

DIEGO DE RIAÑO, DIEGO SILOÉ

Y LA ARQUITECTURA EN LA TRANSICIÓN
AL RENACIMIENTO



ANTONIO LUIS AMPLIATO BRIONES
RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ ESTÉVEZ
(coordinadores)

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA

DIEGO DE RIAÑO, DIEGO SILOÉ
Y LA ARQUITECTURA
EN LA TRANSICIÓN AL RENACIMIENTO



Calidad en Edición Académica
Academic Publishing Quality



COLECCIÓN ARQUITECTURA

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN

María Teresa Pérez Cano

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ángel Luis Candelas Gutiérrez. Universidad de Sevilla
Enrique Domingo Fernández Nieto. Universidad de Sevilla
Miguel Hernández Valencia. Universidad de Sevilla
Mercedes Linares Gómez del Pulgar. Universidad de Sevilla
José María Manzano Jurado. Universidad de Granada
Francisco Javier Montero Fernández. Universidad de Sevilla
María Teresa Pérez Cano. Universidad de Sevilla
Ramón Pico Valimaña. Universidad de Sevilla
Francisco S. Pinto Puerto. Universidad de Sevilla
Francisco de Paula Pontiga Romero. Universidad de Sevilla
Carlos Jesús Rosa Jiménez. Universidad de Málaga
Victoriano Sainz Gutiérrez. Universidad de Sevilla
Juan José Vázquez Avellaneda. Universidad de Sevilla

COMITÉ CIENTÍFICO

José Manuel Aguiar Portela de Costa. Universidade de Lisboa, Portugal
Isabel Arteaga Arredondo. Universidad de los Andes, Colombia
Anita Berrizbeitia. Harvard University, EE.UU.
Robert Brufau e Niubó. Universidad Politécnica de Cataluña
Antonella Conttin. Politecnico de Milano, Italia
Thomas B.F. Cummins. Harvard University, EE.UU.
María Cristina Da Silva Schicci. Pontificia Universidade Católica de Campinas, Brasil
Carmen Escoda Pastor. Universidad Politécnica de Cataluña
Antonio Gómez-Blanco Pontes. Universidad de Granada
Josefina González Cubero. Universidad de Valladolid
Maite Méndez Baiges. Universidad de Málaga
Javier Monclús Fraga. Universidad de Zaragoza
Ignacio Oteiza San José. Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, Madrid
Mercedes de Pablos Candón. Periodista, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla
Dominique Poulot. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Francia
Jorge Torres Cuelco. Universidad Politécnica de Valencia
Ferrán Ventura Blanch. Universidad de Málaga
Susan Roaf. University of Edinburgh, Reino Unido
Fausto E. Rodríguez Manzo. Universidad Autónoma Metropolitana, México, D.F., México
Ricardo Sánchez Lampreave. Universidad de Zaragoza
Hielkje Zijlstra. Delft University of Technology, Países Bajos.

COLECCIÓN ARQUITECTURA, URBANISMO Y RESTAURACIÓN

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

Francisco Javier Gallego Roca

CONSEJO ASESOR

Susanna Caccia Gherardeschi. Università di Firenze
María José Cassinello. Universidad Politécnica de Madrid
José Castillo Ruiz. Universidad de Granada
Juan Calatrava Escobar. Universidad de Granada
Ricardo Dalla Negra. Università di Ferrara
Carmen Díez Medina. Universidad de Zaragoza
Juan Domingo Santos. Universidad de Granada
Daniela Esposito. Università La Sapienza, Roma
Mar Loren Méndez. Universidad de Sevilla
Ángel Isac Martínez de Carvajal. Universidad de Granada
Josep Maria Montaner. Universidad Politécnica de Cataluña
Víctor Pérez Escolano. Universidad de Sevilla
Dominique Poulot. Paris-Sorbonne
Joaquín Sabaté. Universidad Politécnica de Cataluña
Ignacio Valverde Palacios. Universidad de Granada
Claudio Varagnoli. Università di Chieti-Pescara

ANTONIO LUIS AMPLIATO BRIONES
RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ ESTÉVEZ
(coordinadores)

DIEGO DE RIAÑO, DIEGO SILOÉ Y
LA ARQUITECTURA EN
LA TRANSICIÓN AL RENACIMIENTO



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

eug

EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

eus

EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2025

Catalogación Editorial Universidad de Sevilla

Colectión Arquitectura

Núm.: 45

Catalogación Editorial Universidad de Granada

Colectión Arquitectura, Urbanismo y Restauración

COMITÉ EDITORIAL DE
LA EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA:

Araceli López Serena

(Directora)

Elena Leal Abad

(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

Ana Ilundáin Larrañeta

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado Manuel

Padilla Cruz

Marta Palenque Sánchez

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla y de la Editorial Universidad de Granada.

Proyecto I+D+i: HAR2016-76371-P. Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. “Diego de Riaño, Diego de Siloe y la transición del Gótico al Renacimiento en España. Arquitectura y ciudad: técnica, lenguaje y concepción espacial”



Motivo de cubierta: Capitel de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla,
fotografía de Juan Clemente Rodríguez Estévez

© Editorial Universidad de Sevilla 2025

C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.

Tfnos.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443

Correo electrónico: info-eus@us.es

Web: <https://editorial.us.es>

© Editorial Universidad de Granada 2025

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Tfnos.: 958 243 930-246220

Web: editorial.ugr.es

© Antonio Luis Briones, Rafael López Guzmán y
Juan Clemente Rodríguez Estévez (coordinadores) 2025

ISBN Editorial Universidad de Sevilla 978-84-472-2651-1

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/9788447226511>

ISBN Editorial Universidad de Granada 978-84-338-7527-3

Maquetación y diseño de cubierta: Santi García. santi@elmaquetador.es

Edición digital: Cuadratín Estudio

Índice

Introducción	11
Parte 1 HISTORIOGRAFÍAS, MECENAS, CIUDADES	
La arquitectura de la ciudad y el orbe (1450-1550): balance y perspectivas historiográficas AMADEO SERRA DESFILIS	17
Sobre sólidos fundamentos. Algunas reflexiones sobre las raíces bajomedievales de la arquitectura española del quinientos con Siloé y Riaño al fondo JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ	25
Sevilla y el Renacimiento: algunos problemas CARLOS PLAZA	37
Giovanni Paternò Arcivescovo di Palermo (1489-1511): Un committente tra gotico e rinascimento EMANUELA GAROFALO	49
Alonso Manrique y el proyecto de transformación de la catedral de Córdoba JUAN ALBERTO ROMERO RODRÍGUEZ	57
Arquitectura y ciudad en Osuna en torno al señorío de los Condes de Ureña MERCEDES DÍAZ GARRIDO.....	65
Influencia de las estrategias urbanas ensayadas en las entradas reales de Carlos V en obras posteriores: Burgos, Sevilla, Granada, Palermo FERNANDO DÍAZ MORENO	75
Universidad y ciudad al servicio de la imagen imperial MIRIAM TEJERO LÓPEZ.....	87
Arquitetura e cidade. O Hospital Real de Todos-os-Santos no primeiro quartel do Século XVI JOANA Balsa de Pinho	95
El final de una <i>promenade</i> : el Sepulcro de Don Alonso de Fonseca en la exposición <i>el Arte en España</i> (1929) CAROLINA B. GARCÍA-ESTÉVEZ	101

Parte 2
DIEGO DE RIAÑO Y LA BAJA ANDALUCÍA

Reconstruyendo a Diego de Riaño. Materiales para una nueva visión del arquitecto y su obra JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ Y ANTONIO LUIS AMPLIATO	113
Lisboa, a cidade que Diego de Riaño Conheceu (1517-1522) RICARDO J. NUNES DA SILVA	131
Decisiones formales y constructivas del proyecto de Diego de Riaño para la iglesia de San Miguel de Morón. Aportaciones a través de la lectura de huellas FRANCISCO PINTO PUERTO	145
Diego de Riaño y el proyecto fundacional de la iglesia de la Asunción de Aracena ENRIQUE INFANTE LIMÓN.....	157
Traza y construcción del claustro chico de la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión en Jerez de la Frontera MANUEL CASTELLANO-ROMÁN.....	163
La portada lateral de la Capilla de la Virgen de la Antigua, ultima traza del maestro Diego de Riaño para la catedral de Sevilla GREGORIO MORA VICENTE, JOSÉ MARÍA GUERRERO VEGA Y ROQUE ANGULO FORNOS.....	171
Entre Sevilla y Granada: maestros canteros, entalladores e imagineros en la órbita de Diego de Riaño y Diego Siloé (1520-1560) ANTONIO HOLGUERA CABRERA.....	181
El Renacimiento en la parroquia de Nuestra Señora de Consolación de Cazalla de la Sierra SALVADOR HERNÁNDEZ GONZÁLEZ.....	187
Diego de Riaño, Francisco de Montiel y las bóvedas baídas de cruceros en Extremadura PAU NATIVIDAD VIVÓ	195

Parte 3
DIEGO SILOÉ Y EL REINO DE GRANADA

Organismos Duales: una aproximación a la arquitectura de Diego Siloé a través de sus iglesias parroquiales ANTONIO LUIS AMPLIATO Y EDUARDO ACOSTA	205
Algunos apuntes sobre el “Modelo Centroitaliano de las artes” en la arquitectura española de la primera mitad del quinientos y la construcción pétreo JOSÉ CALVO LÓPEZ Y MACARENA SALCEDO GALERA	223
La traza de la catedral de Granada por Diego de Siloé. Controversia y recuperación de sus valores formales y espaciales PEDRO SALMERÓN ESCOBAR	235
Geometria sottesa e dettagli costruttivi delle cappelle napoletane a pianta centrale a cui lavorò Diego de Siloé MARIA TERESA COMO.....	251

La catedral de Granada y la tradición Jerónima: una relectura del significado de la Capilla Mayor VICTORIANO SAINZ GUTIÉRREZ	259
Sobre Siloé y el Duque de Sessa en San Jerónimo de Granada JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ.....	267
Recreación gráfica y análisis de la Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Iznalloz EDUARDO ACOSTA ALMEDA	273
Trazas de cantería en el dorso de un relieve atribuido a Siloe ALBERTO SANJURJO ÁLVAREZ, MIGUEL ÁNGEL ALONSO RODRÍGUEZ, ENRIQUE RABASA DÍAZ, ANA LÓPEZ MOZO Y JOSÉ CALVO LÓPEZ.....	283
Piezas singulares de cantería Renacentista en la Catedral de Guadix MACARENA SALCEDO GALERA.....	291
¿Modos góticos en Siloé? Traza, número y proporción en las <i>condiciones</i> para el Salvador de Úbeda ANTONIO JESÚS GARCÍA ORTEGA	299

Parte 4

LA TRANSICIÓN AL RENACIMIENTO EN OTROS AMBITOS

La Bottega dei Gagini alla prova dell'architettura MARCO ROSARIO NOBILE	309
Modelos e itinerarios. Giulio Romano al Norte de los Alpes FRANCESCA MATTEI	321
Juraj Dalmatinac (<i>Giorgio da Sebenico</i>) e la cattedrale di S. Giacomo a Sebenico tra tardo gotico e primo rinascimento PREDRAG MARKOVIĆ.....	327
Andrea da Fiesole e il castello di La Calahorra ADRIANO GHISSETTI GIAVARINA	335
Fray Martin de Santiago entre gótico y renacimiento PEDRO. A. GALERA ANDREU.....	341
Grandes proyectos arquitectónicos de las órdenes militares en la transición a la modernidad. Los eggs en el monasterio de la Asunción de Almagro. JUAN ZAPATA ALARCÓN Y ENRIQUE HERRERA MALDONADO.....	353
Los hermanos Albiz y la transición del gótico al renacimiento en Cuenca: nuevas aportaciones BÁRBARA LÓPEZ SOTOS	361
Alonso Berruguete, arquitecto JOSÉ RIELLO	369
Origen de las trazas de la catedral de Almería: un estudio comparativo con otros ejemplos del gótico tardío Español ANTONIO PALENZUELA NAVARRO	377

La contribución del desarrollo de grúas y mecanismos auxiliares al despliegue de la arquitectura Valenciana en la segunda mitad del siglo XV TERESA IZQUIERDO ARANDA	385
La adaptación de la basílica antigua al modo hispano en el ámbito andaluz y su traslado a América MERCEDES INMACULADA MORENO PARTAL.....	393
<p>Epílogo AL HILO DE UN LARGO DEBATE</p>	
Diego de Siloé en Sevilla y el problema Diego de Riaño FERNANDO MARÍAS	405
Bibliografía	425

Introducción

La obra colectiva que presentamos gira en torno a la producción arquitectónica de dos grandes maestros del primer Renacimiento español. Ambos nacieron en el norte de la península (Diego de Riaño en Cantabria, Diego Siloé en Burgos), aunque lo principal de su obra quedó diseminada por los antiguos reinos de Sevilla y Granada, focos fundamentales de la transición al Renacimiento en la España del emperador Carlos. En 1526 el paso del monarca por ambas capitales dejó en ellas una profunda huella de transformaciones arquitectónicas y urbanas, caracterizadas tanto por la difusión y consolidación de un nuevo humanismo, como por la pujanza económica de unos dominios que vivieron en primer plano la expansión americana y la gran transformación tecnológica que ésta estimuló.

Las trayectorias profesionales de Riaño y Siloé, nacidos en la última década del siglo XV, presentan fuertes contrastes. Diego de Riaño murió en 1534, probablemente sin haber llegado a los cuarenta años de edad, tras una intensa pero temporalmente limitada experiencia profesional. La formación y la obra de Riaño hunden sus raíces en la tradición tardogótica peninsular, dando sus primeros pasos a la sombra de maestros como Juan Gil de Hontañón o Juan del Castillo. En los últimos años de su vida, el maestro experimentó también con las nuevas formas renacentistas en algunos proyectos, entre los que destaca la madurez alcanzada con sus propuestas para la sacristía mayor de la catedral de Sevilla, una obra singular y desgraciadamente inconclusa a su muerte, sometida por la historiografía a una fuerte discusión sobre su autoría. Diego Siloé, cuatro o cinco años mayor que Riaño, murió en cambio ya casi septuagenario en 1563, dejando tras de sí una amplísima producción escultórica y arquitectónica de primer orden. La trayectoria de Siloé quedó marcada desde muy joven por un largo e intenso periplo italiano, en compañía de Bartolomé Ordóñez, parte fundamental de su etapa de aprendizaje, siendo desde el principio la práctica totalidad de su obra de

inspiración renacentista. El punto álgido de su producción lo constituye su universalmente reconocido proyecto para la catedral de Granada.

Cuando en 1530 el cabildo catedralicio sevillano aprobó definitivamente la propuesta de Riaño para la sacristía mayor, el maestro tenía aproximadamente treinta y cinco años de edad. Cuando en 1528 Siloé fue llamado para responsabilizarse de la gran empresa granadina, contaba en torno a treinta y ocho. Ambos maestros se encontraban en un gran momento de madurez personal, capaces de asumir la dirección de dos obras pioneras en la España de la época, por las que serán recordados en el futuro, aunque la fortuna crítica de ambos será muy diferente.

La gran transformación experimentada por la arquitectura española en las primeras décadas del XVI tiene en Riaño y en Siloé a dos de sus maestros de mayor talento, encarnando dos modelos muy diferentes a la hora de introducir las novedades procedentes de Italia y de ofrecer respuestas a las nuevas circunstancias y exigencias. En la ciudad de Sevilla, castellana desde mediados del XIII, el Gótico había dado forma y soporte a un cristianismo triunfante, que terminaría encarnándose en su propia catedral y en las diversas empresas impulsadas en tiempos de los Reyes Católicos. Los cambios se producirán allí, por tanto, de manera más gradual, y la obra de Riaño emerge como fruto de un proyecto que se perfila como claramente coral. Por el contrario, en la Granada recién conquistada a finales del XV, el paso del Gótico tardío resultó tan brillante como fugaz y la llegada de maestros como Siloé o Machuca, con un conocimiento directo del arte y de la arquitectura forjados en Italia, favoreció un cambio drástico y decidido. Este conjunto de aportaciones que presentamos surge, por una parte, de la necesidad compartida de arrojar nueva luz sobre la obra de estos dos grandes arquitectos, dotados de un talento y de una capacidad creativa cuyos atributos distan mucho de haber sido aún completamente esclarecidos.

Pero surge también de la convicción de que el estudio de sus obras y de los contextos en los que éstas surgieron, pueden suponer una contribución importante a la clarificación general de los otros procesos de transición del Gótico al Renacimiento, poniendo sobre la mesa dos maneras muy diferentes que convivieron en el tiempo y que ejemplifican la complejidad y el dinamismo de una cultura en profunda transformación.

Este libro culmina un largo trabajo de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, a través del proyecto I+D: *Diego de Riaño, Diego Siloé y la transición del Gótico al Renacimiento en España* (HAR 2016-76371-P), dirigido por Juan Clemente Rodríguez Estévez y Antonio Luis Ampliato Briones. Dicho proyecto, integrado por un importante equipo de investigadores que en su práctica totalidad aparecen entre los autores de la presente obra, tenía como uno de sus fines básicos crear espacios de discusión, tanto para el propio equipo como para otros especialistas externos, lo que a lo largo de su periodo de vigencia se concretó en un intenso debate científico en torno a los objetivos fundamentales planteados. Además, entendíamos que la tarea de avanzar en el conocimiento de estos dos prestigiosos arquitectos debía abrirse a la participación a un conjunto de especialistas de varias generaciones que, sin pertenecer al propio proyecto, habían acumulado una amplia experiencia en el estudio de estos maestros y que podían ofrecer nuevas aportaciones sobre sus trayectorias. Por otra parte, dábamos una gran importancia a la posibilidad de trazar una serie de círculos concéntricos que, partiendo de los grandes centros de producción de Sevilla y Granada, se extendieran al resto de España y a las vecinas tierras de la Europa meridional, incluyendo el relato de otras experiencias que corrieron en paralelo, enriqueciendo notablemente el conocimiento de estos procesos de transición. Finalmente, entendíamos como ineludible el objetivo de revisar estos asuntos desde una perspectiva eminentemente historiográfica, para situar los problemas estudiados en el panorama de los estudios sobre la evolución de la arquitectura en el sur de Europa a comienzos de la Edad Moderna, entrando además de un modo más específico en unos debates que atañen en concreto a las figuras de los dos arquitectos estudiados.

El contenido de esta obra, sometida por la editorial a un riguroso proceso de evaluación por pares ciegos, se ha organizado en cuatro partes y un epílogo. La primera, *Historiografías, mecenas, ciudades*, se ha concebido como un gran espacio a modo de marco general, inaugurado con un estudio de Amadeo Serra en

el que se hace balance de la historiografía de la arquitectura en torno al tránsito de la Baja Edad Media a la Moderna, y donde se plantean los nuevos retos que se abren ante ella. Otras aportaciones recogen amplias reflexiones teóricas sobre conceptos fundamentales de este momento histórico, en unos casos desde una perspectiva hispana, como ilustra Javier Ibáñez, y en otros desde una casuística más específica, como nos ofrece Carlos Plaza en torno al caso de Sevilla. Sobre esta base, esta primera parte se completa con un conjunto de aportaciones que abordan diversas cuestiones relacionadas con el patronazgo artístico y arquitectónico o las transformaciones urbanas.

La segunda parte de la obra, *Diego de Riaño y la Baja Andalucía*, se centra en uno de los grandes protagonistas de nuestro proyecto de investigación, iniciándose con un capítulo firmado por sus dos directores, Juan Clemente Rodríguez y Antonio Luis Ampliato, en el que se revisa la trayectoria completa del maestro afincado en Sevilla como síntesis de los resultados alcanzados por el proyecto en relación con la figura y la obra de este maestro. Ricardo Nunes da Silva nos traslada a continuación a Lisboa, evocando el universo arquitectónico que Riaño conoció, mientras que Francisco Pinto nos ofrece nuevas claves sobre su primera obra documentada, la iglesia de San Miguel de Morón, restaurada por él mismo. Otra serie de trabajos van desgranando poco a poco otras creaciones del maestro, contribuyendo a esclarecer la profunda huella que dejó en su entorno y que se prolongó en las décadas siguientes.

La tercera parte del libro, *Diego Siloé y el Reino de Granada*, cede todo el protagonismo al maestro burgalés, iniciándose con un texto de Antonio Luis Ampliato y Eduardo Acosta que nos sumerge en los principales proyectos parroquiales de Siloé, sobre los que se revelan nuevos registros para una más completa comprensión de la trayectoria del maestro. Como contrapunto, Pedro Salmerón, conservador de la catedral de Granada, nos sumerge en la principal obra de Siloé, pilar fundamental de toda su producción, mientras José Calvo y Macarena Salcedo apuntan algunas interesantes conexiones con la experiencia italiana en otros maestros que precedieron o acompañaron al burgalés en estos ámbitos meridionales peninsulares. Estos primeros textos abren en este ámbito tercero un amplio espacio en el que otras valiosas contribuciones aportan al esclarecimiento de la trayectoria del maestro y de una parte significativa de sus obras.

Si la segunda y la tercera parte se consagran al estudio de los arquitectos que protagonizaron la transformación de la arquitectura en el Sur de España, la

cuarta se abre a un conjunto de estudios de experiencias de diversa naturaleza que corrieron en paralelo con el caso andaluz. Marco Rosario Nobile comienza esta última parte con un trabajo sobre el taller de los Gagini en Palermo, y su aportación se ve secundada por otras muy variadas sobre la arquitectura de Italia y Croacia, para volver –finalmente- a tierras hispanas.

Tras estos cuatro grandes apartados, el libro se cierra con un epílogo firmado por Fernando Marías. La extraordinaria contribución del profesor Marías a la materia que nos ocupa justifica sobradamente esta distinción que, por otra parte, requiere también de un breve comentario. Si bien los resultados alcanzados sobre Diego de Riaño en el seno del proyecto de investigación, sintetizados en el texto que abre la segunda parte del libro, dibujan un perfil sobre la figura y la obra del maestro notablemente divergente de lo que ha venido defendiendo una parte importante (pero no única) de la historiografía, incluyendo las aportaciones del propio Fernando Marías, entendíamos que la presente obra debía reflejar las principales posiciones que han sido fijadas en torno a las discutidas autorías del maestro. En este sentido, nos congratulamos de que el maestro Marías aceptara nuestra invitación, y que su visión del tema, tan distinta de la nuestra, pudiera completar el cuadro que, a día de hoy, se plantea sobre la materia, dejando al lector y a la comunidad

científica en general, material suficiente para forjar su propia opinión.

Las referencias historiográficas contenidas en cada una de las aportaciones se han reunido en una bibliografía única final, evitando repeticiones innecesarias y facilitando al lector las posibles consultas. Se trata de una relación bibliográfica extraordinariamente amplia, pero compuesta exclusivamente por los textos citados en los diferentes capítulos.

Más allá de lo dicho, sólo nos queda agradecer a las instituciones implicadas su contribución: al Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España por la financiación de nuestra investigación y de la celebración del propio congreso y la publicación derivada. También, en diversa medida pero por idénticas razones, a las Universidades de Sevilla y Granada, al Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción de la Universidad de Sevilla, y al Comité Español de Historia del Arte (CEHA). A todos ellos y, una vez más, a todos los autores que hicieron todo lo posible para que el libro que el lector tiene en sus manos pudiera culminarse.

ANTONIO LUIS AMPLIATO BRIONES
 RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
 JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ ESTÉVEZ
 Sevilla-Granada, abril de 2022

PARTE 1
HISTORIOGRAFÍAS, MECENAS, CIUDADES



La arquitectura de la ciudad y el orbe (1450-1550): balance y perspectivas historiográficas

AMADEO SERRA DESFILIS
Universitat de València

Las trayectorias de Diego de Riaño y Diego de Siloé están trazadas en un mapa con fronteras difusas. Por una parte, porque los conceptos diferenciados de Tardogótico y Renacimiento se han redefinido en los últimos años mientras las interferencias entre ellos se describen con fórmulas como bilingüismo e hibridación. Por otra parte, los alcances territoriales de la arquitectura urbana que practicaron en Andalucía están sujetos a cambios de escala en su análisis, que pueden ir de lo vernáculo a lo universal a través de encuadres ibéricos, mediterráneos y atlánticos. Al mismo tiempo, el estudio de la arquitectura de este período de cambios y diversidad no debe desligarse de los componentes semánticos de identidad cultural, religiosa y política con que se revestían formas, técnicas y espacios, pues el orgullo ciudadano, la controversia y la diversidad religiosa, tan presente en Sevilla y Granada, los valores del nuevo humanismo cívico y sus aspiraciones universales, los cambios en la técnica y la descripción del mundo afectaron en desigual pero indudable medida a las opciones de una arquitectura de vocación urbana y repercusión cosmopolita en el Imperio de Carlos V.

De estos aspectos se procurará ofrecer un balance crítico, ordenado y útil a fin de orientar la reconstrucción de la complejidad del hecho arquitectónico en su contexto, haciendo converger las aportaciones de los estudios especializados y multidisciplinarios sobre edificios particulares enraizados en el tiempo y el lugar¹.

TIEMPO, ESPACIO Y NARRACIÓN

El modo de escribir la historia de la arquitectura reviste una importancia que no cabe desdeñar. Su interés va más allá de la historiografía entendida como el estudio académico de la configuración de las narraciones y de las aportaciones de los diversos autores, porque debe dar respuesta también a las consecuencias de los encuadres, de la elección de los protagonistas y de las obras y, en definitiva, del sentido más o menos teleológico, holístico o fragmentario y circunstanciado del relato histórico. Por otra parte, parece oportuno ampliar el panorama contemplado desde nuestro tiempo, marcado por la mundialización cultural y el interés por narrar una historia del arte global, en un sentido algo distinto de la tradicional historia del arte universal: si ésta aspiraba a integrar las manifestaciones arquitectónicas en todos los tiempos y territorios, a la manera de la *Historia de la arquitectura universal* publicada originalmente por la editorial Electa bajo la dirección de Pier Luigi Nervi (1971-1977)², una historia de la arquitectura global pretendería observar los procesos de difusión, circulación y asimilación diferenciada de la arquitectura entendida como arte de la construcción monumental en un contexto mundial (Van Damme & Zijlmans, 2012). De esta última serían ejemplos los estudios sobre las fortificaciones de la expansión portuguesa de Rafael Moreira (Moreira, 1989) y el más reciente trabajo de Laura Fernández González sobre híbridos arquitectónicos en el mundo ibérico de la Edad Moderna (Fernández-González, 2019), que considera la mezcla de la regulación normativa de la arquitectura con las prácticas constructivas vernáculas en Asia y América.

1. El presente trabajo forma parte del proyecto Proyecto de Investigación I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, titulado "Diego de Riaño, Diego de Siloé y la transición del Gótico al Renacimiento en España. Arquitectura y ciudad: Técnica, lenguaje y concepción espacial" (HAR 2016-76371-P) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

2. Con ediciones en inglés de las editoriales Abrams (Estados Unidos) y Academy Editions (Reino Unido), tuvo traducción española a cargo de la editorial Aguilar.

En uno y otro sentido se aprecia una amplia distancia entre los grandes relatos e interpretaciones sobre procesos complejos y de larga duración, que a menudo no descienden a un análisis detallado y han sido la tendencia dominante de la historiografía hasta el último cuarto del siglo XX (Murray, 1972; Benevolo, 1982), y la microhistoria o los estudios de caso, plasmados en densas narraciones de episodios bien documentadas a través de edificios, patronos y arquitectos, que sin rehuir las cuestiones generales redefinen los contextos a través de su incidencia local y del estudio intensivo de indicios y vestigios (Foscari & Tafuri, 1983). Si a las historias generales se les achacaba una pretensión desmesurada de totalización y un abuso de la extrapolación, la historia del fragmento se enfrenta al análisis de una pieza de un rompecabezas cuyo diseño general nos resulta desconocido, si es que puede llegar a aprehenderse, con la dificultad añadida de que las piezas no encajan necesaria ni perfectamente (Serna & Pons, 2000).

El valle ancho y profundo que se extiende entre las dos vertientes historiográficas permite construir caminos y puentes, pero se requiere un trazado viable y una cartografía del territorio en que basarse. El camino tiene que partir de la diversidad de tradiciones historiográficas nacionales y de las escuelas de pensamiento constituidas para aspirar no a una historia global ni totalizadora, pero sí a un marco de referencia lo bastante amplio para propiciar el debate razonado, con categorías estables, aunque no rígidas, y una ambición que desborde los límites de los estados nacionales europeos. La historiografía de la arquitectura europea se caracteriza, efectivamente, por una diversidad derivada de tradiciones intelectuales y de componentes nacionalistas que deben superarse, pero no se pueden liquidar (Castex, 1994), ni siquiera cuando se pretende renovar el panorama con una visión más amplia que al cabo se estrecha por tomar como base solamente la bibliografía en una lengua tan hegemónica como el inglés (Anderson, 2013). Así si el esfuerzo de la historiografía alemana fue válido para definir categorías precisas de análisis del espacio o de los tipos arquitectónicos como la *Hallenkirche*, el avance debería basarse en la comprensión histórica cabal de tales conceptos y el ambiente en que surgieron, evitando su empleo mecánico o fuera de contexto (Alonso Ruiz, 2020).

En el mundo ibérico se elaboraron categorías estilísticas para identificar la etapa de transición entre los grandes “estilos” del Gótico y el Renacimiento desde una concepción basada en la construcción de una identidad nacional: surgieron términos como el manuelino en Portugal y el gótico isabelino o el plateresco español, comparables al *Flamboyant*, *Sondergotik*, *Spätgotik*,

Perpendicular y *Tudor* en tanto que conceptos ligados a un período anterior al Renacimiento pleno y a un ambiente histórico y cultural connotado positivamente: el de la expansión ultramarina, el auge de las ciudades, un nuevo humanismo y el mecenazgo fastuoso de los magnates y príncipes (Bialostocki, 1966). Estas categorías se asentaron con efectos diferenciales: mientras en Alemania o la Península Ibérica el tratamiento del tardogótico es ineludible, en Francia o en Italia queda oscurecido por tradiciones pujantes y centrales para el canon como el Gótico clásico francés y el *Quattrocento* italiano, en parte porque el tardogótico no cuajó como base de la identidad nacional de los respectivos países, a pesar de los tempranos esfuerzos de autores como Courajod (1888). Al mismo tiempo, en diversas lenguas se escribieron historias de vías alternativas al Renacimiento italiano y su difusión para dar cuenta de la diferencia sin menoscabo del particularismo de cada tradición cultural (Chastel, 2000; Burke, 2000; Zerner, 2002) y se ha llegado a contraponer un Renacimiento policéntrico, que bascula entre norte y sur (Bialostocki, 1998), reivindicando la aportación de los antiguos Países Bajos para las artes figurativas (Belozerskaya, 2002), si bien el uso de los órdenes clásicos se mantiene como criterio más nítido para caracterizar la arquitectura renacentista a la italiana.

Con todo, persiste el desenfoque provocado por aplicar términos acuñados en otro tiempo para identificar manifestaciones arquitectónicas que en su día se habrían llamado “modernas”, “al romano” o con términos que aludieran a su procedencia geográfica y cultural como *opus francigenum* (Frankl, 1960; Binding, 1989) u “obra tudesca”: las fuentes recogen estas y otras categorías formales como opciones viables de composición de algunas obras, por más que los promotores y maestros no se mostraran indiferentes ante ellas y rara vez militantes en su adhesión a una variante de lenguaje (Marías, 2011).

Aquí solo se abordará el enfoque historiográfico español, tocado durante mucho tiempo por el positivismo y el localismo, según una revisión reciente (Borrás Gualis, 2012). Añadiremos a las carencias de la investigación hasta los años 80-90 del pasado siglo, el lastre del nacionalismo, no menos grave que en otras tradiciones historiográficas y que es bien reconocible en las historias de Vicente Lampérez (1909), Manuel Gómez Moreno (1941), Leopoldo Torres Balbás (1952) y Fernando Chueca Goitia (1953 y 1965) por limitarnos a las generaciones pasadas.

El año 1989 marcó un cambio de rumbo en la historia de la arquitectura española entre Gótico y Renacimiento por la publicación de dos obras que

reescribieron en grado desigual y contrastado la narración tradicional. Si una fue obra a tres voces (Nieto, Checa Cremades, & Morales, 1989) que establecía tres períodos y reconocía el peso de la tradición gótica en el primero de ellos, la otra contemplaba el conjunto de las artes en España, sometía a prueba todas las categorías establecidas hasta entonces y calibraba la distancia histórica entre el modelo italiano y un Renacimiento hispano con su identidad cultural propia (Marías, 1989). A partir de entonces, el panorama cambió: los conceptos manidos de plateresco o gótico isabelino se declararon en quiebra y se asumió comprensivamente la diferencia con Italia, a la vez que se subrayaba la continuidad del Gótico o se aspiraba a integrar el mudéjar y la actitud ante el legado arquitectónico islámico en un cuadro histórico menos castizo y más mestizo (Nieto Alcaide, 1986). Al mismo tiempo, el concepto nacionalista del relato tradicional, ya no tan italo-céntrico, se ha fragmentado en la identidades regionales o nacionales alternativas resurgidas en España con la Constitución española de 1976, como trasluce el volumen colectivo sobre la arquitectura de la Corona de Aragón entre Gótico y Renacimiento, troceado en comunidades autónomas, no siempre coincidentes con los territorios históricos con las demarcaciones de las diócesis, términos y señoríos (Álvaro Zamora & Ibáñez Fernández, 2009).

En otros casos, la orientación nacional deriva de una toma de postura consecuente con el sentido de la propia narración y la reivindicación de corrientes alternativas a las que han prevalecido en los grandes relatos, como sucede con la arquitectura a la francesa de Pérouse de Montclos (2001), que propugna la distinción de usos, costumbres y maneras, basadas en parte condiciones ambientales, pero sobre todo en opciones culturales que les confieren coherencia histórica. Por este camino se ha adquirido conciencia primero de las raíces históricas de la arquitectura tardogótica italiana (Trachtenberg, 1991; Smith E. B., 1994; Bruzelius, 2000) y en segunda instancia de la diversidad que subyace al modelo canónico toscano-romano y al clasicismo de Palladio (Nobile, 2002). En el ámbito hispánico, una vez se había apreciado la continuidad y modernidad de la arquitectura gótica en el siglo XVI, la mirada historiográfica captó las raíces en la tradición medieval, valorando su diversidad respecto al Gótico de los dominios reales franceses (Mira & Zaragoza Catalán, 2003) y su vigor y capacidad de innovación, basados en la experimentación de la cantería y en la predilección por ciertos tipos constructivos y composiciones monumentales, que dejaron atrás el tópico ornamental para caracterizar la fase tardogótica de los siglos XV y XVI (Gómez

Martínez, 1998; Alonso Ruiz, 2003). La continuidad en el arte del corte, aparejo y monte de la piedra unida a madurez en la transmisión del saber técnico (Palacios, 2003; Rabasa Díaz, 2013) propiciaron que la arquitectura hispana se distinguiese por el alarde de la estereotomía no menos que por el tratamiento despreciado del ornamento clásico y otras formas de hibridación del lenguaje compatibles con un conocimiento creciente de la sintaxis de los órdenes a partir de 1520 (Ibáñez Fernández, 2016b).

MAPAS Y TERRITORIOS

El marco de referencia acaso sea tan importante como el aporte de las tradiciones nacionales y, precisamente por ello, puede servirles de contrapeso sin derivar hacia una historia de la arquitectura universal o globalizada. Como en la fotografía, el encuadre no solo determina lo que queda fuera del campo, también pone en primer o en segundo plano los elementos, es decir se adopta un punto de vista, en definitiva, se construye una perspectiva. Aquí se propone una euro-mediterránea que abarque el sur del continente y los archipiélagos vecinos que gravitaban en torno a las penínsulas italiana e ibérica y tenían como elemento de cohesión una herencia cultural revitalizada por el humanismo en el siglo XV y se reconocían como comunidades nacionales integrantes de la Cristiandad occidental y genuinas herederas de Roma, especialmente tras la caída de Constantinopla. Con ello se supera el incómodo corsé nacionalista, pero se da cuenta de la diferencia que los países del sur de Europa tenían con el resto del continente: una nítida y valiosa huella del pasado clásico compartido y del arte del corte de piedras (Nobile & Garofalo, 2015), una experiencia duradera de interferencia con la cultura islámica vecina y, por fin, un contacto comercial y cultural frecuente extra-europeo con Levante, África y más recientemente con América y Extremo Oriente (Braudel, 1989). Este marco abarca términos de comparación y puntos de contraste reveladores para definir lo específico, delimitar lo vernáculo y matizar la excepcionalidad nacionalista de fenómenos como el toscano-centrismo vasariano, el plateresco, el manuelino o el mudéjar, fuertemente connotados de casticismo por la historiografía.

Pero la perspectiva también define un centro, un punto en el que convergen las líneas de fuga y se adivina un horizonte. Hace mucho que se aboga por lo marginal y periférico frente al predominio de un centro único para trazar la cartografía histórico-artística. Con todo, no parece que la atención a la periferia haya erosionado seriamente la posición central que ocupa la

arquitectura toscano-romana en el cuadro del Renacimiento, ni mucho menos que se haya superado esta concepción que se funda también en valores atribuidos a obras y arquitectos ineludibles. No puede olvidarse que promotores y arquitectos reconocían la atracción capital de algunas ciudades y de experiencias, que motivaron viajes de formación y ampliación de conocimientos y gustos. Al mismo tiempo, la asimilación rara vez es pasiva e indiscriminada y el proceso de aculturación incluye variables que consienten arrinconar el manido recurso a la influencia (Baxandall, 1989; Burke, 2013), por no mencionar la crítica postcolonial y radical a tales conceptos y al modelo de interpretación subyacente (Crinson & Williams, 2019) o el papel, a veces inefable, de la memoria y la impresión de lo lejano, como la proyección del mundo islámico en Venecia (Howard, 2000).

Por otra parte, la noción de centro también puede aplicarse en diferentes escalas: europea, nacional, regional, provincial o incluso local, y será válida en cuanto identifique corrientes de derivación, imitación o competencia entre nodos de una red territorial con unas condiciones de movilidad sujetas a la geografía (Dacosta Kaufmann, 2004). En las ciudades los talleres competían por ofrecer productos de lujo y técnica singular que se identificasen por su origen geográfico y calidad en un circuito internacional donde confluían mercaderes, príncipes, embajadores y artistas ambulantes por la Europa de los siglos XV y XVI (Natale & Borobia, 2001; Natale & Romano, 2007), de modo que el enfoque basado en una ciudad es muy valioso y enraiza la arquitectura al lugar y a un escenario social particular (Hamon, 2011). Ciertas manufacturas y materiales tenían un nombre distintivo que les confería prestigio y se podía asociar a una técnica de difícil imitación y la afirmación de identidades territoriales es una corriente reconocible en la arquitectura bajomedieval (Franchetti Pardo, 1997). Se ha observado, por ejemplo, que las colonias genovesas en el Mar Negro se hicieron eco de preferencias y señas de identidad que las vinculaban a la metrópoli en Liguria en un contexto de hibridación multicultural con formas armenias, griegas o mongoles (Quirini-Poplowski, 2014) y es verosímil que el uso difundido del tipo de ventana con arquillos angrelados y columnillas de piedra torneada vinculase visualmente a los territorios insulares, ibéricos e itálicos de la Corona de Aragón en su expansión mediterránea (Español Bertran, 2009). En la medida en que las canterías catedralicias son un ambiente propicio para el contacto entre artífices y el intercambio de saberes y concentran medios materiales y humanos, operan también como centro de difusión de formas y soluciones

técnicas, como se ha estudiado en el caso de la catedral de Sevilla (Rodríguez Estévez, 2007).

En fin, el papel central de un territorio también puede entenderse en clave de hegemonía geopolítica y en ese aspecto las monarquías ibéricas asumieron en este período un protagonismo global mientras que Italia quedaba a merced de otras potencias continentales como Francia y España con el Imperio de los Habsburgo (Alonso Ruiz, 2011). Las tensiones ocasionadas por estos procesos de expansión territorial y de afirmación de monarquías abocadas a la concentración de poder frente a las identidades locales definidas por ciudades más que por territorios, o incluso por cortes, redes urbanas como la Hansa y señas de identidad vernáculas, requieren enfoques que sin caer en el localismo, pongan de relieve opciones arquitectónicas diferenciadas y expliquen el arraigo de materiales, formas y lenguajes ornamentales a partir de la historia política de la ciudad y del territorio. Esta modalidad de estudio, que ha contado con contribuciones solventes para las ciudades italianas por ser centros de poder bien definidos como principados o repúblicas (Boucheron, 1998; Boucheron, 2014), ha alcanzado menor repercusión en el caso de capitales del espacio euro-mediterráneo tomando a menudo como modelo de referencia los centros transalpinos (Boucheron & Folin, 2011). Se trata de identificar elementos significativos presentes en los edificios señeros para insertarlos en el discurso corográfico que evoca el abolengo de una identidad urbana y reafirma el orgullo cívico frente a la soberanía del príncipe o de potencias rivales (Marías, 2000b; Lleó Cañal, 2012 [1979]; Corrain, Di Teodoro, 2013; y Burns, & Mussolin, 2013). La actitud ante la antigüedad, la exaltación de cultos locales y las aspiraciones de la ciudad en el mundo que entonces tomaba forma se vieron puestos a prueba en un período agitado por sucesivas oleadas de revueltas urbanas que reivindicaron autonomía, mejor gobierno o un trato fiscal más atento a sus intereses particulares y equilibrios sociales internos. En España las Comunidades y las Germanías fueron movimientos donde afloraron conflictos como el enfrentamiento en corte y poder local que tuvieron repercusiones distintas y matizadas en la arquitectura de muchas otras ciudades europeas entre 1450 y 1550 en el uso del espacio público, las obras cívicas o el asalto a las residencias de los magnates o a las sedes del gobierno (Hirschbiegel & Zeilinger, 2009).

En otro plano, la intensa movilidad de obras y artífices en el continente europeo y el Mediterráneo, acentuada tras la recuperación comercial de la baja Edad Media y la afirmación de un gusto cortesano internacional y la especialización competitiva de los

grandes centros urbanos en el siglo XV, ha sido captada en obras colectivas recientes, hijas también de la mentalidad cosmopolita propiciada por la integración de la economía europea y la mundialización de las comunicaciones, que han experimentado con encuadres transnacionales (Caraffa & Loi, 1995; Dubois, Guillouët, & Van den Bossche, 2014).

Un modelo cartográfico que incorpore en diversas escalas la gravitación de las periferias en torno a uno o varios centros y las corrientes que articulan la circulación de ideas, modelos y artífices puede ser útil para representar fenómenos de transferencia y la atracción preponderante de algunos centros como para la Península Ibérica fueron Roma, Toscana o los antiguos Países Bajos en grados y modalidades diversas.

Lo vínculos entre obras y lugares se representan hoy con grafos y modelos matemáticos que cabe incorporar con las herramientas de la cartografía digital y la visualización de datos en un cuadro articulado y dinámico (Suárez & Sancho-Caparrini, 2012) (Dossin, 2015) (Ferreira Lopes, 2020). No obstante, el éxito de estos proyectos parece asequible cuando parte de datos cuantitativos y espacio-temporales, definidos en categorías firmes, como el estudio de las vías, la rapidez y el alcance de la difusión del modelo de capitel jónico de Miguel Ángel (Vermot, 2019), pero suscitan reservas cuando tienen que medirse con apreciaciones cualitativas y conceptos tan escurridizos como el canon o las opciones culturales más matizadas de los promotores y artistas.

Así para la capilla del contador Saldaña en Santa Clara de Tordesillas se ha propuesto la afiliación a un modelo borgoñón, cuya huella se ha reconocido en otros proyectos del siglo XV castellano a través de artífices o repertorios decorativos como medio de ennoblecimiento del promotor, de origen converso (Jennings, 2016). A la Roma de Julio II mira, en cambio, la capilla de Gil Rodríguez de Junterón, que combina el lenguaje antiguo con la complejidad de la traza y la monte de la cantería hispánica en un encargo de un hombre vinculado a círculos erasmistas y comprometido en la revuelta comunera en Murcia (Villela, 1998-1999; Villela, 2002).

TIEMPO, HISTORIA Y BIOGRAFÍA: 1450-1550

Entre mediados del siglo XV y 1550 la arquitectura del área euro-mediterránea mudó gran parte de sus modelos, renovó su lenguaje y dio paso a otras prácticas en la construcción y en los programas monumentales. Dentro de estos límites la dimensión temporal opera en dos vectores: uno corresponde a la biografía de los

maestros y promotores, a sus cambiantes intenciones, preferencias y grados de formación o conocimiento de técnicas y modelos, en definitiva, a la experiencia y el conocimiento adquiridos con el paso de los años. Contar la vida y la trayectoria de estos arquitectos que a veces no fueron tenidos por tales, pero invariablemente ejercieron de maestros y a veces marcaron con señas de identidad obras y paisajes ha sido una tentación fructífera (Garofalo & Nobile, 2007; Alonso Ruiz, 2010). El microanálisis cuando consigue perfilar al personaje sobre el dinámico telón de fondo de culturas y territorios resulta revelador de tramas, opciones y contrastes entre fondo y figura (Nunes da Silva, 2018). La historiografía de la arquitectura ha profundizado en tres medios principales de difusión del conocimiento técnico: el desplazamiento de los artífices y de los promotores y el viaje de ida y vuelta, que cuenta no solo en la tópica experiencia italiana de los arquitectos del primer Renacimiento, como Diego Siloé, sino en casos menos diáfanos como el paso de Diego Riaño por Portugal, y habría de extenderse a las transferencias entre el mundo ibérico y su espacio colonial oriental y transatlántico. La movilidad da acceso al conocimiento de modelos construidos, pero existen vías muy activas de transmisión del saber técnico a través de la formación junto a otros maestros (López Lorente, 2019; Nunes da Silva R. J., 2016) y las nuevas posibilidades que ofrecieron dibujos, grabados y manuscritos técnicos antes de la consagración del tratado de arquitectura impreso y formalizado como tal (Carpo, 2003). No en último lugar se ha explorado a fondo la transferencia de formas y modelos con las artes figurativas y en particular con las aplicadas a dar forma plástica a objetos o piezas con altura, profundidad y amplitud, por mayores que sean las diferencias en tamaño y cohesión estructural: así se tiene en cuenta el relieve obtenido a partir de un sólido capaz mediante líneas de proyección y contorno en la escultura como en la cantería (Sobrino González, 2002; López Mozo, Rabasa Díaz, & Sobrino González, 2011), la orfebrería (Guillouët & Vilain, 2018) o la virtualidad arquitectónica de la mazonería del retablo (Plaza, 2020).

Otra dimensión cronológica, menos presente hasta hace poco en la bibliografía, atañe a la historia de los edificios en cuanto formas mudables en el tiempo, como consecuencia de intervenciones y cambios de programa o medios constructivos, de las restauraciones y la ejecución dilatada de los proyectos: es el campo propio de la monografía sobre una obra, cuando el estudio no se detiene en un momento considerado ideal o primigenio y persigue su trayectoria hasta el presente (Neagley, 1998; Jiménez Martín, 2013). Así junto a la capacidad creativa los proyectistas, hay que calibrar el peso de las normas de construcción, las decisiones de los promotores,

el emplazamiento escogido, la relación con el entorno urbano y eventuales cambios de programa (Reilly, 2015); más tarde, las actitudes movilizadas y contrastadas de la recepción de la obra dan lugar a otras valoraciones y en ocasiones también a intervenciones sucesivas (Arciniega García, 2013; Camerlenghi, 2011; Camerlenghi, 2019). En definitiva, la historia de la arquitectura tardogótica y del primer Renacimiento también está abocada a dar cuenta de los fenómenos de deliberado anacronismo, con la inserción de fragmentos o vestigios, la simulación de arcaísmo y la yuxtaposición de elementos connotados por su adscripción a tiempos distintos. Una cuestión crucial es la concepción del tiempo y de la historia implícita o declarada en las mentalidades de promotores y maestros constructores, que entraña la explicación de los fenómenos de anacronismo, sustitución de una fábrica por otra en un mismo solar o la asumida distancia histórica con la tradición (Nagel & Wood, 2017).

De hecho, puede postularse que el modelo de arquitecto elaborado por la teoría de Alberti define una situación infrecuente, si no anómala, en la práctica constructiva de la baja Edad Media y del primer Renacimiento, que enturbia la percepción de los procesos arquitectónicos y de la pluralidad de agentes implicados en ellos, al atribuir al proyectista un papel semejante al del autor literario y disociar el diseño de la construcción (Trachtenberg, 2010). Fuera de Italia, el caso más conocido de vicisitudes y alternativas en una fábrica dilatada en el tiempo es probablemente la catedral de Girona, aunque las consultas sucesivas de 1386 y 1416 han sido los árboles que han tapado la visión del bosque (Rabasa, López Mozo, & Alonso Rodríguez, 2017; Domenge i Mesquida & Vidal Franquet, 2017), o las deliberaciones en torno a la catedral nueva de Salamanca (Chueca Goitia, 1951; Castro Santamaría, 2014), donde imperan mecanismos como el replanteo continuo y adaptativo, el avance táctico y versátil ante las dificultades surgidas en la obra, pero poco atento a los problemas a largo plazo, la concatenación de las decisiones y la reconsideración de la fábrica anterior para lograr una nueva síntesis como en Girona o una convivencia en buena vecindad como en Salamanca (Trachtenberg, 2010).

Con todo, la historiografía ha destacado la mutación en el papel que la traza y el sistema de proporción entre la tradición gótica y el primer Renacimiento. La arquitectura gótica se basa en un principio de despliegue geométrico progresivo y subdivisión que configura no solo las proporciones generales del edificio sino también la forma de los elementos constructivos, en contraste con los principios aditivos de módulos de la arquitectura clásica tendentes a la armonía del

conjunto (Bork, 2014), pero el proceso constructivo de las obras propicia contraposiciones e hibridaciones múltiples, por lo que es preferible analizar la traza como vestigio del proceso de diseño y, en su caso, de conmensuración de las partes (Calvo López & Rabasa Díaz, 2016; Ibáñez Fernández, 2019b).

Si las formas y las trazas son vestigios tangibles, que han pasado de ser objeto de clasificación a un escrutinio técnico y a un apurado análisis lingüístico, también ha cambiado la interpretación de unas y otras como portadoras de valores, intenciones y referencias significativas (Millon & Magnago Lampugnani, 1994). En este giro se ha planteado de nuevo la cuestión, casi irresoluble, sobre el concepto de tardogótico, del Gótico en la Edad Moderna y de su relación con la arquitectura de la nueva antigüedad, no necesariamente dialéctica en los términos contrapuestos de Vasari, y muchas veces proclive a formas de hibridación o bilingüismo que apenas encajaban en la historia tradicional de los estilos y su secuencia temporal (Moreira, 1991). En primer lugar, se ha considerado con más rigor y profundidad en la lectura de las fuentes y de los monumentos la idea de la Antigüedad vigente en los siglos XV y XVI (Burns, 1971; Hemsoll, 2019), del papel retórico atribuido a la arquitectura y del valor de la tradición en el humanismo del Renacimiento, que frecuentemente evitó la ruptura y contó con vías también poco convencionales de asimilación (Tafari, 1978; Smith, 1992), al tomar por clásicas referencias medievales o vernáculas, con una perspectiva de alcance europeo (Günther, 2009).

Es en las actitudes ante otras tradiciones, tenidas a veces por antigüedades distintas de la clásica convertida en canon a partir de los vestigios materiales, donde ha avanzado la investigación. La cultura arquitectónica de la primera Edad Moderna en la Península Ibérica asimiló los vestigios presentes en el solar de la antigua Hispania, adoptando ante ellos la distancia que imponía el nuevo sentido humanístico de la historia con la conciencia de la proximidad y el arraigo de monumentos ruinas y epígrafes en unas tierras intensamente romanizadas (Morán Turina, 2010). Estas piedras venerables convivían con imponentes edificios como la mezquita de Córdoba o la Alhambra que pregonaban la presencia duradera del islam en la península y con usos, materiales y repertorios decorativos que todavía suscitaban una mezcla de admiración y asombro ante propios y extraños e impelían sentimientos encontrados acerca de la propia identidad histórica (Urquizar Herrera, 2017; Ruiz Souza, 2016). Portugal y Castilla, en particular, tuvieron además un contacto precoz e incisivo con los nuevos horizontes universales en lugares como la India, África, México o el Caribe, donde

hallaron otras culturas y pusieron las bases arquitectónicas de colonias permanentes y muy activas que llegarían a afirmar identidades mestizas (Bérchez, 1992; Bérchez, 1999; Fernández-González, 2020).

Desde una perspectiva eurocéntrica, en cambio, las investigaciones recientes han ahondado en la persistencia fructífera del Gótico entre los siglos XV y XVI y su coexistencia con el nuevo lenguaje a la romana (Guillaume, 2003). De una parte, se ha subrayado la vitalidad y originalidad del Gótico tardío, por su cronología relativa respecto al modelo del siglo XIII, y en especial la capacidad de innovación técnica, con tendencia al virtuosismo en la traza y la montea, para plantear la cuestión de su ocaso, que algunos autores califican como extinción (Gómez Martínez, 1998; Chatenet, 2011; Nobile, 2013; Bork, 2018). El cúmulo de saberes de la cantería logró incluso tender puentes con el dibujo y la representación figurada del mundo en la cartografía o las experiencias de la perspectiva renacentista (Pinto Puerto, 2002). De otra, se aprecia la variedad inestable de sus repertorios decorativos, abiertos al cruce con evocaciones ocasionales y no sistemáticas de la antigüedad, metamorfoseados en su apariencia por raras combinaciones de destrezas

apuradas y materiales de texturas figurativas insólitas, a veces imaginativas, otras sensibles a un naturalismo que engaña la vista e incita a la contemplación detenida (Kavaler, 2012). Precisamente el alarde exhibicionista de la estereotomía y el trampantojo tridimensional presuponen una mirada atenta entre compañeros de oficio y *dilettanti*, quienes ya como artífices ansiosos de emulación o de la afirmación de su jerarquía, ya como mentores, ya como promotores efectivos tuvieron un papel destacado en cambios, opciones culturales y actitudes de estima y aprecio por soluciones ingeniosas o hallazgos formales (Guillouët, 2019).

Quizá asumir el aspecto entreverado y laberíntico de la arquitectura del sur de Europa entre la caída de Constantinopla y la primera circunnavegación nos demande una actitud más abierta y comprensiva ante la complejidad, menos condicionada por los acontecimientos posteriores, porque el mundo aparecía entonces más ancho y más ajeno, pero al tiempo la arquitectura era un espectáculo cotidiano, un escenario urbano o doméstico para cada día y aún no el objeto taxonómico o de límpida coherencia formal que llegaría a ser para la historia del siglo XX.

Sobre sólidos fundamentos. Algunas reflexiones sobre las raíces bajomedievales de la arquitectura española del quinientos con Siloé y Riaño al fondo

JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ
Universidad de Zaragoza

Manuel Gómez Moreno (1870-1970) ya supo reconocer las *dotes de maestro de cantería* de Diego Siloé (ca. 1490-1563), advirtiéndolo, además, que su capacidad para resolver importantes *problemas de cortes de piedras y equilibrios* no habría de llegarle de *Italia, donde el arte de la cantería era muy somero, sino de la tradición ojival*, que todavía estaba *viva en los talleres de Toledo y Burgos* (Gómez-Moreno, 1941, 67).

Aunque escuetas, sus apreciaciones venían a reconocer a Siloé como un profesional de la piedra en toda su extensión, al que cabía presumirle un bagaje formativo de tradición bajomedieval, de carácter integral, fundamentado en el dominio del arte del corte de piedra, que habría de facultarle para materializar cualquier tipo de proyecto constructivo, incluidos aquellos, posiblemente más sencillos desde el punto de vista estructural, pero, desde luego, mucho más avanzados desde el formal, que pudo llegar a plantear a su regreso de Italia.

De alguna manera, su caso venía a ejemplificar cómo el grado de desarrollo alcanzado por la práctica estereotómica en el contexto peninsular habría de terminar permitiendo la materialización de la nueva arquitectura “a la antigua” en piedra, lo que, aunque el estudioso granadino no llegara a plantearlo exactamente en estos mismos términos, debería obligarnos a contemplar todas aquellas cuestiones de carácter procedimental –técnico, constructivo–, que, a diferencia de las estrictamente formales –a las que se ha venido prestando una mayor atención–, no podían improvisarse. No en vano, el modo de resolver un abovedamiento puede terminar ofreciendo una información mucho más valiosa sobre el responsable de voltearlo, sobre las raíces y la naturaleza de su bagaje formativo, o sobre sus verdaderas capacidades profesionales, que las formas o los motivos ornamentales empleados para decorar las estructuras de una manera superficial, que pudieron adoptarse, con más o menos criterio, fidelidad y fortuna, de simples repertorios de modelos formales.

LA RENOVACIÓN DEL ÚLTIMO GÓTICO PENINSULAR

Las investigaciones desarrolladas de un tiempo a esta parte han venido a evidenciar que las novedades –tanto técnicas como formales– planteadas por toda una serie de profesionales de la piedra llegados del otro lado de los Pirineos a caballo entre los siglos XIV y XV, permiten establecer el punto de partida del fenómeno de renovación del último Gótico peninsular, ya que, entre otras cosas, consiguen ofrecer el contexto necesario para comprender tanto las experimentaciones llevadas a cabo en el campo de la arquitectura a lo largo de la primera mitad del Cuatrocientos, cuanto la aparición, a mediados de esa misma centuria, de los fenómenos, aparentemente paralelos, pero conectados entre sí, desarrollados tanto en los territorios levantinos de la antigua Corona de Aragón, como en los focos toledano y burgalés, mencionados por Gómez Moreno (Ibáñez Fernández, 2014; 2016a, 53-56).

No cabe aquí entrar en ninguno de estos episodios, sino subrayar que la experiencia acumulada, por ejemplo, en la labra de microarquitecturas, de molduras interseccionadas y de maclas por interpenetración (Ibáñez Fernández y Zaragoza Catalán, 2018); en la materialización de algunos subtipos arquitectónicos o *set-pieces*, como el “caracol de ojo abierto de Mallorca” (Sanjurjo Álvarez, 2007; 2009, 245-255), o de manera más evidente, en el volteo de bóvedas aristadas –anervadas–, sobre todo, en el ámbito valenciano (Zaragoza Catalán, 2010) (fig. 2-1), terminará facilitando el desarrollo del arte del corte de piedra. Partiendo de su dominio, y de una concepción arquitectónica –perfectamente reflejada en el núcleo original del *Compendio de arquitectura* atribuible a los Gil de Hontañón– que preconizaba la diferenciación entre estructura y ornato, y que habría de permitir la adopción superficial del nuevo vocabulario ornamental “al romano”; la incorporación de estructuras bidimensionales de corte



Fig. 2-1. Detalle de uno de los enjarjes de la bóveda de la capilla real del antiguo convento de Santo Domingo de Valencia. Francesc Baldomar (ca. 1439-1463). Fotografía del autor

anticuario, o incluso la “redefinición a la clásica” de la bóveda de crucería (Ibáñez Fernández, 2016a, 56-57; 2016b; 2019a, 78-82; 2020, 14-17), tratará de afrontar la asunción de un sistema completamente nuevo, basado en el empleo de los órdenes clásicos –con sus relaciones proporcionales y principios compositivos–, y en última instancia, la construcción de las estructuras definidas –y “decoradas”– con ellos, incluidas sus soluciones de abovedamiento, íntegramente en piedra.

En este sentido, conviene advertir que los novedosos sistemas de cierre, descritos a partir de geometrías regladas y de revolución, ya no podían continuar resolviéndose recurriendo a la probada eficacia de la crucería. No obstante, tratarán de materializarse a partir de la experiencia desarrollada en el volteo de las bóvedas de este tipo, es decir, “por cruceros”, como estructuras binarias o dúplices, conformadas por nervios y plementos, pero también, como las bóvedas aristadas, mediante la labra y el ensamblado de “piezas enterizas” (Palacios y Bravo, 2013; Ibáñez Fernández, 2016a); un sistema cuya aplicación requería de unos conocimientos técnicos muy precisos, imposibles de improvisar, que no llegaron a dominar todos los profesionales de la piedra, con los que lograrán materializarse unas estructuras únicas, sin diferenciación alguna entre nervios y plementos, que habrán de comportarse de una manera radicalmente distinta, sobre todo, desde el punto de vista de la mecánica estructural. Por todo ello, además de los

diseños utilizados, el análisis de las fábricas exige atender a los sistemas empleados en la ejecución, sobre todo, de los abovedamientos.

LAS PRIMERAS MUESTRAS DEL CAMBIO

El nuevo sistema renacentista hace acto de aparición en la obra de maestros como Jacopo Torri (1476-1526), más conocido como Jacobo Florentino o el *Indaco viejo* (Gutiérrez-Cortines Corral, 1987, 61-66; Plaza, 2019), que, partiendo de una formación fundamentalmente plástica, y apoyado en una sólida trayectoria como pintor y escultor, terminará dando el salto al diseño de arquitectura; un campo en el que tendrá la fortuna de dar con los profesionales de la piedra capaces de convertir sus proyectos en realidades tangibles, incluidas sus novedosas propuestas de abovedamiento, que lograrán materializarse gracias a la aplicación de sistemas diferentes. Así se desprende del análisis de la cabecera de la iglesia de San Jerónimo de Granada (1523 / 1525 / 1528-1543), y la sacristía habilitada en el primer cuerpo de la torre campanario de la catedral de Murcia (1522-1525); dos obras ideadas por el maestro florentino que lograrán materializarse gracias al concurso de otros profesionales, diferentes en un caso y en otro, que, además, recurrirán al empleo de sistemas radicalmente distintos para

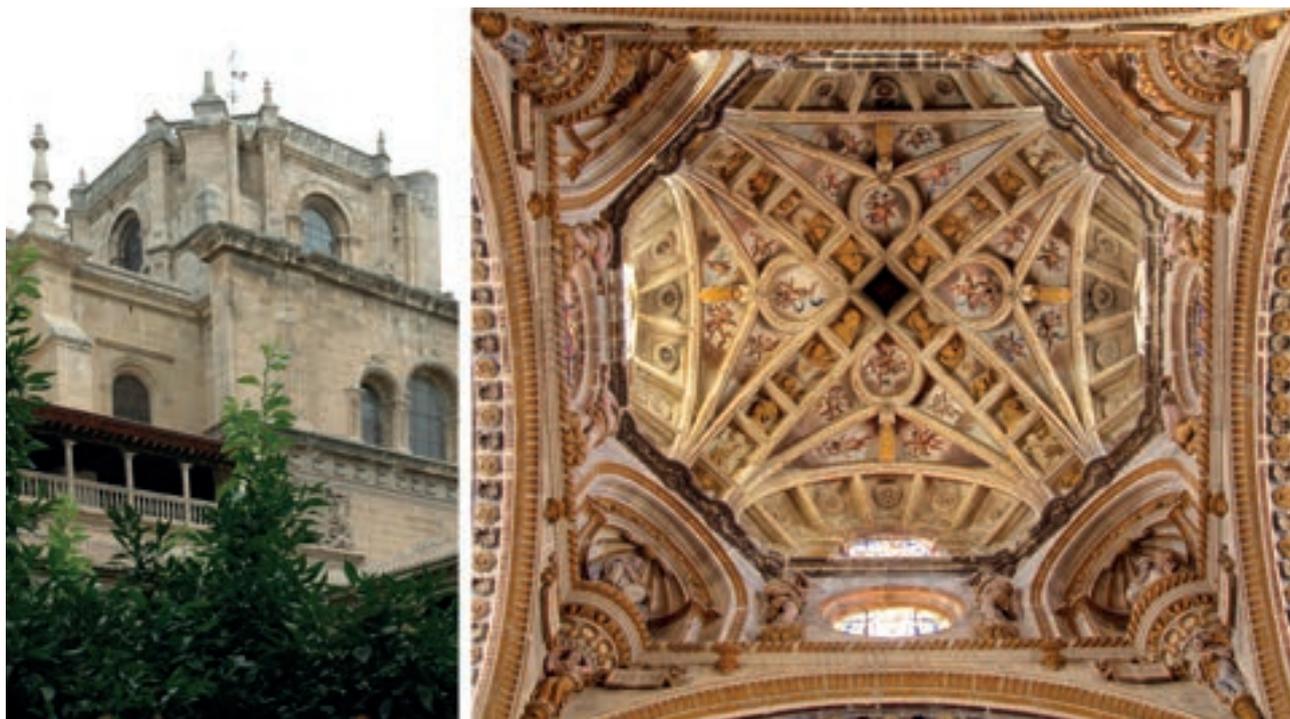


Fig. 2-2. Cimbório de la iglesia de San Jerónimo de Granada (exterior e interior). Diego Siloé (1528-1543). Fotografías del autor

la ejecución de las soluciones de abovedamiento, que, en efecto, se resolverán “por cruceros” en Granada, y mediante la labra y el ensamblado de “piezas enterizas” en Murcia.

La cabecera de San Jerónimo de Granada se concibió para albergar los restos de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, y se proyectó conforme a un modelo planimétrico bastante convencional, muy común para este tipo de empresas, sobre todo, en el ámbito de la arquitectura tardogótica castellana; esto es, como un cuerpo de carácter unitario, conformado por un transepto de brazos muy cortos y una capilla mayor muy poco profunda, de perfil ochavado. Sin embargo, Torni logrará trascender la tradición bajomedieval inmediatamente anterior proponiendo un alzado articulado mediante un novedoso sistema de pilastras –con sus correspondientes contrapilastras– colosales de orden *italico*, según la terminología utilizada por Sagredo en sus *Medidas del romano* (1526, ff. D. III r-[D. V r]), que verán la luz en Toledo en 1526, justo cuando, levantados los paramentos de esta empresa, al parecer, hasta la altura del entablamento, le sobrevino la muerte al maestro florentino.

Todo indica que Torni dejó un proyecto bastante bien definido, y que Siloé, que se comprometió a *hordenar lo que en la capilla de San Gerónimo de Granada se [había] de labrar a lo romano como se [había] comenzado hasta acabarse* el 20 de abril de 1528

(Gómez-Moreno, 1941, 57-59, y doc. VII, 198-199), tan solo tuvo que hacerse cargo del volteo de los abovedamientos acasetonados de los brazos del transepto, el presbiterio y el ochavo del ábside; de la construcción del cimbório, y del tendido de la originalísima solución ideada para cerrar su segundo cuerpo de planta octogonal, conformada por cuatro trompas de ángulo obtuso acasetonadas y una bóveda de terceletes de cinco claves “redefinida a la clásica”, tanto por lo que respecta al diseño general de su crucería, cuanto por el tratamiento formal otorgado a sus nervios (Ibáñez Fernández y Alonso Ruiz, 2016, 175) (fig. 2-2), que, como el resto de las bóvedas de la cabecera, e incluso las trompas del lucernario, terminará ejecutándose “por cruceros”; el mismo sistema al que recurrirá el maestro burgalés en otros compromisos profesionales posteriores, tal y como puede descubrirse en los pasos abovedados que permiten la comunicación entre el presbiterio y la girola de la catedral de Granada (*ca.* 1534-1541) (Palacios Gonzalo, 2003, 122-127; Salcedo Galera y Calvo López, 2018), o en la *media naranja* de la iglesia del Salvador de Úbeda (Jaén) (1536 / 1540-1559), cuya materialización última correrá a cargo de Andrés de Vandelvira (*ca.* 1504 / 1509-1575) (Gómez-Moreno, 1941, 80-82, y docs. X-XI, 202-209; Chueca Goitia, 1995, 105-130; Galera Andreu, 2000a, 72-85).

Frente a ello, las propuestas, más que clásicas, florentinas, planteadas por Torni para el acceso y la sacristía

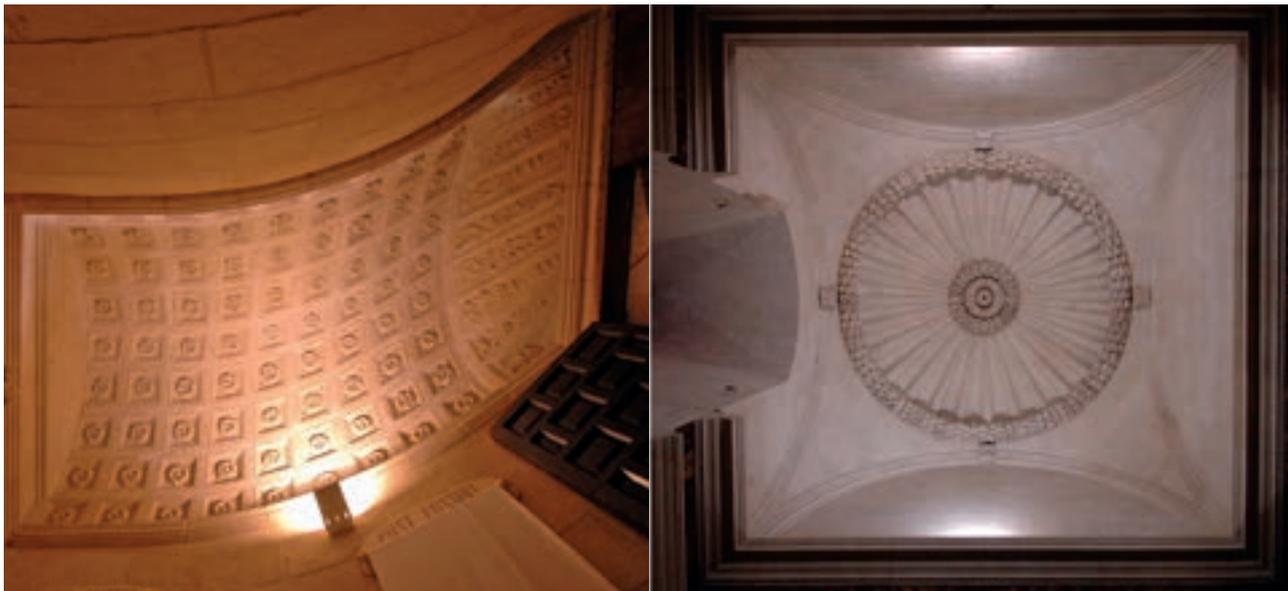


Fig. 2-3. Abovedamientos del acceso y de la sacristía de la catedral de Murcia. Jacopo Torni (1522-1525). Fotografías del autor

de la catedral de Murcia, una bóveda de cañón en esviaje e intradós acasetonado, con un espectacular capialzado, prácticamente abatido, en uno de sus extremos para el primero, y una bóveda vaída cerrada mediante hileras concéntricas en la que todas las piezas, incluidas las labradas escultóricamente, forman parte de la misma superficie esférica en la segunda, terminarán resolviéndose mediante la labra y el ensamblado de “piezas enterizas” (Gutiérrez-Cortines Corral, 1987, 133-137; Calvo López, 2005; Calvo López, Alonso Rodríguez, Rabasa Díaz y López Mozo, 2005, 79-92 y 93-102) (fig. 2-3).

Resulta difícil precisar con quién pudo contar para la materialización última de estos dos abovedamientos, pero la conclusión de los compromisos que dejó inacabados en la propia catedral de Murcia al sorprenderle la muerte –la capilla de Gil Rodríguez de Junterón, o de los Junterones (ca. 1525-1543) (Gutiérrez-Cortines Corral, 1987, 161-188; Vilella, 1998-1999, 2002; Calvo López, Alonso Rodríguez, Rabasa Díaz y López Mozo, 2005, 137-179) y el segundo cuerpo de la torre (ca. 1539-1545) (Gutiérrez-Cortines Corral, 1987, 129-130)–, correrá a cargo de Jerónimo Quijano (ca. 1490-1562); un maestro de origen castellano, rigurosamente coetáneo a Siloé, al que cabe presuponerle un bagaje formativo muy similar, exceptuando, que se sepa, su estancia en tierras italianas (Gutiérrez-Cortines Corral, 1977; 1987, 66-80).

Desde luego, Quijano también conocía los principios de la crucería, tal y como puede descubrirse de analizar el sistema de abovedamiento ideado para el espacio central de la capilla mayor de la iglesia de Santiago de Orihuela (Alicante) (1550-1609), construido a partir de cuatro parejas de grandes arcos entrecruzados y revirados

(Gutiérrez-Cortines Corral, 1987, 250-270; Natividad Vivó, 2014; López González, 2015), pero, frente a Siloé, optará, de manera generalizada, por resolver sus novedosos sistemas de abovedamiento mediante la labra y el ensamblado de “piezas enterizas”. Así puede descubrirse en la media naranja oval avenerada del presbiterio y en el lucernario de la iglesia de Santa María de Chinchilla de Montearagón (Albacete) (1536-1541) (Gutiérrez-Cortines Corral, 1987, 197-215; Salcedo Galera y Calvo López, 2014), o en las tres medias naranjas ovales aveneradas y en la cúpula gallonada de la cabecera triconque de la iglesia de Santiago de Jumilla (Murcia) (1538) (Gutiérrez-Cortines Corral, 1987, 237-250; Alonso Rodríguez, Calvo López y Martínez Ríos, 2008).

UNA REALIDAD NO SOLO DUAL, SINO PLURAL

Todos estos ejemplos nos presentan una situación tan compleja como interesante, en la que, además de los lenguajes utilizados en las obras, también deben contemplarse los sistemas empleados en su materialización última, teniendo en cuenta que tanto los primeros como los segundos pudieron manejarse en solitario, de manera aislada, pero también, combinados entre sí. Esta riquísima realidad plural parece tomar carta de naturaleza en algunas obras concretas, como las sacristías –la de los cálices (1528-1537) y la mayor (1528-1543)– de la catedral de Sevilla, y desde luego, quedará perfectamente reflejada en los tratados de estereotomía que se elaboraron a lo largo de la segunda mitad del quinientos para responder a las múltiples necesidades planteadas en este mismo momento.

Con respecto a las sacristías de la *Magna hispanense*, interesa señalar que las mismas referencias documentales que permiten atribuir el diseño de la de los cálices a Diego de Riaño (doc. 1517-1534, † 1534), parecen señalarle como el autor del de la mayor (Ceán Bermúdez, 1804, 114-115; Gestoso y Pérez, 1890, 400-405, 1892, 5-9; Falcón Márquez, 1980, 57-61; Morales, 1984a, 27-60; Rodríguez Estévez y Ampliato Briones, 2019). Sin embargo, algunos autores han tratado de relacionar la traza de la segunda con Diego Siloé, atendiendo a cuestiones de carácter fundamentalmente estilístico (Gómez-Moreno, 1941, 89; Marías, 1989, 403-404, 1999, 375), y más recientemente, de composición arquitectónica (Sierra Delgado, 2000; 2012, 93-142). En esencia, la disparidad de lenguajes empleados en la definición última de ambos espacios ha llevado a querer reconocer e identificar el “estilo” de Riaño en el primero, y casi por oposición, a tratar de descubrir la intervención de Siloé en el segundo, o incluso, en un esfuerzo conciliador, a plantear la posibilidad de que el diseño original de Riaño para la sacristía mayor hubiera sido modificado tras su deceso, en pleno proceso constructivo, por Siloé (León Alonso, 1984, 132); una hipótesis que la continuidad que ha conseguido detectarse en sus paramentos en fechas recientes parece obligar a desechar (Rodríguez Estévez y Ampliato Briones, 2019, 99).

Desde nuestro punto de vista, las similitudes que pueden descubrirse en la concepción de los dos ámbitos son tan importantes que resulta obligado contemplar la posibilidad de que fuesen diseñados por un mismo maestro, que, partiendo de una formación fundamentalmente práctica, técnica, de raíz bajomedieval, basada en el dominio del arte del corte de piedra, pudo plantear soluciones formalmente muy diferentes, unas dentro de la tradición tardogótica, recurriendo al empleo de la bóveda de crucería, y otras más avanzadas, relacionadas en cierta medida con algunas de las experiencias desarrolladas por Siloé en Granada, pero que, en todo caso –y esto es importante subrayarlo–, lograrán materializarse ya no solo “por cruceros” –el sistema utilizado, indefectiblemente, por el maestro burgalés–, sino también, mediante la labra y el ensamblado de “piezas enterizas”.

En efecto, desde el punto de vista planimétrico, los dos espacios se concibieron con un tramo central de planta cuadrangular y unos brazos en los que la utilización de un sistema de trompas en esviaje –lisas en el primero, y aveneradas en el segundo–, habría de permitir el ochavamiento de estos apéndices; la transición, a un plano más elevado, hacia unas secciones abovedadas de planta trapezoidal, cierto desarrollo esférico y marcado rampante ascendente, y en última instancia,

el engarce con las soluciones –de geometría asimismo esférica– desarrolladas en los tramos centrales. En este sentido, la diferencia fundamental entre las dos sacristías estribaría en el número y en la disposición de los brazos añadidos al núcleo central de planta cuadrangular: tan solo dos, siguiendo un único eje direccional norte-sur, en la de los cálices (fig. 2-4), y cuatro, conforme a dos ejes diferentes, perpendiculares entre sí, uno en sentido norte-sur, y otro en sentido este-oeste, en la mayor (fig. 2-5). De esta manera, la primera terminará adoptando una planta de una sola nave cerrada mediante sus correspondientes exedras en sus extremos, y la segunda, la de una planta de cruz griega ligeramente irregular, dada la mayor profundidad del eje direccional, que acabará cerrándose, al sur, mediante una cabecera conformada por cinco módulos de planta cuadrangular dispuestos en batería.

Señaladas las concomitancias, las diferencias “estilísticas” resultan perfectamente evidentes tanto en el desarrollo de los alzados –en los soportes y las decoraciones murarias–, cuanto en los sistemas de abovedamiento, que son de crucería en la sacristía de los cálices, y adoptan modelos formalmente clásicos en la mayor. Si los diseños desarrollados en la primera arrancan de un esquema general de terceletes de cinco claves para enriquecerse con varias teorías de combados de flexión convexa; en la segunda, todos los tramos de la cabecera se cubren con bóvedas acasetonadas (fig. 2-6), excepto el central, que se cierra con una bóveda de planta pseudo-oval, definida, en realidad, a partir de dos medias naranjas unidas mediante un tramo de medio cañón (fig. 2-7); una solución que remite, al menos desde el punto de vista formal, a modelos siloescos. En este sentido, quizás interese recordar que el maestro optó por proteger la casa central del retablo mayor de la capilla del condestable de la catedral de Burgos con una bóveda de planta pseudo-elíptica, decorada, en su intradós, con artesones de perfil romboidal y cabezas de seres angélicos con las alas explayadas (1525-1528) (Redondo Cantera, 2017, 61), y que su proyecto para la catedral de Granada (1528) llegó a contemplar el volteo de una bóveda, probablemente de planta oval, sobre la encrucijada del segundo transepto del templo, cuyo perfil tratará de evocarse en el diseño de crucería de la bóveda que terminará volteándose sobre este mismo tramo a comienzos del siglo XVIII (Rosenthal, 1990, 58-63; Gentil Baldrich, 1994, 27-28; 1998, 112-113).

Pero, volviendo al espacio de planta centralizada, conviene advertir que la cruz griega desaparece en altura, ya que las trompas en esviaje –incluso a pesar de los ligeros quiebros que se generan en sus encuentros



Fig. 2-4. Sistema de abovedamiento de la sacristía de los cálices de la catedral de Sevilla. Diego de Riaño (1528-1537). Fotografía del autor

con los pilares compuestos que delimitan el tramo central— facilitan el tránsito a un nuevo nivel de perfil octogonal a la altura del entablamento. A partir de este punto, la solución presenta indudables concomitancias con la desarrollada en el segundo cuerpo —de planta igualmente octogonal— del cimborrio de San Jerónimo de Granada, ya que cuatro trompas de ángulo obtuso acasetonadas permiten definir un tramo de planta cuadrangular, que, en lugar de cubrirse con una bóveda de terceletes de cinco claves “redefinida a la clásica”, se cierra, mediando el correspondiente sistema de pechinas, con una cúpula confeccionada íntegramente en piedra que se trasdosa directamente al exterior y acoge un complejo programa escultórico en su intradós, razones que explican el extraordinario grosor de su membrana. Sobre su polo, abierto, se levantará una linterna, cubierta con su correspondiente cupulín, cuya estabilidad tratará de reforzarse mediante una teoría de estribos y de arbotantes de tradición constructiva gótica que se dispondrán directamente sobre el extradós de la media naranja.

En todo caso, interesa subrayar que todas estas soluciones lograrán materializarse a partir de sistemas diferentes. Si, tal y como ya se ha señalado, la sacristía de los cálices se cubrió con crucería, las bóvedas

acasetonadas del presbiterio de la sacristía mayor se cerrarán, como las de la sala capitular, la de los fieles ejecutores y el arquillo exterior del Ayuntamiento de Sevilla (1527-1534) (Morales, 1981a, 60-61; 1992b), “por cruceros” revirados, es decir, verticales, de tradición bajomedieval (Palacios Gonzalo, 2003, 302-315). Por su parte, la bóveda del altar mayor se volteará, como otras soluciones de similares características, como la del lucernario de la iglesia de Chinchilla de Montearagón, realizada, tal y como ya se ha señalado, por Jerónimo Quijano; la de la capilla bautismal de la iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba (1540-1554), construida por Hernán Ruiz *el Joven* (ca. 1514-1569) (Morales, 1996, 12), o la del paso al claustro de la catedral de Cuenca (1546-1550), obra de Esteban Jamete (doc. 1535-1565, † 1565), de la que, lamentablemente, tan solo nos han llegado sus primeras hiladas (Rokiski Lázaro, 1985, 146-149; Turcat, 1994, 176-184; Palacios Gonzalo, 2003, 228-229), mediante la labra y el ensamblado de “piezas enterizas”. Finalmente, frente a las trompas de ángulo obtuso y la propia solución abovedada del cimborrio de San Jerónimo de Granada, realizadas “por cruceros”, o directamente, con crucería, las del espacio centralizado de planta de cruz griega de la sacristía mayor de



Fig. 2-5. Sacristía mayor de la catedral de Sevilla. Diego de Riaño y Martín de Gáinza (1528-1543). Fotografía del autor



Fig. 2-6. Soluciones de abovedamiento de los tramos laterales de la cabecera de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla. Diego de Riaño y Martín de Gáinza (1528-1543). Fotografía del autor



Fig. 2-7. Solución de abovedamiento del tramo central de la cabecera de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla. Diego de Riaño y Martín de Gaínza (1528-1543). Fotografía del autor

la catedral de Sevilla se ejecutarán mediante la labra y el ensamblado de “piezas enterizas”.

Tal y como ya se ha adelantado, la coexistencia de soluciones ya no solo formalmente diferentes, sino susceptibles de ejecutarse a partir de sistemas distintos que se da en las sacristías de la *Magna hispalense* de manera rigurosamente contemporánea también puede percibirse en alguno de los cuadernos –personales o de taller– enriquecidos con trazados de cantería confeccionados a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI que han conseguido llegar hasta nuestros días, que, además de incluir, todavía, algunas soluciones de crucería, tienden a recoger, principalmente, fórmulas formalmente clásicas, susceptibles de ejecutarse, bien “por cruceros”, bien mediante la labra y el ensamblado de “piezas enterizas”.

Es el caso, por ejemplo, del cuaderno personal de Hernán Ruiz *el Joven* (Navascués Palacio, 1971, 1974; Ampliato Briones, 1996, 135-154; Pinto Puerto, 1998), que además de su conocida monte para una bóveda de terceletes de cinco claves, deudora, desde el punto de vista geométrico, de una libre interpretación de la tradición hispánica del rampante redondo (Rabasa Díaz, 1996, 427-429; Gómez Martínez, 1998, 25-26; Rabasa Díaz, 2000, 126-129; Calvo López, 2009b, 109-112; Palacios Gonzalo, 2009, 91-93; Jiménez

Martín, 2019), reúne otros trazados de cantería relacionados con soluciones que habrían de realizarse mediante la labra –curiosamente, por escuadría o por robos en casi todos los casos– y el ensamblado de “piezas enterizas”, es decir, de la misma naturaleza que las que proyectara para cubrir la antesala y la sala capitular de la catedral de Sevilla (1558-1585 / 1592), que, tras su fallecimiento y la desaparición de sus *traças* –y muy probablemente, de sus plantillas–, casi con toda seguridad, a manos de su hijo, que, privado de la posibilidad de sucederle al frente de la empresa, debió de abandonar Sevilla con ellas, tan solo lograrán materializarse mediando el concurso de importantes profesionales de la piedra, como Andrés de Vandelvira, que acudirá en 1572, o su hijo Alonso (*ca.* 1544-1626 / 1627), que lo hará en 1589, y por lo que respecta a la materialización última de la complejísima cúpula elíptica del capítulo, gracias a los buenos oficios de Juan (*ca.* 1510-1576) y Asensio (1547-1607) de Maeda (Morales, 1996, 38-51; Gentil Baldrich, 1998, 120-127; Recio Mir, 1999, 103-184; Calvo López, 2009b, 110-111) (fig. 2-8).

Otro tanto sucede con la recopilación, ordenada con un evidente espíritu didáctico, por Alonso de Vandelvira, en la que tratará de presentar, siguiendo un criterio de dificultad progresiva, un gran número de



Fig. 2-8. Sala capitular de la catedral de Sevilla. Hernán Ruiz el Joven, Juan y Asensio de Maeda (1558-1585 / 1592). Fotografía del autor

soluciones estereotómicas –incluidas muchas fórmulas de abovedamiento– reunidas a lo largo de toda su carrera profesional, desde sus años de formación junto a su padre y Hernán Ruiz *el Joven*, hasta su madurez profesional, en torno a los años ochenta del siglo XVI. Su trabajo no conseguirá llegar a la imprenta, pero esta circunstancia no logrará impedir su circulación y difusión entre los profesionales de la construcción de finales del quinientos y comienzos de la centuria siguiente. De hecho, ha llegado hasta nosotros a partir de dos copias manuscritas realizadas en el seiscientos (Barbé-Coquelin de Lisle, 1977; Ampliato Briones, 1996, 115-133; Cruz Isidoro, 2001, 48-59; Palacios Gonzalo, 2003, 2015), y así lo conoció fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679), quien más allá de referirlo en su *Segvnda parte del Arte y vso de architectvra*, habría de conferirle el título de *Libro de trazas de cortes de piedras* por el que se le continúa conociendo en la actualidad (1665, 217-218).

Atendiendo a su amplio repertorio de bóvedas, la obra todavía incluye tres soluciones de terceletes

de cinco claves, la primera de ellas enriquecida con dos anillos de combados de flexión convexa dispuestos concéntricamente en torno a la clave polar, y caracterizada por un desarrollo geométrico totalmente esférico, muy similar a la volteada por Diego de Riaño sobre el tramo central de la sacristía de los cálices de la catedral de Sevilla, y las otras dos, concebidas para desplegarse sobre tramos de perfil romboidal (Barbé-Coquelin de Lisle, 1977, vol. II, ff. 96 v, 120 v, y 123 v; Gómez Martínez, 1998, 26-30; Palacios Gonzalo, 2003, 290-301; 2009, 93-96; 2015, pp. 34-37). Las demás soluciones, muchas de ellas empleadas en obras concretas –que habrían de otorgarle el nombre al tipo en más de una ocasión–, obedecen a modelos formalmente clásicos susceptibles de materializarse, en algún caso, “por cruceros”, y en otros, mediante la labra y el ensamblado de “piezas enterizas”.

Así, ateniéndonos, única y exclusivamente, a los casos mencionados en estas líneas, entre las primeras figuran varios ejemplos de “capilla redonda por cruceros”, la fórmula utilizada en la cabecera del Salvador de Úbeda; “capillas”

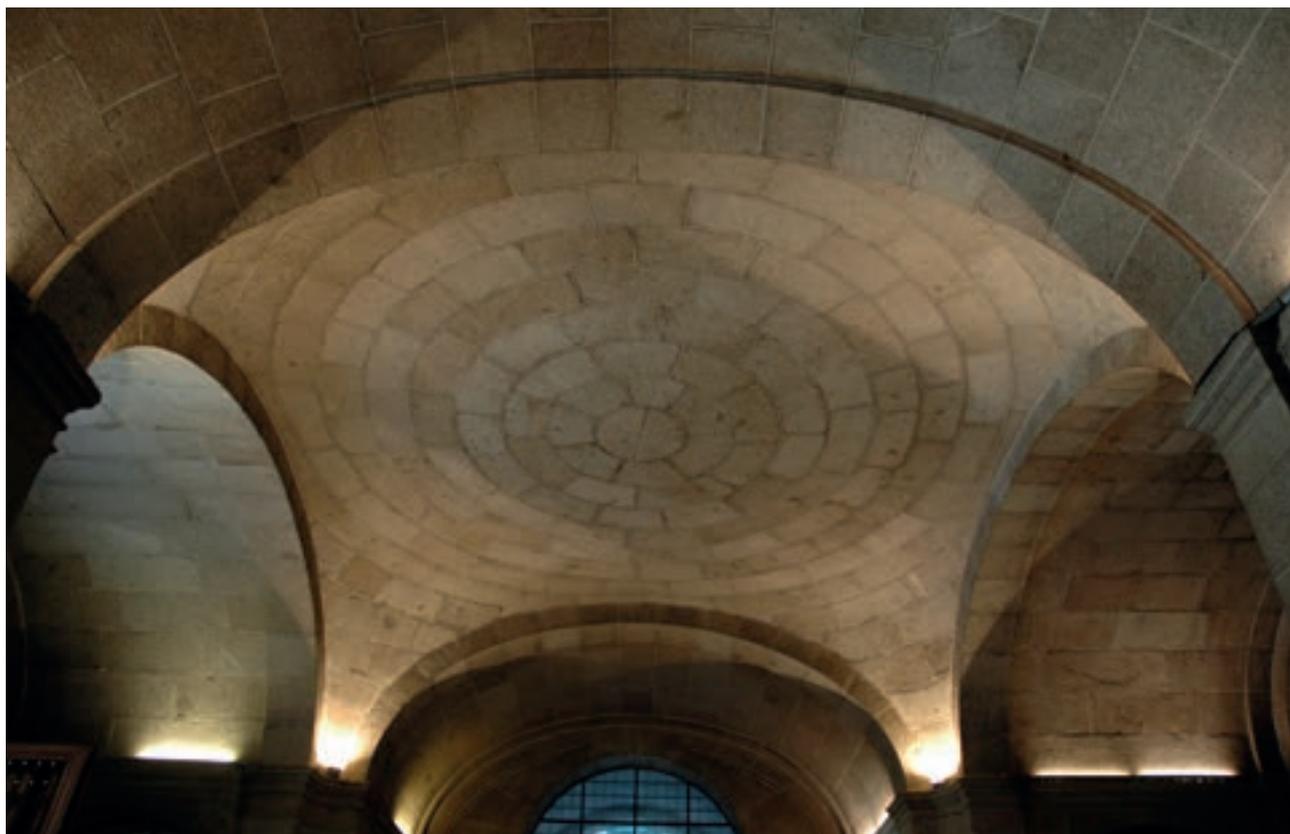


Fig. 2-9. Bóveda del sotacoro de la iglesia de San Lorenzo de El Escorial. Juan de Herrera (1563-1586). Fotografía del autor

cuadradas y perlongadas “por cruceros”, es decir, bóvedas acasetonadas como las volteadas en el ayuntamiento y en el presbiterio de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla; varios tipos de “ochavo igual por cruceros”, como el desarrollado sobre la cuenca absidial de la iglesia de San Jerónimo de Granada, e incluso una “capilla cruzada” muy similar a la volteada sobre el presbiterio de la iglesia de Santiago de Orihuela (Barbé-Coquelin de Lisle, 1977, vol. II, ff. 62 v-65 r, 97 v-99 r, 104 v-105 r y 106 v-107 r, y 119 v-120 r; Palacios Gonzalo, 2003, 200-207, 302-315, 340-343, y 322-323; Palacios Gonzalo, 2015, 24-26, 34-37, 37-39, y 40-43).

Por su parte, el repertorio de abovedamientos que podían materializarse mediante la labra y el ensamblado de “piezas enterizas” arranca con la “capilla redonda en vuelta redonda”, esto es, con la bóveda hemisférica, como la volteada sobre el espacio central de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla, que, a juicio de Vandelvira, constituía el *principio y dechado de todas las capillas romanas*, para continuar con otras soluciones, como la “media naranja oval”, empleada en las cabeceras de la parroquial de Chinchilla de Montearagón y la iglesia de Santiago de Jumilla; dos variaciones sobre la bóveda de la capilla de los Junterones, elevada a la categoría de arquetipo como “bóveda de Murcia”; hasta seis modelos de “capillas ovals”, aunque ninguno de ellos exactamente igual al utilizado en la sala

capitular de la catedral de Sevilla, e incluso una “capilla cuadrada en vuelta redonda”, es decir, una bóveda vaída cerrada mediante hiladas concéntricas, como la de la sacristía de la catedral de Murcia (Barbé-Coquelin de Lisle, 1977, vol. II, ff. 60 v-61 r, 68 r, 69v-71 r, 71 v-78 r, y 82 bis r; Palacios Gonzalo, 2003, 188-195, 212-215, 220-225, 227-243, y 254-259; Palacios Gonzalo, 2015, 24-26, 26-28, 27-30, y 30-34).

A pesar de recoger otras soluciones más actualizadas, la realidad es que cuando Alonso de Vandelvira ordenó su manuscrito, la arquitectura peninsular había comenzado a tomar unos derroteros sensiblemente diferentes. No en vano, tras la generalización del uso de los órdenes clásicos primero, y la implantación del sistema renacentista después, los principios compositivos, las relaciones proporcionales, y en definitiva, las estructuras, habían cambiado para siempre, y estaban siendo sometidas, además, a un proceso de simplificación ornamental que habría de terminar dando lugar a un nuevo fenómeno, prácticamente de abstracción, de la mano de una nueva generación de profesionales que compartieron un marcado perfil técnico. Es el caso de Juan Bautista de Toledo (*ca.* 1515-1567), el ingeniero militar responsable del diseño general de El Escorial (1563-1586), y sobre todo, el de Juan de Herrera (*ca.* 1530-1597), que, partiendo de una sólida formación matemática, le sucederá al frente de la gran



Fig. 2-10. Cúpula central de la iglesia de San Lorenzo de El Escorial. Juan de Herrera (1563-1586). Fotografía del autor

fábrica filipina, y tendrá que concretar todos sus detalles constructivos, apostando con decisión por unas estructuras desprovistas de cualquier atisbo de ornato que lograrán materializarse desde una apurada técnica estereotómica, deudora, todavía, de una larguísima tradición de raíz bajomedieval, que será la que permita acudir, ahora, casi en exclusiva, a la labra y el ensamblado de “piezas enterizas”.

Así puede descubrirse, por ejemplo en la bóveda del sotacoro de la iglesia, una “capilla cuadrada en vuelta redonda”, es decir, una bóveda vaída cerrada mediante hiladas concéntricas que presenta, en este caso

concreto, un rampante extraordinariamente plano (López Mozo, 2003; 2009a, 218-221) –para algunos observadores, de raíz francesa (Marías, 2005a, 27-28; Ibáñez Fernández, 2019a, 91-93, 2020, 26-27)– (fig. 2-9); o en la gran cúpula del templo, que, siguiendo un sistema que recuerda al empleado en los jarjamentos góticos, terminará volteándose sobre unas primeras hiladas horizontales; una intermedia, de transición, y unos lechos finales que acabarán asumiendo una disposición radial y cónica al mismo tiempo (Rabasa Díaz, 2000, 162-167; López Mozo, 2009a, 221-229, 2009b, 2010; Rabasa Díaz y López Mozo, 2011) (fig. 2-10).

Al parecer, en el curso de las obras llegó a prepararse un breve tratado de estereotomía, que, lamentablemente, no ha llegado hasta nuestros días, o, por lo menos, no ha sido localizado hasta ahora (Bustamante y Marías, 1985, 129), pero es probable que sus trazados de cantería se delineasen tratando de prescindir de todo lo superfluo, persiguiendo una simplicidad y claridad expositivas que habrían de terminar rayando –desde luego, para el profano– en la abstracción, tal y como sucede con los recogidos por Cristóbal de Rojas (1555-1614) en su *Teórica y practica de fortificación*, el primer tratado de arquitectura militar publicado en España, que vio la luz en Madrid en 1598 (Calvo López, 1998; 2009b, 125-127), o con los reunidos por Ginés Martínez de Aranda (doc. 1564-1622) en sus *Cerramientos y trazas de montea*, de los que tan solo nos ha llegado una única copia manuscrita, aparentemente autógrafa, de pequeño formato, para ser utilizada a pie de obra, lamentablemente incompleta, y fechada en torno a 1600 (Martínez de Aranda, 1986; Calvo López, 1999, 2009a, 2009b, 127-132).

Con trazados de este tipo terminará labrándose el durísimo granito empleado en la fábrica escurialense,

y obteniéndose unas formas tan simples y bien definidas –hoy diríamos, “abstractas”–, que, a juicio de fray José de Sigüenza (1544-1606), testigo de excepción del proceso constructivo de la empresa, parecían hechas de plata; una analogía radicalmente distinta a las que, planteadas muy pocos años más tarde, habrían de terminar sirviendo para definir la exuberante decoración “al romano” aplicada sobre las estructuras –todavía de tradición bajomedieval– levantadas en el solar peninsular durante los primeros compases del quinientos, e incluso, por extensión, la arquitectura española del periodo, como “platerescas” (Rosenthal, 1958; Bury, 1976; Clouas, 1980).

De alguna manera, la diferenciación entre estructura y ornato propugnada en el *Compendio de arquitectura* logrará alcanzar todo su sentido en la fundación jerónima, en la que la estructura terminará por imponerse al ornato, y en un proceso de abstracción sin precedentes, llegará a prescindirse, incluso, del sistema de los órdenes clásicos; una circunstancia que parece obligar a considerar la conveniencia de continuar denominándola arquitectura “clasicista” (Ibáñez Fernández, 2016b).

Sevilla y el Renacimiento: algunos problemas

CARLOS PLAZA
Universidad de Sevilla

En 1526 Andrea Navagero llegó a Sevilla como Embajador de la República de Venecia ante la corte del Emperador. Durante su estancia prestó mucha atención a la arquitectura, la ciudad y el paisaje (Brothers, 2015), tal y como escribió en el memorial a modo de relación al Senado donde plasmó una frase que ha tenido una gran fortuna historiográfica para la interpretación del Renacimiento hispalense: “assimiglia molto alle città de Italia, che altra città di Spagna” (Navagero 1563, f. 13). El hecho que inmediatamente después de ese pasaje mencione que Sevilla “ha le strade molto larghe et belle [...] Vi sono però alquanti palazzi, delli quali non ho io visto migliori” hace pensar que su reflexión estaba ligada al ambiente urbano y a la arquitectura de la ciudad (fig. 3-1). A los ojos del gran humanista –entendedor de arquitectura y amigo de Rafael, Pietro Bembo y Baldassare Castiglione– la ‘italianizada’ Sevilla aparecería como la ciudad mas ‘renacentista’ de España. En realidad, no sabemos qué quiso expresar Navagero exactamente con esas palabras, no tanto porqué se parece Sevilla a las ciudades italianas sino a cuál o a cuáles, lo que nos daría una mayor aproximación a la visión que de Sevilla tenía un personaje tan culto y, sobre todo, al valor que sus palabras pueden tener para la historiografía del Renacimiento. Las diferencias entre el Renacimiento en las diferentes ciudades italianas no es una cuestión menor: en el caso de que se refiera a Venecia, la sociedad, la política, las costumbres, la arquitectura, el ambiente urbano y la cultura anticuaria no podían ser más diferentes que en otras ciudades italianas como, por ejemplo, Florencia. Venecia, de hecho, era la ciudad menos ‘renacentista’ según el estereotipo de un Renacimiento italiano basado en un humanismo de matriz florentino-romana desarrollado unívocamente sobre la búsqueda de la cultura de la Antigüedad Clásica en contraposición, y neta ruptura, con los precedentes medievales y locales de las ciudades. Esas interpretaciones lineales para ambas ciudades, en realidad, fueron ya puestas en crisis

por Howard Burns en relación a Florencia (1971) y por Manfredo Tafuri sobre la ciudad lagunar (1985) en dos estudios seminales dentro de la amplia obra de los dos importantes historiadores de la arquitectura, dirigiendo, desde entonces, las interpretaciones del Renacimiento en ambas ciudades hacia lecturas más ricas y cercanas a la complejidad de la sociedad y de la producción arquitectónica; unos enfoques que es también necesario aplicar hoy para la Sevilla del Renacimiento buscando nuevos significados para las palabras de Andrea Navagero. Estas reflexiones deben mucho a ambos –y otros– estudios de estos historiadores de la arquitectura más allá del propio título.

Sevilla en el siglo XVI, sobre todo la primera mitad del siglo, no parece tan canónicamente ‘renacentista’ como la historiografía la ha dibujado. Dicha interpretación se basa, en gran medida, en las inclinaciones antiquizantes de los modernos literatos y la continua confrontación del particular caso hispalense con un, tan construido cuanto idealizado, modelo ‘italiano’. Existen actualmente algunos problemas para la interpretación de la arquitectura en Sevilla desde finales del siglo XV. Uno de ellos, quizás el más acuciante, es compartido con la Historia de la Arquitectura del Renacimiento en España que es aún deudora de lecturas críticas basadas en la búsqueda de axiomas taxonómicos sobre una base estilística. Nacen así los numerosos ‘estilos’ que conviven y se funden a lo largo del siglo XVI y que a menudo son analizados desde planos paralelos en las ciudades, como los estilos Reyes Católicos, gótico isabelino, plateresco, gótico plateresco, clasicista, Cisneros, italiano o protorenacimiento, entre otros. Muchos de ellos pueden resumirse en la antinomia Gótico y Renacimiento y a ese problema interpretativo se enfrenta, precisamente y con interés renovador, el conjunto de estudios albergados en este libro, por lo que no me detendré en ello a pesar de su importancia, concentrándome sintéticamente, en cambio, en otras cuestiones ligadas a las

identidades o la percepción de la antigüedad; temas que influyen notablemente y se entrecruzan con la arquitectura de la ciudad de un modo tan problemático cuanto poco indagado aún.

SOBRE CENTROS Y PERIFERIAS (DE NUEVO): UN ARCHIPIÉLAGO DE LOCALIDADES

La rica y variada arquitectura de la España de la época está aún lejos de ser interpretada teniendo en cuenta la multiplicidad de sus fuentes, modelos y tradiciones, así como las tensiones entre modelos nacionales e internacionales y su reacción con las tradiciones locales. Las metodologías renovadas de interpretación del Renacimiento en España a partir de Manuel Gómez Moreno colocaban el devenir arquitectónico italiano, concretamente el toscorromano, como referencia. La España renacentista se convertía en una periferia dependiente del centro italiano en tanto en cuanto solo se identificaba como renacentista la arquitectura clasicista que importaba el pensamiento, el enfoque a la Antigüedad y, por consecuencia, las investigaciones arquitectónicas producidas en Italia. Otras lecturas más recientes abogaron, en cambio, por aceptar el eclecticismo, el pluralismo y las diferentes sintaxis de la época como dignas de mención en ámbito peninsular pero sin abandonar una connotación peyorativa de su presencia. En los vivaces primeros decenios del siglo se reconocería un “fenómeno de indefinición estilística”, lo que lleva consigo la idea de la necesaria definición de un estilo determinado y reconocible, según patrones actuales, para identificar cada período histórico, en este caso identificado con el modelo clasicista ‘italiano’ (Nieto, 1989, 10-96 y 57-96). En 1987 Manfredo Tafuri ya alertó de las dificultades metodológicas del estudio de la arquitectura del siglo XVI en España debido precisamente a la visión desenfocada de la relación entre un centro –Italia– y una periferia en la cual se colocaría España. Para el italiano era necesario profundizar, por el contrario, en el carácter dinámico y poliédrico de unas relaciones que tienen lugar más bien entre “centri e periferie”, mencionando también, en relación a la historiografía española, como “il mito delle águilas spagnole vizia l’analisi del Rinascimento iberico” (1987, 4). Si bien la arquitectura y el arte “a lo romano” jugaron un papel muy importante para la renovación de los “usos artísticos” en la España del Renacimiento ya Fernando Marías nos advirtió, en su poliédrica revisión del quinientos español, que sus dinámicas no es posible introducir las dentro de una linealidad interpretativa como un sólido y armónico avance desde una “indefinición estilística” hasta un ‘correcto’ clasicismo ya adoptado

plenamente en El Escorial (1989), ni mucho menos en un orgánico devenir unitario peninsular que no tenga presente las diferentes “Geografías” de un Renacimiento en España formado por numerosas realidades locales (2008).

La apertura a otros significados del Renacimiento en España está presente en obras historiográficas recientes que configuran lecturas necesariamente sintéticas y con aspiraciones globales (Payne, 2017; Anderson, 2011). El capítulo dedicado al Renacimiento en España del primero se aleja de cuanto se esperaría de un manual para estar dedicado a la arquitectura y la identidad entre Castilla y al-Andalus entre los siglos XV y XVI (Feliciano y Ruiz Souza, 2017); del mismo modo, en la ilustración de la realidad española del segundo se obvian las realizaciones más icónicas y se pone el foco en la mezcla de estilos, lenguajes y tradiciones (Anderson, 2011, 87-90).

Más allá de las amplias, y a veces necesarias, lecturas nacionales la investigación sobre la arquitectura del Renacimiento en España tiene todavía un amplio campo de profundización en las culturas locales, donde los monumentos antiguos y las tradiciones poseían significados diferentes para la ciudadanía, las élites sociopolíticas y los visitantes. Era a partir de la escala local de las ciudades donde se producían los fenómenos de construcción de las identidades y su reflejo en el lenguaje arquitectónico en el modo del siempre presente conflicto entre modelos internacionales, considerados de vanguardia, y el apego o el rechazo a abandonar las tradiciones y las formas locales llenas de significados identitarios de matriz simbólica, política, religiosa e incluso técnica o ligada a materiales locales. En esa dirección indagan otras amplias lecturas italianas y europeas a través del papel de la apropiación del pasado, las identidades y las antigüedades locales en el arte y la arquitectura modernas (Corrain y Di Teodoro 2013, Burns y Mussolin 2013, De Divitiis y Christian 2019, Enenkel y Ottenheim 2019). En ellos se supera también una antigüedad entendida únicamente como romana para extenderse a toda aquella construcción simbólica considerada como tal por las tradiciones locales y ligada, por lo tanto, a la conformación de las diferentes identidades en la ciudad. Para el caso español, con un pasado tan rico de diferentes antigüedades, resulta muy ilustrativa la confrontación entre Tarragona y Córdoba (Marías, 2018b).

En lo que respecta a Sevilla, la importante y pionera obra de Vicente Lleó (2012 [1979]) continúa siendo la obra de referencia sobre el Renacimiento por su gran aportación al estudio de la cultura del momento. En ella, viene presentada la ciudad como una Nueva Roma, el Renacimiento se liga a la cultura



Fig. 3-1. Vista de la ciudad de Sevilla, Ambrogio Brambilla (grabador), 1585. Roma: Pietro de Nobili. Colección Fundación FOCUS Abengoa

humanista de matriz ‘italiana’ y el juicio crítico sobre las obras se basa en el mayor o menor grado de absorción de una idealizada lección toscorromana. Aún si dicho enfoque había sido propuesto previamente por otros autores nacionales e internacionales para el conjunto de la península, desde entonces se consolidó definitivamente para Sevilla la observación como renacentista de aquello que es directamente reconducible a ‘lo italiano’ y los términos ‘italianizante’ o ‘estilo italiano’ inundan la historiografía del Renacimiento en Sevilla.

La consideración periférica de Sevilla (y España) con respecto a un centro localizado en un lugar indeterminado de Italia reduce las posibilidades de interpretar la rica y variada cultura arquitectónica de Sevilla entre finales del siglo XV y durante todo el siglo XVI. Generalmente, existen arquitectos u obras desconocidas o poco tenidas en consideración precisamente por no adherir plenamente a un decidido clasicismo o apostar por un experimentalismo técnico de matriz tardogótica. Mayores posibilidades interpretativas se abren si se intenta comprender la complejidad y el carácter poliédrico de una obra de arquitectura o de los personajes ligados a ella cuales productos de su tiempo, lo cual sale a la luz si nos alejamos de análisis puramente formales y añadimos a las interpretaciones de la realidad sevillana otras categorías analíticas, como pueden

ser los fenómenos de identidad, las rivalidades políticas –entre instituciones, familias o personajes–, la ortodoxia o heterodoxia religiosa, la percepción de la antigüedad o las ideologías. En este sentido, una lectura más problemática sobre el Renacimiento en Sevilla fue propuesta por Víctor Pérez Escolano en el contexto de una más amplia visión en Andalucía (1989), muy permeable a corrientes historiográficas internacionales, en particular a las renovadoras propuestas de Manfredo Tafuri (Plaza 2022a).

La superación de las lecturas supeditadas a las dinámicas centro-periferia nos permite observar la cultura entre las diferentes ciudades o territorios como un archipiélago de islas donde ninguna depende de la otra, siguiendo la metáfora interpretativa de Massimo Cacciari sobre el archipiélago como un lugar de relación entre los entes en el que ninguno es el centro privilegiado y cada uno busca reflejar al otro y reflejarse, ubicándose el centro a la vez en todas partes (Cacciari, 1997).

Dentro, precisamente, de esas relaciones dinámicas y mutables entre centros y periferias habría que introducir la relación entre Sevilla y el resto de centros culturales nacionales, europeos y americanos, incluyendo en esa red incluso a otros centros urbanos ubicados en la provincia y considerados, por lo tanto, periféricos o ‘satélites’ respecto a la centralidad de Sevilla. Pudiendo llegar

a ser centros culturales de gran interés, estos últimos, a menudo, aportan importantes obras de arquitectura al debate que se desarrolla en la ciudad, ya sea porque se desarrollan en un ámbito de mayor libertad o incluso, o sobre todo, porque los personajes ligados a ellas tienen lazos culturales con otros territorios, lo que los hace introducirse en un horizonte más amplio de relaciones culturales, como es el caso de los genoveses Centurión entre Estepa y Génova (Pérez Borrego, 2020).

ANTIGÜEDAD ROMANA: FILOLOGÍA, FUENTES E IDENTIDADES LOCALES

El término “Nueva Roma” fue utilizado por Giorgio Vasari, en la edición torrentiniana, para reconocer la transformación de Mantua por obra de Giulio Romano. La asociación en Mantua entre Federico Gonzaga y el pintor-arquitecto renovó ampliamente la ciudad italiana en clave *anticamente moderna* sobre la base de las investigaciones sobre la Antigüedad importadas desde la Roma de Rafael y, en general, antes del Sacco. En su trasposición a Sevilla, la historiografía reconoce también un interés en la ciudad por la cultura visual ligada a la Antigüedad Romana guiado por el afán renovador de la faz



Fig. 3-2. El anfiteatro de Itálica y San Isidoro del Campo en la Vista de la ciudad de Sevilla (detalle de fig. 3-1)

medieval de la ciudad; una cultural anticuaria y una actitud –sobre todo de las élites urbanas– que también sería importado y ligado a los viajes a Roma o Italia, los escritos de los literatos y humanistas o la cultura visual en dibujos, estampas y libros impresos (Lleó Cañal, 2012 [1979]). Pero además de una Antigüedad abstracta y con carácter universal ¿existió un interés por la Antigüedad Clásica local hispalense?

Es recurrente la mención por parte de literatos y humanistas de los míticos y antiguos orígenes de Sevilla –desde Luis de Peraza hasta Alonso de Morgado– pero, ¿existió una investigación anticuaria y filológica sobre la historia de la ciudad y, sobre todo, sobre sus ruinas antiguas?. Desde Leon Battista Alberti y Flavio Biondo el cotejo en Roma entre textos y ruinas fue una de las actividades más importantes para el conocimiento filológico de la arquitectura de la Antigüedad y sus resultados eran la base de la nueva arquitectura moderna. Los numerosos humanistas asentados en Sevilla eran buenos conocedores de los textos antiguos sobre la historia y la arquitectura, así como sus modernas interpretaciones; un ejemplo de ello es Hernando Colón que poseyó numerosas estampas, así como tantos libros que estudió e incluso apostilló, en particular los textos de Vitruvio y Plinio el Joven (Plaza 2014, 2015b, 2017). Fue precisamente en el proemio de la edición vitruviana de Fra Giocondo, de la cual Colón tenía un ejemplar (Florencia, 1522), donde el filólogo, arquitecto y fraile veronés mencionó la importancia del doble estudio de los textos antiguos y las ruinas. Desconocemos aún, sin embargo, si los profundos intereses filológicos de Colón por los textos de arquitectura antigua se extendieron también a su verificación en las ruinas y en los restos de la Antigüedad hispalense, del mismo modo que desconocemos aún si ello tuvo su reflejo en las modernas propuestas arquitectónicas puestas en práctica en su palacio suburbano (Plaza, 2015a, 72-82).

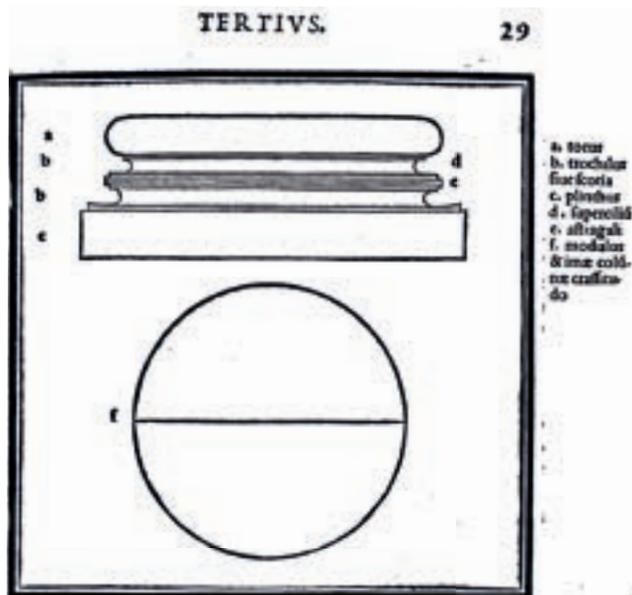
El interés por la Clasicidad de los arquitectos, comitentes y humanistas que obran en Sevilla es ampliamente reconocida pero ¿se interesarían filológicamente por las fuentes antiguas romanas hispalenses?. Existían ruinas de gran interés e importancia identitaria, como las ruinas de Itálica por las cuales se interesó el propio Navagero (fig. 3-2). Sevilla La Vieja era reconocida en el Renacimiento como un lugar de gran identidad para la ciudad, no solo por los restos sino como lugar de enterramiento de un personaje tan ‘antiguo’ como San Isidoro. Bajo jurisdicción del duque de Medina Sidonia, el linaje ligaba su antigüedad ciudadana a la protección de tan importante y



Fig. 3-3. Ara funeraria romana, Alcázar de Sevilla (patio de la Montería, proveniente de un jardín del duque de Medina Sidonia). Fotografía del autor



Fig. 3-4. Detalle de la basa de una de las columnas de la Alameda de Hércules, s. I-II d.C. Fotografía del autor



Spiris perfectis & collocatis, columnæ sunt medianæ in pronao & positi
co ad perpendicularum mediæ centri collocandæ, Angulares autè, quanq
e regione earum furare sunt in lateribus adis dextra ac sinistra, vti par
tes interiores, quæ ad parietes cæli spectant, ad perpendicularum lateris ha
beant collocatum, Exteriores autem partes vti dicant se eari contractu
ra, sic enim erunt figuræ compositionis ad eam contracturæ iusta ratio
ne exacte. Scapis columnarum istarum, capitalorum ratio si pulcherr
ta erunt, his symmetris conformabuntur, vti q̄ crassius imus scapus fue
rit addita octauadecima parte scapi, abacus habeat lóngitudinem & lati
tudinem, crassitudinem cum volutis eius dimidiam, Recedendū autem
est ab extremo abaco in interiorè partem frontibus volutarum parte
duodeuigefima, & eius dimidia, & secundum abacum in quatuor par
tibus volutarum secundum extremi abaci quadram lineæ densitendæ,
quæ catheti dicuntur, Tunc crassitudo diuidenda est in partes nouam
& dimidiam, ex nouem partibus & dimidia, vna pars & dimidia abaci

Fig. 3-5. M. Vitruvius per Jocundum solito castigatior factus [...]. Venecia: 1511, f. 29. Basa jónica con doble escocia

sacro lugar como señalaron Pedro de Medina y Pedro Barrantes, los dos humanistas que estilaron la historia familiar en torno a 1540, pero nada se conoce del interés anticuario, ligado o no a Itálica, de los Medina Sidonia dentro de su actividad como coleccionistas (Urquizar Herrera, 2007, 130-143), aún si en uno de sus jardines, posiblemente el de su palacio urbano en el entorno de San Miguel, conservaban un ara romana ricamente esculpida por todos sus lados. Conservado actualmente en el patio de la Montería del Real Alcázar de Sevilla, el monumento “in horto Ducis Medinæ” sería muy conocido en el Renacimiento ya que la inscripción fue recogida por el cosmógrafo alemán Peter Apian –Petrus Appianus– en su moderna recopilación de epígrafes (1534, XXIII) (fig. 3-3).

Otros restos de importancia como antigüedades locales eran las grandes columnas ubicadas en la antigua –y actual– calle de los Mármoles. Pedro de Medina las relacionó con las columnas que trajo Hércules a Sevilla y Alonso de Morgado se hizo eco de la “común opinión, y tradición de tiempos antiquísimos heredada, de que las

Columnas sean las mismas que dexó Hércules en su memoria, quando fundó Sevilla” (1587, IV, 113). Las columnas, tanto las desplazadas a la Alameda como las que se conservaron *in loco*, podrían haber tenido interés para arquitectos y humanistas más allá del simbolismo que está en la base de la operación que las coloca en el centro de la reforma urbana de la Alameda. Aún hoy no se ha esclarecido la naturaleza del edificio al que pertenecerían pero en el siglo XVI estos restos aparecerían ante los arquitectos y los humanistas como el mejor ejemplo donde analizar el antiguo lenguaje de los órdenes que estaba en la base de la arquitectura moderna.

Particularmente interesante de estas columnas, para nosotros, son las basas (fig. 3-4) ya que 4 de las 5 conservadas adhieren al tipo jónico con doble escocia que fue uno de los motivos arquitectónicos que suscitaba un mayor debate arquitectónico entre filólogos, arquitectos y tratadistas (Lemerle y Pawles, 1991). Para Vitruvio era la basa jónica la que poseía una doble escocia sin toro inferior y Fra Giocondo la ilustró por primera vez en su edición de 1511 (fig. 3-5). Leon Battista Alberti, en su tratado, mencionó que los corintios elogiaron las basas jónicas y dóricas y se sirvieron de ellas, lo que justificaba que en las investigaciones arqueológicas de los arquitectos en Roma –desde Alberti en su tratado a los levantamientos de Giuliano da Sangallo o Rafael– se evidenciaba la presencia de basas ‘jónicas’ con toros inferior y superior en diversos monumentos y asociados a órdenes corintios (fig. 3-6). Entre otros ejemplos destacaba el más importante y estudiado de la Roma del Renacimiento: el Panteón. Con estos precedentes, sería preciso indagar sobre si el culto debate sobre basa ‘jónica’ que se desarrollaba en Roma suscitaba el mismo interés en la Sevilla de la época.

Estas basas pertenecen a un tipo conocido ya en época republicana, pero que alcanza su mayor utilización en época imperial y, en particular, adrianea, habiendo sido relacionadas, de hecho, con las basas del Traianeum de Itálica (Márquez, 2003). En la Roma de los años Diez el debate sobre la basa para el orden corintio pasa de los textos a la arquitectura moderna siendo experimentada por diversos arquitectos como Rafael, Peruzzi, Giuliano y Antonio da Sangallo pero siendo sus fuentes la arquitectura antigua, sobre todo el Panteón, más que los libros de Vitruvio, Alberti o Cesariano.

Indagar sobre la utilización de este elemento en la arquitectura hispalense puede ser muy revelador de los intereses de los arquitectos y su enfoque a las fuentes antiguas y modernas y, sobre todo, su proceder en la adquisición de su propio repertorio de cultura anticuaria

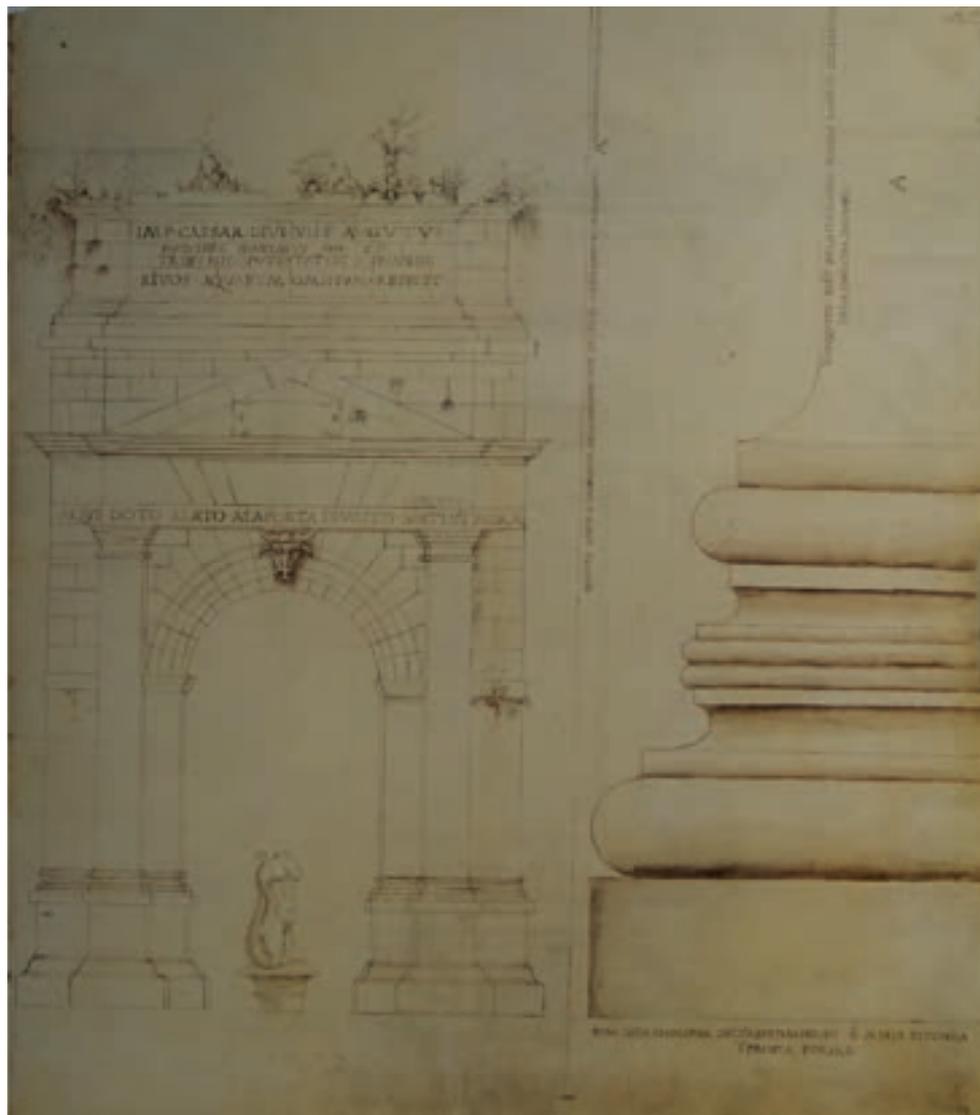


Fig. 3-6. Libro dei disegni,
Giuliano da Sangallo,
f. 29 (Biblioteca Apostolica
Vaticana, Codice
Barberiniano Latino, 4424)

entre textos, cultura visual y ruinas en el contexto del interés por las antigüedades locales. Existe, de hecho, un notable caso de utilización de la variación de la basa 'jónica' en Sevilla: se trata de la sacristía Mayor de la Catedral. Las fuentes y la relación con los debates filológicos contemporáneos, sin embargo, no ha suscitado interés en los estudios conducidos hasta hoy (Sierra, 2012, en esp. 133-134). En la obra catedralicia la doble escocia entre toros no solamente adquiere importancia como un culto elemento circunscrito a la basa sino que se extiende por todo el espacio interior, unificando las variadas geometrías en planta y el arranque de los diferentes elementos arquitectónicos e incluso se extiende a la fachada exterior (fig. 3-7). La basa 'corrida' tiene un doble toro, inferior y superior, por lo que es preciso descartar a la ilustración de los libros de Vitruvio (en las ediciones de Fra Giocondo o Cesariano), para acercarse a la basa albertiana e ilustrada, junto a la vitruviana y para el orden jónico, por Diego de Sagredo en *Medidas del Romano* con los dos "murezillos" o toros

(fig. 3-8). En ningún caso aparece ligada al orden corintio por lo que el arquitecto sería conocedor de ese debate filológico y esa solución compositiva a través del conocimiento directo de fuentes romanas *in loco*, las antigüedades locales hispalenses como las columnas romanas mencionadas precedentemente, o bien de las investigaciones en ámbito romano y su reflejo en la arquitectura *modernamente antica*.

Estos diferentes indicios abren la posibilidad de la existencia en Sevilla de un interés filológico hacia la Antigüedad romana, a través del estudio de los textos y, quizás, un interés por las ruinas romanas en Sevilla que pondría en crisis la idea de un interés por la Clasicidad dependiente únicamente de fuentes indirectas –libros, dibujos, estampas– o de la asunción acrítica de las investigaciones anticuarias experimentadas en territorio italiano. Especial importancia en la profundización de este tema habrá de asumir el interés de humanistas y arquitectos por las antigüedades locales, su interpretación simbólica por parte



Fig. 3-7. Sacristía mayor de la catedral de Granada. 1532 en adelante. Fotografía del autor

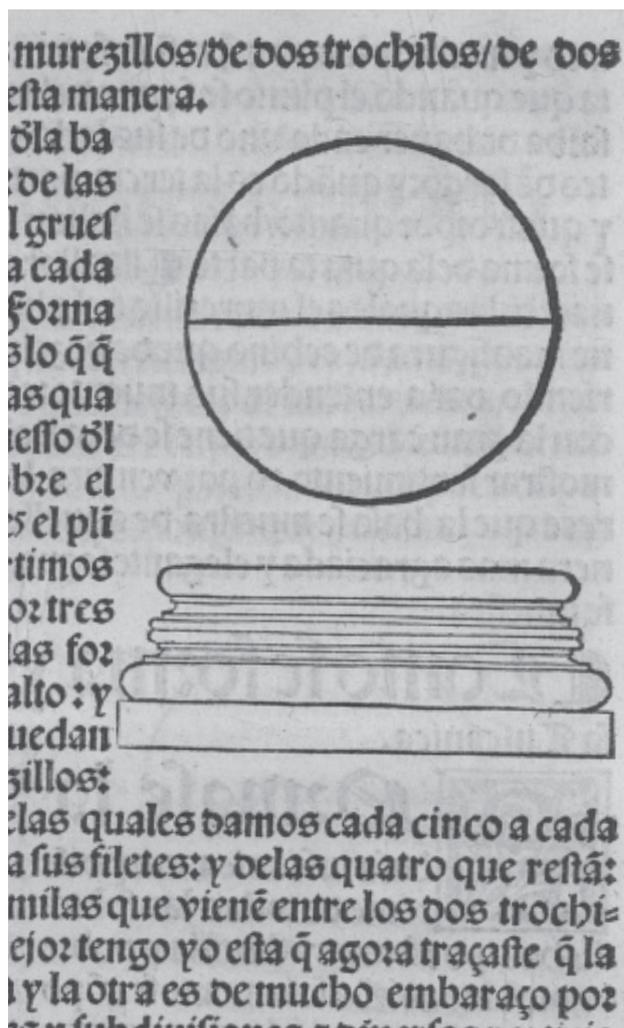


Fig. 3-8. Medidas del Romano [...], s.f. 1526. Detalle de la basa jónica según Leon Battista Alberti

de la ciudadanía y de las élites en la creación de sus identidades locales, el minucioso examen de sus elementos arquitectónicos por parte de los arquitectos y su reflejo y reinterpretación en las modernas arquitecturas.

OTRAS ANTIGÜEDADES, OTRAS IDENTIDADES: LA ARQUITECTURA “ALLA MORESCA”

Los monumentos arquitectónicos islámicos de la península no producían ningún rechazo ideológico en el siglo XVI y eran admirados y estudiados por humanistas e historiadores, como ha demostrado, por último, Antonio Urquizar (2017). En el caso de Sevilla, los monumentos almohades estaban muy presentes en el imaginario colectivo y en la identidad cívica, como muestra el caso de la Giralda, y precisamente ello pueda estar en la base del interés moderno por su arquitectura. Además de la arquitectura islámica, es

preciso tener presente la arquitectura medieval cristiana desde la Reconquista que tiene como uno de sus más interesantes ejemplos el Alcázar de Pedro I junto a otros palacios, conventos y monasterios. La arquitectura medieval como modelo en el Renacimiento, a través de fenómenos diferentes dependiendo de cada realidad local, caracteriza la arquitectura en Italia entre mediados del siglo XV y finales del siglo XVI cuando está muy presente la reinterpretación de elementos, lenguajes y tipologías heredadas del período medieval. En Florencia, por ejemplo, la arquitectura del *Trecento* influyó en gran medida la del pleno *Quattrocento*; tanto en el palacio della Signoria u otros palacios nobiliarios como en la arquitectura eclesíastica románica –como el Baptisterio o la iglesia de San Miniato al Monte– la memoria histórica de la ciudad se reconocía a sí misma en unos monumentos simbólicos que despertaban el interés de humanistas y arquitectos desde Brunelleschi (Burns, 1971; Di Teodoro, 2013). Estudios recientes mencionados precedentemente



Fig. 3-9. Casa de Pilatos. Vista interior de una de las galerías del patio. Fotografía del autor



Fig. 3-10. Patio de las Doncellas, Real Alcázar de Sevilla. Elemento arquitectónico de peralte de las arcadas centrales de las galerías. Fotografía del autor

sobre Renacimiento y Antigüedad locales en Italia prestan particular atención precisamente a los significados de la arquitectura del Renacimiento en cada territorio, con particular atención a los fenómenos de creación de identidades en las ciudades (Burns, 2013a, 2013b). Para el desarrollo de la arquitectura moderna en cada contexto local es determinante su relación con la arquitectura y los monumentos que son símbolos identitarios del pasado de las ciudades, ya sean realmente antiguos o elevados a tal rango por la creencia popular o las élites durante la Edad Media.

A falta de una arquitectura gótica o tardogótica arraigada más allá de las grandes fábricas eclesíásticas la arquitectura medieval con la que dialoga el Renacimiento en Sevilla es la arquitectura del llamado período mudéjar, que en Sevilla tiene un extraordinario interés por su carácter de hibridación de tradiciones culturales fundamentalmente a lo largo de los siglos XIV y XV.

La arquitectura de esa época en Sevilla –y también en el resto de España– recurre al uso consciente y determinado de elementos arquitectónicos de raíz islámica tomados de la tradición cultural mudéjar con la que convivieron los sevillanos hasta bien entrado el siglo XVI. Lejos de ser deliberadamente ocultados en pos de una “Nueva Roma” los elementos arquitectónicos y las estrategias compositivas que hundían sus raíces en el Medioevo islámico y ‘mudéjar’ serían, en muchos casos, más bien ostentados en la arquitectura moderna en Sevilla (fig. 3-9). Por los problemas evidenciados al inicio de este estudio sobre centro-periferia y sobre la dependencia de renacentes modelos ‘italianos’, el uso de estos elementos de inspiración islámica en el siglo XVI español se ha considerado, entre otras lecturas, una inercia de la persistencia desfasada de rasgos o de repertorios ‘mudéjares’, una apropiación de la cultura islámica vencida por parte de los vencedores o una variante estilística –el llamado estilo Cisneros– como reflejo de la multiculturalidad hispana. Como hemos evidenciado precedentemente, en recientes lecturas de la arquitectura de la España del Renacimiento dentro de estudios internacionales, adquieren mucha importancia estas arquitecturas que son reflejo de la diversidad de la herencia cultural española, pero el significado de las principales fábricas se busca más bien en dinámicas propias de la Baja Edad Media que de la Edad del Humanismo y no se enfocan sus significados locales.

Al igual que no podemos considerar medievales la albertiana fachada de Santa Maria Novella porque introduzca elementos y estrategias compositivas de la arquitectura eclesíastica románica, ni los palacios florentinos del *Quattrocento* –y buena parte de los del *Cinquecento*– porque reinterpreten elementos y estrategias propias de los palacios florentinos del *Trecento*, no podemos considerar ‘mudéjares’ los elementos arquitectónicos de inspiración islámica o andalusí en la arquitectura española del siglo XVI, y en particular en la arquitectura sevillana desde finales del siglo XV, por lo que resultan necesarios nuevos enfoques críticos que superen las lecturas estilísticas. La arquitectura que habla un lenguaje islámico en pleno siglo XVI no se puede considerar un fenómeno de persistencia de modelos anticuados sino como el uso reflexivamente intencional de las formas “alla moresca” por parte de comitentes y arquitectos (Plaza 2022b). Un ejemplo de ello son las notables obras de arquitectura que supusieron la completa refacción de los peristilos de los palacios ligados a los Enríquez de Ribera –Dueñas y la llamada casa de Pilatos– y la del patio de las Doncellas del palacio de Pedro I (fig. 3-10); obras en las que

su carácter moderno y plenamente renacentista se fundamenta en la rica variedad de fuentes y en la mezcla, consciente y deliberada, de elementos de la tradición local y de ejemplos seleccionados de la cultura arquitectónica internacional representando, para cada caso, un ejemplo del reconocimiento de viejas y de la construcción de nuevas identidades (Plaza, 2018).

CONSIDERACIONES FINALES

El Renacimiento en Sevilla no aparece, a la luz de estos problemas, como una respuesta unívoca de matriz

clasicista sino que es preciso englobar en su interpretación también a los personajes y las obras que vienen reconocidas hoy como ‘tardogóticas’ o “alla moresca” y, sobre todo, las que muestran un lenguaje que viene considerado impuro e híbrido según categorizaciones más tradicionales. Serán precisamente dichos casos, por el contrario, los que muestren, con mayor énfasis, las contradicciones de una época en Sevilla, el Renacimiento, que lejos de ser fácilmente interpretable pone a prueba aún hoy el acercamiento por parte de los historiadores, en particular a los enfrascados en interpretar la vivaz cultura y la rica producción arquitectónica de la época.

Giovanni Paternò Arcivescovo di Palermo (1489-1511): Un committente tra gotico e rinascimento

EMANUELA GAROFALO
Università degli Studi di Palermo

INTRODUZIONE

Tra l'ultimo decennio del XV e il primo del XVI secolo l'arcidiocesi di Palermo fu retta da Giovanni Paternò, aristocratico siciliano di origine catanese. Si tratta di anni cruciali per gli sviluppi del dibattito architettonico nell'Isola e che fanno della sua capitale un osservatorio privilegiato delle dinamiche che videro la parallela affermazione di modi e soluzioni di un "gotico moderno" e del linguaggio all'antica, veicolato dagli scultori del marmo bianco.

In questo contesto, l'operato dell'arcivescovo Giovanni Paternò a Palermo consente di osservare il fenomeno dal punto di vista della committenza, vettore tra i più rilevanti del successo o del declino dei linguaggi artistici e dei loro interpreti. Una committenza – nel caso specifico – colta e di una figura di vertice nel sistema di potere che governava il capoluogo siciliano e l'intera Isola¹, che può quindi aver innescato emulazione e condizionamenti.

GIOVANNI PATERNÒ, CENNI BIOGRAFICI

Dai profili biografici tracciati da studiosi ed eruditi siciliani tra XVII e XIX secolo (Pirri, ed. 1733; Mongitore, a, ff. 457-468; Ortolani, 1819) è possibile delineare le tappe essenziali del percorso formativo e della carriera ecclesiastica di Giovanni Paternò. Nato a Catania nel 1429 – da Rodrigo Paternò e Giovanna Alagona – entrò molto giovane nell'ordine benedettino e in quest'ambito perfezionò i propri studi in discipline giuridiche, ottenendo una laurea in utroque iure. Accompagnato dalla fama di "dottissimo", ebbe un'articolata esperienza nel governo ecclesiastico:

«priere, arcidiacono, e vicario nel suo monastero di Sant'Agata di Catania nel 1450, indi abate del monastero di Santa Maria di Nuovaluce, e di Santa Maria della Scala nel 1475. Fu pure Priore del Monastero di San Leone d'Asaro nel 1472² [...]. Fu nel 1478 eletto vescovo di Malta per bolla di Sisto IV [...], con licenza di poter ritenere la Badia, e col grado di Collettore della Camera Apostolica» (Mongitore, a, f. 458). Rimase alla guida della diocesi maltese per un decennio, essendo infine assegnato alla cattedra arcivescovile di Palermo nel 1489 (Pirri, ed. 1733, 183), a seguito dello scambio effettuato con Pietro de Foix – passato da Palermo a Mdina – carica che mantenne fino alla morte, il 24 gennaio del 1511³.

L'origine catanese, sempre menzionata in iscrizioni che ne ricordano l'operato, e i successivi passaggi della sua carriera ecclesiastica offrono alcune coordinate in merito ai contesti architettonici noti al Paternò e a possibili reti di relazioni, mantenute probabilmente anche dopo il definitivo trasferimento a Palermo.

Se quasi nulla sussiste delle fabbriche tardo-medievali nelle sedi ove svolse i primi incarichi⁴, a Catania si può invece ancora osservare la quattrocentesca cappella di famiglia in Santa Maria di Gesù, con volta ogivale costolonata e raffinate soluzioni negli elementi a intaglio. Proprio per la chiesa francescana che ospita la cappella, inoltre, Antonello Gagini avrebbe realizzato una statua della Madonna in una data compresa tra 1498 e 1500 (Di Marzo, 1880-1883, I, 184),

1. Ricopri anche la carica di Presidente del Regno – seconda solo a quella di viceré – negli anni 1494, 1506 e 1509 (Pirri, ed. 1733, 183).

2. Si ritiene che si faccia riferimento alla chiesa di San Leone ad Assoro (signoria dei Valguarnera nella Sicilia interna).

3. La data di morte è riportata in un'iscrizione nella parte superiore del sarcofago, che così recita: IOA DE: PATERNIONE CATAN. PANORM. ARCH. OBIIT ANNO MDXI ORDINIS S.TI BENEDICTI 24IAN.

4. In merito si segnalano alcuni elementi in marmo (un'acquasantiera e il frammento di un sarcofago) e una lapide con epigrafe in caratteri gotici, provenienti dalla certosa di Nuova Luce, con lo stemma degli Alagona (famiglia materna).

forse prima occasione di contatto tra lo scultore e il suo futuro committente.

È possibile poi che negli anni settanta del Quattrocento, quando Paternò ricopriva la carica di priore ad Assoro, si progettasse già la ricostruzione della chiesa di San Leone – un impianto basilicale con colonne e transetto bipartito – o che questi sia rimasto in contatto con i patrocinatori dell'impresa, in particolare Jaime Valguarnera⁵ (Nobile, 2014b, 25). Del successivo decennio da vescovo di Malta non si conoscono informazioni rilevanti e non si può peraltro escludere una sua sostanziale assenza dalla cattedra di Mdina.

COMMITTENZE ARCHITETTONICHE E ARTISTICHE NEL PRIMO DECENNIO DI GOVERNO A PALERMO

Se nessun dato è emerso a oggi in merito a committenze architettoniche antecedenti l'incarico palermitano, nel corso di quest'ultimo Giovanni Paternò dimostrò invece un notevole attivismo. La prima commissione documentata risale al 1492 e riguarda una consistente ristrutturazione del palazzo arcivescovile (Meli, 1958, 256-257). L'incarico fu affidato da Paternò al maestro maiorchino Joan de Casada, lapicida-costruttore di grande esperienza e parallelamente coinvolto in altri importanti cantieri cittadini (Scaduto, 2006), e prevedeva la costruzione di una volta a cinque chiavi a copertura dell'atrio, da due a quattro finestre nuove sul fronte principale e una sovrapposizione dello stesso, probabilmente intrapresa proprio al di sopra dell'atrio stesso. Della conformazione della volta – non più esistente o forse occultata da una volta secentesca – offre un'immagine concreta quella presente nell'atrio del palazzo Fimia, nella stessa città, compresa l'opportunità offerta dalle chiavi per l'ostentazione delle armi del committente, particolarmente gradita al nostro. Sebbene il documento citi come modello una volta analoga realizzata in precedenza nella cappella del collegio di San Giacomo La Maza (in prossimità dello stesso palazzo arcivescovile), è stato ipotizzato un orizzonte di riferimento ben più ampio da parte del committente nell'ambito del cosiddetto gotico mediterraneo, tra Napoli e Palma di Maiorca (Scaduto, 2006, 100; Nobile,

2013, 15; Garofalo, 2016, 46). Allo stesso contesto culturale è riferibile il disegno delle nuove finestre, le due ai lati del portale principale, originariamente arricchite forse da trafori flamboyant simili a quelli rimontati sul prospetto dell'ex-ospedale dei sacerdoti (fig. 4-1).

Il contratto del 1492 probabilmente fotografa l'avvio di un più ampio processo di riforma del palazzo, proseguito per impulso dello stesso arcivescovo e i cui ulteriori passaggi sono stati tramandati da fonti sei e settecentesche (Pirri, ed. 1733, 183; Di Giovanni, ed. 1989, 127; Mongitore, b, ff. 840 e 846; Garufi, 1999, 148): ampliamento con l'aggiunta di nuove stanze sul lato meridionale, dalla parte del Cassaro; inclusione nel complesso del giardino già di pertinenza della chiesa di Santa Barbara, con l'inserimento di una fontana marmorea con le insegne dell'arcivescovo⁶. Queste ultime decorano inoltre l'architrave di una monofora, anch'essa in marmo bianco, un po' goffamente inserita sul prospetto principale del palazzo (fig. 4-2), andando a occultare parzialmente una delle monofore ad arco carenato del primo livello, riferibili all'edificazione del palazzo intorno al 1460. Le fonti non chiariscono la datazione di queste opere; l'apparente rimpiazzo di un linguaggio con un altro suggerito dalla giustapposizione della finestra classicista in marmo, tuttavia, non deve fare trarre conclusioni affrettate.

In tal senso appare indicativa la seconda commissione di cui si ha notizia e di cui restano frammentarie testimonianze materiali. Da un'epigrafe incisa sull'architrave del portale, scomparsa ma trascritta dall'erudito Antonino Mongitore⁷, è noto che nel 1493 l'arcivescovo commissionò il restauro della chiesa della Madonna dello Scibene, nel giardino dell'omonima residenza regale extra-moenia di età normanna, al tempo tra i possedimenti della Mensa arcivescovile di Palermo (Mongitore, c, f. 131; Basile, 1929, I, 99-100; Barone, 2018, 43). Oltre che dall'epigrafe, la munifica azione del Paternò era testimoniata dalla presenza nello stesso portale delle armi di famiglia – anch'esse scomparse – probabilmente in una foggia analoga a quanto già osservato nella monofora del palazzo arcivescovile. La datazione di quest'ultima potrebbe ricadere quindi negli stessi anni della commissione a Casada per la volta

5. Come Paternò prima di lui, Jaime Valguarnera fu vescovo di Mdina (1495-1501).

6. La fontana è scomparsa, così come le porte marmoree citate dalle fonti sei-settecentesche, nelle stanze nuove destinate al maggiordomo.

7. Jo. Pat. Arch. Pan. Cathanensis MCCCCXXXIII



Fig. 4-1. Trafori flamboyant oggi nel prospetto dell'ex-ospedale dei sacerdoti. Joan de Casada (?), 1492. Foto dell'autrice



Fig. 4-2. Monofora con le insegne dei Paternò nel prospetto principale del palazzo arcivescovile. Anonimo, post 1492. Foto dell'autrice

dell'atrio e le finestre flamboyant. Linguaggio tardogotico e classicista rientrano pertanto entrambi nell'orizzonte culturale del committente negli anni novanta del Quattrocento, come nella chiesa dello Scibene dimostra inoltre la parte superstite di un affresco all'interno della chiesa, sulla parete meridionale. Assegnato dagli studiosi al tempo del Paternò e attribuito al pittore Tomaso de Vigilia (Di Marzo, 1858, I, 267; Basile, 1929, I, 115; Di Natale, 1974, 44), questo raffigura la Vergine all'interno di un'edicola con trafori flamboyant.

L'incoronazione della Vergine è la scena sacra ritratta all'interno di un'edicola classicista contenuta in una più articolata composizione contornata da una cornice con pinnacoli tardogotici – del tipo per rotazione di quadrati descritto da Mathes Roriczer – di una “pace” in argento custodita nel Tesoro della cattedrale di Palermo (fig. 4-3). La presenza di uno scudo con le armi dell'arcivescovo sul retro della stessa ha consentito di identificarne il committente e ipotizzarne la datazione ai primi anni del Cinquecento (Travagliato, 2013). L'opera in questione – forse non commissionata ad hoc ma solo acquistata e personalizzata – testimonia un gusto aperto all'ibridazione dei linguaggi, che si riscontra del resto in altri esempi coevi di micro-architetture.



Fig. 4-3. “Pace” in argento nel Tesoro della cattedrale di Palermo. Anonimo, primi anni del XVI secolo. Foto di Dario Di Vincenzo

L’INCONTRO CON ANTONELLO GAGINI E LA FASCINAZIONE PER IL MARMO BIANCO

L’opera più celebrata dalla storiografia alla quale è associato il nome di Giovanni Paternò è indubbiamente il «sumptuosum edificium marmoreum» che ridisegnava l’abside maggiore della cattedrale di Palermo, smembrato in occasione della sua riconfigurazione tardo-settecentesca. L’incarico per la realizzazione della nuova veste della tribuna, una grandiosa macchina che metteva in mostra decine di statue di santi e altri rilievi scultorei all’interno di una cornice architettonica classicista con paraste su due ordini sovrapposti (fig. 4-4), fu assegnato allo scultore Antonello Gagini – all’epoca cittadino messinese – nel luglio del 1507 (Di Marzo, 1880-1883, II, 71-76; Kruft, 1980, 24-25 e 450-454; Sola, 2010). Se la documentazione nota individua con certezza il principale artefice dell’opera, più problematico appare l’inquadramento della committenza, chiamando in causa a fianco dell’arcivescovo Paternò, il viceré de Cardona, pretore, priore, ufficiali e giurati della città, nonché il “marammiere” Giovanni Ventimiglia, già proposto quale possibile

intermediario tra l’arcivescovo e lo scultore (Nobile, 2010, 27). Se quindi le scelte complessive, compresa quella dell’artefice, sono probabilmente l’esito di un accordo tra questi diversi attori, il ruolo decisionale lasciato all’arcivescovo non va a nostro avviso sottovalutato, come sembrerebbe suggerire del resto anche il secondo contratto per la modifica della fascia basamentale dell’opera nel 1509 (Di Marzo, 1880-1883, II, 76-79). In tale ottica, vicende e contatti che emergono dalla biografia di Paternò nei primi anni del Cinquecento potrebbero contribuire a interpretare le scelte operate.

Dalle laconiche notizie di un viaggio in Catalogna nel 1503, possiamo innanzitutto supporre una visione delle opere effettuate, su impulso del vescovo Pere García (1490-1505), nell’area del coro e nel trascoro della cattedrale di Barcellona (Jardí Anguera, 2006), che funsero forse da stimolo per un rinnovamento del presbiterio come fondale dell’analogo coro palermitano.

Un interessante orizzonte romano dischiude negli stessi anni il ruolo da intermediario svolto dall’arcivescovo nell’invio di fondi dalla Sicilia per il finanziamento dei lavori nel complesso di San Pietro in Montorio, indirizzati in particolare nel 1503 alla costruzione del tempietto bramantesco (D’Arpa, 2007-2008, 37). Ciò fa supporre un contatto diretto con il cardinale Bernardino Lopéz de Carvajal, alla cui schiatta potrebbe appartenere peraltro un certo Simone Carvajal, canonico della cattedrale di Palermo, che Paternò propose come proprio vicario in quello stesso frangente⁸ (Mongitore, a, f. 464). L’ipotizzata prossimità con uno dei più noti committenti di Bramante nei primi anni del suo periodo romano, oltre a suggerire un possibile condizionamento verso una più decisa adesione al gusto classicista, potrebbe rivelare la conoscenza, fin dalle sue prime battute del dibattito sorto intorno alla collocazione della tomba di Giulio II nella ricostruzione della basilica di San Pietro. L’interesse mostrato da Paternò per la questione delle sepolture all’interno della cattedrale, rivolto tra l’altro a garantirsi un adeguato piazzamento della propria nel cosiddetto cimitero degli arcivescovi, in prossimità della nuova tribuna, appare in tal senso significativo.

Secondo diverse testimonianze l’arcivescovo avrebbe inoltre commissionato una sontuosa custodia di marmo per la cappella del Santissimo Sacramento (Pirri, ed. 1733, 183; Mongitore, a, f. 466), in

8. La nomina non andò a buon fine per l’opposizione del Senato, non essendo Carvajal cittadino di Palermo.



Fig. 4-4. Incisione raffigurante l'interno della cattedrale di Palermo con la tribuna marmorea di Antonello Gagini, in occasione dei funerali di Carlo II. 1701

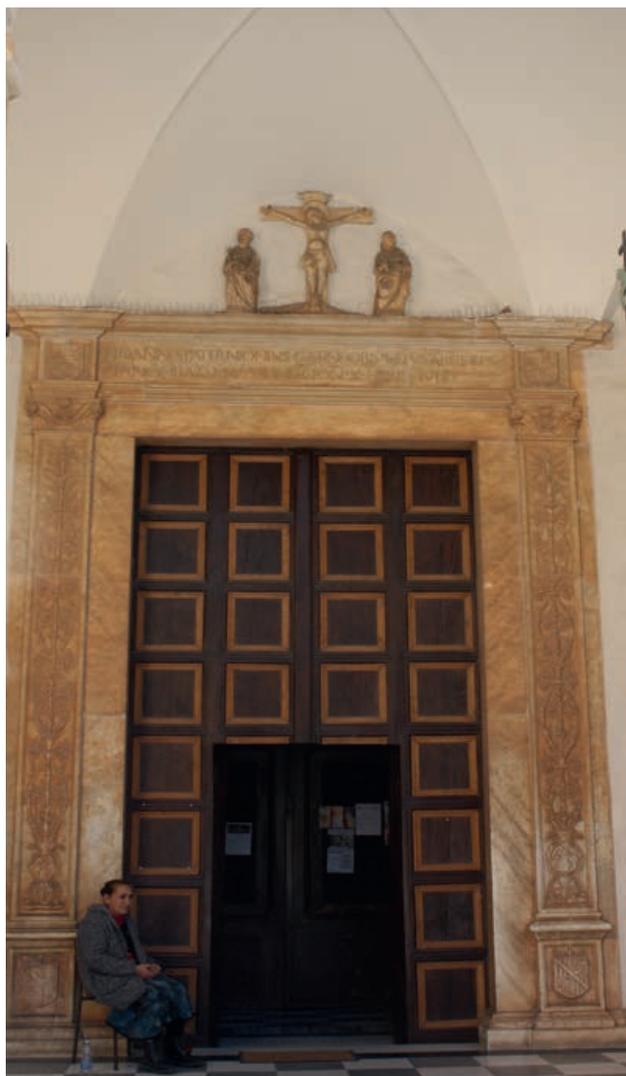


Fig. 4-5. Portale della chiesa di San Giovanni nel complesso conventuale di Baida. Antonio Vanella (?), luglio 1507. Foto dell'autrice

prossimità cioè della tribuna stessa, a conferma di una sua a volontà di aggiornamento complessivo dell'area più sacra della cattedrale. I segnali del ruolo trainante svolto dall'arcivescovo ci inducono a ipotizzarne un pieno coinvolgimento anche nell'ingaggio di Antonello Gagini. È plausibile infatti che il percorso lavorativo che riportò Antonello da Messina a Palermo sia passato per Catania e che l'apprezzamento di alcune opere lì realizzate – in particolare la Madonna scolpita per la chiesa francescana che ospita la cappella dei Paternò – lo abbia imposto all'attenzione del catanese Giovanni Paternò intorno al 1500. Del resto, già nel 1503 Antonello ricevette un primo incarico per la cattedrale di Palermo, la statua della Madonna della Scala, nel cui basamento lo scultore appose un'epigrafe nella quale si presentava come figlio di Domenico, probabilmente con un intento autopromozionale (Nobile, 2010, 27). Il padre Domenico era stato il

principale artefice dell'apprezzata cappella di Santa Cristina nella stessa cattedrale, ancora oggetto di rifiniture nel 1499.

L'avvio dei lavori per la tribuna nel luglio del 1507 dovette impressionare favorevolmente l'arcivescovo, che coinvolse Gagini anche in un'altra impresa alla quale aveva dato impulso fin dal 1499, la ristrutturazione del monastero di Santa Maria degli Angeli di Baida e della relativa chiesa (fig. 4-5). In merito scrive Mongitore (a, f. 467):

«Nella porta di marmo della chiesa si vedono le sue armi, in quattro parti, e sopra l'architrave quest'iscrizione si legge: Joannes Paternionius Catane oriundus Archiepiscopus Panormitanorum M°. Vc. VII indictionis X mense Julij

Edificò presso la chiesa una particolare cappella dedicata a S. Giovanni Battista, in cui collocò una statua del santo, opera del celebrato Gagini: e sotto questa statua, sulle porte della cappella, ne' mattoni del pavimento di essa, e portico della chiesa si vedono le sue armi, in segno di essere state opera sua. Così pure s'osserva nelle stanze vicine dell'Arcivescovi in varie parti. ... sopra questa chiesa scaturisce un ruscello d'acqua ..., ove in un marmo si vedono le sue insegne con questa iscrizione in parte corrosa. MCCCCCVIII. Indiz. XI. XXI. Julij Joannes Paternionius archiepiscopus Panormitanus».

I segni dell'intervento promosso da Paternò sono ancora chiaramente visibili nel portale della chiesa e in altri due portalini marmorei, prospicienti il sagrato, che recano le insegne dell'arcivescovo. È, tuttavia, probabile che si tratti delle ultime battute di una campagna di interventi, preceduta dal rinnovamento delle fabbriche del chiostro, intrapreso intorno al 1499, anno nel quale Paternò rivendicò il complesso alla Mensa arcivescovile di Palermo (Carracciolo, 1938, 32; Pecorella, 1968, 13). La soluzione che fa coincidere la mensola all'imposta di una delle crociere del chiostro con la chiave del portale della sala capitolare (fig. 4-6), analogamente a quanto si osserva nel convento della Trinità di Valencia, ha fatto ipotizzare il coinvolgimento del maestro Joan de Casada (Scaduto, 2006, 101), già presente nel cantiere del palazzo arcivescovile.

Nel caso di Baida, quindi, i diversi linguaggi architettonici messi in campo dagli artefici di fiducia dell'arcivescovo sembrerebbero legati effettivamente a due tappe distinte del cantiere. L'inclusione del linguaggio classicista intorno al 1507 non sembra tuttavia generare un ripudio di linguaggi precedenti, come dimostra in particolare l'inserimento del nuovo portale – con epigrafe celebrativa del committente – al di



Fig. 4-6. Ingresso alla sala capitolare del complesso conventuale di Baida. Joan de Casada(?), 1499 circa. Foto dell'autrice

sotto del portico trecentesco della chiesa, preannunciato solo dallo stemma dell'arcivescovo scolpito in una formella romboidale in marmo incastonata al centro dello stesso, in asse con lo stemma del fondatore Manfredi Chiaromonte nella parte superiore della facciata retrostante.

ANTICO E ANTICHI, EPILOGO E CONCLUSIONI

Un'ultima significativa testimonianza di un atteggiamento aperto e ricettivo proviene dal sarcofago che ospita le spoglie dell'arcivescovo, oggi nella cripta della cattedrale, originariamente ubicato nell'ala sinistra del transetto (Casano, 1949, 20). Le fattezze del Paternò ritratte nella figura intera che funge da coprchio, scolpita nel marmo bianco, sembra coincidessero con quelle mostrate da un dipinto un tempo

custodito nel palazzo del Principe di Biscari a Catania (Di Blasi, 1790-1791, I, 395-396). L'opera, di certo commissionata dallo stesso presule, sebbene non si siano rintracciati ad oggi documenti relativi alla stessa, è stata attribuita ad Antonello Gagini (Di Marzo, 1880-1883, I, 256; Krufft, 1980, 386), ipotizzandone una datazione compresa tra 1507 e 1511. La fascinazione per il marmo bianco e il linguaggio scultoreo classicista, che l'incontro con Antonello sembra aver acceso nel nostro, appare combinarsi qui con la volontà di istituire un legame con un'altra antichità, strettamente connessa con la storia della cattedrale palermitana. La scultura che ritrae Paternò è collocata su un'arca apparentemente antica (forse di epoca romana) e che presenta temi iconografici (putti che sorreggono il clipeo centrale e grifoni nei laterali) analoghi a quelli del sacello di Ugo (o Ugone I) oggi nella stessa cripta, arcivescovo di Palermo tra 1150 e 1161 e



Fig. 4-7. Sarcophago di Giovanni Paternò oggi nella cripta cattedrale di Palermo. Cassa antica e coperchio scultoreo di Antonello Gagini, 1507-1510 circa. Foto dell'autrice

personaggio di spicco nella storia ecclesiastica dell'arcidiocesi e del riconoscimento del valore metropolitano della cattedra palermitana. È possibile quindi che il riuso di un elemento di spoglio sia in questo caso, più che testimonianza di un generico gusto antiquario, un consapevole riferimento a un esempio apprezzato dall'arcivescovo, parte di una secolare storia da Paternò peraltro indagata in prima persona.

L'arcivescovo fu infatti autore di un manoscritto, dato alle stampe soltanto nel 1737 da Antonino Mongitore, intitolato *De primatu urbis et Ecclesiae Panormitanae*, primato difeso e perseguito dall'arcivescovo nella sua azione di governo, ma anche attraverso l'intensa attività da mecenate brevemente affrontata in questo contributo e ancora da indagare negli altri centri del vasto territorio dell'arcidiocesi.

Alonso Manrique y el proyecto de transformación de la catedral de Córdoba

JUAN ALBERTO ROMERO RODRÍGUEZ
Universidad de Sevilla

En 1521 se plantea en Córdoba edificar una nueva capilla mayor y coro en el corazón de la antigua mezquita de los Omeya. La decisión corre a cargo de don Alonso Manrique de Lara, obispo de la diócesis entre 1516 y 1523. El prelado llegaría a Córdoba después de haber residido varios años en Flandes en la corte de Carlos V, para promover una obra destinada a dejar huella en la catedral de una de las ciudades “de mayor impulso en la corona de Castilla del Quinientos” (Moliner, 2005, 233).

Los trabajos comienzan en abril de 1523. Poco después, el día 31 agosto, Alonso Manrique es nombrado arzobispo de Sevilla. La fábrica como tal empieza a elevarse una vez que el dignatario ha dejado de ser titular de la sede. Difícilmente podemos por tanto rastrear la influencia que nuestro personaje ejerció en la obra, más allá de la decisión del lugar en el que situar esta nueva capilla mayor. Sin embargo, es posible constatar su implicación en el proyecto. La defensa a ultranza que don Alonso realizaría contra las objeciones iniciales a esta intervención presentadas por los cabildos de la ciudad, tanto catedralicio como civil (Nieto Cumplido, 1998, 505-506; Marías, 1989, 188-189), dan muestra de ello. Superados estos obstáculos, el proceso de construcción se activaría por tanto con Manrique como titular de la diócesis y parece además evidente que nuestro personaje se preocupó porque así fuera antes de marcharse a la sede hispalense.

Este trabajo revisa la génesis del proyecto especialmente desde la perspectiva de las inquietudes espirituales del prelado. Para ello, tras reunir las huellas dejadas por don Alonso durante su presidencia cordobesa con el fin de cerciorarnos de su compromiso, ahondaremos en la relación que existe entre el proyecto con las decisiones tomadas por el obispo durante su prelatuza, de manera muy especial las de carácter pastoral. Todo ello con la intención de aclarar las motivaciones principales de esta singular promoción.

LA LLEGADA A CÓRDOBA DE UN PRELADO PRINCIPESCO

Tras ser nombrado para el pontificado de Córdoba el 18 de agosto de 1516, don Alonso no acudirá inmediatamente a la ciudad, sino que permanecerá todavía un tiempo “en asistencia del rey” (Gómez, 1778, 412). Llegará a la Península Ibérica desde Flandes en septiembre de 1517, formando parte por tanto de la comitiva de Carlos de Habsburgo, quien antes de ir a Córdoba le encomienda una importante misión diplomática, la de acompañar a Portugal a su hermana doña Leonor para casarse con el rey Manuel I; Alonso Manrique quiso hacer este viaje “con todo lucimiento” (Gómez, 1778, 413) y escribió al cabildo cordobés para que, a modo de séquito personal, diera licencia a seis prebendados para que le acompañasen.

La llegada del nuevo obispo a Córdoba sería pues vivida por parte de los capitulares con lógica expectación. Esto tiene lugar la tarde del sábado 22 de enero de 1519, llegando don Alonso “de Portugal”, donde habría permanecido como embajador tras acompañar a Leonor de Austria (Gómez, 1778, 413-414). Las presentaciones corrieron a cargo de su sobrino y provisor Pedro Manrique, “diciendo quién era” cada uno de los presentes al tiempo que se acercaban a besar las manos al obispo¹. Una vez acabadas las oraciones en la catedral, antes de retirarse, un gesto notable por parte del prelado: pide que se cante un responso en la sepultura de su tío y predecesor como obispo de la diócesis Íñigo Manrique (1485-1496). Los agasajos por parte del cabildo para con el nuevo titular de la sede continuaron con un gran regalo de “aves, jamones y cabritos”, lo cual fue agradecido por el obispo, yendo al cabildo donde habló “muy copioso y bien dicho, con mucho alago”.

1. Los detalles de esta llegada han sido extraídos de la actas capitulares del Archivo de la Catedral Córdoba (en adelante ACC), T.8, fols. 153-154.



Fig. 5-1. Campana en el lado este de la catedral de Córdoba, blasón de Alonso Manrique. 1517.

Fotografía: <http://campaners.com/>

Debido a sus tareas como diplomático, su estancia en la ciudad será breve, poco más de un año, y en abril de 1520 lo encontramos en la celebración de cortes en La Coruña como capellán mayor real (Gutiérrez, 2017, 118). Poco después, el 23 de octubre, don Alonso asiste a la ceremonia de coronación de Carlos V en Aquisgrán (Pizarro, 2000, 258), un dato más a reseñar relativo a la prestancia de nuestro personaje.

HUELLAS EN LA CATEDRAL

Tras la coronación imperial, no tenemos hasta hoy noticias de un regreso de don Alonso como obispo de Córdoba a la sede. Sin embargo, es posible rastrear su presencia en la diócesis a través de su heráldica y de inscripciones relacionadas con su nombre en la catedral.

Dichos elementos aparecen en una campana fechada con anterioridad a su venida, en 1517, situada actualmente en el costado este de la torre de la catedral (Molinero, 2005, 241). En ella aparecen tres elementos

que certifican la promoción de Alonso Manrique: una inscripción en caracteres góticos alusiva a su persona², su escudo de armas (fig. 5-1) y una representación de la imposición de la casulla a San Ildefonso (fig. 5-2), santo patrón del prelado. Notable testimonio de la presencia de Alonso Manrique en la catedral, aunque sin inscripciones, es también el monumental escudo de armas (fig. 5-3) situado hoy en el museo catedralicio de San Clemente. Este espacio hacía las veces de sala capitular y hacia 1518 se estaba terminando de renovar; es probable que el escudo estuviera destinado a presidir las reuniones del cabildo como homenaje al nuevo obispo, en lo que sería “una muestra clara de obediencia y rendida pleitesía de sus subordinados hacia él” (Molinero, 2005, 238-240). La láurea clásica que rodea al blasón nos remite a ese mundo del Renacimiento que caracterizará estéticamente el reinado de Carlos V en España, lo cual puede explicarse en la cercanía que nuestro obispo tuvo con la casa imperial.

Es posible también que el escudo se realizara con posterioridad a la presidencia de la sede de don Alonso. Así ocurre con la inscripción que aparece en uno de los arcos del lado sur del crucero de la catedral (fig. 5-4) por él iniciado: “començose esta obra nueva desta Santa Iglesia a siete días de setiembre del año mil i quinientos i veinte i tres siendo obispo della don Alonso Manrique”. Esta leyenda, como los arcos que la sostienen, debe fecharse al menos en tiempos del sucesor de Manrique en el obispado, fray Juan Álvarez de Toledo (Nieto, 1998, 510), cuando no incluso al siglo XVII con el cierre total de la obra. La misma fecha del 7 de septiembre de 1523 asociada a Alonso Manrique como promotor del crucero aparece en otra inscripción que data del pontificado de Leopoldo de Austria³. Ambas nos informan del inicio de la fábrica tras los trabajos de demolición, en la que no era ya don Alonso obispo de Córdoba. Es precisamente por ello que estas inscripciones deben entenderse como una muestra del compromiso por parte de Alonso Manrique en llevar a cabo su proyecto, al tiempo que un reconocimiento por parte de la diócesis y obispos posteriores de su relevante papel como iniciador de este crucero.

2. “el ylustre y muy manifico señor don alonso manriq ouispo de cordoua capellan mayor de la reina dona iuana y del rey don carlos su fylo nros senores mado fazer esta campana ano de mdxvii”.

3. La inscripción, en una bóveda de la escalera de la sacristía del altar mayor, reza lo siguiente: ANNO A CHRISTO NATO 1523/SEPTIMO IDVS SEPTEMBRIS/DVM ECCLESIE CORDUVENSI/PRAEESSEET ALFONSVS MANRRIQVE INTRA VETERIS TE/NPLI SEPTA VTRIVSQVE CH/ORI STRVCTVRA ERIGI COE/PITLEOPOLDVS AB AVSTRIA/A EP (ISCOPU)S CAROLI V IMPERATOR/IS HISPANIARVM REGIS/PATVVS MATHIAE PINELO/HVIVS OP(ER)IS PRAEFECTO VT PO/STERITATTI SCRIBI/FACERET/MANDAVIT AN(N)O SAVTIS 1545 (Molinero, 2005, 240; Nieto, 1998, 512).



Fig. 5-2. Campana en el lado este de la catedral de Córdoba, relieve con la Imposición de la casulla a San Ildefonso. 1517.
Fotografía: <http://campaners.com/>



Fig. 5-3. Escudo de Alonso Manrique. 1518 en adelante. Museo de San Clemente, Catedral de Córdoba. Fotografía del autor

UN MODELO A SUPERAR: LA INTERVENCIÓN DE ÍÑIGO MANRIQUE

Ausente de la sede al menos desde abril de 1520, la voluntad del obispo de edificar un “coro nuevo” fue transmitida al cabildo el 24 de julio de 1521 por el entonces provisor Pedro Ponce de León, clérigo sevillano y hombre de confianza de Manrique (Nieto, 1998, 501). Las explicaciones recogidas por este clérigo⁴ revelan varios asuntos a tener en cuenta.

Por un lado señala que el coro de la catedral se hiciese “en compás y en medio de la iglesia”, ya que estaría mejor que “no donde agora estaba por ser al rincón de la iglesia”. Se hace aquí referencia a una intervención previa en la catedral, el crucero comisionado a finales del siglo XV por el ya mencionado Íñigo Manrique –actual capilla de Villaviciosa–, una nave gótica longitudinal en dirección Oeste-Este acorde con la orientación habitual de las iglesias cristianas, dramáticamente opuesta a la Norte-Sur de las naves de la mezquita; la expresión “en compás” que usa Ponce de León puede aludir a ese cambio de orientación. La intervención de su tío parecería a los ojos de don Alonso pasar casi desapercibida en el

bosque de columnas Omeya, en una situación marginal, a saber, “al rincón de la iglesia”. La obra impulsada por Alonso Manrique retoma la orientación decididamente Oeste-Este de la capilla de Villaviciosa, solo que ocupará un espacio aún más central, “en medio de la iglesia”.

Afirma por otro lado el provisor que para este proyecto el obispo “quería enviar por maestros de canteoría para lo hazer con su consejo, y que el cabildo viese y diputase personas para que entendiesen en ello”. No tenemos constancia de maestros que vinieran –que habría que “enviar”– para materializar el proyecto comisionado por el obispo –solo así podemos entender la frase “para lo hazer con su consejo”–. Es por ello que dadas las fechas en las que nos movemos, la historiografía viene atribuyendo al entonces maestro mayor de la catedral Hernán Ruiz I el inicio de las obras. Reconstruir el espacio arquitectónico original diseñado por dicho maestro en connivencia con el prelado, es algo que no obstante escapa a los objetivos de esta comunicación⁵. Nos limitamos a reseñar que Alonso Manrique propone una intervención dentro de los parámetros del tardogótico, en un proyecto de dimensiones eso sí

4. En actas capitulares del ACC, T.8, fol. 59v

5. Suarez Garmendia en memoria de licenciatura inédita, 66-76. Una interesante reconstrucción gráfica al respecto puede verse en Gimena Córdoba, P.(2015).



Fig. 5-4. Inscripción relativa a Alonso Manrique. 1523 en adelante. Lado sur del crucero de la Catedral de Córdoba. Fotografía del autor

más grandilocuente que la de su tío, “majestuoso” en palabras de Gómez Bravo, “aunque pareciese parte de lo antiguo” (Gómez, 1778, 419).

Esta última apreciación resulta reveladora de un aspecto a tener en cuenta de esta intervención: la integración con el edificio Omeya. En la reutilización tras la demolición de parte de la obra musulmana de algunos de sus materiales (Ruiz, 2009, 49), junto con el uso de elementos compositivos típicamente califales como la triada de arcos de herradura que sostienen los lados este y oeste del crucero, Hernán Ruiz I logró un espacio integrado de manera simbiótica, “dialéctica” (Capitel, 1988, 67), con el entorno islámico que lo acoge. Esta suerte de hibridación en la que estilos cristianos occidentales conviven con formas andalusíes (Jordano, 2018) es otra deuda del proyecto de Alonso Manrique con el de su tío Íñigo.

La nave de Villaviciosa supone en definitiva un precedente para el proyecto iniciado por don Alonso, un ejemplo a seguir de cómo insertar formal y espacialmente en el edificio islámico una fábrica cristiana. A su vez, es un modelo a superar, lo cual hace Alonso Manrique planteando un rectángulo de mayores dimensiones y situado simbólicamente en un espacio más central y privilegiado.

ESPACIO CENTRAL Y VISIBILIZACIÓN EUCARÍSTICA

La posición de esta capilla mayor en la catedral es tan significativa que no podemos obviar ciertas connotaciones simbólicas que sugerimos tienen su razón de ser en motivaciones espirituales relacionadas con la biografía de nuestro prelado.

Pese a sus viajes como diplomático, don Alonso no dejó de ser un prelado preocupado por las cuestiones pastorales. Con el espíritu reformador propio de la Iglesia hispana de tiempos de los Reyes Católicos y Jiménez de Cisneros, nuestro obispo convoca un sínodo diocesano en Córdoba. La asamblea tuvo lugar entre los días 4 y 9 de marzo de 1520 (Garrido, 1986, 268), mientras Manrique se encontraba presente en la ciudad. Con el fin de que los contenidos del sínodo gozaran de una amplia y correcta difusión, fueron publicados al año siguiente en forma de libro como constituciones sinodales (fig. 5-5) que, según se ordenó, “debían tener todas las Iglesias y Clérigos de la Diócesis de Córdoba” (Gutiérrez, 2017, 120). El texto es una obra ambiciosa, una verdadera guía para la regeneración de las costumbres de la feligresía

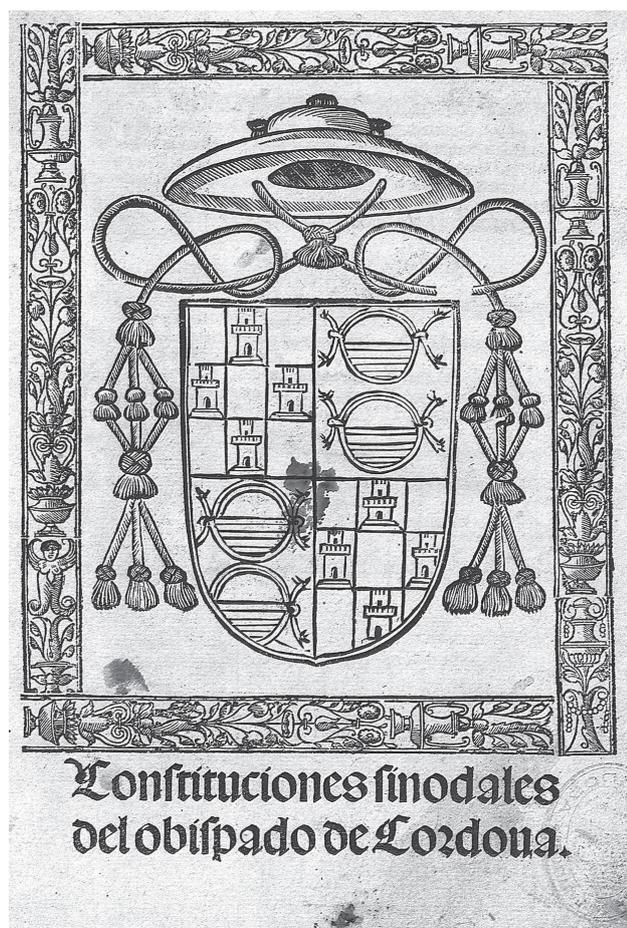


Fig. 5-5. Escudo de Alonso Manrique. 1521. Constituciones Sinodales del obispado de Cordoua, imprenta de Jacobo Cromberger, Sevilla. Fotografía: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/>

cordobesa que se entiende en el mencionado contexto de reforma cisneriana⁶.

En mayo de 1521, poco después de la publicación de las constituciones, tiene lugar un evento clave para la verdadera transformación en la Iglesia: Carlos V confirma el Edicto de Worms y con ello la excomunión de los luteranos (Thomas y Stols, 2009, 43). El catolicismo resultante tras el Concilio de Trento pondrá frente a la doctrina luterana especial énfasis en la administración y práctica de los sacramentos, dentro de los cuales ocupará un lugar preeminente el de la Eucaristía (Herrera, 2003, 354). Sin embargo, antes de las resoluciones tridentinas, esta exaltación eucarística fue promovida por los seguidores en España de la figura señera de Erasmo de

Rotterdam, cuyas propuestas de renovación espiritual se entramaban con la propia reforma cisneriana (Martínez-Burgos, 1990, 281) que, a su vez, daba a la Eucaristía un papel central (Calvo, 2018, 208). Alonso Manrique debió por lo demás conocer al humanista holandés entre finales de verano de 1516 y la primera mitad de 1517, cuando ambos residían en Flandes (Huizinga, 1984, 95).

Lo cierto es que la atención a cómo ha de guardarse y exponerse la Sagrada Forma es un asunto muy presente en las constituciones cisnerianas. Conviene recordar que en estos tiempos la ingesta del alimento transubstanciado durante la liturgia era una práctica restringida, y la adoración se realizaba antes bien cuando la Sagrada Forma era, en palabras de Felipe Pereda, “consumida visualmente” en el momento de su alzamiento, cuando el sacerdote elevaba el pan por encima de su cabeza para que pudiera ser visto y así adorado por el pueblo, que entonces se arrodillaba y dirigía su mirada hacia el altar (Pereda, 2007, 121-122). Los comentarios en las constituciones de Cisneros en Toledo de 1498 relativos a “depurar lugar donde con mayor reverencia y más decentemente esté colocado”⁷, deben relacionarse con esa adecuada contemplación de la Sagrada Forma para favorecer la participación del pueblo entero en la ceremonia.

También en las sinodales de Córdoba de Alonso Manrique se da gran importancia a este sacramento (Herrera, 2003, 355-356) con frases que pueden leerse casi idénticas en las constituciones toledanas: “el cuerpo de nuestro señor Jesucristo no está en muchas iglesias de nuestro obispado en aquella reverencia y acatamiento que debería estar”⁸. Don Alonso se muestra a través de este texto también preocupado por el ornato del Sacramento, en el momento en que exige “que en todas las iglesias de nuestro obispado haya sagrarios, los más honrados y ricos que pudieren hacer según que las rentas de las iglesias”, y en definitiva por la correcta visibilización de la Sagrada Forma. A este respecto parecen dirigirse las reglamentaciones dirigidas a no perder de vista la Hostia cuando se advierte a los que “al tiempo de dar la paz convidándose unos a otros [...] dejan de mirar y adorar el cuerpo de nuestro señor Jesucristo que el sacerdote tiene en sus manos”, o cuando se ordena “que los

6. Las constituciones conllevan incluso no pocas repercusiones arquitectónicas, especialmente de tipo recaudatorio como ya constatamos en una publicación anterior (Romero Rodríguez, 2018), con declaraciones tan expresas como “que en cada iglesia haya un bacin para la fábrica de la iglesia catedral”.

7. Extracto de las constituciones del arzobispado de Toledo del impresor Juan de Porres, 1498, fol. 7r.

8. Citas en el párrafo extraídas de la edición de Jacobo Cromberger de 1522 de las constituciones conservada en la biblioteca de la Universidad de Sevilla, fols. 38-49.

legos no se asienten cerca del altar al tiempo que se dice la misa, ni tengan las espaldas vueltas al sacramento, ni se asienten entre las mujeres”.

Consideramos que la insistencia en la visualización de la Sagrada Forma que se desprende de estos textos debió influir en la propia concepción del espacio –el “lugar depurado” de Cisneros– donde tiene lugar la ceremonia eucarística, en la arquitectura. La importancia dada al sacramento y a su celebración en estas constituciones cordobesas de 1520 sirve como una idea motora previa al inicio de las obras de 1523, que ayuda a concretar dónde y cómo erigir el nuevo crucero-catedral: un espacio central e iluminado en el corazón del edificio que ayudaría a que el Cuerpo de Cristo fuera claramente visible. En nuestra opinión, estas ideas seguirán estando presentes en el desarrollo arquitectónico del crucero llevada a cabo por los sucesores de Manrique en el obispado de Córdoba, más si tenemos en cuenta la posterior evolución de los acontecimientos políticos y teológicos ocurridos durante las etapas tridentina y de la Contrarreforma, cuando definitivamente culminará esta intervención arquitectónica. El hecho de que se decidieran hacer “permeables los muros exteriores, de manera que las naves árabes llegaran a penetrar espacialmente en los dos espacios” (Gimena, 2010, 59), capilla mayor y coro, facilitaría el que ese centro fuera visualmente más accesible, un asunto que debe ser tenido en cuenta en esta relación entre arquitectura y reforma espiritual.

CONCLUSIONES

En su estudio sobre la catedral de Granada, Earl Rosenthal comentaba que antes de la proclamación oficial de esa ortodoxia generada después de Trento, “las prácticas litúrgicas de una diócesis eran determinadas en gran medida por el Arzobispo” (Rosenthal, 1990, 149), en parte debido a las múltiples opciones de espiritualidad que caracteriza a la España de principios del XVI estudiada por Bataillon. Citando a éste último, Rosenthal llamaba la atención en que ese estado de “libertad” con que los españoles abordaron cuestiones relacionadas con los rituales y las creencias coincidiera con los trabajos de Siloe en la catedral granadina (Rosenthal, 1990, 150), un proyecto de espacio centralizado que el historiador estadounidense explica también como un intento en gran parte de dar visibilidad a la Eucaristía. Son tiempos de experimentación en lo confesional al tiempo que en lo arquitectónico, un “periodo de libertad” en el que puede incluirse, junto al proyecto granadino, los trabajos iniciados en Córdoba por nuestro prelado.

A modo de conclusión, consideramos que el lugar que ocupa el crucero-catedral de Córdoba debe entenderse no solo como la original iniciativa de un obispo de aires cortesanos que quiere dejar huella a su paso por la diócesis; también es un símbolo de las reformas espirituales que, con insistencia por la exaltación de la Eucaristía y en la congregación de los fieles en torno al altar para su adoración, realizara un prelado conocedor de los intentos de regeneración humanista de Cisneros y Erasmo como fue Alonso Manrique de Lara.

Arquitectura y ciudad en Osuna en torno al señorío de los Condes de Ureña*

MERCEDES DÍAZ GARRIDO
Universidad de Sevilla

Con la incorporación a los dominios de los Ureña, Morón y Osuna son objeto de una serie de actuaciones como villas de señorío. Entre ellas, la adecuación de la alcazaba como palacio y la reconstrucción y ampliación de la iglesia medieval según las nuevas exigencias funcionales y estilísticas. Más adelante vendrían otras fundaciones de tipo cultural, religioso y asistencial. En este proceso son clave las figuras de los II y IV condes de Ureña.

El segundo conde Ureña, Juan Téllez Girón (1456-1528), mecenas de Diego de Riaño, introdujo al maestro en los círculos de poder y fue asimismo responsable de su presencia, documentada en las obras de Morón, y generalmente admitida en Osuna (Morón de Castro 1995, 75). El cuarto conde de Ureña, Juan Téllez Girón (1494-1558), desplegó todo un programa edilicio en Osuna que favoreció el gran crecimiento de la ciudad y su transformación en ciudad conventual, universitaria y ducal (Morón de Castro, 1995, 81).

La comunicación trata sobre la transformación experimentada por la ciudad de Osuna en torno a su establecimiento como capital de los estados andaluces de los Téllez Girón. El método a seguir se basa principalmente en el análisis e interpretación del plano, como lectura de su proceso histórico de formación, teniendo en cuenta las informaciones aportadas por otras fuentes, gráficas y bibliográficas.

PLANO BASE DEL ANÁLISIS

El plano de la ciudad histórica, como resultado de un proceso de formación que responde a distintas lógicas o principios, nos permite, no solo constatar la evolución de los planos históricos o trasladar

informaciones proporcionadas por otras fuentes, sino analizar su forma para llegar a una hipótesis razonada de formación en el tiempo. Para ello, la primera tarea a realizar es la elaboración del plano base del análisis, como dibujo corregido de la imagen proporcionada por la planimetría histórica, con la incorporación de un parcelario aproximado.

En el caso de Osuna, el plano más antiguo conocido es el Plano Topográfico de la Villa de Osuna y sus alrededores de Manuel Spínola, de 1826 (escala aproximada 1/5.000), realizado por encargo del Asistente Arjona (fig. 6-1), el cual forma parte de una colección de planos de distintas poblaciones de la provincia de Sevilla. Su ejecución no es muy rigurosa desde el punto de vista geométrico, aunque suficiente para detectar transformaciones, siendo también de interés la leyenda. El siguiente posterior a éste sería el plano del Instituto Geográfico Nacional de 1895-96 a escala 1/2.000, realizado en varias hojas manuscritas como trabajos previos a la realización del Mapa Topográfico Nacional. Por último, se ha utilizado el Plano de Implantación Urbana del Catastro de 1974, 11 hojas a escala 1/1.000.

Sobre la base cartográfica actual del catastro, por comparación, se ha dibujado cada uno de estos planos a partir del anterior, empezando por el más reciente. A partir del plano de 1974 se ha dibujado además el parcelario, también por comparación con el actual. El plano obtenido representa la forma consolidada de la ciudad histórica (fig. 6-2). En él se observa que la configuración del plano en la tercera década del XIX es prácticamente la misma que la actual, siendo en el entorno del cerro de la Colegiata donde se muestran algunas transformaciones puntuales.

LA CIUDAD DE COMIENZOS DEL SIGLO XVI

En Osuna, Iglesia y Universidad se sitúan presidiendo la ciudad en el promontorio en el que se levantaba

* El presente trabajo se ha elaborado en el marco del Proyecto de Investigación I+D "Diego de Riaño, Diego de Siloe y la transición del Gótico al Renacimiento en España" (HAR 2016-76371-P).

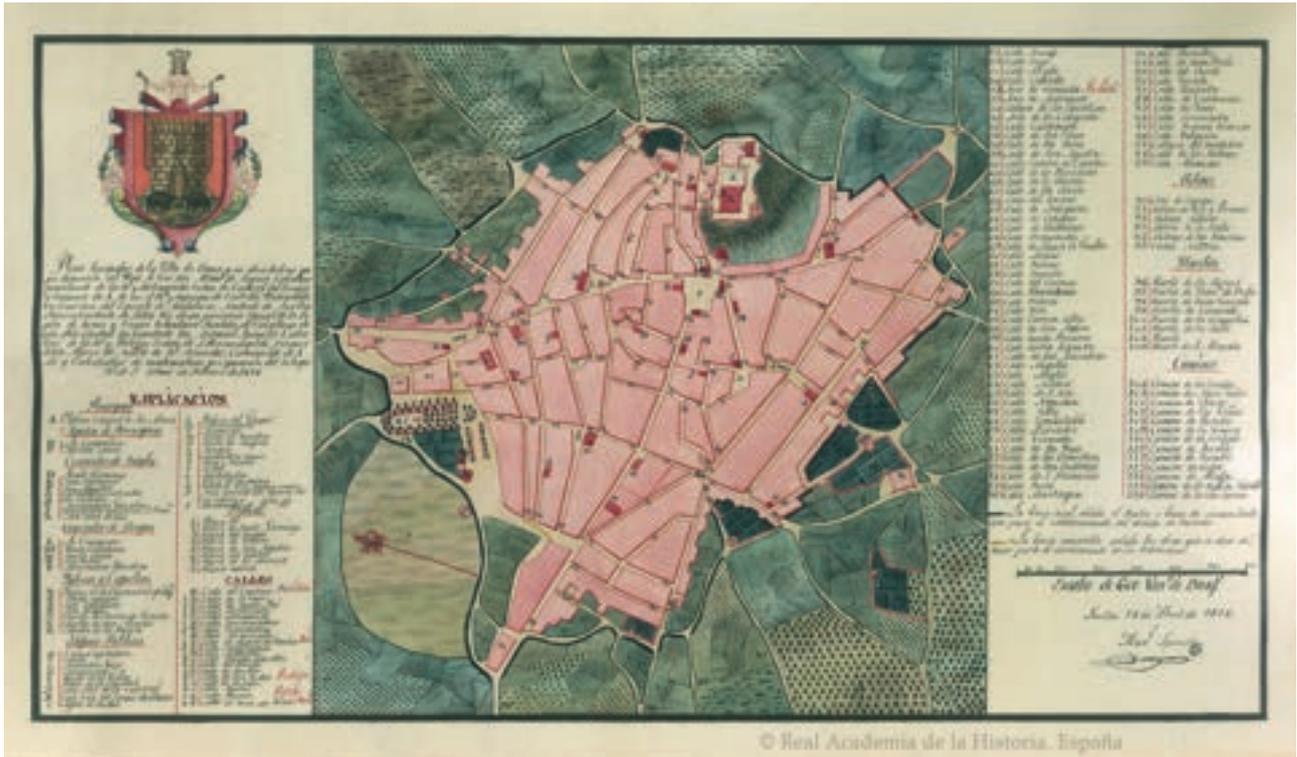


Fig. 6-1. Spínola, M. (1826). Plano Topográfico de la Villa de Osuna y sus alrededores. Escala aproximada 1/5.000
Recuperado de <<http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/consulta/>>.

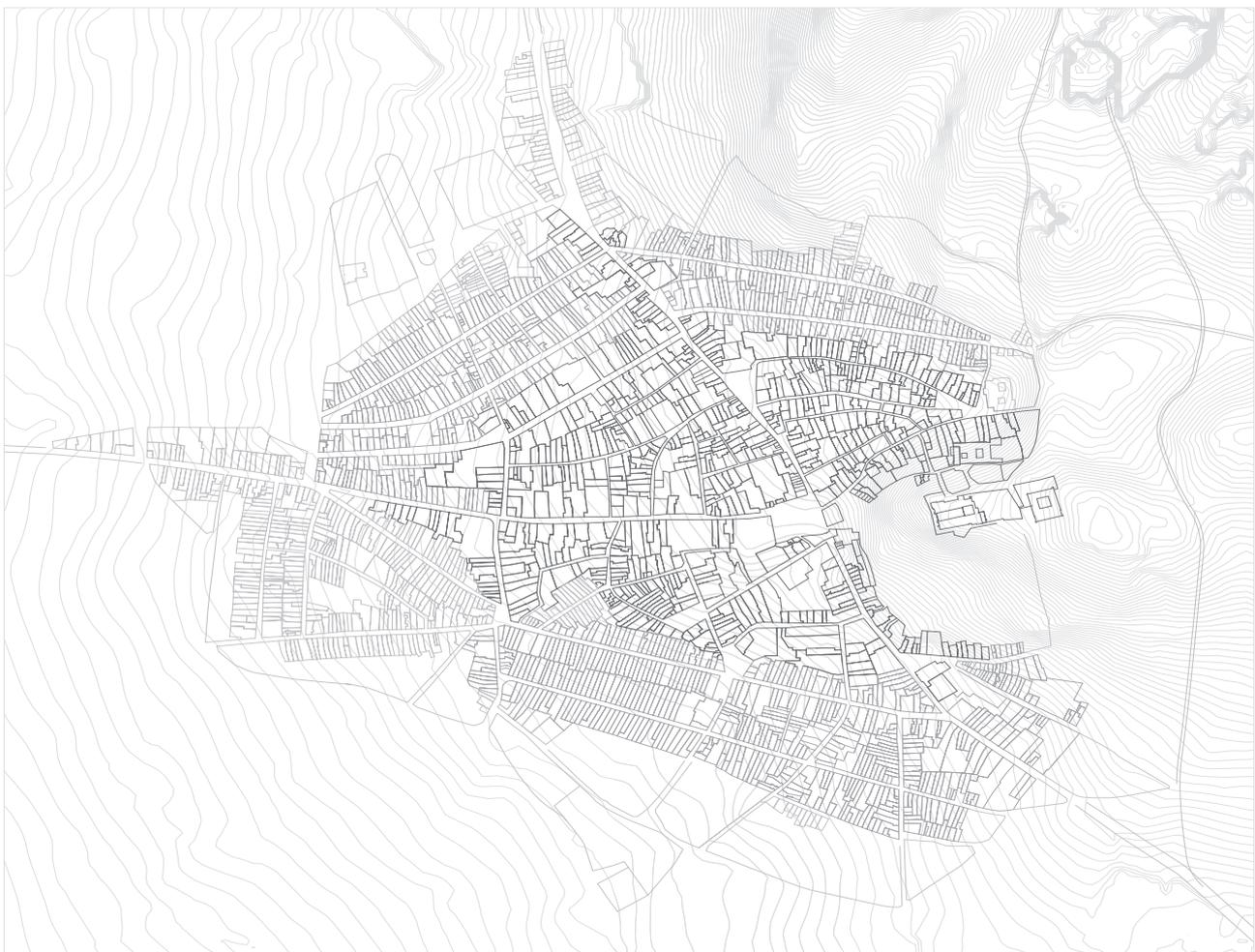
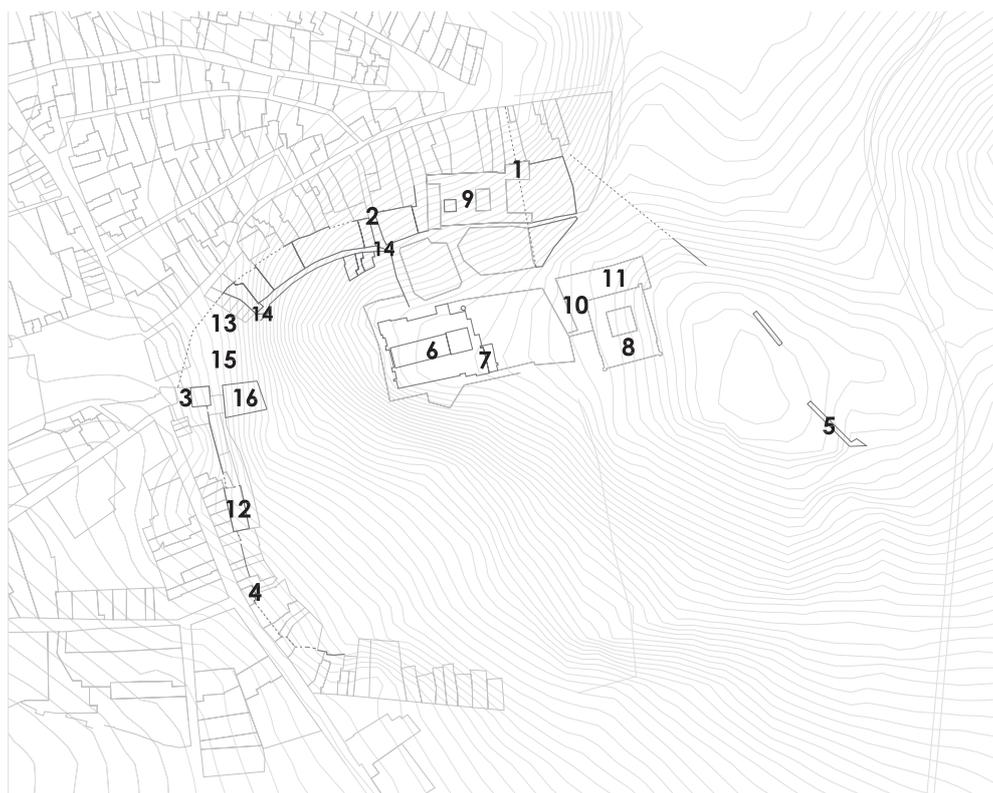


Fig. 6-2. Osuna. Plano base del análisis. Elaboración propia



- | | | | |
|---|---|----|--|
| 1 | puerta Nueva | 9 | hospital de la Encarnación (1549) |
| 2 | postigo de la cuesta de los Abades | 10 | convento de nuestra señora del Carmen (1557) |
| 3 | puerta del Agua | 11 | escuelas menores de San Jerónimo (1559-74) |
| 4 | puerta del Caño | 12 | iglesia de San Juan |
| 5 | "los Paredones" (restos de la antigua alcazaba-palacio ducal) | 13 | iglesia de San Antón |
| 6 | iglesia mayor de Santa María | 14 | calle de San Antón |
| 7 | iglesia del Santo Sepulcro y panteón ducal | 15 | placeta de la fuente Vieja |
| 8 | universidad de la Concepción (1548) | 16 | cárcel |

Fig. 6-3. La villa. Configuración aproximada en las primeras décadas del siglo XVI. Elaboración propia

la antigua alcazaba, en lo que algunos han denominado como acrópolis. Sin embargo, del conjunto del que formaban parte cuando se construyeron no quedan apenas restos. Salvo el lienzo de muro conocido como los Paredones y la torre del Agua, han desaparecido castillo, murallas y caserío. La ciudad actual se extiende en torno al antiguo recinto amurallado hacia cotas más bajas a poniente.

Los siguientes apartados corresponden al análisis de la ciudad anterior a su gran extensión hacia el llano, la cual remite a las primeras décadas del siglo XVI. Abordamos en ellos tres sectores diferenciados: la villa o recinto intramuros, de formación islámica (fig. 6-3); el arrabal alto, surgido a partir del entorno de la puerta Nueva (fig. 6-5); y el arrabal bajo, que supone la primera extensión de la población hacia el llano, en continuidad con el arrabal alto, al otro lado de la calle Carrera (fig. 6-6). La división se corresponde con la realizada en 1528 para la elaboración de un padrón de vecinos en el que se citan: "el arrabal bajo que

se entiende desde la Puerta de Teba hasta la Puerta de Ecija ... y lo otro que cae en la parte alta del dicho arrabal ... y la villa ..." (Ledesma, 2003, 55).

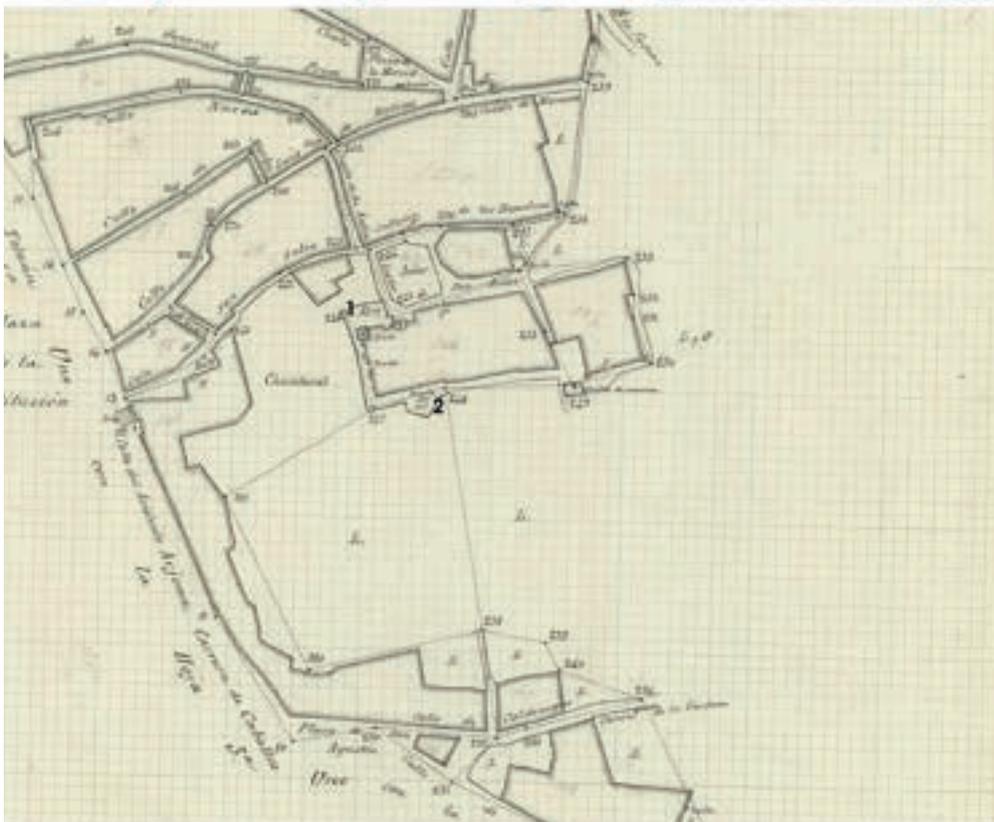
En los planos que presentamos, estos tres sectores aparecen referidos a una primera delimitación del plano base, en la que se ha eliminado una gran extensión que podemos denominar como periférica, compuesta por grandes piezas, bastante reconocibles y de similares características formales, las cuales corresponderían a un crecimiento de gran importancia producido en las décadas en torno al 1600.

LA VILLA

Para el conocimiento de la configuración de la villa tenemos que limitarnos a las informaciones proporcionadas por las fuentes gráficas y escritas, ya que el análisis del plano queda descartado por la desaparición de toda huella de trama urbana, así como de la alcazaba (fig. 6-3).



- a**
- A Iglesia Colegial de Santa Maria
 - P Mercedarias Descalzas
 - q Iglesia de la Universidad y Colegio
 - R Santo Sepulcro
 - b Cárcel
 - d Carnicería
 - k Cementerio
 - 8 Plaza nueva
 - 35 Arco de los Colegiales
 - 60 Calle Cuesta Segunda
 - 61 Calle de las Descalzas



- b**
- 1 Atrio
 - 2 Puerta del Sol (sic)

Fig. 6-4. (a) Detalle del plano de Spínola, 1826. (b) Instituto Geográfico y Estadístico. Trabajos Topográficos (1895-96). Término municipal de Osuna [plano de población] provincia de Sevilla, región [de] Sevilla. Hoja 5ª. Escala 1:2000. Recuperado de <http://centrodedescargas.cnig.es/CentroDescargas/>

Las noticias relacionadas con la celebración del Corpus dan una cierta idea de los sitios y calles principales, así como del progresivo estado de abandono de la villa y de las reformas introducidas para

mejorar el recorrido a través de la misma. La primera cita documental sobre la celebración es de 1525 aunque debía venir realizándose al menos desde la década anterior. La procesión partiría entonces de la

iglesia mayor haciendo estación a las puertas del palacio, donde se instalaba un altar de madera. La antigua fortaleza había sido remodelada como palacio por el II conde de Ureña, mientras que la iglesia aparece en los documentos de la época como Santa María o Santa María la Mayor, única parroquia de la localidad, sin que haya certeza sobre la fecha de inicio de su reconstrucción como actual Colegiata (Villalba y Agredano, 2008, 93).

En 1531 aparecen por primera vez referencias explícitas al recorrido de la procesión en la serie de actas capitulares del concejo. Se ordenaba entonces “hacer una calle de ramadas...” para cubrir el tramo existente “desde palacio hasta la entrada de lo despoblado...”. Desde allí, la procesión se dirigía hasta bajar a la Torre del Agua. El cortejo, que atravesaría la Puerta del Agua para abandonar el recinto intramuros, se encaminaba por la Carrera hacia la calle de Cueto (fig. 6-5, n. 4), a través de la cual se regresaba al punto de partida –la iglesia mayor–, salvando a su paso la plazuela del doctor Serrano (fig. 6-5, n. 8) y la Puerta Nueva (Ledesma, 2000, 199).

En documentos posteriores encontramos algún dato más sobre la evolución de la villa. En 1559, poco después del fallecimiento del IV conde Ureña, el altar ya no se levanta en la puerta de la fortaleza sino delante de la Universidad, fundada como Estudios Generales en 1548 (Ledesma, 2000, 205). Por otra parte, la calle de San Antón formará parte del recorrido por primera vez en 1598, una vez abierta la “nueva calle” a la que nos referiremos en el apartado sobre el arrabal bajo, en relación a la reforma de la plaza pública (fig. 6-6, n. 12). Así se deduce de un documento en el que se ordena que “se limpien y aderecen especialmente la calle de Santo Antón que está muy mala y con muchos hoyos e muy sucia e indecente de forma que por ella no puede pasar la dicha procesión por ser la primera vez que por la dicha calle pasa la dicha fiesta porque la calle de San Juan por donde solía venir por estar las casas caídas y muy mal trazada...” (Ledesma, 2000, 218).

Del contenido de estos documentos deducimos el estado de despoblamiento de la villa y la pérdida de protagonismo del palacio, que inicia así un proceso de abandono y deterioro que culminará con su traslado a la plaza del Duque a mediados del XVII. Asimismo, vemos el mal estado de las dos calles que se citan, de las cuales la calle de San Antón se verá potenciada sobre la de San Juan, como acceso rápido a la Colegiata desde la plaza, con la apertura de la “nueva calle”. La calle de San Juan comunicaba la iglesia del mismo nombre con la puerta del Agua y

había sido hasta entonces una de las principales de la villa (Ledesma, 2003, 148).

En el plano de 1826, el entorno inmediato de la iglesia y del edificio de la Universidad aún aparece edificado (fig. 6-4a), sin que tengamos noticia de que en el mismo se hubieran producido transformaciones posteriores a su conformación. El acceso a la iglesia se produce a través de la calle rotulada como Cuesta Segunda –la Cuesta Primera era la actual calle San Antón–, que daba a la puerta del evangelio, conocida como puerta de la Cuesta. La calle de las Descalzas por su parte sube desde la iglesia del convento hasta la entrada al Panteón Ducal. Junto a este último aparece un espacio rectangular rotulado como cementerio al que quizás se accedía desde el mismo patio por el que hoy se accede al Panteón.

El edificio de la Universidad aparece representado de forma confusa en el plano de 1826. Por un lado, se rotula solo como Iglesia de la Universidad y Colegio en su fachada principal, mientras que las torres traseras se desplazan a lo que sería la fachada de las escuelas menores. Al parecer, el edificio de la Universidad (1548) no se proyectó exento, siendo su imagen actual producto de una serie de intervenciones realizadas en el complejo monumental a lo largo del siglo XX (Ruiz Cecilia, 2005). En su cara occidental se anexionaba el colegio-convento de Nuestra Señora del Carmen (1557), luego colegio-seminario del Corpus Christi (1606), mientras que, en la fachada trasera al norte, se anexionaron las escuelas menores de San Jerónimo (1559-74) (fig. 6-3, números 10 y 11). Entre el colegio-seminario y el cementerio se abría un callejón, en cuyo extremo sur aparece rotulado el arco de los Colegiales. Este último aún es visible en fotografías de principios del XX.

Respecto a la plataforma que rodea la iglesia, no parece muy probable la dimensión que tiene en el plano de 1826, teniendo en cuenta su escasa precisión geométrica. Es más fiable el perfil que presenta en el plano de 1895 (fig. 6-4b), donde vemos que ésta era bastante ajustada, salvo en la esquina correspondiente a la torre, donde aparece rotulada como “atrio”, y frente a la puerta de la epístola, que aparece rotulada como Puerta del Sol. En este punto encontramos cierta confusión ya que la puerta principal a los pies del templo también recibe este nombre (Villalba y Agredano, 2008, 95). Lo que sí habría que considerar en el plano de 1826 (fig. 6-4a) es la existencia de las dos escaleras que aparecen dibujadas, las cuales conectarían el edificio con las calles de la antigua villa.



- | | |
|----------------------------------|--|
| 1 puerta Nueva | 8 plazuela del doctor Serrano |
| 2 cuesta de los Abades (postigo) | 9 cuesta de la puerta Nueva |
| 3 calle Migolla | 10 "boca de la mina" |
| 4 calle Cueto | 11 "entrada a la misma mina" |
| 5 calle Alpechín | 12 "arca general del reparto de las aguas" |
| 6 calle Nueva | 13 fuente Nueva |
| 7 calle Cuesta Segunda | |

Fig. 6-5. El arrabal alto. Configuración aproximada en las primeras décadas del siglo XVI. Elaboración propia

EL ARRABAL ALTO

El arrabal alto viene delimitado por la Carrera Alta en su parte inferior, desarrollándose entre las calles Migolla –hoy Luis de Molina–, paralela a la muralla, y la calle Cueto, la cual se encuentra con la primera en su punto más alto, en el entorno de la desaparecida puerta Nueva (fig. 6-5). El terreno en que se desarrolla forma una vaguada entre la elevación del cerro de la Colegiata y el cerro de San Cristóbal. Pensamos que la formación del arrabal no fue progresiva, desde dentro hacia fuera, sino que vino condicionada por la existencia de esta vaguada.

La puerta Nueva era la única que comunicaba la villa con el arrabal alto hasta la apertura del postigo de la Cuesta de los Abades, en servicio en 1546 (Ledezma, 2003, 87). En el entorno de la puerta Nueva, la calle Cueto y la plazuela del doctor Serrano –plaza de la Merced– ya existían en 1531, cuando se las cita en relación a la procesión del Corpus (Ledezma, 2000). La calle Labrador podría ser posterior, relacionada con una apertura realizada para conectar el final de la calle Migolla –actual Luis de Molina– con el camino de Granada, posterior al menos a 1593 (Ledezma, 2003, 91).

Por debajo de la calle Cueto, las calles Alpechín y Nueva delimitan una franja edificada muy estrecha, de tan solo 11 metros en algún punto. Probablemente esto tiene que ver con el hecho de que el espacio entre las dos calles coincida con la línea de fondo de la vaguada, como podemos ver por las curvas de nivel. Por su carácter de espacio de drenaje, es posible que en un primer momento se configurase como espacio libre, especie de rambla, y de ahí el nombre de Nueva para una de las calles. Por otra parte, en varios documentos del XVI se menciona el “caño” y “la calleja que sale al mismo” en el entorno de la puerta Nueva (Ledezma, 2003, 91). Teniendo en cuenta que el término caño puede usarse en el sentido genérico de conducción de agua y también de mina o conducción subterránea, queda la duda de si los documentos se refieren a una u otra.

A este respecto, el plano de 1826 ofrece datos a tener en cuenta. En la calle Alpechín aparecen rotulados dos puntos como “boca de la mina”, en el extremo superior, y “entrada a la misma mina” en una de las casas de la acera sur, más abajo. Es probable que el caño mencionado se corresponda con la mina del plano. La conducción seguiría el trazado de la calle Alpechín, en cuyo

extremo inferior, en la esquina con la plaza de Santo Domingo, aparece otro elemento que formaría parte del sistema: el “arca general de reparto de las aguas”.

El estudio iniciado en 2006 por la Sociedad Espeleológica GEOS de Sevilla (Vera, Álvarez y Molina, 2009), explora las galerías correspondientes a la mina mencionada. Según el mismo, éstas forman parte de un sistema con tres niveles, de los cuales el intermedio sería el principal por el que se canaliza el agua, siendo los otros dos de mantenimiento y de decantación. Su trazado sigue “una serie de calles entre la que destaca la denominada Alpechín, desde la que se accede a este nivel de las galerías a través de una escalera situada junto a la plaza de la Merced”. El origen del sistema estaría en lo más alto del cerro, desde donde se abastece un depósito localizado bajo el actual aparcamiento de la Colegiata.

En el estudio se apunta el posible origen romano del sistema, por su tipología y por la constancia documental de la presencia de agua dentro de la ciudad en la época de la república, siendo segura su existencia en época almohade. No obstante, debió caer en el olvido durante bastante tiempo ya que en 1529 fue descubierto, reparado y puesto en uso. A ese momento corresponde la siguiente narración realizada en las actas del cabildo, en la que se dice que el II conde de Ureña ordenó la construcción de la mina y de la fuente nuevas: “en sabado catorze dias de agosto de mill e quinientos veynte e nueve años salio agua de las minas nuevas a la plaça del señor sant Sebastián en la obra nueva que mando fazer el muy ylustre señor el duque don pedro jiron conde de ureña mi señor al que al dios nuestro señor dexe biuir por largos tiempos. Minas de agua nuevas de la huenta nueva” (Seño, 2008). La fuente Nueva se ubicó en la plaza de San Sebastián, luego de Santo Domingo, la misma donde más tarde el IV conde realizaría la primera de sus fundaciones, el convento dominico. Hasta ese momento la población se abasteció del agua de la fuente Vieja, situada inicialmente intramuros en la placeta junto a la torre del Agua (fig. 6-3, 15).

EL ARRABAL BAJO

En la cita que vimos anteriormente sobre la realización de un padrón de vecinos en 1528, la puerta de Teba señalaba el límite sur de la población. Este límite deja fuera una parte del plano delimitado por nosotros, en el entorno de la actual calle de la Huerta (fig. 6-6). En este lugar sabemos de la existencia de una huerta que perteneció a la orden de Calatrava en el siglo XIV y

que pasó a manos de los Téllez Girón (Ledesma, 2003, 55). Se trata por tanto de un sector ocupado de antiguo, con origen en la huerta referida, aunque con un carácter suburbano que mantendría durante bastante tiempo.

Respecto al crecimiento producido al norte de la puerta de Teba, las primeras noticias se refieren a las sucesivas fundaciones de los conventos existentes en el entorno. La primera será la fundación del convento franciscano de Madre de Dios hacia 1531, en el espacio de la plaza, aunque la iniciativa parte de la cesión en 1505 de la ermita del mismo nombre por parte de una vecina (Miura, 1995, 339). En el mismo año de 1531, en la Carrera Alta, los dominicos toman posesión de “la casa y sitio (ermita) de San Sebastián y la casa inmediata a ella que servía de hospital”, en lo que sería la primera fundación de la larga lista de las promovidas por el IV conde de Ureña (Miura, 1995, 341). Otras dos fundaciones se producen en 1558, últimas realizadas por el IV conde: el convento de franciscanas de la Concepción y el convento de dominicas de Santa Catalina, ambos en edificios ya existentes –el último en un hospital del mismo nombre–, en la plaza y en el inicio de la calle Sevilla respectivamente (Santos, 2009). En todos los casos las fundaciones se producen sobre edificaciones existentes, lo cual indica un cierto desarrollo para el entorno de la plaza y de la Carrera Alta en la primera mitad del XVI.

En cuanto a la plaza, en los documentos de la época aparece referida como “plaza o plaza pública”, diferente de la “plazuela o placeta” situada intramuros en el entorno de la Puerta del Agua. Las referencias a la plaza aparecen al menos desde 1548 –documento sobre la venta del mesón del Agua– (Ledesma, 2003, 102), mientras que sobre la presencia del cabildo en ella tenemos constancia desde 1551 –documento sobre instalación de una herrería a la salida de la Puerta de Teba– (Ledesma, 2003, 171). El edificio del ayuntamiento habría sido trasladado a la plaza en el intervalo de las dos décadas anteriores, ya que en 1532 el cabildo realiza una petición al conde sobre otro asunto, “a la vez que le solicita licencia para trasladar el edificio del ayuntamiento fuera del recinto intramuros” (Ledesma 2003, 101).

La plaza sería reformada a partir de 1597, año en que el cabildo se plantea rehacer la plaza pública al entender que era “muy pequeña y no cuadrada ni trazada...”. Esto implicaba el traslado de la carnicería, contigua al convento de la Concepción (Ledesma 2003, 128) y no sabemos si también la reforma del edificio del cabildo. Por otra parte, en 1597, aparece la referencia a una manzana aislada a la que se quiere



- | | | | |
|---|-------------------------|----|---------------------------|
| 1 | puerta de Teba | 9 | pescadería y carnicería |
| 2 | calle de Teba | 10 | mesón del Agua |
| 3 | Carrera Alta | 11 | cabildo (1532-1551) |
| 4 | plaza pública | 12 | nueva calle (1592) |
| 5 | conv. de Santo Domingo | 13 | calle de la Huerta |
| 6 | conv. de Madre de Dios | 14 | Ntra. Sra. de la Victoria |
| 7 | conv. de la Concepción | 15 | San Pedro |
| 8 | conv. de Santa Catalina | 16 | Ntra. Sra. del Carmen |

Fig. 6-6. El arrabal bajo. Configuración aproximada en las primeras décadas del siglo XVI. Elaboración propia

trasladar la cárcel: la “ysla que está arrimada a la Torre del Agua donde cae el alberca del agua y el Peso Viejo de la Harina que sale a la calle de Teba” (Ledesma, 2003, 139). La cita indica que el volumen que remata el actual edificio del ayuntamiento en su extremo hacia la Torre del Agua sería entonces una pequeña manzana aislada sin edificar, al menos parcialmente. Su “aislamiento” sería consecuencia de la reciente apertura de una “nueva calle”, finalizada en 1592, cuyo objeto era conectar la plaza pública con la iglesia mayor a través de la calle de San Antón (Ledesma, 2003, 113).

El posterior crecimiento del arrabal bajo viene relacionado con la localización en su perímetro de una serie de fundaciones religiosas: Nuestra Señora de la Victoria, San Pedro, Nuestra Señora del Carmen y San Agustín. Todas ellas como traslado desde su primera

ubicación (respectivamente: ermita de San Cristóbal en el cerro al norte de la Colegiata, iglesia de Santa Isabel intramuros, edificio adosado al de la Universidad y ermita de Santa Mónica en el camino a Écija) en un arco temporal que va de 1575 para San Pedro, a 1607 para la Victoria.

El caso de San Pedro, no obstante, es diferente. El nuevo convento se instala sobre la iglesia de San Pedro, cuya fundación se produce durante el gobierno del IV conde de Ureña. Además, de las fundaciones mencionadas, es la única que no se localiza sobre alguno de los recorridos territoriales constituidos como calles de la población, sino al final de una calle ex profeso, la calle San Pedro. Las características de anchura y rectitud de la calle y su perpendicularidad a la calle Carrera Alta de la que parte, hacen pensar en un crecimiento planificado.

CONCLUSIONES

Las actuaciones de los Ureña en el conjunto presidido por el castillo, la Colegiata y la Universidad, se producen en un momento en que la ciudad ya ha iniciado el proceso de abandono del antiguo recinto intramuros para extenderse hacia cotas más bajas.

El deterioro y despoblamiento de la villa, iniciado ya en la década de 1530 y acentuado con el fallecimiento del IV conde de Ureña, unido a la ruina y práctica desaparición del palacio/fortaleza así como de buena parte de las murallas, terminarán por desdibujar el sector el cual, ya en 1700, aparece referido como “campo” (Ledesma, 2003, 200).

El crecimiento extramuros debió tener comienzo avanzado el siglo anterior, con el alejamiento de la frontera. En este contexto, algunas

actuaciones de los Ureña juegan un papel principal como orientación y fomento del mismo. Entre ellas la puesta en funcionamiento de la antigua mina y la instalación de la fuente Nueva en la actual plaza de Santo Domingo, en la Carrera Alta, por parte del II conde, a la que seguiría la fundación del convento de Santo Domingo, sobre la ermita existente en la misma plaza, por parte del IV conde. Otras fundaciones del IV conde vendrían a producirse en el entorno poblado de la plaza pública y comienzo de la calle Sevilla.

Por último, pensamos que la construcción de la iglesia de San Pedro en tiempos del IV conde vino ligada a un crecimiento planificado sobre la calle San Pedro. Esta actuación tendrá una gran repercusión urbanística, estableciendo un nuevo límite para el arrabal bajo, con un importante salto de escala.

Influencia de las estrategias urbanas ensayadas en las entradas reales de Carlos V en obras posteriores: Burgos, Sevilla, Granada, Palermo

FERNANDO DÍAZ MORENO
Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN

Si nos limitásemos a entender la arquitectura efímera de las entradas reales del XVI como una actualización de las visitas medievales a través del uso del lenguaje a la antigua y de elementos alegóricos extraídos del mundo antiguo, sería razonable concluir que su influencia se reflejó únicamente en la incorporación de estas características a las arquitecturas permanentes levantadas en las ciudades que habían adquirido por vía imperial la idoneidad del nuevo sello estilístico. Este planteamiento justificaría la aceleración del proceso de incorporación del nuevo lenguaje en estas localidades. Sin embargo, la revisión de algunas de estas obras permite detectar consecuencias que van más allá de su función como catalizador positivo en la introducción de las nuevas formas, ya que por sí de gran trascendencia.

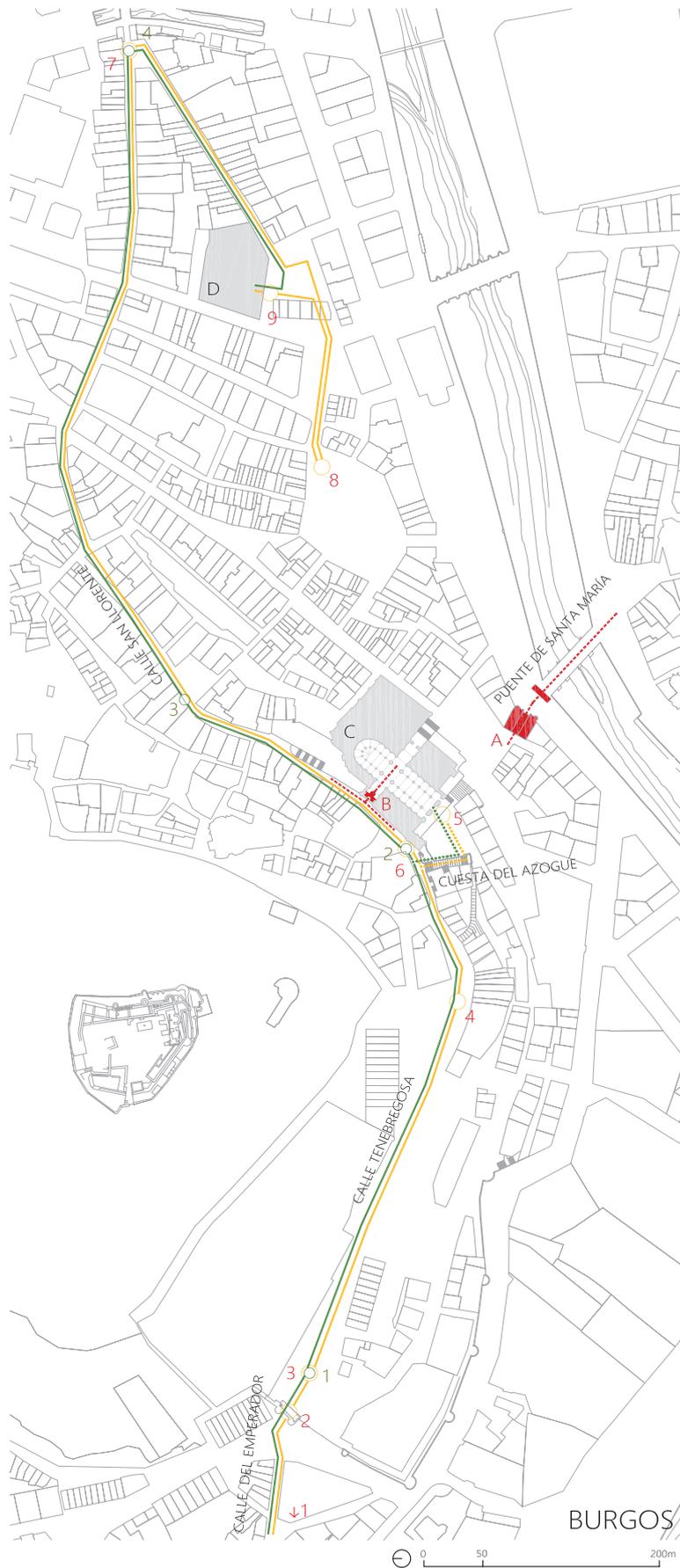
Las entradas reales interpretaron el pasado mítico de la ciudad en forma de arquitectura efímera, punto de partida para una restauración que debía incorporar la recuperación de la urbanidad clásica perdida. Gracias a la construcción de arcos de triunfo utilizados en su doble vertiente, efímero en el *triumphus* y permanente como monumento e hito urbano, las visitas reales, además de ser entradas imperiales, actuaron como representación de la ciudad histórica mitificada que reclamaba la futura renovación de la ciudad actual en la búsqueda de su consideración como una de las nuevas Roma. Las actuaciones edificatorias que describo a continuación incorporan una atención a la ciudad similar a la ensayada en las entradas reales. En muchas de ellas se mantienen elementos detectados en las instalaciones efímeras, ya sea el valor escenográfico como control perspectivo, la atención a su localización preferente en el tejido urbano o las alusiones al origen mítico de la ciudad, y en todas se utilizó el arco de triunfo como referencia arquitectónica.

ENTRADA DE CARLOS V EN BURGOS¹

En sesión celebrada en marzo de 1531, el ayuntamiento de Burgos encargó a Felipe Bigarny las trazas para levantar un arco conmemorativo a Carlos V delante de la puerta de Santa María, separado, y por tanto a modo de arco de triunfo, situado justo al borde del Puente de la Vega que se estaba levantando siguiendo el proyecto de Siloé y Francisco de Colonia (Fernández Arenas, 1985, 913). Un error en el replanteo de la obra, los cimientos se excavaron junto a la torre y no en el lugar previsto, obligó a replantearse la propuesta y a la realización de una nueva traza (González de Santiago, 1989, 293). El cambio en los planteamientos del proyecto fue radical, ya que se decidió no levantar el arco exento y en su lugar transformar la fachada exterior del arco medieval de la muralla, solución que podemos ver hoy día.

La primera propuesta era construir un arco del triunfo monumental, conmemorativo y situado como fondo perspectivo del nuevo puente que se levantaba delante del acceso a la ciudad (fig. 7-1). No conocemos la posición exacta del arco, pero al estar “a la misma entrada del puente” debía estar alineado con su eje, situándose oblicuo con respecto a la puerta medieval, haciendo aún más presente su carácter autónomo. Un arco monumental que se enfrentaba a la puerta de la muralla exactamente igual que hizo el arco efímero levantado al lado de la puerta de San Martín para la entrada imperial del año 1520. Tampoco conocemos la iconografía del proyecto original, pero debía ser similar a la que podemos observar en la fachada añadida a la puerta medieval, ya que este segundo proyecto fue una adaptación del primero. Además de la

1. Los datos que tenemos sobre la entrada real son escasos, pero se puede realizar una hipótesis del recorrido aprovechando los conocimientos que tenemos de la entrada de Ana de Austria, muy bien documentada. En el plano de la Fig. 1 se ilustran los dos recorridos por tratarse de una reconstrucción conjunta.



LEYENDA

- A ARCO DE SANTA MARÍA
- B ESCALERA DORADA
- C CATEDRAL
- D LUGAR DE ESTANCIA.
CASA DEL CONDESTABLE

- ENTRADA ANA DE AUSTRIA. 1570
- RECORRIDO HIPOTÉTICO
- ACCESO A CATEDRAL

ARCOS

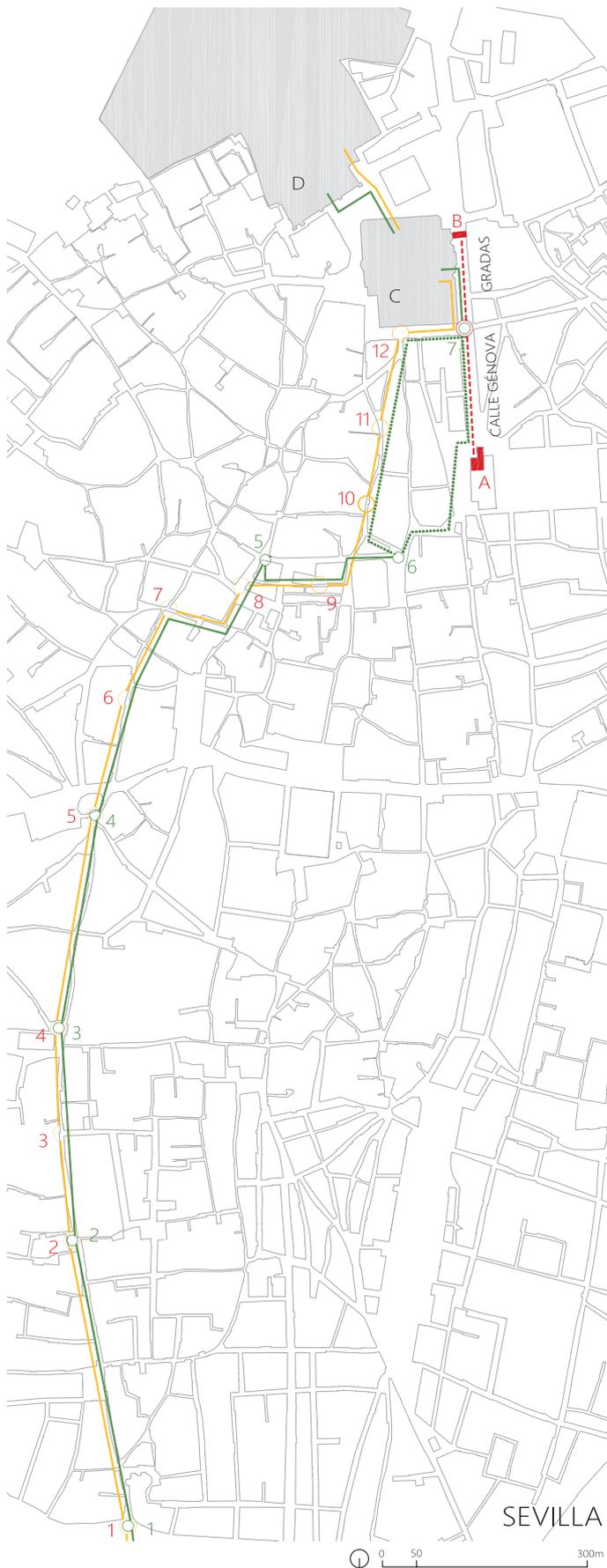
- 1 ARCO EXTERIOR A LA CIUDAD
- 2 PUERTA DE SAN MARTÍN
- 3 CASA DEL CID
- 4 CASA DE FERNÁN GONZÁLEZ
- 5 FACHADA DE LA CATEDRAL
- 6 ARCO DE LA CORONERÍA
- 7 ARCO DE SAN JUAN
- 8 PLAZA MAYOR
- 9 FACHADA DEL PALACIO
DEL CONDESTABLE

- ENTRADA CARLOS V. 1520
- RECORRIDO HIPOTÉTICO
- ACCESO A LA CATEDRAL

ARCOS

- 1 CASA DEL CID
- 2 ARCO DE LA CORONERÍA
- 3 ARCO EN LA CALLE SAN LLORENTE
- 4 ARCO DE SAN JUAN

Fig. 7-1. Recorrido de la entrada de Carlos V en Burgos. Dibujo del autor



LEYENDA

- A NUEVO CABILDO SECULAR. 1527
- B ARCO DE SAN MIGUEL
- C CATEDRAL
- D LUGAR DE ESTANCIA. ALCÁZAR REAL

ENTRADA FERNANDO EL CATÓLICO. 1508
 RECORRIDO HIPOTÉTICO

ARCOS

- 1 PUERTA DE LA MACARENA
- 2 SANTA MARINA
- 3 CASA DE LOS LOCOS
- 4 SAN MARCOS
- 5 SANTA CATALINA
- 6 ALHÓNDIGA
- 7 ESPARTERÍAS
- 8 PLAZA DE LA ALFALFA
- 9 CALLE DEL VIDRIO
- 10 CASA DE LA MARQUESA DE AYAMONTE
- 11 CASA DEL DOCTOR MATIENZO
- 12 GRADAS

ENTRADA CARLOS V. 1526

RECORRIDO HIPOTÉTICO

RECORRIDO HIPOTÉTICO
 TRAYECTOS ALTERNATIVOS

ARCOS

- 1 PUERTA DE LA MACARENA
- 2 SANTA MARINA
- 3 SAN MARCOS
- 4 SANTA CATALINA
- 5 SAN ISIDORO (PLAZA DE LA ALFALFA)
- 6 SAN SALVADOR
- 7 GRADAS (PILA DE HIERRO)

Fig. 7-2. Recorrido de la entrada de Carlos V en Sevilla. Dibujo del autor



LEYENDA

- A LOGIA DE LOS CATALANES
- B CATEDRAL
- C LUGAR DE ESTANCIA
- PALACIO DE AJUTAMICRISTO

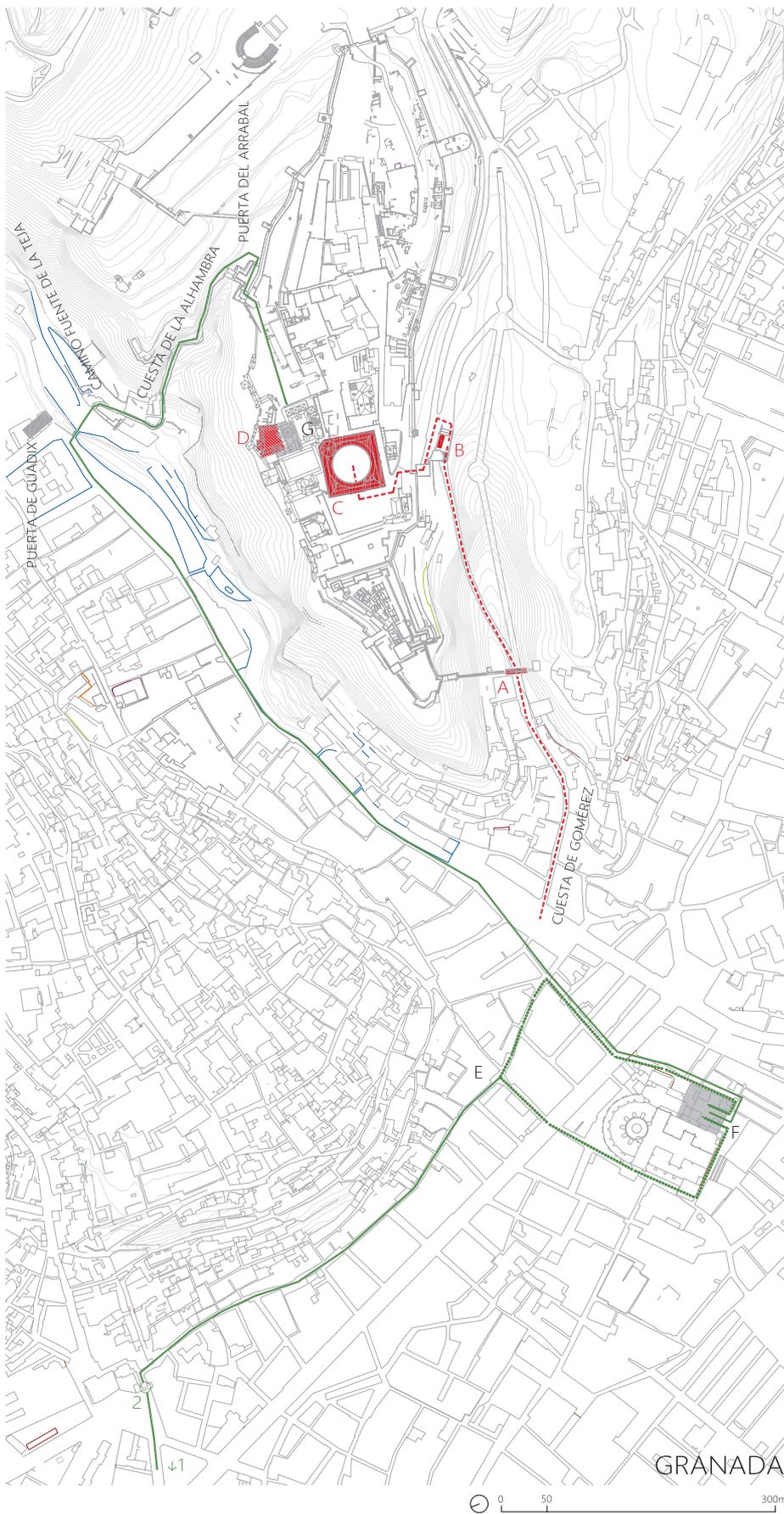
- ENTRADA CARLOS V. 1535
- RECORRIDO HIPOTÉTICO

ARCOS

- 1 ARCO DEL CASSARO
- 2 ARCO DE LA BOCCERIA VECCHIA
- 3 ARCO DE FIERAVECCHIA

- APERTURA PLAZA SOBRE LA FONTE DEL GARRAFFO. 1537-38
- ALINEACIÓN DE LA CALLE. 1537-38
- ARCO EFÍMERO. 1535

Fig. 7-3. Recorrido de la entrada de Carlos V en Palermo. Dibujo del autor



LEYENDA

- A PUERTA DE LAS GRANADAS.
- B PILAR DE CARLOS V
- C PALACIO DE CARLOS V
- D "QUARTOS NUEVOS"
- E PILAR DEL TORO
- F MEZQUITA-CATEDRAL
- G LUGAR DE ESTANCIA
- PISO SUPERIOR
- SALA DE DOS HERMANAS

- ENTRADA CARLOS V. 1526
- RECORRIDO HIPOTÉTICO
- RECORRIDO HIPOTÉTICO TRAYECTOS ALTERNATIVOS

ARCOS

- 1 VARIOS ARCOS VEGETALES PREVIOS
- 2 PUERTA ELVIRA

Fig. 7-4. Recorrido de la entrada de Carlos V en Granada. Dibujo del autor



Fig. 7-5. Escalera Dorada de la Catedral de Burgos. Diego de Siloé. 1519. Imagen del autor

figura del Emperador se incluyeron las figuras de los héroes locales Fernán González y el Cid, que ya formaron parte de la iconografía del arco efímero de San Martín. No solo se trataba de una edificación exenta, como recoge el acuerdo municipal, sino que esta característica debió estar presente en las intenciones formales del proyecto, ya que Bigardy entregó, además de las trazas, un modelo tridimensional. El autor diseñó un monumento urbano que debía de servir de carta de presentación de la ciudad renovada, y que definía, junto con el puente recién reconstruido, la escenografía del nuevo acceso principal.

El 4 de noviembre de 1519 Juan Rodríguez de Fonseca notificó al cabildo catedralicio que se disponía a financiar la construcción de la nueva escalera situada en el testero norte del crucero de la Catedral, según la traza diseñada por Siloé. El 20 de febrero del año 1520 Carlos V hace su entrada triunfal en la ciudad, y para la ocasión se levantaron cuatro arcos de triunfo que son encargados al mismo arquitecto (Redondo Cantera, 2017, 56) (fig. 7-1). El plazo de tan solo tres meses que media entre la ejecución de los arcos efímeros y el anuncio del obispo de Burgos permite suponer que el desarrollo de los dos encargos se solapó en el tiempo². Partimos de una relación de autoría entre las dos obras, la efímera y la permanente, que se gestan a la vez.

No tenemos información sobre la forma y léxico de los arcos triunfales, pero es de suponer que serían arcos a la romana, ejecutados en un lenguaje con el que el autor se encontraba familiarizado. En el caso de la escalera dorada no estamos ante una obra que reproduce la estrategia desplegada en la visita real, como en el caso anterior, pero sí podemos apreciar características arquitectónicas propias de los arcos triunfales monumentales, que posiblemente tenía presentes Siloé durante el desarrollo del proyecto (fig. 7-5). Cada uno de los tres nichos de arco de medio punto y de grandes

dimensiones se encuentra enmarcado por su correspondiente portada. Se desarrollan en profundidad lo necesario para provocar sombras extensas que unidas al uso de casetones en las bóvedas de su interior permiten perfilarlos como huecos de paso monumentales, proyectando sobre todo el conjunto el recuerdo de la grandeza del mundo clásico y enlazando la obra con los arcos del triunfo efímeros levantados por el autor a lo largo de la ciudad (Redondo Cantera, 2017, 56). Pero no es el único motivo de vinculación entre las dos propuestas del arquitecto. La escalera no es una pieza pensada para enlazar verticalmente distintas plantas de un edificio, es una escalinata que salva directamente una importante diferencia de cota entre una calzada y un espacio de reunión cubierto. Una estructura monumental civil insertada en un espacio sacro de enormes dimensiones, que se transita como una prolongación del camino de Santiago a través de la puerta de la Coronería hasta pisar el suelo del crucero de la Catedral. La operación genera una interferencia sugerente entre la dinámica del descenso todavía ligada al camino y la dinámica del espacio litúrgico, de forma que la escalera termina por distorsionar puntualmente el espacio interior del templo. El control perceptivo sobre la relación entre profundidad y desarrollo vertical que lleva a cabo Siloé, aumentando la profundidad aparente del conjunto y eliminando cualquier acento formal por encima del nivel del antepecho superior (Ampliato Briones, 1996, 61), potencia el sentido topográfico de la obra. La combinación de estas características permite entender la actuación como una transformación a escala urbana, acercando la propuesta al concepto de escalinata monumental exterior. A su vez, el control del espacio que el maestro realiza a través de la manipulación de los principios de la perspectiva le aporta al conjunto un sentido escenográfico que nos recuerda la forma de actuar de los arcos de triunfo efímeros sobre los espacios urbanos en los que se insertan³.

ENTRADA DE CARLOS V EN SEVILLA⁴

En marzo de 1526 Carlos V visita Sevilla con motivo de su boda con Isabel de Portugal. Unos meses

2. La profesora María José Redondo sitúa el primer contacto entre Fonseca y Siloé en 1519 en Barcelona, donde el escultor pudo estar trabajando junto a Ordoñez en el coro de la Catedral, y plantea la posibilidad de que fuera en ese hipotético encuentro en el que se decidió el encargo de la escalera dorada (Redondo Cantera, 2017, 53). Tanto si el encargo se produjo de forma anticipada en Barcelona, como si se realizó a la llegada de Fonseca a Burgos, unos meses después de que Siloé lo hiciera a mediados de año, el breve plazo de tiempo hasta el anuncio del obispo hace suponer que las trazas de la escalera se terminaron poco antes, a finales de octubre. Los encargos de las trazas de los arcos de triunfo de las entradas reales solían realizarse con unos meses de antelación, ya que era necesario la aprobación de los diseños y la ejecución de las arquitecturas efímeras. Valga de ejemplo los tres meses que duraron solo los trabajos de construcción de los arcos de triunfo en Sevilla (Ramos Sosa, 1986, 182). Relacionando estos dos plazos es razonable suponer que Diego de Siloé estuvo trabajando a la vez en los dos proyectos, al menos durante los meses de septiembre y octubre.

3. Sobre el uso de la perspectiva en Diego de Siloé consultar Ampliato y Acosta 2020c.

4. Se incluye en la Fig. 2 el recorrido de Fernando el católico en 1508 por la importancia que tiene su comparación con la entrada imperial de Carlos V. La reducción del número de arcos triunfales supone el tránsito entre un planteamiento procesional, donde el recorrido estaba salpicado por puertas que marcaban



Fig. 7-6. Fachadas renacentistas del Ayuntamiento de Sevilla. Imagen del autor

después comienzan las obras del nuevo cabildo. La relación entre las arquitecturas efímeras de la entrada real y el edificio es innegable y ha sido ampliamente estudiada. El discurso iconográfico contiene los emblemas imperiales y los retratos de los Emperadores, haciendo referencia a la boda Real y adquiriendo con ello carácter conmemorativo (Morales, 1981b, 91 y ss). También incluye elementos propios de los arcos de triunfo efímeros; figuras alegóricas al pasado mítico de la ciudad y personajes históricos que enlazan este pasado con la ciudad actual y el Emperador. Se incorpora la representación de Hércules para intensificar la presencia de la ciudad mítica y la figura del César para reforzar los lazos con el pasado.

La relación con el arco triunfal monumental no se agota en su iconografía. En las fachadas del edificio reconocemos dos composiciones que corresponden a la del arco de triunfo clásico; el acceso al apeadero por la fachada meridional y el acceso al compás de San Francisco por la oriental (fig. 7-6). Aunque desde el punto de vista formal los dos mantienen esa estrecha relación con el monumento romano, solo en el primero se produce la traslación completa de los valores del arco triunfal. La función monumental del arco visible en la entrada de Carlos V en su versión efímera, su valor como polo de atracción urbano fuertemente caracterizado, está presente en la propuesta arquitectónica del frente meridional del cabildo. La fachada se ejecuta como el arco de triunfo que remata la calle Génova, con la que se alinea, sirviendo de fondo perspectivo de la calle y actuando como hito urbano, al igual que hicieron los arcos efímeros unos meses antes (fig. 7-2). Siguiendo la rectilínea calle Génova se enlazaba idealmente con el arco de la Gloria, el más clásico de los arcos efímeros levantados para la entrada

de Carlos V (Rodríguez Moya & Mínguez Cornelles, 2013, 18), situado en la confluencia con las gradas de la Catedral. Más al sur, el arco medieval de san Miguel servía de fondo perspectivo a las mismas gradas, siendo la repetición especular de la operación urbana que Riaño diseñó con la fachada del cabildo. No estamos ante la construcción en piedra de una fachada bajo principios compositivos propios de un arco de triunfo, estamos ante la construcción de un arco triunfal monumental, ante la petrificación del arco efímero una vez entendido como un monumento urbano y no como un *triumphus* celebrativo.

No hay datos concluyentes sobre la autoría de las trazas de los arcos efímeros, aunque casi todos los autores coinciden en que pueden ser obra de Diego de Riaño, autor también del proyecto del cabildo (Ramos Sosa, 1986) y (Morales, 2000). En el momento de decidir el diseño de los arcos Sevilla no contaba con maestro mayor en la Catedral, así que no se pudo usar el criterio seguido para la entrada de Fernando el Católico, en la que fue elegido Alonso Rodríguez. A falta de maestro mayor, había que buscar un maestro disponible y hábil en el manejo del léxico clásico. Teniendo en cuenta que eran trabajos que ocupaban muy poco tiempo buscarían a alguien que se encontrase en la ciudad y con esas características. Riaño llegó a Sevilla al menos dos años antes y debía tener buena reputación ya que poco después realizó las trazas de uno de los edificios más importantes de la ciudad. Además, a la antigua, demostrando su control sobre el repertorio clásico. Con los datos de los que disponemos considerar que fue el autor de los arcos triunfales es la opción más razonable, dándose en Sevilla una situación muy similar a la vivida en Burgos con la figura de Siloé. Los dos artistas habrían estado trabajando casi simultáneamente en un encargo resuelto con arquitecturas efímeras y en otro con arquitecturas permanentes, compartiendo entre las obras no solo aspectos figurativos sino también valores propios de la escenografía de escala urbana, demostrando una cierta sensibilidad hacia la ciudad y su lectura.

el itinerario, a otro donde se organizaban representaciones urbanas con los arcos como protagonistas visuales de la escenografía, a las que se iba accediendo en distintos momentos del recorrido. Al carácter procesional se unía ahora su utilización como hito urbano, como monumento a contemplar e interpretar, y para ello era necesario situarlos adecuadamente, con suficiente distancia para su contemplación.



Fig. 7-7. (Izq.) Loggia de los catalanes. 1537. Vía Argenteria, Palermo. Imagen del autor. (Drcha.) La flagellation du Christ et le Jugement de Pilate. Grabado. Lambert, Giséle. 1475. Les premières gravures italiennes: Quattrocento-début du Cinquecento: inventaire de la collection du Département des estampes et de la photographie. Éditions de la Bibliothèque nationale de France. Paris, 1999

ENTRADA DE CARLOS V EN PALERMO⁵

En 1537 se levanta en la Vía Argenteria la loggia de los catalanes, un edificio comercial construido sobre una loggia anterior de características gótico-tardías (Scaduto & Nobile, 2006, p. 16). En septiembre de 1535 Carlos V entra en Palermo por la Porta del Sole y tras pasar por Vía Argenteria termina su recorrido en el palacio de Ajutamicristo, en la Vía di Termini (fig. 7-3).

La fachada de la loggia, única parte del edificio que se conserva, tiene numerosos elementos figurativos y compositivos que podrían relacionarla con las arquitecturas efímeras que se levantaron para la entrada del Emperador. El lenguaje a la antigua está presente tanto en los componentes arquitectónicos como en la iconografía, en la que se incluyen bustos de personajes romanos sobre medallones clásicos. Al igual que ocurría en los arcos efímeros, se añadieron a la fachada emblemas en alusión a Carlos V mediante un conjunto escultórico formado por el escudo imperial y por la divisa *Plus Oultre* (fig. 7-7). En cuanto a su estructura compositiva, su organización tripartita compuesta por dos arcos de medio punto de grandes dimensiones, combinados con un vano adintelado menor, nos recuerda el aspecto

triumfal de una serliana, pero invertida. Si atendemos al grabado que según los investigadores podría estar detrás del diseño de esta fachada, la presencia del triunfalismo del arco serliano, al menos como referencia, se hace más fuerte. El grabado en cuestión representa la flagelación de Cristo y el juicio a Pilatos, todo ello bajo el *Templum Pilati*, estructura que reproduce una serliana desarrollada en profundidad mediante arcos laterales y bóveda casetonada en el central (fig. 7-7). El arco clásico, unido al desarrollo de la bóveda a la romana, le confiere al grabado un triunfalismo que debía recordar las arquitecturas efímeras que salpicaban Palermo dos años antes.

Todos estos datos relacionan la loggia y la arquitectura efímera a nivel compositivo, pero si analizamos el marco en el que se produce la transformación del edificio podemos apreciar la presencia de lo urbano en el trasvase de intenciones entre las dos propuestas. A mediados del XVI el municipio promovió una serie de actuaciones destinadas a racionalizar el viario de la ciudad medieval. Entre ellas se acometió la rectificación de la calle Argenteria. La modificación de la calle vino precedida por otras iniciativas de mejora que comenzaron a fines de los años treinta, cuando se promovió la creación de una plaza tangente a la calle, ampliando el lugar donde estaba situada la antigua fuente del Garraffo (Scaduto & Nobile, 2006, 18). La apertura de la plaza supuso la transformación de la calle, sobre todo de su fachada

5. El recorrido de la entrada de Carlos V en Palermo ha sido estudiado y representado sobre el plano de la ciudad por Marcello Fagiolo y Maria Luisa Madonna. (Fagiolo y Madonna, 1981).

norte tangente al nuevo espacio, así que se dieron las circunstancias ideales para plantear la remodelación de la logia tardogótica. Es razonable considerar que la propuesta del nuevo edificio se enmarcaba en un ambicioso proyecto de modernización del entorno urbano. Por otro lado, la comitiva real pasó por delante de la logia, recorriendo la Via Argenteria, pero lo hizo antes de su rectificación, y por ello debió ser decorada con lienzos pintados, cortinajes y estructuras efímeras a la antigua (Scaduto & Nobile, 2006, 20). Estas transformaciones formaban parte de una actuación de mayor alcance que incluía la instalación del arco efímero exento levantado en la embocadura de la calle. Podemos ver una relación entre las dos actuaciones; la primera expondría la forma de recuperar las virtudes de la ciudad clásica, la urbanidad perdida que estuvo en los orígenes de la ciudad actual, mientras que la segunda supondría la traslación de la estrategia contenida en las arquitecturas efímeras a una propuesta de renovación de la ciudad real.

ENTRADA DE CARLOS V EN GRANADA

Para conmemorar la visita de Carlos V a Granada se diseñó un programa imperial dirigido por Luis Hurtado de Mendoza en el que se incluía el nuevo Palacio Imperial y su acceso desde la ciudad. Las obras contemplaban el edificio palatino, las plazas adyacentes, la modificación de la puerta de la Justicia y la puerta de las Granadas (fig. 7-4). Todas muestran una estrecha relación con el programa propagandístico del Emperador, incorporando soluciones que son recurrentes en su estrategia comunicativa, que daban sentido universal al imperio y que en este caso daban continuidad a todo el conjunto de obras. Con estas actuaciones se quería definir *ex novo* un recorrido procesional imperial, similar al realizado en las entradas reales, que comenzaba en la plaza Nueva y finalizaba en la futura residencia de Carlos V. Por este motivo no se transformó el acceso tradicional a la alhambra por la cara norte del promontorio, utilizado por los Reyes Católicos y por el mismo Emperador en su visita a la ciudad, sino que se proyectó uno nuevo por la cuesta de Gómez, por la cara sur del recinto amurallado. En el caso de Granada estaríamos más cerca de la construcción de la ciudad que de su renovación.

Como fondo perspectivo de la subida de la cuesta de Gómez, en el lugar ocupado por la puerta islámica Bib al-Buxar, se levantó la puerta de las Granadas (fig. 7-8). El diseño se atribuye a Machuca, y por su relación con el Palacio podemos fechar el proyecto,

o al menos su programación, en los años treinta, aunque los datos sitúan la apertura de la cimentación en el año 1545 (Jiménez Díaz, 2010, 47) y no hay información en los libros de cuentas hasta 1551 (Casares López, 2008, 250). La relación con las arquitecturas efímeras construidas para las entradas reales es inmediata. Se trata de un monumental arco triunfal a la romana, rematado por el escudo imperial y por figuras alegóricas representando la Paz y la Abundancia, muy utilizadas en los arcos de las anteriores entradas.

Siguiendo el recorrido imperial ascendente se llegaba a la puerta de acceso al recinto amurallado. La puerta Bib al-Sharia fue transformada para formar parte del trayecto mediante la construcción del pilar de agua adosado al muro de contención que recogía la rampa de acceso, reformado en parte de su alzado (fig. 7-8). El pilar fue ejecutado en 1545 por Nicolau da Corte, siguiendo las trazas y directrices de Machuca (Águila García, 2003, 65)⁶. Al igual que la puerta de las Granadas, su proyecto posiblemente formó parte del programa imperial. En esta ocasión la relación que encontramos con las entradas reales es su participación en el recorrido, actuando de estación intermedia en el homenaje al Emperador, al igual que las dos fuentes que se dispusieron en el trayecto del recibimiento de Messina, ciudad que, como veremos más adelante, pudo visitar Machuca en esos años. El discurso iconográfico vuelve a presentar los elementos básicos en la estrategia comunicativa de Carlos V; el escudo imperial acompañado de la divisa *Plus Oultre* y las alegorías clásicas apoyando la imagen heroica del Emperador (Checa Cremades, 1987, 114).

La relación del Palacio con las entradas reales no se limita a ser la culminación del recorrido del Emperador, encontramos como referencia arquitectónica la apropiación de elementos utilizados en otras entradas imperiales. Manfredo Tafuri recoge la hipótesis de Fernando Marías en la que sitúa a Machuca realizando junto a Luis Hurtado de Mendoza el viaje por Italia en 1535 desde Messina a Génova, tras la victoria de Túnez (Tafuri, 1995, 337). A partir de esta circunstancia relaciona los atípicos frontones del plano noble del palacio con los que aparecen en los estudios de Polidoro da Caravaggio para los arcos triunfales de la entrada de Messina. Incluso se plantea, no sin dudas, que los montajes realizados en Génova y Messina fueran enviados a Granada como modelos imperiales.

6. Casares López recoge en las tablas cronológicas la existencia de anotaciones en los libros de cuentas acerca del pilar de Carlos V entre los años 1535 y 1545, pero no comenta nada más al respecto. (Casares López, 2008, 752)



Fig. 7-8. (Izq.) Puerta de las Granadas. Granada. Imagen del autor. (Drcha.) Pilar de Carlos V. Granada. Imagen del autor

CONCLUSIONES

Si se analizan en conjunto y atendiendo a la situación de las ciudades donde se producen, la elección de las cinco operaciones urbanas revisadas adquiere sentido e interés. En las cuatro ciudades seleccionadas no se han detectado intervenciones urbanas similares anteriores a la entrada del Emperador, mientras que las actuaciones descritas en esta comunicación muestran una relación

directa con el despliegue artístico realizado sobre cada ciudad con ocasión del acontecimiento. Todo indica que la presencia de la corte imperial en un acto a escala urbana supuso para estas ciudades, donde el interés por la renovación a través del uso del léxico clásico estaba presente desde hacía algunos años, la oportunidad para ensayar por primera vez y a través de arquitecturas efímeras nuevos valores urbanos que los artistas reflejaron en sus obras posteriores.

Universidad y ciudad al servicio de la imagen imperial

MIRIAM TEJERO LÓPEZ
Universidad de Granada

La llegada de Carlos V en 1526 a Granada, supuso para la ciudad la culminación del tránsito hacia la Modernidad que habían iniciado los Reyes Católicos, tras la conquista del último foco de poder islámico. Las vicisitudes históricas provocan esa evolución que se reflejará de manera evidente en el cambio de imagen que sufre la ciudad, al pasar de medina islámica a urbe gótica, para quedar impregnada por la esencia clasicista, lenguaje oficial del imperio carolino.

Durante la estancia granadina del César se elaboró un completo y amplio proyecto de obras públicas que pretendían hacer de Granada la nueva capital imperial. Carlos V se preocupó, no solo de potenciar el surgimiento de nuevas infraestructuras, sino también de modificar algunas ya iniciadas por sus abuelos. Así, la catedral es comenzada en estilo gótico por Enrique Egas y su rumbo constructivo derivará al clasicismo, con la llegada de Diego de Siloe, para cumplir con los nuevos requerimientos litúrgicos de la iglesia y para satisfacer el deseo del emperador de servir como mausoleo de la familia imperial. El año de 1526 también será clave para otra de las fundaciones de época de los Reyes Católicos, el Hospital Real. Carlos V decide retomar las obras del edificio, cuya traza goticista también se atribuye a Enrique Egas, para cumplir con el propósito asistencial que propició su nacimiento. Se impulsará la construcción y remodelación de iglesias parroquiales, como la de San Matías o Santa Ana. Se trasladará, y dotará de emplazamiento en el centro del núcleo urbano, una de las instituciones claves en el funcionamiento del nuevo Estado Moderno, la Chancillería. El recinto de la Alhambra también fue modificado por el emperador. Al final de la Cuesta de Gómez, se levantó la Puerta de las Granadas, puerta plenamente renacentista, que sustituía la anterior entrada islámica, y advertía del actual poder cristiano que regentaba la antigua ciudadela nazarí. Conforme ascendemos, en las inmediaciones de la Puerta de la Justicia, encontramos el Pilar de Carlos V, este tipo de fuente está ornamentada

con los emblemas personales del emperador y con una serie de historias mitológicas que sirven de antesala a lo que veremos cuando, en pleno recinto palaciego de la Alhambra, descubramos la construcción renacentista que el César mandó edificar para servirle de residencia. En un primer momento, para acoger a la pareja imperial y a la vasta corte que les acompañaba, se aprobó la realización de nuevas habitaciones en torno a los palacios musulmanes. Pero al final, las readaptaciones del espacio nazarí fueron insuficientes y se decidió edificar un palacio, cuya traza y programa iconográfico, lo han convertido en una de las obras clásicas más representativas de la arquitectura imperial (Vilar Sánchez, 2016, 128-153).

A decir verdad, la elección de la estética clasicista, que busca esa conexión y continuidad del legado grecorromano y la configuración del imaginario imperial, fue obra tejida y modelada por todo el elenco de personalidades relevantes que acompañaron a Carlos V a lo largo de su vida, fueron deshaciéndose de la herencia de corte medievalista e instaurando la imagería “a lo romano” (Marías, 2018a, 141). Y aunque al final de su reinado, se afina y precisa toda la iconografía que vincula al César con su pasado clásico, en Granada, que albergó la esperanza de ser capital del imperio, se advierte de manera contundente todo este programa utópico humanista en el que la urbe logra ser ejemplo físico de las bondades y virtudes del propio monarca.

Este programa simbólico, al servicio de la virtud imperial, se materializará en Granada a través de esta serie de obras públicas, que hemos señalado, cuya ejecución quedo determinada y supervisada por los hombres de confianza de su corte, humanistas que también adoptaron el lenguaje clásico como propio. Nombres, como el de Luis Hurtado de Mendoza o Fray Pedro Ramiro de Alba, serán claves en la proyección física de la soñada capital imperial, y estarán ligados a la construcción de edificios como el Palacio de Carlos V o la catedral. Ellos orquestaron el

programa estético e iconográfico que definirá la imagen del emperador (López Guzmán, 1987, 64-65). Para ejecutar este proyecto renacentista, era también necesario contar con un arquitecto que representase el clasicismo puro y no ornamental. No será otro que el burgalés Diego de Siloe quien lleve la batuta en esta sinfonía arquitectónica, pues su criterio era requerido e influyente en todas las empresas artísticas granadinas, y así podemos verlo también en el palacio de Machuca (Marías, 2000a, 114-115). La implantación total del renacimiento debía llevarse a cabo por artífices que encarnasen la modernidad plena.

De todas las empresas que impulsó Carlos V en Granada, hay una que hemos reservado para el final, por ser el grueso principal de este breve trabajo, nos referimos a la Universidad de Granada.

La Universidad de Granada nace por real cédula, tras la Congregación de la Capilla Real celebrada en 1526 y, como todas las universidades del siglo XVI, se convierte en un instrumento político, y en este caso con especial peso religioso, para cumplir los fines de su propio fundador.

El principal objetivo de esta reunión fue tratar el problema morisco de aculturación que atestiguaba como, los nuevos convertidos al cristianismo, seguían fieles a su doctrina islámica (Arias de Saavedra, 2001, 377). Para el defensor del cristianismo, esta era una contrariedad que reclamaba solución inmediata y más, si tenemos en cuenta, que el problema tenía lugar en la última ciudad islámica conquistada por sus abuelos.

El estudio granadino, estrechamente unido al Colegio Real de Santa Cruz de la Fe y al Colegio de San Miguel para niños moriscos, estaba destinado a ofrecer la solución. En una ciudad sobre la que la sombra del islam se dejaba sentir, era imprescindible contar con hombres formados en la fe que pudiesen, mediante la instrucción y la comprensión, lograr la asimilación e inserción de la minoría morisca. El fin religioso fue sin duda decisivo, pero no debemos pasar por alto la necesidad burocrática que demandaba el nuevo estado moderno. Decimos esto porque el panorama educativo, en la Granada del Quinientos, estaba muy descuidado y era necesario nutrir de hombres cualificados el ambiente de la que estaba llamada a convertirse en capital del Imperio, lo que podría explicar el amplio programa colegial que alcanza su auge durante los años del mandato carolino (López Guzmán, 1987, 249). Humanismo y espiritualidad se vinculaban de manera efectiva en la Granada renacentista.

El destino de la universidad quedó irremediablemente enlazado al del arzobispado granadino cuando, la escasez de la prometida dote imperial, fue resuelta

por el cabildo eclesiástico concediéndole las rentas necesarias para su funcionamiento y puesta en marcha. Los inicios, del proyecto educativo del emperador, fueron liderados por Fray Pedro Ramiro de Alba, pero el arzobispo no terminaba de estar convencido con el lugar de ubicación inicial que se pensó para el edificio, junto al monasterio de San Jerónimo, a las afueras de la ciudad. El creía que el ritmo estudiantil sería más fructífero y fácil de controlar si el estudio se dispusiese cerca del entorno catedralicio, en el corazón de la nueva urbe. Con la licencia imperial, así se hizo, aunque la obra no estuvo exenta de polémica, ante el insistente rechazo del Ayuntamiento, al considerar el lugar inapropiado para la tranquilidad necesaria en un centro de estudios. El arzobispo lo justificó alegando que era un emplazamiento provisional, hasta que el edificio del estudio y del colegio de teólogos, se construyese en otro sitio (López, 1986, 15-19).

El destino del espacio universitario, frente a la catedral y junto al palacio arzobispal, se hizo definitivo con la sucesión de Fray Pedro Ramiro de Alba por el arzobispo Gaspar de Ávalos en 1529. Puede que el carácter efímero que marcó el inicio de la construcción condicionase su calidad artística, pues no conocemos ni la traza primitiva del edificio, ni el artífice de la misma (López, 1986, 20-22).

Gaspar de Ávalos tuvo que conformarse con la construcción que ya estaba iniciada, pero él, conocedor de las grandes obras que daban imagen a las universidades relevantes del momento, quiso dotar de mayor calidad artística a la suya. El proceso de enaltecimiento se centró en la portada, a cargo de Juan de Marquina, y en las ventanas, escalera y patio por intervención de Siloe¹.

El conjunto se conforma alrededor de un patio rectangular (fig. 8-1). Dicho patio, actúa como eje distribuidor del resto de dependencias que en torno a él surgen, manteniendo la característica propia de la arquitectura palaciega, en lo que a superposición de galerías porticadas se refiere. Sin embargo, la apariencia y el estilo, de la distribución de la sucesión de arcos en tres pisos, podría remitirnos al Colegio de Santa Cruz de Valladolid que supone el modelo arquitectónico de referencia para los colegios del s. XVI. Asimismo, sería interesante señalar el enorme parecido

1. La atribución a Siloe se basa en la investigación de Miguel López que encontró, en el libro de gastos del colegio de San Miguel, "las ayudas de costa," siendo éstas fanegas de trigo y cebada, dadas a Siloe, por el trabajo del maestro en ventanas, escalera y traza del colegio. Igualmente, se puede comprobar en dicho libro, que las obras seguían las indicaciones de Siloe. López, M. El edificio de la antigua universidad, ¿obra de Siloe? Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, 0, 1975.



Fig. 8-1. Vista de uno de los lados largos del patio del edificio primigenio de la Universidad de Granada. Diego de Siloe, 1532-1535. Fotografía del autor

que guarda el patio granadino con uno de los reales colegios de Tortosa, concretamente con el patio del Colegio de San Jaime y San Matías (fig. 8-2). Se

recurre a la superposición de galerías de arcos de medio punto, rebajados estos en el segundo piso y carpaneles y duplicados en número en el tercer piso. Dicho



Fig. 8-2. Patio del Colegio de San Jaime y San Matías de Tortosa. Francisco de Montehermoso, 1545 en adelante. Freihalter, G. (2013). Colegio de San Jaime y San Matias en Tortosa. Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Tortosa_Colegio_de_San_Jaime_y_San_Mat%C3%ADAs_Patio_345.jpg

conjunto colegial fue fundado, en 1545 por el emperador, con la intención de educar a los moriscos convertidos tras la sublevación de 1526 en Castellón (Fabregat, 2004, 278).

Volviendo al patio granadino, los medallones de las enjutas están picados en su mayoría y no sabemos si portaban el escudo imperial, pero en Tortosa, el citado patio, sí que hacia ostentación de la imagen de su promotor a través de la heráldica y de una serie de esculturas, de los monarcas de Aragón, en las que se distingue la figura del emperador. Además, a diferencia del resto de reyes representados, Carlos V, su hijo Felipe y Ramón Berenguer, portan una espada en lugar del cetro real, se quiere reivindicar que se opta por una medida pacífica de integración, pero si fracasa se recurrirá a las armas para proteger la unidad de la fe (Fabregat, 2004, 295). La tipología de patio porticado, de los dos espacios educativos, era la norma constructiva del momento. No obstante, el que ambos naciesen al servicio de un mismo fin y que adopten una apariencia tan similar en la estructura de su patio, es un hecho llamativo y al que atender en futuros trabajos.

El acceso a las diferentes plantas del edificio se realizaba a través de la escalera dos tramos. El piso bajo y el

primer alto, estaban ocupados por el estudio, y la segunda planta, por el colegio de teólogos (López, 1986, 25). Se cubría por bóveda de casetones, cubierta que, a pesar de no ser igual tipológicamente, podría recordarnos, a la ya empleada por Siloe, en la girola de la catedral o en el crucero de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo.

Finalmente, nos referiremos a la fachada (fig. 8-3). La portada, atribuida a Juan de Marquina, aparece desplazada hacia el lado izquierdo, con arco de medio punto enmarcado por pilastras jónicas, ornamentado con candelieri. Sostiene un entablamento cuyo tímpano, en su origen, custodiaba el escudo imperial, pero fue sustituido en el s. XVIII por el de Don Pedro Antonio Barroeta, al trasladarse el estudio al edificio del colegio jesuita de San Pablo (López Guzmán, 1987, 641-643). Desde entonces, el primitivo edificio de la universidad, es la actual sede de la curia eclesiástica granadina.

La mano de Siloe se deja sentir en el segundo cuerpo de ventanas (fig. 8-4), donde el tímpano que remata el vano es presidido por una venera y la característica charnela hacia arriba y hacia el frente, en la clave del arco (López Guzmán, 1987, 643). Este rasgo personal del artista será perceptible en otras



Fig. 8-3. Fachada del antiguo edificio de la Universidad de Granada. Juan de Marquina y Diego de Siloe, 1530 en adelante. Fotografía del autor

obras granadinas, como las hornacinas laterales de la puerta catedralicia del perdón.

El cometido de la Universidad y del colegio queda definido al leer la inscripción conjunta de los tres frisos de las ventanas, que se completan con las de los tondos: “Para disipar las tinieblas de los infieles esta casa de las letras fue fundada por orden del rey de las Españas, el muy cristiano y siempre augusto Carlos. Con el esfuerzo y la dedicación del ilustrísimo y reverendísimo señor arzobispo de Granada Gaspar Dávalos. En el año 1532 después del nacimiento de nuestro señor Jesucristo”². La cosmovisión renacentista, para designar la ignorancia de la verdadera fe por los seguidores del islam, recurría al uso del término tinieblas. Y es que los principales adversarios del César, eran aquellos cuya desviación espiritual los

convertía en enemigos de la Cristiandad. La universidad nacía para ser el arma intelectual, más apropiada a los preceptos erasmistas, que abogaban por una actitud conciliadora (Palacio, 2010, 43), que corrigiese las inmoralidades de sus rivales. Pero si la medida pacífica fallaba, no se dudaría en recurrir a las armas como ya vimos en el patio de Tortosa.

Así pues, la universidad fue uno de los instrumentos más simbólicos de la política imperial que se desarrolló en Granada. Lo veremos más claro si examinamos la posición adoptada, en la relación entre ciudad, poder y universidad, por otros centros del saber, ya que ésta fue muy diferente.

En Salamanca, en el primer tercio del s. XVI, la universidad también protagoniza una renovación de imagen y los edificios de traza gótica son revestidos con un lenguaje renacentista. Su obra cumbre fue la fachada de las Escuelas Mayores (fig. 8-5), en la que la alusión a Carlos V está presente. Sin embargo, el programa iconográfico de dicha fachada parece ser reflejo de la tensa situación que se vivía entre monarquía y universidad. No debemos olvidar que el estudio salmantino participó de manera activa en el movimiento comunero, que no reconocía a Carlos V como rey, sino

2. Esta traducción ha sido realizada por José Manuel Rodríguez Peregrina, especialista en latín renacentista, del departamento de Filología Latina de la Universidad de Granada. La inscripción latina es la siguiente: “Ad fugandas infidelium tenebras haec domus letteraria fundata est christianissimi Karoli semper augusti Hispaniarum regis mandato. Labore et industria ilmi. ac revmi. Dmni. Gasparis Davalos archiepiscopi granatensi. Anno a Natali Domni. Nri. Ihu.Xpi. MDXXXII”.



Fig. 8-4. Ventana del segundo cuerpo de la fachada del primigenio edificio de la Universidad de Granada. Diego de Siloe, 1530 en adelante. Fotografía del autor

a su madre Juana (Möller, 2001, 453). Esto provocó un fuerte y continuo regalismo real, incluso anteponiéndose al poder papal, ejemplo de ello fue la entrada en vigor de los estatutos de 1538 y el aval a favor del papado que llegó en 1543 (Pereda, 2000, 229). De todos modos, la universidad no siempre cedió a los mandatos imperiales y, a veces, prevaleció su jurisdicción antes que la de la corona (Möller, 2001, 457). Puede que esta lucha, por imponer su autonomía, provoque que la presencia del emperador en la fachada haya sido sometida a tantas interpretaciones, en las que su protagonismo se ensombrece. El hecho de que el pontífice aparezca coronando el retablo, parece significar que se deben más al poder papal que a la corona; que el supuesto escudo del emperador no aparezca definido

de manera completa, pues falta la corona imperial, las columnas de Hércules y el lema “Plus Ultra”, lo que podría asemejarlo más al blasón que ya usaron Felipe el Hermoso y la reina Juana, parece traslucir la intención de reivindicar más su papel de rey que de emperador, para equilibrarlo con su madre (Pereda, 2000, 237). Y sin embargo, las dudas se disipan en la fachada de las escuelas menores, donde el escudo imperial añade los elementos que faltaban. Si comparamos esta iconografía del César, con la que se emplea en el friso del colegio tortosino, dónde, a diferencia del resto de monarcas ataviados con la corona real, él aparece portando la imperial, queriendo resaltar su posición universal en la realidad histórica de la época (Fabregat, 2004, 285), podemos afirmar que, la Universidad de



Fig. 8-5. Fachada Rica de la Universidad de Salamanca. 1512-1529. Fotografía del autor

Salamanca, estaba interesada en mostrar de forma velada pero pública, a través del rico programa clasicista de su fachada principal, el verdadero rechazo a someterse a los deseos del emperador y el interés por mantener su propia autonomía. Entonces, utilización de un mismo lenguaje artístico, el clásico, como en la Universidad de Granada, pero con una finalidad diferente atendiendo a las circunstancias propias de la ciudad salmantina, en la que su estudio se había constituido como un centro de *contrapoder*³.

El otro centro del saber que destacaremos será la Universidad de Alcalá de Henares, cuya edificación también se decantó por la imagen renacentista, pero de forma muy distinta a lo que hemos visto en Granada. Cisneros recurrió a la estética clásica para diferenciarse del resto de construcciones medievales pertenecientes a la iglesia y al poder civil. Lo que buscaba era remarcar y delimitar su autonomía y jurisdicción a través de un estilo artístico, que era reflejo de la ideología humanista, de la que quería ser imagen el centro de estudios. En Alcalá universidad y ciudad

3. Se trata de un término establecido por Claudia Möller en: Carlos V y la Universidad de Salamanca. En J.L. Castellano Castellano y F. Sánchez-Montes González (Coords.). Carlos V. Europeísmo y Universalidad: Congreso

Internacional, Granada, mayo de 2000. (429-460). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.



Fig. 8-6. Fachada del Colegio Mayor de San Ildefonso, Universidad de Alcalá de Henares, Madrid. Rodrigo Gil de Hontañón o Luis de Vega, 1537-1553. Zarateman (2010). Colegio Mayor de San Ildefonso, Universidad de Alcalá de Henares (Madrid, España). Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Alcal%C3%A1_de_Henares_-_Colegio_Mayor_de_San_Ildefonso_01.jpg

eran dos entidades diferenciadas (Gómez, 1996, 75). Y a desemejanza de lo que vimos en Salamanca, la universidad de Cisneros, mantuvo buenas relaciones con el emperador, por convertirse este en justo mediador ante las intromisiones arzobispales de Toledo en la institución universitaria, y ser propulsor de uno de los proyectos humanistas más relevantes de la España renacentista, la Biblia Políglota. De manera que, cuando en los años 30, la universidad se monumentalice, mediante la reforma de la fachada del Colegio Mayor de San Ildefonso (fig. 8-6), la distribución de sus motivos ornamentales, será definitoria de la posición que detentaba el emperador en la Universidad de Alcalá. El escudo imperial ocupa el tercer cuerpo y es coronado por la figura de Dios Padre que delega en él su sabiduría (González Navarro, 2006, 139-141).

Podemos concluir afirmando que, si bien el primitivo edificio de la Universidad de Granada, no fue una

de las obras renacentistas más importantes del s. XVI, formalmente hablando, su significado simbólico, en relación con el contexto cultural y político de su tiempo, como hemos visto al compararla con otros grandes centros educativos del momento, sí que lo fue. Nació por iniciativa imperial, para servir a una de las máximas del gobierno de Carlos V, instaurar la fe. Se situó en el centro de la ciudad y adoptó el lenguaje estético elegido como representativo del emperador, el clásico, el mismo que estaban siguiendo el resto de instituciones que estaban a su servicio y que servían para reforzar su autoridad en la urbe. Así, el viejo estudio granadino se insertó de manera armoniosa y fue uno de los instrumentos más eficaces que dieron forma al discurso imperial que se desarrolló en la Granada del Quinientos. Reflejo, de esta emblemática relación pasada, es hoy la fuerte presencia que tiene la figura del emperador en la Universidad de la que es patrono.

Arquitetura e cidade. O Hospital Real de Todos-os-Santos no primeiro quartel do Século XVI*

JOANA Balsa de Pinho
Universidade de Lisboa

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

De finais do século XIV a finais do século XVI, as instituições de assistência europeias sofreram um processo de reforma e reorganização que teve vários ritmos e incidências¹. Em Portugal, a iniciativa mais remota desta preocupação reformadora ocorre em 1382, ano em que D. Martinho, bispo de Évora, promoveu a integração dos bens e rendas das albergarias de S. Bento, S. Francisco e da Trindade na Albergaria do Corpo de Deus (PMM, 2, doc. 10). Outras diligências semelhantes ocorreriam nos reinados de D. Duarte e D. Afonso V, mas a ação reformadora iria intensificar-se com D. João II e D. Manuel I². Uma das expressões mais significativas desta reforma foi a constituição dos hospitais gerais; uma alteração institucional que iria originar uma mudança das características arquitetónicas dos edifícios que foram construídos ou adaptados para acolher estas instituições, nomeadamente incorporando as novas tendências estéticas do Renascimento. Neste contexto, destaca-se a fundação e construção do Hospital Real de Todos-os-Santos. O seu edifício, com uma localização urbana privilegiada, distinguia-se pela sua planimetria, características arquitetónicas e enquadramento urbanístico. Sendo um espaço dedicado à assistência e ao apoio aos mais necessitados, fomentado pela coroa, assumia igualmente uma função metafórica, enquanto expressão do bem comum e do bom governo.

O estudo do Hospital Real de Todos-os-Santos foi objeto de significativa produção historiográfica, nomeadamente nas últimas décadas do século XX, por conta do centenário da sua fundação, e, mais recentemente, de alguns trabalhos académicos³. Todavia, a questão histórico-artística foi sempre mais complexa de abordar, devido ao desaparecimento do edifício, e esteve quase sempre focada no modelo arquitetónico utilizado e nas suas fontes e origens⁴.

O presente texto pretende contribuir para o conhecimento da construção, composição e significado do edifício do Hospital Real de Todos-os-Santos e da sua dimensão territorial e urbana, enquadrando-o num contexto sociopolítico concreto, que reforça a sua função simbólica e de poder. Ou seja, procurando uma forma distinta de análise do edifício que conjuga a questão institucional e política com a arquitetónico-artística e urbanística.

O EDIFÍCIO DO HOSPITAL REAL: UMA ABORDAGEM CRIPTO-HISTÓRICO-ARTÍSTICA

O edifício Hospital Real de Todos-os-Santos, construção que não subsiste, só pode ser conhecido através de fontes iconográficas e documentais, de carácter administrativo e literário; a leitura conjugada destas fontes possibilitam uma sistematização das principais notas sobre o processo

* Texto realizado no âmbito do projeto Hospitalis – Arquitetura hospitalar em Portugal nos alvares da Modernidade: identificação, caracterização e contextualização» (PTDC/ART-HIS/30808/2017, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

1. Sobre as causas e motivações deste processo reformista, assim como sobre o seu contexto, evolução e as diferentes ações e iniciativas que o definiram em Portugal e na Europa, ver Pinho, 2020a e 2020b.

2. Em Portugal, o processo de reforma da assistência só ficaria concluído com a criação das Misericórdias e com a atribuição a estas instituições da gestão dos hospitais locais, facto que conferiu uma especificidade ao panorama assistencial português da Idade Moderna e que ocorreu maioritariamente na segunda metade do século XVI (Abreu, 2016; Sá, 1998).

3. Destacamos os estudos de Carmona, 1954; Carvalho, 1992; Correia, 1944; Moita, 1992; Pereira (dir.), 1993; Pacheco, 2008; Ramos, 2019; Salgado, 2015.

No âmbito do projeto de investigação “Hospital Real de Todos os Santos: A Cidade e a Saúde”, promovido pela Câmara Municipal de Lisboa em parceria com o CHAM – Centro de Humanidades (NOVA FCSH), foi publicada uma obra que reúne diferentes estudos sobre o hospital real e que constitui um contributo para a renovação historiográfica sobre o tema: Omnium Sanctorum (2020).

4. Vejam-se os estudos de Paulo Pereira e Rafael Moreira, em Pereira (dir.), 1993.

construtivo do hospital durante as primeiras décadas do século XVI⁵.

Relativamente à história institucional a notícia mais remota, remete para a bula fundacional, *Ex Debito Soblicitudinis* (13 ago. 1479), que permite ao futuro D. João II, “construir um amplo hospital na cidade de Lisboa, com faculdade de unir e incorporar no mesmo, os outros hospitais e casas de assistência” (PMM, 2, doc. 22) aí existentes.

A primeira informação sobre a construção do edifício hospitalar é uma nota fornecida por Garcia de Resende que demonstra que entre a bula fundacional e a concretização da construção mediu mais de uma década:

a quynze dias do mes de Mayo [de 1492] mandou el-rey [D. João II] perante si fundar e começar os primeiros aliceces do espirital grande de Lixboa da invocaçam de Todolos Sanctos, na maneira em que ora esta feito [...]. E nos primeyros aliceces el-rey por sua mão, por honrra de tam sancto, tam grande, e piadoso edificio, lançou muytas moedas d’ouro: e esse dia andou todo ahi vendo como se começava (Resende, 1554, LXXXV).

O testamento do monarca indica que, em 1495, a obra estaria em curso e que o rei tinha pensado o seu modo de funcionamento, considerando hospitais de referência à época:

[...] Mando que se faça o dito spital na maneira que he começado e a governança do dito spital se faça como parecer bem a meu testamenteiro, o qual quiria que pouco mais ou menos siguisse o Regimento que se tem em Florença e Sena [...]⁶.

Segundo João Brandão, à data da morte do rei, estariam “as paredes engalgadas” (Brandão, 1990 [1552], 124). Afirma Bluteau, no seu *Vocabulario Portuguez & Latino*, que “engalgar” é sinónimo de “galgar” e que é “termo de pedreiros, carpinteiros, &c.”, sendo que “galgar a parede até o primeiro, ou segundo vigamento, he acabar a parede até certa altura” (Bluteau, 1713, vol. 4, p. 16). Ou seja, as paredes do hospital estariam levantadas, seguramente apenas de forma parcial; o Regimento do hospital, de 1504 (Regimento, 1946 [1504], 18), e uma outra

nota de Cristóvão Rodrigues (Oliveira, [1554-1560]) reforçam esta ideia.

A campanha de obra prosseguiu durante a década de 90 e os primeiros anos do século seguinte. Em 1497 e nos anos seguinte, D. Manuel I procura recursos e formas de financiar as obras; nesse ano, os administradores das capelas, hospitais e confrarias da cidade de Lisboa “que nom hapresentarem capelães ao tempo que por nos he detriminado E mamdado paguem de pena” dois mil reais a favor das obras do Hospital de Todos-os-Santos (1497)⁷. No mesmo ano, o rei determina que o valor da venda dos bens móveis das sinagogas e mesquitas seja entregue a “Fernão gomez Recebedor do dinheiro pera as obras do espirital”, assim como as rendas e foros relativos aos bens imóveis⁸. E um alvará de 1499 doa para o mesmo fim, o dinheiro, bens e fazenda dos judeus que partirem de Portugal sem licença do rei. Outras multas, no valor de 50 cruzados, reverteriam para as obras do hospital, de acordo com os alvarás régios de 1499, relativo a se tomarem casas do hospital para aposentadoria⁹; e de 1502, relacionado com demandas sobre os bens dos cristãos novos e judeus doadas pelo rei ao hospital¹⁰.

Em 1502, o hospital já estava em funcionamento, pois nesse ano são nomeados os primeiros oficiais de serviço direto ao hospital¹¹, mas as obras não estariam ainda concluídas:

[...] por seu [de D. João II] falecimento ficamos encomendado, q o dito Espirital se acabasse e por q isso mesmo nos pareceo couza de grande proveito, e caridade, e em q muito serviço a Deoz se podia fazer tomamos grande devocão, e cuidado de com grande dilligencia o dito Espirital se acabar e o pozemos em tal aviamento, e ordem, q com ajuda de Nosso Senhor hé quazy de todo acabado (Regimento, 1946 [1504], 18).

Várias referências documentais reforçam a ideia de que a obra prosseguia, apesar da instituição já estar em funcionamento; em 1502, compra-se madeira, cal e pedra para a obra do hospital¹² e, no mesmo ano, uma carta de D. Manuel nomeia Pero Álvares “porteiro do

5. O estudo do desaparecido edifício hospitalar torna-se relevante no contexto da cripto-história da arte, teorizado por Vitor Serrão, cujo foco é o estudo das obras de arte desaparecidas ou fragmentadas (Serrão, 2001).

6. ANTT, Gavetas, caixa 16, maço 1, n.º 16, fl. 2.

7. ANTT, Hospital de São José (HSJ), livro 938, fl. 16v. Transcrito em PMM, 3, doc. 63.

8. ANTT, HSJ, livro 938, fl. 63. Citado por Carmona, 1954, 27.

9. ANTT, HSJ, livro 938, fl. 17v.

10. ANTT, HSJ, livro 938, fl. 34.

11. Em 1502, são nomeados diversos oficiais para o cuidado dos doentes e administração do hospital, cf. ANTT, Chancelaria de D. Manuel, livro 2, fls. 43, 46, 48, 53v; livro 35, fls. 18v, 20v, 22, 22v, 28v, 33v, 34v, e 34va, 37v, 68).

12. ANTT, Chancelaria de D. Manuel, livro 6, fl. 103v; citado por Carmona, 1954, 42.

dicto Esprital E omem das obras dele”¹³. Em 1509, mestre João, “vidreiro”¹⁴, que trabalhara na Batalha, estavam a colocar vidros nas frestas do corpo da igreja e também noutros locais do hospital¹⁵. De igual modo, o rei continuaria a promover o financiamento da obra do hospital através de coimas, tal como sucedera no final dos anos 90 do século anterior¹⁶. Em 1513, já as fachadas estariam praticamente concluídas, pois a intervenção urbana que se fazia à época na Ribeira tinha como referência o hospital: “as xxj janelas que am de ser como as do esprital”¹⁷.

O relato de viagem de Jan Taccoen van Zillebeke, de 1514, indica que na cidade “há um hospital magnífico e na sua construção trabalha-se arduamente” (Stols, Fonseca e Manhaeghe, 2014, 128), e, em consonância com esta referência, em 1515, um alvará do Venturoso determinava que o Brasil e mercadorias trazidas da Índia, além do que fora contratualizado, deveriam ser entregues no hospital, pois “[...] de todo lhe fazemos esmola pera suas obras”¹⁸.

Mesmo durante o segundo quartel do século XVI, considerando que o edifício teria ficado concluído, na sua generalidade, até esta data, verificam-se gastos com intervenções no edifício, embora possivelmente já não relacionadas com a campanha primitiva¹⁹.

Um outro aspeto que interessa destacar é as características do edifício. A documentação administrativa mais antiga, como os Livros de Registo Geral, conjugada com outras fontes, como o Regimento, permitem perceber o espaço e edifício hospitalares. No 1.º quartel do século XVI, o edifício era composto²⁰ por três enfermarias, a enfermaria das boubas, as necessárias, a “casa dos pedintes andantes”, a casa dos enjeitados, a botica, o refeitório e a horta.

Existiam ainda distintos aposentos, “camaras” destinadas à habitação de oficiais do hospital e espaços destinados a serviços administrativos. Registam-se igualmente “casas” para a aposentadoria²¹, atribuídas

por D. Manuel e D. João III, quer a doentes ilustres²², quer a outras pessoas que serviam ou tinham servido os monarcas, a Casa Real²³ ou o próprio hospital²⁴; o serviço de “casa e cama” podia ser complementado com uma ração²⁵. A estadia, dependendo do contexto da doença²⁶, seria temporária ou permanente, motivada por invalidez²⁷ ou viuvez²⁸, ou simplesmente usada como hospedagem²⁹. De referir ainda que algumas destas casas seriam alugadas³⁰ e que se localizavam em vários locais do edifício hospitalar – no “aposentamento da banda do Resyo nos altos delle”³¹ e “na varanda que vay pera sam domjngos”³² –, não tendo portas nem janelas para o hospital.

Estas informações, fornecidas por documentação de caráter administrativo, coincidem não só com uma das mais antigas descrições do hospital, dada por Damião de Gois (1554), que o refere como um dos sete suntuosos edifícios da capital, corroborada pelas informações de João Brandão (1552) e de Cristóvão Rodrigues ([1554-1560]), como também com as representações quinhentistas da cidade³³:

dando-lhe casa, cama, ração, vestido e calçado de forma vitalícia, considerando o que se tem feito a outros moços de estrabaria e os serviços que prestou ao rei (ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fl. 129).

22. ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fl. 20.

23. Em 1509, D. Manuel ordena que dê a Gaspar Gonçalves, escudeiro, “hã casa [no hospital] em que se posa curar” (ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fl. 31). Posteriormente, já no reinado de D. João III, são acolhidas outras pessoas: um cavaleiro fidalgo da Casa Real, um moço de estribeira, um frade e um bispo, entre outros (ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fls. 114v, 127v, 128v, 131v).

24. João do Porto, escrivão dos Contos, encarregue, em 1508, de fazer o tomo dos bens, heranças e propriedades hospital por ordem do rei, deveria ter “pouzada hy dentro no Hospital em alguma caza onde elle possa ser bem agazalhado” (ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fls. 59-60).

25. ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fls. 114v e 129.

26. ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fls. 5v e 31.

27. ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fl. 129.

28. Em 1524, D. João III ordena que se dê uma casa a D. Catarina, viúva de Mem de Brito, para se recolher no hospital para “nelle seruyr nosso senhor” (ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fl. 114).

29. Em 1528, atribui-se à condessa da Grécia ração e “hã casa em que pouisse [...] ate que embarque” (ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fl. 138).

30. Um alvará de D. João III, datado de 1550, autoriza que o doutor Estêvão Leitão, do Desembargo Real e promotor de Justiça da Inquisição tenha casas no hospital de forma vitalícia e sem pagar renda; um outro de 1564, permite que Helena do Casal, viúva de Simão Lopes de Andrade, pague uma renda limitada (ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fls. 216 e 226).

31. ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fl. 129v.

32. ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fl. 216.

33. Destaque para: panorâmica de Lisboa de António de Holanda, *Crónica de D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão (c. 1534-1540); vista de Lisboa, *Genealogia do Infante D. Fernando* (c. 1530-1534), vista de Lisboa, Biblioteca da Universidade de Leiden (c. 1540-1550), gravuras *Lisabona* (1572 [c. 1550]), o desenho que lhe serviu de base de Joris Hoefnagel (códex Miniatus 41, fls. 94v-50), e *Olissippo* (1598 [c. 1555-1565]) de Braun & Hogenberg e vista de Lisboa de Hieremias Gundlach (Nova Hispaniae Regnorum Descriptio, 1598-1599, fls. 666-66). Cf. Flor (coord.), 2019, 21-29.

13. ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fl. 132v.

14. Esta notícia documental confirma a intuição de Carmona (1954, 40) de que Mestre João, nomeado “vidreiro del rei” em 1486, exerceu o seu ofício no hospital.

15. ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fl. 26v.

16. Ver ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fl. 32v.

17. Arquivo Municipal de Lisboa (AML), Chancelaria Régia, Livro 4.º de D. Manuel I, doc. 22 e 22A, fls. 27-28v. (PT/AMLSB/CMLSBAH/CHR/005/014/0022). Cf. Carita, 2014, 32.

18. ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fl. 120.

19. Veja-se, p. ex., ANTT, HSJ, livro 938, fl. 146v e ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fls. 128 e 196v-197v.

20. Confrontar com a proposta de Pacheco, 2008, anexo 3.

21. É muito explícito o alvará de D. João III, de 1526, ordenando que Bertolameu Dias, moço de estrebaria, seja aposentado e curado no hospital,

está o edifício dividido em quatro alas, com hortos aprazíveis; tem trinta e quatro galerias, que, em toda a volta, dão habitações magníficas, onde se vêem limpos e asseados, os refeitórios, os dormitórios, com camas e roupas alvíssimas. [...] junto ao hospital umas casas ou dependências, para diversas categorias de empregados: tesoureiros, procuradores, médicos, farmacêuticos, e outros funcionários, sempre prestes a socorrer, em qualquer contingência, os doentes, e a servi-los de dia e de noite, com diligência e carinho (Góis, 1937 [1554], 46).

Todos estes dados confirmam que a construção do edifício, na sua morfologia de planta cruciforme, estaria concluída na primeira metade do século XVI. À obra, a mesma documentação administrativa associa alguns nomes, todavia, as alusões são mais abundantes para um período posterior à campanha primitiva. São exceções as referências, em 1509, ao já referido vidreiro, mestre João, que interveio na igreja do hospital, e a Afonso Gonçalves, carpinteiro, que nesse ano esteve a “corejer E emdereitar a varamda do stprital que vay sobe-lla orta”³⁴ e, em 1515, é pago pela “obra do alpendre” do hospital, sendo referido no documento como “mestre da carpentarya del rey”³⁵. De salientar que apenas estes dois nomes se puderam efetivamente documentar relacionados com a construção hospitalar³⁶.

UM EDIFÍCIO MODERNO NUMA CIDADE EM RENOVAÇÃO URBANÍSTICA

O edifício do Hospital Real de Todos-os-Santos tem uma dimensão material relevante, como vimos; e tem igualmente uma dimensão imaterial, simbólica, digna de nota; esta relaciona-se com o referido contexto da sua fundação e com a sua função institucional, e que importa definir para a cabal compreensão da instituição e da sua construção.

34. ANTT, HSJ, livro 940 (1501-1606), fl. 28v.

35. ANTT, Corpo Cronológico, parte II, maço 62, doc. 108.

36. O edifício do Hospital Real de Todos-os-Santos tem sido atribuído a vários arquitetos e mestres de pedraria dada a excecionalidade da construção: Andrea Sansovino, Mateus Fernandes, Boitaca, entre outros. A par destas atribuições, alguns autores (Carmona, 1954, 39-40; Pereira (dir.), 1993, 31-33; Serrão, 2002, 43) referem que outros artistas se encontram documentados para esta obra, todavia, a consulta das fontes e da bibliografia que indicam, ou a sua ausência, não permitiram confirmar os dados que apresentam.

Nos finais da Idade Média, as autoridades civis e os poderes públicos, paulatinamente, foram ganhando consciência de que a assistência era uma necessidade, logo uma função da *res publica*, e por isso intimamente relacionada com o bem comum e com o bom governo³⁷. A sociedade tinha uma responsabilidade para com os pobres, e esta deveria traduzir-se em serviços promovidos pelo Estado destinados aos cidadãos. Os poderes central e local, ao difundirem instituições e iniciativas caritativas, promoviam um sistema de redistribuição da riqueza e da renda coletiva entre os diferentes estratos sociais e os hospitais foram mediadores importantes neste processo (Piccini, 2017, 147-148). Assim, como defende Gabriella Piccini (2016, p. 15), o hospital podia restituir aos seus promotores e protetores algo muito importante: a boa reputação. João Brandão resumiu todos estes pontos ao afirmar “outra coisa [...] há nesta cidade, de mui grande louvor, assim para serviço do Senhor, como bem dos próximos, e memória de quem a edificou: que é a casa do Hospital de Todos-os-Santos” (Brandão, 1990 [1552], 123).

Neste contexto, os hospitais assumem-se como símbolos de uma identidade cívica e por isso são construções imponentes e sumptuosas que marcam a paisagem das grandes cidades europeias desde o século XV. “La materialità degli ospedali più importanti era, perciò, un contributo al patriottismo cittadino, un fattore dell’identità urbana”, pelo que muito hospitais foram planeados arquitetonicamente atendendo a critérios estéticos cuidados, sendo sucessivamente enriquecidos com diversas obras de arte (Piccini, 2016, 12).

No caso de Lisboa, o hospital real era uma construção paradigmática na cidade – referido por vários autores que escreveram sobre a capital –, com um impacto urbanístico relevante. O edifício viria a constituir-se como um dos elementos definidores de uma das principais praças da cidade, o Rossio, tendo o início da sua edificação antecedido a profunda renovação que a cidade iria sofrer no período manuelino. Esta era uma das zonas naturais de expansão da cidade, parcialmente não urbanizada³⁸ e onde confluíam diversas vias, dispendo de algumas infraestruturas urbanas importantes, pois no local passava um troço do cano real.

Um dos elementos mais emblemáticos e visíveis do Hospital Real de Todos-os-Santos era a sua fachada principal, voltada para o Rossio e definida por uma

37 Estaencialização, que promoverá uma redefinição dos estabelecimentos hospitalares, permite situar nos alvares da Modernidade a origem do Estado social (*welfare state*) (Piccini, 2017).

38 Brandão (1990 [1552]) refere: “[...] e vendo como aquela parte do Rossio estava despejada” (123).

arcaria ao nível do piso térreo, tipologia de construção que foi comum na cidade³⁹. Sobre a arcaria levantava-se um pano murário, no qual se abriam janelas geminadas, fazendo uso de colunas, como aliás é visível num painel de azulejos que representa a fachada do hospital (1.ª metade do século XVIII), e que é corroborado pela referência existente no documento já citado que refere as janelas do hospital, como modelo a aplicar nos edifícios a construir na Ribeira⁴⁰.

Embora concluída no reinado de D. Manuel I, monarca que se destacou por políticas de pendor reformista⁴¹, que também abrangeram a organização e planeamento urbano das cidades do reino, a construção do hospital foi planeada por D. João II. Ou seja, a decisão da construção do hospital é anterior à iniciativa manuelina que foi responsável por uma intervenção no entorno urbanístico de Lisboa. Esta pretendia promover diversas obras destinadas a ordenar e renovar o espaço urbano e a dotá-lo de edifícios civis para instalar as mais importantes instituições, assim como de construções com finalidades religiosas e militares. Como refere Hélder Carita, o plano manuelino para Lisboa tinha como objetivo, numa primeira fase, transformar a cidade “em capital do Reino e, posteriormente, em capital de um império” (Carita, 2014, 13).

Além da reformulação e construção de edifícios para acolherem novas e antigas instituições, foram promovidos pelo poder real melhoramentos em diversos arruamentos, portas da cidade e chafarizes; à questão sanitária juntava-se uma preocupação de tornar a cidade mais pública (Carita, 2014, 17-21). Neste sentido, uma das intervenções mais emblemáticas foi a constituição do Terreiro do Paço, com a construção do Paço da Ribeira, onde viria a funcionar a Casa da Mina e Índia, e de outros edifícios, como as tercenas em Cata-Que-Farás e na Porta da Cruz, a nova Alfândega, os armazéns reais, a Casa dos Contos, o Celeiro Público e a Casa da Pólvora, entre outras; embora algumas só tenham ficado concluídas no reinado seguinte⁴². Esta nova praça constituía o novo

centro urbano e do poder político-administrativo, o que provocou uma mudança da imagem da cidade (Carita, 2014, 17 e 29-32).

Além da zona da Ribeira, foram intervencionados outros espaços da cidade. Em 1513, iniciou-se a urbanização de uma zona extramuros que edificou o Bairro Alto com um traçado urbano regular. Também a zona do Rossio, onde se construía o Hospital de Todos-os-Santos, recebeu a atenção de D. Manuel; o Palácio dos Estaus foi reestruturado e procedeu-se ao estabelecimento de uma ligação entre o Rossio e a Ribeira, através da abertura da rua Nova D’el Rei. A formação desta rua, eixo de penetração para o interior da cidade, deve ser entendida considerando a vontade de dar alguma centralidade ao Rossio no contexto global da estrutura da cidade (Carita, 2014, 26). Esta seria mais evidente na segunda fase de reformulação da Ribeira, a partir da segunda década de Quinhentos e que, como refere Hélder Carita, tinha subjacente uma “arquitetura de programa”. Para que as novas obras se aproximassem esteticamente das que tinham resultado da primeira fase de intervenção na Ribeira e na rua Nova, as cláusulas contratuais para a sua construção impunham a repetição sistemática de elementos arquitetónicos; desta forma era possível “estabelecer concordâncias tipológicas entre praças [Rossio e o Terreiro do Paço] com valor simbólico” (Carita, 2014, 32).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Hospital Real de Todos-os-Santos, instituição criada no contexto da reforma e reorganização da assistência que ocorreu na Europa entre finais da Idade Média e os princípios da Idade Moderna, foi o primeiro hospital moderno português. Promovido pelo rei D. João II, viria a funcionar num edifício construído de raiz para o efeito, numa zona natural de expansão da cidade e local de confluência de acessos à mesma. O edifício foi planeado para responder a uma funcionalidade concreta, a assistência aos mais necessitados, com um moderno modelo planimétrico originário de Itália e atendendo a questões simbólicas. Uma construção magnífica, notada pelos seus contemporâneos, símbolo inequívoco, porque material, do bom governo, ao serviço do bem comum e dos mais necessitados, e um dos fatores da identidade urbana de Lisboa, tal como acontecera com outros hospitais em outras cidades europeias.

A construção do edifício hospitalar, iniciada em finais do século XV pelo promotor da instituição, acabaria por ficar concluída na primeira década do

39. Uma carta régia de 1502 relativa à reformulação da rua dos Ferreiros referia que as casas deveriam ser sobre arcos de pedraria e todas alinhadas (Carita, 2014, 27).

40. “[...] janelas da grandura e feiçam das janelas do spritall e a çidade há de dar as colunas”, AML, Chancelaria Régia, Livro 4.º de D. Manuel I, doc. 22 e 22A, fols. 27-28v.

41. D. Manuel promoveu diversas reformas de diferentes índoles, jurídicas, administrativas, entre outras, nomeadamente urbanísticas. Ver Curto (dir.), 1998.

42. Sobre a Lisboa quinhentista ver A Cidade Global: Lisboa no Renascimento (2017) e sobre as diversas dimensões e o alcance da intervenção manuelina na cidade de Lisboa, ver Carita, 1999.

século XVI, sob os auspícios do seu sucessor, numa longa e dispendiosa campanha construtiva a que o Venturoso esteve sempre muito atento, procurando prover os meios necessários à sua concretização.

Ao presente não temos informações que atestem se o edifício hospitalar que foi construído resulta do projeto inicial aprovado por D. João II, ou se este projeto teria sofrido alguma alteração posterior, resultante de uma intervenção de D. Manuel.

É indiscutível que a ideia da criação do hospital se deve a D. João II. Embora Damião de Gois, na sua descrição de Lisboa, refira que D. Manuel fez “nele [hospital] todas as casas que estão na face do Rossio desde a rua da Betesga até o mosteiro de São Domingos”, não é certo que não tenha apenas cumprido um projeto já existente, embora a morfologia da fachada, recorrendo a arcarias, tenha tido grande prevalência na renovação urbana na cidade durante o seu reinado (Carita, 2014, 26-27).

A fachada da igreja, de que subsistem algumas imagens, poderia ajudar na compreensão desta questão, todavia essas imagens diferem bastante umas das outras. O painel de azulejo quinhentista patente no Museu de Lisboa (segunda metade do século XVIII) mostra-nos, entre os artificiosos elementos decorativos tardo-góticos, dois pelicanos, a insígnia de D. João II. Já o desenho de Zuzarte (1787) evidencia um portal gótico ladeado por duas esferas armilares, a insígnia de D. Manuel. Uma outra gravura mais tardia, publicada no *Archivo Pitoresco* (1861), apresenta, além dos referidos elementos, a rematar a composição, uma esfera armilar. Esta diversidade é bastante significativa e parece mostrar que, embora sendo um projeto de D. João II, o Hospital Real de Todos-os-Santos, enquanto instituição com uma importante carga simbólica, foi apropriado por D. Manuel, pois servia igualmente os seus intentos políticos e permitia-lhe adquirir um maior prestígio social.

El final de una *promenade*: el sepulcro de don Alonso de Fonseca en la exposición *El Arte en España* (1929)

CAROLINA B. GARCÍA-ESTÉVEZ
Universitat Politècnica de Catalunya

El 19 de mayo de 1929, el rey Alfonso XIII inauguraba la Exposición Internacional de las Industrias Eléctricas de Barcelona, zénit de la cultura del *novecento* en una orquestada puesta en escena a lo largo de la montaña de Montjuic. La escenografía incluía la construcción de un eje monumental que, desde Plaza España, finalizaba en el Palacio Nacional como sede de la exposición central de *El Arte en España*. En su vocación de devenir un panorama enciclopédico de la historia de la arquitectura nacional, la muestra se presentaba al público como un cuidado artefacto ideológico que medía el alcance de su mensaje a través del despliegue de un total de 4.840 objetos procedentes de toda España –tanto piezas originales como reproducciones– a lo largo de 57 salas: “Si esta colección de joyas pudiera quedar instalada como ahora, pero con carácter permanente, el Palacio Nacional sería el museo más importante del mundo” (Red. 1929a, 215).

La réplica a escala real del sepulcro de Don Alonso de Fonseca y Acebedo –Arzobispo de Sevilla y de Santiago, y después Patriarca de Alejandría– obra de Diego Siloé en el Convento de Santa Úrsula de Salamanca (1532), ocupaba la Sala XXXII (fig. 10-1), concluyendo un recorrido a través de 134 vaciados de los principales monumentos de España, desde Roma hasta el Renacimiento, desplazados y reunidos en Barcelona. ¿Por qué se encomienda a la obra de Siloé el cierre de esa secuencia? ¿Qué modelo historiográfico valida las intenciones de sus comisarios al situar al arquitecto como el último de esa *promenade*? ¿Por qué el arte y la arquitectura española posterior eluden el uso de la réplica en sus intenciones teóricas?

BARCELONA, 1929: UNA WUNDERKAMMER EN LA CIMA DE UNA MONTAÑA

La primera de nuestras preguntas encontraría respuesta en la cronología que se desprende de los documentos depositados en el Archivo Municipal Contemporáneo

de la Ciudad de Barcelona¹. Ya en 1909, Manuel Vega i March sugería que el punto culminante de la exposición que se celebrara en Montjuic incluyera “un gran templo del arte, que sea resumen y compendio, el más acabado y portentoso de nuestro saber”.

Tras la convocatoria del concurso para el Palacio en julio de 1924, la primera pauta general de la exposición central de *El Arte en España* detalla en diciembre de 1925 un extenso organigrama consultivo en el que el historiador Manuel Gómez-Moreno (1870-1970) aparece como vocal² (fig. 10-2), y se desglosan “los primeros trabajos de reproducción de distintos sitios de España”. En una segunda pauta, ya en 1927, se planea en enero la clasificación definitiva de las fichas de las obras, la primera construcción de los dioramas en febrero, y en abril el ante-proyecto de instalación de los objetos en función de su “importancia en la historia del arte en España y la sucesión cronológica que han de ofrecer en el conjunto”. La secuencia interior del Palacio Nacional no solo proponía una línea de tiempo desde las edades prehistóricas hasta el Romanticismo, sino que formaba parte de un recorrido más extenso que unía la muestra internacional de arte moderno –en el Palacio de Arte Moderno– y la representación de “un pueblo español”, exponente del tipismo nacional, lo pintoresco y los oficios y artes populares (Diario Oficial, 1929). Pasado y presente del arte

1. AMCB. (Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona), Exposició Art. Organització, 5-H-8: 47177, 47178, 47179, 47180.

2. Completan el organigrama: Marqués de Foronda (Presidente del Comité de la Exposición de Barcelona); José Ramón Mélida (Director del Museo Arqueológico Nacional, y Vicepresidente de la Sección El Arte en España); y como vocales: Manuel Gómez-Moreno, Luís Plandiura, Joaquín Montaner (Secretario del Comité de la Exposición de Barcelona y Director de la Exposición de El Arte en España) y Pere Bosch Gimpera. Red. 1929b: “7. Todo lo relativo a la organización y funcionamiento de esta Exposición, estará, en general, sujeto a los superiores acuerdos y disposiciones de la Junta Directiva y del Comité Ejecutivo de la Exposición Internacional de Barcelona, pero cuidarán más especial y directamente de ello el Vocal Delegado de Arte de dicho Comité y el Director General de la misma.”



Fig. 10-1. Sala XXXII de la exposición El Arte en España dedicada al Renacimiento. Barcelona, Palacio Nacional, 1929, autor desconocido. En el centro, réplica del sepulcro de Don Alonso de Fonseca, obra de Diego Siloé (1532), franqueado por muestras pictóricas de El Greco y la Escuela de Flandes. Preside el fondo de escena el diorama dedicado al Duque de Alba. © AFB. (Arxiu Fotogràfic de Barcelona), C6.470.14 Afm.012753

español legitimados a través de su pulsión con el contexto internacional y las manifestaciones de su cultura oficial y popular de masas³ (García-Estévez, 2014).

Entre mayo y septiembre de 1927 se programan los trabajos de reproducción de los monumentos, no exentos de dificultades y sorpresas, tal y como veremos⁴. Cuando la prensa local recoja el impacto de la inauguración de la muestra, no solo elogiarán los trabajos ejecutados por los operarios de los talleres “La España Artística” de Madrid y “Lena” de Barcelona, sino también la labor de los expertos,

como don Manuel Gómez-Moreno, don Pedro M. de Artiñano, don Luis Pérez Bueno, don Ángel

Vegue Goldoni, don Pedro Bosch Gimpera y el antes mencionado Señor Ballesteros, se realizaron viajes para gestionar, cerca de los propietarios respectivos, la cesión de los objetos. (Red. 1929a, 209).

De nuevo, Gómez-Moreno encabeza esta lista. Como director de la organización de la Sección de Arte, editaría también la *Guía Oficial*, de la que se llegaron a publicar hasta tres ediciones ampliadas y corregidas a petición de la dirección del certamen. Junto a él, el arquitecto Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) lideraría el inventario iconográfico (Mallart, 2018), así como el recorrido escenográfico (fig. 10-3 A-B) imaginado por Macari Golferichs (1866-1938) a través de las 57 salas del Palacio⁵ y sus 15 dioramas (Barral, 1992, 23).

3. AMCB. Exposició Art. Organització, 4/47177. Carta del 11 de mayo de 1927.

4. AMCB. Exposició Art. Organització, 4/47178. Carta a fecha 8 de mayo de 1926 del Secretario del Comité Ejecutivo Delegado, donde se expone la dificultad de gestionar los permisos, a la vez que se avancen dichas gestiones en Madrid, Sevilla, Córdoba, Granada y Murcia.

5. AMCB. Exposició 1929 / 06022 / Expedientes personales: 107/47191. Carta de Macari Golferichs al Sr. President de la Comissió Municipal de Parcs i Palaus de Montjuïc (1 de marzo de 1932).

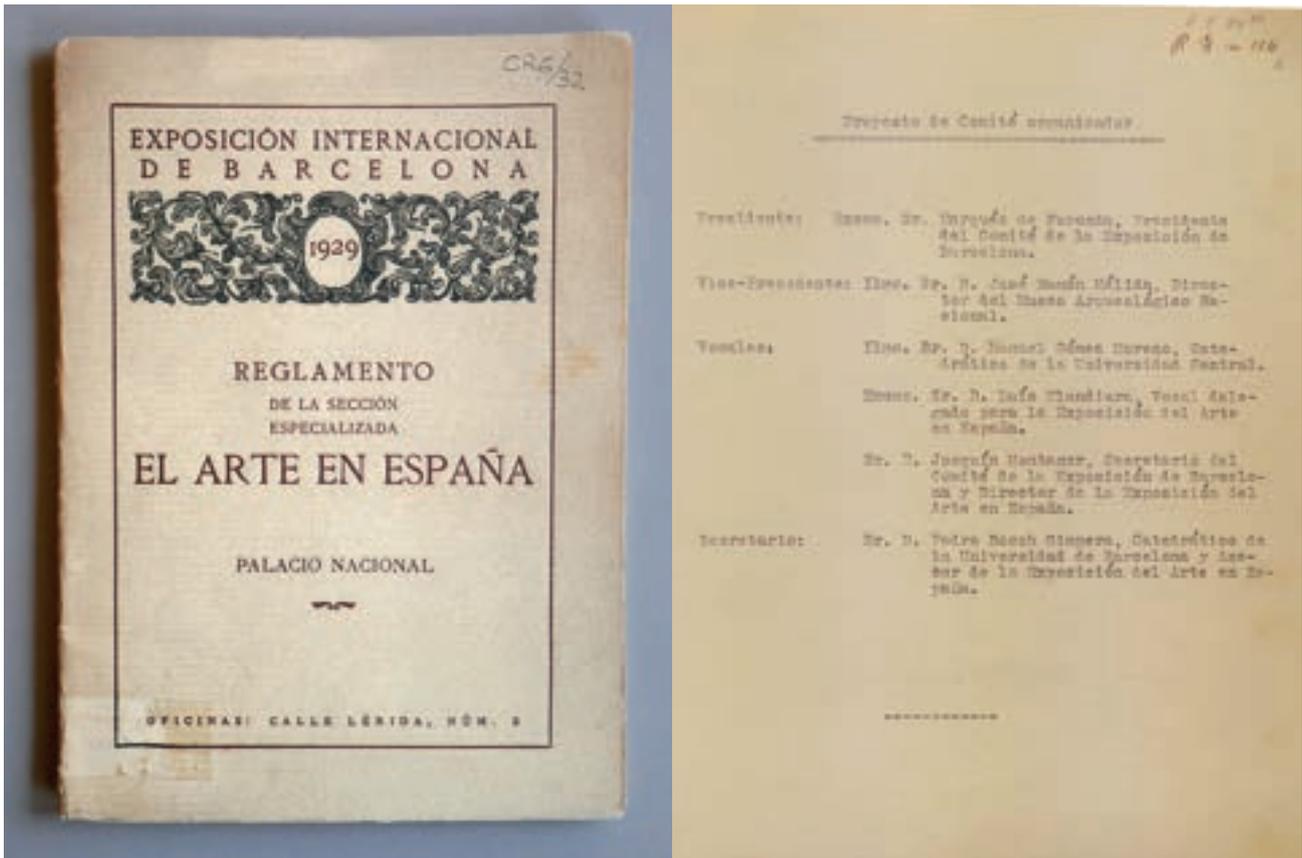


Fig. 10-2. Izquierda: Exposición Internacional de Barcelona. Reglamento de la Sección especializada El Arte en España. Palacio Nacional. Barcelona: Oficinas calle Lérica, núm. 2. Imprenta Altés, 1929. Derecha: Proyecto de Comité organizador. Exposición Internacional de Barcelona: El Arte en España. Expediente General, diciembre de 1925. Fuente: © AMCB. (Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona), Exposició Art. Organització, 5-H-8: 1925/1927

La implicación de Gómez-Moreno tiene como punto de origen no solo la extensa producción al frente del Centro de Estudios Históricos a partir de 1910, sino también su prolifera amistad junto al historiador Juan Facundo Riaño (1829-1901). Riaño, Director del Museo de Reproducciones Artísticas (1877) y asesor de adquisiciones del *Victoria & Albert Museum*, fue el principal artífice de la mayoría de las réplicas a escala real que más tarde serían depositadas en el conocido *Cast Court* del museo inglés en 1926 (García-Estévez, 2019a). Gracias a Riaño, Gómez-Moreno recibiría el encargo de elaborar el Catálogo Monumental de Ávila (junio de 1900), al que le seguiría la provincia de Salamanca entre septiembre de 1901 y junio de 1903 (Gómez-Moreno, 1967), y los de Zamora en 1903 y León en 1906. Sin olvidar que dichos esfuerzos concluirían en la redacción de la monografía *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI* (1919). Títulos imprescindibles para evaluar gran parte de la colección reunida años después en el Palacio Nacional.

La presencia de 66 réplicas de fragmentos de monumentos pertenecientes al arte visigodo y mozárabe

del total de los 134 del conjunto evidencian la influencia de Gómez-Moreno como curador del recorrido, así como la estrecha relación entre la producción escrita del historiador y los modelos a escala real. Iglesias como Santa María de las Viñas (Burgos), San Pedro de la Nave (Zamora), Santiago de Peñalva (León) o San Miguel de Celanova (Ourense) recorren a la vez las páginas del libro *Iglesias mozárabes* (1919) y las Salas IV y V del Palacio Nacional, mientras la réplica del capitel de tipo asturiano de San Miguel de la Escalada (León)⁶ o el gran capitel bizantino-mozárabe encuentran su origen en las láminas fotográficas XLVIII y LXXV-LXX⁷ del texto del historiador (Gómez-Moreno, 1919).

Entre capiteles, portadas, estatuas, frisos y ventanas, destaca la extensa colección de sarcófagos que, desde estelas romanas hasta sepulcros renacentistas, se despliega como una *promenade* de la evolución del arte

6. Catálogo General, 4553. En: AFB, C.110.196.

7. Catálogo General, 4560, 4561, 4562 y 4563. En: AFB, C.110.195 y C.110.196.



Fig. 10-3 A. Plano del circuito de la Exposición Internacional de Barcelona 1929. La muestra El Arte en España se desplegaba en tres secciones: el Palacio de Arte Moderno (13A), el Palacio Nacional (1A) y el Pueblo Español (22A). © AHCB. (Archivo Histórico Gráfico de la Ciudad de Barcelona), C02.03 C02.03, colección de planos urbanos de zonas: reg. 04004

funerario: desde las hornacinas visigodas y mozárabes de las Salas IV, V, VI y VII⁸; al sepulcro de los Santo-Vicente, Sabina y Cristeta⁹ de la Iglesia de San Vicente de Ávila (s. XII) en la Sala IX; el sepulcro de Carlos el Noble de Navarra y su mujer Leonor de Castilla¹⁰, obra de Janin Lomme de Tournai (1416) en la Catedral de Pamplona en la Sala XXI; la estatua orante del Infante Don Alfonso¹¹, obra de Gil de Siloé en la Cartuja de Miraflores de Burgos (s. XV) en la Sala XXII; los sepulcros del Obispo Bernardo de Pau y

del Canónico Dalmau de Raset¹² en la Catedral de Girona (s. XV) en la Sala XXV; para concluir con el sepulcro de Don Alonso de Fonseca¹³ en la mencionada Sala XXXII, centrada en el Renacimiento en España¹⁴ (fig. 10-4). Un recorrido intencionado, tal y como indica el propio reglamento de la exposición: “el público deberá efectuar su visita al Palacio Nacional siguiendo siempre una sola dirección” (Red. 1929b, punto 29). Una calle de dirección única, y que permite comprender y evaluar los límites de esa colección como evolución, del mismo modo que en Auguste Choisy el gótico devenía síntesis de los estilos.

8. AFB, C.110.195, C.110.196, C6.459.10 Afm.012381, C6.459.22 Afm.012393

9. Catálogo General, 4603. En: AFB, C6.459.29 Afm.012400, C6.460.03 Afm.012408.

10. Catálogo General, 4630. En: AFB, C6.465.18.

11. Catálogo General, 4631. En: AFB, C6.465.23 Afm.012592.

12. Catálogo General, 4634 y 4635. En: AFB, C6.467.10 Afm.012645, C6.467.17 Afm.012652, C6.468.17 Afm.012686.

13. Catálogo General, 4879. En: AFB, C6.382.13, C6.382.14, C6.382.15.

14. AFB, C6.470.11 Afm.012750, C6.470.14 Afm.012753.

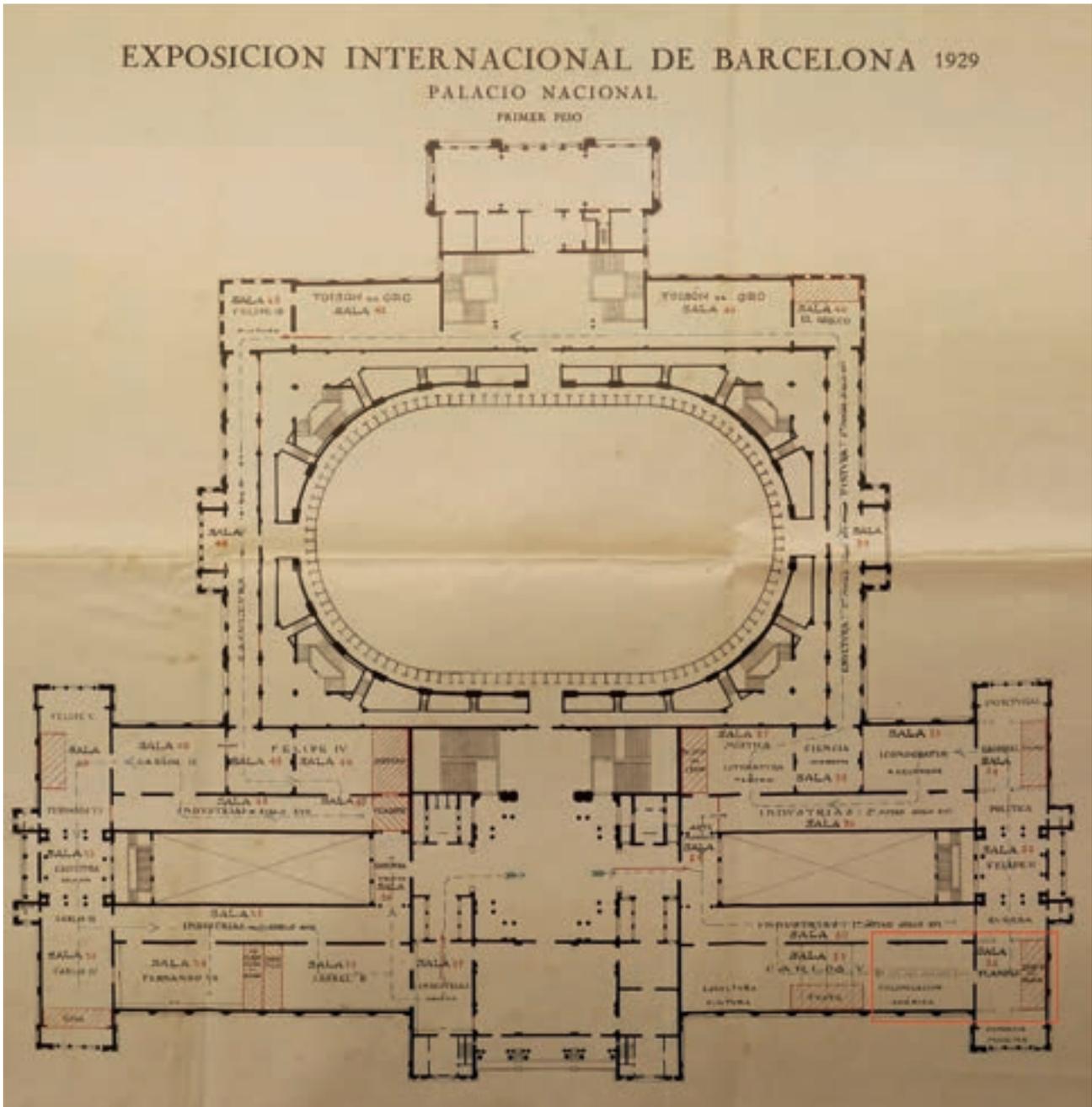


Fig. 10-3 B. Planta piso del Palacio Nacional (1A) que acoge la muestra central de El Arte en España. En rojo, la Sala XXXII con la réplica del sepulcro de Don Alonso de Fonseca. © AHCB. (Archivo Histórico Gráfico de la Ciudad de Barcelona), Fondo Plandiura: LP10.5b. (2) 94418

LOS LÍMITES DE UNA COLECCIÓN

La exposición de *El Arte en España* se erige ya en 1929 como la primera gran operación orquestada por Gómez-Moreno con la intención de definir el modelo crítico de Siloé en una nueva narrativa coral que le sitúa como el último arquitecto que concluye la idea de arte nacional como evolución de los estilos. En el *Catálogo Monumental de España de la Provincia de Salamanca* (1901), el historiador mostraba por primera vez en fotografías parte del infortunio que la

obra de Siloé había sufrido en el tiempo, al repartirse en el siglo XVIII sus piezas entre los arcos murales de la iglesia del Convento de Santa Úrsula. Se anulaba así su forma y significados como sepulcro exento y se subordinaban sus piezas a la lógica de una tumba mural medieval¹⁵ (Gómez-Moreno, 1967). En su origen, la tumba del Patriarca Don Alonso de Fonseca

15. A este propósito cabe destacar cuán distinto es con respecto al sepulcro mural de Mercado en Oñate.



Fig. 10-4. De izquierda a derecha, y de arriba abajo: secuencia del arte funerario en la muestra *El Arte en España*: Salas VI y VII, hornacinas visigodas y mozárabes; Sala IX, sepulcro de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta de la Iglesia de San Vicente de Ávila (s. XII); Sala XXI, sepulcro de Carlos el Noble de Navarra y su mujer Leonor de Castilla, obra de Janin Lomme de Tournai (1416) en la Catedral de Pamplona; Sala XXII, estatua orante del Infante Don Alfonso, obra de Gil de Siloé en la Cartuja de Miraflores de Burgos (s. XV); Sala XXV, sepulcros del Canónico Dalmau de Raset y el Obispo Bernardo de Pau en la Catedral de Girona (s. XV); y finalmente Sala XXXII, sepulcro de Don Alonso de Fonseca, obra de Diego Siloé (1532). © AFB. (Arxiu Fotogràfic de Barcelona), C.110.196; C6.459.29 Afm.012400; C6.465.18; C6.465.23 Afm.012592; C6.467.10 Afm.012645; C6.467.17 Afm.012652; C6.470.11 Afm.012750

y Acebedo se mostraba como un sepulcro exento en cuyos planos laterales derramados de la base campeaban dos medallones con la Anunciación y Santiago, entre las figuras recostadas de los Evangelistas y el escudo heráldico sostenido por unos niños. En sus planos centrales, el epitafio sobre otros dos tendidos, y sobresaliendo en las esquinas cuatro leones alados, que coincidían con los que dispuso Alessandro Leopardi en los mástiles venecianos de San Marco o el pedestal del Idolino. Sobre estos, un encintado perimetral con una orla de querubines separaba la materialidad y el tiempo de la peana de la base de la estatua yacente del Patriarca.

El sepulcro permanecería fragmentado hasta el año 1928, cuando por iniciativa del duque de Alba, sería reconstruido y colocado de nuevo en el centro de la iglesia, tal y como lo recuerda una inscripción conmemorativa (Gómez-Moreno, 1967, 223). No es de extrañar entonces que el diorama que cierra el espacio expositivo de la Sala XXXII de *El Arte en España* esté dedicado al predecesor del artífice de dicha restitución: Don Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, el gran duque de Alba (Red. 1929c). Del mismo modo que si tenemos en cuenta que los trabajos de vaciado de las reproducciones se llevaron a cabo entre mayo y septiembre de 1927, la recuperación de la forma

original a través de su réplica deviene un manifiesto *in advance* de la fortuna del monumento¹⁶ (fig. 10-5). Una operación, la de desmontaje y montaje del sepulcro y la creación de su doble, que no solo nos advierte de los distintos intereses historiográficos que se han depositado en la obra de Siloé a lo largo del tiempo, sino también en cómo esas voluntades cristalizan gracias al empleo de nuevos medios de reproducción de la arquitectura con motivo del registro en el catálogo monumental de España. Antonio Ponz lamentó su dislocación en 1756, pero nada más; tal solo Carl Justi, en sus *Spanische Reisebriefe* (Justi, 1923: 80-81), volvería a citarlo, aunque atribuyéndolo a Domenico Fancelli. Una confusión que cual *lapsus lingue* nos introduciría en una línea del tiempo del arte mural de la que Siloé participaría desde su estancia en Nápoles (Gómez-Moreno, 1941; Naldi, 2018).

Un lapsus que evoca irremediamente la obra de Siloé como modelo, a partir del gótico, de transición y asimilación de los modelos internacionales importados

16. El Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) conserva una serie fotográfica perteneciente a la restitución original del sepulcro realizada por Mariano Moreno García, Archivo Moreno (Archivo de Arte Español): 14386.B.P, 14387.B.P, 14388.B.P, 14389.B.P, 14390.B.P, 14391.B.P.



Fig. 10-5. Los dos tiempos del sepulcro de Don Alonso de Fonseca: arriba, las páginas del Catálogo Monumental de la Provincia de Salamanca (1901-1903), del historiador Manuel Gómez-Moreno, muestran el desmontaje de la obra en las paredes del Convento de Santa Úrsula; abajo: réplica a escala real del sepulcro de Don Alonso de Fonseca [ítem 4879 del Catálogo General] ubicado en la Sala XXXII de la exposición El Arte en España, Palacio Nacional, 1929, autor desconocido. © AFB. (Arxiu Fotogràfic de Barcelona), C6.382.13

desde los orígenes del Renacimiento en España¹⁷. La suya es una obra que se inscribe en la construcción de la genealogía del arte funerario italiano en nuestro país, que incluiría las obras de Domenico Fancelli (1469–1519) junto a los trabajos de Bartolomé Ordóñez (¿1480? –1520) y el propio Siloé. Así lo reconoce el historiador granadino al referirse a la obra que nos ocupa: “Excede en amplitud al de Acuña que Siloé labró en Burgos, pero sigue el mismo patrón, o sea el de Domenico Fancelli, en su mausoleo del príncipe Don Juan, que está en Ávila” (Gómez-Moreno, 1941, 65-66). El sepulcro de Don Alonso de Fonseca comprendería también el final de una secuencia que se iniciaría con el sepulcro del Príncipe Don Juan de Aragón en Ávila (1510), el del Cardenal Cisneros en Alcalá de Henares (finalizado por Ordóñez) y el de los Reyes Católicos en la Capilla Real (junto al sepulcro de los Reyes Juana y Felipe, obra también de Ordóñez), y que Siloé ya conocía hacia 1529. Su vinculación dos años antes a las obras de la Catedral de Granada resulta de especial interés si tenemos también en cuenta que el mármol usado en los sepulcros del Patriarca Fonseca y el de Don Rodrigo de Mercado provienen de la Sierra de Los Filabres y Macael, en Almería.

LA RECEPCIÓN INTERNACIONAL DE LA OBRA

El éxito de *El Arte en España* alcanzaría la historiografía anglosajona del momento, alumbrando títulos como *History of Spanish Architecture* (1938) de Bernard Bevan, a la vez que situaría el periodo de formación italiano de Siloé como objeto de estudio por la crítica americana. Ni los trabajos del medievalista Georg Weise tras numerosos viajes a España entre

1924 y 1933 (1929, 105-124), ni los de Gómez-Moreno (1931, 58-59) tenían en cuenta su estancia en Nápoles ni su trabajo en el taller de Ordóñez¹⁸.

Fue el historiador americano Harold E. Wethey quien, a raíz de su profuso texto *Gil de Siloe and his School* (1936), no solo acudiría a la obra de su mentor en Burgos, sino que también resituaría la obra de Siloé en un necesario contexto internacional, construyendo una memoria visual que, desde la Capilla Sixtina en el Vaticano, concluiría en la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos (Wethey, 1940). Tan solo un año más tarde, Gómez-Moreno reconocería la importancia de los modelos de formación italiana¹⁹ del joven Siloé para la obra que nos ocupa, al “encontrar las peñas recortadas y los troncos nudosos típicos, y una forma de nariz aguileña, ya observada en lo suyo de Nápoles. Desde luego, el influjo miguelangelesco reveláenos gratamente en esta obra” (Gómez-Moreno, 1941, 66). Wethey ampliaría sus maestros a Ghiberti, Donatello, Benedetto da Maiano y Antonio Rossellino, al reconocer “*for pictorial relief constructed in diminishing planes from high relief in the foreground to very low relief (rilievo schiacciato)*” (Wethey, 1943, 230) (fig. 10-6).

Empieza entonces una nueva etapa de revaloración de la obra del burgalés que incluiría, tras el testigo de Wethey y Gómez-Moreno, los intereses del régimen desde el nuevo Instituto Diego Velázquez por el uso del patrimonio como arma que validara, en plena posguerra, una solución de continuidad con las políticas *noucenistas* a favor del monumento y su reinención nacional. Estas incluirían los viajes de Earl E. Rosenthal y Georg Kubler a España entre 1948 y 1952 (García-Estévez, 2019b), así como el papel de la recién nacida *Society of Architectural Historians*. Pero esa sería ya otra historia.

17. El III Conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza, nieto del Marqués de Santillana, sobrino de El Gran Cardenal y embajador de los Reyes Católicos en Roma a partir de 1486, fue el responsable de la llegada a España de humanistas como Pedro Mártir de Anglería y de escultores como Domenico Fancelli.

18. A propósito de Weise, Wethey reseñaría: “Professor Weise, however, was unfamiliar with either the documents or the sculpture involving Diego’s partnership with Ordóñez in Naples. Quite unaccountably too, he omitted any consideration of the earliest and the key monuments of his Burgos period, namely, the tomb of Luis de Acuña and the Escalera Dorada” (Wethey, 1943: 228).

19. Al vincularlo junto a Ordóñez, en los trabajos del Altare dell’Adorazione dei Magi de la Cappella Caracciolo di Vico en la iglesia de San Giovanni. Su primera noticia la encontramos en el contrato de Marco Rossi de Avenza, el 11 de diciembre de 1517, suministrándole 93 carretadas de mármol blanco de Carrara. Carta a fecha 24 de marzo de 1524 del humanista napolitano Pietro Summonte a Marcantonio Michiel sobre el arte en Nápoles, en: (Gómez-Moreno, 1941). Para más información respecto a la producción napolitana de Siloé, véase: (Naldi, 2018).

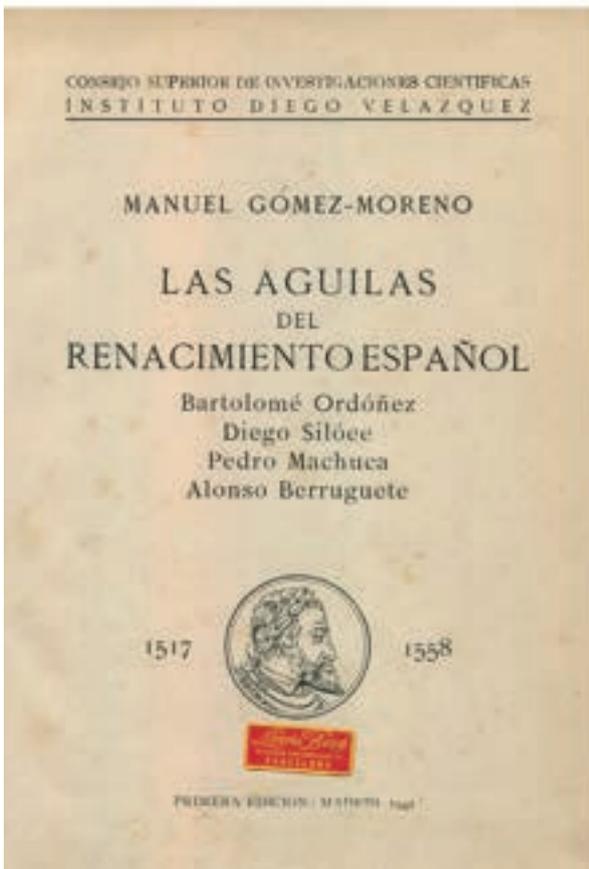


Fig. 10-6. De izquierda a derecha, de arriba abajo: Manuel Gómez-Moreno, *Escultura del Renacimiento en España*. Firenze: Pantheon, 1931; Harold E. Wethey, *A Madonna and Child by Diego de Siloe*. *The Art Bulletin*, 22(4), 1940; Manuel Gómez-Moreno, *Las Águilas del Renacimiento Español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941; Harold E. Wethey, *The Early Works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe*. *The Art Bulletin*, 25(3), 1943

PARTE 2
DIEGO DE RIAÑO Y LA BAJA ANDALUCÍA



Reconstruyendo a Diego de Riaño. Materiales para una nueva visión del arquitecto y su obra*

JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ Y ANTONIO LUIS AMPLIATO
Universidad de Sevilla

UN LUGAR INCIERTO EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA

Pese a su temprana desaparición, Diego de Riaño llegó a alcanzar en los últimos años de su vida la cima de su oficio, siendo maestro mayor de la colegiata de Valladolid y, en Sevilla, del ayuntamiento, de la catedral y del arzobispado. Son años en los que la ciudad hispalense se sitúa en el centro de un imperio en expansión, contribuyendo decisivamente al despertar de la cultura moderna en el mundo hispánico.

Sin embargo, pocos arquitectos de su calado presentan un perfil tan difuso y controvertido. En los orígenes de nuestra literatura artística, inaugurada por Llaguno (1829, 197-198) y Ceán Bermúdez, (1981 [1804], 137-143), este último atribuyó a Riaño, con la todavía escasa información disponible, obras en la catedral de Sevilla de una gran diversidad estilística. Años después, José Gestoso y Pérez (1984 [1890], 379-385) corregirá y ampliará su biografía, manteniendo la idea implícita en Ceán de que Riaño transitó con éxito desde el tardogótico al más puro Renacimiento. La aparente imposibilidad de este hecho arrojará, hasta nuestros días, una sombra de duda sobre su obra y su personalidad creativa.

La Sacristía Mayor de la catedral, llamada a situarse en el centro del debate, fue atribuida por Gómez Moreno a Diego Siloé, quien la visitó en 1535 (1983 [1941], 89), aunque el historiador matizaría posteriormente esta idea, aceptando la existencia de una caja mural en cruz que Siloé articularía con el orden clásico y cubriría con el actual abovedamiento (Gómez Moreno, 1963, 39). Chueca Goitia (1947, 23-37) ahondará en esta línea, concediendo a

Riaño una obra sumamente exigua pese a la elocuente documentación ya entonces disponible (Hernández Díaz, 1933, 9-11), siendo para él responsable solo de la colegiata de Valladolid, del apeadero del ayuntamiento de Sevilla y de la sacristía de los Cálices de la catedral hispalense. En la visión de Chueca, Riaño fue un maestro tardogótico incapaz de proyectar las obras renacentistas que se le atribuían.

En cualquier caso, el problema de la Sacristía Mayor estaba lejos de quedar cerrado, y los estudios de Teodoro Falcón (1981) y, muy especialmente, de Alfredo Morales (1981, 1984b, 1993, 2011) contribuyeron a consolidar el legado del maestro cántabro en una dirección totalmente opuesta. Morales revisó y ordenó rigurosamente la documentación conservada y aportó nuevas noticias, certificando la autoría de Riaño sobre un amplio conjunto de obras entre las que ocupan un lugar destacado el ayuntamiento de Sevilla y la Sacristía Mayor, incluyendo también la importante atribución de la colegiata de Osuna. Morales asume, por tanto, la capacidad de Riaño para explorar los nuevos requerimientos de un ámbito en plena transformación.

A pesar de ello, la dificultad para aceptar que en un mismo autor se conciliaran discursos y estéticas tan diferentes mantuvo abierta la polémica. Aurora León buscó una solución de compromiso para salvar lo recogido en la documentación conservada, proponiendo un primer proyecto de Riaño de planta rectangular que Siloé reconduciría en 1535 (León, 1984, 132). Sin embargo, podemos decir que no existe en la fábrica huella constructiva alguna que refleje un cambio de planes de esa naturaleza. Por su parte, Fernando Marías cuestionaría también la autoría de la fachada del ayuntamiento de Sevilla (no así el interior del apeadero), además de abundar en la autoría de Siloé para la Sacristía Mayor (1989, 404), defendida también posteriormente por Ricardo Sierra (2012, 93-142). Ambos sugieren que la inscripción con la fecha de 1534, visible en uno de los soportes a unos cuatro metros de altura, se colocó

*Este trabajo se enmarca en el Proyecto I+D «Diego de Riaño, Diego de Siloé y la transición del Gótico al Renacimiento en España» (HAR2016-76371-P, Ministerio de Economía y Competitividad). IPI: Juan Clemente Rodríguez Estévez; IP2: Antonio Luis Ampliato Briones. Período: enero de 2017-diciembre de 2020.

a posteriori en recuerdo de la primera piedra, abriendo así espacio para un proyecto elaborado por Siloé en 1535, fecha que también aparece en una segunda inscripción, situada a un nivel algo más alto.

En los últimos años se han aportado nuevas noticias sobre la vida y la obra de Riaño: se ha arrojado luz sobre su trabajo al frente de la colegiata de Valladolid y los problemas derivados de su herencia (Alonso, 2004) y se ha documentado su presencia en la obra de Santiago de Utrera (Romero y Romero, 2018, 23-24). Pero, a la vez, se ha cuestionado la autoría de una nueva pieza muy significativa, la sacristía de los Cálices (Romero y Romero, 2013, 251-269), en nuestra opinión sin argumentos sólidos (Ampliato y Rodríguez, 2020b).

Como puede observarse, el panorama global dista mucho de verse clarificado, resultando aún desconcertantes las discrepancias con que se dibuja su perfil como arquitecto. Es por ello necesario volver a subrayar la claridad que, sobre las responsabilidades de Riaño, transmite la documentación de fábrica de la catedral de Sevilla. Su proyecto para «la sacristía mayor e cabildo e sacristía de los calices juntamente (sic)» se aprobó de manera solemne el 22 de enero de 1530, concediéndosele al maestro una gran libertad para decidir y actuar sobre ello en lo sucesivo. De manera coherente, los documentos muestran una intensa e ininterrumpida actividad constructiva a partir de enero de 1532 con la apertura de cimientos. Estos y otros datos, ofrecidos en su momento por Alfredo Morales, han sido recogidos y parcialmente ampliados en un reciente estudio (Rodríguez y Ampliato, 2019), en el que aportamos un análisis minucioso del considerable volumen de piedra que entra en la obra entre 1532 y 1534. En él identificamos y cuantificamos separadamente la naturaleza de los materiales pétreos (de Morón para los elementos de labra más fina, de El Puerto para los entrepieños lisos), con una dualidad perfectamente articulada e inédita en la catedral, reconocible en los paramentos internos y externos de las dos sacristías. El cálculo permite afirmar que ambas sacristías, y el muro externo que las envuelve, alcanzaron a finales de 1534 una altura media de cuatro metros, justo el nivel que ilustra el testimonio epigráfico con dicha fecha. Identificamos también numerosas marcas de cantero, constatando que marcas idénticas aparecen, a la misma altura, sobre el molduraje renacentista del interior y de la fachada y al tiempo sobre uno de los fustes tardogóticos de la sacristía de los Cálices. Por todo ello podemos afirmar que la totalidad de la obra tardogótica y renacentista se levantó en alberca bajo la dirección de Riaño hasta el nivel descrito, siendo Martín de Gaínza su aparejador.

Algo muy similar queda certificado por la documentación conservada para el ayuntamiento de Sevilla, cuyo interior tardogótico y cuya fachada renacentista se levantaron simultáneamente, quedando constancia de que determinados entalladores trabajaron al mismo tiempo sobre los ornamentos de ambas (Morales 1981, 65-79). No se nos escapa la dificultad que entraña para cualquier investigador la existencia de un maestro capaz de concebir obras con tal diversidad formal, pero la contrastada realidad de los hechos, documentalmente probados, tiene que ser el suelo que pisamos. El problema historiográfico no puede centrarse en afirmar o negar dicha realidad sino en tratar de esclarecer su sentido último.

En esta dirección, resulta vital tanto la delimitación crítica de su catálogo como la construcción de un nuevo relato que decante los elementos que moldearon la personalidad creativa del maestro, dilucidando su capacidad para metabolizar los cambios, y que profundice en las particulares circunstancias de su entorno. Sobre esto último, debe considerarse el lugar ocupado por promotores como el obispo de Scala, Baltasar del Río, cuyas largas estancias en Roma y constante preocupación por las artes (Falcón Márquez, 2012, 59-88) avalan la posibilidad de que planteara exigencias específicas o –incluso– ofreciera ciertos modelos. Es necesario también rastrear los posibles contactos de Riaño con otros maestros, entre los cuales pudo hallarse el propio Siloé, así como evaluar el protagonismo de los muchos y destacados profesionales que participaron en la ejecución de sus proyectos. Solo de este modo podremos alcanzar una visión más completa de una trayectoria compleja y, a pesar de su brevedad, sumamente dinámica.

EL UNIVERSO EN UNA DÉCADA

Sobre los orígenes de Riaño disponemos de muy pocos datos. Sabemos que nació en la localidad cántabra de Hornedo, cerca de Riaño, en torno a 1495. Hijo de Juan Gómez de Riaño y de María González, fue el único varón de los cinco vástagos del matrimonio (Alonso Ruiz, 2004, 42-43 y 52). Dedicado como tantos otros paisanos al oficio de la cantería, la primera noticia sobre su actividad lo sitúa en la catedral de Sevilla, en 1517, bajo la dirección del también cántabro Juan Gil de Hontañón (Morales, 1993).

Desconocemos cuándo llegó a Sevilla, y si lo hizo como aprendiz o como uno de los entalladores que Juan Gil incorporó a su taller. Sea como fuere, un lance con un compañero, que murió en la contienda, le hizo huir a Portugal. Allí permaneció hasta 1522, cuando la

reina Leonor pidió a su hermano el emperador que lo perdonara por los servicios prestados a su esposo don Manuel, a lo que Carlos V accedió (Morales, 1993). Ningún testimonio seguro queda de su presencia en Portugal, pero difícilmente hubiera gozado del favor de la reina sin haber existido tales servicios y sin haber tenido valedores que los hicieran posibles. Independientemente de ello, lo que pudo haber visto en el país vecino, y especialmente la obra de Juan de Castillo, dejaría en él una profunda huella, como sin duda le había dejado ya la obra de Juan Gil (Ampliato y Rodríguez, 2020b, 72). Por entonces, la Península operaba como un hábitat único para el tardogótico, con influencias estrechas¹. Con su regreso a España en 1523, Diego de Riaño inició una nueva etapa marcada por el éxito profesional y truncada por una muerte temprana, producida en Valladolid el 30 de noviembre de 1534.

La trayectoria profesional de Riaño se concentra prácticamente en una década. En el verano de 1523, aparece en Sevilla resolviendo algunos asuntos pendientes, tras lo cual nada sabemos de él hasta 1526. Se ha especulado sobre su posible responsabilidad en el diseño de los arcos triunfales para el recibimiento al emperador en Sevilla, lo cual podría ser razonable (Morales, 2011, 196)², pero las primeras noticias ciertas como arquitecto lo sitúan en la órbita de los condes de Ureña. Según María Fernanda Morón (1995, 71-81), el maestro se documenta al frente de las obras de San Miguel de Morón desde enero 1526 a 1529, aunque la naturaleza de dicha información permite plantear la posible vinculación de Riaño desde 1523, añadiendo su relación con otras obras de la casa como el desaparecido palacio de Morón o la colegiata de Osuna. La autora alude también a la influencia del conde en la ciudad de Carmona, donde Riaño aparece al frente de la obra de Santa María, probablemente desde 1528 como maestro mayor de la catedral y con seguridad a partir de 1531, aunque la historiografía sitúa tradicionalmente en 1525 el comienzo de la cabecera, dirigida por él (Rodríguez y Ojeda, 2017, 99-101). Los documentos de 1523 ya relacionaban a Riaño con un vecino de Carmona y un cantero, Juan de Matienzo, documentado como maestro de Santa María en 1521 (Hernández, Díaz 1933, 9-10).

En definitiva, son muchos los indicios que sitúan a Riaño durante los primeros años de su vuelta a Sevilla en el entorno del II conde de Ureña, uno de los grandes señores de Andalucía. Estas empresas debieron posicionarlo, hacia 1526, como el arquitecto más importante que operaba en un entorno sevillano en el que, tras el cierre del crucero de la catedral en 1517, había sido desmantelado en buena parte el taller catedralicio.

El año de 1526 fue sin duda extraordinario para la ciudad de Sevilla, marcado por la celebración durante el mes de marzo de la boda real entre el emperador Carlos y la princesa Isabel de Portugal. En la misma primavera, en la resaca de este ambiente efervescente, Diego de Riaño aparece en Valladolid decidiendo, con Juan Gil de Hontañón, su hijo Rodrigo, Juan de Álava y Francisco de Colonia sobre el proyecto para la colegiata, siendo nombrado al año siguiente maestro de dicha obra (Chueca, 1947, 23-37). Esta designación, justo cuando el emperador había convertido a Valladolid en la capital provisional del reino, sitúa a Riaño como uno de los grandes arquitectos del momento, siendo necesario recordar el protagonismo que el entorno de Carlos V había asumido años antes en su regreso a España desde su exilio en Lisboa (Morales, 1993). En 1527, Riaño es nombrado maestro mayor del ayuntamiento de Sevilla, cuyas fachadas recogen lo que probablemente son sus primeros tanteos con un lenguaje *al romano*, tal vez como un eco de las recientes celebraciones imperiales en la ciudad (Morales 2011, 196). Completando este meteórico ascenso, Riaño recibe el cargo de maestro mayor de la catedral de Sevilla en 1528 (Falcón 1980, 133-134).

Este último nombramiento tiene una especial trascendencia, pues le concedía por extensión la condición de arquitecto del arzobispado y, con ella, su responsabilidad sobre un elevado número de grandes proyectos religiosos. Más allá de su participación en Santiago de Utrera, de alcance aún por dilucidar, se documenta como maestro mayor de las obras de San Miguel de Morón, Santa María de Carmona y la parroquial de Aznalcóllar, en la provincia de Sevilla; de Santa María de Arcos, la parroquial de Chipiona y la Cartuja de Jerez de la Frontera, en Cádiz; y de la prioral de Aroche, la Asunción de Aracena y la parroquial de Encinasola en la provincia de Huelva. En todos estos edificios intervino Riaño al menos entre los años 1528 y 1534 (Morales 2011, 221-225), una obra vastísima a la que hay que añadir la colegiata de Valladolid y otras posibles atribuciones como San Miguel de Jerez, Santiago de Alcalá de Guadaíra y, muy especialmente, la colegiata de Osuna. Todo ello compone un panorama muy relevante, tanto cuantitativa como cualitativamente, cuya complejidad queda reflejada en el

1. Las intensas relaciones artísticas entre Castilla y Portugal han sido abordadas en dos tesis doctorales recientes: Manuel Romero Bejarano (2014) y Ricardo Nunes da Silva (2018).

2. Véase el capítulo de este libro: «Influencia de las estrategias ensayadas en las entradas reales de Carlos V en obras posteriores: Burgos, Sevilla, Granada, Palermo», de Fernando Díaz Moreno, 75-85.



Fig. 11-1. Mapa de los lugares relacionados con Diego de Riaño y su actividad como arquitecto (elaboración de los autores)

mapa de localizaciones y en el cuadro cronológico que hemos elaborado (fig. 11-1 y fig. 11-2). Pero su constatación nos lleva también, necesariamente, a otro ámbito de consideraciones.

El dominio de Riaño sobre la actividad constructiva en el Reino de Sevilla fue prácticamente absoluto, y sin él no se puede entender la renovación de su arquitectura monumental. Pero esta misma circunstancia nos obliga a plantearnos cómo pudo afrontar el maestro ese elevado número de obras. Sabemos que en 1532 se había comprometido con la catedral a permanecer en Sevilla durante ocho meses, mientras que los otros cuatro los emplearía en Valladolid (Morales, 1984b, 31). En tales condiciones, su dedicación para con todos los otros edificios mencionados tendría que ser necesariamente limitada, y para conocer la posible dinámica de su actuación contamos con varios indicios.

En el caso de la iglesia de Arcos, donde su trabajo se documenta a partir de 1532, conservamos un acuerdo con

el cantero Juan Pérez de Marquina del 22 de julio, según el cual este último se comprometía a dirigir las obras sobre el terreno, con la ayuda de un aprendiz, a cambio de tres reales diarios, que se mantendrían en el caso de que tuviera que hacerse cargo de otras obras de Riaño en el arzobispado (Sancho Corbacho, 1931, 32-33). Por tanto, a partir de uno o varios proyectos del maestro, es otro cantero el que afronta la construcción del edificio en calidad de maestro residente.

En un segundo documento, fechado el 26 de abril de 1533, Riaño otorga un poder al mercader Juan de Escalante para cobrar el dinero que se le debía y se le pudiera deber en el futuro como maestro mayor de la catedral y de las iglesias «de la cibdad de arcos e de la cartuxa de la cibdad de Xeres de la frontera e de las yglesias de Carmona e aracena e aroche e ensinasola y chipiona [...]». En este mismo documento, Riaño hace referencia a otras cuestiones económicas: «e ansi mismo que pueda pedir [...] de pedro de mayda? [posiblemente Pedro de Maeda] cantero [...] doze mil maravedís que me debe que yo le

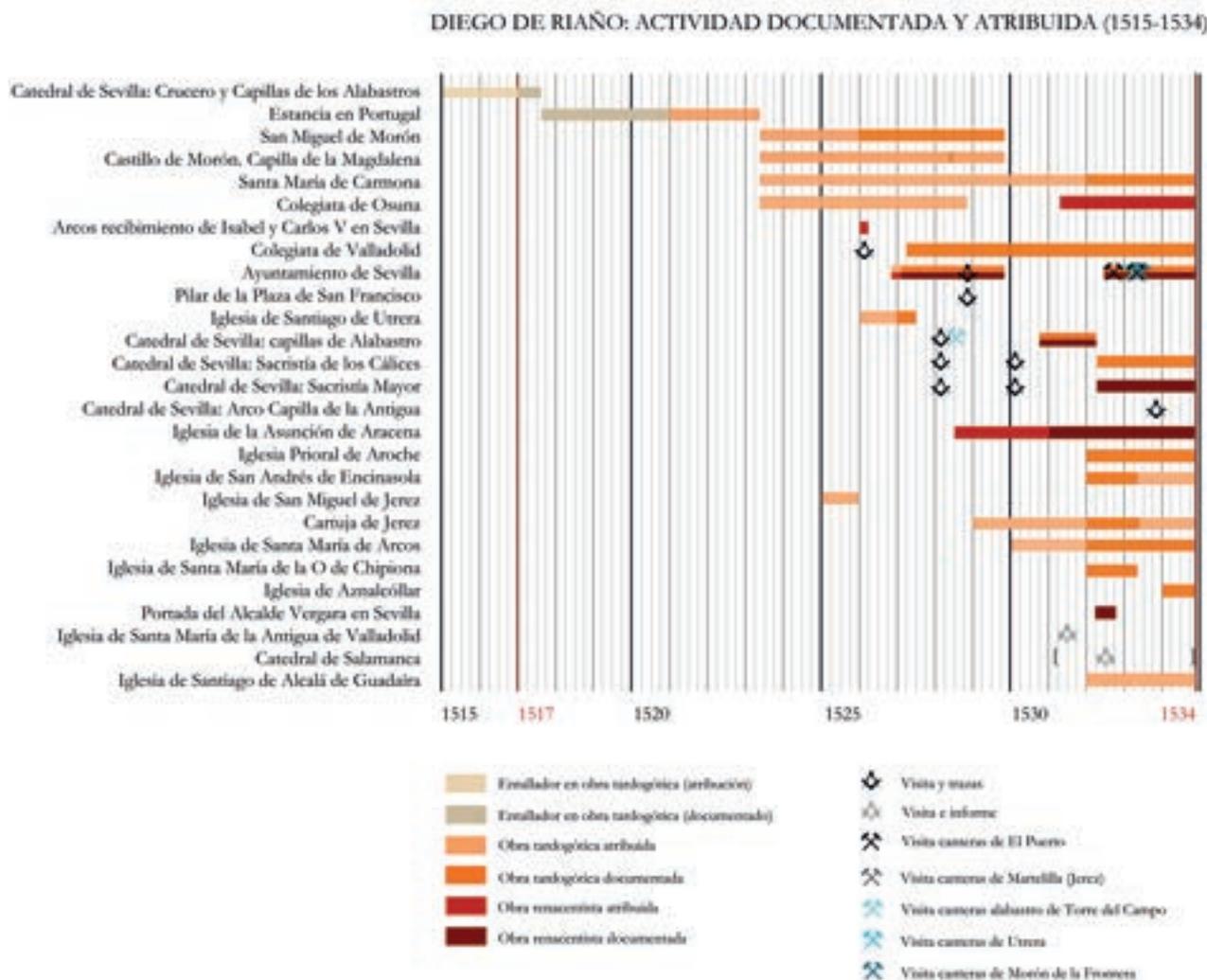


Fig. 11-2. Gráfico sobre la actividad desarrollada por Diego de Riaño entre 1517 y 1534 (elaboración de los autores)

preste para ir a buscar oficiales para faser las dichas obras e no los traxo e si los oviere traído e se los oviere dado a los tales oficales los pueda cobrar de las yglesias que fueron obligadas a lo pagar» (Hernández Díaz, 1933, 9). Este asunto es interesante, no solo porque delega en otro cantero determinadas responsabilidades sobre la formación del taller sino porque el propio Riaño aparece comprometido económicamente.

Por otra parte, también tenemos conocimiento del salario que Riaño recibía anualmente por algunas obras. En la catedral de Sevilla, hasta 1532, percibió 15.000 mrs. y, a partir de ese año, se elevó hasta la estimable cantidad de 70.000 mrs., muy elevada en el contexto español del momento. En relación con otras iglesias puede servir de ejemplo los 6.000 mrs. asignados por la iglesia de Aracena, cantidad semejante a la que solían percibir los principales maestros del momento por supervisar, visitar o tasar ciertas obras de relevancia.

En definitiva, parece que Riaño, además de responsabilizarse de las trazas de los edificios se comprometía

a supervisarlos una o dos veces al año y, en algunos casos, como acabamos de ver, a adelantar ciertas cantidades con objeto de garantizar la viabilidad del proyecto. Por tanto, puede decirse que el arquitecto operaba como una especie de empresario de la construcción cuya labor desbordaba la de un influyente tracista. En este sentido, se dibuja un perfil cercano al de maestros como Juan de Castillo³, cuya trayectoria y proceder pudo conocer en tierras portuguesas, o al del propio Rodrigo Gil de Hontañón en tierras castellanas (Hoag 1985, 37-71).

Para concluir este breve repaso por la trayectoria profesional de Riaño podríamos decir, por una parte, que se constata la existencia de un marco general con una actividad arquitectónica muy amplia y, por otra, que ésta exigía la participación coral de un conjunto

3. Véase el capítulo de este libro: «Lisboa, a cidade que Diego de Riaño conheceu (1517-1522)», de Ricardo Nunes da Silva, 131-143.

de profesionales con importantes responsabilidades en la materialización de las obras. Todo ello podría constituir un factor clave para entender la naturaleza de un legado cuya diversidad formal no ha dejado de suscitar polémica.

UN MAESTRO DEL TARDOGÓTICO PENINSULAR

Diego de Riaño se forjó en la tradición del Tardogótico peninsular y al menos en tres ocasiones (dos ya mencionadas) podemos relacionarlo documentalmente con su paisano Juan Gil de Hontañón, maestro de una generación anterior que pudo desempeñar un papel relevante en su formación. La primera es en 1517, cuando un joven Diego de Riaño trabaja en el taller de la catedral de Sevilla bajo la dirección de Juan Gil (Morales, 1993). No tenemos constancia de las tareas que pudo realizar quien suele señalarse entonces como discípulo, pero sí de la responsabilidad de Juan Gil en la reconstrucción del cimborrio o en los inicios de las llamadas capillas de los Alabastos, en los laterales del coro (Falcón, 1980, 130-133). El posible trabajo temprano de Riaño junto a Juan Gil en estas capillas otorgaría carta de continuidad a su posterior intervención en ellas.

La segunda ocasión es en 1526, último año en la vida de Juan Gil, durante un cónclave celebrado en torno a las trazas para la nueva colegiata de Valladolid (Chueca, 1947, 23-37). Apenas un año después Riaño ejerce ya en solitario como maestro mayor de la obra, destino para el que no cabe descartar la posibilidad de que fuera señalado por el propio Juan Gil en función de su autoridad.

La tercera ocasión se produce en torno a 1531 y podría interpretarse en cierta medida como una señal de reconocimiento por parte de Riaño. Éste emite su parecer sobre las distintas alternativas para cerrar en altura las naves de la catedral de Salamanca, que ha sido interpretado a veces como una declaración de principios contraria al denominado espacio salón. Volveremos sobre ello, pero por el momento destaquemos que, tras una serie de razonamientos que muestran una notable seguridad, la argumentación concluye con una llamada enfática a respetar el proyecto original de Juan Gil: «pues no fue elegida para que las naves fuesen a un alto no me parece bien que se syga» (Castro, 1992, 416-418).

En esta breve y dispersa colección de instantáneas podemos entrever un Riaño en vertiginoso ascenso junto a un Juan Gil recorriendo los últimos años de su vida. Las escenas revelan sin duda un conocimiento mutuo, pero solo de manera muy indirecta una posible

transmisión de conocimientos. Con estos antecedentes, es la propia obra de Riaño la que nos puede ofrecer nuevos indicios al respecto.

Su primera intervención documentada se produce, como ya mencionamos, en la iglesia de San Miguel de Morón. Su huella se reconoce en los dos tramos intermedios de la nave central (Morón, 1995, 71-80; Pinto Puerto, 2020), donde introduce un lenguaje nuevo en relación con el primer tramo ya ejecutado. En los trazados de las bóvedas (fig. 11-3a) dominan los nervios combados habituales en Castilla, que en Andalucía solo irrumpirían con fuerza con la llegada de Juan Gil a la catedral de Sevilla. Estos primeros combados de Riaño podrían inspirarse en fuentes muy diversas, sin embargo, para los basamentos de los pilares difícilmente podemos eludir la referencia a los diseños de Juan Gil para las catedrales de Salamanca y Segovia. Los basamentos de Morón (fig. 11-4a) se componen de pequeñas estructuras telescópicas idénticas a las de Juan Gil, en las que una serie de volúmenes y anillos verticalmente emergentes, con alternancia de cilindros y prismas, sirven de apoyo individual para la basa de cada baquetón, mientras que otros grandes anillos atan todo el conjunto. Este motivo compositivo llegará a ser recurrente en la obra tardogótica de Riaño, con versiones cada vez más avanzadas (Ampliato y Rodríguez, 2020a).

Poco después, el maestro interviene en la iglesia de Santa María de Carmona, el edificio religioso más grande del arzobispado después de la catedral. Antes de su llegada se habían cerrado sus tres primeros tramos hasta el crucero, según un modelo basilical de tres naves con soluciones inspiradas en la catedral hispalense⁴. Riaño elabora e inicia un nuevo plan para toda la cabecera, que sería finalmente concluido por sus herederos en el taller catedralicio, con tres nuevos tramos que, al otro lado del crucero, dan continuidad a la estructura existente al tiempo que introducen en ella radicales novedades. En Carmona, volvemos a encontrar bóvedas de combados con variaciones que parecen eludir cualquier repetición (fig. 11-3b), algo similar a lo que sucede con los monumentales basamentos, todos diferentes incluso los que ocupan posiciones simétricas (fig. 11-4b), en los que el tema compositivo enunciado en Morón alcanza gran complejidad y riqueza.

En estas iglesias de Morón y de Carmona la actuación de Riaño se ve muy condicionada por lo ya iniciado por otros maestros. Sin embargo, la iglesia de Santa María de Arcos (fig. 11-5), pese a los fuertes pies

4. Un análisis de todo el proceso constructivo de esta iglesia y de los sucesivos maestros responsables en Ampliato y Rodríguez, 2017b.

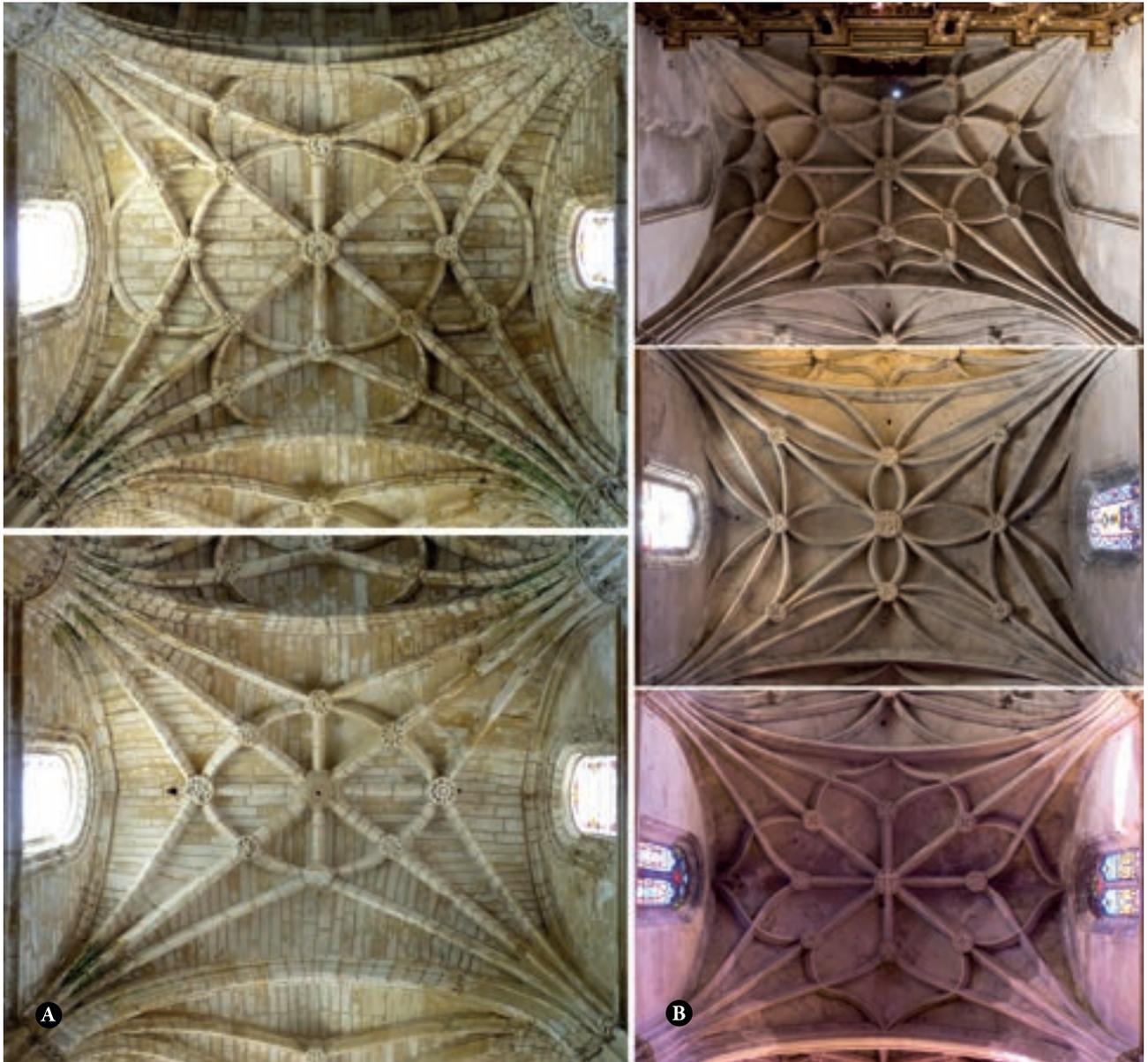


Fig. 11-3. Bóvedas de las iglesias de (a) San Miguel de Morón de la Frontera y (b) Santa María de Carmona (fotografías de los autores)

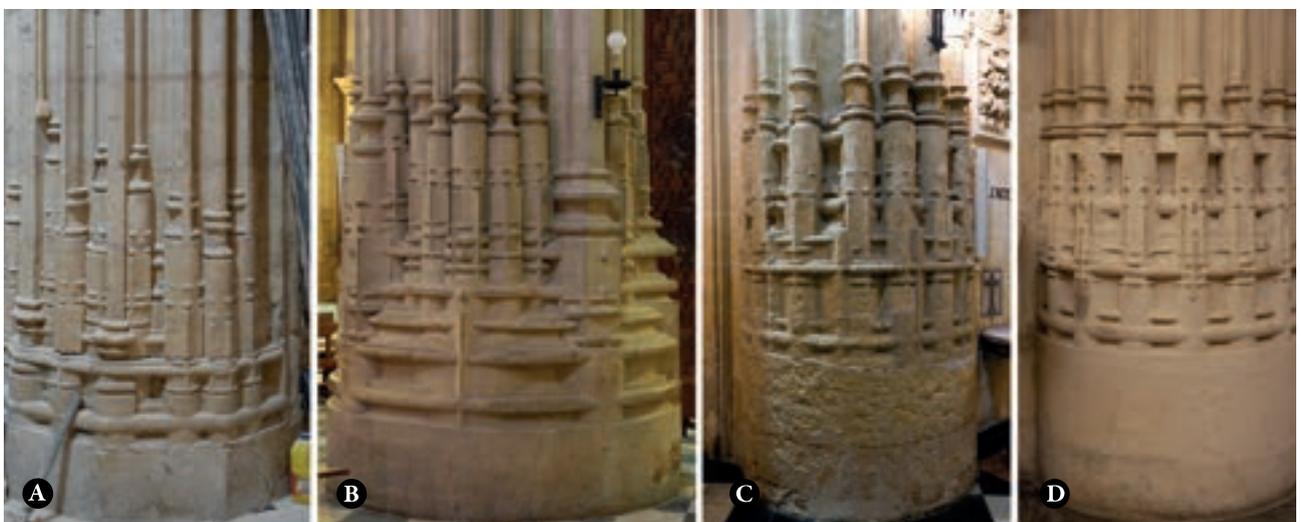


Fig. 11-4. Basamentos de pilares en (a) San Miguel de Morón de la Frontera, (b) Santa María de Carmona, (c) Santa María de Arcos de la Frontera y (d) sacristía de los Cálices de la catedral de Sevilla (fotografías de los autores)

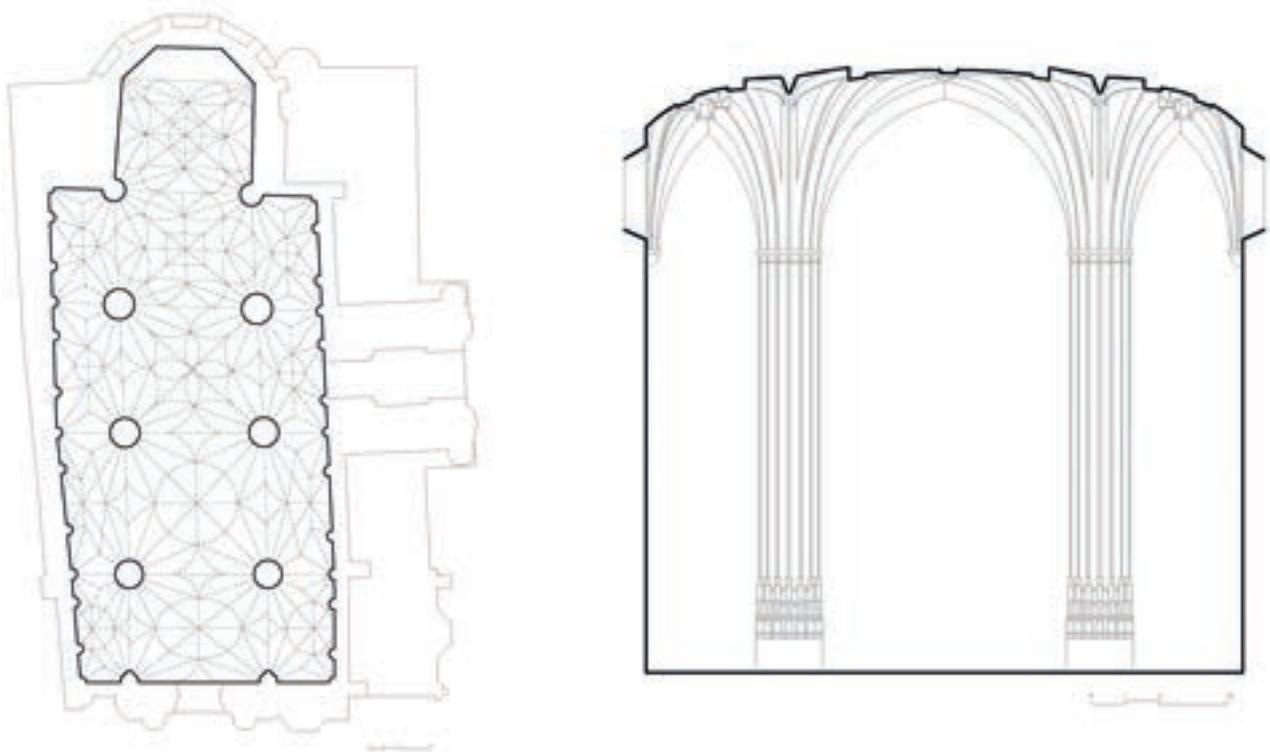


Fig. 11-5. Santa María de Arcos de la Frontera: planta a nivel del arranque de las bóvedas y sección transversal de las naves (dibujos de los autores) y vista general de los abovedamientos (fotografía de los autores)

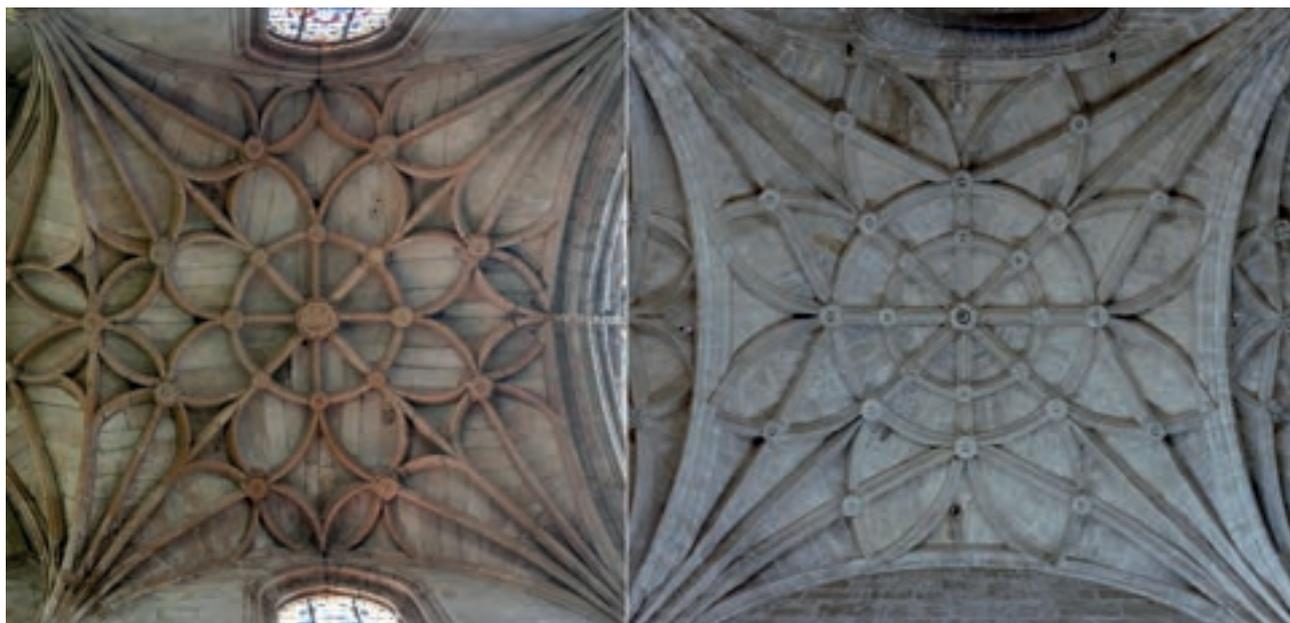


Fig. 11-6. (a) Bóveda de la cabecera de la catedral de Braga y (b) bóveda central de la sacristía de los Cálices de la catedral de Sevilla (fotografías de los autores)

forzados de sus estructuras previas, le brinda la ocasión para plasmar su más completa y personal expresión de un espacio litúrgico tardogótico, concluida una vez más por sus seguidores⁵. Desde el siglo XIV, la compleja evolución de este edificio se había desarrollado en sucesivas fases, siempre condicionadas por la abrupta topografía y el intrincado trazado urbano. Riaño mantiene los muros perimetrales y desmonta las techumbres, probablemente de madera, disponiendo en el interior un nuevo entramado de pilares y bóvedas con tres naves iguales en altura. La debilidad de los muros originales de tapial del perímetro pudo ser el catalizador para la singular solución de los apoyos en ellos de las bóvedas, en número que se multiplica hasta casi triplicar los correspondientes a la alineación de los pilares. En los soportes interiores encontramos una nueva versión, ahora muy compacta, de sus basamentos de haces de baquetones, ahora prácticamente idénticos y con un volumen capaz cilíndrico, características que nos remiten directamente a los de la sacristía de los Cálices (fig. 11-4c y fig. 11-4d).

El uso en Arcos de la tipología de salón (fig. 11-5) podría parecer contradictorio con la opinión de Riaño sobre los abovedamientos de la catedral de Salamanca a la que antes nos referíamos. Sin embargo, su posicionamiento allí en favor de la estructura escalonada

de Juan Gil no se plantea como una cuestión de principios, sino como un razonamiento que atiende a las proporciones del espacio, con unos pilares dimensionados originalmente con otro propósito, y que ahora «subiendo las naves a un peso son los pilares gruesos demasiado» (Castro, 1992, 416-418). No solo no existe tal rechazo de principio, sino que incluso podríamos decir que la práctica totalidad de los espacios litúrgicos de Riaño se plantea con la referencia de dicha tipología, incluso, de manera muy singular, la estructura escalonada que el maestro mantiene en Carmona, en la que introduce diversos guiños formales que aluden directamente a un teórico modelo de alturas iguales (Ampliato y Rodríguez, 2017a). La reciente documentación aportada sobre la relación de Riaño con las obras de Santiago de Utrera (Romero y Romero, 2018), permitiría aún sumar esta iglesia a la serie, concebida como un espacio salón con pilares fasciculados y basamentos en la línea de los ya comentados. Finalmente, podemos adelantar que incluso los templos en los que el maestro comenzará a experimentar con los nuevos repertorios renacentistas (en Aracena y en Osuna) surgirán planteados en base a esta tipología.

En la iglesia de Arcos podemos rastrear también la influencia de Juan de Castillo, cuya intervención en Belém coincide con la presencia de Riaño en Portugal. Castillo, concibe esta iglesia jerónima como un espacio salón (Nunes, 2017, 619-658), sobre el que despliega un abovedamiento que unifica las tres naves y se derrama sobre los muros perimetrales, de una forma que nos lleva de vuelta a Arcos. En la iglesia de Riaño,

5. Aparte la información recogida en los primeros apartados de este trabajo, sobre la historia constructiva de este edificio y la intervención de Riaño véase Ampliato y Rodríguez, 2020b.

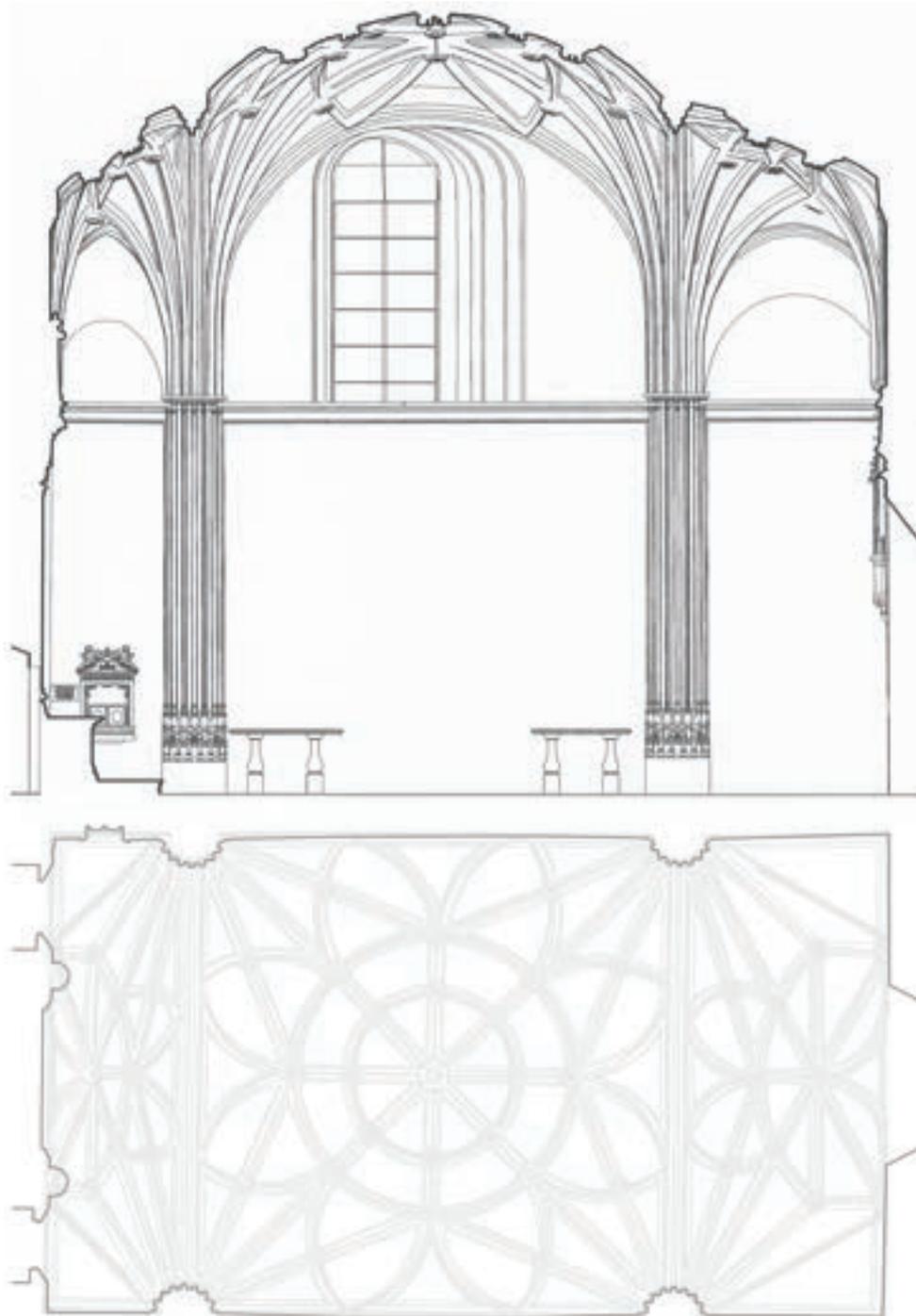


Fig. 11-7. Sacristía de los Cálices de la catedral de Sevilla: planta y sección longitudinal (de A. Almagro)

las bóvedas laterales son asimétricas según eje longitudinal de la nave, y sus rampantes se escoran acusadamente hacia el muro perimetral distribuyendo su peso sobre múltiples apoyos, como ya hemos mencionado. La sección transversal del templo nos muestra una especie de membrana continua sobre las tres naves, con una curva única, más elevada hacia el centro y un descenso suave hacia los extremos, a la manera de Castillo en Belém (fig. 11-5).

No es éste el único eco de Castillo que podemos hallar en la obra de Riaño. El claustro menor de la cartuja de Jerez, cuya autoría ha sido recientemente

documentada en el contexto de una intervención más amplia (Romero y Romero, 2017, 45), presenta unas sutiles discontinuidades en las esquinas, en las que una columnita ocupa el lugar de los potentes estribos del resto de los módulos, una delicada solución, de austeridad eficaz, que podría interpretarse como una reducción a lo esencial de la rica espacialidad que Castillo introduce en las esquinas del claustro de Belém. Una última referencia a Castillo aparece en relación con la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Braga (Nunes, 2017, 470-501), cuyo reflejo encontramos en la bóveda central de la sacristía de los Cálices (fig. 11-6).

La evidente analogía entre ambas bóvedas ha sido ocasionalmente destacada, pero creemos que resultan aún más significativas sus diferencias. En la bóveda de Castillo, los pétalos que rodean el círculo central no son figuras autónomas, ni siquiera internamente simétricas, ya que su dibujo surge del entrecruzamiento de unos combados de trayectorias más amplias. En la de Riaño, en cambio, aparte la duplicación del círculo central que refuerza el efecto de centralidad del conjunto, cada pétalo resulta una figura perfectamente independiente y simétrica, con su vértice descansando directamente sobre los arcos formeros. La corona de círculos y pétalos de los Cálices confirma así un dibujo perfectamente identificable, limpiamente superpuesto al sustrato básico de la bóveda de terceletes. Riaño somete la bóveda de Castillo a una profunda revisión, de la que vemos surgir algo conceptualmente nuevo.

La sacristía de los Cálices es, junto con la iglesia de Arcos, la máxima expresión de la obra tardogótica de Riaño (fig. 11-7), y en ambas podemos encontrar los mismos conceptos básicos: unos pilares fasciculados de perfil cilíndrico y unos abovedamientos que se derraman sobre los muros extremos, con una curvatura única que sobrevuela los tramos intermedios. Pero las analogías van aún más allá, afectando a aspectos tectónicos de singular complejidad: la multiplicación de los apoyos perimetrales en Arcos y la introducción de trompas de esquina en los Cálices, dos dinámicas en principio diferentes, conducen a un mismo resultado, que se traduce en el abocinamiento de las bóvedas laterales, forzada por la aparición de nuevos soportes murales intermedios (fig. 11-8a y fig. 11-8b). Es exactamente el mismo planteamiento estructural que podemos encontrar, ya con otro lenguaje, en las capillas de los Alabastros (fig. 11-11), en los brazos en cruz de la Sacristía Mayor (fig. 11-12) o en la sala de los Fieles Ejecutores del ayuntamiento de Sevilla (fig. 11-8c), esta última iniciada tras la muerte de Riaño por su aparejador Juan Sánchez (Morales, 1981b, 79-86).

La singularidad de estas soluciones estructurales, así como el elevado número de variaciones sobre una misma idea, permiten postular la existencia de una autoría única y una sólida continuidad de fondo en la concepción de espacios tanto tardogóticos como renacentistas. Y en este sentido, otros aspectos básicos de las dos sacristías catedralicias nos permiten establecer hilos de continuidad entre ambas por debajo de las diferencias estilísticas: la gran cúpula clásica, que desde su primera concepción debió presidir el espacio centralizado de la Sacristía Mayor, podría constituir la referencia que justificara el fuerte acento centralizador de la bóveda principal de la inmediata sacristía de los



Fig. 11-8. Soluciones abocinadas de bóvedas en sus apoyos murales: (a) naves laterales de Santa María de Arcos de las Fronteras, (b) sacristía de los Cálices de la catedral de Sevilla y (c) sala de Fieles Ejecutores del ayuntamiento de Sevilla (fotografías de los autores)

Cálices (fig. 11-6 b y fig. 11-7). Sobre los ecos de esta constatación de conexiones profundas entre mundos formales sucesivos, otros aspectos de la obra de Riaño requieren todavía nuestra atención.

LA INTRODUCCIÓN DEL RENACIMIENTO

Son principalmente tres los lugares comunes que gravitan sobre la obra renacentista de Diego de Riaño, y muy especialmente sobre la Sacristía Mayor. El primero, cuyo enunciado nos permitimos generalizar, es la aparente imposibilidad de que un maestro tardogótico como él realice obras en las que, con mayor o menor fortuna, experimente con un lenguaje renacentista. Cabría decir, sin embargo, que eso es exactamente lo que hicieron, cada uno en sus particulares circunstancias y condiciones, maestros como Juan de Castillo, Juan de Álava, Alonso de Covarrubias o Rodrigo Gil de Hontañón. Cuestión diferente será determinar si existió mayor o menor disposición personal, en qué momento de cada trayectoria se intentó, en qué medida empujaron o frenaron determinados entornos, o incluso qué factores influyeron en la mayor o menor calidad de los resultados. Pero un desempeño de esa naturaleza no solo no fue la excepción, sino la norma en el entorno peninsular de las primeras décadas del XVI.

Un segundo lugar común es la también aparentemente repentina, y por tanto dudosa, aparición de una obra con la madurez de la Sacristía Mayor en la trayectoria tardogótica del maestro. Pero la realidad es muy otra, porque la obra renacentista de Riaño es relativamente abundante y diversa para alguien que, no lo olvidemos, pudo haber llegado al final de sus días sin haber cumplido los cuarenta años. Sin contar alguna portada o alguna posible obra póstuma, son cinco las obras de Riaño planteadas claramente en clave renacentista, que muestran los lógicos tanteos de una arriesgada evolución personal: la iglesia de la Asunción de Aracena, el ayuntamiento de Sevilla, las naves de la colegiata de Osuna y, en la catedral de Sevilla, las capillas de San Gregorio y de la Estrella, y la Sacristía Mayor.

Un tercer y último lugar común es plantear la posibilidad o imposibilidad de una evolución de estas características en términos casi estrictamente individuales. Necesitamos conocer muchos más factores del contexto: entrar más a fondo en la posible influencia de fuentes impresas, valorar mejor el *mandato* que emana del paso del emperador, los intercambios profesionales de alto nivel entre talleres y, desde luego, el papel desempeñado en las obras por determinadas

instituciones y algunos de sus personajes clave. Aunque nada de ello sería suficiente sin un maestro capaz de afrontar el reto.

Aunque la vinculación de Riaño queda documentada solo desde 1531, la primera piedra para la iglesia de la Asunción de Aracena se colocó en 1528 y es razonable pensar que la proyectara como maestro mayor de la catedral. El desarrollo constructivo fue lento y accidentado, ejecutándose bajo su dirección solo una parte de los muros de la cabecera y del primer tramo de naves. Enrique Infante ha podido delimitar su alcance a través de una lectura paramental y un análisis de las formas arquitectónicas, concluyendo que la iglesia fue concebida como un espacio salón de tres naves, con pilares compuestos con semicolumnas adosadas cuyo lenguaje clásico nos remite, con pocas pero significativas variaciones, a las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo, publicado en 1526⁶. De esta forma, en Aracena entrevemos a un maestro experimentando sobre una estructura espacial que le resulta familiar y que le permite introducir un incipiente orden clásico en lugares muy concretos. Por el momento, la escasa entidad de lo construido no permite establecer hipótesis sobre cómo fueron concebidos los abovedamientos.

Un año antes, Riaño había sido nombrado maestro mayor del ayuntamiento de Sevilla, cuyo salón apeadero presenta un interior tardogótico y un exterior renacentista, levantados de manera simultánea, con los mismos entalladores labrando indistintamente piezas para uno u otro destino (Morales, 1981b, 65-79). Las fachadas renacentistas realzan poderosamente la imagen urbana del nuevo cabildo (fig. 11-9), siendo oportuno recordar que el despliegue de composiciones planas, en fachadas relativamente independientes de sus interiores, fue una práctica habitual en los primeros tanteos con motivos renacentistas en España. Como estrategia de proyecto, esta opción garantiza cierta seguridad, permite incorporar con cierta facilidad esquemas compositivos planos elaborados tal vez con la ayuda de fuentes impresas, y pasar el resultado con garantías del tablero a la superficie del muro. Desde un punto de vista espacial, hemos señalado cómo en Aracena la tipología de salón habría permitido introducir, sin excesiva complicación, unos elementos concretos innovadores en los soportes. Sin embargo, en articulaciones espaciales menos frecuentes, como podría ser el caso del apeadero, la continuidad exterior-interior en términos formalmente romanos podría plantear un buen

6. Véase el capítulo de este libro: «Diego de Riaño y el proyecto fundacional de la Iglesia de la Asunción de Aracena», de Enrique Infante Limón, 157-162.



Fig. 11-9. Ayuntamiento de Sevilla: fachadas (a) Sur y (b) Este (fotografía de los autores)

número de incertidumbres. Circunscribir la apuesta más innovadora a una pantalla exterior permite satisfacer la demanda de una representatividad simbólica y, al tiempo, experimentar de manera controlada con el nuevo lenguaje con la colaboración de entalladores solventes. En la breve fachada sur, la que actúa como frente principal (Fig. 11-9a), se dispone un gran arco triunfal plagado de símbolos imperiales como fondo visual para la antigua calle Génova, que conecta los dos centros de poder, civil y espiritual⁷.

En la obra del ayuntamiento encontramos varios de los posibles factores coadyuvantes antes comentados. El primero, pendiente de desarrollar, la posible utilización de fuentes impresas. El segundo, la estela de Carlos V, haciendo incuestionable la necesidad de potenciar una imagen *al romano* que, de hecho, en el espacio urbano de Sevilla se va materializando simultáneamente en el ayuntamiento y en el muro exterior de la Sacristía Mayor. Por último, la integración en el taller de relevantes entalladores, capaces de abordar la complejidad de la imagen deseada⁸. Un maestro de la talla de Nicolás de León llegó desde Granada, donde el Renacimiento se abría paso con fuerza. Otros vinieron de Plasencia como el francés Guillén Ferrand,

o de otros lugares como el flamenco Roque Balduque. Unos atienden a la convocatoria pública del cabildo, otros son objeto de una búsqueda específica realizada por oficiales del taller (Morales 1991a). La figura de Nicolás de León resulta especialmente relevante, por su calidad como escultor y por su presencia confirmada en todas las obras en clave renacentista que, salvo Aracena, emprendió Riaño en los últimos años de su vida.

La iglesia parroquial de Osuna (fig. 11-10), lugar de residencia principal de los condes de Ureña, es un edificio compuesto por una cabecera tardogótica, con tres grandes capillas, y un cuerpo renacentista cuya geometría no coincide exactamente con la de la cabecera. La historia constructiva del templo recibe interpretaciones muy dispares debido a la pérdida o dispersión de los archivos. Sin embargo, la reciente y encomiable labor de algunos investigadores locales, aportando datos todavía dispersos pero muy significativos, permite esbozarla con cierta lógica. Uno de los hallazgos más importantes es sin duda el del testamento trasapelado de Rodrigo Téllez Girón, hijo del II Conde de Ureña, firmado en 1526, año de su muerte. En él, Rodrigo declara su deseo de ser enterrado «en la iglesia de Nuestra Señora de Santa María de esta dicha villa de Osuna», contribuyendo con cincuenta mil maravedís «para la obra e edificación de la capilla principal de la iglesia de esta villa donde mi cuerpo ha de ser enterrado» (Cabello y Ledesma, 2018). La cabecera es un organismo complejo, con una cripta en varios niveles bajo el suelo de la capilla mayor, que aconsejaría

7. Sobre esta cuestión, referíamos anteriormente el capítulo de este libro, de Fernando Díaz Moreno, 75-85.

8. Sobre la relación entre los talleres sevillano y granadino, véase el capítulo de este libro: «Entre Sevilla y Granada: maestros canteros, entalladores e imagineros en la órbita de Diego de Riaño y Diego Siloé (1520-1560)», de Antonio Holguera Cabrera, 181-185.



Fig. 11-10. Colegiata de Osuna: (a) vista general de las naves, (b) detalles de los capiteles del orden principal interior, (c) portada principal y (d) detalle de los capiteles del orden bajo de esta portada (fotografía de los autores)



Fig. 11-11. Capilla de San Gregorio de la catedral de Sevilla (perteneciente al grupo conocido como “capillas de alabastro”, fotografía de los autores)

adelantar incluso algún año más el posible comienzo de las obras. Por otra parte, el texto deja clara la existencia de una iglesia a la que se dota de una nueva cabecera mientras sigue en pleno funcionamiento, de lo que dan fe otras noticias que todavía estamos sistematizando. Otro documento de 1532, ya conocido, nos habla de la ejecución de dos vidrieras por Arnao de Vergara, destinadas a un lugar indeterminado de la iglesia (Nieto, 1969, 208). El documento aporta las medidas de dichas piezas, por lo que hemos podido comprobar su perfecta adecuación con las dos ventanas altas de la capilla mayor, que quedaron integradas en la posterior reforma barroca. Todo ello nos daría, aproximadamente, un inicio y un final para la mencionada nueva cabecera, entre 1525 y 1532.

En un periodo diferente, quizá parcialmente solapado con el anterior, una segunda fase abordará la sustitución de las primitivas naves medievales por un nuevo cuerpo de iglesia, ya en clave renacentista. La toma de posesión del IV conde de Ureña en 1531, quien puso inmediatamente en marcha ambiciosos proyectos constructivos para toda la ciudad⁹, podría constituir una referencia, aunque otros indicios todavía por valorar podrían apuntar a algún año anterior. Entre ellos, es especialmente la fecha de 1533, inscrita por duplicado en la portada principal del templo, la que permite entender como excesivamente cercano un inicio en 1531. En cualquier caso, las nuevas naves

estarían prácticamente terminadas a finales de 1536, ya que en enero de 1537 se reunió el cabildo en el coro del templo para la aprobación de los nuevos estatutos de la ya flamante colegiata (Rodríguez Buzón, 1982, 15).

La iglesia parroquial de Osuna fue erigida en colegiata por bula de Paulo III en 1534, fecha que ha constituido una cierta referencia para el inicio de su proceso constructivo. Sin embargo, cabe recordar al respecto la diferencia entre erigir una institución y erigir la fábrica que la acoge. Existe una cierta constatación documental al respecto, que incluye una tal vez involuntaria confesión sobre el inicio real de las obras. Geronimo Gudiel es el erudito autor de una extensa historia de la familia publicada en 1577, realizada por encargo del flamante I duque de Osuna, hijo del IV conde de Ureña. En esta «nada inocente construcción de la memoria familiar» (Cabello y Ledesma, 2018, 32) llama la atención la aparición de una referencia fugaz, de cierta altivez despectiva, a obras anteriores a las laureadas iniciativas del IV conde, uno de los objetivos principales del relato: «los señores de esta casa tan belicosos, aunque juntaron gran suma de riqueza, que podía bastar para edificar templos a Dios, no lo intentaron, y si lo intentaron no lo acabaron: hasta que vino toda la grandeza del estado en manos del mansuetísimo don Juan Téllez Girón» (Gudiel 1577, II-116^o).

El cuerpo de la colegiata está formado por tres naves de altura similar, con soportes compuestos de inspiración renacentista (fig. 11-10a y 11-10b), con austeros abovedamientos que serían concluidos por Martín de Gaínza, sin que quepa descartar un planteamiento inicial de Riaño. El esquema es conceptualmente idéntico

9. Véase el capítulo de este libro: «Arquitectura y ciudad en Osuna en torno al señorío de los condes de Ureña», de Mercedes Díaz Garrido, 65-73.

al de Aracena, sobre el que ofrece a su vez un gran salto cualitativo. El orden de las pilastras gana mucho en complejidad y seguridad en su articulación interna, pese a los evidentes resabios goticistas. La portada principal, fechada en 1533 (fig. 11-10c y 11-10d), muestra una similar seguridad en el lenguaje y su arco abocinado nos remite al mundo tectónico de los brazos en cruz de la Sacristía Mayor, espacio hacia el que también apunta todo el universo ornamental de la colegiata.

Sobre un posible conocimiento por parte de Riaño, aunque fuera indirecto, de los recientes pilares de Siloé para Granada se podrían señalar algunos indicios. El más consistente sería la presencia en el taller de Riaño de Juan Pérez de Marquina, con responsabilidades relevantes al menos desde 1532 (Sancho Corbacho, 1931, 32-33). Este cantero podría ser el que figura en la catedral de Granada en 1529 como asentador a las órdenes de Diego Siloé (Gómez Moreno, 1963, 86-89), enlace entre ambos talleres que se vería también apoyado por el ya mencionado Nicolás de León. Un segundo indicio, más incierto, sería el desplazamiento de Riaño a las canteras de Torre del Campo, en Jaén, en 1528 (Rodríguez Estévez, 1998, 145), ocasión quizá para un posible paso del maestro por Granada.

Sobre la responsabilidad de Riaño en la colegiata solo contamos con su conocida vinculación con la casa de Ureña, junto a su aparejador Gaínza, al menos entre 1526 y 1529 (Morón, 1995, 71-81). De manera más indirecta, un documento anterior a mayo de 1534 sitúa en Osuna a Nicolás de León y Arnao de Vergara contratando un retablo que ejecutaría solo el primero, en el que figuran como deudores los canteros Martín de Gaínza y Juan Picardo, ambos colaboradores de Riaño y procuradores del maestro en el periodo 1533-1534 (Gómez Sánchez, 2010, 53-55). Aunque el documento no alude directamente a la obra arquitectónica, lo principal del taller de Riaño está presente en la renovación general de la colegiata.

Para completar este recorrido por los espacios renacentistas previos a la Sacristía Mayor, podemos decir que Riaño asume el encargo de las capillas de los Alabastros en 1528 como maestro mayor de la catedral, figurando en las de San Gregorio y la Estrella, ejecutadas entre 1530 y 1532, como único responsable de su traza (Rodríguez y Ampliato, 2019, 99-100). Estos pequeños pero plétóricos espacios (fig. 11-11) constituyeron un lugar para la exploración de soluciones como las trompas aveneradas de las esquinas, que permiten abocinar la bóveda de manera similar a como veremos en la futura Sacristía Mayor. La presencia una vez más

de Nicolás de León, inseparable del maestro (Morales, 1984a, 179-181; y 1986), sitúa el universo formal de estas capillas, junto a la colegiata de Osuna, como laboratorio de pruebas ante el inminente comienzo de las obras de la gran sacristía.

BREVE EPÍLOGO EN TORNO A LA SACRISTÍA MAYOR

La obra de Riaño evoluciona en un entorno dinámico, donde la acción conjunta de patrocinadores y artífices compone un panorama que desborda la lógica de la creación individual. Al tiempo, su vertiginosa trayectoria nos descubre a un maestro coherente, que reinterpreta elementos de sus predecesores y los encadena con sus propios hallazgos, como su experimentación con los soportes y el espacio salón de sus obras tardogóticas, sólida base sobre la que probará las nuevas formas. La Sacristía Mayor aparece finalmente como un poderoso lugar de convergencia para gran parte de su trayectoria (fig. 11-12). Hemos podido comprobar, por ejemplo, cómo el abocinado tectónico de los brazos en cruz de esta sacristía es explorado en múltiples ocasiones anteriores con notable diversidad de lenguajes y escalas, mientras que el rico universo formal de sus paramentos encuentra también sólidos fundamentos en su obra inmediatamente anterior.

La Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla cierra abruptamente la trayectoria vital de un maestro todavía joven, quedando históricamente como elemento final y de difícil ascensión lo que probablemente estaba destinado a ser un brillante comienzo. Este edificio ha concentrado una buena parte de nuestras últimas investigaciones, algunas ya publicadas y otras aún en proceso. Recientemente hemos hallado un nuevo y relevante documento en el archivo catedralicio, un conjunto de nóminas sueltas de entre 1535 y 1543, en las que aparece fielmente reproducido el taller que dejó Diego de Riaño en la Sacristía Mayor¹⁰. En esta valiosa documentación aparece un nutrido conjunto de profesionales, algunos ya mencionados en los trabajos de Alfredo Morales sobre el ayuntamiento y la catedral. Desaparecido Riaño, figura Martín de Gaínza como maestro mayor, Juan de Escalona como aparejador, tres asentadores, una decena de entalladores encabezados por Juan Picardo y seguidos por Lorenzo del Bao o Cristóbal Voycin, una veintena de canteros y, finalmente, algunos destajeros

10. Archivo Catedral de Sevilla (A.C.S.), Fondo Capitular, Sección Contaduría, Caja 11670-A, exp. 11.

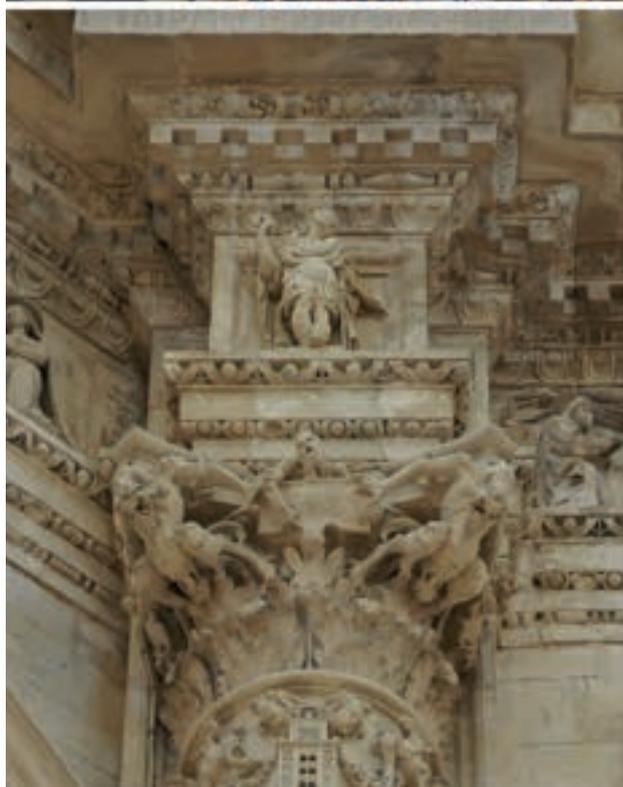


Fig. 11-12. Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla, vista general y detalles de una de las columnas decoradas con grutescos (con, entre otros elementos, la cartela con la inscripción "1534", fotografía de los autores)

o escultores de alto rango entre los cuales aparece, en 1538, la ineludible figura de Nicolás de León. Un primer análisis de estos listados y su confrontación con la información existente anticipa conclusiones muy relevantes sobre la continuidad del taller.

La presencia de la Sacristía Mayor a lo largo de este trabajo ha sido constante, como parte fundamental

de un discurso sobre la figura de Riaño que todavía debe buscar mayor certeza y continuidad, pero que refleja nuestra convicción de que tanto los testimonios documentales como su legado arquitectónico permiten dibujar una trayectoria vertiginosa, fecunda y coherente, cuyas líneas maestras hemos tratado de esbozar.

Lisboa, a cidade que Diego de Riaño conheceu (1517-1522)

RICARDO J. NUNES DA SILVA
Universidade de Lisboa
Instituto Politécnico de Castelo Branco

Hoje, mais do que nunca, a historiografia reconhece a importância artística que Diego de Riaño (c.1490-1534) levou a cabo durante as décadas de vinte e trinta do século XVI, afirmando-se mesmo como figura incontornável da paisagem arquitetónica sevillhana (Morales, 1991a, 61) e a *clave para la renovación del lenguaje tardogótico en la Baja Andalucía* (Ampliati Briones y Rodríguez Estévez, 2019b, 49).

A partir dos primeiros anos da década 1520 e até à data da sua morte (1534), Diego Riaño assumiu a direção de um número considerável de obras, sobretudo na região da Andaluzia, especialmente a partir de 1528 (Rodríguez Estévez, 1996, 67), quando alcança o cargo de mestre-maior da catedral hispalense. A sua oficina domina amplamente a paisagem arquitetónica andaluza. Tal dimensão permite-nos afirmar que Riaño, tal como aconteceu com João de Castilho (Silva, 2018), detém nas suas mãos uma verdadeira máquina empresarial, movendo-se habilmente entre as responsabilidades inerentes ao cargo de mestre-maior, execução de traças, visitas as pedreiras e avaliações construtivas.

Porém, nem todos os dias foram dias gloriosos para Diego de Riaño. Antes de alcançar tal dimensão e importância por terras da baixa Andaluzia, existe um episódio marcante para este mestre.

No decorrer do ano de 1517, Riaño, canteiro que se encontrava sob a alçada de Juan Gil de Hontañón na reconstrução do zimbório da catedral de Sevilha (Alonso Ruiz, 2005), vê-se repentinamente forçado a voltar costas à cidade hispalense. A saída precipitada de Riaño da cidade e o seu exílio em Portugal aconteceu após o seu envolvimento na morte de Pedro de Rozas, também canteiro na catedral andaluza (Morales, 1993, 404-408)¹. A condenação de Riaño ao cárcere parecia ser um destino incontornável. Porém, o

desenrolar da história assumiu outro enredo. Tomou o caminho em direção a Portugal, sabendo de antemão que no reino luso estaria a salvo da jurisdição sevillhana (Morales, 1993, 404-408).

Desconhecemos qual o caminho percorrido, mas, Diego de Riaño alcançou, de forma discreta o reino português, onde acabou por permanecer cerca de cinco anos (1517-1522).

A documentação não esclarece o local onde este canteiro se exilou aquando da sua chegada ao território português. Tampouco foi possível localizar nos arquivos nacionais a documentação relativa ao canteiro, sobretudo nos livros de contas, cadernos de despesa, ementas, róis ou documentação avulsa respeitante aos trabalhos arquitetónicos e urbanísticos que por estes anos decorriam abundantemente no reino, e em particular na cidade de Lisboa (Carita, 1999). No entanto, sabemos que terá trabalhado na esfera régia, conforme refere um dos documentos do processo de perdão, onde se salienta que Diego de Riaño serviu *mucho tiempo al Rey* [D. Manuel I] *my sennor de gloriosa memoria*². Não sabemos se terá sido no âmbito da esfera régia que Riaño, a 23 de junho de 1523, quando já se encontrava na Andaluzia, outorga poder a Rodrigo de Simancas, para que este proceda a uma cobrança do *quanto le adeudasen, procedente de cierta cantidad entregada con el fin de prestar servicio en Portugal que no había sido ejecutado* (Hernández Díaz, 1933, 9).

A verdade é que existe um verdadeiro desconhecimento sobre o local onde Diego de Riaño se refugiou e que obras possa ter realizado, apesar da historiografia apontar para a possibilidade da sua participação nas obras do Hospital Real de Todos-os-Santos ou nas obras do Mosteiro dos Jerónimos (Serrão, 2002, 30-31; Pereira, 1995; Morales, 1993, 404-408). No entanto, pensamos que terá sido Lisboa a cidade eleita.

1. Archivo General de Simancas (A.G.S), Cámara de Castilla, 153-37; Idem, 153-187 (publ. Morales, 1993, 404-408).

2. A.G.S, Cámara de Castilla, 153-37.



Aqui, facilmente integraria um estaleiro e ao mesmo tempo poderia restabelecer a sua rede de contactos, quer com gente da Cantábria quer da Andaluzia, aqui já referenciada. A esse propósito, não podemos esquecer que em Lisboa se encontrava Pedro de Trillo, canteiro documentado, em 1507, nas obras da Catedral de Sevilha. Em Lisboa, Pedro de Trillo integrou a oficina de Diogo de Arruda nas obras do Paço da Ribeira (1509-1511) e, posteriormente, encontrou-se documentado no Mosteiro dos Jerónimos, já como mestre empreiteiro da obra do claustro (Silva, 2018, 299 e ss). Possivelmente, é através de Pedro de Trillo, e depois pela mão de João de Castilho, que se estabelece o contacto, em primeiro lugar, com o pedreiro da *obra de Belen*, Aparicio de Ramales³, irmão de Pedro de Rozas, e depois com a esfera régia, possivelmente através de Bartolomeu de Paiva,

vedor das obras do reino e figura próxima a João de Castilho. Provavelmente, terá sido por esta a via que se estabeleceu o contacto com a casa da rainha D. Leonor e que terá possibilitado o desencadear do processo de perdão.

DIEGO DE RIAÑO (1517-1522): A COSMOPOLITA CIDADE EM QUE CABIA O MUNDO TODO E TODO O MUNDO ERA LISBOA

Lisboa, a cidade onde cabia o mundo inteiro. Era a cidade mais importante do reino, onde se intensificava a presença de novas ideias, conhecimentos e culturas. Foi esta a cidade, uma cidade global (Gschwend e Lowe, 2017), que Diego de Riaño terá conhecido (fig. 12-1).

Desde dos finais do século XV, a cidade atravessava uma verdadeira renovação, quer ao nível do seu urbanismo quer do ponto de vista arquitetónico (Carita, 1999). Procurava-se adaptar a velha urbe medieval a uma condição mais moderna e coetânea com o momento (Moita, 1994, 139). Com a intenção de deixar a velha cidade para trás, D. Manuel I procura construir

3. A.G.S, Cámara de Castilla, 153-37. A carta de 18 de setembro de 1522. O documento tem a particularidade de referir que Aparicio de Ramales, canteiro, e as respetivas testemunhas, Francisco de Segovia de Valides e o seu filho, Juan de Montoya, também eles canteiros, são referidos como moradores em la dicha ciudad de Sevilla qua al presente estan de su oficio em la dicha obra de Belem (...).



Fig. 12-1. Panorâmica da cidade de Lisboa. Autor anónimo. Século XVI. Leiden, University Library. COLLBN J29-15-7831-110/30

uma imagem urbana com os olhos postos num horizonte largo, onde se pudesse sentir o pulsar da riqueza, do fausto e do exotismo proporcionado pelo comércio ultramarino que entrava Tejo adentro. Estas circunstâncias permitiram que a mais importante cidade do reino acabasse por se transformar num reflexo de uma governação, onde todo o poder ungia as mãos de uma só pessoa e, assim, a urbe modernizou-se à imagem do poderoso D. Manuel I, que era, segundo as palavras de D. Pedro de Meneses, conde de Alcoutim, *um ser escolhido por deus, senhor do universo, para governardes com vossa mão, as tres parte do mundo, isto é, o orbe inteiro* (Teixeira, 2004, 132).

Embora não se descarte a possibilidade de Diego de Riaño ter contactado com outros locais ou com estaleiros ativos, como em Tomar, Coimbra ou Alcobaça, pensamos que Lisboa foi uma cidade incontornável durante o seu exílio e, por certo, foi uma cidade que não lhe terá sido indiferente.

O tecido urbano, desde o início do século XVI, encontrava-se convulsionado por sistemáticas obras. D. Manuel I, coloca em marcha um extenso plano de reordenamento da cidade, fazendo deslocar o centro de decisão

do alto do castelo para a zona ribeirinha (Senos e Alberto, 2015, 72).

É uma cidade feita de contrastes físicos e sociais, sendo bem visíveis os problemas ao nível da rede viária, das acessibilidades e do saneamento básico. Contudo, tentou-se inverter a situação. Executaram-se encanamentos⁴, abriram-se novos chafariz e melhoram-se os existentes, com no Chafariz de Dentro e no Chafariz d'El-Rei. Procura-se ao mesmo tempo melhorar a rede viária⁵, as acessibilidades⁶, procedeu-se à abertura de arruamentos de maior largura e em alguns casos ordenou-se o seu calçetamento⁷ (Carita, 1999, 53), como é exemplo a Rua Nova dos Mercadores. Foi a mais importante artéria

4. Arquivo Municipal de Lisboa - Arquivo Histórico (AML-AH), Chancelaria Régia, Livro 4º de D. Manuel I, doc. 123, fls. 149 e 149v

5. Idem, Livro 3º de D. Manuel I, doc. 90, f. 108 e 108v; Idem, Livro 4º de D. Manuel I, doc. 41, fls. 52 e 52v:

6. Idem, Livro 3º de D. Manuel I, doc. 46, fls. 58 e 58v; Idem, doc. 50, fls. 62 e 62v; Idem, Livro 4º de D. Manuel I, doc. 75, fls. 92 e 92v.

7. Idem, Livro 1º de D. Manuel I, docs. 4, 26, 48; Idem, Livro 4º de D. Manuel I, doc. 52, fls. 66 e 66v.





Fig. 12-2. Panorâmica da cidade de Lisboa (pormenor). Autor anónimo. Século XVI. Leiden, University Library. COLLBN J29-15-7831-110/30



lisboeta, onde se poderia adquirir todo o género de mercadorias provindas dos territórios ultramarinos (Trindade, 2016). Como refere Paulo Pereira, na Rua Nova dos Mercadores fazia-se sentir uma turba de estrangeiros, fazendo de Lisboa uma verdadeira Babilónia (Pereira, 2006, 43).

Mas a medida mais importante para alterar o perfil da cidade foi a execução de um longo aterro junto ao rio (Moita, 1994, 147), acabando por delinear uma cidade ribeirinha que se estendeu de Xabregas a Belém, acabando por fixar o centro nevrálgico no Terreiro do Paço. Apenso ao Paço Ribeira/Terreiro do Paço erguiam-se a maioria das arquiteturas fundamentais ao governo *d'Aquém e d'Além-Mar*, como a Casa da Índia (construída no andar baixo do Paço Real, teve sistemáticas obras que se estenderam até 1519-1520), a Alfandega Nova (construção a partir de 1517), o Terreiro do Trigo, as Terceiras (Novas), as Ferrarias, a Casa da Pólvora e o Cais da Pedra. Muitas destas obras acabaram por ficar sob a alçada André Pires, sobretudo quando é nomeado, em 1515, “*mes-tre de obras reais de pedraria da cidade de Lisboa*” (Viterbo, 1988, vol. II, 287).

Estes edifícios públicos, conjuntamente com as praças, mercados e palácios, marcaram cenograficamente uma cidade que se abre ao mar, aliás, bem expressa nas

múltiplas vistas que se fizeram da Lisboa quinhentista, destacando-se a famosa *Panorâmica de Lisboa*, desenho de autor anónimo e que atualmente se encontra na biblioteca da Universidade de Leiden⁸ (fig. 12-1 y fig. 12-2).

Certamente, Diego de Riaño teve a oportunidade de contactar com esta ampla atividade construtiva, podendo mesmo equacionar-se a sua possível participação em alguma destas obras.

Seguramente, Riaño, canteiro experimentado, não terá ficado indiferente ao Paço da Ribeira. Infelizmente, deste sumptuoso edifício nada resta (fig. 12-3). Erguendo-se junto ao rio e junto às estruturas de suporte da navegação e comércio, o Paço ajudava a circunscrever o Terreiro. O início da sua construção situa-se algures entre o final do século XV e logo os primeiros anos do século seguinte e, em 1505, o rei abandona o Paço da Alcáçova e instala-se neste novo edifício ribeirinho (Senos, 2002, 51).

Composto por um torreão de características militares (Senos, 2002, 57), corpo alongado e galeria perpendicular ao rio Tejo (onde se junta ainda a ala norte),

8. Leiden University Libraries, Prospect of Lisbon - COLLBN J29-15-7831-110/30.

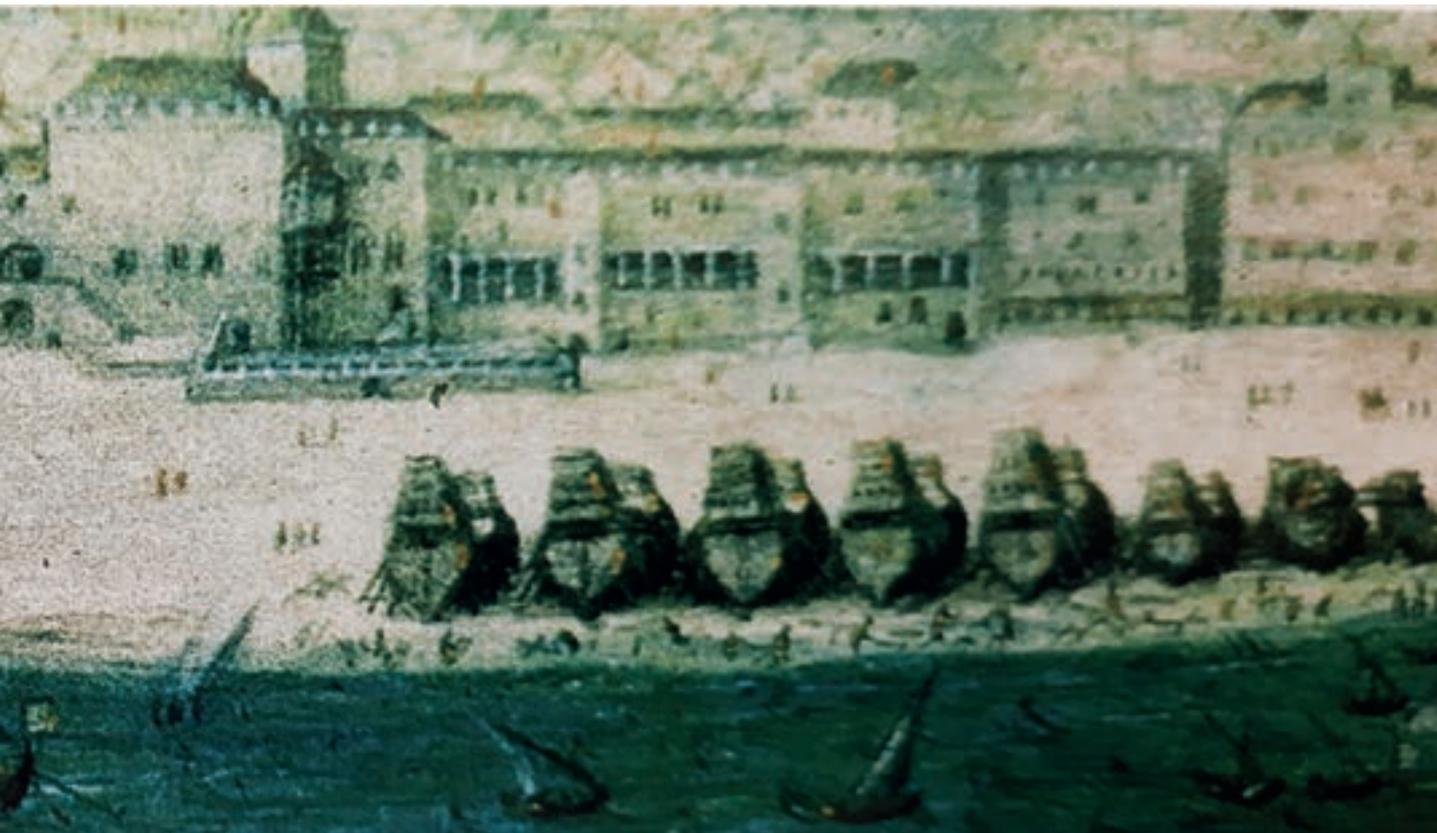


Fig. 12-3. Paço da Ribeira, em Lisboa. Livro de Horas dito de D. Manuel, atribuído a António de Holanda, 1517-1551 (pormenor). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga N.º de Inv. 14/fl. 25v. (In Senos, 2002)

o Paço da Ribeira tem documentado como mestre, pelo menos entre 1509 e 1511, Diogo de Arruda⁹. Este mestre encabeçava um largo contingente de homens, na sua esmagadora maioria de origem portuguesa – alguns deles seguem com o mestre para as obras do convento de Cristo, em Tomar (Silva, 2016a) – porém, entre a larga fileira de pedreiros, carpinteiros, servidores e criados, destaca-se a presença de João Rodrigues Castelhana (1508-1509)¹⁰ e, entre abril/maio de 1510, surge-nos o nome de Pedro de Trilho¹¹ (Senos, 2002, 61). Contudo, este é um edifício em constante evolução, adaptando-se às circunstâncias e às necessidades do momento. Por esse facto, as obras no Paço estendem-se, já numa segunda campanha, até à década 1520 (Senos, 2002, 76-83), encontrando-se documentadas as intervenções nas *casas das infantas* (1518), *aposentos do príncipe* (1518-1521), *aposentos dos infantas* (1520) ou nos *aposentos de do rei e da rainha* (1519-1520) (Senos, 2002).

Não era só a zona ribeirinha que impressionava. Um pouco mais a norte, em pleno Rossio, o Hospital Real de Todos-os-Santos erguia-se imponentemente no coração da cidade. Esta obra de carácter assistencial permitiu reunir, num só espaço, todos os pequenos hospitais que se encontravam espalhados pela cidade. Com o início das obras ainda no reinado de D. João II, foi no tempo de D. Manuel I que o edifício ganhou forma (a este propósito ver o texto redigido por Joana Pinho neste mesmo livro).

Ainda no Rossio, ergueu-se o Paço dos Estaus. A sua grandeza e imponência levou Damião de Góis, em 1554, a considerá-lo um dos mais belos de Lisboa, e Duarte de Sande, em 1584, descreveu-o como um palácio sumptuosíssimo, com jardins ameníssimos e uma cavalaria real (Rijo, 2016, 23)

Por toda a cidade muitos edifícios, públicos e privados, civis e religiosos, reformaram a sua arquitetura. A alta aristocracia, acompanhando e imitando a figura do rei, também aderiu ao momento, renovando e erguendo os seus palácios pela cidade e arredores: o Palácio dos Veigas, o Palácio dos Condes de Portalegre, o dos Meneses, o dos Condes de Vila Flor, o Palácio de Angeja (dos Sousa Meneses), o solar de Álvaro da Costa (Pereira, 1995, 77-78) ou o palácio de Brás de Albuquerque, conhecido como “Casa dos Bicos” (1521-1523).

9. Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), Contos do Reino e Casa, Núcleo Antigo 771, fls. 12 e ss.

10. Idem, fl. 22.

11. Idem, fls. 75 e ss.



Fig. 12-4. Portal da Igreja da Conceição Velha, C. 1520-1530

A execução deste último edifício tem sido atribuída a Francisco de Arruda, seguindo um modelo nas fachadas de “pontas de diamante” italianas – o Palácio Bevilacqua (Bolonha) ou o Palácio dos Diamantes, em Ferrara – que Brás de Albuquerque certamente viu quando viajou para Itália, 1521, integrado na comitiva da Infanta D. Beatriz de Portugal.

Este também foi um tempo de renovação e construção de casas religiosas. Exemplo disso são as obras, logo em 1517, do Convento de São Francisco, um dos maiores da cidade. Entre 1517 e 1528, o edifício foi objeto de diversas intervenções e contou com a presença do arquiteto João de Castilho (Silva, 2018) e do mestre Pedro de Trilho (1521). Também em 1517, edificou-se, junto do Convento de São Domingos de Lisboa, sob patrocínio régio, o Colégio de São Tomás. De 1519 é a construção do Colégio de Santo Antão-o-Velho e do Mosteiro da Nossa Senhora da Rosa. Obra que contou com a participação dos pedreiros, Rodrigo Afonso e Pedro de Bruges, ambos moradores em Lisboa.

Deste elenco há a destacar ainda a Igreja da Misericórdia (documentada a partir de 1517), para onde se deslocou a respetiva irmandade vinda da Sé de Lisboa (Senos e Alberto, 2015, 73). Hoje somente resta o monumental portal (c. 1520) (fig. 12-4), todo o resto acabou por desaparecer com o terramoto de 1755 que assolou a cidade. O portal, de recortados cogulhos, colunelos, mísulas e baldaquinos, fazem denotar a sua feição tardo-gótica. Porém, este é o tempo do bilinguismo artístico e sob essa condição, observa-se, ao longo da estrutura do portal, o uso de uma ampla decoração de grutescos renascentistas. A obra e sua monumentalidade, segundo Pedro Dias, denota uma clara aproximação à obra executada por João de Castilho no Mosteiro dos Jerónimos Dias (Segurado, 1977, 37-39; Dias, 1988, 176).

DIEGO DE RIAÑO E O MOSTEIRO DOS JERÓNIMOS: UMA QUESTÃO EM ABERTO

Na zona de Belém, erguem-se dois dos imponentes edifícios deste período: a Torre de Belém (1514-1520) e o Mosteiro dos Jerónimos (1500-1525?).

Plantado em pleno estuário, o imponente *Baluarte de S. Vicente* (fig. 12-5), marcou, pelo seu cariz militar, a entrada do Tejo. Em 1515, quando Francisco de Arruda já se encontrava na cidade de Lisboa, após passagem pelo Norte de África (Silva 2014), foi incumbido de dirigir os trabalhos da Torre de Belém. De contornos modernos e italianizantes, onde sobressaía um notável conjunto de características de cariz bélico, o edifício alia-se ao caráter representativo da imagética cortesã e de

poder manuelino através da arquitetura (Grilo, 2015). O modelo arquitetónico da Torre de Belém não tem precedentes em território português, mas sim a partir do mundo italiano do *quattrocento*. Aí encontramos a fonte para este edifício e, como faz notar a historiografia, dado a semelhança existente entre a traça do edifício e os desenhos do arquiteto quatrocentista Francesco di Giorgio Martini, pode pensar-se na possibilidade de Francisco de Arruda ou até mesmo Bartolomeu de Paiva, vedor das obras do reino, tivessem acesso ao *Trattati de Architettura Ingegneria e arte Militare* (Moreira, 1981, 295; Grilo, 2015, 214-215).

Se a Torre de Belém é um edifício que se destaca pela sua imponência e posição geográfica, não menos extraordinário é o Mosteiro de Santa Maria de Belém.

Projetado no início do século pela mão de Diogo Boytac, o edifício teve uma lenta progressão construtiva. Facto que se alterou com o afastamento do mestre francês, em 1517 (Silva, 2018, 277). A partir dessa data, foi João de Castilho que assumiu a direção do estaleiro de Santa Maria de Belém. O seu raio de ação parece ser bem claro à luz dos cadernos de despesas¹². Ao mestre trasmiero cabia a realização da empreitada que se dividia em várias frentes: *crasta premeyra e capytollo e sãcrystya e portal da travessa ade trazer e adeaver por mes cemto e correnta mil r^s (...)*¹³. Para além destes trabalhos que estavam diretamente a seu cargo, tinha ainda a responsabilidade, como mestre principal do edifício, de fiscalizar as restantes empreitadas e subempreitadas que se iam erguendo no estaleiro.

João de Castilho, tendo em vista reformular o projeto, executou para este edifício uma igreja-salão de três naves e um extenso transepto (obra ainda em execução em 1522), tendo como protagonista a unidade espacial sob uma mesma estrutura abobadada (quer na nave, quer no transepto com as suas fiadas concêntricas), resultando, assim, numa extraordinário *hallenkirchen*, onde combina eficazmente a planimetria, as proporções, a volumetria e a iluminação (fig. 12-6). Todo o espaço é visível e aberto, livre de cortinas óticas e da prevalência de eixos direcionais, axiais e escalonamentos verticais, tudo graças à redução e afastamento dos suportes, permitindo criar um verdadeiro espaço cenográfico.

Simultaneamente, existiam outros espaços em construção, como a sacristia, a sala do capítulo, o refeitório e o claustro, do qual uma das alas ficou a cargo de Pedro de Trilho (janeiro de 1517 e junho de 1518)¹⁴.

12. Idem, n.º 811; n.º 811 - (811-A); n.º 812 n.º 813 n.º 814 e n.º 816.

13. Idem, n.º 813, fl. 5.

14. Idem, n.º 813, fls. 9 a 55; Idem, n.º 814, fls. 7 a 51v.



Fig. 12-5. Torre de Belém. Francisco de Arruda, 1514-1520

Se estruturalmente este é um edifício claramente tardo-gótico, o mesmo não se pode dizer a respeito da decoração, de uma boa parte da escultura e do ornato. Nesse campo, foi o renascimento que se foi impondo lentamente, sobretudo por intermédio do trabalho *all' antico* de Nicolau de Chanterene e dos seus colaboradores (Grilo, 2000).

Num espaço de cerca de cinco anos (1517-1522), o Mosteiro de Santa Maria de Belém teve um avanço assinalável, facto facilmente verificável pelas suas ementas¹⁵.

Da leitura destes cadernos, percebemos que, a partir 1517, o estaleiro integrou largas dezenas de oficiais vinculados ao exercício da arquitetura, transformando esta construção num verdadeiro laboratório de arquitetura (Silva, 2018). Com proveniências diversas (franceses, flamengos e italianos), destaca-se, claramente, um largo contingente de pedreiros vindos de diversas zonas do país vizinho, como seja de Castela, do Levante espanhol e Andaluzia (Silva, 2016b; Silva, 2018). Dessa região, mais concretamente de Sevilha, foi possível identificar a presença de Aparício Ramales, irmão do falecido Pedro Rozas, Francisco de Segobia de Valides e o seu

filho, Juan de Montoya, *moradores en la dicha çidad de Sevilla que al presente estan en su oficio en la dicha obra de Belén* (Morales, 1993, 404-405).

Uma vez mais, tal como recorda Alfredo Morales, os livros de contas do complexo do Restelo são bastante sumários e incompletos e, nos diversos fólhos, não consta qualquer apontamento que evidencie a presença de Diego de Riaño. Estando ou não ligado às obras de Belém, parece certo que Riaño tinha conhecimento da magna obra que se erguia na praia do Restelo, sobretudo, porque não é difícil detetar soluções construtivas similares ao Mosteiro dos Jerónimos em edifícios que executou na região de Sevilha, a partir de 1522 (Pinto Puerto, 2000; Romero Bejarano 2014; Silva 2018).

Na Sacristia dos Cálices da catedral hispalense, podemos observar um amplo espaço retangular de três tramos, coberto por uma abóbada de *combados muy evolucionada, cuya plementería, resuelta con hieladas concéntricas, funcionaba casi como una bóveda baída* (Rodríguez Estévez, 2011, 203). Numa simples observação, é perceptível a influência do edifício do Restelo na conceção da cobertura da sacristia (Pinto Puerto, 2000, 827-839) (fig. 12-7).

Como refere Francisco Pinto Puerto, o modelo de abóbodas que executa Riaño para cobrir a Sacristia do Cálices não tem um figurino andaluz. Conforme

15. Idem, n.º 811; n.º 811 - (811-A); n.º 812; n.º 813; n.º 814 e n.º 816.



Fig. 12-6. Mosteiro de Santa Maria de Belém. Igreja. João de Castilho, c. 1517

destaca o mesmo autor, a tipologia empregue tem de ser entendida a partir de outro horizonte geográfico e um dos locais fundamentais para encontrar esse mesmo modelo é o complexo de Santa Maria de Belém (Pinto Puerto, 2000, pp. 827-839).

Vinca-se cada vez mais a hipótese de Riaño ter trabalhado junto de João de Castilho. Só desse modo resultaria a apreensão do modo de construção de uma abóbada de rampante redondo, com combados e interstícios colocados de forma concêntrica –elementos

que se podem encontrar, em maior ou menor grau, na abóbada do transepto belemita.

Estes dados, conjuntamente com o modelo arquitetónico –como a abóbada da Sacristia dos Cálices–, assim como o uso do ornato renascentista que Riaño aplica em terras de Sevilha, algo que acontece somente após da sua estadia em Lisboa, permite à historiografia espanhola colocar o mestre Riaño associado ao complexo monástico de Belém, a João de Castilho e a Nicolau de Chanterene.

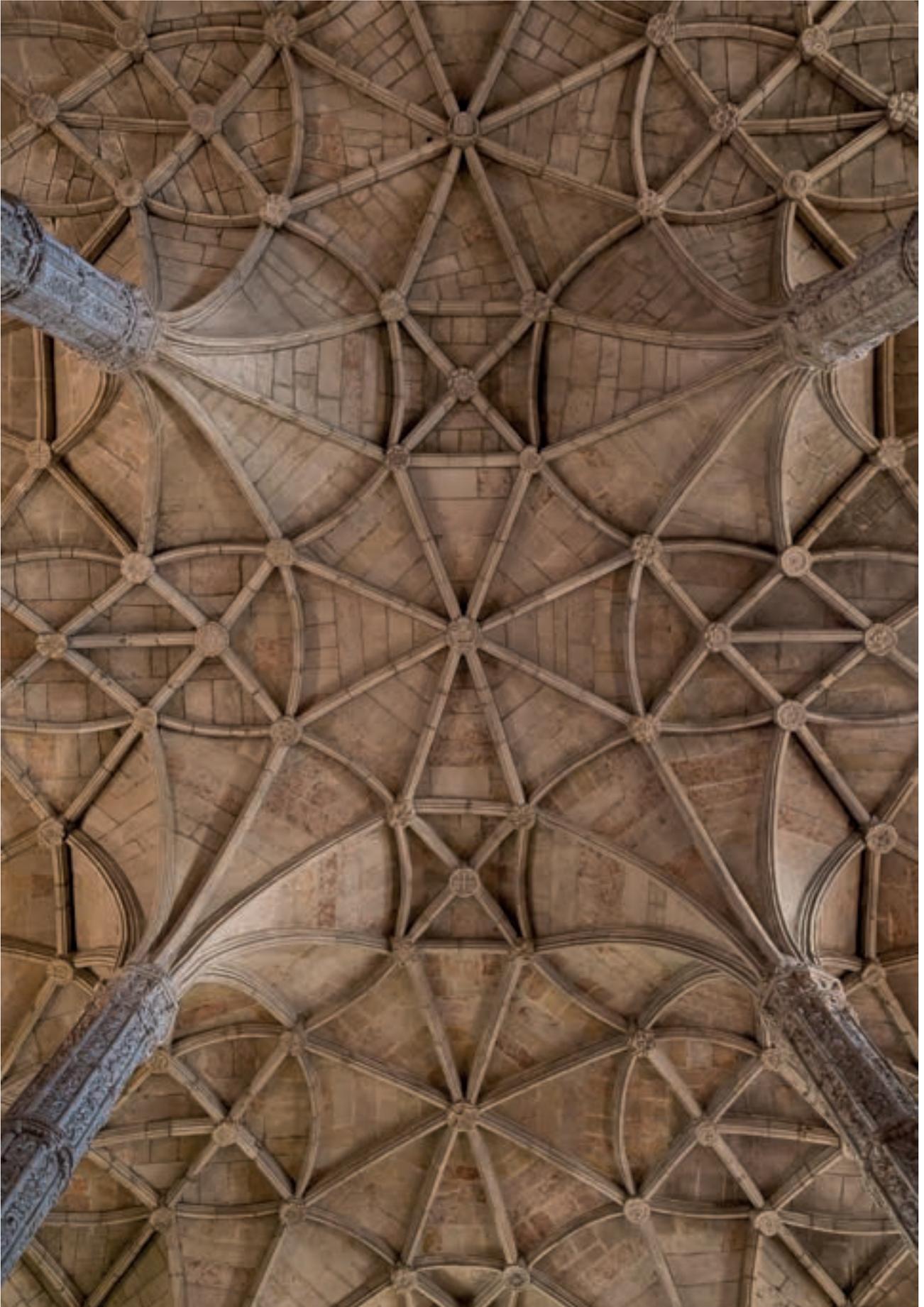


Fig. 12-7. Mosteiro de Santa Maria de Belém. Abóbada da nave. João de Castilho, c. 1522

A par do exemplo anterior, também a Igreja de Santa Maria de Arcos de la Frontera permite perceber a influencia exercida pelo Mosteiro dos Jerónimos. Erguida sob as fundações de uma antiga mesquita, este edifício sofre diversas alterações à sua forma, mas foi no decorrer da primeira metade do século XVI que este espaço se definiu. Em 1533, Diego de Riaño foi mencionado então mestre principal da obra, cargo que manteve até à data da sua morte em 1534.

O modelo aplicado a este edifício é bastante familiar à arquitetura portuguesa. Trata-se de uma igreja de três naves coberta à mesma altura por uma abóbada de combados, assumindo desta forma um estatuto de *hallenkirche*. Uma igreja que apresenta um alçado atípico no contexto arquitetónico da baixa Andaluzia. A sua forma transcende as fronteiras desta geografia, assim como também não corresponde ao formulário do tardo-gótico castelhano, na realidade, o que encontramos é uma versão da igreja do Mosteiro dos Jerónimos (Romero Bejarano, 2014, 542), atendendo ao modelo de *hallenkirche*, às abóbadas de combados, aos arranques das nervuras, quer ao nível do suporte murário quer dos pilares, e também aos diversos elementos ornamentais.

Tal como nos edifícios anteriormente referidos, também a Igreja de Santa Maria de Carmona apresenta similitudes com o edifício de Santa Maria de Belém. Essa relação, entre a obra de Belém e Carmona, fica bem patente, desde logo, no modo como Diego de Riaño confere uma identidade de igreja-salão a

este espaço. Porém, os maiores vínculos residem na solução de cobertura. Sob os pilares e arranques das abóbadas, o mestre projeta, tal como realiza João de Castilho em Santa Maria de Belém, uma articulação de nervuras com poderosas conexões espaciais (Ampliato Briones e Rodríguez Estévez, 2017a, 263). A vasta trama de nervos que Riaño aplica na cobertura do edifício vai permitir abolir qualquer hierarquia direcional e, ao mesmo tempo, instituir uma unidade formal dos arcos e nervuras, *sean cruceros, terceletes u otros niervos intermédios* (Ampliato Briones e Rodríguez Estévez, 2017a, 263). Ora a solução de cobertura e a disposição das nervuras aplicadas na Igreja de Santa Maria de Carmona é, em tudo, a mesma que João de Castilho aplicou na obra do Mosteiro dos Jerónimos (Silva, 2018).

Em jeito de conclusão e tal como já anteriormente referimos, desconhecemos em que estaleiros se vinculou Riaño durante os cinco anos que residiu em Portugal. Mas estamos convictos que a cidade de Lisboa foi um local incontornável, permitindo a Riaño observar uma cidade em constante transformação arquitetónica. Porém, as obras do Mosteiro dos Jerónimos e o convívio com João de Castilho foi de certo uma realidade, pois, só desse modo podemos perceber a adoção de algumas das soluções que mais tarde acabou por aplicar em alguns dos edifícios que ergueu na baixa Andaluzia. Contudo, a permanência de Riaño em Lisboa e a sua participação nas obras de Belém continuam a ser um problema em aberto.

Decisiones formales y constructivas del proyecto de Diego de Riaño para la iglesia de San Miguel de Morón. Aportaciones a través de la lectura de huellas

FRANCISCO PINTO PUERTO
Universidad de Sevilla

Esta aportación surge a partir de los trabajos de restauración llevados a cabo en la iglesia de San Miguel de Morón entre los años 2016 y 2017, donde se exploraron de forma directa las bóvedas, paramentos y subsuelo de sus naves¹. La lectura de huellas y elementos habitualmente ocultos, ha permitido contrastar la información documental existente sobre el paso de Diego de Riaño por este edificio, concretar la diacronía del proceso constructivo de sus naves, definir en detalle elementos normalmente inaccesibles y completar lagunas existentes. La arquitectura se muestra como documento de sí misma².

LA IGLESIA A INICIOS DEL SIGLO XVI

La iglesia de San Miguel de Morón de la Frontera es un templo de tres naves y cuatro tramos, crucero con brazos extendidos rematado en su centro por una cúpula, capillas en la cabecera, y presbiterio de planta cuadrada. Es resultado de una profunda transformación de otro anterior mudéjar arruinado a finales del s. XV, que se prolongó desde inicios del siglo XVI hasta finales del s. XVII con numerosos incidentes y paralizaciones. A éstas obras siguieron constantes reparaciones en el siglo XVIII que ocasionaron modificaciones en la apariencia de algunos elementos constructivos, que pueden llevar a equívocos al valorar el proyecto tardogótico. (fig. 13-1 y fig. 13-2),

El devenir histórico de la iglesia de San Miguel estuvo siempre condicionado por el contexto geopolítico

de la villa de Morón: Su papel en la reconquista; su carácter de frontera; y, por el paso de sus tierras de realengo a mayorazgo bajo la casa de los Téllez de Girón. Las primeras noticias sobre la primitiva iglesia se documentan en las actas y libros capitulares, estudiadas en profundidad por Morón de Castro (1995), en el que sigue siendo el trabajo más completo sobre el edificio a nivel historiográfico. Además de estos documentos, las fuentes más cercanas proceden de dos cronistas de los siglos XVII y XVIII, que dieron detallada cuenta de las numerosas reformas³. Otros trabajos han aportado datos parciales, hasta que la tesis de Fernández Naranjo (2004) ofreció una visión completa del edificio desde un enfoque urbano y arquitectónico. Finalmente, Rodríguez Estévez (2007) puso en relación al edificio con el conjunto de empresas edilicias promovidas al calor de la catedral hispalense, ayudando a entender desde una escala territorial y geoestratégica, muchas de las decisiones tomadas sobre el mismo.

Una de estas decisiones fue el cambio de rumbo en la reforma que había iniciado el maestro Juan de Aragón a finales del siglo XV sobre el antiguo templo mudéjar⁴. El cambio al que aludimos consistió en proyectar otra reforma mucho más ambiciosa que cubriría el edificio con bóvedas pétreas desde los pies hacia la cabecera, siguiendo una pauta muy característica en las empresas edilicias del arzobispado hispalense a partir de la

1. Los trabajos fueron desarrollados a través de un contrato 68/83 LOU, titulado "Conservación y restauración de la iglesia de san Miguel de Morón (3ª fase): Intervención en las naves del templo, con código PRJ201602834. El promotor de esta intervención fue el Arzobispado de Sevilla. Dirigieron estos trabajos el autor de esta aportación y el doctor arquitecto José María Guerrero Vega. Participaron los arqueólogos Gregorio Mora Vicente y Juan Carlos Pecero Espín.

2. La metodología aplicada para hacer viable que esta fase de intervención pueda aportar conocimiento ha quedado expuesta por Guerrero y Pinto (2019).

3. Balbuena Molina y Orellana, C. de (c. 1688). Noticias de la antigüedad de Morón y algunas cosas notables que han ocurrido en esta villa, sacadas de un libro antiguo (Manuscrito); y Bohórquez Villalón, A. (1638). Anales de Morón. Historia de su fundación y armas de sus famosos moradores (Manuscrito).

4. La necesidad de esta primera reforma se plantea a partir del alejamiento de las fronteras tras la toma de Granada en 1492. La secuencia cronológica aquí relatada procede del trabajo de Morón de Castro (1995, 49-71). Esta reforma pretendía la construcción de varias capillas y un campanario sobre la fachada. En 1504, cuando la obra apenas había avanzado, se produjo el colapso de sus cubiertas de madera, quedando en pie el presbiterio y parte de la caja formada por los muros perimetrales. En las prospecciones arqueológicas realizadas durante las últimas intervenciones, no se ha detectado rastro alguno de los cimientos del presbiterio.

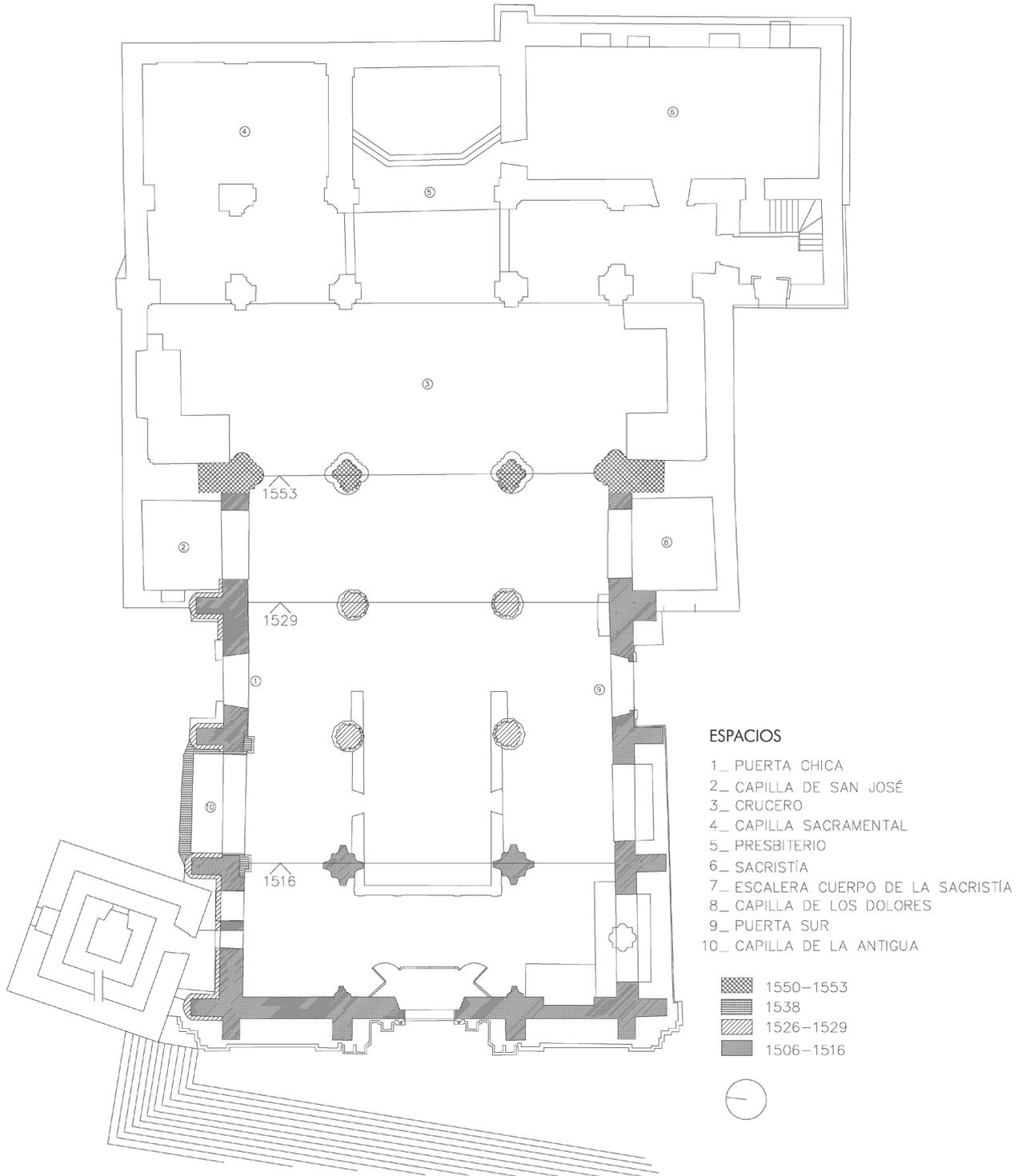


Fig. 13-1. Planta de la Iglesia de San Miguel y fases constructivas. Dibujo del autor sobre uno anterior de A. Almagro (2017)

construcción de su catedral. Este nuevo proyecto se inició en 1506, coincidiendo con la visita a la ciudad de Don Juan Téllez de Girón –II Conde de Ureña– durante uno de sus frecuentes viajes entre Peñafiel y Medina Sidonia; dos puntos estratégicos en la organización de su mayorazgo. A partir de estas fechas se imprimió un buen ritmo a la obra: abrieron los cimientos para los nuevos pilares del tramo de la nave;

reforzaron los antiguos muros laterales mudéjares con estribos para soportar los empujes laterales de las nuevas bóvedas pétreas⁵; y, ampliaron las ventanas de

5. A esta reforma se deben las numerosas marcas de cantero registradas por los profesores Rodríguez Estévez y Ruiz de la Rosa en el año 2010. Estas marcas



Fig. 13-2. La nave de la iglesia de San Miguel hacia los pies, tras la restauración. Fotografía del autor (2018)

las naves laterales con huecos en diafragma, para mejorar la escasa iluminación del templo primitivo.

El encargado de trazar y dirigir estas nuevas obras fue Antón Ruiz, por entonces maestro mayor de la iglesia de

se conservan en el paramento exterior del primer tramo, que actualmente están semioculta por la torre. Agradezco al profesor Rodríguez Estévez esta información.

Santa María de la Oliva en Lebrija, villa perteneciente al ducado de Medina Sidonia con quien los Téllez de Girón mantenían estrechos lazos con la pretensión de unión de sus casas (Morón 1995, 58-64). Las obras avanzaron a buen ritmo, favorecidas por la presencia permanente del Conde de Ureña en Morón entre los años 1511 y 1513: se levantaron los dos primeros pilares; las correspondientes bóvedas de diagonal simple de las

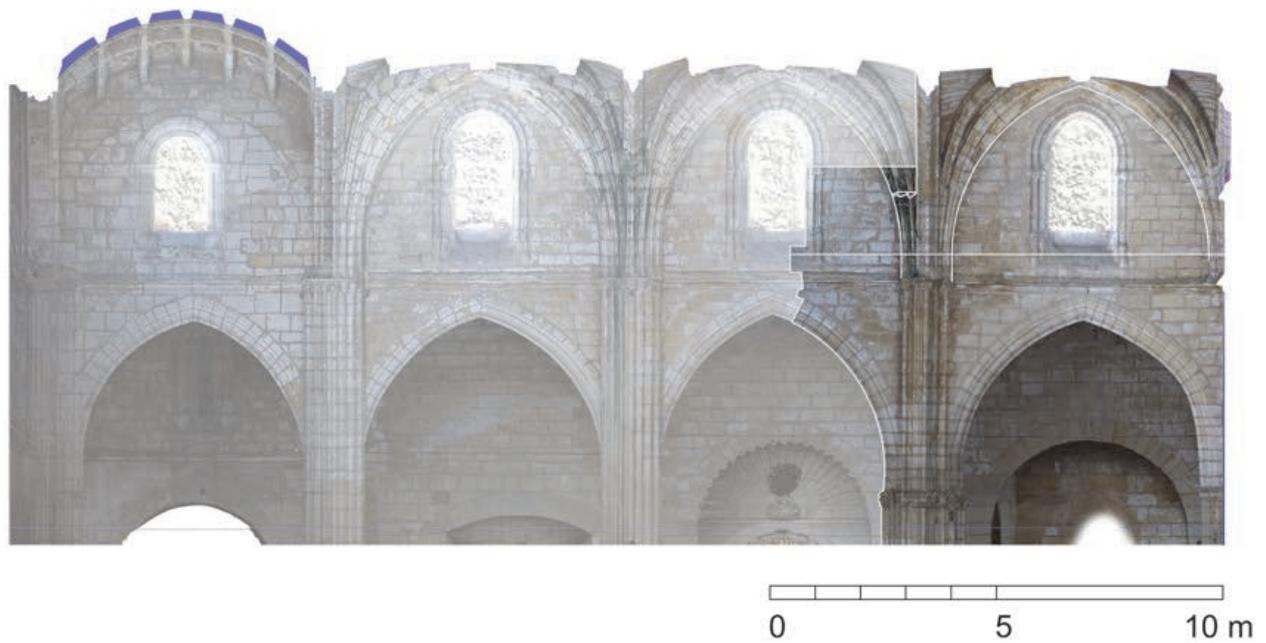


Fig. 13-3. Estado de las obras en 1516. Paramento lateral sur de la nave central. Dibujo del autor sobre ortofoto de R. Angulo (2017)



Fig. 13-4. Angulo de la nave del crucero inconcluso. Iglesia del Divino Salvador. Vejer de la Frontera. Fotografía del autor (2012)

naves laterales; la bóveda de tercelete en la nave central; y, sus necesarios arbotantes⁶. Entre 1514 y 1516 estaría concluido este primer tramo y se trabajaba en la terminación de la espadaña, además de dejar preparados los enjarjes y adarajas en los muros laterales de la nave central, a la espera de recibir el siguiente tramo. Sus huellas aún se pueden observar en las discontinuidades entre los aparejos de ambas fases (fig. 13-3).

Al contrario de lo que afirman algunos trabajos anteriores, no creemos que en esta etapa llegarán a cubrirse el resto de las bóvedas de las naves laterales, pues la fase siguiente supuso un cambio tan radical que hubiera requerido un desmontaje total de pilares, arcos y la mitad de las bóvedas. Ante la falta de documentos que lo verifiquen, entendemos más factible que hubieran avanzado los apeos de los arcos del siguiente tramo, para la continuación de la obra, quedando construido solo el fragmento de muro que hemos señalado en la figura anterior. Esta forma de quedar las fábricas en espera se puede observar en otros edificios inconclusos del entorno, como la iglesia del Divino Salvador en Vejer de la Frontera, donde también se estaba reformando un edificio mudéjar previo (fig. 13-4).

Entre los años 1516 y 1523 las obras quedaron paralizadas, afectadas por los avatares políticos de la casa de los Girón en relación con la Corona y su pretensión de dominio territorial, que coincide con una ausencia documental de noticias sobre la fábrica (Morón 1995, 65-70). Sin embargo, durante éste periodo el conde de Ureña reformó profundamente su castillo en Morón. Según Morón de Castro (1995, 71) y Fernández Naranjo (2004, 32), en estas obras castrenses pudo trabajar el maestro Diego de Riaño, desde entonces vinculado a los condes de Ureña, y por extensión también a las obras de San Miguel.

DIEGO DE RIAÑO Y LAS NAVES DEL TEMPLO

Si nos remitimos solo a los documentos, la nueva fase comenzaría en 1526, aunque debemos suponer que con anterioridad se daría la traza que recogería los cambios introducidos respecto al primer tramo. Con bastante probabilidad esta traza abordaría el conjunto del templo (Fernández, 2004), aunque lo que llegó a levantarse entre 1526 y 1529 fuera tan solo los tramos segundo y tercero, y el principio del cuarto.

Como hemos mencionado, los cambios introducidos respecto al proyecto de Antón Ruiz no fueron menores: los pilares cambiaron de sección pasando de una planta romboidal a otra compuesta, desplazándose además hacia el eje de la nave central, hasta alinearse sus vivos con los del pilar del primer tramo. Con esta operación la luz de los arcos perpiaños quedaron iguales en todos los tramos, a costa de que los muros laterales de la nave central carguen asimétricamente sobre ellos⁷; las dos nuevas bóvedas incluyen rampantes y combados en complejidad creciente hacia el crucero, e incorporan un mayor número de claves; todos los nervios de estas bóvedas y los arcos perpiaños reducen sus secciones respecto al primer tramo; por último, a éste proyecto se debe el refuerzo generalizado de los estribos, aportándoles una forma muy peculiar, desde una base prismática de planta cuadrangular, ochavada en su parte central, y semicircular en su parte superior (Pinto Puerto y Guerrero Vega, 2009; Pinto Puerto, 2013).

Estas dos nuevas bóvedas podrían haberse solucionado en correspondencia con el tipo de pilar levantado por Antón Ruiz, pues siguen teniendo como base estructural los diagonales y terceletes, quedando los combados confinados a la zona alta, sin afectar a los enjarjes; así sucede en el encuentro de la bóveda del segundo tramo sobre los pilares de Antón Ruiz. Quiere esto decir que el drástico cambio en la forma de los pilares responde a otra razón distinta al cambio en la configuración de las bóvedas. Fernández Naranjo (2004, 16-22 vol.I) propone la combinación de dos conceptos claramente diferenciados en el proyecto de Riaño: Una intencionada permanencia de la imagen de las pilastras mudéjares hacia las naves laterales; y, una renovación formal en la tipología de pilares semicirculares hacia la nave central, muy experimentada ya por Juan Gil de Hontañón y el propio Riaño en otros proyectos como la sacristía de los Cálices, la cabecera de Santa María de Carmona o la iglesia de la Cartuja de Jerez. Lo realmente innovador de ésta operación es la respuesta diferenciada a los dos espacios a los que sirve de frontera este pilar: las naves laterales y la central. Se recurre a una configuración muy parecida a la usada en las pilastras de algunos claustros coetáneos, donde la

6. Estos dos primeros arbotantes fueron sustituidos durante la reforma barroca del s. XVII, quedando sólo el botarel del orientado al norte, muy maltrecho por la construcción de la torre y la erosión del agua que le cae encima desde su campanario.

7. Como parte de los trabajos de intervención citados al inicio de la aportación, se realizó en 2018 un estudio estructural y termográfico de las bóvedas por Rosa Benítez Bodes y Juan Carlos Gómez de Cózar, donde se analizó con detenimiento el comportamiento de estos pilares y las bóvedas de Riaño. En este trabajo se demostró que los puntos de descarga lateral de las bóvedas de la nave central se producen muy por debajo de la línea de descarga de los arbotantes, provocando la inclinación de los pilares y los paramentos superiores, sin llegar a comprometer su estabilidad, aunque aproximándola a situaciones límites.

galería abovedada se opone al vacío absoluto del patio a través de una configuración casi mural del interior, en oposición a un potente estribo al exterior, que aquí muta en pilastra semicircular baquetonada. Un elemento que adquiere el carácter de nuevo plerema en el juego compositivo desplegado por el maestro cántabro.

Una vez dada la traza, el papel de Riaño parece quedar claro en los pagos recogidos en la documentación, consistiendo en visitar la fábrica en momentos muy especiales de su construcción como la colocación de los andamios y el replanteo de arcos y bóvedas (Morón, 1995, 73-81). El grueso del trabajo quedó a cargo de una amplia nómina de profesionales de su confianza: maestros, canteros y demás obreros y oficios que están documentados entre 1526 y 1529⁸.

ANÁLISIS GEOMÉTRICO DE LAS BÓVEDAS

Junto a los pilares, la solución de las bóvedas será el elemento más innovador respecto a lo levantado por Antón Ruiz apenas quince años antes. Los terceletes del primer tramo, son adoptados en el diseño de Riaño como estructura principal dentro de la cual introduce nervios rampantes y combados. Gracias a esta continuidad, la bóveda de Antón Ruiz quedó integrada en el juego compositivo de Riaño. En el segundo tramo incluyó un rampante, y en el tercero la extensión de las formas circulares desde el centro hacia los cuatro lados. La variación en el diseño de ésta tercera bóveda parece que se propuso una vez estaba construida la anterior, pues los combados de su lado mayor quedan injertados en el arco perpiño que la separa del segundo tramo, mientras en el siguiente está integrada en la dovela correspondiente. Entendemos con esto que el diseño de la tercera bóveda no contemplaba estos combados

laterales, decidiendo su inclusión al replantear el tercer tramo.

Las proporciones del conjunto han sido analizadas con detalle en el trabajo de Fernández Naranjo (2004) al que nos remitimos, haciendo aquí solo una serie de apreciaciones obtenidas de un nuevo levantamiento fotogramétrico y de lo observado durante nuestra intervención⁹.

Los terceletes, aunque se mantienen en las tres bóvedas, presenta algunas variaciones de trazado entre la primera y las dos siguientes: en el primer tramo se obtiene a partir de la unión de los centros de los pilares con el punto medio de los paramentos opuestos; en el segundo tramo este trazado se mantiene con un pequeño desajuste al trazar el tercelete menor; en el tercero los terceletes son resultado de circunscribir el rectángulo de la planta de la bóveda en un círculo y unir sus esquinas con la tangente del lado opuesto. Esta última variante permite alejar las claves de tercelete de la central, por la razón que ahora exponemos. (fig. 13-5)

En cuanto a los nervios curvos, se perciben algunas diferencias entre el segundo y tercer tramo que atribuimos a reajustes realizados durante la obra: en el segundo tramo el rampante es una respuesta simple al problema de deformar de un círculo para ajustarse a una forma rectangular o perlongada, usando un único arco de circunferencia que une las claves de los terceletes, en este caso usando como radio tres cuartos de la longitud del espinazo menor; en la tercera bóveda el trazado ha evolucionado, pues parece han tomado consciencia del problema compositivo generado en el tramo anterior, aplicando un ovalo para el trazado del rampante. Esta era la razón del cambio en el trazado de los terceletes, poder adoptar esa forma oval. Para el trazado de ésta última figura, el radio mayor sigue el mismo criterio del rampante anterior, y para los radios menores el centro es el resultante de la intersección de la línea que une el centro del radio mayor y la clave tercelete, con el otro espinazo. Por último, los otros combados perimetrales se ajustan a círculos tangentes a los ejes, lados y diagonales. Quiere esto decir que esta bóveda se obtiene de la experiencia de la anterior, reconsiderando sus problemas y añadiendo nuevos elementos a medida que avanza la obra.

8. Desde 1526 a 1528 trabajaron en San Miguel los siguientes canteros bajo la dirección de Riaño: Pedro de Mondragón. Martín de Gainza, Juan de Gainza, Rodrigo Montañez, Juan Montañez, Pedro del Valle, Hernando de Morgua o Morguça (asentador), Pedro de Palacio (asentador), Martín de Alvisto (asentador), Martín Sánchez de Alcalá, Trabajaron también los carpinteros Antón Sánchez, Francisco López, Cristóbal Martín. Como herreros: Morán, Alvar Sánchez. Como barbero Pedro González (afilaba herramientas). Peones: Pedro Tristán, Alonso Martín Calataute, Martín Sánchez de Alcalá, y Miguel. Esclavos: Gonzalo Ximenez (pintaba las bóvedas) y otros esclavos de señores relacionados con el edificio. En 1528 trabajan en ella el asentador y aparejador Hernando de Morgua o Morguça, ayudado por el asentador Martín de Alvisto. Lo sustituye como aparejador Francisco Vuelta. Trabajan como canteros: Pedro de Mondragón, Agustín de Salamanca, Rodrigo Montañez, Pedro de Palacio y el peón Pedro Tristán y cuatro esclavos. Septiembre. Martín de Gainza trabaja sólo tres semanas esculpiendo las claves de las bóvedas. Poco después el esclavo González Ximenez pinta la bóveda. En octubre el tejero Diego de Morillas abasteció de la drillo para solar la bóveda. (Morón, 1995, 73-74)

9. El levantamiento fue realizado por Roque Angulo Fornos a partir de toma fotográfica tratada con los últimos avances a nivel de software de fotogrametría digital SFM, del que hemos obtenido las ortofotos en proyección horizontal y vertical de todo el tramo de las naves, que aquí presentamos.

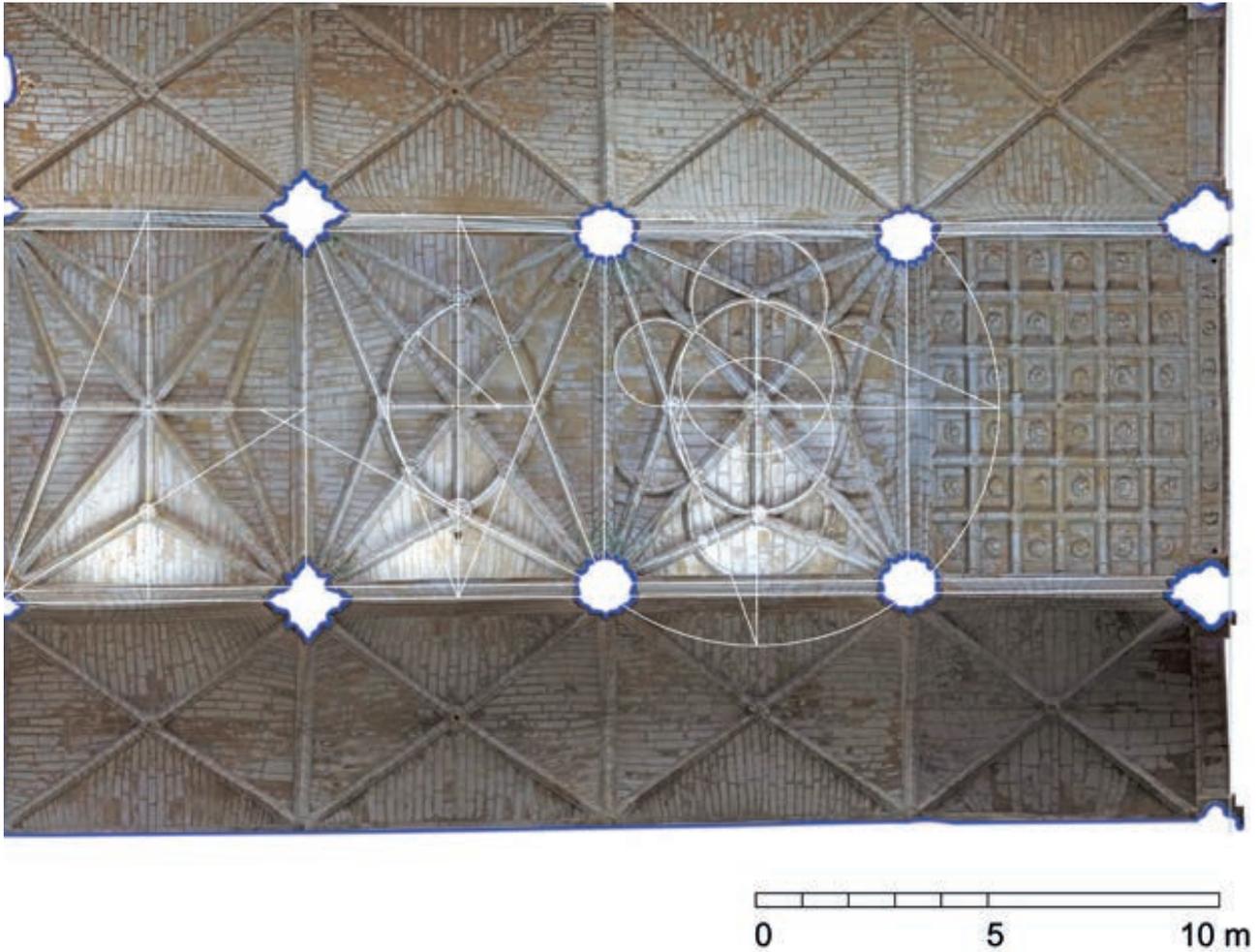


Fig. 13-5. Geometrías de las bóvedas de la nave central. Dibujos del autor sobre ortofoto de R. Angulo

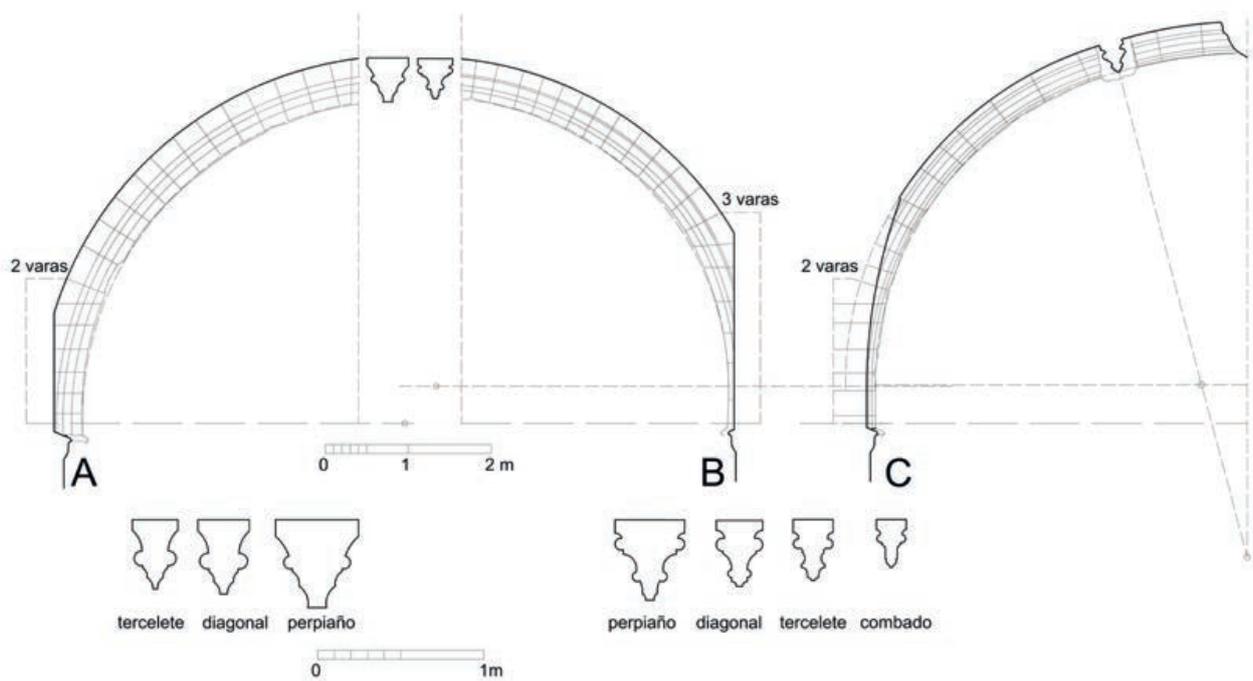


Fig. 13-6. Comparativa entre alzados de arco perpiaño de Antón Ruiz (A) y arco perpiaño (B) y diagonal (C) de Diego de Riaño, y las secciones de los nervios. Dibujo del autor a partir de ortofoto de R. Angulo

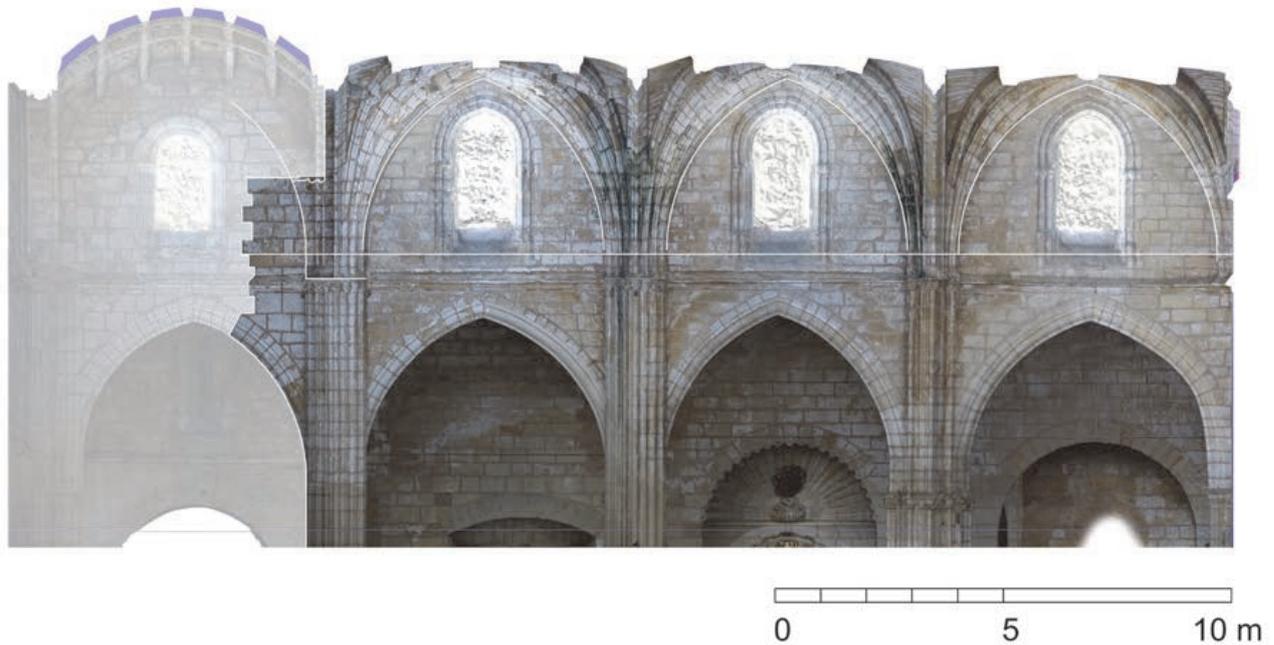


Fig. 13-7. Estado de las obras en 1529. Paramento lateral sur de la nave central. Dibujo del autor sobre ortofoto de R. Angulo

En cuanto a los arcos perpiaños levantados bajo la dirección de Riaño (fig. 13-6, B), tienen el mismo radio que el construido por Antón Ruiz (fig. 13-6, A), moviéndonos en un rango entre 3,65 y 3,88 metros. Este mismo rango de magnitud será utilizado para los diagonales de las nuevas bóvedas (fig. 13-6, C), que son arcos rebajados compuestos por tres radios: los dos extremos con el radio antes citado; y, el correspondiente al rampante de 6 m, quedando separados por las claves del tercelete. Esta constancia en las magnitudes de los radios favorece la reutilización de cimbras, con un importante ahorro de recursos y tiempo.

EL PROCESO CONSTRUCTIVO

Si atendemos a los paramentos laterales de la nave, comprobamos otras variaciones introducidas en el proyecto de Riaño, menos perceptibles a simple vista: el trazado de las ventanas respeta las proporciones y forma del primer tramo, aunque con arcos de cierre algo más redondeados; los arcos formeros de los tramos segundo y tercero son muy similares a los del primer tramo, elevándose solo medio pie sus claves y reduciendo la luz para dejar más ancho al nuevo pilar que asciende sin reducir su sección; los enjarjes de los dos nuevos pilares se elevan una vara respecto al del primer tramo, aumentando así la superficie de apoyo en la unión de los nervios de la bóveda con el muro y reduciendo la luz de cada arco; por otro lado —seguramente relacionado

con la mejora anterior—, todos los arcos perpiaños así como los nervios diagonales y terceletes de estos dos nuevos tramos tienen una sección un cuarto de pie menor que los del primer tramo; por último, en la bóveda del tercer tramo los nervios de los rampantes y combados adoptan una configuración claramente diferenciada del resto, pues son de un tamaño mucho menor —un cuarto de vara— con un perfil moldurado muy distinto, algunos en esviaje.

Todas estas apreciaciones significan una evolución en el dimensionado de los elementos constructivos durante la etapa dirigida por Riaño, que podríamos atribuir a varias razones: por un lado, la influencia que sobre las decisiones aquí tomadas pudieron ejercer las numerosas experiencias coetáneas llevadas a cabo por el propio maestro, bien de forma directa o sugerida por los comitentes; por otro, las decisiones tomadas por los maestros de confianza que aparejan y organizan la ejecución de cada bóveda les confiere cierta identidad. En el segundo tramo y el inicio del siguiente el aparejador era Francisco Vueltas, que fue relevado por Martín de Gainza antes del cierre del tercer tramo (Morón, 1995, pp.80). Aunque no se conoce la fecha de cierre de ésta última bóveda, se puede deducir por el buen ritmo que llevaban hasta ese momento —año y medio por bóveda—, que debió cerrarse al finalizar el año 1529. La terminación de este último tramo llegaría hasta el punto de poder garantizar la estabilidad de lo hecho, y el dejar iniciado lo que quedaba por hacer. En resumen, en 1529 estaría levantado el cuerpo de la nave

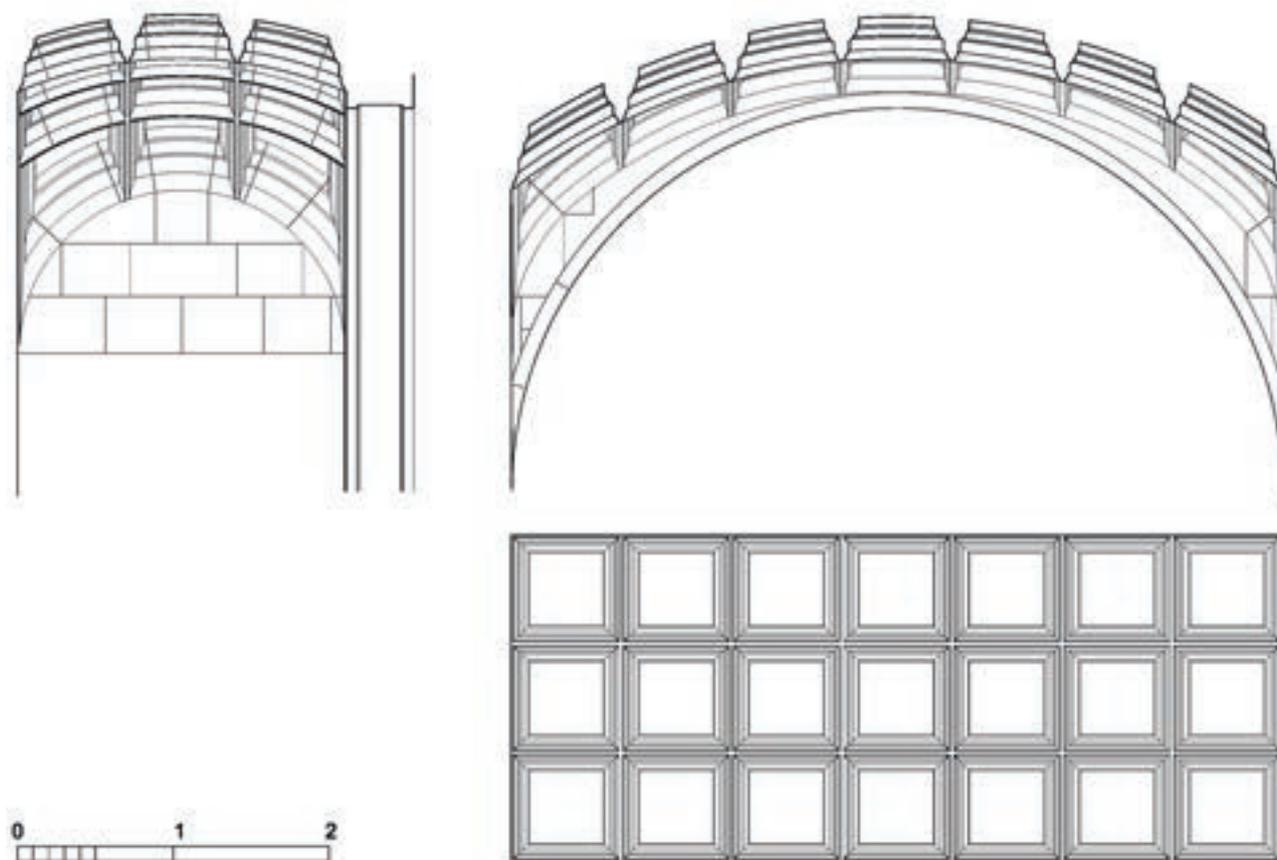


Figura 13-8. Bóveda de la Capilla de la Antigua en la iglesia de San Moguel de Morón. Fotografía del autor

en sus tres primeros tramos, con sus naves centrales y laterales cerradas, y hechos los arbotantes sobre los estribos que se habían reforzado previamente. El punto en que quedó la fábrica en ese momento es el que nos muestran las discontinuidades entre los aparejos de la fábrica que señalamos en la imagen. (fig. 13-7)

La única parte de la fábrica que se levantó tras la paralización de la obra general del templo fue la pequeña capilla de la Antigua, fundada bajo el patrocinio de doña Mencia Osorio Morejón en 1538, trazada por Martín de Gainza bajo una fuerte influencia de los diseños de su maestro Diego de Riaño (Morilla, 2006, 82; Pinto Puerto y Guerrero Vega, 2009). A pesar de su escueto tamaño, su bóveda artesonada por cruceros anticipa lo que iba a suceder al reanudarse las obras del templo doce años más tarde. (fig. 13-8)

LA INTERVENCIÓN DE MARTÍN DE GAINZA

Quizás el ejemplo más claro del acelerado ritmo de cambios producidos en estos años, lo encontramos en

el proceso de construcción del cuarto tramo de la nave. Para reiniciar las obras en 1550, Martín de Gainza presentó una nueva traza que ampliaba la cabecera (Morón, 1995, 89). Una vez comenzadas las obras, se produjeron una serie de cambios muy significativos. Si atendemos al despiece del aparejo de los muros laterales de la nave central en este cuarto tramo, y hacemos una lectura detenida de sus elementos constructivos, podremos apreciarlos. (fig. 13-9)

En este aparejo ha quedado la huella de un enjarje amortizado sobre el pilar compartido con el tercer tramo, que sería el simétrico del existente al otro lado del arco perpiaño (A). Podemos comprobar que este último ha perdido su mitad respecto al eje (B). Estas dos huellas nos informan que arco y enjarje estuvieron completos cuando se cerró la bóveda del tercer tramo, con la intención de seguir su misma configuración en la que quedaba por hacer. El hecho de levantar el nuevo pilar de este cuarto tramo, hibridando modelos de pilares con haces de baquetones con otros de orden clásico que irían destinados al nuevo cuerpo del crucero, nos lleva a pensar que, en un principio, se consideró el cierre de esta bóveda siguiendo las pautas de las levantadas por Riaño. Incluso la ventana de este cuarto



Figura 13-9. Fig. 13-9. Detalle del paramento sur del tramo cuarto con identificación de huellas. Dibujo del autor sobre ortofoto de R. Angulo

tramo, aunque presenta ya una configuración clásica, está posicionada a eje de esa bóveda.

Este nuevo pilar se desplaza un pie hacia el anterior, reduciendo la luz entre ambos. Con objeto de no alterar el arco apuntado que los uniría y que estaba ya iniciado en el otro pilar, reaprovechó su despiece recortando la dovela de la clave (C), motivo por el que se muestra un despiece tan asimétrico y descentrado respecto a la ventana superior.

Volviendo al paramento lateral de la nave central deducimos que, en algún momento de la obra posterior a la finalización del nuevo pilar, se decidió cambiar de criterio variando el trazado del formero apuntado previsto en la fase anterior por otro de medio punto y esto obligó a amortizar el enjarje antes mencionado (D). Creemos que el objeto de este nuevo formero sería construir una baída por cruceros, siguiendo el modelo levantado por el propio Martín de Gainza para cubrir la capilla de la Virgen de la Antigua en esta misma iglesia. Pero este tipo de bóveda artesonada por cruceros ofrecería problemas al intentar solucionar su convergencia con los pilares baquetonados, reconsiderando su trazado. Esto llevó a desmontar el nuevo arco formero, manteniendo el recorte semicircular de la fábrica inferior. A

cambio fue trazado otro concéntrico a éste, tres cuartos de vara más alto (E), hasta situarse a la altura de la clave del arco apuntado inicial. Esta operación evitó las deformaciones de los rincones que apreciamos en la cercana capilla de Antigua, haciendo que el artesonado se percibiera más uniforme. La contrapartida fue dejar sin resolver la continuidad de los pilares semicirculares tardogóticos, dando un aspecto inacabado al conjunto.

Todos estos cambios de criterios tuvieron como consecuencia la dilatación de los tiempos de ejecución, que se prolongaron hasta 1553. Es decir, concluir este cuarto tramo llevó el doble de tiempo que cualquiera de los dos tramos bajo la dirección de Riaño.

La bóveda artesonada trazada por Gainza, presenta también un cambio sustancial respecto a las precedentes de Diego de Riaño, relacionado con el tránsito entre los sistemas nervados góticos y las superficies renacentistas. Si Riaño se mantuvo fiel al uso de nervios acabados en aristas, que expresaban el valor de la línea como elemento estructurante de la bóveda, Gainza la abandonó, haciendo que la atención a los nervios mutara perceptivamente a los casetones como los que se prodigaban en artesonados de madera, grabados y láminas impresas. Para ello dio un mayor ancho a los nervios que lo conforman y practicó un rehundido entre las aristas que delinean cada casetón (Pinto Puerto, 2002, 173 ss). Esta forma de proceder la observaremos en muchas de sus obras, y en otras que le siguieron. (fig. 13-10)

LAS REFORMAS POSTERIORES

Son varios los elementos que fueron modificados en reformas posteriores tras los terremotos de 1680 y 1755, que podrían confundir nuestra lectura del conjunto, por lo que es preciso citarlas (Morón, 1995, pp. 180-183): tras el primero de estos terremotos se vieron afectadas las bóvedas de las naves y el muro de fachada, que presentaban numerosas grietas por las que penetraba el agua; en 1717 se presentó un proyecto para rehacer el maltrecho muro de los pies junto al del lado sur hasta el tercer tramo de la nave. Se labraron casi por completo estos muros, sustituyendo todos los arbotantes del lado sur, y en el interior las pilastras originales adosadas al muro de los pies y las ménsulas sobre las que apoyan las bóvedas de la nave lateral sur. Al realizar la excavación del subsuelo de estas naves, encontramos resto de los sillares de los enjarjes antiguos, trozos de nervios y decoraciones de algunos elementos góticos desde entonces desaparecidos; en 1739 las bóvedas seguían presentando un estado lamentable, por lo que se levantaron todos los



Fig.13-10. Detalle de la bóveda del cuarto tramo de la nave. Fotografía del autor (2018)

rellenos de su trasdós hasta llegar a los plementos, colocando sobre ellos un tablero de ladrillo sobre tabiquillos con objeto de aligerar los pesos, creando la cubierta actual de planos inclinados en sustitución de las onduladas cubiertas antiguas de rellenos cerámicos propias de ésta época. Esta obsesión por aligerar las bóvedas y facilitar la evacuación de las aguas, llevó incluso a eliminar los sobreamos que debieron existir encima de los arcos perpiaños, semejantes a los que observamos en la nave central de la catedral hispalense. Hemos podido constatar su existencia al encontrar los atanores bifurcados que permitían evacuar el agua acumulada en los riñones formados a cada lado de los mismos.

En el caso del periodo que ahora analizamos, se pone en evidencia que las decisiones tomadas por Diego de Riaño aligerando la estructura o moviendo pilares respecto a sus planos naturales de carga, se realizaron llevándolos al límite, gracias a la seguridad que aportaban elementos heredados de la tradición gótica como los citados sobreamos, las capas de calicostrados o los rellenos cerámicos. Al eliminarlos, junto a la ruptura en la simetría estructural, se han producido las deformaciones que hoy presenta el edificio.

CONCLUSIONES

En el breve espacio de tiempo de cincuenta años y en el físico que ocupan las naves del templo de San Miguel, hemos podido experimentar el proceso de transformación e hibridación que ya el profesor Fernández Naranjo denominó “síntesis de arquitecturas”. En este proceso se perciben fuerzas contradictorias: por un lado, la idea de continuidad del espacio que trasciende cada una de las trazas que fueron expresando diversas ideas de proyecto; por otro, la necesidad de responder a los requerimientos formales y simbólicos de los nuevos tiempos; y, por último, la capacidad de un talento renovador para encontrar oportunidades de ensayos formales y compositivos en lugares insospechados.

La traza de Antón Ruiz supo ajustarse dimensionalmente a un precedente mudéjar, gracias a las seguridades adquiridas en los modelos heredados de la catedral hispalense. Estas seguridades dejaron margen para las innovaciones formales y constructivas de Diego de Riaño, quién además protagonizó el impulso constructivo más decidido y en un menor plazo de tiempo, apoyada quizás en la claridad del proyecto

propuesto y la capacidad para establecer un adecuado control formal a través de un equipo de profesionales bien organizado. Tras la paralización de la obra, el protagonismo del nuevo conde de Ureña, Pedro Girón, devolvió las ínfulas al edificio a través del proyecto de

Martín de Gainza que ampliaba más aún el templo. La consecuencia fue un exceso de ambición que volvió a dejar la fábrica inconclusa, para finalmente ser acabada de una forma mucho más discreta y pobre a la muerte del maestro, agotando lo que quedaba de siglo.

Diego de Riaño y el proyecto fundacional de la iglesia de la Asunción de Aracena*

ENRIQUE INFANTE LIMÓN
Universidad de Sevilla

Un poder de 1534 revela que Diego de Riaño llevaba, poco antes de fallecer, tres años –al menos– a cargo de las obras de cantería de la iglesia de la Asunción de Aracena, de la que era “maestro mayor” según otro de 1533 (Hernández Díaz, 1933, 9-10). Los investigadores que han tratado el edificio se han hecho eco de ello, aludiendo a que son las primeras referencias a un proceso constructivo iniciado, realmente, algo antes (Oliver, Pleguezuelo y Sánchez, 2004, 56-57; Carrasco Terriza, 2008, 348), pues está documentado que la primera piedra se puso en septiembre de 1528 (Sánchez de Ortega, 1558-1611, 4v). Sin embargo, el análisis de la fábrica, cruzado con la relectura de algunas noticias conocidas, apunta a que el maestro pudo haber realizado las trazas del edificio y a que estas, además, pudieron determinar lo realizado a continuación. Sobre ello vamos a tratar, para ilustrar cómo su obra transitó entre el tardogótico y el Renacimiento al final de su trayectoria y cómo contribuyó a la implantación –también a través de la actividad de sus sucesores– del nuevo lenguaje en el Arzobispado de Sevilla¹.

FÁBRICA DE CANTERÍA Y PLANTA TRADICIONAL

Las obras empezaron con la preparación del desnivelado terreno, lo que incluyó la construcción de una plataforma pétreo de asiento (fig. 14-2a). Se ha hablado de

que en ella se reutilizó piedra de las fortificaciones aracenesas (Rodríguez García et al., 2008, 37), pero la regularidad de las piezas superiores habla de un trabajo expreso, al menos en dicha zona. No obstante, se usó, groseramente, mampostería y morillo, lo que pudo haber permitido su finalización antes de la postura de la primera piedra, sobre todo si aceptamos que la liberación del solar y que la “*explanación de la planta*” comenzó en julio de 1527, como también se ha apuntado (González Tello, 1949, 916). Por encima emergió, después, una fábrica pseudoisódoma de sillares bien escuadrados, dispuestos a soga y tizón y que no dejaba de mostrar cierta continuidad con la anterior (fig. 14-2).

Con ella se definió un ábside ochavado y escaso fondo y el contorno del primer tramo de un cuerpo de naves destinado –según la longitud de la plataforma– a crecer sensiblemente hacia los pies² (fig. 14-1b). Los ángulos se reforzaron con estribos, aunque no todos quedaron a la vista y no todos llegaron a levantarse, debido a la presencia de otros cuerpos en la zona de la cabecera: el semicilíndrico del lado del Evangelio, probablemente un caracol de ascenso, y la sacristía. El trazado se concibió de aquel modo desde el inicio, ejecutándose, tal cual, durante el mismo impulso constructivo, como evidencian los materiales y aparejos, el uso de piezas engatilladas en los puntos de contacto y las marcas de cantero, repartidas homogéneamente³

*Este trabajo se enmarca en el Proyecto I+D “Diego de Riaño, Diego de Siloe y la transición del Gótico al Renacimiento en España” (HAR2016-76371-P), Gobierno de España. I.Ps: J. C. Rodríguez Estévez y A. L. Ampliato Briones.

1. Conocidas son las posturas que han negado a Riaño –incluso en contra de las fundamentales aportaciones de Alfredo Morales (1981, 1984)– la capacidad de manejar fórmulas clasicistas (Sierra Delgado, 2012). Creemos, sin embargo, que los trabajos últimamente publicados han superado definitivamente la cuestión y abierto, además, una vía para la comprensión de su importante legado, sobre todo los de Rodríguez Estévez y Ampliato Briones (2019a) y Ampliato y Rodríguez (2019b), que ha apuntado la necesidad de aclarar la incidencia de Riaño en el proceso constructivo de Aracena, fundamental para estas cuestiones.

2. No conocemos la intención exacta del tracista, pues la segunda crujía, donde se advierte una modificación del plan de obra, no se inició hasta después de 1570, terminándose en 1603 como indica la ornamentación de su cúpula. Es de menor longitud y sirvió de modelo a las tres siguientes, que quedaron inconclusas en 1628 (Gutiérrez Marmonje, 1992 [1782], 4). Con ellas cerró Rafael Manzano, en la década de 1970, el perímetro del edificio, aunque sospechaba que pudo existir la idea de levantar una más (AGA -Archivo General de la Administración-, fondo Cultura, caja 26/00009, Aracena, restauración de la iglesia de la Asunción, Rafael Manzano, 1972).

3. Hay alrededor de una docena de marcas distintas, distribuidas y orientadas aleatoriamente, lo que nos lleva a pensar que son las marcas personales de

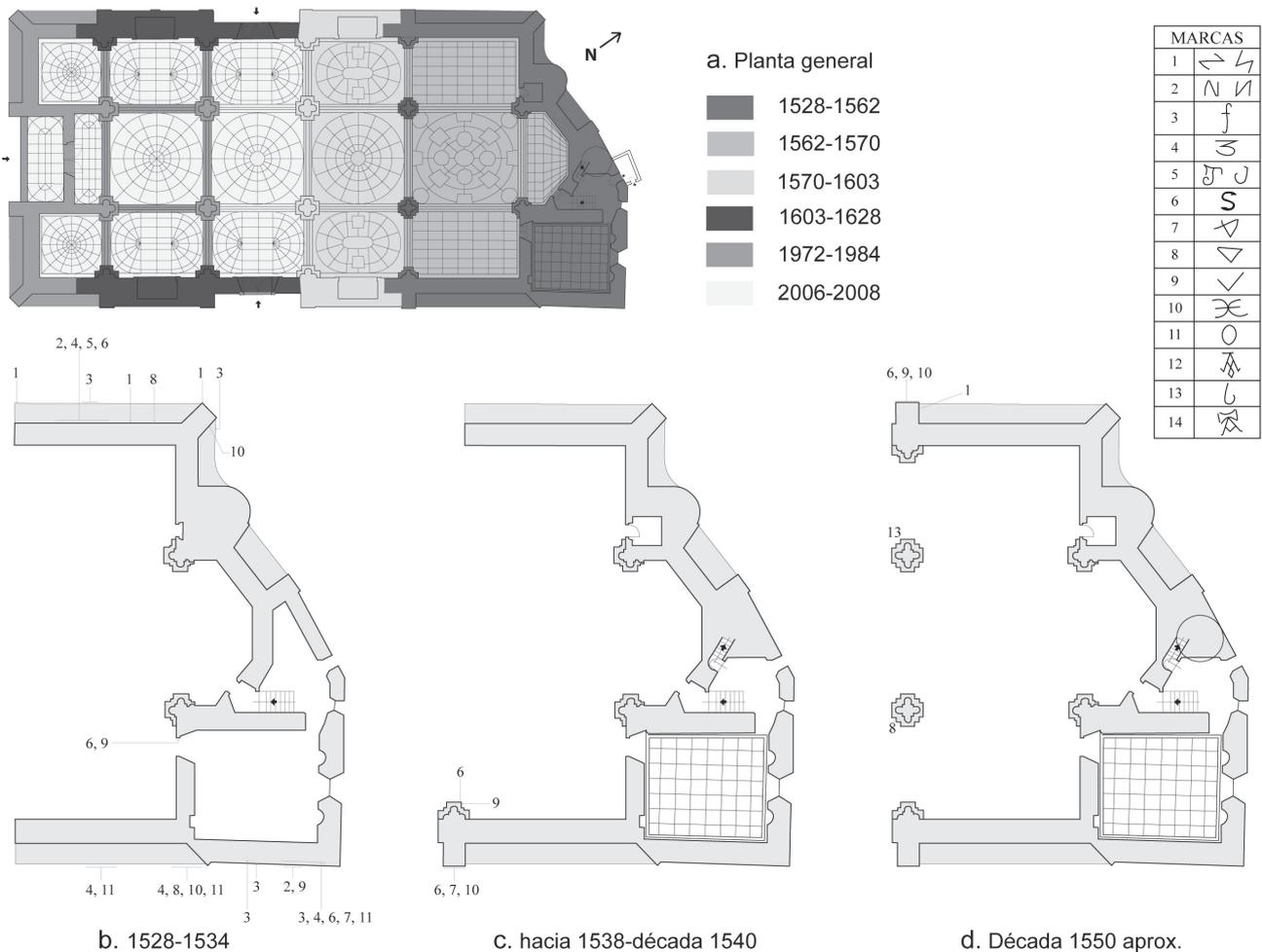


Fig. 14-1. Evolución de la planta de la iglesia de la Asunción. Elaboración propia

(fig. 14-1 y fig. 14-2c). Se estaba empleando una fórmula habitual del tardogótico sevillano, donde determinadas obras habían atrofiado sus ábsides para unirlos espacialmente a los tramos precedentes. En concreto parece que se recogieron los ecos de las plantas de la Asunción de Aroche o de Santiago de Alcalá de Guadaíra, obras que cuentan con sacristías y subidas anexas similares, y que pudieron haber sido comenzadas por Alonso Rodríguez y continuadas por el propio Riaño (Rodríguez Estévez, 2007, 214-216 y 226-230).

NOVEDADES “A LA ROMANA” EN ALZADOS

Esta primera fase nació de un sucinto pódium. Sobre él se alzaron los estribos y, entre éstos, un zócalo

moldurado que, al alcanzar la mitad de su altura, se inclina hasta confluir con el paño de muro (fig. 14-2b). Diego de Sagredo, muy poco antes, había descrito que los basamentos de los templos cumplían una función análoga a la de los pedestales de las columnas, por lo que debían articularse con inclinaciones y molduras clasicistas que despidiesen el polvo y el agua (1526, 36-36v). El tracista utilizó esta guía sin duda, aunque mediatizado por el espíritu tardogótico que le llevó a componer una planta en la que los anexos se superponen sutilmente al hipotético plano de partida. Así lo evidencia el geométrico cruce del basamento con los estribos (fig. 14-2a), o que se prescindiera de su remate ataluzado al prolongarse sobre los paramentos de la sacristía, permitiendo que el paño se adelante y que se jerarquicen visualmente los volúmenes (fig. 14-2c).

Los paños de muros, sobre el basamento, alcanzaron alturas desiguales (fig. 14-3). La cota más elevada –5.5 m– se alcanzó en la mitad oriental del paramento del Evangelio y en el cabecero de dicha nave, donde se configuró, por tanto, el acceso

los canteros que formaron la primera cuadrilla. Al frente de ella estuvo un tal Vasco Hernández, que no dejó su cargo hasta su fallecimiento, a finales de la década de 1540 (Sánchez de Ortega, 1558-1611, 72r).



Fig. 14-2. Basamento y fábrica pétrea: a. ángulo norte, b. costado del Evangelio, c. encuentro costado de la Epístola-sacristía. Fotografías del autor

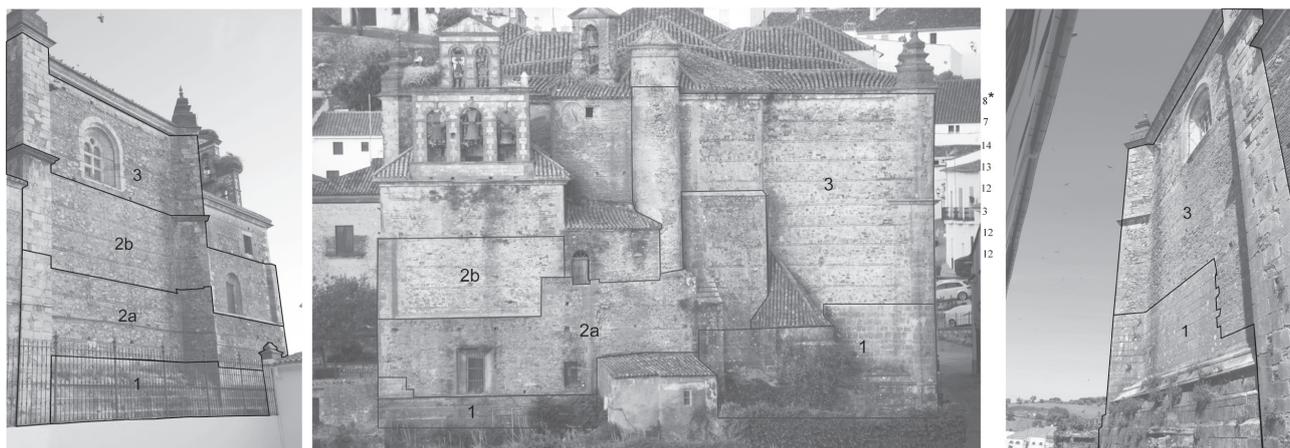
al caracol. Desde aquí, en dirección al costado de la Epístola, la altura fue disminuyendo, aunque el arco conopial de tránsito entre dicha nave y la sacristía sigue siendo del mismo periodo, dadas su factura pétrea y las marcas de cantero (fig. 14-1a y fig. 14-5a). Esto evidencia, por otra parte, que los soportes de la embocadura del ábside, hasta cierto punto de los imoscapos, también se configuraron durante esta fase. El primer tracista ya pensó en otorgarle al interior de la iglesia, por tanto, un definitorio aire clasicista, pues empleó sendos grupos de pedestales de dados cajeados y que soportan semicolumnas adosadas a un pilar central, con basas áticas y fustes estriados⁴ (fig. 14-4, a y b). Otra vez aparece en el horizonte Sagredo (1526, 11-23), que parece marcar la pauta de un soporte que se antoja una versión simplificada del empleado por Riaño en la Sacristía Mayor de Sevilla a partir de 1532 (Rodríguez y Ampliato, 2019). Que los de Aracena son anteriores lo refrendan sus pódioms mixtilíneos de arranque, que son, aún, un recuerdo tardogótico.

REPLANTEAMIENTO Y CONTINUACIÓN

La segunda fase es, ya, de mampostería, dobles verdugadas de ladrillo y ángulos de piedra. Corresponde a ella la franja central del ábside, la sacristía hasta la línea de imposta de su bóveda y el primer tercio del muro de la Epístola (fig. 14-3). Con este creció, también, el contrafuerte de unión con la segunda crujía y su correspondiente soporte interno, igual a los de la primera fase y realizado por la misma cuadrilla según las marcas (fig. 14-1c). Sin embargo, la obra había sufrido un replanteamiento no solo advertible en los materiales, pues también se habían abandonado los estribos del ábside y el caracol. Aquello pudo ocurrir en torno a 1538, cuando se aprovechó el hueco de la escalera para la instalación de un tabernáculo y, en concordancia con la nueva función, se retalló su puerta⁵ (fig. 14-5b). La lectura de paramentos indica, por otra parte, que los de la nave de la Epístola alcanzaron su imposta interior en una campaña consecutiva (fig. 14-3a), configurándose entonces las cornisas que la marcan y los capiteles de dicho lado (fig. 14-6b), que volvieron a inspirarse en los dibujados por Sagredo (1526, 25v-29) (figs. 14-5d y e). Los muros de la sacristía

4. Son lisos desde las obras de la posguerra civil (AGA. Fondo de Obras Públicas, proyectos de la Dirección General de Regiones Devastadas, caja 3957, Reparación de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Aurelio Gómez Millán, 1940) (fig. 4).

5. Tiene planta cuadrada de 1,75 m de lado y una altura hasta la clave de su bóveda de 2,73 m. La decoración en relieve de la portada está rebajada sobre el muro e integra el epígrafe "CARDENAL DON ALONSO MANRIQUE / ARCOBISPO DE SEVILLA D1538".



1: 1528-1534 2a: hacia 1538 2b: hacia 1538 - déc. 1540 3: déc. 1550 aprox.

* La numeración corresponde a las marcas de cantero del interior del caracol, a su altura aproximada.

Fig. 14-3. Evolución de fases constructivas. Elaboración propia

contigua se elevaron simultáneamente (fig. 14-3a), lo que, unido al engrosamiento de su pared interior⁶, permitía acometer su cerramiento. Esto debió ocurrir a continuación, pues se volteó una bóveda similar a las de las salas bajas del Ayuntamiento de Sevilla, comenzadas por Riaño y terminadas por sus seguidores tras su muerte a finales de 1540 (Morales, 1981b, 75-83), y a las de la sacristía y antesacristía de Santa María de Carmona, de cronología similar y también atribuibles al mismo maestro (Ampliato Briones y Acosta Almeda, 2020a)⁷ (fig. 14-6a).

FINALIZACIÓN

Esta zona del templo no fue concluida hasta 1570⁸, después de hacerse cargo de él, en 1562, Hernán Ruiz (López Martínez, 1929, 150-152), que cerró los espacios principales. A su llegada fue volteada la bóveda perlongada por cruceros del primer tramo de la Epístola (fig. 14-6b), que se hundió en 1563 cuando “*estaua recién acabada de cerrar*” (Sánchez de Ortega, 1558-1611, 6), y tres años después caía desde las cimbras “*de la capilla mayor*” un cantero que subía piedras hasta ellas (Sánchez de Ortega, 1558-1611, 72-72 v). En definitiva, la obra había avanzado lentamente desde la cubrición de la sacristía, como refrenda una noticia de 1552, que indica que en ese momento solo “*juan altos los pilares y paredes*”

(Sánchez de Ortega, 1558-1611, 72)⁹. El maestro mayor era, entonces, Juan de Calona, que había dejado el taller catedralicio de Riaño y de Martín de Gainza en 1542 (Morales, 1984b, 72) y que, después de dirigir el de Santa María de Carmona (Rodríguez Estévez, 2007, 221-222), a partir de 1549 –como poco– estaba al frente del de Aracena¹⁰. Esto permite atribuirle los tercios superiores del ábside y del lateral de la Epístola, la práctica totalidad del muro de la nave del Evangelio y su estribo de unión con la segunda crujía (fig. 14-3). Por tanto, fue él quien ejecutó las ventanas altas, el soporte interior del costado del Evangelio y los capiteles y cornisas del mismo lado, todo según las directrices anteriores y utilizando a los canteros del primer taller¹¹ (fig. 14-1d).

A esta fase pertenece, igualmente, el nuevo caracol de Mallorca que se adosó al testero principal del ábside (fig. 14-3b y fig. 14-5c). Durante la fase previa, para suplir la ausencia del caracol original, se había construido una irregular escalera que conducía hasta un piso superior ubicado junto a la bóveda de la sacristía. Sobre él, ahora, se instaló la nueva subida, que, una vez salvada la fase previa, creció con los alzados de Calona de forma sincrónica. Su tipología ya la había utilizado Riaño en la Sacristía Mayor,

9. Ruiz, de hecho, recibió el encargo por los muchos “errores inconsiderados” que había provocado, en los años precedentes, la falta de “maestro abil” (López Martínez, 1929, 150-152).

10. Un poder de ese año lo cita como maestro mayor de las obras de cantería de Aracena (Hernández Díaz, 1933, 8). Sustituyó al fallecido Vasco Hernández (Sánchez de Ortega, 1558-1611, 72).

11. Así lo indican las marcas. Utilizó, además, una fábrica mixta similar a la anterior, pero distinguible por el menor grosor de algunos muros, por la más regular distribución de las verdugadas de ladrillo y por la resolución de los encuentros de los paños y los estribos.

6. Su grosor definitivo invadió el espacio de la puerta que da a la nave (fig. 1c).

7. Como las citadas, es una bóveda baída, rebajada y dotada de una trama reticular de nervios cruceros lograda mediante la traslación de sus arcos carpaneles perimetrales (Bravo Guerrero, 2011, 164-165).

8. Ese año “se acabaron las capillas primeras de la yglesia... y se comenzó a dezir misa en ellas” (Sánchez de Ortega, 1558-1611, 11v-12r).



Figura 14-4. Fig. 14-4. Interior: a. principios del siglo XX (Fototeca Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla), b. estado actual de soportes del ábside, c. soportes del lado de la Epístola (fotografías del autor)

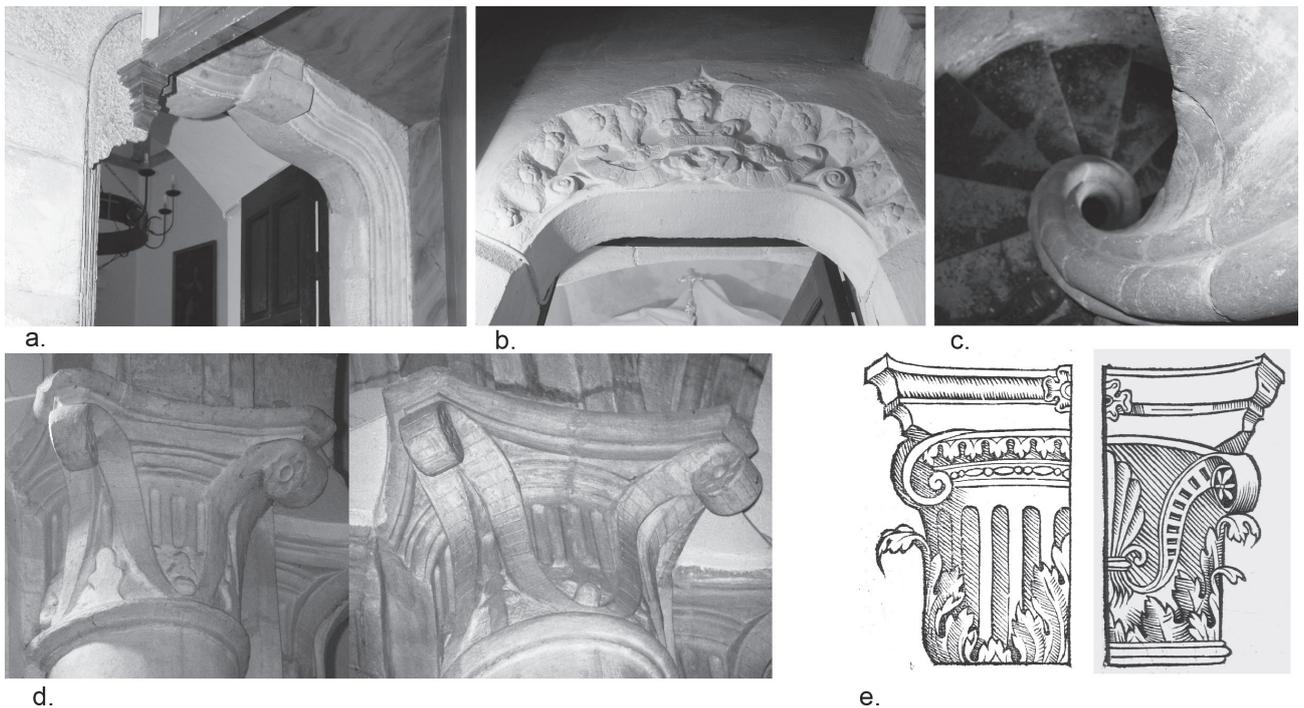


Fig. 14-5. Detalles de la obra: a. portada de la sacristía, b. portada del tabernáculo, c. caracol, d. capiteles (fotografías del autor), e. dibujos de capiteles (Sagredo: Medidas del romano)

pero el taller inicial no debía estar preparado para su ejecución, pues las marcas denotan la llegada de nuevos canteros a la obra. Alguno de ellos trabajó, también, en los soportes centrales de cierre de la crujía, distintos a los primeros y construidos también ahora (fig. 14-4c).

CONCLUSIONES

Sin duda, Riaño fue el primer tracista de la iglesia de la Asunción. Es muy significativo que su primera piedra se colocase en 1528, unos meses después de que alcanzase el rango de maestro mayor de la Catedral de

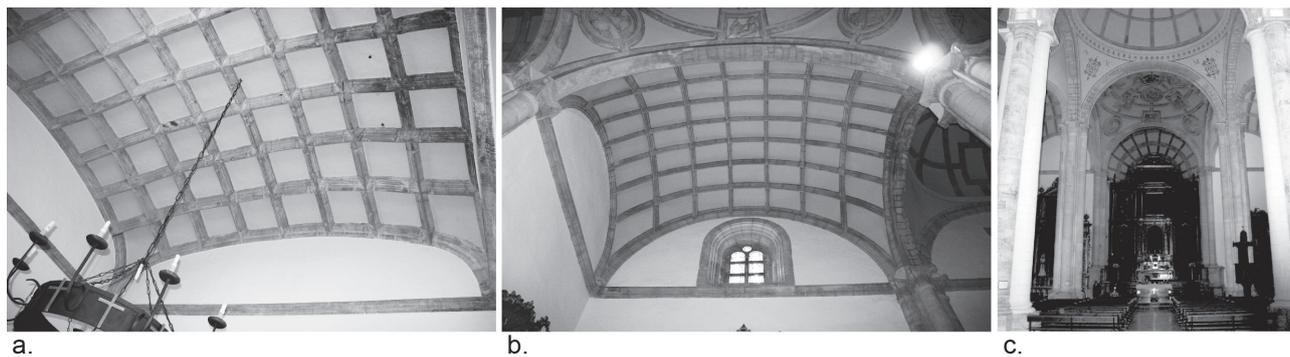


Fig. 14-6. Bóvedas: a. sacristía, b. primer tramo de la nave de la Epístola, c. cabecera y primera crujía. Fotografías del autor

Sevilla (Morales, 1993, 405). Además, solo él podía abordar, en aquel contexto, un proyecto de tal envergadura y que, aun fundado en la tradición tardogótica de la región, introducía importantes novedades. Con algunas ya había experimentado en su fase previa, aunque debió decantarlas definitivamente a partir de 1526, durante el desarrollo de la novedosa obra del Ayuntamiento sevillano y bajo el estímulo del tratado de Sagredo.

Aunque es más difícil aventurar la composición espacial y volumétrica que concibió, todo indica que pensó en una *Hallenkirche* de cierto desarrollo longitudinal y naves a la misma altura, como se ejecutó después. Las dos campañas de la segunda fase, fundamentales para la configuración de los alzados, muestran una gran coherencia con la primera e incorporan elementos que podrían haber sido diseñados, perfectamente, por el propio maestro. La continuidad del primer taller, conocedor de las trazas originales, lo explicaría, pero también una posible supervisión de Martín de Gainza, su inmediato sucesor y que en aquel momento debía tutelar las obras del Arzobispado (Rodríguez Estévez, 2011, 273). Que éste conocía bien el proyecto de Aracena parece evidente, pues el mismo año que se condenaba su caracol iniciaba la iglesia de Cazalla

de la Sierra (Rodríguez y Ampliato, 2019, 50-51), levantada con un aparejo mixto similar al empleado en la obra onubense en este momento y que reproduce avanzadamente sus planteamientos, incluyendo el del primer caracol.

No obstante, cabe preguntarse si los replanteamientos de esta segunda fase supusieron una redefinición sustancial del proyecto original. Que se abandonasen los estribos del ábside y que se reforzase el muro interior de la sacristía para articular su cierre podría indicar que el sistema de bóvedas fue modificado, aunque para emplear modelos ya utilizados por Riaño. De ser así, Calona, que pudo trabajar bajo la dirección de Gainza hasta la muerte de éste en 1556, no habría hecho otra cosa que materializar sus planteamientos. El caracol de Mallorca, las bóvedas por cruceros de las naves colaterales –aunque más avanzadas que la de la sacristía– o la bóveda cónica del ábside –tan utilizada por Gainza– parecen refrendar que lo apuntado por Calona y construido finalmente por Hernán Ruiz dependió, en gran medida, de lo planificado por este maestro, que pudo introducir novedades formales en la obra, pero respetando el planteamiento tipológico original.

Traza y construcción del claustro chico de la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa en Jerez de la Frontera

MANUEL CASTELLANO-ROMÁN
Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN

La Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa en Jerez de la Frontera (Cádiz, España) se encuentra a cinco kilómetros del núcleo urbano, ocupando un área confinada entre la carretera de Jerez a Medina Sidonia y el río Guadalete. Su configuración arquitectónica se articula en torno al núcleo monacal fundado a finales del siglo XV y se desarrolla durante los siglos XVI, XVII y XVIII, cuando el organismo arquitectónico alcanza su máxima extensión con construcciones de orígenes y funciones diversas. Durante los siglos XIX y XX se confrontan en la Cartuja de Jerez la ruina y el expolio con el alumbramiento de su valoración cultural que, finalmente, desencadenó acciones de protección y conservación de diverso alcance y resultado.

Dadas las formas góticas que muestran las principales fábricas del núcleo monacal y las referencias documentales conocidas, se puede caracterizar a la Cartuja como una importante obra tardogótica. La envergadura de la empresa de los cartujos y el mantenimiento de un lenguaje tardogótico bastante unitario nos sitúan en el contexto de la fábrica de la Catedral de Sevilla y su foco de producción, con el que compartió numerosos maestros, canteros, recursos materiales y formas, sobre todo durante las tres primeras décadas del siglo XVI. Maestros como Diego de Riaño han quedado documentalmente vinculados a su fábrica (Romero Medina y Romero Bejarano, 2017).

Dentro de la Cartuja, el Claustro Chico (fig. 15-1) es el espacio alrededor del cual se articulan las edificaciones que atienden a la vida cenobítica del monasterio: Iglesia, Sala Capitular, Capítulo de Legos y Refectorio. Una galería lo conecta con el Claustro Grande, la otra gran estructura arquitectónica que completa la dualidad del carisma cartujo, distribuyendo en su perímetro las celdas y sus huertas, destinadas a la vida eremítica.

El Protocolo Primitivo y de Fundación de la Cartuja de Jerez, en adelante el Protocolo, informa de la evolución constructiva de la nueva fábrica del monasterio desde el

inicio de las obras en 1478 desde la cabecera de la iglesia (Mayo Escudero, 2001). Siguiendo su narración, conocemos que en 1482 sus muros estaban levantados hasta la altura de las cornisas, es decir, la línea de imposta de las bóvedas, y se habían terminado la Sacristía y la Sala Capitular que la flanquean.

El folio LXXXIX del Protocolo sitúa el inicio de la construcción del Claustro Chico entre 1525 y 1528, fechas que corresponden al priorato de Don Andrés de Salas, y el folio XCI data la culminación de las obras en 1531, solo dos años después del inicio del priorato de Don Bruno de Ariza (1529-1537): “lo primero fue acabar el claustro chico y en el espacio de dos años los acabó con las dos capillas que en él están, que la una es el Capítulo de los frailes y la otra el tránsito de ellos para la iglesia” (Mayo Escudero, 2001; Cartujo de la Defensa, 1995).

La vinculación de Diego de Riaño con la obra como “maestro mayor de la Cartuja” se acredita por el poder otorgado en 1533 al mercader Juan de Escalante, donde además se refiere su implicación en obras de Arcos de la Frontera, Chipiona, Carmona, Aracena, Aroche y Encinasola (Hernández Díaz, 1933; Morales, 1981b). Así mismo, el inicio de su intervención no sería anterior a 1529 (Romero Medina y Romero Bejarano, 2017).

El análisis gráfico del Claustro Chico, tanto a través de los documentos históricos como de la exploración directa del edificio, revela ciertos desajustes de su traza respecto de las líneas generales que definen la estructura espacial del monasterio. A ello se une la existencia de huellas materiales que, aunque aún no han sido procesadas con metodología arqueológica, evidencian algunas de las transformaciones de estos espacios. Tanto los desajustes como las huellas materiales pueden ser interpretados como derivadas de una decisión consciente del maestro al que se atribuye su traza y construcción: Diego de Riaño. Esta contribución tiene como objetivo presentar los indicios

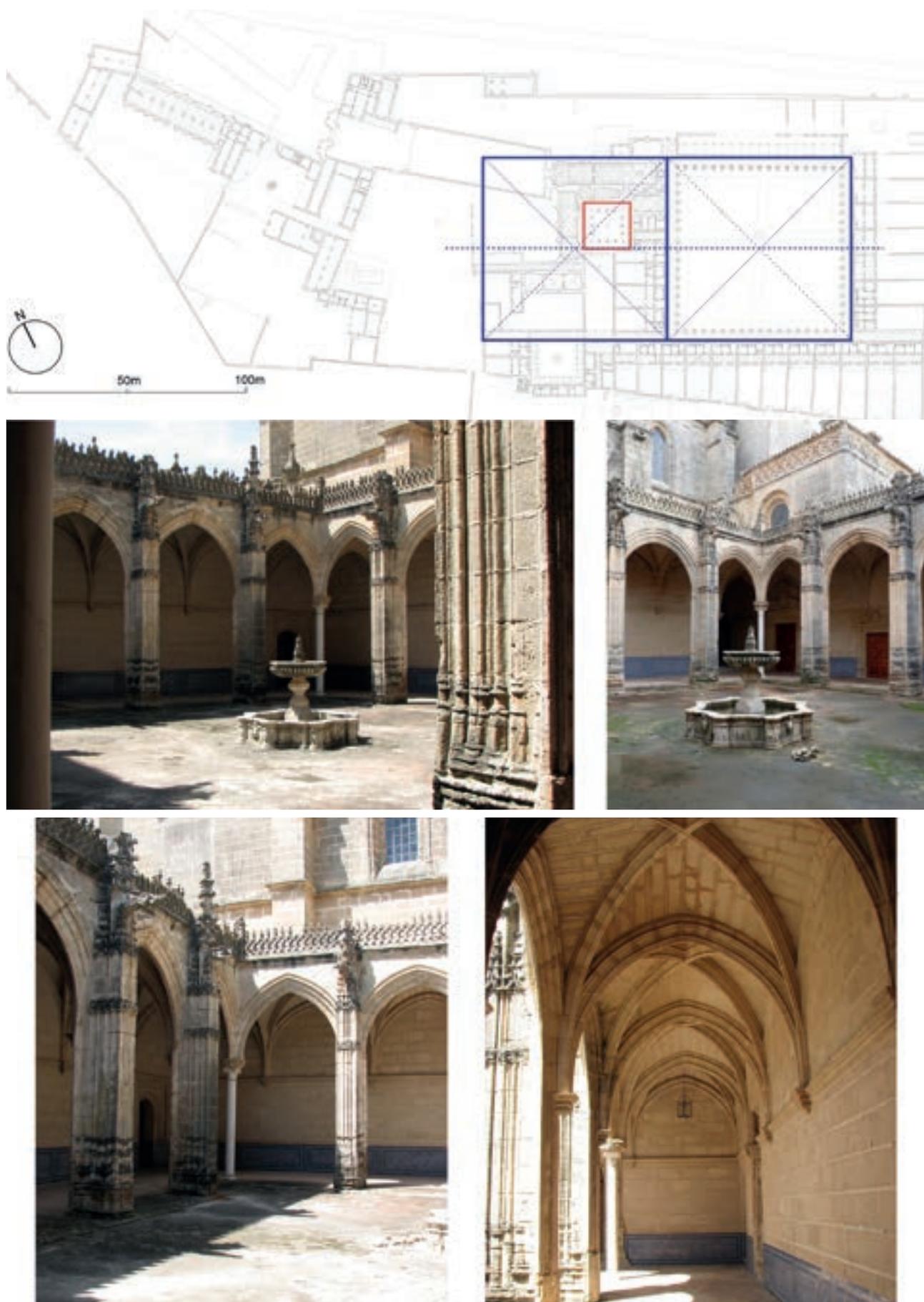


Fig. 15-1. Planta general de la Cartuja de Jerez, con indicación de la posición del trazado regulador básico del conjunto, la posición del Claustro Chico y fotografías de éste. Dibujo y fotografías del autor sobre la cartografía municipal

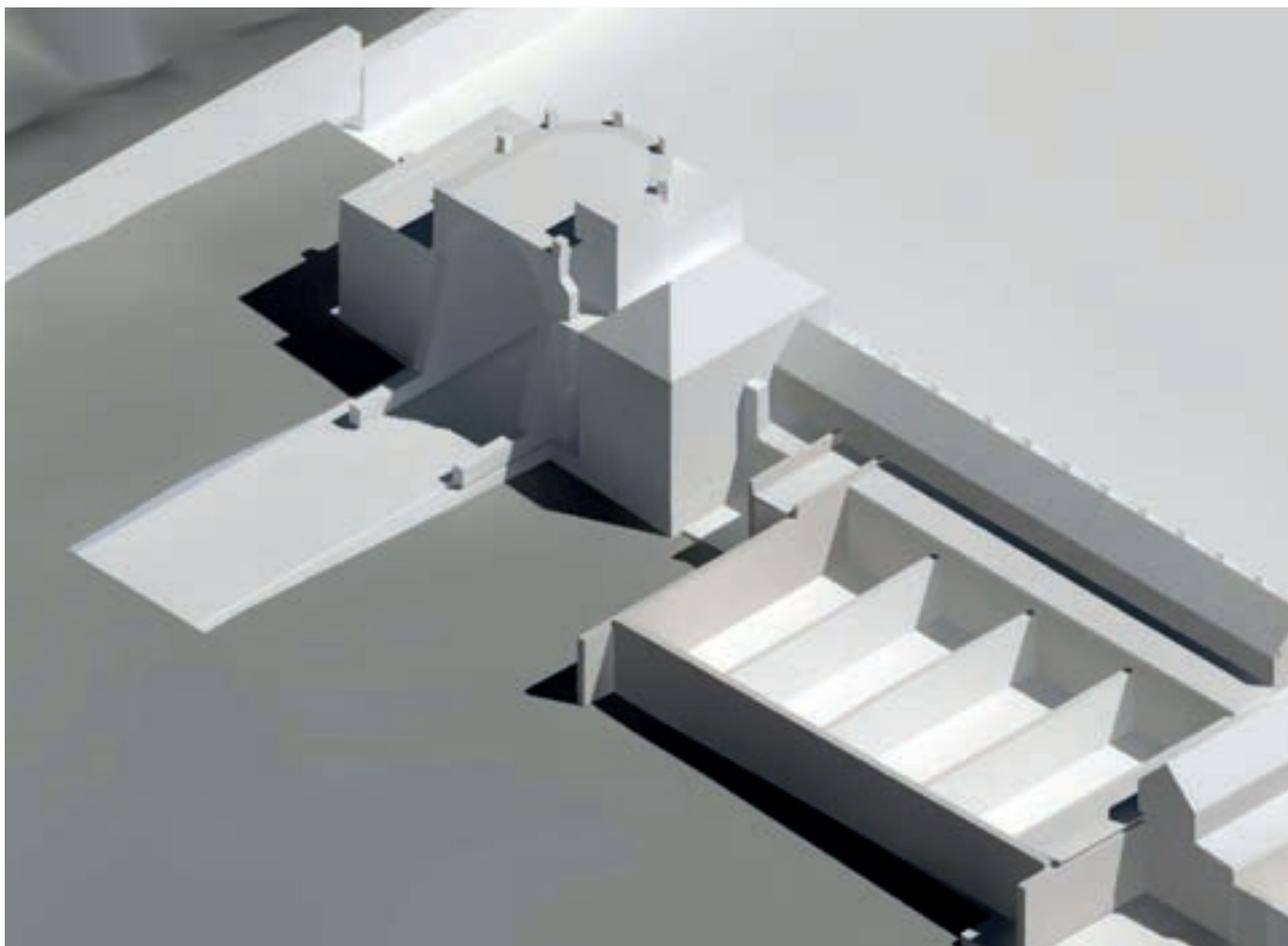


Fig. 15-2. La cabecera de la Iglesia, la Sacristía y la Sala Capitular en la fase 02 (1505-1525) del modelo HBIM de la Cartuja de Jerez (Castellano-Román y Pinto-Puerto, 2019)

que sugieren una traza inicial del Claustro Chico diferente a la finalmente construida por Riaño y ofrecer una relectura del papel de este espacio en la evolución constructiva del monasterio.

METODOLOGÍA

La investigación se ha desarrollado en cuatro planos superpuestos en continua interacción: revisión de las fuentes documentales y bibliográficas, exploración y reconocimiento del edificio como documento, análisis gráfico arquitectónico y generación de un modelo de información patrimonial HBIM. El análisis arquitectónico ha estado orientado a la interpretación de los procesos de traza y construcción y a la concepción del espacio arquitectónico que éstos traslucen. La generación del modelo tridimensional de información HBIM ha estado estrechamente ligada a este análisis, siguiendo las recomendaciones y líneas de investigación abiertas a partir de la Carta del Rilievo (Jiménez Martín y Pinto Puerto, 2003).

TRAZA Y CONSTRUCCIÓN DEL CLAUSTRO CHICO DE LA CARTUJA DE JEREZ

La construcción del núcleo monástico de la Cartuja de Jerez compartió, por un lado, la influencia de la fábrica de la Catedral de Sevilla y, por otro, el florecimiento de un foco de producción local nacido al calor de la misma, no exento de ciertas influencias externas. Todo este conjunto de relaciones profesionales se materializó en un amplio repertorio de recursos formales que ya han sido analizados en clave estilística (Romero Medina y Romero Bejarano, 2017).

Más allá de los vínculos formales, en el análisis geométrico de la planta del monasterio puede advertirse la existencia de una traza que dirigió con bastante determinación el transcurso tan dilatada obra, circunstancia que permite establecer un cierto paralelo con la fábrica de la catedral hispalense (Alonso Ruiz y Jiménez Martín, 2009). Esta traza no se ha conservado, ni se conoce su autoría, aunque por las fechas, entre 1467 y 1478, pudiera atribuirse a alguno de los maestros mayores de la catedral.

La traza es, por tanto, el documento ordenador, y en consecuencia debe establecer con claridad las relaciones que se perpetuarán en el tiempo (Ampliato Briones, 2006; Pinto Puerto, 2006). Desde este presupuesto, las fundaciones cartujas admiten una lectura en clave tipológica en la que la articulación de las diferentes estructuras funcionales resultan de la adaptación a las condiciones de cada lugar (Martí Arís, 1993), siguiendo diferentes configuraciones espaciales y funcionales basadas en la singular articulación entre vida cenobítica y vida eremítica propia de las cartujas (Aniel, 1983; Barlés Báguena, 2010).

Desde el punto de vista tipológico, la pieza de más complicado encaje en un monasterio cartujo, por su gran extensión superficial, es el Claustro Grande. En el caso jerezano, la dificultad era aún mayor, dado que la superficie disponible estaba constreñida en la dirección norte-sur por el camino de Medina y por la zona inundable del Guadalete. Por ello, el trazado regulador básico se resuelve mediante la yuxtaposición de dos cuadrados alineados en la dirección este-oeste, la cual ofrecía cierto margen de maniobra para su implantación. El primer cuadrado, al este, fija la posición y extensión del Claustro Grande, núcleo eremítico, y el segundo cuadrado, al oeste, la del núcleo cenobítico y de servicios, que incluye al Claustro Chico (fig. 15-1).

El despliegue de esta traza sobre el terreno permitirá el inicio de las obras en 1478, que se irían desarrollando de forma continua hasta 1482, año en el que muere el fundador Álvaro Obertos de Valetto y se inicia una disputa por su herencia. A este litigio hereditario le atribuye el Protocolo la súbita ralentización de una obra que en cuatro años (1478-1482) había avanzado hasta tener la cabecera de la iglesia a la altura de las cornisas y la Sacristía y la Sala Capitular terminadas, y que, sin embargo, hasta veintitrés años más tarde no refiere nuevas edificaciones. En cualquier caso, no debió tratarse de un cese completo de actividad ya que, independientemente de las dificultades que el litigio hereditario pudiera imponer al avance de las obras, habría que atender a otros trabajos menos apreciables pero igualmente necesarios para que en el 1505 pudiera iniciarse el Claustro Grande. Se trataría de la ingente obra de explanación y contención de tierras necesaria para preparar la construcción del mismo, ya que, a pesar de que la ubicación elegida ofrecía una extensión superficial suficiente y un relieve no muy abrupto, las exigencias de estricta planitud que el Claustro Grande requiere, obligaron a un relleno de entre dos y cuatro metros de altura y a su correspondiente obra de contención de tierras. De hecho, el Folio LXI^o del Protocolo hace referencia a la intensa actividad desarrollada

a pesar del pleito durante el priorato de Don Pedro de Luján (1487-1505): “es cosa de maravillar (...) cómo pudo labrar lo que labró (...) Porque en su tiempo se cercó toda esta Casa y se repararon muchos edificios viejos de esta Casa que se caían y también en las heredades fuera de Casa” (Mayo Escudero, 2001).

Así pues, la primera referencia a obras en el Claustro Grande se produce en el priorato de Don Pedro de Córdoba (1505-1523), estando ya completados la nivelación, las contenciones de tierra y el cercado. En relación con las obras que el Protocolo refiere en este periodo, la horquilla temporal puede acotarse a 1520 ya que el folio LXXVIII refiere una paralización de las obras durante los años 1521 y 1522. Por lo tanto, entre 1505 y 1520 se lleva a cabo la construcción de las celdas del flanco occidental del Claustro Grande.

Durante el priorato de Don Pedro de Ciudad Rodrigo (1523-25) “se hicieron tres celdas y el callejón primero del claustro y se sacaron las zanjas de toda la primera galilea con sus pilares”. Se trata de las primeras tres celdas del ala sur en su encuentro con el ala occidental del Claustro Grande, cuyos cimientos habían sido abiertos durante el priorato anterior, y las bóvedas que separan el muro frontal de las celdas meridionales con el lateral de las celdas occidentales, formando el denominado “*callejón*”, es decir, la galería abierta por el lado occidental de la galería sur del Claustro Grande.

Por lo tanto, en 1525 se encontraba cubierta la cabecera de la Iglesia, terminadas la Sacristía y la Sala Capitular y el flanco oeste del Claustro Grande hasta formar el ángulo con el flanco meridional (fig. 15-2). La primera celda del lado occidental, la más próxima a la Sala Capitular, es más pequeña que las demás y está destinada al padre sacristán. Tras ésta se dispone la galería de tránsito que habría de conectar el Claustro Chico y el Grande y, a continuación, cuatro celdas con sus huertas que habrían de completar ese lado. De esta forma, estas construcciones configuran un vacío de proporción rectangular, con su lado mayor paralelo a la Iglesia, que habrá de ocupar el Claustro Chico y que sería el resultado de las directrices de la traza fundacional (fig. 15-3 y fig. 15-4). La solución rectangular encajaba perfectamente en el compacto planteamiento de la traza general del monasterio y tiene paralelos en otras cartujas como la de las Cuevas en Sevilla, Porta Coeli en Valencia o Aula Dei en Zaragoza.

El inicio de la construcción del Claustro Chico se sitúa entre 1525 y 1528, fechas que delimitan el priorato de Don Andrés de Salas, de quien el Protocolo refiere que comienza “*a hacer el claustro chico y cubrió el de las capillejas del rincón*” (Mayo Escudero, 2001). En todo caso, resulta plausible que el impulso definitivo



Fig. 15-3. Hipótesis de encaje de la galería norte-sur de las Cocinas entre la galería sur del Claustro Grande y el Claustro Chico rectangular. Dibujo del autor sobre la cartografía municipal

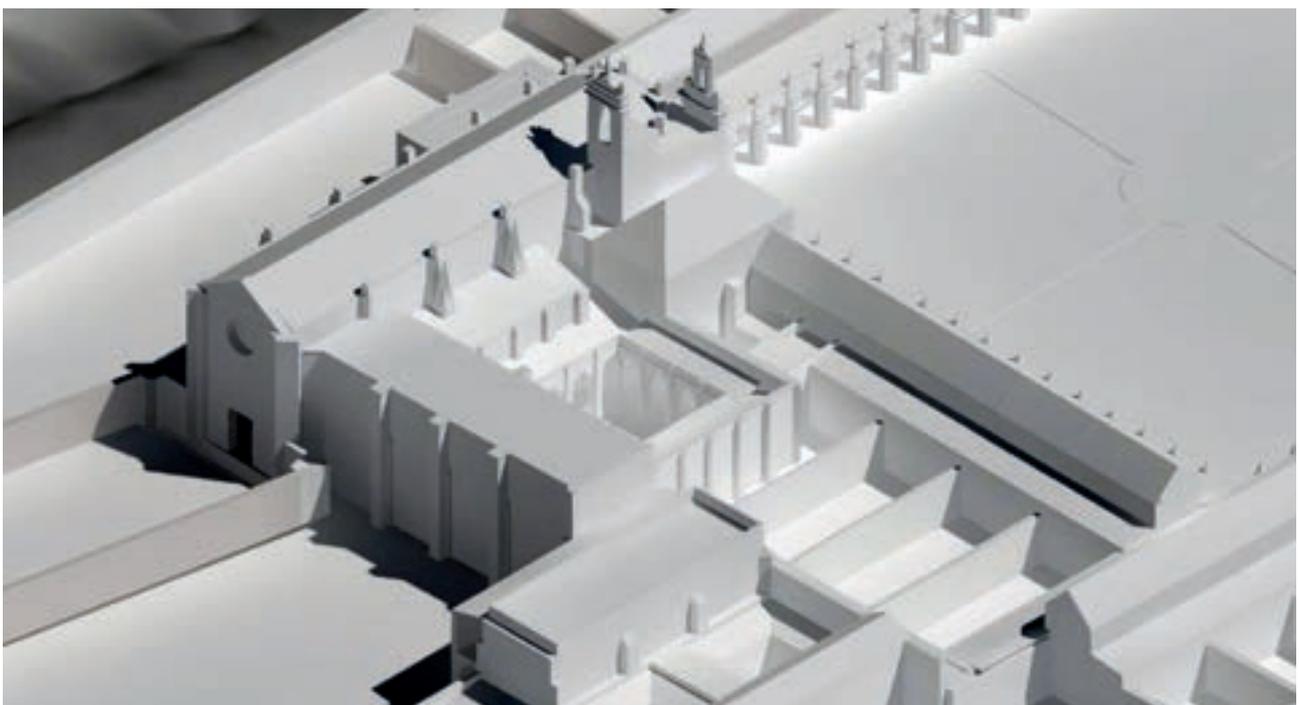


Fig. 15-4. Claustro Chico en la fase 07 (1769-1835) del modelo HBIM de la Cartuja de Jerez

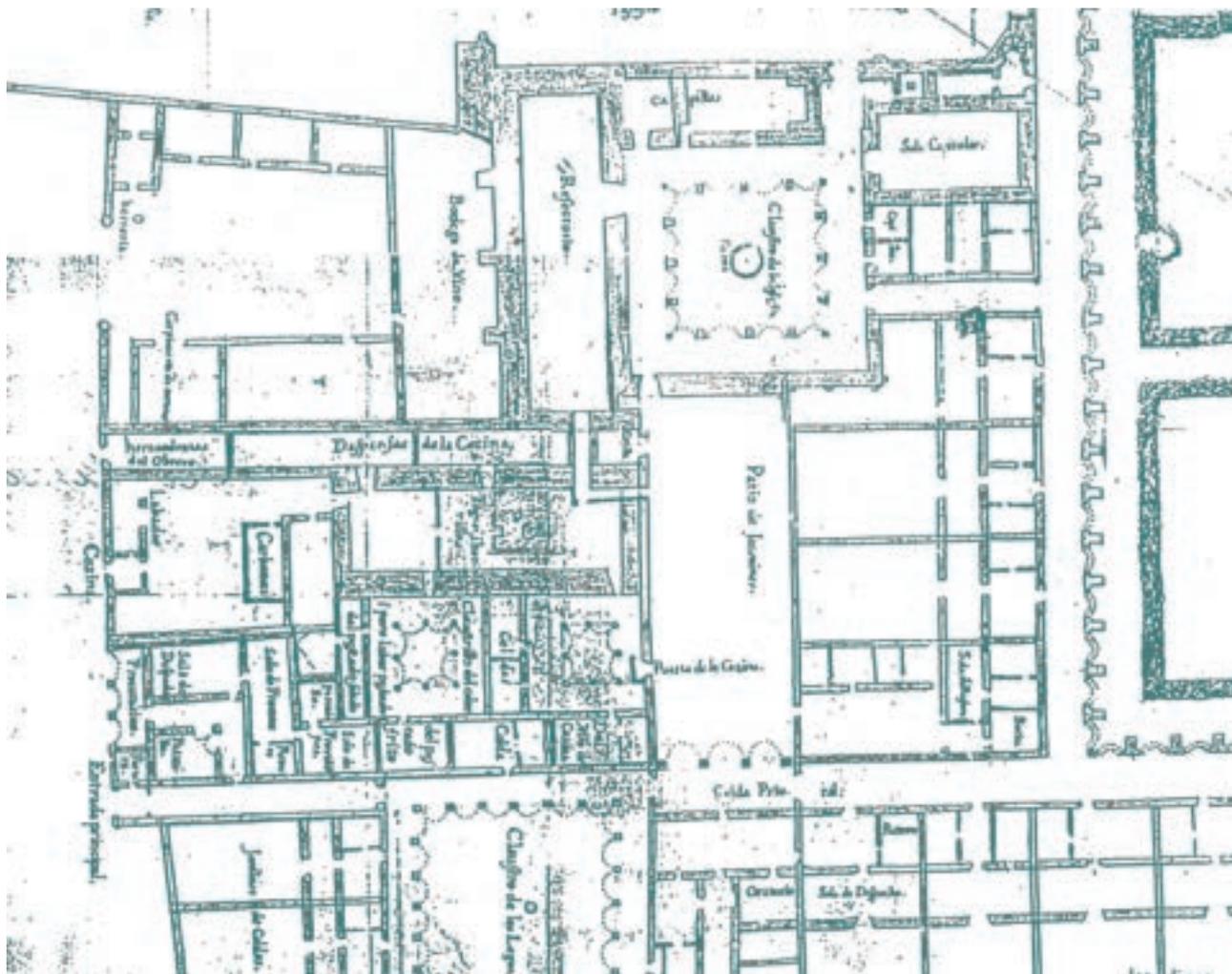


Fig. 15-5. Fragmento del Plano del Padre Juan Antonio de la Peña (1769) (Mayo Escudero, 2002)

a la construcción del Claustro Chico, y en torno a él, del resto del núcleo cenobítico, se produjera a partir de 1527, tras el traslado de los monjes a sus nuevas celdas del Claustro Grande desde sus viejas dependencias. El Protocolo refiere esta mudanza como un gran anhelo de los cartujos, al que se habían dedicado todos los esfuerzos en los últimos años. La culminación de las obras se produce en 1531, solo dos años después del inicio del priorato de Don Bruno de Ariza (1529-1537).

Pero la intervención de Riaño no se ajustará al espacio rectangular disponible, sino que lo transforma y lo redefine como un claustro cuadrado, dotándolo de mayor superficie y, sobre todo, de una proporción más acorde con sus planteamientos estéticos (fig. 15-5). También en la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla actúa Riaño modificando proyectos anteriores (Rodríguez Estévez y Ampliato Briones, 2019), lo cual plantea futuros estudios sobre la actitud del maestro al enfrentar el desarrollo de trazas ajenas.

La decisión de Riaño sobre el Claustro Chico de la Cartuja provoca desajustes con las alineaciones de

los muros existentes. Así, encontramos que el ángulo suroriental invade el espacio de la huerta de la celda inmediata, dejando aparentes los contrafuertes que se hicieron necesarios para mantener los muros exentos. Del mismo modo, la galería de tránsito entre los Claustros Chico y Grande aparece conectada en un punto intermedio de la galería oriental del Claustro Chico, en una estrategia extraña a la lógica de la articulación entre los espacios vacíos en esta y otras cartujas: la de situar estos pasos en los rincones, como continuidad de las galerías existentes (fig. 15-5).

A estos desajustes geométricos se une el estudio de las huellas materiales de una galería que arrancaba en el ángulo suroccidental del Claustro Chico, en el actual paso hacia el Patio de los Jazmines. Esta galería abovedada, actualmente desaparecida, conectaba el Claustro Chico con las Cocinas. Se ha estudiado el encaje geométrico de esta galería dentro de la estructura general del monasterio. El resultado ha sido que la simple repetición del módulo de bóvedas con el que se construye el corredor este-oeste de las Cocinas se ajusta



Fig. 15-6. Entrega del antiguo Corredor al Patio de los Jazmines, donde se aprecian los enjarjes y huellas de formeros correspondientes a las bóvedas de la Galería entre el Claustro Chico y la Cocina. Fotografía del autor

con precisión a la longitud existente entre su extremo al sur, que se correspondería con la alineación del muro frontal de las celdas meridionales del Claustro Grande, y su extremo norte, que alcanzaría el muro de cierre del espacio reservado al Claustro Chico rectangular (fig. 15-3). Más aún, el antiguo corredor de Procuración, en su entrega al Patio de los Jazmines, aún muestra los enjarjes que conectaban su bóveda a esta galería y sobre el paramento de la Cocina se aprecia el trazado de los formeros (fig. 15-6). No se conocen documentos que precisen más la descripción de esta galería, por lo que solo el estudio arqueológico podrá aportar más datos para su caracterización, teniendo en cuenta que su traza original tuvo que adaptarse a la modificación que originó el Claustro Chico cuadrado de Riaño.

CONCLUSIONES

La investigación desarrollada ha permitido revelar fundamentos geométricos de la traza original y las claves orográficas y funcionales que, a partir de dicha traza, dirigieron las decisiones sobre la ubicación de las diferentes estructuras eremíticas y cenobíticas. Sobre esta base se ha elaborado una interpretación del proyecto original en la que el Claustro Chico tendría geometría rectangular, adaptado a las líneas generales de la traza y a los elementos estructurales de las piezas contiguas. Este proyecto original sería modificado por Diego de Riaño en favor de un Claustro Chico cuadrado, generando distorsiones de la traza en su flanco oriental y meridional.

La portada lateral de la capilla de la Virgen de la Antigua, última traza del maestro Diego de Riaño para la catedral de Sevilla

GREGORIO MORA VICENTE, JOSÉ MARÍA GUERRERO VEGA Y ROQUE ANGULO FORNOS
Universidad de Sevilla

En 1534 se cumplían cien años del arranque de la nueva fábrica de la catedral de Sevilla. Aunque los trabajos continuaban rematando altares, bóvedas y enfrascados en la construcción de salas capitulares y sacristías –de los Cálices y Mayor–, el proyecto gótico original se había agotado y las citadas estancias abrían paso a una arquitectura diseñada a la romana. A finales de noviembre fallecía en Valladolid el último maestro-eslabón entre ambos estilos, Diego de Riaño (1490-1534). La presente aportación trata el que pudo ser su postrero diseño hispalense, la portada lateral de la capilla de la Antigua, que trazaría sin llegar a ver finalizada¹.

Dentro de la catedral, la capilla ocupa el centro de la nave exterior de San Roque, entre el hastial mediódía del crucero y la de San Hermenegildo (fig. 16-1). Desde el proyecto tuvo la singularidad de conservar un pilar en el que estaba pintada la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, datada a finales del siglo XIV. Por devoción se mantuvo en su lugar original, en un soporte de la aljama cristianizada, que ocupaba el ángulo noroccidental de la estancia gótica. Esta situación extrema y la orientación de la pintura hacia el testero de la sala, a espaldas de la catedral, propiciaron obras que facilitaban su contemplación y culto hasta que el pilar fue trasladado a su situación actual en 1578 (Recio Mir, 1998). Antes de esto, al tránsito del XVI, fue dotada como enterramiento por el cardenal Diego Hurtado de Mendoza. La sucesión de acontecimientos –ampliaciones, reparaciones, traslados–, hacen de la capilla un verso suelto del edificio, que lejos del orden gótico de las laterales, presenta una estudiada asimetría, varios interrogantes y algunos elementos fundamentales en el devenir de la arquitectura española de

comienzos de siglo, así el propio sepulcro o la bóveda que cierra el espacio, pinceladas que deslizan los nombres de Domenico Fancelli, Alonso Rodríguez, Simón de Colonia y la siempre presente familia Mendoza (Jiménez Martín, 2013, 287-295).

La organización espacial de la capilla tras la reforma del cardenal ha sido analizada en trabajos precedentes desde el contraste de documentos, levantamientos y análisis arqueológicos de su arquitectura (fig. 16-2) (Mora Vicente y Guerrero Vega, 2016; Pinto Puerto y Angulo Fornos, 2015). Entre los primeros fue determinante la donación hecha a la catedral por Hurtado en febrero de 1502 que resume su proyecto, también las descripciones del traslado del pilar que propiciaron la mudanza del sepulcro a su emplazamiento actual. La tumba se encontraba a la derecha de la pintura y existían varias aperturas en los muros de la estancia que funcionaban tanto para la comunicación con su sacristía, como para el culto particular de la Virgen, reorganizado en 1513 por Fray Diego de Deza (Laguna Paúl, 2020, 305). En este sentido existía una salida para el sacerdote que oficiaba delante de ella y dos vanos que permitían su vista desde el testero (sur) y el muro lateral, este más pequeño a modo de postigo. Entre las intenciones del promotor estaba convertirlo en una portada triunfal, que permitiese la visión desde el hastial del crucero, del pilar y sepulcro: “[...] yten que la otra pared de quzero se ha de hazer un arco que salga del dicho quzero el mas alto que pueda ser y se le de el altura que le pertenesca el qual sea rico e de buena obra” (Recio Mir, 2000, 190). Sin embargo, este plan no se llevó a cabo hasta octubre de 1533, cuando los miembros del cabildo acuerdan trocar el postigo “en una puerta tan granbde quanto se pueda abrir, e que sea muy bien fecha y obrada por traça de maestro” (Morales, 1984a, 186).

En relación con todo, particularmente con la imagen de la Antigua, está la portada lateral (fig. 16-3). Abierta en el muro occidental, en ella también apreciamos detalles que la elevan a la categoría de rareza: su trazado,

1. Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D+i del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España «TUTSOSMOD. Tutela Sostenible del Patrimonio Cultural a través de Modelos Digitales BIM y SIG. Contribución al conocimiento e innovación social» (HAR2016-78113-R).



Fig. 16-1. Vista de la capilla desde la nave del crucero. Fotografía de los autores

geometría, influencias, decoración, autoría... Ha sido antes estudiada estableciéndose su cronología alrededor de 1535 y su autoría a Martín de Gáinza. Efectivamente el maestro vizcaíno la concluyó, como hiciera con el resto de las obras que aparejaba para Diego de Riaño tras su fallecimiento. Entendemos que Riaño fue el autor del diseño, algo que le correspondería por su cargo de maestro mayor de la catedral, ratificado por un contrato de 1532 en el que se establecía su presencia obligatoria en la ciudad –ocho meses–, habida cuenta de las obligaciones que tenía el arquitecto fuera de ella (Rodríguez Estévez y Ampliato Briones, 2019).

No conocemos el inicio exacto de los trabajos, tras el acuerdo de los capitulares las primeras noticias se desprenden de un pasaje de la *Historia de Sevilla* publicada en 1535 por Luis de Peraza: “labrase en ella [en la

capilla de la Antigua] una segunda puerta de solemne cantería con dos columnas de fino jaspe verde las cuáles solían estar bajo los púlpitos del Evangelio y la Epístola del altar mayor” (Morales Padrón, 1978, 110). La “solemne cantería” procedía de Morón de la Frontera, llegaba a la catedral por su mayor calidad y prestaciones escultóricas a instancia del mismo Riaño (Rodríguez Estévez y Ampliato Briones, 2019, 100). Las columnas formaban parte de los púlpitos del altar mayor arruinados tras el desplome del cimborrio, procedían de las canteras portuguesas de Setúbal donde fueron encargadas en 1504 (Jiménez Martín, 2006, 90; Rodríguez Estévez, 2006, 172). Tras construirse las nuevas tribunas por Francisco de Salamanca entre 1527 y 1532 (Gallego de Miguel, 1981), los soportes pasarían al taller de la catedral siendo recuperados para la

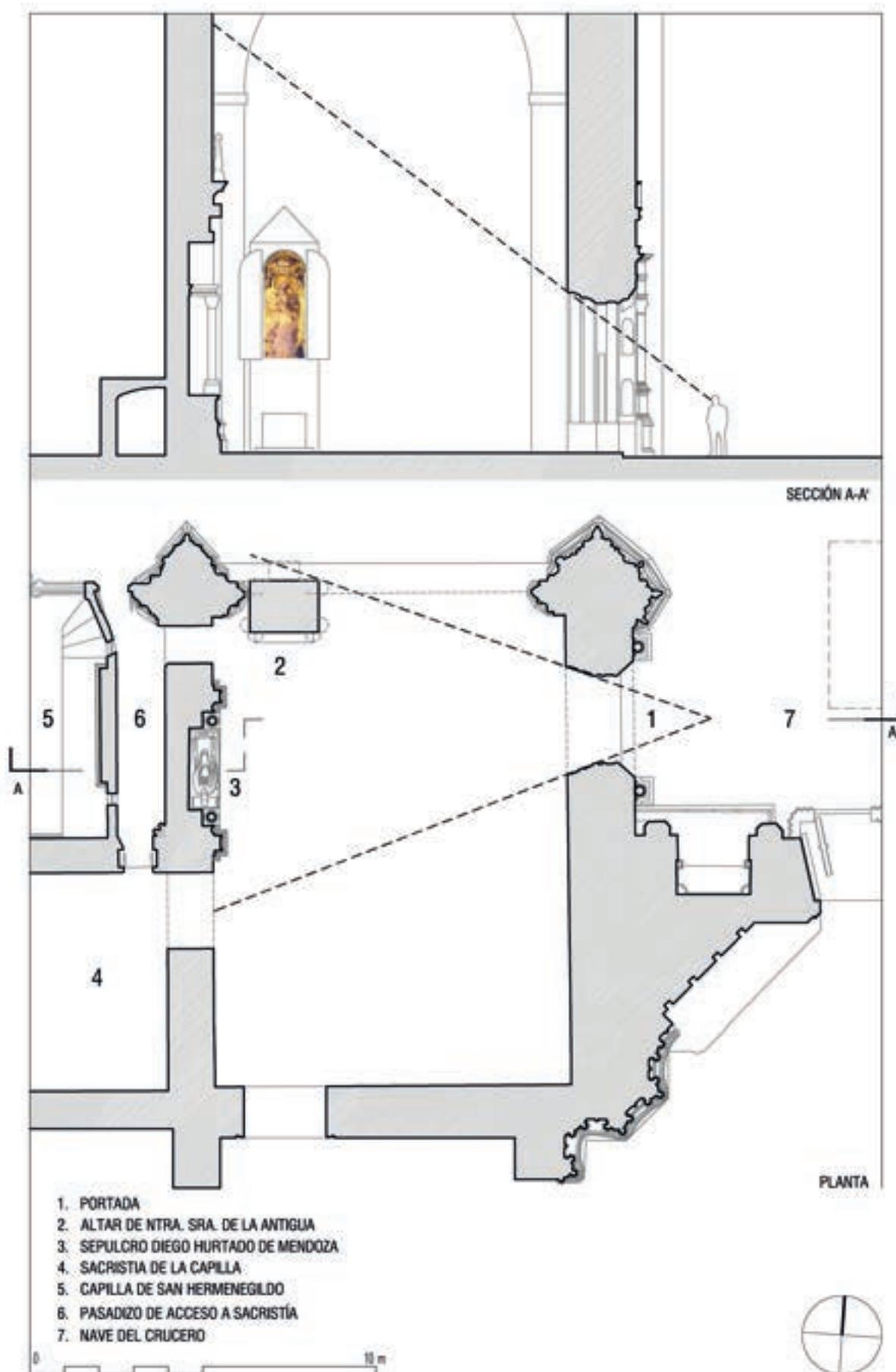


Fig. 16-2. Estado de la capilla tras la construcción de la portada. Dibujo de los autores

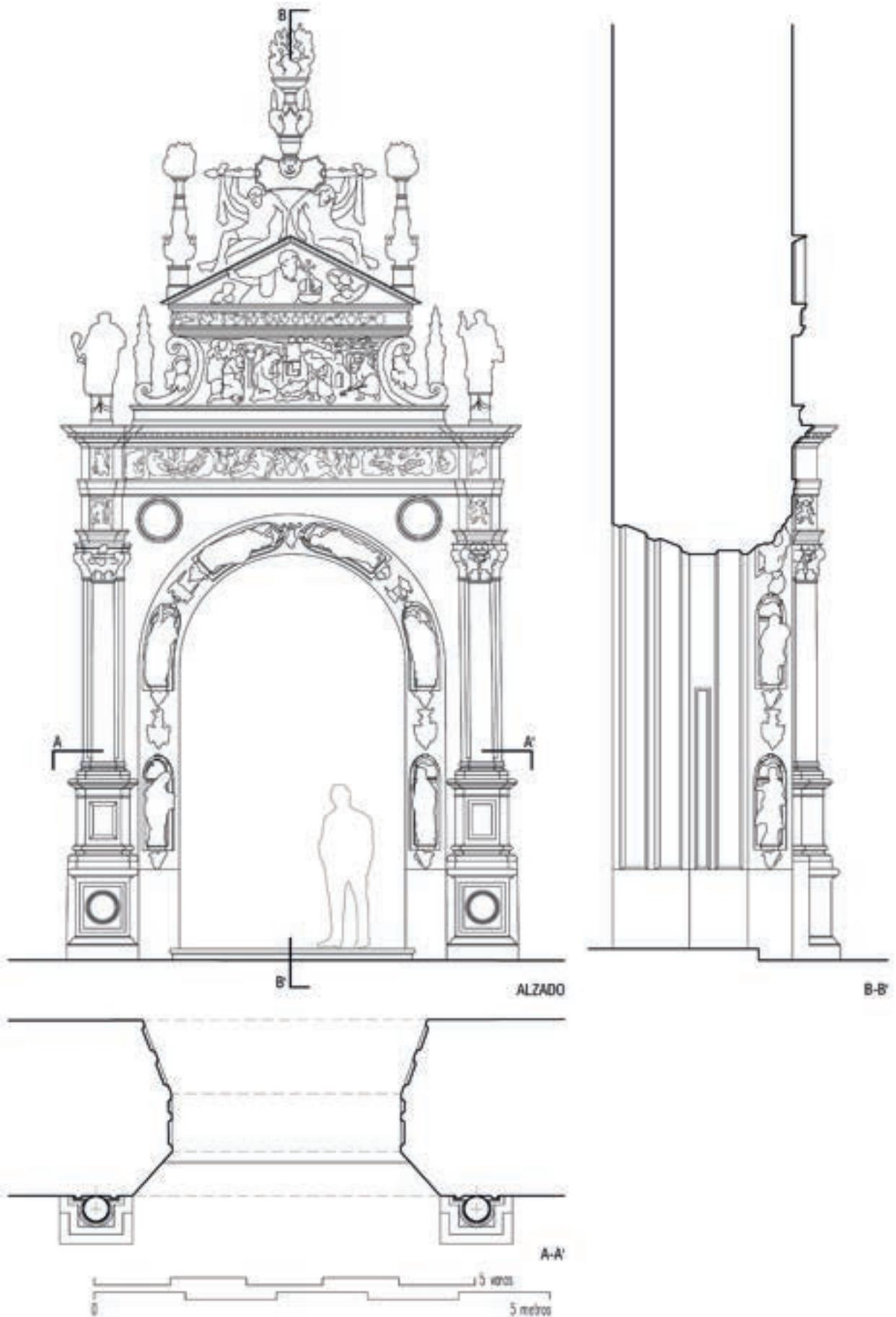


Fig. 16-3. Planta, alzado y sección de la portada. Dibujo de los autores

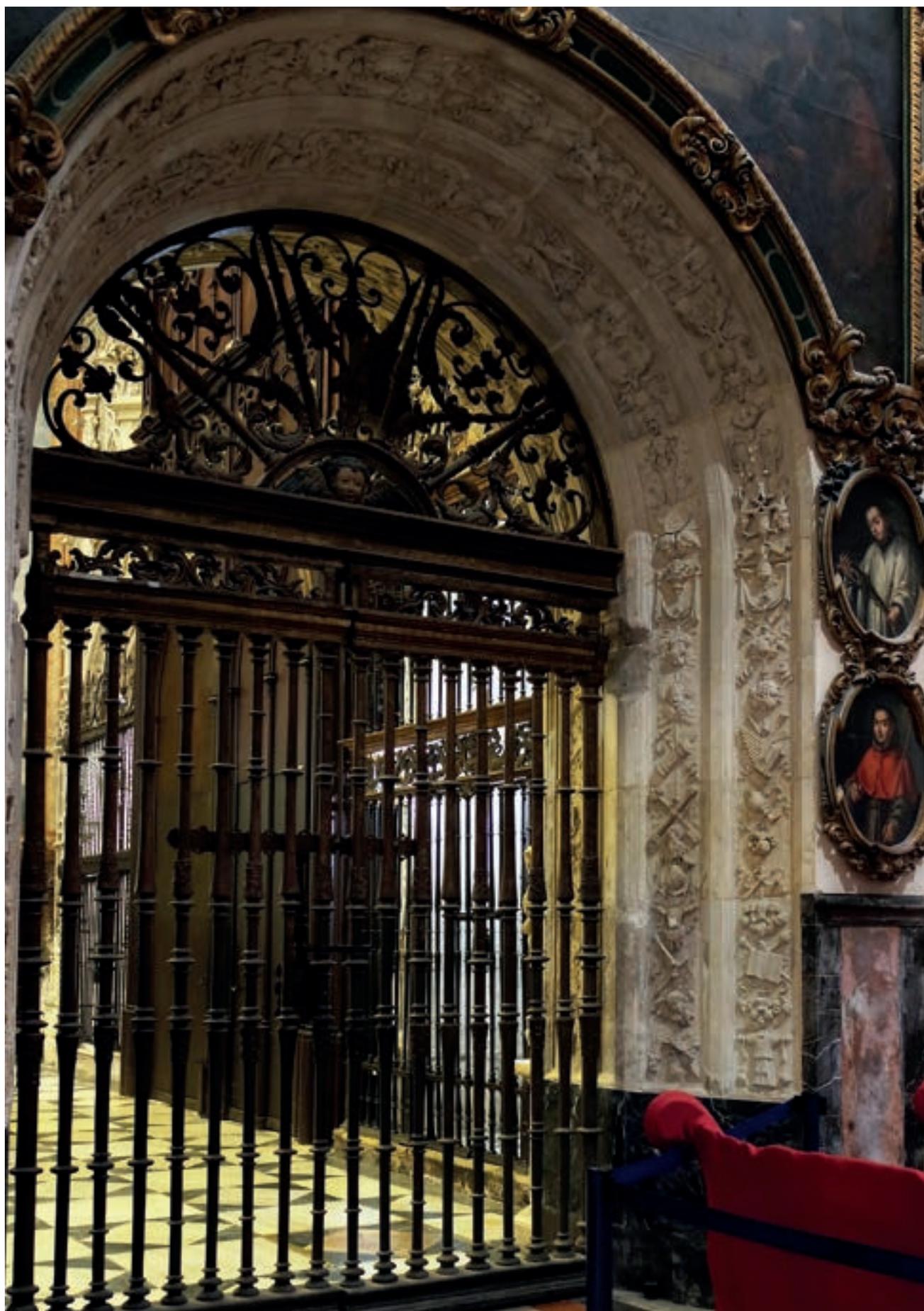


Fig. 16-4. Vista de la portada desde el interior de la capilla. Fotografía de los autores



Fig. 16-5. Ortofotografía del alzado de la portada. Dibujo de los autores

portada lateral de la Antigua, decisión que condiciona su diseño. El trazado de la portada enriquece la figura del maestro por su capacidad de adaptación a necesidades impuestas y al manejo de todos los esquemas de trabajo posibles en ese momento de transición en la fábrica,

como ya demostró al resolver el difícil compromiso de la puerta de acceso a la Sacristía Mayor.

Como se dijo, el frente principal de la puerta abre hacia el hastial del crucero. Tiene un esquema muy definido a modo de arco de triunfo o más bien retablo,

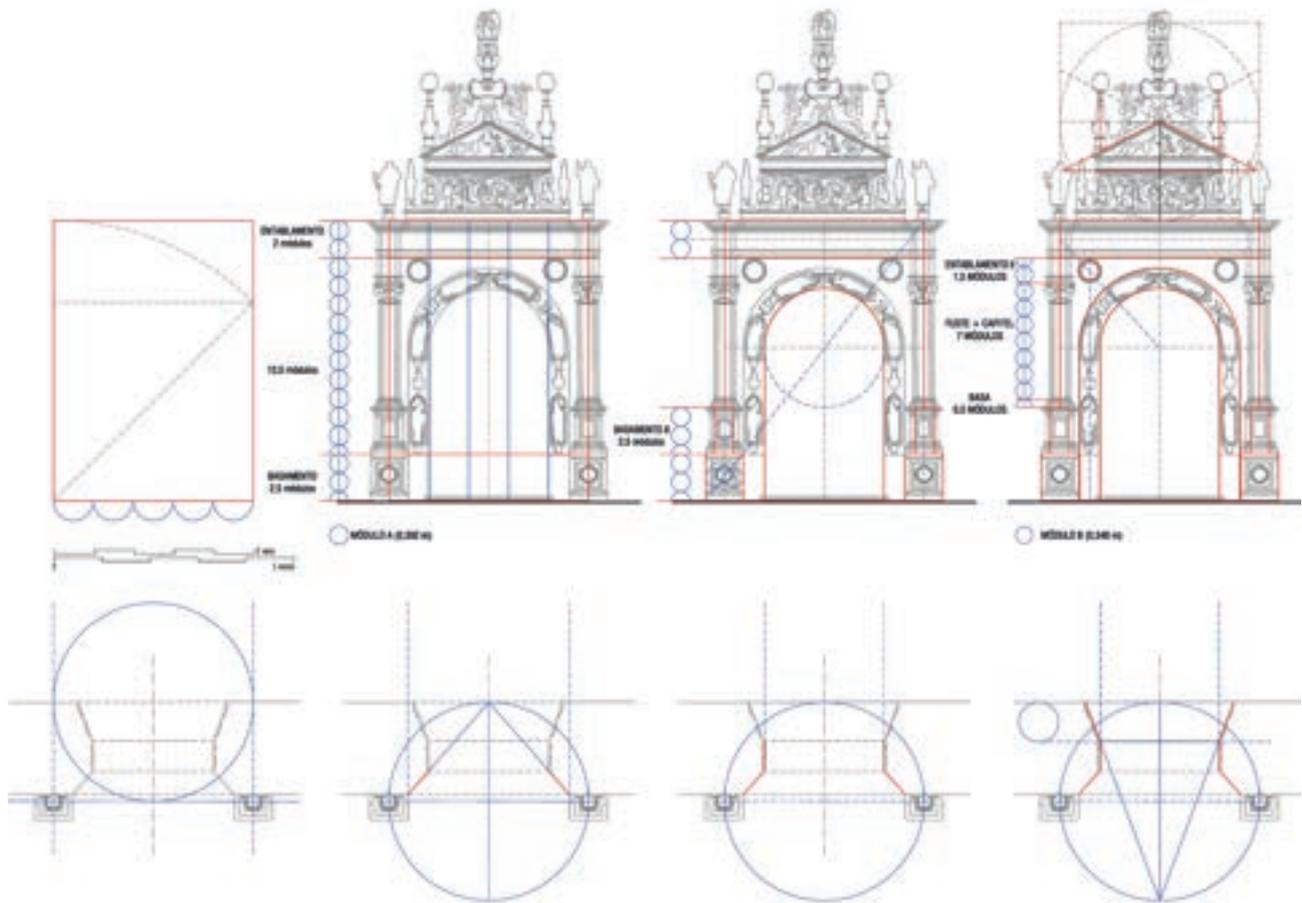


Fig. 16-6. Hipótesis del trazado de la portada. Dibujo de los autores

en el que se distingue el vano, marco de columnas y entablamento, y ático –con cartela, frontón y crestería–. Los tres transmiten un aire de elevado clasicismo. El conjunto sobresale del plano vertical adquiriendo un aspecto escultórico, como adosado al muro. Por su parte, el lado secundario –hacia la capilla– se abre a ras del paramento sin encuadre ni resalte de la rosca. Inicialmente Riaño desmontó el paramento gótico alrededor del postigo previo, formando una descarga de unas cuatro varas de ancho por seis de altura. En el resto de la composición sustituyó las hojas de piedra original por piezas talladas de Morón.

El arco de paso es un medio punto abocinado por las dos caras, con dos capialzados opuestos de diferente ángulo en el intradós (fig. 16-4). Por el lado principal el derrame es más pronunciado y ancho, sirve de base a un Apostolado dispuesto radialmente en hornacinas siguiendo el esquema de las arquivoltas góticas. Están separadas por pequeñas antorchas y en la clave aparece la Jarra de Azucenas del cabildo catedralicio, mecnas de la obra. En los siguientes niveles, entre molduras planas, aparecen como emblemas los elementos de la Pasión (*Arma Christi*), ligados con grutescos y frutas por un lazo vertical. El uso del arco capialzado,

frecuente en la obra tardía de Riaño y que recogerá también Gáinza, puede ponerse en relación con su conocimiento del contemporáneo *Medidas del Romano* (Ampliato Briones y Rodríguez Estévez, 2019b), aunque esta sea una fórmula precedente que podemos ver en otros formatos como la pintura. Así, la organización de figuras alrededor de un arco semicircular aparece en trípticos flamencos de mediados del XV, los de la Cartuja de Miraflores de Van der Weyden, o de la Vida de la Virgen de Boust serían buenos ejemplos (museos de Berlín y el Prado). La diferencia es que en la portada poco recuerda a lo gótico salvo el esquema compositivo.

El recurso del doble capialzado procura la contemplación de la Virgen de la Antigua, que recordamos continuaba en la esquina noroccidental de la capilla. En la sección dibujada (fig. 16-2), se aprecia el perfil del arco y como la perspectiva visual se abre hacia el pilar. El espectador podría verlo con el fondo funerario del Cardenal –esa sombra alargada de los Mendoza...– desde el hastial del crucero. En el dibujo se incluye el tabernáculo que protegía a la pintura, que ya mencionaba Peraza en su *Historia*. El conjunto, recientemente estudiado por la profesora Teresa Laguna, se remataba con un chapitel, dos puertas abatibles, y contaba con sendas rejas de

hierro (Laguna Paúl, 2020, 299-308)². La posición en la que se encontraría la imagen estaría condicionada por el espacio disponible en el pilar almohade. Si se toma como paralelo el pilar análogo de la mezquita Kutubīya (Marrakech), la pintura quedaría alojada en el espacio entre las dos columnas adosadas en las esquinas, posiblemente quedando limitada en su parte superior por el pequeño arco a partir del cual se sitúa la decoración de mocárabes del intradós del doble arco que alcanzaría el muro de la quibla³.

El segundo nivel de la portada corresponde al marco del paso: columnas y entablamento. Aquí es donde el arquitecto se muestra aparentemente más clásico, aunque no siga la organización propia del orden corintio elegido. Algunas decisiones se debieron a las limitaciones del muro y la descrita reutilización de las columnas. En este sentido, al ser la altura de los fustes insuficiente (2,01 m), los superpuso a un doble basamento y añadió al capitel un cimacio y un pequeño entablamento. Sobre la cota necesaria dispuso arquitrabe, friso y cornisa (Morales, 1984a, 186). Las columnas sobresalen del paramento y anteceden a pilastras del mismo orden, hacen juego con los tondos verdes de las enjutas del arco y recuerdan soluciones bícromas italianas como la portada del Templo Malatestiano de Rimini, levantada por Alberti a partir de 1450.

En los elementos del ático es donde mayor carga figurativa se concentra, no hay duda de que los modelos son italianos. Sobre los extremos del entablamento dos esculturas de San Pedro y San Pablo flanquean el remate, formado por cartela y frontón triangular. La primera contiene un relieve de la Adoración de los Pastores, y en la parte superior remata la representación del Padre Eterno. La superposición de estas estructuras unidas a la incorporación de balaustres y candeleros dotan a la composición de un expresivo carácter vertical. La trascendencia aquí del mensaje queda remarcado por la presencia del fuego que pretende iluminar la escena. En la parte superior la presencia de los Hermes recostados recuerda las alegorías de las Tumbas Mediceas de Miguel Ángel. Esta breve descripción no se acerca a la importancia que perseguía el programa iconográfico de la puerta: el triunfo de la fe, la labor pastoral de la iglesia, la

enseñanza a través de la Pasión de Cristo... a la altura de la cultura humanista de los capitulares hispalenses. El mensaje servía de marco a la contemplación de la Virgen de la Antigua.

Para el análisis del trazado de la portada se llevó a cabo un levantamiento gráfico con el suficiente nivel de precisión métrica. Se recurrió a la captura de nubes de puntos mediante fotogrametría digital en el exterior, y escáner láser en el interior. Dichas nubes se orientaron gracias a puntos de control obtenidos por topografía en el exterior, y la fotogrametría de la catedral en el interior (Almagro Gorbea y Zúñiga Urbano, 2007). A partir de esta toma de datos se obtuvieron ortofotografías (fig. 16-5) desde las que se han dibujado las correspondientes vistas diédricas de planta, alzado y secciones.

El diseño del alzado se genera con un rectángulo de 5 varas (4,18 m) de ancho coincidente con los ejes de las columnas, y altura igual a la diagonal de un cuadrado de dicha dimensión (fig. 16-6). La proporción empleada es una de las que plantea Vitrubio para el diseño de los atrios, cuyo esquema se reproduce en las ediciones de Giocondo (Vitrubio Polión, 1511, 62 v., lib. VI, cap. 3) y Cesariano (Vitrubio Polión, 1521, 98, lib. VI, cap. III), o Alberti para las puertas (Alberti, 1512, p. 15 v., lib. I, cap. XII), pero además la encontramos en la base de la geometría gótica *ad quadratum* (Ruiz de la Rosa, 1987, 295). La figura inicial, se divide en 5 bandas verticales de una vara de ancho, definiendo tres de estas la anchura libre del hueco. La altura se divide en 15 partes iguales con un módulo equivalente a 0,392 m, de forma que 2 módulos corresponden a la altura del entablamento, y 2,5 a la de cada uno de los dos basamentos superpuestos. El inferior tiene una anchura total de 2 módulos, mientras que a la cara central del superior le corresponde uno. Por otra parte, la línea que une el extremo superior del rectángulo inicial y la esquina del basamento inferior opuesto determina, en su corte con el eje de la portada, el centro del arco de medio punto del vano.

La distancia desde la parte superior del basamento más elevado a la parte inferior del arquitrabe debería estar ocupado por una columna completa de 8 módulos. Sin embargo, la utilización de los fustes de los púlpitos obliga al tracista a dividir esta altura en 9 módulos menores (0,348 m). Esta proporción sería la asignada por Vitrubio a las columnas jónica y corintia (Vitrubio Polión, 1521, 62, lib. IV, cap. I) y que a su vez, recoge Sagredo para este último orden (Sagredo, 1526). En este caso, este módulo más pequeño no coincide con el diámetro de la columna, sin embargo, sí sirve para dimensionar la altura de la basa con medio módulo y el suplemento por encima del capitel con un

2. Agradecemos a la Dra. D^a. Teresa Laguna sus observaciones y generosidad al compartir su trabajo, inédito en la fecha de redacción del presente.

3. La parte superior de la imagen se situaría sobre 5,85 m sobre la cota de la capilla. Para definir esta altura comparamos los resultados de la reconstrucción gráfica de la aljama mudéjar (Almagro, 2007) con fotografías y planimetría de la Kutubīya de Marrakech del Dr. D. Antonio Almagro Gorbea, quien amablemente las compartió con nosotros. Vaya nuestro agradecimiento desde estas líneas.

módulo y medio. Los 7 módulos restantes quedan para el conjunto de fuste y capitel. Estando la longitud del fuste condicionada por su reutilización, pensamos que la altura del capitel es la que permite hacer el ajuste necesario para obtener la altura definitiva acorde al número de módulos previamente definida. En definitiva, para adecuar la menor dimensión de los fustes de jaspe al orden de la portada se recurre a la superposición de un segundo basamento y la reducción del módulo pasando de las 8 divisiones iniciales a 9, incluyendo los necesarios elementos de transición en la parte superior. La parte superior de la portada se ordena en base al vértice del frontón, usado como centro para el trazado de una circunferencia de 5 varas de diámetro. La pendiente del frontón, cercana a la proporción dupla, relaciona la distancia entre ejes y la posición de la moldura inferior.

El trazado en planta, también parte de la circunferencia de 5 varas de diámetro, que dibujada en el eje del hueco interior determina la posición de las columnas, ligeramente por delante del paramento del muro. A continuación, los planos del abocinado exterior parten de los extremos de los basamentos y convergen en el plano del paramento interior, extremo de

la circunferencia. La intersección de estos planos con aquellos que definen la anchura mínima del vano, de tres varas, determina la profundidad de este primer abocinado. La del interior equivale a una vara, y desde los puntos de intersección con los planos de las jambas se trazan sendas líneas hasta el otro extremo de la circunferencia, proyectándose hacia el interior.

Por lo tanto, el deseo de dotar a la capilla de un hueco de gran dimensión habría que relacionarlo con los elementos litúrgicos y conmemorativos de su interior, tanto el tríptico de la Virgen, como el sepulcro del cardenal. En el trazado de esta portada Diego de Riaño demuestra su habilidad para adaptarse a una serie de condiciones impuestas: conseguir la mayor visión del interior, ajustarse a la superficie disponible del muro y reutilizar algunos elementos arquitectónicos procedentes de los almacenes catedralicios. Su uso personal del lenguaje clásico sirve de vehículo para un rico programa iconográfico que celebra la comunión del cabildo con la Virgen de la Antigua. Aunque cambiase el promotor, se logró construir un arco “rico e de buena obra”, que conseguía poner punto y final al espacio pretendido por el proyecto de Diego Hurtado de Mendoza.

Entre Sevilla y Granada: maestros canteros, entalladores e imagineros en la órbita de Diego de Riaño y Diego Siloé (1520-1560)*

ANTONIO HOLGUERA CABRERA
Universidad de Sevilla

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La actividad de los canteros y entalladores resulta un jalón fundamental para avanzar en el conocimiento de la arquitectura española quinientista. Estudiar sus biografías aporta datos sobre las etapas más significativas de sus carreras y contribuyen a redefinir el paisaje arquitectónico de la época gracias a su capacidad de transmitir determinadas soluciones técnicas y esquemas compositivos que generaron un fecundo diálogo artístico, capaz de vincular la Península con el resto de Europa.

En Andalucía, el modelo tardogótico de estirpe castellana comenzó a superarse en el segundo tercio del siglo XVI por un lenguaje clásico importado que se manifestó como una sólida alternativa para glorificar las instituciones públicas dependientes de la Corona, como prueban las Casas Capitulares de Sevilla, erigidas poco tiempo después de celebrarse, en 1526, el matrimonio del emperador Carlos V. Además, para 1517, había cerrado el taller gótico de la catedral hispalense, una vez concluido el segundo cimborrio (Falcón, 1980, 130-131). Este hito, indicativo del momento transitorio vivido en la ciudad, favoreció el cambio de paradigma en torno a los años veinte, observado en la cúpula sobre pechinas que cerraba la sacristía mayor en 1543. Para entonces, las novedades renacentistas fueron imponiéndose en las fábricas religiosas del arzobispado más atrasadas en su desarrollo.

Por otro lado, el foco granadino experimentó fuertes tensiones socioculturales una vez finalizada la Reconquista, hecho que modificó el gusto imperante. La antigua capital nazarí inauguró un periodo de gran ambición arquitectónica que supuso la implantación gradual de diferentes modelos. Las prestigiosas formas

mudéjares siguieron dominando la arquitectura palaciega y las empresas parroquiales, mientras que el vocabulario gótico permanecía durante los primeros años en conjuntos de menor escala, asociados al reciente triunfo sobre el Islam. No obstante, estos templos serían revisados siguiendo el proyecto catedralicio trazado por Siloé en 1528.

Abundantes publicaciones manifiestan el notable papel de Sevilla y Granada como centros productores y abastecedores de destacados profesionales. La primera vía de estudio fue formulada por José Gestoso, en su célebre diccionario (1899-1909) y en los tres tomos de su “Sevilla monumental y artística” (1889-1892), aportaciones que inspiraron la redacción de los “Documentos para la Historia del Arte en Andalucía” (1927-1946) y del “Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla” (Hernández, Sancho y Collantes de Terán, 1939-1955). El vigoroso espíritu de estas iniciativas se intuye en Barrio y Moya (1981, 173-282), González, Aramburu-Zabala, Alonso y Polo (1991), Morales (1981, y 1991a, 61-82), Rodríguez (1998) y en la empresa editorial titulada “Artistas andaluces y artífices del arte andaluz”. Por otro lado, las contribuciones de Manuel Gómez-Moreno (1941 y 1988) a la historiografía granadina constituyeron un rico filón que impulsó el interés por el patrimonio local en el marco universitario, como sugieren las monografías de López (1987), Gómez-Moreno Calera (1989a y 1989b), Asenjo (1992), Gila (2000), López y Galera (2003) y la “Guía Artística de Granada y su Provincia” (López Guzmán y Hernández Ríos, 2006).

A continuación, abordaremos la labor protagonizada por veinticinco artífices, quienes integraron los talleres de Sevilla y Granada durante un marco cronológico que coincidió con el florecimiento de la arquitectura andaluza. Los artistas seleccionados reinterpretaron las novedades estilísticas, no solo en las capitales sino también en varios núcleos urbanos de ambas diócesis, desempeñando su oficio bajo la influencia de Riaño y Siloé.

* Estudio elaborado durante el disfrute de un Contrato de Joven Personal Investigador en el Marco del Sistema Nacional de Garantía Juvenil y del Programa Operativo de Empleo Juvenil 2014-2020.

Son, además, figuras poco estudiadas que conviene visibilizar, pues completar sus biografías facilitaría la revisión de cronologías y aclararía posibles atribuciones.

Este ensayo pertenece a un proyecto de mayor envergadura, aún en proceso, consistente en un diccionario histórico-biográfico de artífices activos en Sevilla y Granada (1500-1570). Aunque podrían haberse escogido otros centros, consideramos que son todavía escasas las investigaciones que versan sobre el trasiego de estos profesionales entre las dos ciudades, presentando también cierto retraso en el terreno de los patrocinadores. Así pues, con el presente trabajo teorizaremos sobre los niveles de especialización y el papel que jugó el origen de los artistas en la concreción de ciertos componentes arquitectónicos. En definitiva, trataremos aquellos matices que mejoran el conocimiento de la arquitectura andaluza renacentista, época privilegiada para la historia del arte hispánico.

ARTÍFICES DE LA EDILICIA ENTRE SEVILLA Y GRANADA (1520-1560)

El tránsito del tardogótico al Renacimiento se trata de un fenómeno implantado irregularmente sobre el territorio que, al presentar un perfil dinámico, dificulta su delimitación temporal. En términos generales, el reinado de los Reyes Católicos marca el comienzo de un cambio cultural que sentó las bases para la creación del estado moderno y la constitución de un gran imperio ultramarino. En este contexto, el fin de la Reconquista y el descubrimiento de América alienan una visión renovada del mundo que, mediante el apoyo dispensado por la élite, iría definiendo el trazado urbanístico con registros adaptados a los condicionantes del medio.

En Granada, atendiendo a su particular configuración social, la convivencia del legado islámico y las influencias del tardogótico dejaron su huella en varios templos parroquiales que, al abrigo de los debates estéticos contemporáneos, fueron incorporando, en torno a 1530, los primeros elementos renacentistas. Precisamente, las modificaciones de la catedral de Granada dirigidas por Siloé en 1528 resultaron decisivas para la renovación en clave clasicista de los proyectos coetáneos de Málaga y Jaén. Por esta razón, conocer los orígenes y formación de los profesionales que integraban los talleres catedralicios supone una vía de estudio para arrojar luz sobre un proceso decisivo para la formación de nuestra identidad, ya que el trasiego de artistas actúa de estímulo externo y posibilita entender las transformaciones del gusto.

Partiendo de la recopilación realizada por Gómez-Moreno (1988, 86-95) de los canteros y entalladores de la catedral de Granada recogidos en tres libros de fábrica (1528-1531, 1533-1541 y 1559) podríamos dilucidar si existió una direccionalidad en la transmisión del conocimiento artístico. En este sentido, Morales (1991a, 61-82 y 1981) informa sobre varios canteros¹ que, tras participar en las obras del Ayuntamiento de Sevilla, conjunto renovador de la arquitectura hispalense, dirigido por Diego de Riaño hasta su muerte en 1534, se trasladan a Granada, donde acometen encargos exclusivamente en la Catedral. Otros, en cambio, amplían sus horizontes profesionales y participan en obras diseminadas por el arzobispado. Independientemente del grado de movilidad, el flujo de maestros entre Sevilla y Granada se aprecia en once individuos, un 44% de la muestra.

Dicho itinerario fue seguido por Juan Vizcaíno, quien, en 1527-1528 esculpió sillares para las bóvedas y entablamiento del arquillo del ayuntamiento sevillano, siendo el mismo que laboró en la catedral de Granada desde 1529. Tras regresar a la ciudad del Guadalquivir volvió a trabajar en las Casas Capitulares (1538-1539) e intervino en las galerías porticadas de la plaza de San Francisco, entre noviembre de 1563 y marzo de 1564, como oficial de cantería (Morales 1991a, 78). Gómez-Moreno (1988, 89) revela que sabía firmar, hecho que indica un llamativo grado de autoestima y consideración en su entorno laboral más próximo.

Fueron varios los maestros hispanos educados en los talleres andaluces, donde para entonces se había alcanzado tal nivel de madurez que permitió la aparición de artífices locales con altas responsabilidades, dependiendo del lugar ocupado en la cadena de mando. Hablamos de Juan Gainza, de Hermosilla o de Juan García, presente en el Ayuntamiento a finales de 1527 y una década después en la catedral de Granada. También de Francisco González, asentador, que pasó por Sevilla entre octubre de 1527 y mayo de 1528 (Morales, 1991a, 70), y posteriormente fue contratado en la catedral de Granada durante dos etapas alternadas (1529 y 1537). Prueba del grado de especialización sufrido en el tejido laboral es la polifacética labor desarrollada por el entallador Toribio de Liébana². Activo colaborador en el Ayuntamiento de Sevilla, entre 1536-1540, labró el friso del ala del arquillo, tanto en

1. Según Rodríguez (1996, 55), el término alude a todos aquellos profesionales que trabajan la piedra con fines constructivos, independientemente de su rango.

2. El entallador, debido a su alta formación, intervenía en la talla de carácter ornamental, pudiendo contratar imágenes de bulto redondo.

su fachada a la plaza como en la lateral hacia la actual Avenida de la Constitución. Posteriormente, intervino en las pilastras y rosca del arco de la portada frontera a la calle Joaquín Guichot y en el entablamento y bóveda del primer tramo de la escalera, recibiendo 2.142 maravedíes por tres querubines y una sierpe (Morales, 1981b, 82). En 1541, estuvo contratado a jornal en la catedral de Granada por dos reales y medio (Gómez-Moreno, 1988, 93). Además, en 1556, percibió cuatro reales por tasar la historia de la Transfiguración que esculpió Heredia para el retablo de la catedral de Sevilla (González, et al., 1991, 362-363). De regreso a Granada intervino en la Iglesia de San Jerónimo, talló la estatua de san Gil (1557-1560), para la portada trazada por Siloé en la iglesia de su advocación, la imagen del arcángel localizada en el acceso de la iglesia de San Miguel Bajo (1558) y la figura de santa Escolástica en su templo homónimo (López, 1987, 681).

Son reseñables las trayectorias de Pedro de Alles, Juan Alonso y Juan Gibaja, pues evidencian la ejecución de proyectos de variable relevancia, primero en Sevilla donde todos participan en el Ayuntamiento entre la década de los veinte y los treinta, y seguidamente en fábricas diseminadas por el arzobispado granadino, incluyendo la capital: el primero labrando las ventanas superiores de las fachadas del Palacio de Carlos V (López, 1987, 656) y el siguiente efectuando, entre 1566 y 1570, la torre y la capilla bautismal de la iglesia de San Bartolomé (Gallego y Burin, 1989, 372). El tercero podría vincularse al cantero Juan García de Gibaja, documentado en las iglesias de Santa Ana y Santiago de Guadix (González, et al., 1991, 233), en las obras de la iglesia mayor de Baza (1535-1550), así como en la proyección del claustro del monasterio de San Jerónimo de la citada población en 1554 (López Guzmán y Hernández Ríos, II, 2006, 68).

En una situación parecida se halla Pedro Hernández, que trabajaba en el cenador de la alcoba del Alcázar en 1543 (Marín, II, 1990, 724), pudiendo haber erigido, con ciertas carencias documentales, la iglesia de la Inmaculada Concepción de Acequias entre 1546 y 1553 (Gómez-Moreno Calera, 1989b, 274) y, por último, el entallador Juan de Landeras, quien, una vez regresó de Sevilla, donde trabajó en las Casas Capitulares, elaboró motivos decorativos en la catedral de Granada en 1540-1541, llegando a cobrar dos reales y medio (Gómez-Moreno, 1988, 93). Fuera de Andalucía su actividad se registra en la fachada del colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares (Aramburu-Zabala y Soldevilla, 2013, 129).

Cambiando de tercio, el eje Granada-Sevilla arroja catorce artistas (56%), por lo que, en un terreno

hipotético, podría afirmarse que se percibe la supeditación de un centro sobre otro en la transmisión del conocimiento arquitectónico. Granada contó con artífices altamente cualificados, dotados de una formación práctica entre dos épocas, pero con cierto reconocimiento social. Un caso paradigmático es el de Francisco Rodríguez, cantero residente en la collación granadina de San Matías, que acepta como aprendiz a Sancho de Guía en 1524 (Gila, 2000, 247) y que tres años después se halla en el Ayuntamiento de Sevilla. Asimismo, estuvo contratado a jornal en el taller de la catedral de Granada por dos reales en 1528-1529 (Gómez-Moreno, 1988, 86 y 89). A pesar del desfase cronológico, es posible que interviniese como oficial de cantería en la doble galería porticada de la plaza de San Francisco entre 1563 y 1564 (Morales, 1991a, 75-76). Ciertamente, las obras del Ayuntamiento impulsaron constructivamente a una ciudad vinculada a la albañilería, que tras la caída del cimborrio no había acometido proyectos de una envergadura similar.

Gravitando entre ambos focos despuntan Juan de Aguirre, asentador en la catedral de Granada entre 1528-1529, quien se trasladó seis años después a Sevilla para participar en las obras del Ayuntamiento y, posteriormente, a la Catedral hasta finales de marzo de 1548 (Rodríguez, 1998, 415). Mencionaremos asimismo al asentador Pedro de Álava, a Juan del Castillo³ y a Domingo de ¿Anduca?, moldurero⁴ próximo al taller de Siloé documentado en 1529 y en la sede hispalense en 1551 (Rodríguez, 1998, 416). También citaremos a Diego Delgado y a Martín de Artiaga, entallador que, en la década de los veinte, participó en el claustro del monasterio lisboeta de Santa María de Belém, confirmando el gran alcance que tuvo el flujo de artistas entre España y Portugal (Morales, 1993, 406). Además, labró, en 1529, piezas y molduras de basas para la catedral de Granada por dos reales, actividad que repitió en las pilastras de la fachada del apeadero (1534), y materializó los capiteles para las columnas de las caballerizas del Alcázar (1540). Sumamos a esta breve relación a Bartolomé Ruiz, Juan de Trujillo⁵, y al albañil

3. Procedente de Granada, se le relaciona con las obras del Ayuntamiento de Sevilla en 1528 y desde fines de junio hasta septiembre de 1532 (Morales, 1991a, 68). Figura, además, entre los canteros de la catedral granadina en 1529 y en 1537 (Gómez-Moreno, 1988, 87 y 90).

4. Les correspondía desbastar los bloques y realizar molduras. Es posible que, en vez de Anduca, se trate de Anduze, población de la actual Occitania francesa.

5. Presente en la catedral de Granada los años 1529 y 1531 (Gómez-Moreno, 1988, 88-89), pasó a Sevilla entre julio y agosto de 1532 (Morales, 1991a, 77). En 1540 tasa la albañilería de la iglesia parroquial de Santa Ana de Granada en 276 ducados. Igualmente, rehace el santuario de Beas (1564-1567) y erige el templo de Escúzar en 1563 (Gómez-Moreno, 1989b, 150-152, 299 y 314).

Cristóbal García, a quien se le entregaron, el veintiséis de agosto de 1500, 10.000 maravedíes por diseñar en la Alhambra un mirador donde residió Isabel la Católica y otros 340 maravedíes por intervenir en la actual Huerta de Comares (Domínguez, 2014, 103 y 110), sin olvidar su efímero paso por el Hospital del Rey en Sevilla, hacia 1519 (Hernández, VI, 1933, 14-16).

De especial interés es Pedro de Riaño, contratado en la catedral de Granada los años 1529, cuando al firmar en nombre de otros compañeros prueba su alta instrucción, y 1531 (Gómez-Moreno, 1988, 87-88). Algunas noticias, que completan su biografía, nos lo relacionan con Diego de Riaño, al que se obliga a pagar, en 1534, 42 ducados (Hernández, VI, 1933, 11). Morales (1991a, 75) afirma que, desde febrero de 1536 a diciembre de 1540, está en el Ayuntamiento de Sevilla labrando pilastras para la fachada del apeadero y el sector del arquillo. Además, realiza una porción de los capiteles, arcos y bóvedas de la sala de Fieles Ejecutores, interviniendo en su cornisa exterior, participa en las pilastras y arco de la portada que salía a la calle Tintores y labra parte del entablamento, arcos y peldaños de la escalera. Asenjo (1992, 82) sugiere que, junto a su hermano, Juan de Riaño, ejecuta las portadas de los templos de Alcadia (1545-1562) y Cortes de Guadix (1565), mientras que Gómez-Moreno Calera (1989b, 318) le atribuye los accesos de las iglesias de Graena y Guadahortuna.

La existencia de parentesco entre los canteros era algo habitual debido a que la promoción profesional estaba poco regulada y los niveles más altos solo se alcanzaban mediante las enseñanzas de un maestro acreditado, extremo que hemos podido confirmar con el albañil Juan de Alcántara. Hijo de Sebastián de Alcántara, reconocido aparejador en la catedral de Granada al menos desde 1521, está documentado en las Casas Capitulares sevillanas labrando el entablamento y diversos elementos de la bóveda del arquillo, desde julio de 1537 hasta finales de 1540 (Morales, 1991a, 66). Culminó la portada de la iglesia granadina de Santa Ana (1547), trazando también las de San Ildefonso (1554-1555), San Miguel (1555-1556), junto a Pedro de Asteazu, y los dos pórticos para la desaparecida iglesia de Santa Escolástica en 1556 (Gallego y Burin, 1989, 314, 334, 386 y 176). El 20 de febrero de 1559 recibió 1.916 maravedíes por su labor como veedor en la catedral de Granada (Gómez-Moreno, 1988, 94), cargo que ejerció nuevamente en 1560 (Gila, 2000, 77). Finalmente, continuó la nave de la iglesia parroquial de Íllora en 1564, atribuyéndosele los dos accesos al recinto (Gómez-Moreno Calera, 1989a, 113 y 115) y

labró sillares para la iglesia de Almuñécar en 1567 (Gómez-Moreno Calera, 1989b, 295).

Conforme avanzó el siglo XVI los cargos tendieron a españolizarse al proceder los maestros de regiones norteñas vinculadas con el oficio o de los grandes centros constructivos castellanos. Este es el caso de Enrique Egas, llamado en 1512 para que visitara la sede sevillana y, nuevamente en 1515, cuando se le encargaron unas trazas para la Capilla Real de Granada (Rodríguez, 1996, 64). Ciertamente, la elaboración de informes se trata de un asunto poco respaldado por la historiografía tradicional al no calibrarse su importancia en la difusión de fórmulas constructivas entre focos urbanos separados. Partiendo de esta premisa, podríamos añadir a Alonso Rodríguez, maestro mayor de la catedral de Sevilla y del arzobispado entre 1496 y 1512. En 1513, tras desplomarse el cimborrio, efectuó un escrito sobre las causas y acciones a seguir para remediarlo. Su labor se extendió hasta Granada, donde fue llamado para dar su parecer a dos proyectos frustrados en la Capilla Real (1505 y 1509). El trasiego de los arquitectos más sobresalientes marcó el carácter singular de las edificaciones promovidas por el cabildo, como sugiere la visita de Siloé a la sacristía de la catedral de Sevilla en 1535 o, la de Alonso de Covarrubias en 1543 para opinar, en el mismo edificio, sobre las trazas de la Capilla Real.

Para finalizar, incluimos a dos artífices galos, el primero de ellos identificado por su apellido que actúa como topónimo. El entallador Jacques Francés se localiza entre los colaboradores de Siloé en la catedral de Granada en 1529 y 1537-1541 (Gómez-Moreno, 1988, 89-93), citándosele también, en las nóminas del Ayuntamiento de Sevilla desde diciembre de 1532 a mayo de 1533 (Morales, 1991a, 81). El segundo personaje se trata del entallador Nicolás de León, discípulo de Jorge Fernández Alemán. Se identificó a este artista con Nicolás de Oire, autor en Granada de dos tallas de San Justo y San Andrés para sus respectivas parroquias y de las esculturas de la portada exterior de la Capilla Real de Granada en 1526-1527 (López-Guadalupe, XXXIX, 2011, 311).

Documentado entre 1524 y 1547, es posible que su calidad profesional explique su traslado a Sevilla directamente de la mano de Riaño. Una vez instalado en la collación de San Salvador, participó, desde 1531, en la decoración de la catedral hispalense, componiendo doce esculturas de santas para las capillas de la Virgen de la Estrella y san Gregorio, así como otra docena de santos en las roscas de los arcos de ingreso al recinto (Morales, 1986, 17-22). Ese mismo año se le vincula con dos imágenes de la Virgen para las iglesias de

Manzanilla y Almonte. Entre agosto y septiembre de 1532 esculpe algunos capiteles del interior del Apeadero y un escudo imperial, cobrando por este último diez escudos (Morales, 1981b, 72), encargos que coinciden con la hechura de algunas figuras para la iglesia de San Pedro de Arcos de la Frontera.

Hacia 1533 contrata en Granada la hechura de un san Cecilio para ornamentar la entrada a su templo (Gallego y Burin, 1989, 168) y colabora con el entallador Andrés López del Castillo en la ejecución de un retablo para Medina Sidonia (1535), adscribiéndosele un crucificado y dos retablos para el antiguo monasterio de San Pablo de Sevilla (1536-1538), época que coincide con su traslado a la collación de la Magdalena. Igualmente, se le relaciona con el retablo mayor de la iglesia sevillana de San Pedro y en Vélez-Málaga con el primitivo retablo del santuario de Santa María. En 1536 se le encargó la imagen de la Virgen para el retablo del Hospital de los Remedios de Jerez, con posterioridad a su intervención en el retablo de la iglesia jerezana de San Juan de los Caballeros (Hernández, IX, 1937, 34), y el 6 de mayo de 1539 contrató otro retablo para la cofradía de la Virgen del Rosario de Jerez (Romero, 31 de marzo de 2013).

CONCLUSIONES

Construir un relato sobre aquellos artífices que contribuyeron a definir el paisaje arquitectónico andaluz entre 1520 y 1560, resulta una tarea difícil de precisar ante la falta de documentación. Podemos confirmar que el Ayuntamiento de Sevilla y la catedral de Granada fueron los dos focos principales de promoción, pues la naturaleza coral de ambos proyectos demandó un mayor volumen de artífices especializados en las labores de la piedra, que, en ocasiones, firmaban las escrituras, revelando el tránsito de artesano medieval a un artista consciente de su orgullo creativo. Asimismo, la muestra escogida indica la preminencia de Granada sobre Sevilla en la transmisión del conocimiento arquitectónico, además de un entramado laboral españolizado, pues solamente tres individuos, uno de ellos hipotéticamente, son franceses mientras que el resto proceden de los centros constructivos peninsulares más representativos del período. Todas estas cuestiones deberán matizarse en trabajos futuros que continúen por la senda trazada en este artículo, cuyo objetivo ha sido ofrecer una panorámica inédita sobre el trasvase de experiencias arquitectónicas entre Sevilla y Granada, y viceversa, en las décadas centrales del siglo XVI.

El Renacimiento en la parroquia de Nuestra Señora de Consolación de Cazalla de la Sierra

SALVADOR HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad Pablo Olavide de Sevilla

Consideraciones en torno a la cronología y autoría de la ampliación renacentista de la Parroquia de Cazalla: el papel rector de Martín de Gaínza

Cuando en 1538 se inician los trabajos de la “iglesia nueva” de Cazalla, que deberían ir gradualmente levantando la nueva fábrica renacentista y derribando el viejo templo medieval (Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán, 1943, 316-319; Morales, Sanz, Serrera y Valdivieso, 1981, 566), habían transcurrido cuatro años desde el fallecimiento de Diego de Riaño, maestro mayor de las obras de la Catedral de Sevilla, quien había trazado el proyecto de la Sacristía Mayor de la Magna Hispalensis, aprobado por el Cabildo en 1530 (Rodríguez Estévez y Ampliato Briones, 2019, 97-112). En este cargo fue sustituido por Martín de Gaínza, quien cuando se inician las obras de Cazalla, se ocupa en la delicada y compleja tarea de proceder al cierre de la cubierta de la Sacristía Mayor catedralicia (Ampliato Briones y Rodríguez Estévez, 2019b, 50-51).

Como el modelo de pilares con medias columnas corintias adosadas y coronados por dados de entablamento, presente en la Sacristía sevillana, se repite en la iglesia de Cazalla, se llegó a apuntar por algunos autores que esta parroquia serrana hubiese sido trazada por el mismo Diego de Riaño (Villar Movellán, 1990, 344; Galera Andreu, 2000b, 207), que como es sabido dejó el recinto catedralicio hasta la altura de las cornisas, a falta tan solo de las cubiertas.

A pesar de estas relaciones estilísticas, la historia constructiva de la Parroquia de Cazalla resulta especialmente difícil de esclarecer por las mermas y destrucciones sufridas por los archivos locales, pues la pérdida del Archivo Parroquial en 1936 nos ha privado de datos seguramente fundamentales sobre la cronología del edificio, a lo que hay que añadir la venta de parte del Archivo Municipal en la postguerra y las fechas tardías en que comienza el fondo de Protocolos Notariales de la localidad.

Si la archisabida fecha de 1538 recogida en una lápida en el muro de los pies de la nave izquierda (fig. 18-1)¹ marca el inicio de las obras, sabemos con seguridad que éstas continuaban su curso a mediados de la centuria, mínimo margen cronológico exigido con toda lógica por la envergadura del proyecto. Así lo confirman algunos documentos del Archivo de la Catedral de Sevilla, publicados hace algo más de una década por el profesor Morales en relación con la cronología y autoría de las obras de la Capilla Real del gran templo hispalense (Morales, 1991b, 185-194). Este recinto catedralicio, en el que como se sabe se venera la imagen de la Virgen de los Reyes y se albergan los restos de los monarcas Fernando III el Santo y Alfonso X el Sabio, fue producto –como suele ser normal en este tipo de ambiciosas empresas constructivas– de un largo proceso dilatado en el tiempo y lleno de vicisitudes, determinantes de que a mediados del siglo XVI las obras distasen todavía de su conclusión. La interrupción de las obras en 1557 motivó la decisión capitular de convocar a varios maestros para que dictaminasen los daños y propusiesen soluciones. Uno de los que comparecieron fue el aparejador Miguel de Gaínza (cuya relación familiar con el Maestro Mayor Martín de Gaínza no está todavía definida), a quien se había convocado en su condición de maestro mayor de la iglesia de Cazalla de la Sierra. Así en el libramiento efectuado el 15 de diciembre de dicho año para gratificar a los maestros que habían informado sobre las obras de esta Capilla Real, se cita “*al maestro de Caçalla*”. Si bien el documento no precisa la identidad de este maestro, es fácil adivinar, como señala el profesor Morales, que dicho artista, atendiendo a la relación de los maestros convocados, es Miguel de Gaínza, quien como sus compañeros –citados en dicho libramiento en razón de su procedencia y

1. Agradezco al Prof. Dr. Juan Clemente Rodríguez Estévez la cesión de las fotografías que ilustran este trabajo.

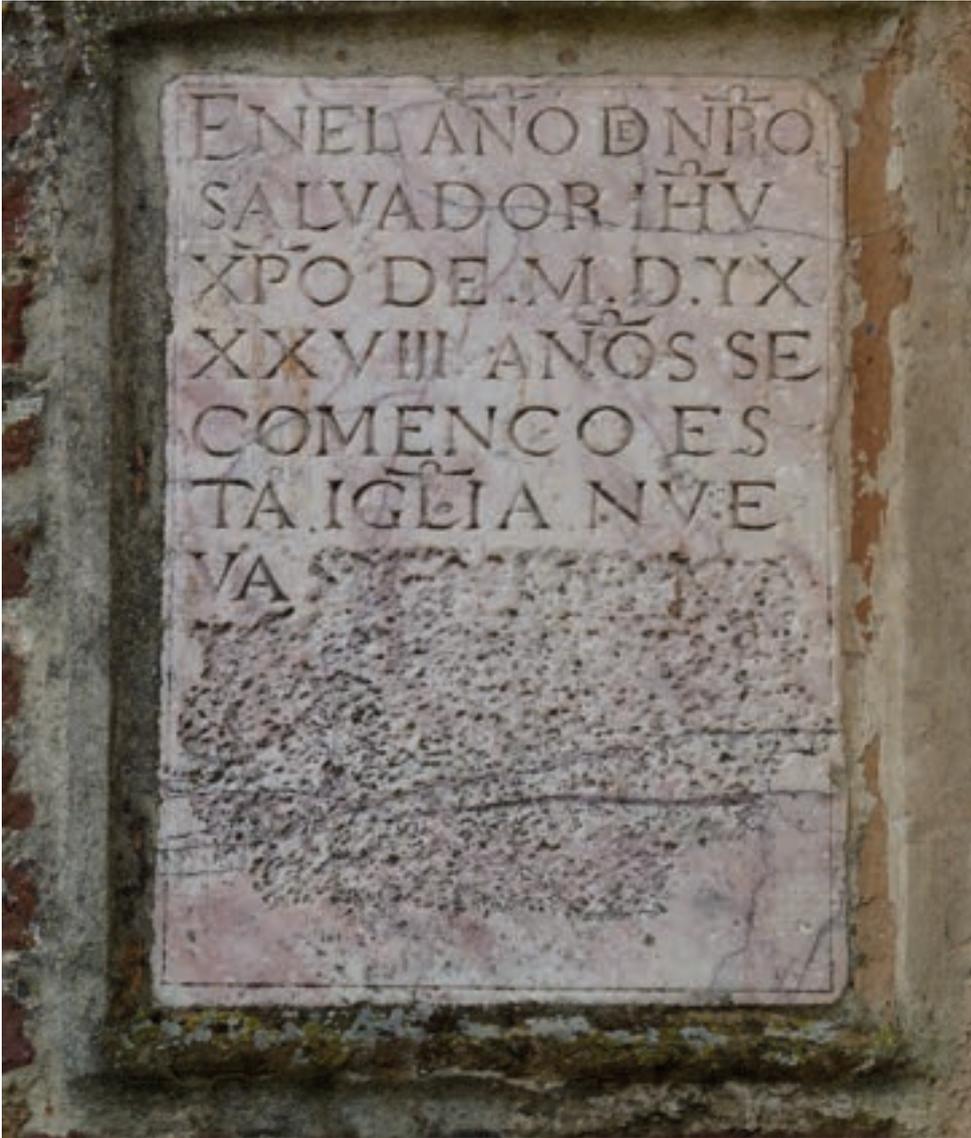


Fig. 18-1. Inscripción conmemorativa de la ampliación renacentista iniciada en 1538

no de sus nombres— recibió 50 ducados “*para el gasto de su venida y estada y buelta y por los pareceres y traças*” (Morales, 1991b, 192).

Como señala el mismo autor, la vinculación que gracias a este documento se establece entre la obra de la Parroquia de Cazalla y la personalidad artística de Miguel de Gaínza “*es de enorme trascendencia, habida cuenta las peculiaridades de dicho templo*”. Gracias a este dato, sin negar la intervención de Martín de Gaínza en la dirección de las obras, es necesario, en palabras del propio profesor Morales, otorgar el protagonismo a Miguel de Gaínza, especialmente en lo relativo a las cubiertas, que son “precisamente lo más llamativo y logrado del recinto y la mejor prueba del dominio del arte de la estereotomía por parte de su autor” (Morales, 1991b, 192).

Si en estos años centrales de la centuria las obras estuvieron a cargo del citado Miguel de Gaínza, sabemos también con seguridad que la construcción

proseguía todavía en la siguiente década de 1560. Se trata de un expediente del archivo de la Catedral de Sevilla², que dimos a conocer en una publicación local (Hernández González, 2008, 41-47), por lo que ha pasado completamente desapercibida y no ha alcanzado ningún eco en la historiografía artística, por lo que nos parece oportuno rescatarlas en esta ocasión.

El expediente en cuestión se inició a raíz de la Visita Pastoral efectuada a la localidad por el canónigo Hernando Mohedano de Saavedra, Visitador General del Arzobispado, en junio de 1569. Los testigos interrogados por el Visitador manifestaron las molestias derivadas de la falta de espacio que padecía el templo

2. Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Fondo Catedral, sección IX (Fondo Histórico General), legajo 200, expediente 3: Orden del Cabildo de Canónigos in Sacris, sede vacante de Don Fernando de Valdés, sobre la administración del Santísimo Sacramento en Cazalla (1569).



Fig. 18-2. Vista de la ampliación renacentista desde los pies del templo

parroquial a causa de las obras de la ampliación renacentista. El desarrollo de los trabajos había provocado que todos los altares se concentrasen en la zona de los pies de la iglesia, dispuestos frontalmente unos a otros, por lo que los fieles que asistían a los oficios en un determinado altar daban la espalda involuntariamente al altar frontero, con el consiguiente menoscabo del decoro del culto. Aunque el documento no refiere ningún pormenor del proceso constructivo, sí señala como *“en la dicha iglesia a causa de la obra de ella hay grande estrechura”*. Esta limitación del espacio para el culto derivaba del hecho de la forzosa habilitación de la zona todavía no derribada de la primitiva parroquia gótico – mudéjar para el desarrollo de la actividad litúrgica. El plan de la nueva obra quinientista contemplaba la demolición total de la construcción medieval, por lo que a medida que las obras avanzasen desde la cabecera hacia los pies, el espacio disponible para el culto se debería ir reduciendo gradualmente, hasta que en un

momento dado las celebraciones litúrgicas se trasladasen a otro templo o bien se habilitase la cabecera de la nueva iglesia para tal fin.

El nuevo templo renacentista se organiza en tres naves –de las que solo llegaron a levantarse los dos primeros tramos– articuladas por soportes de rotundo clasicismo (fig. 18-2). Se trata de pilares de sección cuadrada, que como núcleos del soporte descansan sobre basamentos y a los que se adosan semicolumnas de fuste estriado, ya en sentido vertical, ya en espiral, coronadas por capiteles de orden corintio, que dan paso a dados de entablamento, en cuyos frisos se desarrolla un programa iconográfico integrado por figuras de santos y profetas, merecedor de un futuro estudio que de seguro enriquecerá la lectura simbólica del templo (fig. 18-3). Las cornisas, ornamentadas con cabezas leoninas, dan paso a un nuevo trozo de entablamento del que arrancan los arcos fajones y formeros que reciben las cubiertas (fig. 18-4). En definitiva, la influencia de la Sacristía



Fig. 18-3. Capitel y entablamento de remate del pilar del arco toral del presbiterio, lado del Evangelio

Mayor se hace tan acusada, como se ha venido señalando por la crítica desde los años 80, que cabe pensar en una misma mano para ambas obras (Ampliato Briones, Antonio Luis y Rodríguez Estévez, Juan Clemente, 2019b, 58).

Se consigue así una acusada nota de esbeltez y verticalidad, sin que se desvirtúen las relaciones de proporción entre soportes y arquerías. En esta apuesta por la modernidad, se elige un modelo de cubiertas muy propio de la nueva estética renacentista: vaídas con intradós casetonado. Frente a las tradicionales bóvedas de nervaduras estrelladas propias del gótico final, todavía en pleno vigor en estas primeras décadas del siglo XVI, las nuevas cubiertas del Renacimiento *“pueden convertirse en elementos generadores de programas clasicistas al cruzarse ortogonalmente renunciando a los tradicionales nervios, terceletes y ligaduras”* (López Guzmán, 1992, 140). El mismo autor pone como ejemplo de esta nueva modalidad precisamente las bóvedas de la Parroquia de Cazalla. Aunque todas las bóvedas de los seis tramos que se llegaron a levantar tienen en común su sección vaída y su intradós casetonado, se advierte una diferencia de diseño entre los primeros y los segundos tramos de las tres naves (fig. 18-5). Así las bóvedas de los primeros tramos de las tres naves del templo muestran su

intradós recorrido por “cruces” o retículas ortogonales definidas por el cruce de nervaduras que forman una especie de malla. Es el modelo que el arquitecto Alonso de Vandelvira, tracista como es sabido de la catedral de Jaén, denominó *“capilla cuadrada por cruces”*. Por su parte, las bóvedas de los segundos tramos, aun respondiendo al mismo modelo, ofrecen la variante de disponer sus nervios en diagonal, de acuerdo al tipo que Vandelvira llamó *“capilla cuadrada enrejada”*. Esta combinación de diseños dio como resultado, en palabras del profesor Morales, “uno de los mejores ejemplos del alto grado de perfección que alcanzó la estereotomía española del Renacimiento” (Morales, 1992a, VI). En esta misma línea de valoración, el arquitecto José Carlos Palacios señala que *“las bóvedas de Cazalla de la Sierra, injustamente olvidadas, reclaman una valoración más atenta del ingenio y la sabiduría constructiva de nuestro patrimonio arquitectónico”* (Palacios, 1992, 63).

Tantas novedades hacen que el viejo modelo tardogótico de iglesia de salón de tres o cinco naves de igual altura se traduzca aquí en el nuevo lenguaje renacentista del “Romano”, en el que los pilares fasciculados han sido sustituidos por los nuevos modelos “siloescos” y las bóvedas de nervaduras con sus complejos diseños estrellados han dado paso a una trama reticulada sometida a la rigurosa



Fig. 18-4. Pilar de separación de los tramos entre las naves de la Epístola y central



Fig. 18-5. Bóveda del segundo tramo de la nave de la Epístola

geometría de las líneas del clasicismo “al romano”. Como señala el profesor Recio Mir, destaca en esta iglesia “su contención decorativa, lo que le da a su clásica arquitectura una ‘romanitas’ superior a la de la decorada sacristía catedralicia, hasta configurar un edificio verdaderamente sobrecogedor” (Recio Mir, 2001, 63).

LA INTERVENCIÓN DEL MAESTRO JUAN DE ZUMÁRRAGA: LA HIPOTÉTICA INTERRUPCIÓN DEFINITIVA DEL PROYECTO RENACENTISTA

A pesar de las relaciones estilísticas y de autoría que como vemos existen entre la Parroquia de Cazalla y la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, el Archivo catedralicio se revela muy parco en noticias sobre el templo serrano, reducidas a los datos que hemos visto hasta ahora. Igual sucede con el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, en el que la documentación que conocemos sobre obras en esta parroquia serrana se refiere solamente a las reformas de época barroca operadas sobre la zona medieval de los pies, que obviamente quedan fuera del tema que tratamos.

No obstante, la cuestión no está cerrada, a la vista de la potencial riqueza informativa del archivo de Protocolos Notariales del Distrito de Cazalla de la Sierra. Si bien la documentación notarial de Cazalla arranca de mediados del siglo XVI y por tanto no arroja luz sobre los pormenores de los inicios de la obra, brinda en cambio alguna referencia sobre las vicisitudes posteriores de la construcción. Así en un rápido sondeo, nada exhaustivo por la premura de tiempo con la que nos vimos obligados a hacer la consulta, pudimos localizar un interesante documento³, que publicamos en su momento en una publicación de ámbito provincial (Hernández González, 2009, 303-313) y no que ha llegado al alcance de la historiografía artística, por lo que también consideramos oportuno su rescate, pues creemos que lo podemos interpretar, hipotéticamente, como la definitiva interrupción de la obra renacentista.

Se trata de una escritura de obligación, otorgada en Cazalla el 5 de mayo de 1572, mediante la cual Antón Martín y Francisco Sánchez Cubero, vecinos de la localidad, se comprometen a transportar desde la cantera de la vecina población de San Nicolás del Puerto la cantidad de cien carretadas de piedra, con la condición de que se las den sacadas de la cantera y tasadas por Juan de Zumárraga, “maestro mayor de la obra

de la iglesia de esta dicha villa” y Miguel de Lormendi, asentador de la obra. La piedra deberían depositarla en el “corral de la dicha iglesia mayor”. Por cada carretada de piedra se les abonaría por parte de Lorenzo Núñez, mayordomo de Fábrica de la Parroquia, la cantidad de nueve reales de plata.

Este maestro podría identificarse, por cronología, con Juan Bautista de Zumárraga, padre del conocido Miguel de Zumárraga, pues si bien, como apunta Cruz Isidoro, la familia residía en Jaén desde al menos principios de la década de 1560, pronto debieron trasladarse a Sevilla, donde el progenitor fue nombrado como aparejador de la Catedral en 1577 (Cruz Isidoro, 1997, 31), cinco años después de la intervención que hemos comentado en la parroquia de Cazalla.

El documento, pese a lo escueto de su contenido, plantea interesantes interrogantes. Si bien queda claro que la piedra se destina a la obra de la iglesia, nada se dice del estado de ésta en ese momento. Sospechamos que la cantidad que se suministra –cien carretadas– y el lugar de depósito –el corral de la iglesia, que no es de excesivas dimensiones– no debe hacer pensar en una obra de grandes pretensiones, sino más bien en el definitivo cierre de la ampliación del templo. Si pocos años antes, en 1569, el Visitador del Arzobispado recogía las quejas de los fieles por la estrechez del templo embascado por las obras, tres años después bien pudo pensarse ya en la definitiva interrupción del proyecto, por circunstancias cuyo alcance se nos escapa ante la ausencia de noticias documentales. La solución adoptada fue la unión, forzada e irregular, pero de gran efecto pintoresco al fin y al cabo, de la nueva iglesia renacentista y la vieja iglesia medieval. A tal efecto se procedió al cierre de los segundos y a la vez últimos tramos de las naves laterales con sendos muros que al rellenar todo el tránsito con los nunca realizados tramos siguientes, desde el suelo hasta la rosca de los arcos torales, definieron los nuevos testeros de los pies de la zona renacentista, si bien el de la nave derecha se horadó en época barroca para dar acceso a la añadida capilla del Cristo de las Aguas, hoy Sacramental. Por su parte, como la nave central renacentista es de mayor luz que la medieval, los pilares de aquella quedaron alineados con las naves laterales de la iglesia primitiva, cuyos primeros tramos subsistentes fueron achicados en su espacio hasta quedar reducidos a unos estrechos pasillos que actúan como pasadizos entre los tramos de los pies primitivos y la ampliación renacentista. Tal unión provocó una serie de cortes e irregularidades, que otorgan a esta zona de los pies un aspecto pintoresco, aumentado por las reformas barrocas que cribaron todavía más los elementos medievales al cegar las arquerías de los tramos

3. Archivo del Distrito Notarial de Cazalla de la Sierra. Protocolos Notariales de Cazalla, legajo de 1572. Sin signatura y sin foliación.



Fig. 18-6. Muro de cierre de los pies de la nave del Evangelio de la ampliación renacentista

más cercanos a la zona quinientista, cambiar las cubiertas lignarias originales por bóvedas de cañón o reformar la molduración, entre otros cambios (fig. 18-6).

Esta operación de ensamble y cierre bien pudo consumir las cien carretadas de piedra depositadas en el corral de la iglesia. Tal cantidad de piedra, suficiente a nuestro juicio para este cierre apresurado, no bastaría para el supuesto de la prosecución de las obras, que de acuerdo con la magnitud del proyecto inicial debieron abarcar varios tramos más de extensión longitudinal y que ciertamente consumirían bastantes toneladas

de piedra, para cuyo almacenaje no bastaría con el corral del templo, sino que como en otros casos, necesitarían espacios públicos de mucha mayor amplitud, como la vecina Plaza Mayor.

Dos estéticas distintas, gótico-mudéjar y renacimiento, quedarían unidas a partir de este momento en un peculiar maridaje de formas y volúmenes responsables de la acusada personalidad de este templo dentro de la arquitectura del antiguo Reino de Sevilla, merecedor de un estudio monográfico que esperamos poder abordar algún día.

Diego de Riaño, Francisco de Montiel y las bóvedas baídas de cruceros en Extremadura

PAU NATIVIDAD VIVÓ
Universidad Politécnica de Cartagena

FRANCISCO DE MONTIEL EN LAS IGLESIAS DE ZAFRA, MONTIJO Y GUAREÑA

En 1549 estaba asentado en Zafra un matrimonio formado por el cantero Francisco de Montiel y su esposa Isabel Hernández, quienes tuvieron tres hijos. El menor, llamado también Francisco, nació en 1555, aprendió el oficio de cantero junto a su padre y a finales de la década de 1570 era considerado un maestro con experiencia. Desde entonces proyectó y dirigió con acierto las obras de un buen número de edificios, lo que le reportó un gran prestigio profesional y le permitió llegar a ocupar el cargo de “maestro mayor de las obras de Su Excelencia el duque de Feria”. Falleció en 1615 dejando tras de sí una importante empresa constructora que heredó su hijo, el también maestro mayor Bartolomé González de Montiel (Rubio, 2001, 282-296). Como ahora veremos, Francisco de Montiel hijo levantó entre finales del siglo XVI y principios del XVII varias baídas de cruceros de cantería en iglesias de la Baja Extremadura.

La primera iglesia en la que vemos estas bóvedas es la del Rosario en Zafra. Este templo presenta dos partes distintas construidas en dos etapas. Durante la primera etapa se levantó la capilla mayor y el primer tramo de las naves, que se cubrieron con bóvedas de crucería góticas dispuestas a diferente altura; pero en la segunda etapa las naves se igualaron en altura y el edificio se transformó en una iglesia salón. Los nuevos tramos se cerraron con baídas de cruceros de estética renacentista: en la nave central se construyeron tres baídas de cruceros radiales y circulares y en las naves laterales dos baídas de cruceros paralelos y dos de cruceros diagonales¹ (fig. 19-1). La

documentación histórica nos informa que en 1580 se contrató a Montiel para “acabar e cerrar dos capillas” en la nave del evangelio. Esta nave era la última que faltaba por cubrir y sus bóvedas tenían que ser como las de la nave de la epístola. Según el contrato, la obra debía estar acabada a finales de año. Solo hay constancia de la intervención de Montiel en las baídas de la nave del evangelio, pero es probable que fuera también el autor del resto, dada su imagen unitaria (Rubio, 2001, 234-235).

Otra iglesia en la que vemos baídas de cruceros de cantería es la de San Pedro Apóstol en Montijo. Este templo presenta planta de cruz latina compuesta por una nave de estilo gótico y una cabecera renacentista. La capilla mayor se cubre con una baída de cruceros paralelos, el crucero con una cúpula de media naranja y el transepto con dos baídas de cruceros diagonales (fig. 19-2). Un aspecto llamativo de las baídas es que son asimétricas; esto se debe a que los arcos formos menores tienen sus arranques a diferente altura: unos extremos arrancan desde la cornisa y otros desde los arcos torales. Tenemos noticias de que la cabecera fue reformada por Montiel a principios del siglo XVII. En particular, sabemos que en 1605 se habían terminado los muros, las pilastras y los arcos de cantería, estando todo preparado para empezar a cerrar las bóvedas (Tejada, 1997; Rubio, 2001, 289).

Por último hay que hablar de la iglesia de Santa María en Guareña. Este templo consta de una gran nave con contrafuertes laterales y bóvedas de crucería. La capilla mayor tiene planta semicircular y se cubre con una bóveda de horno de cruceros radiales y circulares. A su lado se dispone la sacristía que tiene una

1. En este trabajo se designan a los cruceros de diferentes maneras según su geometría y posición en planta. Los cruceros pueden ser paralelos si se proyectan en planta como rectas paralelas a un lado de la planta, diagonales si

se proyectan en planta como rectas paralelas a una diagonal de la planta, radiales si se proyectan en planta como rectas radiales convergentes al centro de la planta, circulares si se proyectan en planta como circunferencias concéntricas a la planta y cuadrados (o poligonales) si se proyectan en planta como cuadrados (o polígonos) paralelos al perímetro de la planta.



Fig. 19-1. Baídas en la iglesia del Rosario de Zafra. Francisco de Montiel, en torno a 1580. Fotografía del autor



Fig. 19-2. Baídas en la iglesia de San Pedro de Montijo. Francisco de Montiel, 1605 en adelante. Fotografía del autor



Fig. 19-3. Baída en la sacristía de la iglesia de Santa María de Guareña. Posible obra de Francisco de Montiel, quizá entre 1594-1609. Fotografía del autor

de planta cuadrada con cruceros radiales y cuadrados concéntricos (fig. 19-3). Si se observan con atención los cruceros radiales de la baída, se puede apreciar que están repartidos de manera que ninguno se sitúa en las diagonales de la bóveda; en consecuencia, los cruceros cuadrados tienen sus esquinas exentas simulando no apoyar sobre ningún elemento inferior, lo que les confiere cierta sensación de ingravidez. Se trata de un diseño realmente singular, aunque no exclusivo de Guareña como más adelante veremos. La documentación conservada nos informa que en esta iglesia intervino Rodrigo Gil de Hontañón entre 1559 y 1577, aunque parece ser que la sacristía y la capilla mayor fueron construidas con posterioridad (García-Murga, 1981; Moreno, 2017, 806-807). Las similitudes entre estas dos partes, tanto en sus bóvedas como en otros elementos, hacen pensar que fueron levantadas durante una misma intervención, la cual se habría llevado a cabo entre finales del siglo XVI y principios del XVII, tal y como se deduce de dos escudos labrados en piedra: el primero se localiza sobre la puerta de la sacristía y perteneció a D. Pedro González de Acevedo, obispo de la diócesis de Plasencia entre 1594 y 1609; el segundo aparece en la clave de la bóveda de la

capilla mayor y perteneció a D. Enrique Enríquez Manrique, obispo entre 1610 y 1622. Existe un tercer escudo pintado en la clave de la baída de la sacristía que perteneció a D. Sancho Dávila Toledo, obispo entre 1622 y 1625, y que debió pintarse en una intervención posterior, quizá de mantenimiento. Desconocemos la identidad del autor de la sacristía y la capilla mayor, pero a falta de más datos se podría pensar en Montiel, aunque solo sea por el hecho de que este maestro proyectó y construyó, en fechas similares, las baídas de cruceros de Zafra y Montijo.

HIPÓTESIS DE TRABAJO

Se han formulado varias hipótesis sobre el origen de las baídas de cruceros de Francisco de Montiel hijo. Una hipótesis plantea que este maestro manejó una copia del Tercero y Cuarto Libro de Serlio y que las ilustraciones de bóvedas de casetones que aparecen en algunas páginas le sirvieron de inspiración; otra señala que este tipo de bóvedas llegó a Extremadura a través de maestros norteños y establece una vinculación entre la iglesia de Zafra y algunos templos vascos

(Rubio, 2001, 289 y 235). Ambas hipótesis son razonables por varios motivos: en primer lugar, porque con toda seguridad Montiel tuvo varios libros de arquitectura, entre ellos algún ejemplar de Serlio, y en segundo lugar, porque es evidente que la configuración espacial y las bóvedas de la iglesia de Zafra la asemejan a otras iglesias del País Vasco, por ejemplo la de San Sebastián de Soreasu en Azpeitia.

También se puede plantear una tercera hipótesis basada en la posibilidad de que Montiel recibiera influencias andaluzas. Sabemos que entre la Baja Extremadura y Andalucía occidental siempre ha existido un intercambio artístico intenso, dada su proximidad geográfica. Y en el caso concreto que aquí nos ocupa, cabe indicar que varios investigadores han observado el influjo de la cantería renacentista andaluza en las bóvedas de cruceros de Zafra, Montijo y Guareña (Sanz, 2009-2010, 145; Moreno, 2017, 652-653; Natividad, 2017, 1: 289-290). El presente estudio pretende profundizar un poco más en esta tercera hipótesis, analizando la posibilidad de que Montiel aprendiera a trazar y labrar las baídas de cruceros trabajando junto a otros maestros activos en Andalucía occidental durante el siglo XVI. Para ello, se revisarán tres edificios en cuyas obras participó Diego de Riaño o alguno de sus sucesores. Estos edificios son: el Ayuntamiento de Sevilla, la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación en Cazalla de la Sierra y la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Aracena.

EL AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

A partir de la década de 1530 se construyeron numerosas baídas de cruceros de cantería en Sevilla y poblaciones cercanas. Los casos fueron tan abundantes y concentrados en un periodo breve de tiempo que algunos investigadores se han referido a la existencia de un foco sevillano de cantería (Palacios, 2003 [1990], 288-289; Pinto Puerto, 2002, 35-36). Estas baídas de cruceros o bóvedas artesonadas “a lo romano” llegaron a través del Renacimiento italiano y gozaron de bastante éxito porque ofrecían una imagen novedosa y atractiva a la vez que se podían construir con las técnicas góticas conocidas (Pinto Puerto, 2002, 61-68; Palacios y Bravo, 2013). Estas bóvedas fueron recogidas en diferentes libros de arquitectura, lo que permitió su vigencia más allá del siglo XVI; en este sentido, conviene destacar el manuscrito de cantería del gienense Alonso de Vandelvira (ca. 1585), donde pueden verse numerosos trazados para su diseño y construcción. En Sevilla el principal artífice de este

tipo de bóvedas fue el arquitecto Diego de Riaño, que a principios de la década de 1530 ocupaba el cargo de maestro mayor de las obras del Arzobispado Hispalense (Ampliato y Rodríguez, 2019b).

El Ayuntamiento de Sevilla alberga unas de las primeras y más destacables baídas de cruceros cuya autoría podemos atribuir a Riaño. En la sala capitular hay una baída de cruceros paralelos rebajados y casetones decorados con relieves de reyes de España y en la sala de fieles ejecutores y el arquillo hay otras dos baídas similares de casetones lisos (fig. 19-4). Sabemos que la construcción del cabildo comenzó en torno a 1526 bajo la dirección de Riaño, en 1534 empezaron a cerrarse las bóvedas del vestíbulo y de la sala capitular, a finales de año falleció Riaño y fue sustituido por su discípulo Juan Sánchez, en 1535 se decidió ampliar el edificio con la sala de fieles ejecutores y el arquillo, y entre 1537 y 1539 se ejecutaron las baídas de dichos espacios (Morales, 1981b, 65-90). Aunque estas dos últimas bóvedas se levantaron bajo la dirección de Sánchez, es evidente que su configuración formal y constructiva repite el esquema establecido por Riaño unos años antes en la baída de la sala capitular.

Se da la circunstancia de que en las obras está documentada la presencia de un cantero llamado Francisco de Montiel que entre marzo y mayo de 1539 labró sillares y dovelas para el entablamento y la bóveda de la sala de fieles ejecutores (Morales, 1991a, 73). El hecho de que este cantero se llame Francisco de Montiel y aparezca labrando dovelas para una baída de cruceros resulta, cuanto menos, una curiosa coincidencia. Por las fechas en las que nos movemos podría tratarse del mismo Montiel que diez años después se halla asentado en Zafra, es decir, Montiel padre. No disponemos de datos que permitan confirmar o desmentir tal conjetura, pero supongamos por un momento que es cierta. Entonces se podría establecer la siguiente hipótesis: Montiel padre trabajó de joven en las obras del Ayuntamiento de Sevilla, donde aprendió a construir baídas de cruceros, y años más tarde transmitió estos conocimientos a su hijo, quien los puso en práctica en las iglesias de Zafra, Montijo y Guareña. No parece un planteamiento muy descabellado; sin embargo, tiene un punto débil: resulta difícil creer que Montiel hijo fuera capaz de diseñar y construir las baídas de cruceros únicamente a partir de los conocimientos teóricos aprendidos de su padre y sin ninguna experiencia previa en este tipo de bóvedas. Por tanto, aunque este punto de contacto inicial pueda ser viable, debemos considerar el hecho, más que probable, de que Montiel hijo conociera de primera mano las baídas de cruceros. Esto nos lleva a hablar de las siguientes dos iglesias.



Fig. 19-4. Baída en la sala de fieles ejecutores del Ayuntamiento de Sevilla. Juan Sánchez, 1537-1539. Fotografía del autor

LA IGLESIA DE CAZALLA DE LA SIERRA

En la población sevillana de Cazalla de la Sierra, a menos de 100 kilómetros de Zafra, se alza la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación. Una lápida conmemorativa en la fachada informa que en 1538 se empezó a remodelar el antiguo templo mudéjar. El resultado de dicha remodelación se aprecia en parte delantera del edificio, cuyos pilares, entablamentos y bóvedas recuerdan a la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla. Por este motivo se ha atribuido su autoría a Martín de Gaínza, que fue discípulo y aparejador de Riaño en las obras de la Sacristía Mayor y, tras la muerte de este, le sustituyó en el cargo de maestro mayor. En 1556 falleció Martín y las obras de Cazalla pasaron a manos de su hijo Miguel de Gaínza, a quien se atribuye un papel importante en la ejecución de las bóvedas (Morales, 1991b, 191-192). La capilla mayor se cubre con una bóveda de intradós esférico y cruceros radiales y poligonales, el primer tramo de las naves con baídas de cruceros paralelos y el segundo tramo con baídas de cruceros diagonales (fig. 19-5).

Las bóvedas de Cazalla guardan un gran parecido con las bóvedas de Montiel: las baídas de cruceros paralelos y diagonales de Zafra y Montijo son idénticas a las de Cazalla, y la baída de la sacristía de Guareña

repite la misma solución estereotómica que vemos en la bóveda de la capilla mayor de Cazalla, con la única diferencia de que en un caso la planta es un cuadrado y en el otro es medio decágono. Además, las bóvedas de Cazalla ya no presentan cruceros con sección acabada en una arista al modo gótico, tal y como ocurría en las baídas de Riaño, sino que usan cruceros con sección de doble arista y espacio intermedio rehundido, configuración que vemos repetida en las baídas de Montiel. Todas estas similitudes no parecen casuales, sino más bien lo contrario, evidencian que Montiel hijo conocía a la perfección las bóvedas de la iglesia de Cazalla. Y en base a ello se podría seguir desarrollando la hipótesis de la siguiente manera: es posible que Montiel padre estuviera trabajando durante algún tiempo en las obras de Cazalla y que, llegado el momento, facilitase la contratación de su hijo, un joven cantero en formación. Según este planteamiento, Montiel hijo se podría haber incorporado a las obras de Cazalla a finales de la década de 1560 o principios de la década de 1570, años en los que presumiblemente se estarían cerrando las bóvedas. Y puestos a imaginar, puede que su labor consistiera en ayudar a su padre a labrar las dovelas de algunas de las bóvedas de cruceros, tarea que Montiel padre debía conocer bien gracias a su paso por el Ayuntamiento de Sevilla.



Fig. 19-5. Baidas en la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación en Cazalla de la Sierra. Miguel de Gaínza, quizá en las décadas de 1560 o 1570. Fotografía del autor

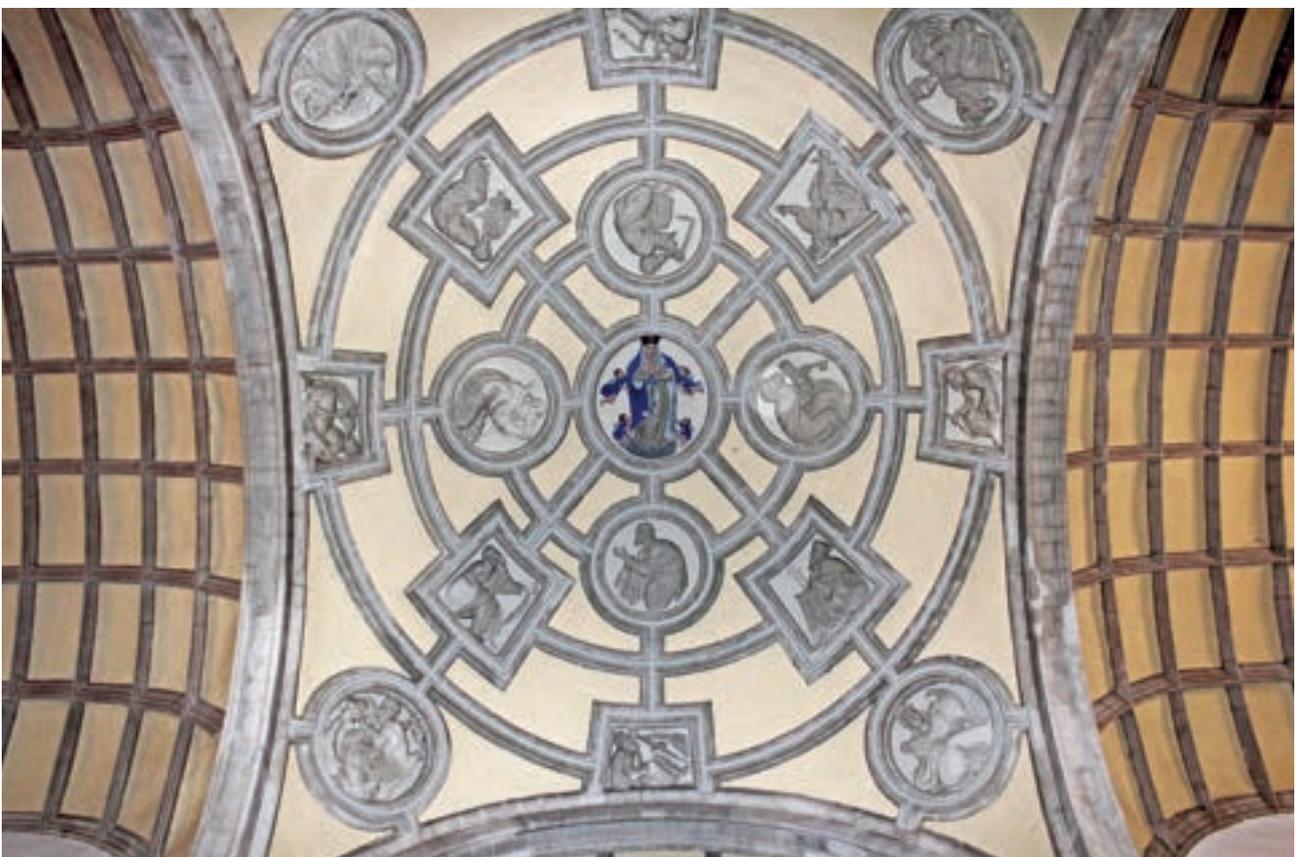


Fig. 19-6. Baidas en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Aracena. Hernán Ruiz II, década de 1560. Fotografía de E. Infante Limón

LA IGLESIA DE ARACENA

En la población onubense de Aracena, a unos 90 km de Zafra, se localiza la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Se trata de un templo con capilla mayor poligonal y tres naves de igual altura. La capilla mayor se cierra con una bóveda de cruceros radiales y circulares, la sacristía y el primer tramo de las naves laterales se cubren con baídas de cruceros paralelos, y el primer tramo de la nave central presenta una baída de diseño renacentista compuesta por cruceros radiales y ovalados con casetones trapeziales y circulares (fig. 19-6). La construcción de esta iglesia comenzó en 1528, probablemente bajo la dirección de Riaño. Tras su muerte las obras pasarían a manos de alguno de sus discípulos, quizá Martín de Gaínza, que se encargaría de terminar la sacristía. Y en la década de 1560 se construyeron las bóvedas de la capilla mayor y el primer tramo de las naves bajo la supervisión de Hernán Ruiz II (Sánchez, 1558-1611, 6; López, 1929, 150-151).

Las baídas de cruceros de la iglesia de Aracena se parecen a las de Montiel, aunque menos que las de Cazalla: las baídas de cruceros paralelos de la sacristía y las naves laterales de Aracena aparecen en Zafra y Montijo, mientras que la baída de cruceros radiales y ovalados recuerda un poco a las baídas de la nave central de la

iglesia de Zafra. Por tanto, la hipótesis planteada anteriormente para Cazalla también es válida para Aracena. Es decir, puede que Montiel padre e hijo trabajaran en las obras de la iglesia de Aracena, el primero como cantero y el segundo como aprendiz. Asimismo, puede que Montiel hijo se incorporase a las obras durante los años en los que se estaban cerrando las baídas de cruceros, lo que le habría permitido una formación práctica muy completa en la construcción de este tipo de bóvedas.

CONSIDERACIONES FINALES

Desconocemos el origen de las baídas de cruceros empleadas por Francisco de Montiel en las iglesias extremeñas de Zafra, Montijo y Guareña, pero existen argumentos que apoyarían la hipótesis de que este maestro aprendió a diseñar y construir este tipo de bóvedas trabajando en algunas iglesias andaluzas, por ejemplo la de Cazalla de la Sierra o Aracena, a las órdenes de Martín y Miguel de Gaínza o Hernán Ruiz II, maestros vinculados a la estela de Diego de Riaño. Se trata de una hipótesis de trabajo desarrollada a partir de la información disponible actualmente y que en el futuro se podría completar, confirmar o rectificar en base a la aparición de nuevos datos.

PARTE 3
DIEGO SILOÉ Y EL REINO DE GRANADA



Organismos duales: una aproximación a la arquitectura de Diego Siloé a través de sus iglesias parroquiales

ANTONIO LUIS AMPLIATO Y EDUARDO ACOSTA
Universidad de Sevilla

El hilo conductor de esta investigación¹ sobre la arquitectura del maestro burgalés Diego Siloé (c.1490-1563) es el análisis de cinco iglesias proyectadas por él y construidas con adecuación a sus trazas y condiciones. Son las iglesias de Santiago de Guadix (1533), El Salvador de Úbeda (1536), La Asunción de Alfacar (1541), La Villa de Montefrío (1549) y Los Remedios de Iznalloz (1549). Por lo que respecta a la intervención de Siloé en otras iglesias, no podemos establecer por el momento conclusiones definitivas acerca de su control sobre la totalidad de lo construido. Es el caso de Santa Ana de Granada, iniciada en 1537 y con notables lagunas en la información conservada, la Encarnación de Colomera, donde Siloé intervino a partir de 1540 aunque no resulta clara su autoría sobre el conjunto, o la Encarnación de Íllora, iniciada hacia 1541 y con un proceso constructivo muy dilatado que arroja dudas sobre aspectos importantes².

Diego Siloé nació en Burgos alrededor de 1490 y adquirió su primera formación como escultor junto a su padre Gil Siloé. Tras la muerte de éste, ingresó en 1505 en el taller de Felipe Bigarny, del que parece alejarse definitivamente en 1508 (Hernández Redondo, 2000, 102-106). Las noticias conservadas sobre estos primeros años del maestro son escasas y la siguiente nos sitúa, en torno a 1515, en la capilla Carracciolo de Vico en Nápoles, en cuyo retablo trabajó Siloé en compañía de Bartolomé Ordóñez hasta 1517 (Gómez-Moreno Martínez, 1983, 25). Castilla e Italia, ambientes distantes pero de gran solidez profesional, componen una doble referencia para la formación de Siloé, lo que constituye un factor importante para comprender el alcance de su obra.

Aunque no existe por el momento ninguna otra información sobre la estancia de Ordóñez y Siloé en Italia, en los últimos años se han acumulado importantes indicios sobre lo que probablemente llegó a constituir una experiencia de gran calado. En primer lugar, el amplio abanico de obras atribuidas a los dos maestros, siempre sobre bases estilísticas, obligaría a adelantar su llegada a Nápoles al menos hasta 1514 (Naldi, 2002, 172-178). En segundo lugar, la utilización en el retablo de Nápoles de la técnica del schiacciato, un delicado suavizado progresivo del relieve para acentuar la sensación de profundidad³, sugiere un periodo de aprendizaje previo por parte de Ordóñez y Siloé en algún taller florentino (Naldi, 2018, 14-23, 38 y 139). En una dirección similar apuntaría la utilización de una fuga perspectiva en el relieve central del mismo retablo napolitano, un recurso técnico avanzado cuyo control por parte de Siloé se vería confirmado por la utilización de una completa y rigurosa construcción perspectiva en un magnífico dibujo atribuido al maestro y conservado en el MNAC de Barcelona (Ampliato y Acosta, 2020c). Paralelamente, un reciente análisis de los primeros retablos de Siloé en España plantea convincentemente la necesidad de considerar un conocimiento directo por parte del maestro del ambiente artístico de la Florencia de León X (Plaza, 2019). Cabe recordar, finalmente, la rotunda afirmación de Manfredo Tafuri sobre el acceso directo que debió tener Siloé a los estudios para la basílica de San Pedro en el Vaticano elaborados durante la segunda década del XVI, y a través de ellos también a las primeras propuestas de Bramante (Tafuri, 1995, 241 y ss).

La obra de Siloé no puede entenderse sin su primera formación en los talleres burgaleses y, al mismo tiempo, sin un amplio conocimiento directo del ambiente italiano. Ningún otro investigador ha sabido

1. Enmarcada en el Proyecto I+D "Diego de Riaño, Diego de Siloé y la transición del Gótico al Renacimiento en España." HAR 2016-76371-P, Ministerio de Economía y Competitividad, 2017-2020.

2. Las principales fuentes de información sobre la intervención de Siloé en estas iglesias son Gómez-Moreno Martínez, 1983 y Gómez-Moreno Calera, 1989a.

3. Técnica surgida en Florencia a lo largo del XV y utilizada por maestros como Donatello, Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano, Miguel Ángel, y otros.

sintetizar y poner en valor esta doble dimensión de Siloé con tanta claridad como Manfredo Tafuri. Primero, al tratar sobre su especificidad local:

La asimilación de los modelos antiguos y romanos se aprovecha, por tanto, de instrumentos autóctonos de mediación, lo que [...] consiente experimentaciones impensables en Italia. Lo que es típico de Siloé –al que se ha de contar entre los mayores arquitectos europeos del siglo XVI– es la capacidad de conjugar continuidad, innovación y ‘retorno’ (Tafuri 1995, 246).

Después, sobre su profundo conocimiento de la cultura arquitectónica italiana:

Siloé parece estar perfectamente al corriente de las grandes innovaciones de la cultura arquitectónica de la época leontina. El hecho de que diera una interpretación tan independiente debe ser debidamente valorado (Tafuri, 1995, 248).

Nuestro objetivo, anunciado al comienzo, es acercarnos a la obra de Diego Siloé poniendo en primer plano una parte importante de su producción hasta ahora no suficientemente valorada, aunque situando la catedral de Granada como ineludible punto de partida. Para el estudio de cuatro de las cinco iglesias anunciadas hemos realizado una nueva y completa planimetría a partir de una exhaustiva toma de datos con estación total, cuyos resultados mostramos aquí de manera obligadamente resumida. Completando la serie, hemos realizado también una nueva recreación gráfica del proyecto original de Siloé para El Salvador de Úbeda, cuya casuística describiremos más adelante.

LA CATEDRAL DE GRANADA Y LA IGLESIA DE EL SALVADOR DE ÚBEDA

Diego Siloé comenzó su proyecto para la catedral de Granada en 1528, cuando tenía aproximadamente 38 años de edad (Gómez-Moreno Martínez, 1983, 60). La catedral granadina es su realización más trascendente, la que mejor define sus planteamientos arquitectónicos y la que más ramificaciones presenta a lo largo de toda su producción. En su cabecera centralizada se concentra una compleja trama de referencias formales y simbólicas que fue exhaustivamente analizada por Earl Rosenthal (Rosenthal, 1990). Las obras de la catedral habían comenzado ya bajo la dirección

de otros maestros cuando, a partir de 1526, la implicación personal de Carlos V supuso para la empresa un importante cambio de rumbo. La inclusión del panteón imperial en la nueva cabecera concedió a este espacio una trascendencia ideológica y simbólica cuyo alcance, impulsado por la propia figura del emperador, no puede ser valorado adecuadamente sin tener en cuenta las condiciones del entonces convulso escenario europeo. En la tercera década del siglo XVI, frente al naciente cisma luterano y la lacerante corrupción de la curia vaticana, la estrategia imperial consistió en buscar un ámbito de mediación y convergencia ejerciendo al tiempo una importante presión militar en ambas direcciones intentando ablandar resistencias. En este contexto, el programa granadino, con un importante ascendente erasmista ligado al propio círculo imperial, reflejaba la aspiración a una profunda reforma de la iglesia católica que evitara el cisma (Ampliato, 1996, 77ss.). Esta dimensión europea del proyecto granadino fue claramente enunciada por Manfredo Tafuri: “del edificio trasciende un objetivo programático encaminado a precipitar la relación centro-periferia a favor de España, y de Granada en particular” (Tafuri, 1995, 248).

En respuesta a todos estos condicionantes, Siloé concibió una obra arquitectónica de primera magnitud cuyo elemento más definitorio es sin duda su cabecera (fig. 20-1a). La rotunda centralidad de su planta posee una dimensión funcional, como ensayo escenográfico para una nueva liturgia, una dimensión simbólica, de naturaleza tanto espiritual como política, y una dimensión geométrica, con un riguroso dispositivo de control formal y, muy probablemente, perspectivo (Ampliato y Acosta, 2020c). En su interior un potente aparato estructural, profusamente horadado, disuelve su presencia propiciando una notable variedad de experiencias espaciales en las que se despliega un amplio registro de recursos formales (fig. 20-1b). El resultado es un espacio amplio, diáfano, de gran permeabilidad visual, que se percibe como único y continuo desde las embocaduras de las capillas exteriores hasta el centro ocupado por el altar.

Envuelta en grandes problemas económicos y asumida la empresa casi como un empeño personal (Gómez-Moreno Martínez, 1983, 95), Siloé alcanzó a culminar en vida la cabecera mientras el cuerpo de naves quedaba emergiendo apenas de cimientos. Esta situación de la catedral permanecía todavía a finales del XVI, como refleja la Plataforma de Granada de Ambrosio de Vico (fig. 20-2a), poniendo de manifiesto implícitamente la naturaleza dual del proyecto. Como tantas veces se ha señalado, la catedral de Granada es un organismo compuesto de dos partes bien diferenciadas



Fig. 20-1. (a) Planta de la cabecera de la catedral de Granada (de Gómez-Moreno Martínez 1983, 95). (b) Vista general del espacio interior de la cabecera (fotografía de los autores)

con las que Siloé no solo asume referencias tipológicas dispares sino que, como afirma Fernando Marías:

[...] tiende a su separación, empleando todo tipo de recursos, estructurales, formales, superficiales, lumínicos, diferenciando sus alturas [...] y, sobre todo, cerrando la forma circular a las naves laterales de la catedral, para subrayar su independencia formal y funcional, su carácter centralizado especialísimo (Marías, 1988, 132).

Este análisis de Marías, asumido por Manfredo Tafuri (Tafuri, 1995, 245-246), se acompaña de otras interesantes observaciones sobre el cuerpo de naves, donde señala la introducción de un acento de centralidad mediante la apertura de un segundo crucero sobre el trascoro, reconduciendo la naturaleza abierta propia de una estructura reticulada para imprimirle un carácter cerrado, finito, objetual (Marías, 1988, 128). Pero, con todo, la originalidad de este proyecto de Siloé no radica solo en la decisión de articular en él dos piezas autónomas, sino en la búsqueda de una nueva unidad mediante operaciones de fuerte componente experimental. El acento centralizador en el cuerpo de naves es sin duda una de esas operaciones, como lo es también el corte limpio y radical que abre el hueco del gran arco toral sobre la ensimismada y finalmente mutilada piel del espacio centralizado de la cabecera (fig. 20-2b).

Como un eco de la gran empresa granadina, el proyecto para la iglesia de El Salvador de Úbeda fue presentado por Diego Siloé en 1536, siendo ejecutadas las obras por Andrés de Vandelvira y Alonso Ruiz (Gómez-Moreno Martínez, 1983, 80). De los documentos originales del maestro conservamos las condiciones transcritas por Manuel Gómez-Moreno (Gómez-Moreno Martínez, 1983, 186 y ss). A partir de este documento, y del análisis del edificio actual, hemos elaborado una nueva recreación gráfica del proyecto original (fig. 20-3)⁴.

4. Una primera recreación gráfica del proyecto de Siloé fue realizada por Ricardo Sierra, centrada en su estructura geométrica y proporcional (Sierra, 2009). En nuestro caso, partiendo de un levantamiento fotogramétrico amablemente cedido por Antonio Almagro, el objetivo ha sido conservar un máximo de aspectos formales compatibles con las especificaciones de Siloé, partiendo del estado actual. Para ello hemos eliminado primero todo lo no expresamente mencionado en el texto, transformando el resto para llevarlo a sus proporciones originales, muy alteradas por Vandelvira. Varían así las dimensiones de las embocaduras de las capillas laterales de la nave y los nichos para los altares de la cabecera, cuyos arcos llevan además ménsulas en sus claves, elemento que no se menciona para las capillas de la nave. Desaparecen los actuales arcos de acceso a la sacristía y al cuerpo bajo de la torre, sustituidos por puertas. El tambor de la capilla mayor queda desnudo, salvo por los huecos de las ventanas, y su altura se reduce considerablemente hasta situar el arranque de la cúpula a nivel con la clave del arco toral, como ocurre en Granada. El orden corintio descrito por Siloé resulta ligeramente menos esbelto que el de Vandelvira mientras su ático, en cambio, era mucho más alto. En otro orden de cosas, hemos conservado la configuración actual de algunos elementos muy someramente descritos en el texto, importantes para acercarnos de manera más completa a la propuesta original. Es el caso de la barandilla sobre el entablamento corintio, que recorre toda la iglesia reforzando la presencia del orden, o



Fig. 20-2. (a) Plataforma de Granada de Ambrosio de Vico (detalle), grabado de Francisco Heylan hacia 1613 (imagen de dominio público). (b) Recorte del arco toral sobre la capilla mayor de la catedral de Granada (fotografía de los autores)

Esta iglesia-mausoleo surgió con un programa análogo al de la catedral de Granada, siguiendo probablemente los deseos de su promotor Francisco de los Cobos, secretario de estado del emperador. Siloé concibió su traza como una reducción a lo esencial del gran proyecto granadino, como dos manifestaciones extremas de un mismo esquema conceptual. Se trata de una relación entre organismos análogos a escalas diversas que nos remite, recordando a Leonardo Benevolo, a la existente entre dos de las principales obras de Bramante, el templete de San Pietro in Montorio y la gran cúpula de San Pedro en el Vaticano (Benevolo, 1972, 405), piezas a las que podríamos añadir el conjunto de sus respectivos organismos. Esta cercanía al modo bramantesco de trabajar con las tipologías y las escalas nos habla de la actualidad de unos conocimientos que, a través de Siloé, parecen incluso haber llegado a influir en generaciones posteriores como podemos comprobar, pocas décadas después, en el manuscrito de arquitectura de Hernán Ruiz. Este inconcluso tratado desarrolla un cierto cuerpo teórico en torno al concepto de “transferente”, un proceso para “reducir figuras pequeñas en grandes y grandes en pequeñas por muy buen estilo” que trasciende las operaciones con piezas elementales para llegar a definir una manera global de operar con la arquitectura. Entre los ocho templos ideales

del manuscrito, algunos de dimensiones catedralicias, el menor de todos ellos, apenas un pequeño pabellón (fig. 20-4), surge como una reducción al mínimo, con interesantes variaciones, del proyecto bramantesco para el mayor de los templos de la cristiandad (Ampliato, 2002, 198 y ss). Hernán Ruiz contrató aún muy joven, en 1532, la ejecución de la capilla mayor del convento Madre de Dios en Baena bajo traza y condiciones de Diego Siloé (Morales, 1996, 129). Este primer contacto entre los dos maestros, pese a no disponer de más datos al respecto, pudo no haber quedado solo en una simple anécdota.

La cabecera centralizada de El Salvador presenta un ritmo de órdenes pareados y grandes nichos que se alinean según dos ejes perpendiculares, una configuración muy similar a la de la capilla Caracciolo de Vico en Nápoles, donde Siloé trabajó en sus primeros años, y que recuerda también la de la capilla de San Torcuato de la catedral de Guadix, que el maestro proyectó en 1549 evocando quizá el oratorio napolitano, al que alude incluso en el esviaje de su embocadura (Gómez-Moreno Calera, 2009, 212). Han sido varias, por otra parte, las capillas italianas señaladas como antecedentes para la cabecera de El Salvador (Sierra, 2009). En todas ellas, como en la de Siloé, la venerada cúpula del Panteón aparece como última referencia áulica.

Si la imaginamos como estructura ideal, la cabecera centralizada de El Salvador se ve considerablemente alterada al incorporarse a un organismo más complejo. La propia apertura del gran arco toral implica la desaparición de casi un cuarto de su perímetro

del dibujo concreto de las bóvedas a lo moderno de la nave, de las que el texto solo menciona escuetamente sus “claves de enmedio”. Finalmente, es también el caso del dibujo a lo romano del arco toral, que hemos simplificado ligeramente, para el que Siloé solo especifica que se harán “ciertas molduras romanas que le den buena gracia”.

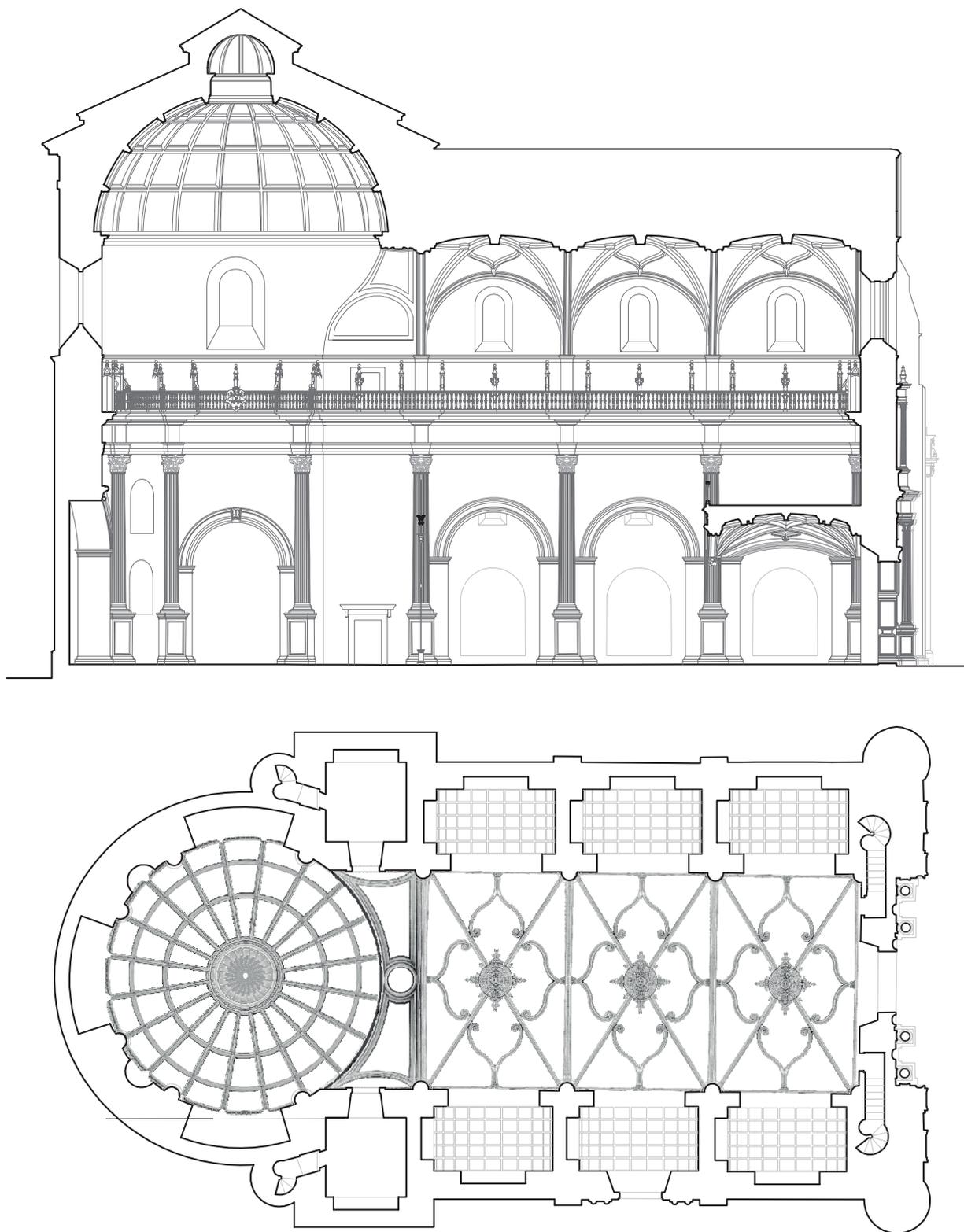


Fig. 20-3. Recreación en planta y sección del proyecto de Siloé para la iglesia de El Salvador en Úbeda (dibujos de los autores)

mural, desde el suelo hasta la cornisa superior, quedando inalterada solo la cúpula. Además, el fragmento restante recibe un acento de frontalidad con la diversificación del tamaño de sus nichos descrita en las condiciones de Siloé (Gómez-Moreno Martínez, 1983, 186),

siendo el ocupado por el altar mayor ligeramente más grande que los dos que lo escoltan, a su vez ligeramente menores que las embocaduras de las capillas laterales de la nave. Tras la potente intromisión del gran arco toral, la mermada estructura de la cabecera desdibuja

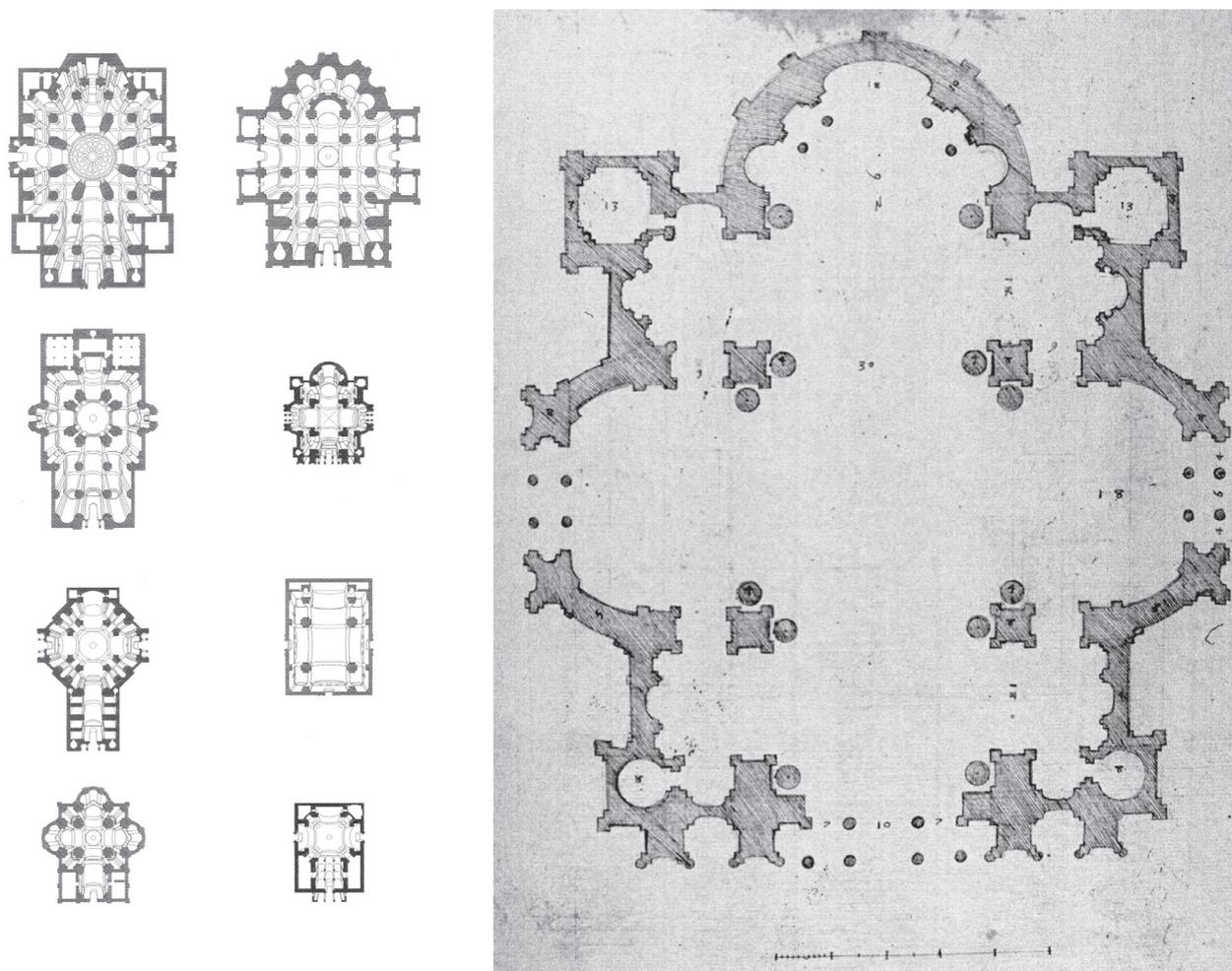


Fig. 20-4. (a) Ocho templos ideales del manuscrito de arquitectura de Hernán Ruiz II reproducidos a la misma escala (de Ampliato 1996, 128). (b) Templo del folio 88v° del manuscrito de arquitectura de Hernán Ruiz II (de Ampliato 1996, 170)

su original simetría central para asumir la jerarquía del eje longitudinal de la iglesia.

También el cuerpo de El Salvador, como el de la catedral de Granada, sufre alteraciones en su definición tipológica en un sentido contrario a las de la cabecera, recibiendo una doble simetría. La propia estructura ternaria de la nave lleva implícita la idea de una simetría transversal, pero ésta se ve reforzada por la apertura de un acceso lateral en el costado norte (el del costado sur fue añadido por Vandelvira). Además, los límites de este cuerpo ternario reciben una precisa definición geométrica y material usando como referencia la circunferencia interior de la cabecera, desde la cual “se toman ocho pies hasta la línea que divide la capilla y el cuerpo de la iglesia en la cual línea ha de estar la reja” (Gómez-Moreno Martínez, 1983, 187).

Vemos, por tanto, cómo dos elementos tipológicamente dispares, cuyas diferencias quedan subrayadas por abovedamientos a lo moderno en la nave y a lo romano en la cabecera, son moldeadas hasta alcanzar una definición híbrida: central-frontal la cabecera, longitudinal-central el cuerpo. La imperfecta articulación de

ambos requiere de un último gesto global para consumarla, y será por tanto el despliegue del monumental orden corintio el que completará la nueva unidad espacial. A través de la apertura toral de la cabecera, las columnas salen a recorrer el perímetro del templo para integrar todas las discontinuidades formales y geométricas. En palabras del propio Siloé: “las columnas que están en la nave de la iglesia [...] han de ser del mismo grueso e labor e ornato que las de la capilla mayor porque aquel mismo orden ha de circundar toda la iglesia” (Gómez-Moreno Martínez, 1983, 188).

El texto de las condiciones de Siloé para El Salvador de Úbeda utiliza una terminología clásica culta y precisa, manifestación de unos conocimientos que su propia obra construida confirma. También incluye, como es sabido, una enérgica reivindicación de la responsabilidad última del arquitecto sobre todo lo proyectado: “dicha obra ha de tener un maestro arquitecto... y cuando que venga a visitar la dicha obra pueda hacer quitar e desbaratar e derribar todo lo que tal no fuere conforme a sus moldes e trazas que para ello diere e dejare dadas e que sin otro reproche ni contradicción

sea admitido su parecer” (Gómez-Moreno Martínez, 1983, 190). Teniendo todo ello presente, cabría recordar que para Manfredo Tafuri los condicionantes culturales en la formación de Siloé no ofrecen más que ventajas: “todo lo que queda en Siloé de mentalidad gótica tiene un efecto liberador, inductor de experimentaciones que una rigurosa sintaxis a la antigua no habría permitido” (Tafuri, 1995, 189). Al analizar estos proyectos de Siloé para El Salvador de Úbeda y para la catedral de Granada, llegamos a pensar que esa diferencia cultural con respecto a sus contemporáneos italianos le permitió practicar un experimentalismo avanzado en cuya lógica, recogiendo las afirmaciones de Argan sobre la posterior obra de Borromini, “el recuerdo de un tema clásico... no constituye para el artista un compromiso en la distribución de los elementos arquitectónicos, sino que proporciona solamente el tema espacial sobre el cual trabajará” (Argan, 1979, 102).

LA IGLESIA DE SANTIAGO Y LA CATEDRAL DE GUADIX

Las obras para la iglesia de Santiago de Guadix se licitaron en 1533, estando prácticamente concluidas apenas una década después (Gómez-Moreno Calera, 1993, 24-26). Fue la primera iglesia proyectada por Siloé tras la catedral de Granada, situándose por tanto cronológicamente a medio camino entre la gran empresa granadina y la iglesia de El Salvador de Úbeda. Como en Granada y en Úbeda, estamos de nuevo ante una iglesia-mausoleo, ahora para el arzobispo de Granada Gaspar de Ávalos, natural de Guadix, del que conocemos su deseo de ser enterrado en la capilla mayor, junto a otros miembros de su familia a quienes probablemente irían destinadas las capillas contiguas (Gómez-Moreno Calera, 1993, 33-34).

También conservamos las condiciones de Siloé para esta obra (Gómez-Moreno Calera, 1990, 228-230), gracias a las cuales sabemos que se levantó íntegramente de nueva planta y que, en lo principal, respondió a un proyecto unitario (fig. 20-5). Estas condiciones son mucho más austeras las de Úbeda, algo propio quizá de un proyecto menos ambicioso. El texto carece, por ejemplo, de una mención expresa a los muros curvos de la cabecera, fundamentales en este proyecto, aunque sí están presentes de manera implícita, ya que Siloé describe la disposición de cuatro capillas hornacinas a cada lado, distinguiendo las de planta rectangular frente a las de planta ochavada, para las que da especificaciones constructivas diferentes (Gómez-Moreno Calera, 1990, 228). Esta distinción entre capillas rectangulares y ochavadas exige una configuración especial de la

cabecera (que sin duda la traza reflejaría), y de hecho es el giro de dos de ellas sobre los muros curvos lo que facilita el perfilamiento de sus volúmenes.

Para la definición de este proyecto, Siloé recurrió a una estructura tipológica y a un repertorio formal muy alejados de sus otros proyectos, dando lugar a un conjunto que puede quedar integrado, sin esfuerzo, en la más fundamentada síntesis de la arquitectura mudéjar granadina (López Guzmán, 2006a). Pero el maestro actuará sobre esta modesta tipología con una sorprendente libertad de planteamientos.

Como ya hemos comprobado con anterioridad, la diferenciación de los techos constituye para Siloé un importante recurso de cualificación espacial, especialmente relevante en un sistema tan sencillo como el de Guadix, en el que introduce una clara jerarquía. Las naves exteriores y las capillas laterales rectangulares ocupan el lugar más modesto y se cubren con sencillos techos de colgadizo. El espacio de la entrada, la nave central y las capillas laterales ochavadas reciben una cualificación mayor, cubriéndose con armaduras de lazo. Finalmente la capilla mayor, destinada al enterramiento del arzobispo, recibe una armadura a lo romano, una semibóveda ochavada con casetonado perspectivo precedida por un breve tramo de cañón cañón profusamente tallado. Por la naturaleza de su diseño, esta preciosa bóveda de madera debió ser la única trazada directamente por el maestro para esta iglesia, ya que los otros techos podrían haber sido objeto de encargo. Bajo la bóveda romana, Siloé dispuso un gran retablo con un monumental orden de pilastras corintias, hoy desgraciadamente desaparecido (Gómez-Moreno Martínez, 1988 [1963], 52), y unas discretas entradas laterales de luz (hoy también cegadas), todo lo cual contribuiría a resaltar la plenitud de este espacio celebrativo escoltado por las dos capillas ochavadas, enfrentado el conjunto a la sencilla austeridad de las naves.

Al llegar a la cabecera, el techo de las naves laterales debe adaptarse al trazado curvo de la planta (fig. 20-6a). El resultado muestra probablemente una solución de compromiso, quizá resuelta por los propios artesanos, pero en cualquier caso significativa como simbólico lugar de encuentro entre dos mundos conceptuales sucesivos. Esta configuración curva de la cabecera es sin duda el aspecto más destacado en este proyecto de Siloé, resultado del modelado material y espacial de una teórica estructura rectangular de referencia. En el primer tercio del siglo XVI esta operación de Siloé adquiere una especial relevancia. No es fácil encontrar hasta ese momento superficies curvas introducidas como resolución de una tensión o un ajuste específico, al tiempo que con un alto protagonismo espacial. En 1533, año en el que se inicia

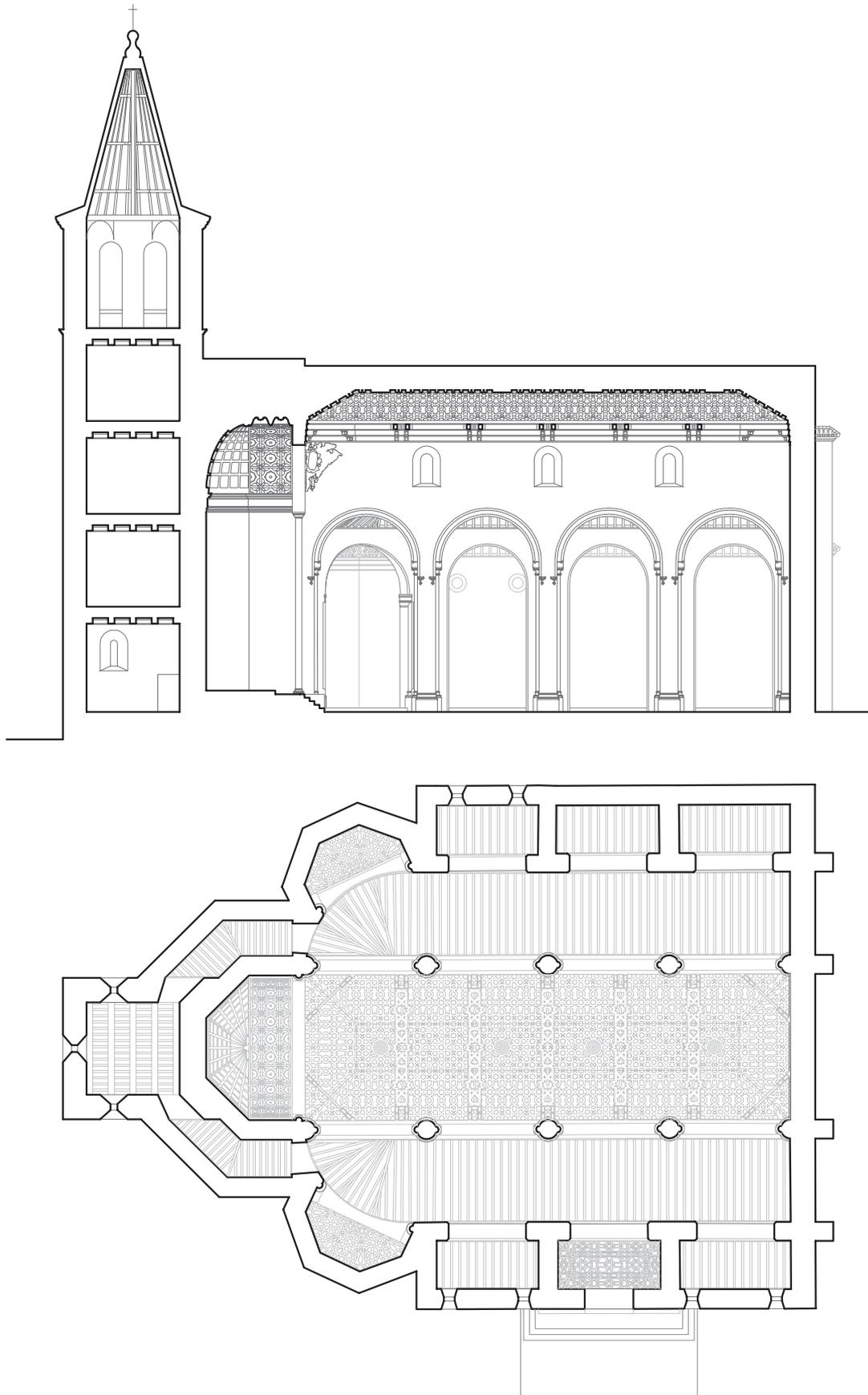


Fig. 20-5. Planta y sección de la iglesia de Santiago en Guadix (dibujos de los autores)



Fig. 20-6. (a) Vista general de los techos de la iglesia de Santiago en Guadix (fotografía de los autores). (b) Planta de la cabecera de la catedral de Guadix (de Gómez-Moreno Martínez 1983, 79)

la iglesia, un cierto número de arquitectos había ya experimentado con plantas ovales o semiovales, como Miguel Ángel, Baldassarre Peruzzi o Antonio da Sangallo il Gionane (Gentil, 1996, 84-93). Pero un gesto conceptualmente tan complejo como el de Guadix, donde la curva surge como deformación plástica de un modelo ortogonal, carece probablemente de antecedentes. En 1536, tres años después del proyecto de Siloé, Baldassarre Peruzzi proyecta en Roma el Palazzo Massimo con un planteamiento que podríamos considerar conceptualmente cercano, ya que su fachada resuelve con una elegante superficie curva la convergencia en ángulo obtuso de dos alineaciones urbanas (Jones, 1988). En 1538 da sus primeros pasos el proyecto de Miguel Ángel para la Piazza del Campidoglio en Roma en el que, según Ackerman, la forma oval del pavimento estaría prevista desde un principio (Ackerman, 1997, 148-149). Aunque una forma oval aislada no respondería exactamente a nuestra búsqueda, su inserción en el explosivo juego de fuerzas que Miguel Ángel desata sobre el lugar permitiría interpretar su concepción en un sentido dinámico.

Pero Siloé ya había experimentado con superficies curvas con anterioridad. En 1523 comienza su intervención en la capilla del Condestable de la catedral de Burgos donde, en conflictiva asociación con Felipe Bigarny (cuya producción queda muy alejada de estos parámetros), Siloé concibió el marco arquitectónico del gran retablo principal (Redondo, 2017, 60). Las superficies curvas de este retablo han sido puestas en

valor por diversos investigadores (Plaza, 2019, 68-71). El maestro esculpió el grupo de la Sagrada Familia como parte de la escena central de la Visitación que queda integrada en un espacio arquitectónico real, cubierto por una bóveda asimétrica, recta sobre la pared y ovalada en el vuelo (fig. 20-7a), que se traslada al exterior en un gran volumen de remate. El espacio interior del retablo rompe la bidimensionalidad de la pieza, mientras su volumen se proyecta hacia delante en diálogo con la concavidad poligonal de la capilla tardogótica.

Pocos años después, en 1527, vuelve a utilizar Siloé superficies curvas en la lonja de Santa María del Campo (Redondo, 2017, 72), uno de sus proyectos menos conocidos, oscurecido tal vez por la preeminencia de la gran torre-fachada superior (fig. 20-7b). En el lugar convergen heterogéneas alineaciones urbanas y grandes desniveles topográficos, una encrucijada resuelta por el maestro con un dispositivo de considerable tamaño que encauza con naturalidad todas las geometrías y recorridos (Ampliato, 1996, 66 y ss). El enorme volumen de la lonja avanza según el eje principal de la iglesia, deformándose como una gran proa, perdiendo cualquier ángulo recto en planta y acoplándose al irregular trazado del caserío. La operación consigue subrayar la a priori muy complicada simetría del conjunto. Los altos muros apilastrados, con balaustradas y esculturas, encauzan los recorridos con abundantes en transiciones curvas.

Volviendo a Santiago de Guadix, su comparación con El Salvador de Úbeda resulta perturbadora



Fig. 20-7. (a) Grupo central del retablo de La Visitación de la capilla del Condestable en Burgos (fotografía de los autores). b) Lonja de la iglesia de Santa María del Campo (fotografía de los autores)

por la capacidad del maestro para generar, cada vez, nuevas estrategias de proyecto (fig. 20-3 y fig. 20-5). Si el despliegue del orden corintio en El Salvador (“que ha de circundar toda la iglesia”) unifica un planteamiento originalmente dual, en Santiago es el modelado de un organismo originalmente unitario el que permite la emergencia de una incipiente dualidad: punto de partida en un caso y de llegada en otro. La delimitación cuerpo-cabecera en El Salvador es, como vimos, extremadamente precisa, una línea bien definida en las condiciones, mientras que

en Santiago es extremadamente ambigua, casi imposible de precisar. La doble simetría del cuerpo de El Salvador es una elección tipológica directa mientras en Santiago es el resultado del modelado de un organismo mayor. En la cabecera de Santiago, las tres capillas ochavadas, enlazadas por muros curvos, componen un sistema ternario que se enfrenta al cuerpo, una disposición que (siguiendo el orden cronológico real) se proyecta sobre la cabecera de El Salvador, donde otra estructura ternaria, presidida por el altar mayor, se enfrenta al espacio de la nave, siendo

ahora el resultado de la alteración traumática de una estructura centralizada. Gestos análogos implicados en caminos de ida y vuelta diferentes, resultados análogos obtenidos desde posiciones de partida aparentemente incompatibles.

Un brevísimo repaso por un proyecto posterior de Siloé en Guadix, la nueva cabecera para su catedral (fig. 20-6b), nos muestra de nuevo al maestro operando con esquemas similares en situaciones diferentes. Con su intervención en 1549, Siloé imprimió un giro de 180° a la orientación de la iglesia gótica en construcción, levantada sobre los muros de una antigua mezquita (Gómez-Moreno Calera, 1987, 109). Situando la cabecera justo al lado contrario del previsto, el maestro fijó la nueva posición para la fachada principal del templo enfrentada al centro cívico de la ciudad, aunque su construcción solo llegará mucho después ya en clave barroca.

Los dos elementos más característicos de la nueva cabecera, la capilla redonda de San Torcuato y la torre campanario con la sacristía, se conciben dispares en forma y tamaño pero equivalentes en posición, componiendo una especie de simetría asimétrica sobre el eje principal del templo. En su nueva disposición hacia el norte, la cabecera puede atender a otros frentes y sus elementos se adaptan a ellos: la pequeña capilla de San Torcuato queda insertada en la trama urbana, sobre una encrucijada de calles, mientras la gigantesca torre campanario, colocada sobre un lugar periférico de la ciudad, busca poderosamente su vinculación con el territorio. En el discurrir de la girola, ambas piezas ocupan lugares análogos a los de las capillas ochavadas sobre los muros curvos de Santiago.

LAS IGLESIAS DE MONTEFRÍO E IZNALLOZ

En 1549, el mismo año en que diera sus trazas para la catedral de Guadix, Siloé proyectó las iglesias parroquiales de Montefrío e Iznalloz, dos de las Siete Villas que conformaron la línea defensiva noroeste del antiguo reino nazarí. Estas dos iglesias, muy diferentes entre sí pero condicionadas ambas por la orografía del terreno, comparten la necesidad de dar respuesta a una importante visibilidad desde la distancia (fig. 20-8).

Cuando Siloé presentó su proyecto definitivo para la iglesia de Montefrío⁵, la población asentada en la antigua villa fortificada ya había iniciado su declive

y la nueva ciudad se iba consolidando en las zonas más bajas y accesibles en el entorno del camino de Granada. El nuevo templo, inevitablemente deudor de su contexto tradicional, se mantuvo en lo alto del cerro, abriendo sus dos portadas al antiguo caserío y ajustando su posición para enfrentar al máximo su ábside y su torre a los nuevos crecimientos urbanos (fig. 20-8a). Para optimizar la visibilidad del conjunto, el maestro asentó la torre sobre un pequeño saliente aterrazado de la roca, dejando casi la mitad del ábside sobre el vacío, descansando sobre un muro achaflanado que cae a plomo casi doce metros sobre un recodo del antiguo camino de subida nazarí. Sobre este alto cimiento se apoyan dos estribos del ábside, agrupados gracias a la proporción achatada de la planta (fig. 20-9). Otros dos estribos, los correspondientes al arco toral, reciben un pequeño giro en planta (sobre el que luego volveremos) de manera que uno de ellos, el que quedaría embebido en el cuerpo de la torre, emerge parcialmente para incrementar el número de líneas verticales que pueblan ese ángulo. Los tres estribos dibujan un juego vertical de luces y sombras sobre el alto basamento achaflanado para acompañar a una torre que se eleva aún más, con sus huecos engalanados con frontispicios, protagonizando la imagen del templo sobre la ciudad.

La iglesia de Iznalloz, en las décadas centrales del siglo XVI era sede de una vicaría, lo que entre otras cosas implicaba un mayor número de personas a su servicio. Quizá en relación con esta preeminencia, entre todas las parroquias proyectadas por Siloé fue ésta la que surgió con un planteamiento arquitectónico más ambicioso (fig. 20-10), aunque finalmente quedara inconclusa⁶. La alta precisión constructiva y la gran calidad de los detalles de la parte controlada por Siloé nos inducen a pensar que el maestro mantuvo con esta obra una vinculación especial.

La elevación de la villa y la posición elegida para la iglesia de Iznalloz hacen que su imagen presida la vista de la ciudad desde el antiguo camino de Granada, sobre la vega del río Cubillas (fig. 20-8b). En la actualidad, la ladera del cerro aparece colonizada por un desordenado caserío pero en su momento quedaría completamente despejada, ocupada solo por las tapias

recopilación de datos, levantamiento y análisis de la iglesia de Montefrío, véase Ampliato y Acosta 2020b.

6. Bajo la dirección de Siloé se construyó aproximadamente la mitad del templo, desde la cabecera. Nuestros dibujos para la iglesia de Iznalloz tratan de recrear el proyecto original completo con criterios que, junto a una recopilación de datos, levantamiento y análisis, quedan recogidos en la aportación de Eduardo Acosta sobre la iglesia de Iznalloz incluida en este mismo volumen, así como en Ampliato y Acosta 2021.

5. Hubo un primer proyecto muy distinto cuyas condiciones se conservan, lo que permite valorar mejor las decisiones finalmente adoptadas. Para una



Fig. 20-8. (a) Procesión en la plaza de Montefrío, Granada (detalle de la fotografía de Salvador Ramón de Azpiazu, hacia 1900, Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz, signatura: AZP-596, reproducción libre). (b). La iglesia de Los Remedios de Iznalloz vista desde el antiguo camino de Granada (fotografía de los autores)

y los aterrazados de un cementerio junto a la cabecera. Al igual que en Montefrío, Siloé enfrentó al camino de Granada la parte posterior del templo, disponiendo para ello el conjunto según un eje norte-sur. En contraste con la escultórica agrupación de Montefrío, el maestro dispone para la cabecera de Iznalloz un volumen prismático, rotundamente frontal al valle y casi independiente del templo, que aparenta quedar cubierto incluso por su propio tejado a cuatro aguas. Rematado por una prominente cornisa, este volumen queda articulado en tres pisos por otras dos cornisas intermedias,

contando con un considerable número de ventanas molduradas en disposición estrictamente simétrica. El conjunto adquiere con todo una cierta nobleza de carácter civil, casi como un palacio para la vicaría, una imagen coherente con el inusual número de estancias que alberga en su interior: hasta seis, distribuidas en dos alineaciones verticales, cada una con su propia escalera. Pero este volumen encierra al tiempo una interesante artificialidad, ya que en él queda completamente camuflada la capilla mayor, que ocupa verticalmente todo su tercio central.

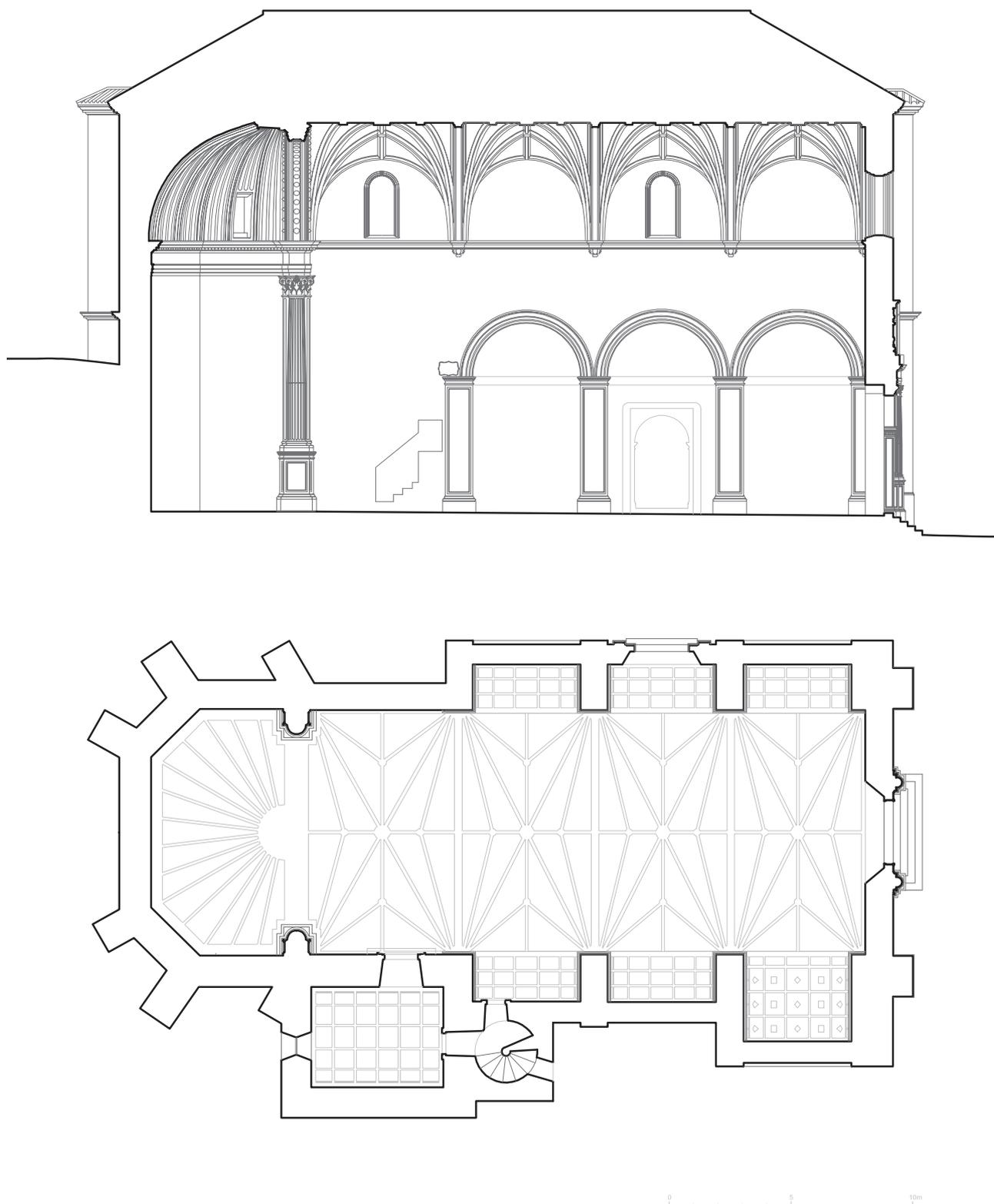


Fig. 20-9. Planta y sección de la iglesia de La Villa en Montefrío (dibujos de los autores)

Como en muchas otras situaciones ya vistas, Siloé hace demostración en estas dos iglesias de una notable variedad de recursos, conjugando diferentes articulaciones formales y volumétricas en función de su percepción desde la distancia. En ambas iglesias

seguiremos encontrando, como veremos de inmediato, un planteamiento dual, aunque entre sus referencias tipológicas no esté ya presente la centralizada, al no tratarse de iglesias-mausoleo sino de edificios pensados esencialmente para la liturgia.

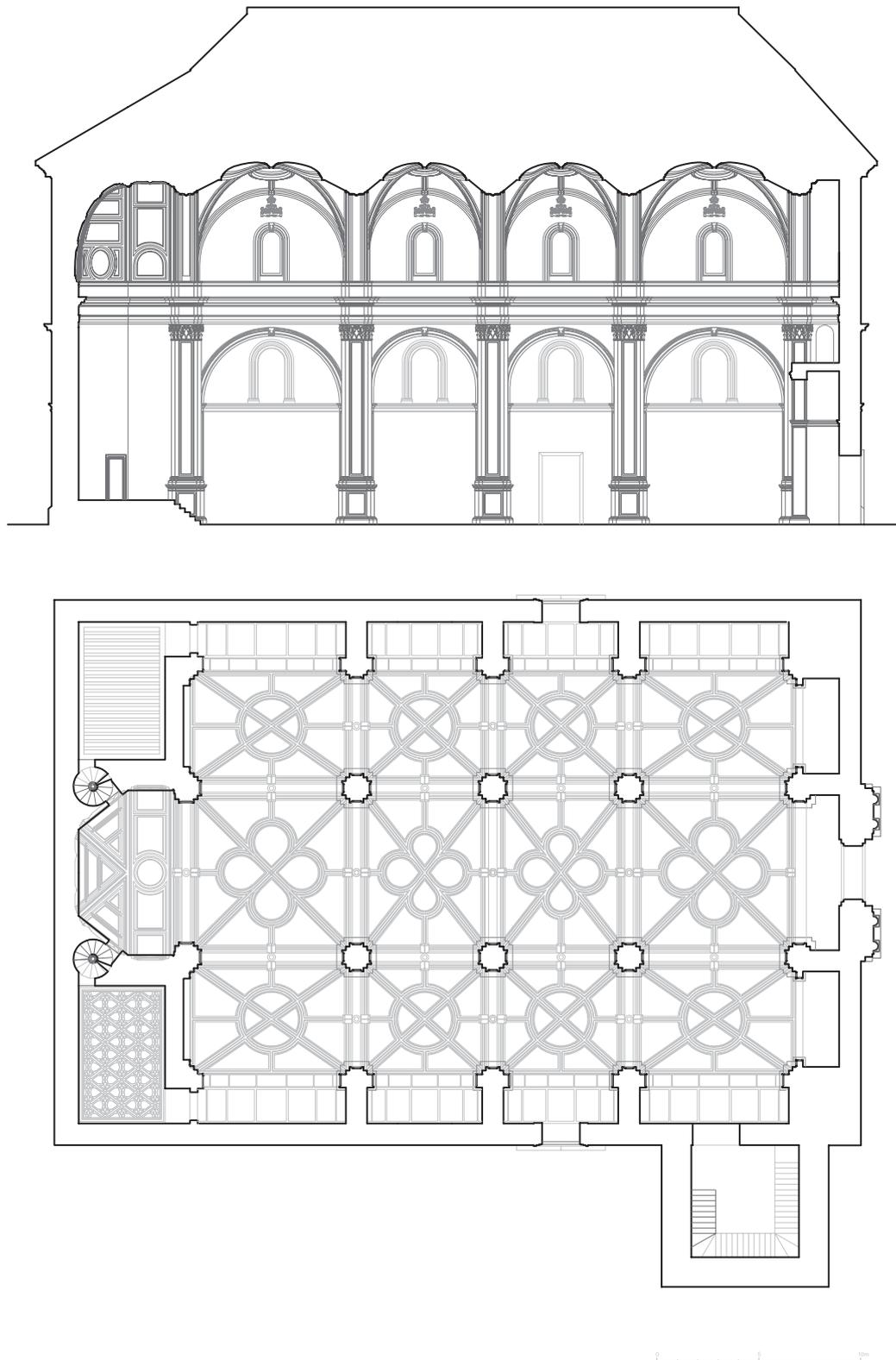


Fig. 20-10. Planta y sección de la iglesia de Los Remedios en Iznalloz (dibujos de los autores)

En Montefrío, el sistema estructural elegido es un muro continuo con estribos exteriores que envuelve un único ambiente, en el que el volumen capaz de los abovedamientos mantiene también cierta unidad (fig. 20-9). Sin embargo, sobre esta idea básica todas las decisiones formales buscarán la aparición

de una forzada dualidad, no presente en la estructura. La máxima expresión de esta dualidad será la impactante presencia del arco toral, que alcanza un absoluto protagonismo visual reforzado por la ausencia de capillas en el módulo inmediatamente anterior (fig. 20-11a).



Fig. 20-11. (a) Interior de la iglesia de La Villa en Montefrío (fotografía de los autores). (b) Interior de la iglesia de Los Remedios en Iznalloz (fotografía de los autores)

La comparación de iglesias de Montefrío y El Salvador revela una vez más la permanencia de esquemas abstractos (fig. 20-3 y fig. 20-9): ambas presentan un grupo ternario de capillas con una simetría transversal acentuada por los accesos laterales, ambas disponen de un ámbito de transición entre el cuerpo y la capilla mayor en el que se sitúan las entradas a la sacristía y a la torre, y finalmente en ambas se da un fuerte contraste formal entre los distintos abovedamientos. Pero si en El Salvador el desenlace último del proyecto es la unidad provocada por el orden corintio que recorre la iglesia, en Montefrío las distancias entre cuerpo y cabecera se mantienen hasta sus últimas consecuencias, quedando reducida la aparición del orden clásico al arco toral, enfrentado con un potente efecto escenográfico al sencillo y distante cuerpo ternario de capillas. Del mismo modo, en la austera volumetría exterior Siloé refleja la dualidad interior sin añadir elemento alguno, solo imprimiendo un leve giro a los estribos del arco toral para que queden visualmente agrupados con los del ábside. El giro en planta de estos dos estribos (uno casi embebido en la torre como ya hemos visto) es un gesto puramente plástico, ajeno a la lógica de los empujes, de sorprendente eficacia en un conjunto que ofrece una imagen casi puramente funcional (fig. 20-8a).

La iglesia de Iznalloz fue probablemente la última gran invención espacial de Siloé (fig. 20-10 y 11b). En su interior, un cuerpo de naves rigurosamente modulado, ordenado por un elegante sistema de pilastras corintias, constituye la base de todo el discurso arquitectónico. La referencia del cuerpo de naves de la catedral de Granada asciende aquí a un absoluto primer plano. De hecho, los juegos arquitectónicos se concentran especialmente en este cuerpo de naves, resuelto desde una lógica modular que no ha aparecido con esta rotundidad en ninguna de las iglesias anteriores. La estricta articulación modular hace, por ejemplo, que la embocadura de la capilla mayor aparezca como el vaciado de un intervalo mural completo entre pilastras, o que una simple alteración dimensional en planta de los módulos extremos provoque la última y más radical expresión en Siloé de una doble simetría inducida en el cuerpo de naves, un efecto que hemos visto aparecer en todos los ejemplos anteriores. En Iznalloz este eje de simetría transversal queda físicamente marcado por una línea de pilares, sobre la que pivota un incipiente juego de espejos entre pies y cabecera⁷.

7. Las puertas laterales pertenecen a la parte inacabada de la obra en el XVI, siendo colocadas a principios del XVII. Por el momento no resulta posible valorar su relación con el proyecto original.

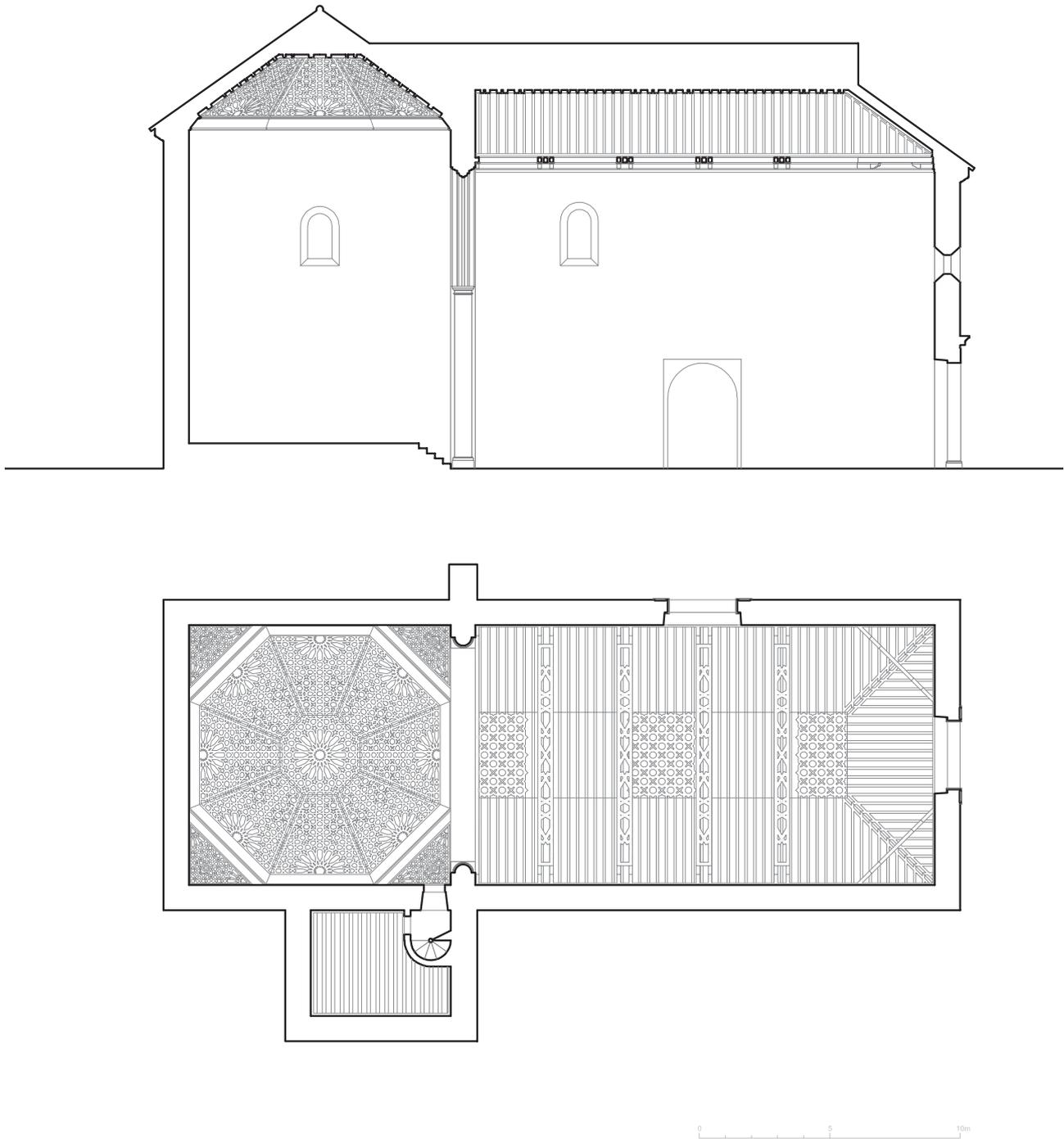


Fig. 20-12. Planta y sección de la iglesia de La Asunción en Alfacar (dibujos de los autores)

Más allá del ámbito concreto de la capilla mayor, la aparición de una idea de cabecera más amplia en el interior se apoya de nuevo en la alteración de los ritmos geométricos (fig. 20-11b). Las naves laterales quedan presididas, en el mismo plano del arco toral de la capilla mayor, por sendos nichos para altares sobre cada uno de los cuales cuelga un gran escudo del arzobispo Pedro Guerrero, mecenas de la obra. Estos nichos no mantienen la proporción de las embocaduras de las capillas laterales, aunque ocupan un lugar análogo en el

sistema, existiendo por tanto una cierta discontinuidad en la esquina entre paramentos perpendiculares. Los dos nichos con sus grandes escudos superiores, liberados del sistema modular general, pasan a componer con la embocadura de la capilla mayor una gigantesca serliana, en la que se integra el ininterrumpido entablamento principal con sus soportes. Este gran frente triunfal, dibujado en parte con elementos del sistema y en parte con pequeñas alteraciones del mismo, compone una gran cabecera que abarca toda la anchura la



Fig. 20-13. (a) Portada lateral de la iglesia de Alfacar (fotografía de los autores). (b) Volúmenes exteriores de la iglesia de Alfacar (fotografía de los autores)

iglesia pero reducida a la superficie de un muro, del mismo muro que completa exteriormente el gran volumen prismático que protagoniza la imagen del templo desde la lejanía.

A MODO DE CONCLUSIÓN: SOBRE LA IGLESIA DE ALFACAR

Resulta muy difícil sintetizar todo lo que la extensa obra de Siloé nos sugiere. Si tuviéramos que expresarlo con una sola idea, diríamos que la naturaleza avanzada de su práctica arquitectónica no se mide solo por aspectos tan importantes como el carácter culto del repertorio formal o las referencias tipológicas que utiliza sino, muy especialmente, por la capacidad del arquitecto para inventar nuevas vías para modelar el espacio y los volúmenes de manera imprevisible y creativa. Y esa capacidad, a comienzo de la edad moderna, está íntimamente ligada a la emergencia histórica de un nuevo pensamiento abstracto para el cual, consciente o inconscientemente, abstracción es sinónimo de libertad (Ampliato, 2015). La obra de Siloé discurre sin duda sobre estos parámetros y su producción, pese a todo aún no suficientemente

valorada, trasciende con mucho las coordenadas locales en las que se desenvuelve.

Al hilo de esta reflexión, una breve visita a la pequeña iglesia parroquial de Alfacar, cerca de Granada, nos permite cerrar esta investigación compartiendo con el lector un interrogante. Siloé da traza y condiciones para esta iglesia en 1541, siguiendo posteriormente la obra al menos hasta 1547 (Gómez-Moreno Martínez, 1983, 83). La iglesia de Alfacar presenta, desde nuestro punto de vista, dos características definitorias. La primera es el recurso por parte de Siloé a un sistema estructural básico de muros y cubiertas de madera, dignificado por una construcción “de sillares” cuya notable repercusión en el presupuesto justifica el maestro, en una curiosa y vehemente carta autógrafa, en base a su mayor calidad (Gómez-Moreno Martínez, 1983. 194). La segunda es el radical esquematismo de una traza en cuya planta, a fuerza de reducir elementos, resulta prácticamente imposible suprimir una sola línea (fig. 20-12). Un sencillo arco toral divide el espacio interior en dos al igual que un único estribo divide exteriormente en dos el volumen. La caja mural del cuerpo, de proporción rectangular, se cubre con una sencilla armadura de tres paños con algunos elementos de lazo y queda abierta al exterior por dos entradas, una a los pies y otra lateral, enfrentada al

camino de Granada. La caja mural de la cabecera es de planta cuadrada y se cubre con una magnífica armadura de lazo de ocho paños. La iglesia carece de capillas laterales y su monumental retablo no se ha conservado.

No podemos evitar preguntarnos, ante esta iglesia de Siloé, si lo que vemos es consecuencia de un planteamiento extremadamente sencillo o si por el contrario en su trazado podría estar presente, a través de un radical

ejercicio de abstracción, toda la rica complejidad que atesoran sus otros proyectos. Sobre el recuerdo de sus austeros volúmenes surgen una y otra vez los mismos interrogantes (fig. 20-13). El remate exterior de las fachadas es como el estudiado volumen capaz de una cornisa. La extrema reducción de los trazos con los que Siloé opera sobre las portadas podría estar ofreciéndonos, tal vez, algún indicio sobre sus últimos planteamientos.

Algunos apuntes sobre el “modelo centroitaliano de las artes” en la arquitectura española de la primera mitad del quinientos y la construcción pétreo

JOSÉ CALVO LÓPEZ Y MACARENA SALCEDO GALERA
Universidad Politécnica de Cartagena

Fernando Marías argumentó en un artículo clásico (1979) que los arquitectos del Renacimiento español se pueden clasificar en tres grupos: uno de maestros con formación tradicional de canteros; otro procedente de las artes figurativas; y por último un grupo especial que incluiría en la práctica únicamente a Juan de Herrera. Más adelante, Catherine Wilkinson señaló (1996) que el modelo de las artes basado en la primacía del *disegno* es un concepto centroitaliano que no se puede extrapolar a otras áreas. Es fácil constatar que en la España de la primera mitad del quinientos, los arquitectos con formación de artistas figurativos más significativos se limitan a algunas figuras de gran importancia –Alonso de Covarrubias, Jacopo l’Indaco, Diego de Siloé, Pedro Machuca y Jerónimo Quijano– y a tres focos –Toledo, Granada y Murcia–. Pero mientras que en Granada y Murcia la influencia italiana es absolutamente determinante, en Toledo es importante pero indirecta. Si bien Alonso de Covarrubias pudo estar informado de lo que ocurría en Italia (Marías, 1983-1986, I, 193-271), el influjo itálico en su formación no es comparable a la que experimentan el Indaco, formado con Ghirlandaio, Pinturricchio y Miguel Ángel, o Siloé y Machuca, que habían trabajado en Italia, ni con Quijano, que se había formado con Felipe Vigarny y después había trabajado con el Indaco (Gutiérrez-Cortines, 1987, 68 y 71).

Por otra parte, la importación del modelo centroitaliano de las artes en la arquitectura española presenta un problema singular. En Italia central lo esencial de la construcción se desarrolla en ladrillo. El control formal de la fábrica no requiere elementos especialmente sofisticados; basta con medios simples como cordeles o el *reglón* que aconseja usar Fray Laurencio de San Nicolás (1639, 93v) para controlar la forma de las bóvedas de naranja. Pero en España y Francia, las bóvedas quinientistas se construyen en muchos casos en piedra. Esto exige unos medios de control formal más complejos, basados en muchos casos en trazados de cantería a

tamaño natural o *monteas*. Resulta difícil desde nuestros días imaginar el reto que suponía esta situación para los artífices de principios del siglo XVI. Cabe suponer que los artistas figurativos italianos o italianizantes no disponían de experiencia en los problemas específicos de la construcción de bóvedas en piedra, mientras que los canteros de origen hispánico tampoco estaban familiarizados con la construcción de bóvedas por piezas enterizas, sino con el sistema gótico de construcción por nervios y plementería. Por tanto, para analizar cómo se introdujo el modelo centroitaliano de las artes en el sur de España en la primera mitad del quinientos y analizar sus éxitos y sus fracasos, es necesario estudiar no solo sus protagonistas, sino también unos colaboradores que han dejado poco o ningún rastro en los archivos, los aparejadores de cantería, así como sus interacciones con los arquitectos.

JACOPO Torni L’INDACO Y, TAL VEZ, JUAN DE MARQUINA

El primero de estos artistas es Jacopo Torni, un pintor florentino conocido como L’Indaco. Hacia 1520 aparece en la Capilla Real de Granada, donde contrata junto con Pedro Machuca el marco y algunas pinturas para acompañar un tríptico de Dieric Bouts y formar el retablo de la capilla de Santa Cruz; también realiza dos figuras en piedra de la Anunciación, dispuestas sobre la puerta de la sacristía (Gómez-Moreno, 1925).

En abril de 1522 le llama el cabildo de la catedral de Murcia para continuar la ambiciosa obra de la torre campanario, que había comenzado Francisco Florentín en 1519; probablemente influyó en su llegada el marqués de los Vélez, puesto que se le ofrecen obras encargadas por este aristócrata, el comitente del patio de Vélez Blanco (Gutiérrez-Cortines, 1987, 64-65). El Indaco fallece en enero de 1526, pero en menos de tres años termina el primer cuerpo de la torre, que alberga

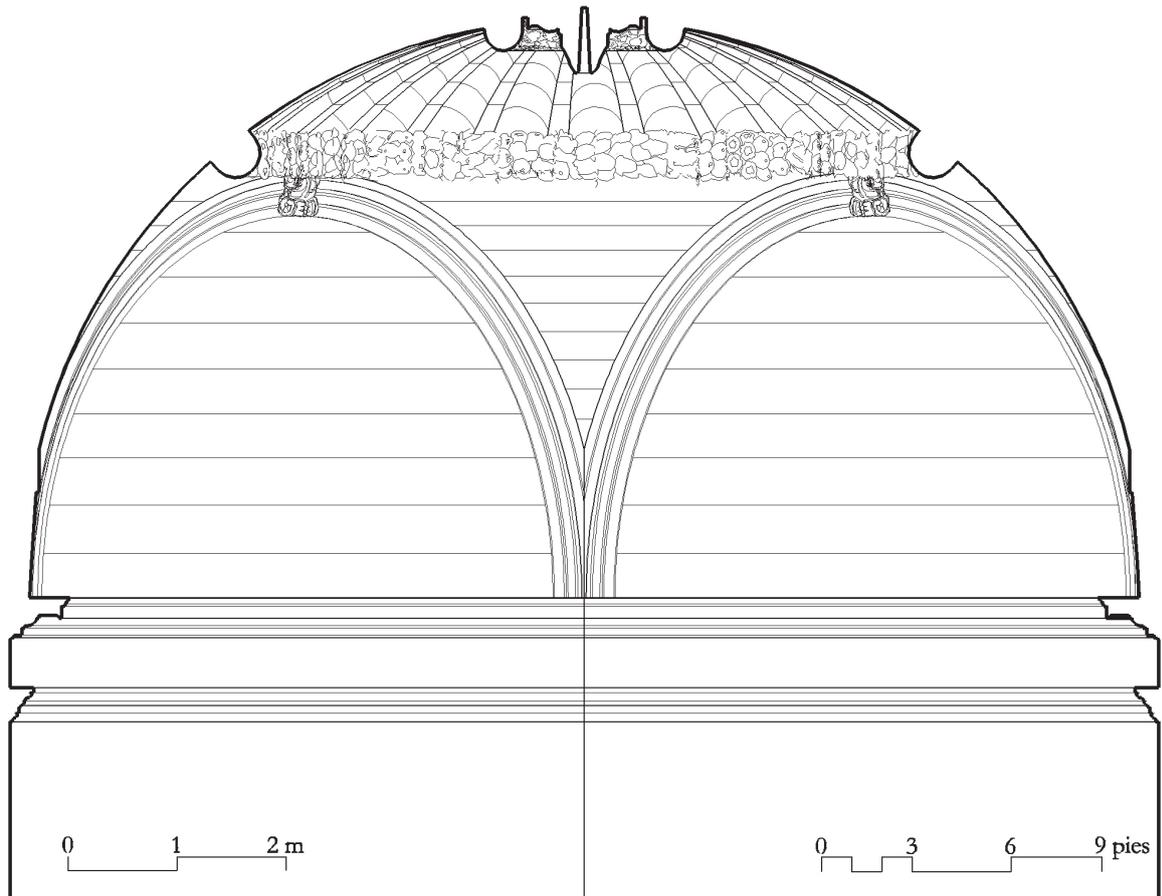


Fig. 21-1. Bóveda de la sacristía de la catedral de Murcia. Sección diagonal. J. Torni, 1525. Levantamiento de M. Alonso

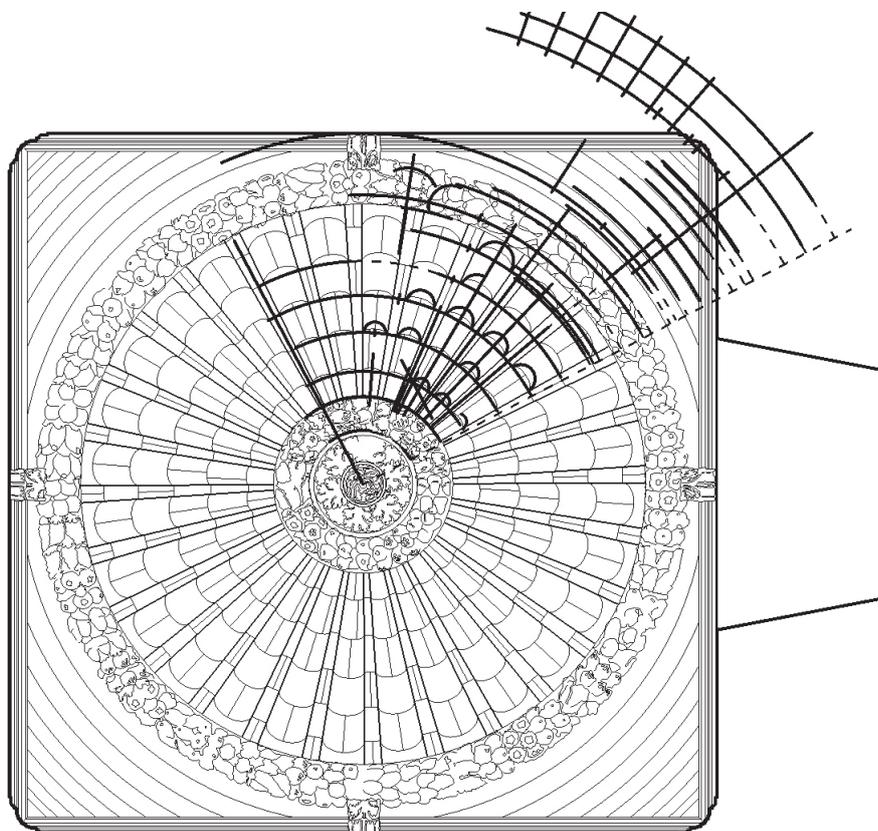


Fig. 21-2. Montea de la bóveda de la sacristía de la catedral de Murcia, superpuesta a la planta de la bóveda. J. Torni, 1525. Levantamiento de M. Alonso.

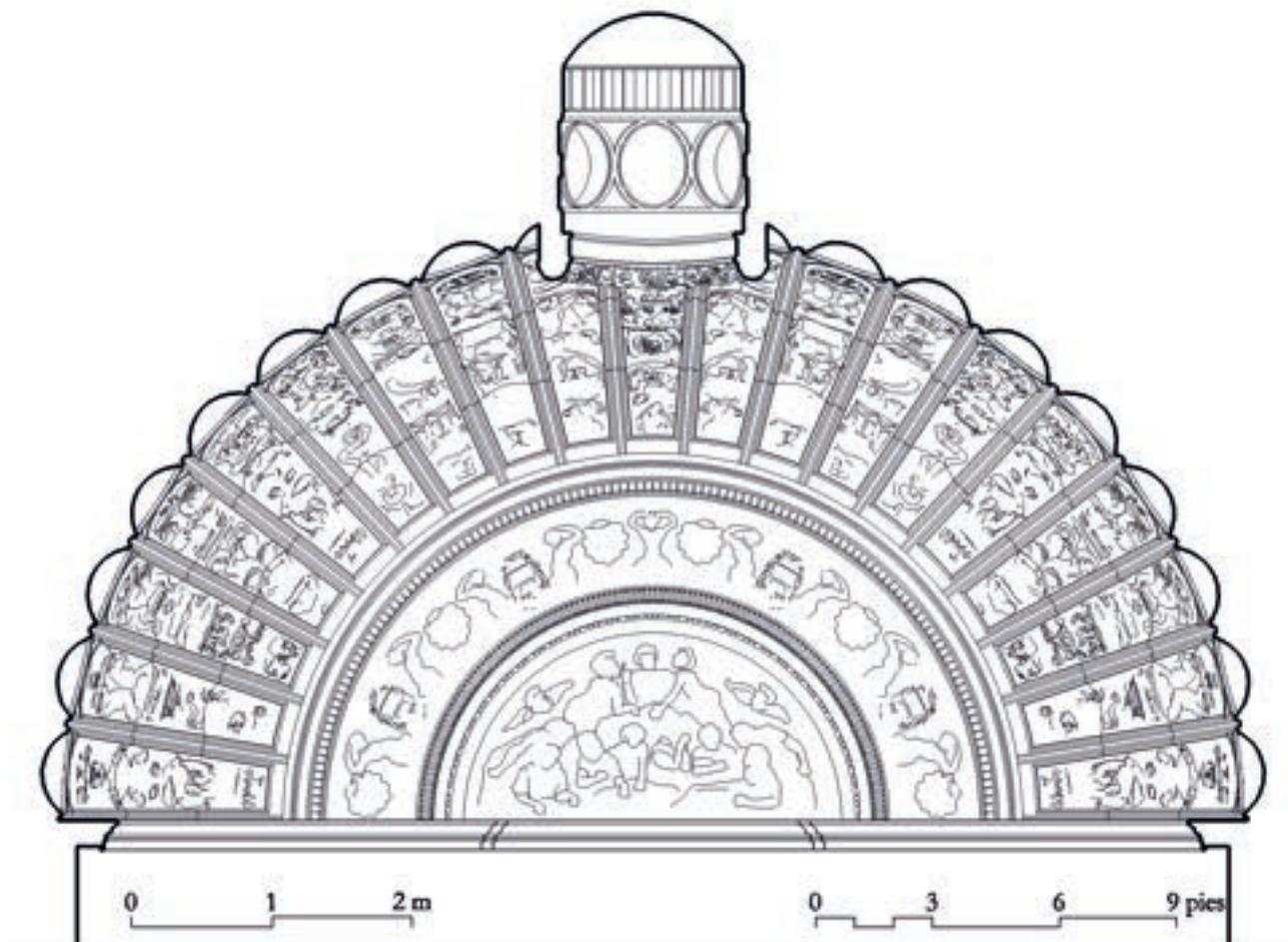


Fig. 21-3. Sección longitudinal de la bóveda de la capilla de Gil Rodríguez de Junterón en la catedral de Murcia. Attr. J. Torni y J. Quijano, 1525- 1543. Levantamiento de M. Alonso y A. López Mozo

la sacristía, en la que una inscripción data la obra el 15 de noviembre de 1525. La bóveda que cubre la estancia (fig. 21-1) puede parecer una bóveda sobre pechinas; sin embargo, el análisis geométrico basado en un levantamiento de Miguel Ángel Alonso ha demostrado que se trata de una bóveda baída, entre las primeras realizadas en España con piezas enterizas. Por otra parte, el hallazgo de una monteña en la pared de la sacristía y su comparación con la obra ejecutada (Calvo et al., 2013) prueba la alta precisión de la ejecución (fig. 21-2), con errores que no superan los dos centímetros, lo que indica que una personalidad muy fuerte estaba al frente de la construcción. También es excepcional la complejidad de la ejecución del paso entre sacristía y antesacristía, de muros curvos, cubierto con una bóveda de casetones con 81 piezas diferentes, que probablemente fueron laboriosamente trazadas en pavimentos o más probablemente muros (Calvo et al., 2005, 93-102).

Queda por determinar quién fue el responsable del control constructivo de estas obras, puesto que la formación de Torni como pintor y escultor no parece suficiente para dominar por sí mismo los complejos

problemas geométricos del corte de la piedra de las bóvedas de la sacristía y el paso desde la antesacristía. Probablemente el Indaco contó con la colaboración de un aparejador español, pero este colaborador ha dejado poco rastro en los archivos. Un posible candidato es Juan de Marquina, que había trabajado en el Hospital Real de Santiago de Compostela bajo los órdenes de Enrique Egas y que estaba en Murcia en la tercera década del Quinientos (Gutiérrez-Cortines, 1987, 61, 95). Pero hoy por hoy, esto no es más que una hipótesis.

Un punto de la trayectoria de Torni que requiere un análisis cuidadoso es el de su posible intervención en la capilla funeraria de Gil Rodríguez de Junterón (fig. 21-3), en la misma catedral. En primer lugar, la superficie tórica del intradós recuerda poderosamente a los *mazzocchi* empleados como ejercicios de perspectiva en el Quattrocento (fig. 21-4). Esto sugiere que el Indaco, que ejercía la maestría mayor de la catedral cuando el comitente pidió autorización al cabildo para acometer la obra, el 27 de marzo de 1525, pudo haber sugerido la disposición general de la obra (Gutiérrez-Cortines, 1987, 164). Ahora, bien, la capilla debería estar apenas iniciada al



Fig. 21-4. 'Diluvio'.
Claustro verde de Santa
María Novella. P. Ucello

fallecer Torni en enero de 1526, y se registran pagos por algunas carretadas de piedra para la capilla en 1541, por lo que hay que pensar que la ejecución estuvo en otras manos. (Gutiérrez-Cortines, 1987, 164).

PEDRO MACHUCA Y JUAN DE MARQUINA O GONZALO DE LORCA

Juan de Marquina figura como aparejador en el palacio de Carlos V en Granada (Rosenthal, 1985, 53-54, 57, 61, 96, 100, 199, 224, 259). El responsable de la obra hasta su muerte fue Pedro Machuca, que había contratado junto al Indaco el marco y las pinturas laterales del retablo de Santa Cruz para la Capilla Real. Como muestra un interesante esquema (Rosenthal, 1985, 97), a la muerte de Machuca se habían levantado parte de los muros, pero no las bóvedas de la planta baja del palacio. Por tanto, la principal pieza que nos permite juzgar la calidad de la construcción bajo Pedro Machuca es la estancia bajo la capilla del palacio. La estancia se cubre con una bóveda de rincón de claustro de planta octogonal. Ahora bien, en lugar de usar paños cilíndricos, se emplea una sección formada por dos curvas tangentes, es decir, un cuarto de óvalo para cada paño (Salcedo y Calvo, 2015), con lo que se consigue un perfil rebajado que resuelve la escasa altura disponible (fig. 21-5).

Pero el rasgo más significativo de la pieza se asocia a ocho lunetos, uno en cada paño, los primeros en piedra de cantería de los tiempos modernos según Pérouse de Montclos (2001 [1982], 208); ver también Rosenthal, 1985, 59-61). Se resuelven cortando cada paño por dos planos que forman 45° con el perímetro del octógono (Salcedo y Calvo, 2015). Esta elección permite que las juntas del luneto se dispongan horizontalmente, paralelas al eje de la pieza y perpendiculares al perímetro del octógono. Dado que las juntas de la bóveda principal son paralelas al perímetro, cada junta del luneto es simétrica de una junta de la bóveda respecto al plano dispuesto a 45° . Esto resuelve automáticamente el problema de los encuentros de las juntas en las aristas entre luneto y bóveda principal. O bien las juntas se encuentran limpiamente en la arista entre luneto y bóveda principal, como ocurre en Granada o en la solución empleada por los tratadistas franceses de los siglos XVII y XVIII, o bien el luneto irrumpe en la superficie de la bóveda, como en la cripta de la catedral de Jaén (Pérouse de Montclos, 2001 [1982], 111, 112-114; Calvo et al., 2019, 174-178). Para mostrar el alto grado de control de la solución granadina, se puede añadir que el cambio de curvatura de la bóveda principal, es decir, el encuentro entre las dos curvas del óvalo de sección se dispone exactamente al mismo nivel que el encuentro entre las dos aristas que separan la bóveda del luneto.

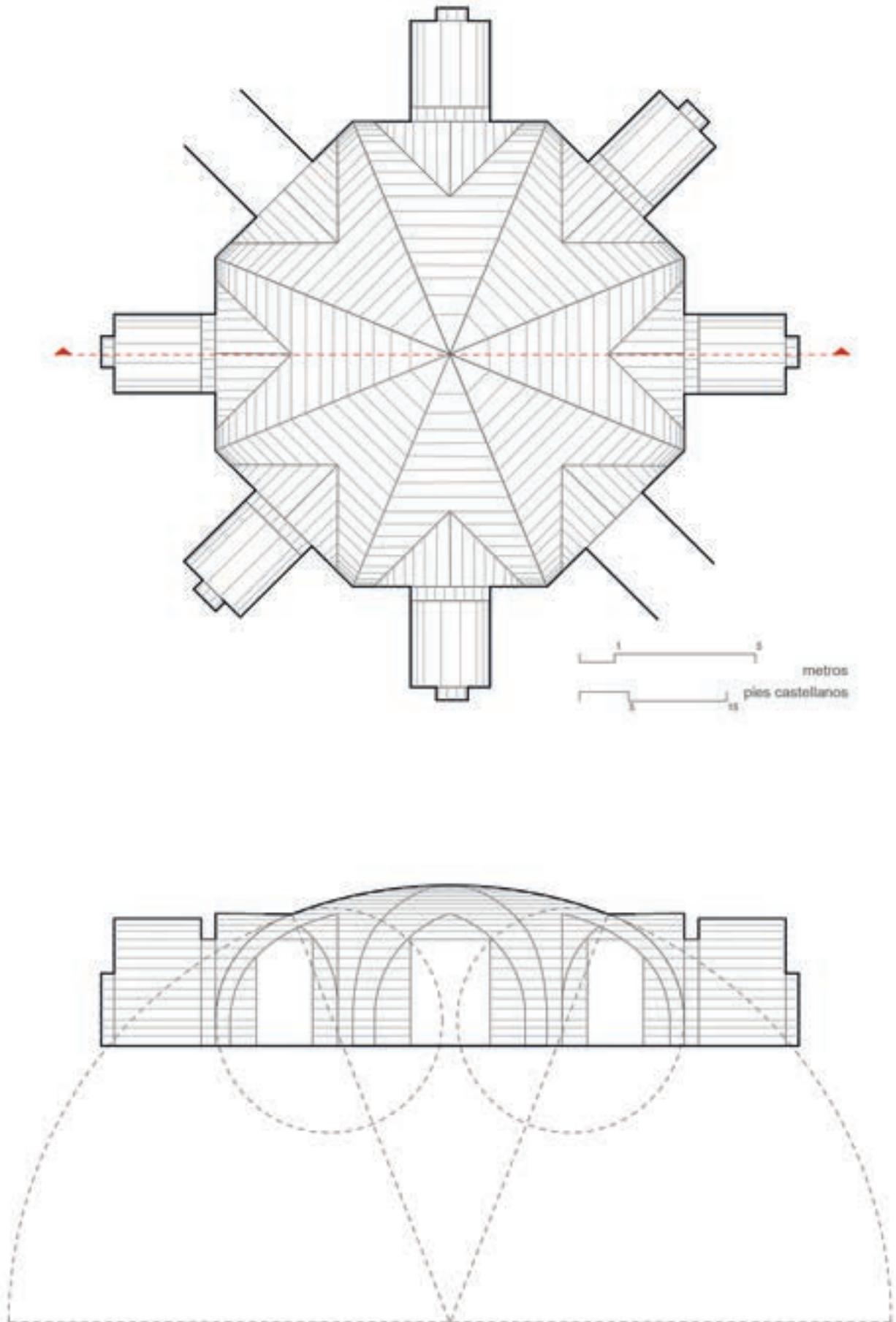


Fig. 21-5. Estancia bajo la capilla del palacio de Carlos V en Granada. Planta y sección transversal. P. Machuca, 1538-1542. Levantamiento de M. Salcedo

Curiosamente, la solución de Granada tuvo escasa fortuna. Esto puede deberse a un rasgo que puede entenderse como gótico, aunque en realidad deriva de una lógica diferente. A causa de la simetría establecida alrededor de los planos a 45°, la sección transversal del luneto es, como la del primer tramo de la bóveda, un arco de circunferencia, pero al unirse con una sección idéntica al otro lado del luneto, resultan dos arcos de circunferencia que no son tangentes en el eje del luneto, y el resultado recuerda visualmente a un arco apuntado.

Queda por ver quién colaboró con Machuca en esta brillante solución. Rosenthal (1985, 59-61) afirma que Juan de Marquina era el aparejador de la obra, pero su papel era inferior a Gonzalo de Lorca, obrero mayor, y que la bóveda no se asemeja a otras obras anteriores de Marquina. El razonamiento es paradójico, pues en otros casos Rosenthal señala que Marquina se adaptó al estilo de arquitectos muy diferentes, mientras que Gonzalo de Lorca es un desconocido (Rosenthal, 1985, 54, 61). Una posible solución a este enigma es que el papel de Gonzalo de Lorca fuera el de cargo administrativo o un representante de la propiedad, como Fray Antonio de Villacastín en El Escorial. Pero todo esto es una hipótesis hasta que no se tengan más datos de la figura de Lorca.

DIEGO DE SILOÉ Y SEBASTIÁN DE ALCÁNTARA

Como es sabido, Diego de Siloé llega a Granada, después de haber trabajado en Burgos y Nápoles, a causa de la muerte de Jacobo Florentino, quien se encontraba al frente de las obras de la iglesia del monasterio de San Jerónimo (Bustamante, 1995). Se discute si la obra del Indaco se limita a las pilastras del crucero o si incluye el entablamento de la cabecera, pero las piezas que más nos interesan aquí, las bóvedas del crucero y la cabecera, se adjudican a Siloé (fig. 21-6).

En el crucero encontramos dos piezas sorprendentes, que solo podemos describir como *arcos ojivos de casetones*; es decir, el elemento prototípico de la construcción gótica, multiplicado por dos y tratado como una pieza clásica (Salcedo y Calvo, 2020, 833-848). Alrededor de ellos se disponen cuatro pares de terceletes, unidos a la clave principal por unos curiosos nervios combados que casi completan el círculo. Por otra parte, la planta se achafana, como en numerosas soluciones románicas, dando lugar a unos nichos cubiertos con arcos de medio punto. Como consecuencia, quedan cuatro espacios entre el cuadrado descrito por los arranques de terceletes y ojivos y el octógono resultante del achaflanamiento, que se cubren mediante

otras piezas insólitas, cuatro arcos abocinados y apuntados de casetones. El conjunto queda soportado en tres de sus lados por bóvedas clásicas de cañón de casetones dispuestas en el inicio de la cabecera y los transeptos, mientras que en el cuarto se dispone una bóveda de crucería que forma parte de la nave. A todo esto, hay que añadir una bóveda de planta semioctogonal y cinco paños, resuelta también con casetones.

Los casetones de estas piezas se resuelven *por cruceros*, técnica que se caracteriza por el empleo de una red de nervios sobre los que apoyan cascos a modo de plementería para materializar formas impecablemente clásicas. El origen medieval del procedimiento queda confirmado por un detalle advertido por Enrique Rabasa cuando tuvimos oportunidad de examinar la bóveda desde el andamio dispuesto para su restauración en 2004. En los encuentros de los nervios de la cabecera se disponen pequeños botones de unos centímetros de diámetro, como claves atrofiadas de cara plana, y en la cara inferior de estos botones aparecen parejas de marcas incisas en la piedra señalando la dirección de los ejes de los nervios. Se trata de una pervivencia de la técnica gótica del empleo de una *superficie de aplicación* para controlar la dirección de los nervios, señalada por Willis (1910 [1842], 24); pero en este caso, la superficie no se dispone en el trasdós de las bóvedas, como es habitual, sino en el intradós, de acuerdo con la nueva concepción renacentista de las bóvedas de crucería, señalada por Rabasa (1996).

En 1528, Siloé obtiene la maestría de la catedral de Granada. Rosenthal señaló en su momento (1961, 77-78, 93-97) el carácter clásico de las bóvedas de la girola, basándose ante todo en la ausencia de ojivos. El razonamiento es dudoso, puesto que son relativamente frecuentes las bóvedas tardogóticas sin ojivos (Senent et al., 2016). Además, Rosenthal arguye en favor del carácter clásico de las bóvedas su planta rectangular, cuando el levantamiento topográfico de Rosa Senent (fig. 21-7) demuestra que son trapeziales y, en cualquier caso, la escuela de Le Mans y Toledo emplea bóvedas rectangulares en las girolas.

Otras piezas de la catedral muestran la alta calidad de la ejecución en tiempos de Siloé. Los pasos entre presbiterio y girola se resuelven mediante bóvedas troncocónicas de gran profundidad ejecutadas *por cruceros*, como en San Jerónimo. Las cinco bóvedas centrales son simétricas, por lo que su control formal es relativamente simple, ya que al ser estos conos superficies de revolución, los nervios longitudinales siguen generatrices de un cono, todas iguales, y los transversales se disponen como directrices, es decir, semicircunferencias de distintos radios (Salcedo y Calvo, 2018).

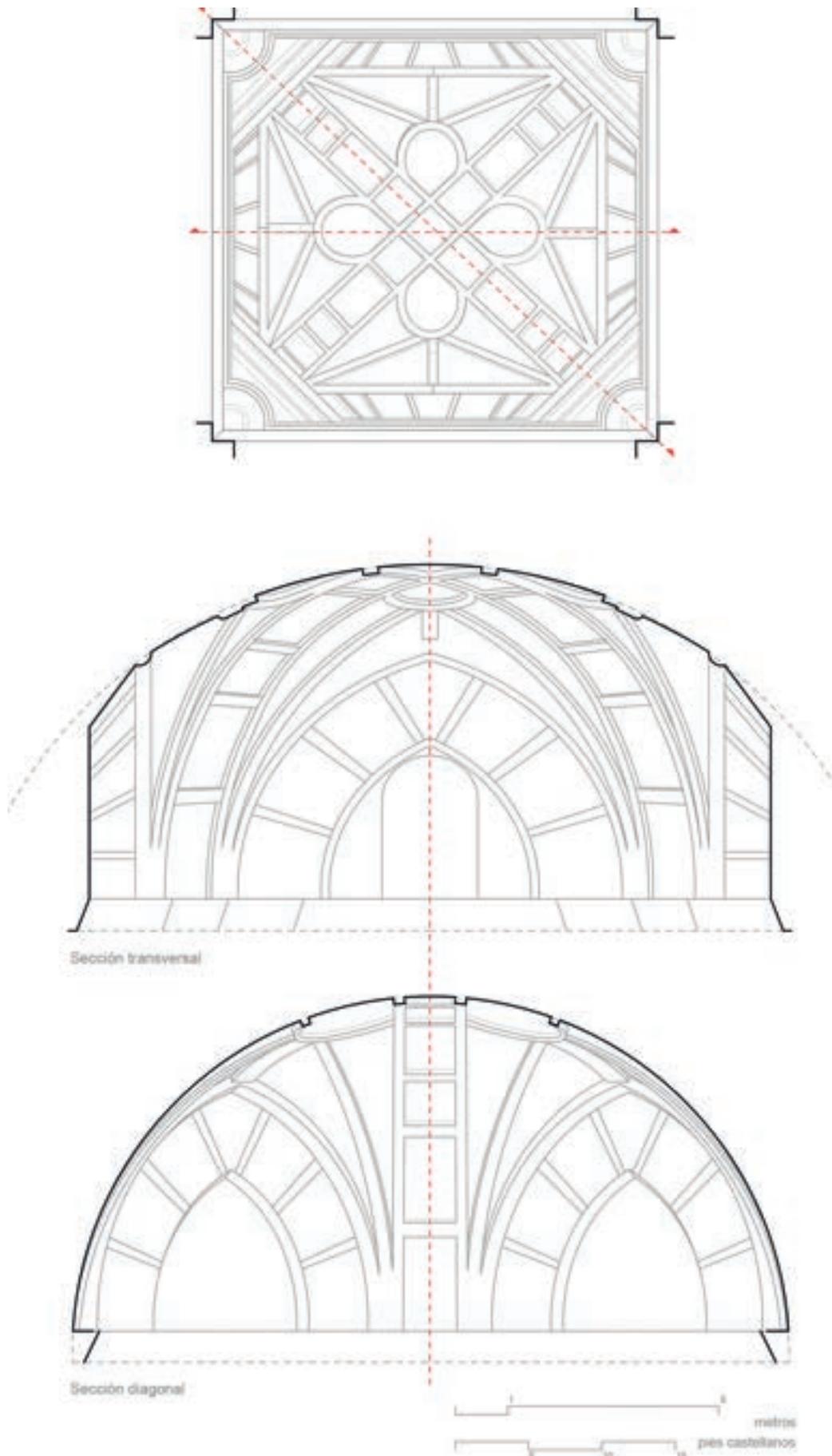


Fig. 21-6. Bóvedas del crucero y la cabecera de la iglesia de San Jerónimo de Granada. Planta, sección transversal y sección diagonal. D. de Siloé, c. 1530-1540. Levantamiento de M. Salcedo

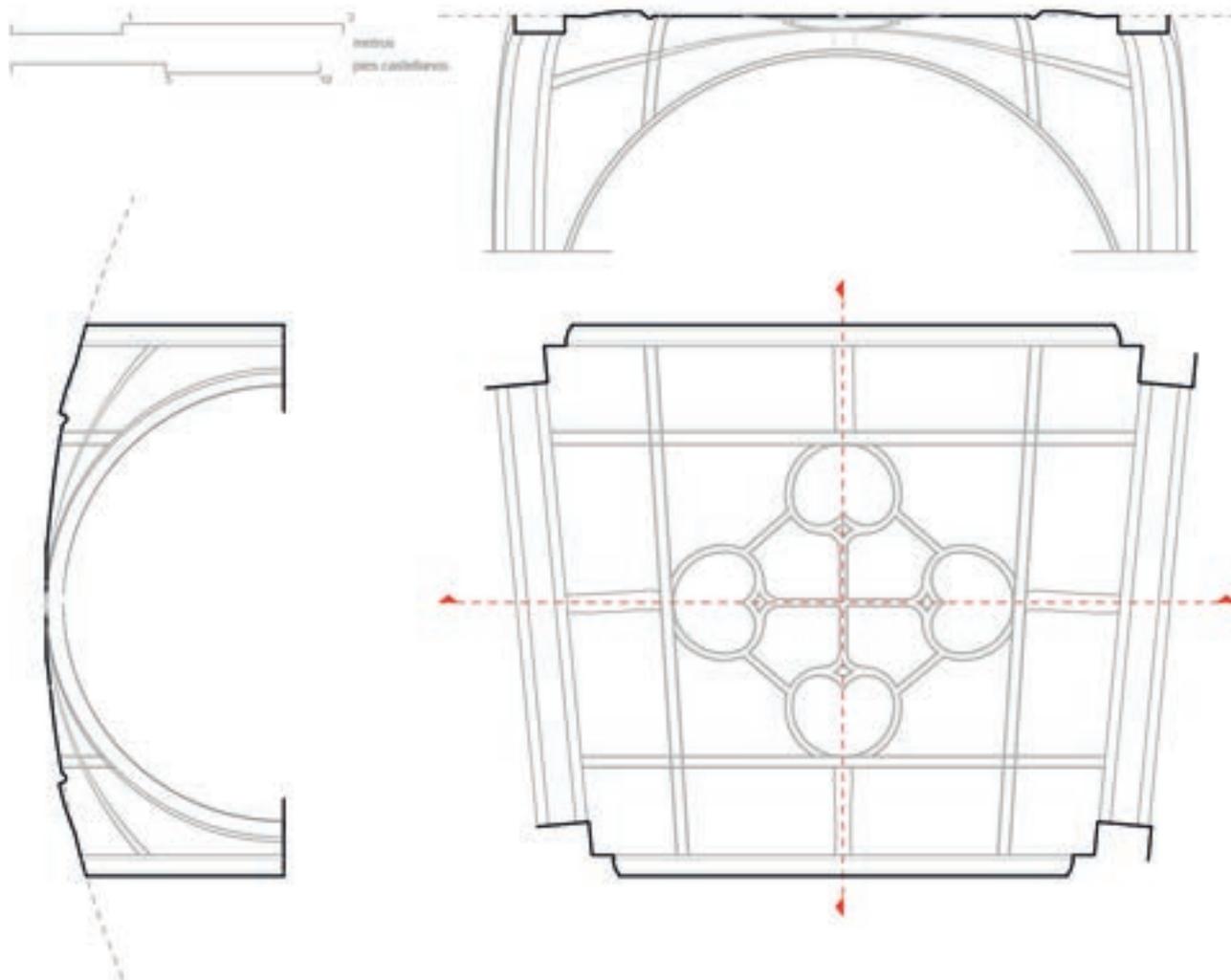


Fig. 21-7. Bóveda de la girola de la catedral de Granada. Planta, sección transversal y sección longitudinal. D. de Siloé, c. 1540. Levantamiento de R. Senent

La armazón de nervios de la bóveda se puede resolver con cinco dovelas diferentes en forma de cruz, una para cada nervio, que reciben la denominación de *crucetas*.

En los dos pasos extremos se aborda la transición entre la geometría radial de la girola y la longitudinal de la nave; mientras que en los pasos centrales las dos caras del paso son paralelas, en los pasos extremos las caras interior y exterior son convergentes. Siloé resuelve el problema limpiamente, disponiendo los nervios transversales en un abanico de planos, pero todo este conjunto de circunstancias lleva a una geometría extremadamente compleja para estos pasos (fig. 21-8). En primer lugar, los nervios transversales no pueden ser de directriz circular, pues en tal caso superarían la altura de los pasos centrales. Por tanto, cabe emplear bien un óvalo, solución frecuente en el período, o bien una figura construida por puntos, determinando las intersecciones de los nervios longitudinales y los planos transversales. Muy probablemente Siloé y su

aparejador Sebastián de Alcántara optaron por esta solución, pues un óvalo no hubiera garantizado que los nervios transversales se encontraran en el espacio con los longitudinales, de directriz recta. Además, es necesario tener en cuenta que en este caso todas y cada una de las crucetas son diferentes, lo que recuerda la desconcertante complejidad de algunas piezas murcianas, como el paso a la sacristía que hemos visto y la bóveda de la antesacristía que veremos a continuación.

JERÓNIMO QUIJANO Y JUAN RODRÍGUEZ

La gran mayoría de las obras que hemos visto hasta ahora destacan por su cuidada ejecución. No se puede decir lo mismo de la producción de Jerónimo Quijano, el sucesor de Jacobo Florentino en la catedral de Murcia, al menos en la década de los treinta, que se encontró con graves problemas constructivos. En primer

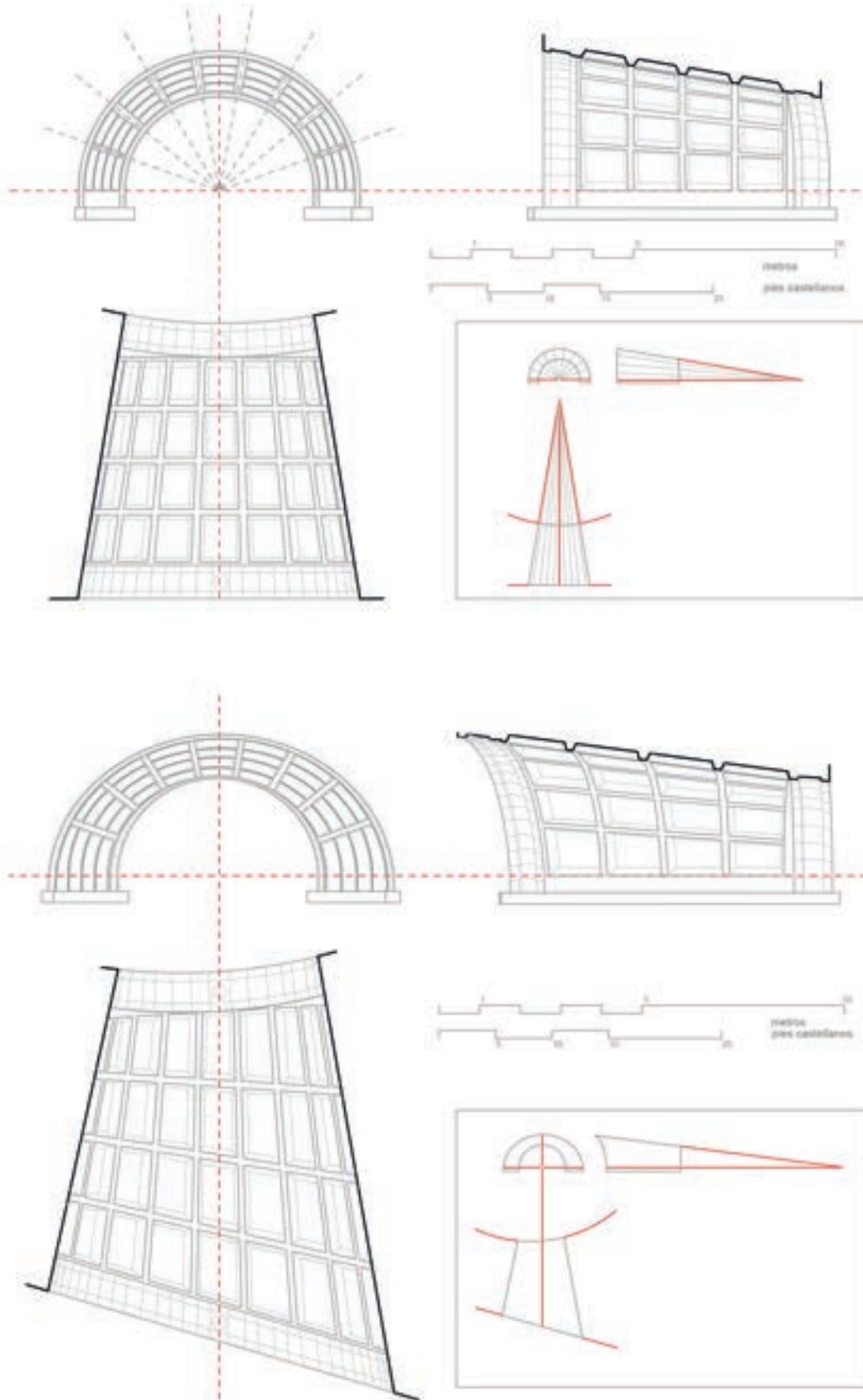


Fig. 21-8. Bóveda por cruceros en los pasos entre girola y presbiterio de la catedral de Granada. Secciones transversales, secciones longitudinales y plantas. Arriba, bóveda central; abajo, bóveda extrema. D. de Siloé, 1534-1541. Levantamiento de M. Salcedo

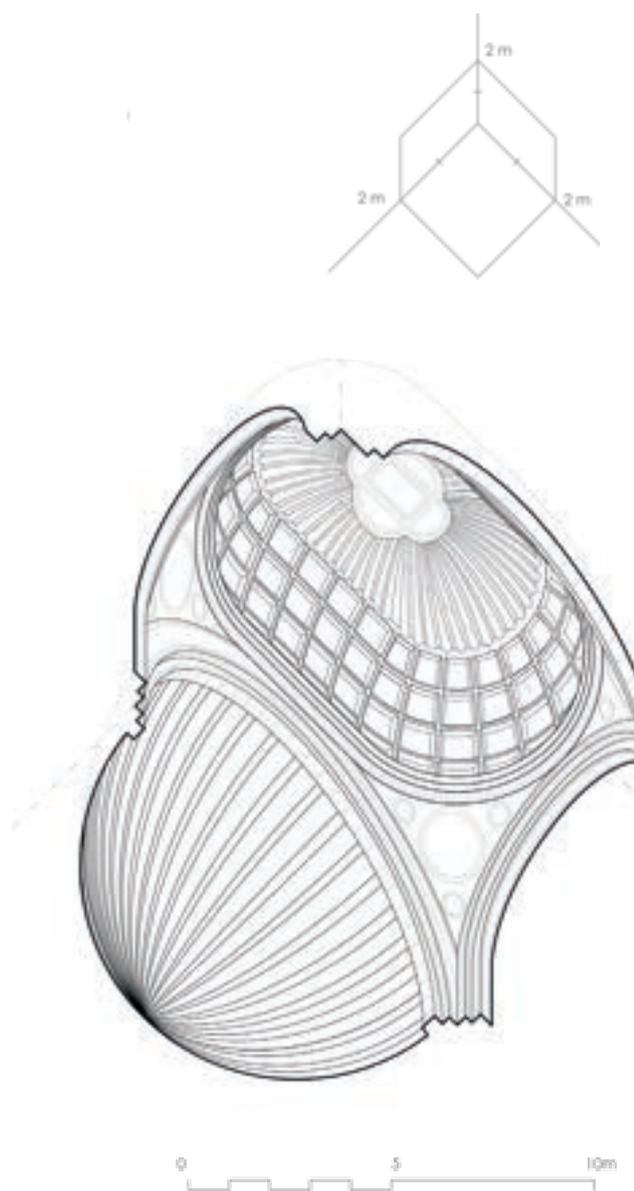


Fig. 21-9. Bóvedas de la cabecera de Santa María de Chinchilla. J. Quijano, 1537-1541. Dibujo de M. Salcedo

lugar, las obras de la torre de la catedral de Murcia fueron suspendidas en 1529 y en 1543 (Gutiérrez-Cortines, 1987, 130). El problema original cabe imputarlo al desconocido Francisco Florentino, que había dirigido la obra desde 1519 hasta su muerte en 1522, y por tanto podemos considerar como responsable de la cimentación de la torre. En los años ochenta del pasado siglo se hicieron estudios geotécnicos que indican la existencia de una zapata de mampostería, de 19,6 x 19,6 m en planta y alrededor de 4,7 m de profundidad, pero no se encontraron restos de pilotaje (Vera, 1993, 113-1163). Aun así, Vera, que encargó y supervisó los sondeos, entiende que sin el pilotaje la zapata sería incapaz de resistir el peso de la torre. En cualquier caso, la pérdida de la verticalidad de la torre se puede observar incluso

a simple vista. Vera la estimó con medios manuales; Miguel Alonso midió con estación total la cornisa de la sacristía, llegando a la conclusión de que su plano cabeceaba 1,65° (Calvo et al., 2013, 293).

Parte del desplome se debió producir antes de 1529, como señaló en su momento González Simancas (1905-1907, II, 94). Sin embargo, en 1531 se acordó hacer una bóveda en la antesacristía, situada junto al muro sur de la torre. El intradós se divide mediante una única junta de lecho en espiral; entre cada dos espiras, una serie de juntas dividen la pieza en dovelas (Belda, 1971, 221-223; Gutiérrez-Cortines, 1987, 155-157; Vera, 1993, 108-109). Como resultado de esa disposición, todas las dovelas son diferentes. Incluso el mismo trazado de la junta es muy laborioso, pues muy acertadamente las hiladas presentan desarrollos aproximadamente iguales en sección; probablemente el tracista realizó esta operación en primer lugar, y luego contraproyectó sobre la planta, dando lugar a que las hiladas presenten anchos diferentes en planta. La solución alternativa se refleja en el tratado de Philibert de l'Orme (1567, 119r-119v); pasa por trazar hiladas de anchos iguales en planta y proyectarlas sobre la superficie de la cúpula, pero da lugar a una primera hilada gigantesca (Rabasa, 2003; Calvo et al., 2005, 125-134). Una vez trazada la espiral en planta y alzado, es necesario construir las plantillas de la cara de cada una de las dovelas, operación que Vandelvira (Barbé-Coquelin de Lisle (ed.), 1977 [c. 1585], t. II, 65v-66r) resuelve por triangulación. No sabemos si en Murcia se empleó el mismo sistema, pero lo que sí queda claro es que se trata de un trazado enormemente laborioso, pues todas las plantillas son diferentes.

Actualmente la bóveda presenta irregularidades muy considerables; además de la deformación de las dovelas en la zona más próxima a la torre, hay detalles como una cornisa que queda interrumpida por una ventana, con una diferencia de cotas entre los dos extremos de 59 cm. No es fácil decir si estos defectos se deben a los movimientos de la torre sobrevenidos después de 1531 o a la incapacidad de controlar tan difícil trazado. Lo cierto es que la obra de la torre continuó después de un cierto parón y se levantó el segundo cuerpo, hasta que se suspendió hacia 1543, quedando paralizada hasta bien avanzado el siglo XVIII (Gutiérrez-Cortines, 1987, 130). Visto a posteriori, pudo tratarse de una imprudencia de Quijano, que no debió levantar el segundo cuerpo hasta no tener garantizado que los problemas planteados por el primero y por la cimentación estaban resueltos.

Aún más claros son los problemas sufridos por Quijano en San Juan de Albacete, hoy catedral. Según las actas capitulares, las bóvedas de la iglesia cayeron

durante su construcción a las órdenes de Quijano, lo que llevó al capítulo a despedirlo. Gutiérrez-Cortines (1997, 294-297) señala que no han aparecido referencias en las actas a un posible juicio promovido por el cabildo contra Quijano, pero es posible que las actas estén en otro lugar, que se llegara a una solución pactada, o que simplemente el cabildo renunciara a pedir responsabilidades a Quijano.

Otro posible problema constructivo que parece salpicar a Quijano es el del contrarresto de las bóvedas del crucero y la cabecera de Santa María de Chinchilla. La bóveda del crucero es de cañón, rematada por dos bóvedas de horno, ambas con el mismo tratamiento formal, mientras que la cabecera se cubre con una gran bóveda de horno tratada con una vena (Gutiérrez-Cortines, 1987, 204-211; Salcedo y Calvo, 2014). Merece la pena comentar que los casetones de la bóveda no se tratan mediante un sistema de nervios y plementería, como en Granada, sino mediante piezas enterizas. Por el contrario, en el exterior encontramos rasgos casi incomprensibles. En las esquinas de la cabecera se disponen grandes contrafuertes ligeramente separados del muro, pero unidos por la parte superior; entre los espacios intersticiales entre contrafuerte y muro se disponen semicolumnas mirando hacia el muro (Gutiérrez-Cortines, 1987, 211-215). Es difícil interpretar estos elementos si no es como un intento torpe y apresurado de disponer unos arbotantes a lo romano (fig. 21-9) para contrarrestar el gran empuje de la bóveda de la cabecera.

Todos estos fracasos, ciertos o probables, son anteriores a 1545. A partir de esa época, la obra de Quijano gana en solidez constructiva y calidad compositiva; al mismo tiempo aparece junto a él un aparejador, Juan Rodríguez (Gutiérrez-Cortines, 1987, 80-84; Gutiérrez-Cortines, 1992-1993). La cabecera de Santiago de Jumilla (fig. 21-10) emplea una bóveda de naranja sobre pechinas en el crucero y tres bóvedas de horno en los transeptos y la capilla mayor, dando lugar a un conjunto visualmente espectacular (Gutiérrez-Cortines, 1987, 241-247; Alonso et al., 2008), pero aquí las hiladas de las bóvedas de horno se disponen en planos verticales, lo que reduce su empuje contra la bóveda del crucero. También es muy interesante la sacristía octogonal, una vez más con casetones tallados en piezas enterizas. El mismo modelo se repite, a mayor escala y con gran calidad constructiva, en la sacristía de Santiago de Orihuela (Gutiérrez-Cortines, 1987, 247-248, 266-270).

Por otra parte, debe de corresponder a Quijano la ejecución de las bóvedas de la capilla de Junterón, que como vimos el Indaco únicamente pudo concebir. De nuevo la ejecución es muy brillante: la superficie tórica

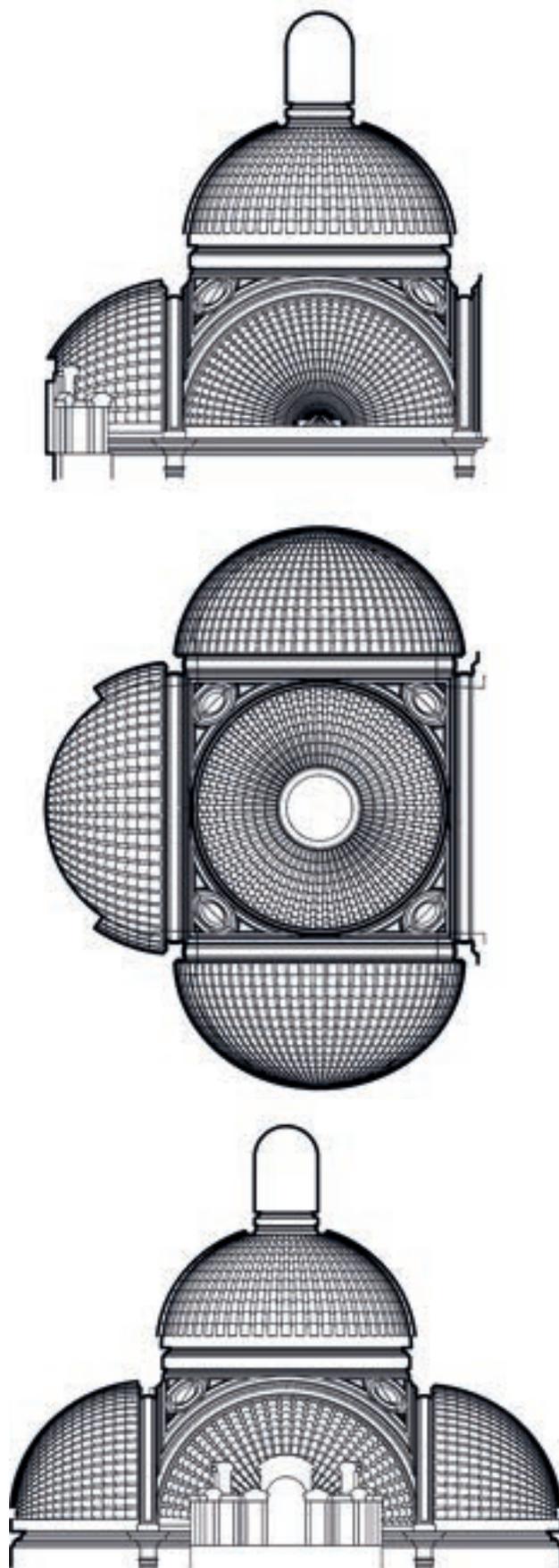


Fig. 21-10. Bóvedas de la cabecera de la iglesia de Santiago de Jumilla. Secciones y planta. J. Quijano, 1538-1562. Levantamiento de M. Alonso

de la capilla interior o *recapilla* se divide en 19 gajos, cada uno entre dos meridianos, y cada gajo se divide a su vez en cuatro dovelas; pero las juntas en el interior de cada gajo se disponen de forma asimétrica, de manera que se interrumpe la continuidad entre cada gajo y la totalidad de la bóveda se resuelve con solo cuatro piezas diferentes (Calvo et al., 2005, 162-163).

CONCLUSIÓN

Los artistas figurativos italianos o italianizantes son desde luego los máximos responsables de la introducción del Renacimiento en la arquitectura del sur de España, al contrario de lo que ocurre en prácticamente todo el resto del territorio peninsular. Pero sin duda hubieron de trabajar con colaboradores locales,

como en cualquier obra de arquitectura. Unos y otros se vieron obligados a resolver de improviso unos problemas de control formal para los que no tenían conocimientos previos, pues a los artistas figurativos no se les puede suponer experiencia en el corte de la piedra, mientras que la formación de los maestros locales se basaba ante todo en el sistema gótico. Cuando un arquitecto cuenta con un buen aparejador, como es el caso de Machuca con Marquina, Siloé con Alcántara, Quijano con Rodríguez, y probablemente el Indaco, también con Marquina, los resultados constructivos son excepcionales, sobre todo si tenemos en cuenta el escaso tiempo que tuvieron para enfrentarse con estos nuevos problemas. Cuando estos colaboradores desaparecen de los documentos de archivo, como ocurre en la diócesis de Cartagena en la década de los treinta, los problemas constructivos aparecen por todas partes.

La traza de la catedral de Granada por Diego de Siloe. Controversia y recuperación de sus valores formales y espaciales

PEDRO SALMERÓN ESCOBAR

Dr. Arquitecto

INTRODUCCIÓN

La concepción espacial de la cabecera renacentista de la catedral de Granada se altera en 1926 por el desmontaje del coro y traslado parcial de su sillería al deambulatorio lo que supone el cierre de la comunicación de este último con el presbiterio de la Capilla Mayor. Las grandes aberturas entre los estribos quedan ocluidas por los sitiales del coro y los muebles expositores emplazados en la trasera de estos que muestran la colección de los libros corales. En un recorrido por esta envolvente velada a la luz no es posible distinguir la idea original del espacio. El coro cambia su papel protagonista en la nave mayor por una función secundaria y una representación “anecdótica” en el rito religioso, puesto que el nuevo coro queda a las espaldas del altar reformado. Se trastoca de manera caprichosa la idea del arquitecto Diego de Siloe, justamente en esa especie de isla que es la cabecera de esta catedral que parece despegarse de las naves como un proyecto con autonomía propia. El cuerpo del templo queda sorprendentemente diáfano por la ausencia del coro, a costa de la obstrucción lumínica y espacial de la Capilla Mayor. Esta solución condena a una parte fundamental de la catedral a una función secundaria y se señala como la pérdida más importante de valor y autenticidad de un templo que estaba dotado de una complejidad espacial notable y enriquecedora de la función religiosa.

CLAVES PARA LA IMPLANTACIÓN DEL TEMPLO

Este congreso, que se refiere precisamente a la transición del gótico al renacimiento, acoge esta reflexión sobre la traza de la Catedral de Granada y sus transformaciones porque entra de lleno en un rico debate que desde hace largo tiempo estudia las claves de un cambio de modelo que no es solo formal sino también

conceptual. Esta contribución se une a lo mucho que se ha escrito sobre la materia y puede consultarse con ayuda de la bibliografía sintética que se adjunta.

En Granada se parte de una estrategia urbana basada en el proyecto del arquitecto Enrique Egas para la Capilla Real contratado para tal fin por el Rey Católico en 1506. El cambio que tiene lugar no es solo una oportunidad coyuntural de la ciudad recién conquistada, sino que representa un conjunto complejo de decisiones basado en tres líneas fundamentales de acción. Obviamente no todas las medidas están programadas en el momento inicial, pero sí tienen una perspectiva abierta en propósito y dimensiones que hace posible una evolución positiva de este complejo edificatorio religioso y civil con el paso de varios siglos:

Fundación de tipo religioso-funerario

En el inicio del proceso el cometido religioso y civil - funerario es simultáneo: se produce un enriquecimiento o apoyo mutuo que sirve para afianzar la ocupación del centro neurálgico de la Granada hispanomusulmana. Para materializar este nuevo centro de poder la capilla para enterramiento de los Reyes Católicos se ubica de forma adyacente a la mezquita mayor, transformada en iglesia de advocación cristiana en 1507 bajo del nombre de Santa María de la O.

Dimensión urbana

El segundo anclaje lo constituye la escala urbana del proyecto que sigue a esas primeras decisiones. La catedral es un encargo muy temprano al mismo arquitecto Enrique Egas que propone la erección de un gran templo basado en el modelo de cinco naves de la Catedral de Toledo. Esta elección es posible llevarla a cabo si se dota al diseño de una dimensión a escala urbana lo que se consigue finalmente con una envergadura de 125 metros de longitud y 82 metros de anchura. El eje mayor de esta construcción se dispone

con una orientación este–oeste paralelo a la Capilla Real. El arranque de la fábrica catedralicia se inicia en 1523 en el extremo este, junto al ábside de la Capilla Real, abriendo los cimientos del perímetro curvo de la cabecera de la catedral. Se puede consultar en el plano adjunto de evolución histórica la posición de las construcciones en esa fecha, y también comprobar como el patio y el alminar de la mezquita quedan situados en la zona prevista para las naves. Seguramente se había liberado también espacio para el acceso principal de la Capilla Real creando un cierto vacío urbano que se incorpora en este caso a la nueva catedral, aunque eso obligue a realizar una portada de acceso en el flanco opuesto hacia la actual Calle Oficios. Se asume esta interesante rareza de una portada gótica espléndida hacia el interior de la Catedral colocando el eje del transepto del templo metropolitano en el centro de la portada, haciéndola protagonista de esta conexión entre ambos templos y enterramientos. Sin esta apuesta decidida por acaparar todo el espacio junto a la Capilla Real no hubiese sido posible la catedral actual. La forma sutil de establecer las relaciones de los nuevos inmuebles con la ciudad va a permitir encadenar otras decisiones con acierto y ofrecer una interesante lectura adicional de las transformaciones urbanas en el Renacimiento y en el Barroco. (fig. 22-1)

Afianzamiento del carácter funerario–commemorativo

El tercer y fundamental punto de apoyo lo constituye la propuesta de un panteón imperial en proximidad a los sepulcros de los Reyes Católicos cuya escenografía es gótica, pero el amueblamiento es renacentista con una apuesta decidida por artistas de primera fila. El doble panteón real–imperial se apoya en el desarrollo preferente de la cabecera catedralicia donde se va a ubicar este último. Es una razón de peso considerable para volcar el esfuerzo de la nueva construcción en el nudo gordiano del proyecto de Siloe que aprovecha de forma inteligente el primer paso dado por su antecesor Enrique Egas. Emperador y arquitecto debieron estar de acuerdo en este comienzo una vez aprobado el proyecto “a lo romano” que presenta el arquitecto burgalés y defiende con una maqueta encargada a entalladores franceses. La demostración de lo proyectado tiene que ver con la necesidad de defender un planteamiento revolucionario en relación con la idea precedente de Enrique Egas. Se puede suponer que la maqueta, posiblemente elevada respecto al suelo con soportes auxiliares, permitiría ver el espacio interior del nuevo mausoleo. La partida está ganada. Carlos V confirma el encargo a Diego de Siloe en 1523.

LA NATURALEZA DEL CAMBIO PROPUESTO POR DIEGO DE SILOE

El cambio de la idea de catedral de matriz gótica a renacentista se basa en este caso en materializar el panteón imperial en la cabecera trayendo como gran referencia el Panteón de Agripa y otras obras de la antigüedad clásica como el Mausoleo de Santa Constanza. También se relaciona con templos de gran significado con el rito cristiano como la Basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén. Se presenta por parte de Siloe una idea muy elaborada y compleja que enlaza con dos modelos de plantas para los grandes templos: la procesional conectada con la liturgia cristiana tradicional y la centralizada como aportación innovadora del Renacimiento, una gran idea no exenta de sorpresas y también dificultades para esta situación de cambio de modelo.

Diego de Siloe parte del templo de cinco naves y hace que las naves 2ª y 4ª terminen en dos estribos colosales para abrir un gran vacío como culminación de la nave principal proyectando un cilindro cerrado por una cúpula cuya planta presenta 22 metros de diámetro, de modo que el panteón imperial tiene como referencia ese otro panteón, el romano, arquetipo de la espiritualidad del mundo antiguo. Se vale en realidad del juego que prestan las tres naves centrales creando un “desequilibrio estático” respecto al proyecto gótico. Por esa razón, una parte de esa superficie debe ser utilizada en el artificio constructivo que hace posible ese vacío que actúa como punto neurálgico y geométrico de una planta centralizada, casi autónoma, referente ritual y religioso y también funerario, con las tumbas imperiales en la envolvente.

Cuando se observa la planta de la Catedral de Granada se puede comprobar la transmutación de una cabecera gótica, con dos naves envolventes y un centro que es prolongación simple de la nave mayor. Por el contrario, la planta renacentista dispone del gran vacío central y una masa circundante de 9 metros de espesor rota por grandes pasos abocinados que desembocan en una sola nave envolvente como despliegue anular de las naves 1ª y 5ª. Este esquema no tiene nada que ver con el modelo gótico de referencia y requiere una apuesta cuyo origen merece la pena comprobar en el arranque desde el terreno. También está servida la contradicción aportada por las grandes masas necesarias para contener los nuevos empujes provocados por esta atrevida solución. Aunque los pasos de planta trapezoidal hacia la Capilla Mayor son muy amplios, bien trazados y acompañados por unas magníficas bóvedas de casetones, se distancian de cabeceras más diáfanas y ligeras de construcción como los ejemplos de Santa Constanza o el Santo Sepulcro. (fig. 22-2)

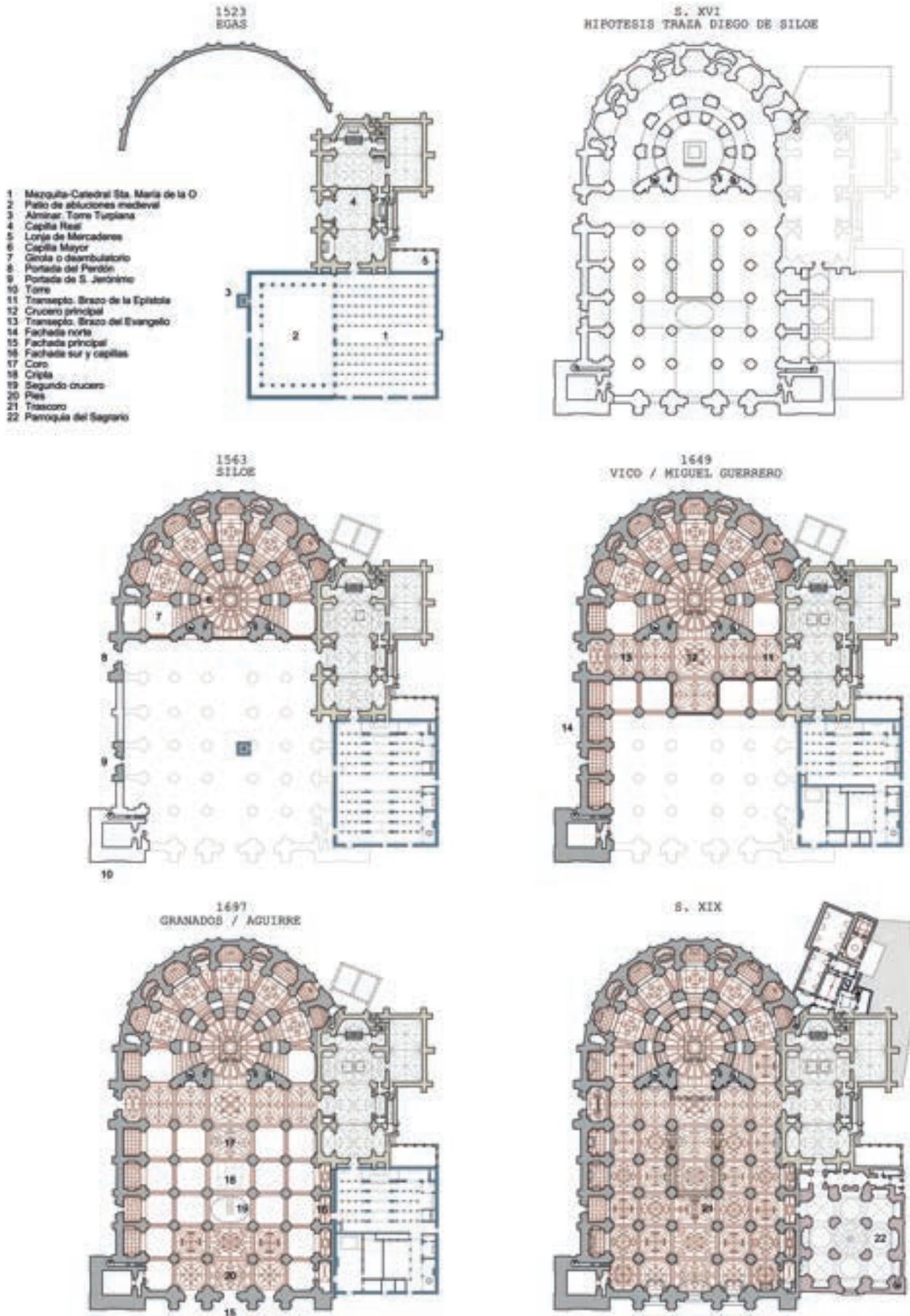
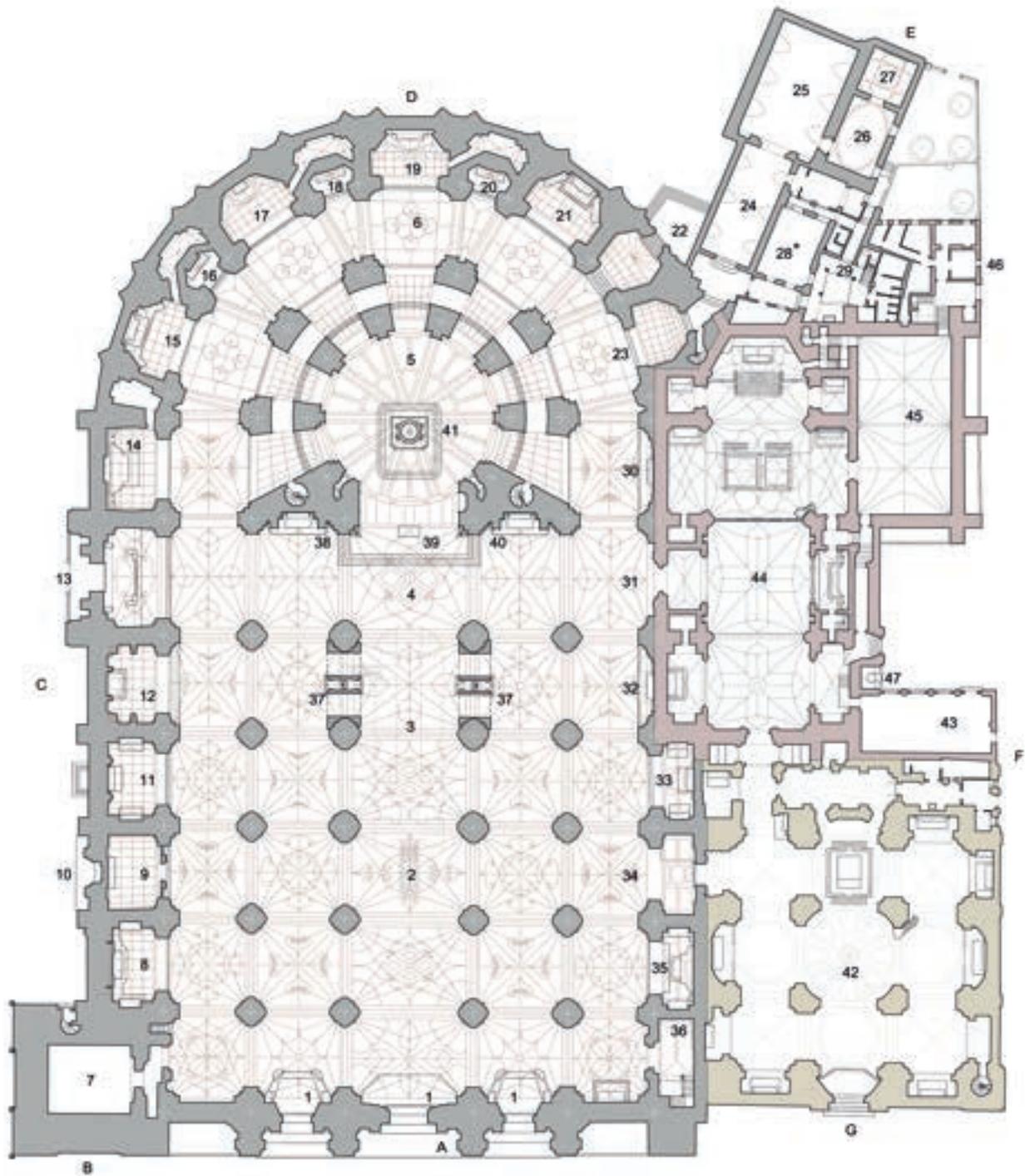


Fig. 22-1. Plano de evolución histórica de la Catedral de Granada. Pedro Salmerón Escobar, marzo 2016



S.I. CATEDRAL METROPOLITANA DE LA ENCARNACIÓN
Siglos XVI-XVIII

<p>Portada principal Crucero secundario Antiguo Coro Crucero principal Capilla Mayor Sicla o desambulatorio</p> <p>Torre. Museo. Antigua Sala Capitular Capilla de la Virgen del Pilar Antigua Sacristía de Beneficencias</p> <p>Portada de San Jerónimo</p> <p>Capilla de la Virgen del Carmen Capilla de la Virgen de las Angustias. Ant. Trascoro</p> <p>Portada del Peribón Capilla de Nra. Sra. de la Antigua Capilla de Sta. Lucía. Ant. del Señor de la Columna Capilla del Cristo de los Penas o de las Animas</p>	<p>17. Capilla de Sta. Teresa 18. Capilla de S. Blas 19. Capilla de S. Cecilio 20. Capilla de S. Sebastián 21. Capilla de Sta. Ana</p> <p>22. Portada del Eoco Homo. Ant. del Colegio 23. Portada de la Sacristía</p> <p>24. Antesacristía 25. Sacristía 26. Sala Capitular 27. Oratorio 28. Sicla 29. Casas Catedrales</p>	<p>30. Altar de Santiago 31. Portada de la Capilla Real 32. Retablo de Jesús Nazareno 33. Capilla de la Sta. Trinidad</p> <p>34. Puerta del Sagrario de la Catedral</p> <p>35. Capilla de S. Miguel 36. Colono. Antigua Contaduría</p> <p>37. Órgano 38. Altar del Evangelio. Sto. Cristo de la Flagelación 39. Presbitero 40. Altar de la Epístola. S. Bernardo 41. Tabernáculo 42. Paredón del Sagrario. Siglo XVIII</p>	<p>43. Lonja de Mercaderes. S. XVI 44. Capilla Real de los Santo Juanes. S. XVI 45. Sacristía de la Capilla Real. Museo 46. Casa de los Secretarías. S. XX 47. Brocal. Aljibe medieval</p> <p>A. Plaza de Pasiegas B. Calle Pie de la Torre C. Calle Cárcel Baja D. Paseo Diego de Siles E. Gran Vía de Colón F. Calle Oficios G. Plaza de Alonso Cano</p>
--	---	--	--

Fig. 22-2. Planta general de la Catedral de Granada. Pedro Salmerón Escobar, marzo 2016



Fig. 22-3. Sección de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada. Francisco Heylan, 1613-1630. Colección particular

LA PÉRDIDA DE VALORES DEL PROYECTO ORIGINAL

La actuación por la cual se altera el proyecto de Siloe viene motivada no tanto por conseguir la diafanidad de las naves como por la modificación del centro ceremonial de la catedral con la propuesta de un nuevo tabernáculo forrado de plata y con un basamento revestido de serpentina a partir del diseño de José Navas Parejo (1924), que tiene como agente financiero a un gran prócer de la ciudad, el Duque de San Pedro de Galatino, vinculado a renovaciones urbanas y de infraestructuras, como el tranvía a Sierra Nevada, gracias al desarrollo empresarial que se apoya desde finales del siglo XIX en la industria del azúcar en la vega

granadina. El nuevo tabernáculo va a sustituir a un altar bastante lejano en su concepción y dimensiones al delicado y ligero templete original de madera debido al propio Siloe cuyo perfil queda magistralmente registrado en la representación de la cabecera por Heylan (ca. 1612). (fig. 22-3)

Como muestra una imagen del coro y altar de principios del siglo XX, el volumen de este, realizado en 1878, opera un cambio radical de la escena de la celebración religiosa. Alcanza tales proporciones que la visión del baldaquino de gran transparencia de Diego de Siloe para la Capilla Mayor queda completamente olvidada. Se puede decir que el nuevo tabernáculo (1926) recupera una centralidad más respetuosa con la idea original, pero el impacto que causa el gran

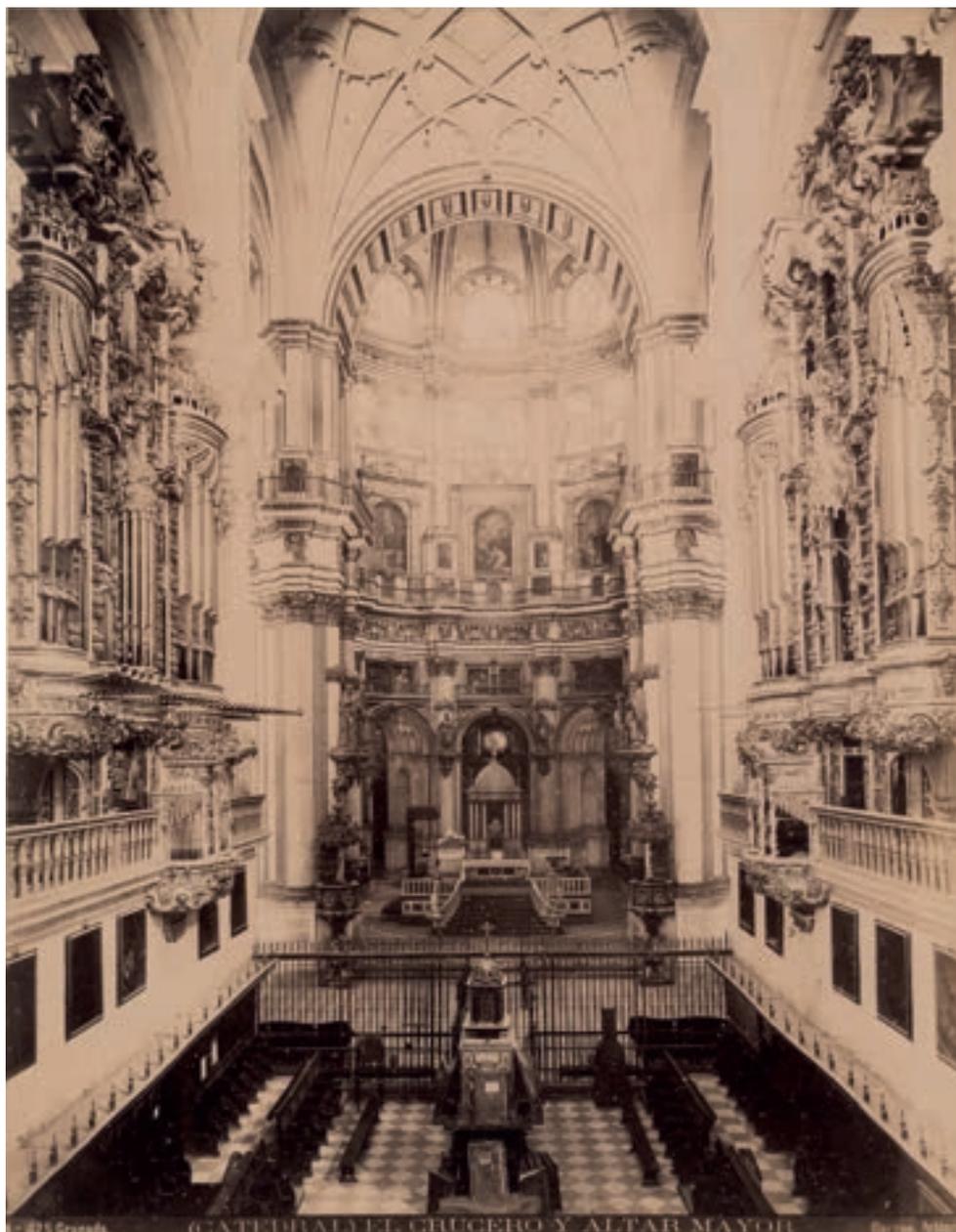


Fig. 22-4. Granada, Catedral: el crucero y altar mayor. Rafael Garzón, 1890 en adelante. Biblioteca digital hispánica (<http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000063330>)

basamento opaco sobre el que se alza sigue obstaculizando la vista. El autor de este interesante trabajo, que tiene una carga de orfebrería de gran riqueza, busca una visibilidad predominante del tabernáculo, pero no encuentra satisfactoria la relevancia que se consigue con las propias columnas y crea de nuevo esa masa de gran altura que sigue la senda de trabajos anteriores (1878), poco preocupados por el mensaje que transmite el proyecto original de la cabecera. (fig. 22-4)

Diego de Siloe hizo una gran apuesta con su proyecto de amueblamiento de 1528 porque su baldaquino invitaba a entrar a los fieles en el espacio ritual para presenciar la ceremonia religiosa desde diferentes puntos de vista cumpliendo fielmente con la centralidad reclamada con su diseño de cabecera. Se conocen crónicas de algunas fricciones de los fieles con el cabildo por

esta forma de funcionar lo que motiva restricciones de paso, al tiempo que se va justificando la sustitución del baldaquino de madera aduciendo deterioros y pudrición del material. Es necesario señalar cómo en espacios de este tipo el mobiliario juega un papel destacado y su elección y los cambios que puede sufrir con el paso del tiempo, indican claramente variantes en las formas de uso, pero de igual modo la pérdida irreversible de algunas piezas mueble de gran trascendencia que pueden ser juzgadas como de menor importancia. El excelente grabado de Heylan es el mejor tributo a una idea en la que puede comprobarse la función del altar como centro ceremonial.

El desmontaje del coro y el traslado del altar del tras-coro se materializan de forma técnica impecable gracias al proyecto de Ricardo García Guereta contando con la



Fig. 22-5. La Capilla Mayor antes de iniciar el desmontaje del coro. Fotografía Javier Algarra, 1990

opinión favorable de los arquitectos Fernando Wihelmi y Leopoldo Torres Balbás como responsable de monumentos en la Sexta Zona. También presenta detractores como el historiador Elías Tormo que señala justamente los conflictos de la nueva solución respecto a la Capilla Mayor. Parece que la época de los grandes cambios en la ciudad de Granada llega al centro neurálgico de la celebración religiosa, la catedral, con una actuación mediante mecenazgo, provocando un cambio de escena al margen de lo que ocurre en el resto de catedrales españolas en las que permanece el coro en su posición preferente en la nave central. No deja de ser interesante esta reflexión sobre el poder y representación que alcanzan en el siglo XX determinadas fuerzas económicas que en el caso de Granada, con una burguesía incipiente y cierta concentración de medios en algunas familias destacadas y sociedades mercantiles, cuentan con el impulso necesario para empresas de este tipo. (fig. 22-5)

LA RECUPERACIÓN DE LA IDEA ORIGINAL PARA LA CAPILLA MAYOR

En 1990-1992 se desarrolla la Primera Intervención Ordinaria en la Catedral de Granada promovida por la

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía dentro del Programa de Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América. Se plantea un doble cometido:

- La recuperación de la idea original del proyecto de Diego de Siloe para la Catedral de Granada, con el desmontaje del coro que fue indebidamente situado en la Capilla Mayor y el tratamiento pétreo exterior de la cabecera con objeto de destacar de forma preferente este gran artefacto arquitectónico.
- La renovación de la instalación museística de la Capilla Real de Granada y el acceso al monumento despejado de divisiones interiores desde la Lonja de Mercaderes.

La intervención en el coro de la catedral situado en la Capilla Mayor es una operación muy delicada tanto desde la óptica de la restauración como de la gestión de un cambio de esta naturaleza. Aunque el cabildo hubiese expresado su conformidad en el periodo de redacción del proyecto, el inicio de obra está condicionado por una decisión final, y el Arzobispo Coadjutor, en aquel momento Fernando Sebastián, como presidente del Cabildo Catedralicio decide llevar a cabo

una sesión plenaria y solemne para tratar este asunto. Se exponen las razones que se vinculan con el rito religioso en relación con la idea original del arquitecto Diego de Siloe y el valor histórico y conceptual de un proyecto innovador que tiene que ver con el Renacimiento y las transformaciones que tienen lugar en Occidente a partir de la renovación pionera de los templos en Italia, incluyendo San Pedro del Vaticano como referente de todo el orbe cristiano. El proyecto se aprueba y las obras comienzan a finales de noviembre de 1990. (fig. 22-6). El inicio de las obras se comunica literalmente al Cabildo el 10 de noviembre de 1990 con estos importantes apartados, según el documento inédito conservado por el autor de este artículo:

- Desmontado de la sillería existente y depósito de la misma en lugar designado al efecto.
- Excavación arqueológica en un punto de la cabecera para estudiar la cimentación del edificio y sus transformaciones. Esa cata no interfiere prácticamente con el interior de la Capilla Mayor, ya que queda ceñida al muro de la misma.
- Eliminación del muro de cierre de los pasos abovedados que conducen a la citada capilla.
- El desmontaje de la sillería se lleva a cabo sin problemas. Los asientos en el caso de la Catedral de Granada carecen de decoración, lo que seguramente influye en la decisión del traslado en 1926. Para adaptarlos a la curva de la Capilla Mayor, se hacen ligeras transformaciones en la unión entre siales sin dificultar su desmontaje en 1990. Como el cabildo aprueba que una parte de los mismos se coloque de nuevo en la embocadura de la Capilla Mayor, se instalan dos grupos de sillones en doble fila recta en una posición preferente que no obstaculiza la visión del altar desde ningún punto de vista. Los muebles expositores de los libros de coro se desplazan a la trasera de los estribos donde permanecen en la actualidad.

El resto de siales se coloca en diferentes sitios del templo, ya que no se dispone de ningún espacio que los pueda acoger de forma unitaria.

La excavación arqueológica asociada a la intervención en la cabecera presenta las precauciones propias de explorar en lugar tan señalado como éste. Pero se aceptan de buen grado las razones de estudio de la cimentación tanto en el subsuelo de un estribo como en el exterior de la cabecera. El inicio se realiza a primeros de 1991, una vez desmontado el mobiliario y el muro envolvente. Se comprueba que bajo los estribos hay un macizo de cimentación de hormigón de cal que llega a los 4,5 metros de profundidad hasta encontrar

suelo firme, ya que los rellenos son considerables en la zona donde se ubica la cabecera. Las tongadas de hormigón tienen 20 centímetros y son extraordinariamente regulares indicando una construcción concienzuda y paciente. Dada la envergadura del estribo de planta trapezoidal, con 9 metros de longitud y una anchura variable entre 2,5 y 4,5 metros, la cimentación que sobresale de cada borde del estribo supera en volumen de hormigón los 180 metros cúbicos. Se comprueba que cada macizo está unido a la cimentación del estribo contiguo por otra masa de hormigón que forma una cadena completa de apoyo y arriostramiento. La dimensión ciclópea de la fundación de los grandes estribos de la cabecera asegura la apuesta de Diego de Siloe por un diseño radicalmente diferente al proyecto gótico desde que retoma la construcción y deja fuera de dudas cualquier titubeo que pueda atribuirse al arranque de la gran obra. Conocedor de la actividad sísmica de Granada, el arquitecto toma esta precaución del encadenado de los macizos de cimentación porque este artificio dota de mayor estabilidad a un arranque en el que están presentes acciones verticales y horizontales de bastante envergadura. La excavación arqueológica tiene la fortuna de hallar los restos de un fuego de obra junto al macizo de cimentación con huesos de animales que forman parte de la dieta de los constructores. La excavación de los cimientos en el muro exterior de la cabecera, sometido a menores sollicitaciones mecánicas, no aporta grandes novedades, tiene menor entidad y se rodea con elementos relacionados con canalizaciones de agua que no están en funcionamiento en la fecha en la que se realiza la excavación.

La profundidad de las cimentaciones en el exterior de la catedral es conocida con anterioridad a 1990 porque en el diagnóstico previo del Plan de Catedrales establecido tempranamente por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, se hacen tres sondeos geotécnicos (1989): en el perímetro exterior de la cabecera (Pasaje de Siloe), en la Calle Cárcel Baja, junto a la torre, y en la Plaza de las Pasiegas contiguo a la fachada principal. Es interesante constatar que el sondeo junto a la torre confirma que el cimiento inicial que tantos problemas causa hasta obligar a un recalce posterior, termina en zona de suelo no estable que no es correctamente identificado en el momento de iniciarlo. Esta circunstancia hace interesante y hasta necesaria la constatación de que la cimentación es acertada en profundidad y dimensiones en la cabecera del templo.

En cuanto al muro de cierre para reinstalar el coro en esta última, hay que anotar como positiva la

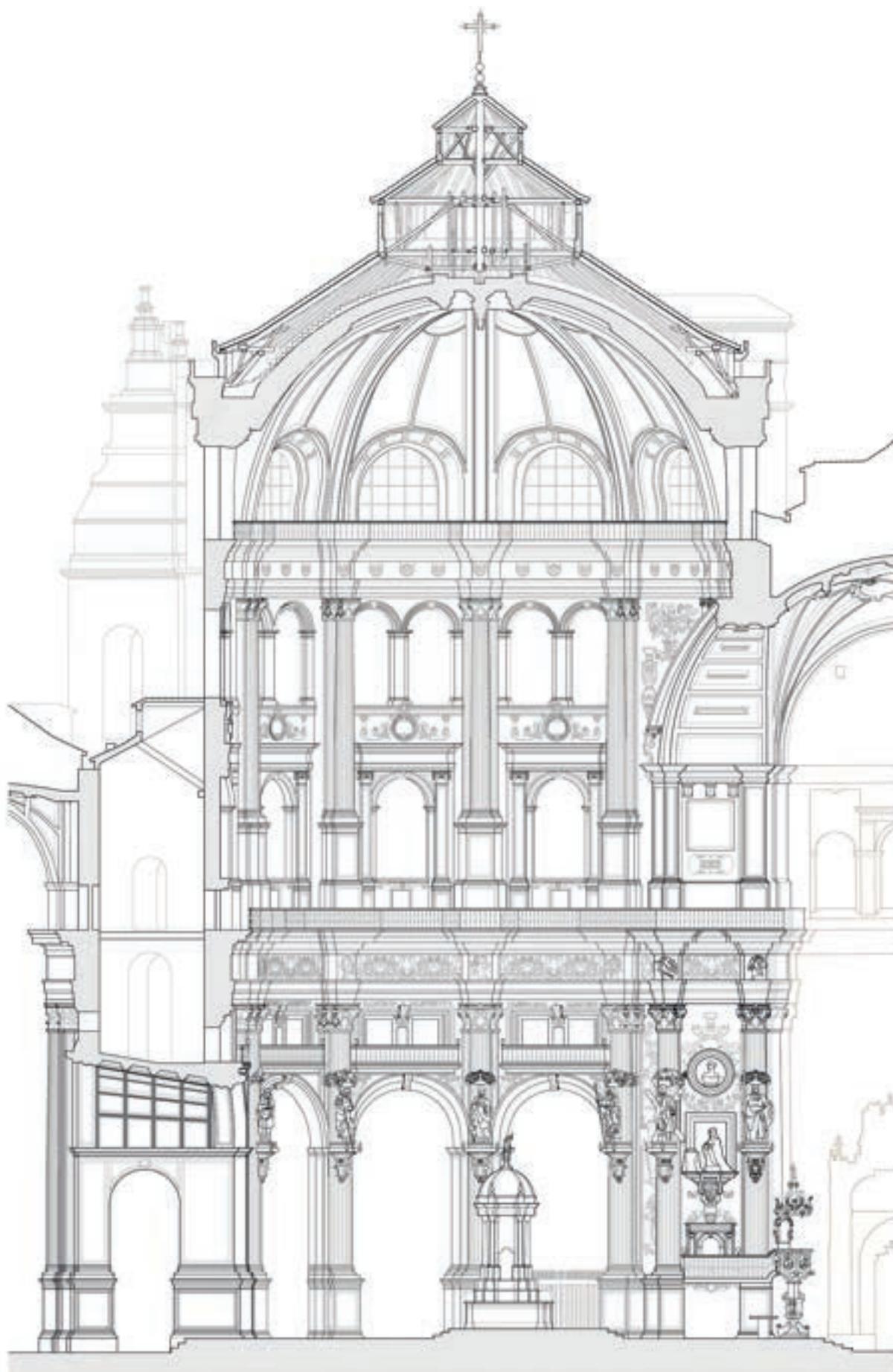


Fig. 22-6. Sección de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada. Pedro Salmerón Escobar, marzo 2016



Fig. 22-7. Plataforma de Granada. Ambrosio de Vico (dib.); Francisco Heylan (grab.), 1620. Colección particular

adopción de medidas sensibles e interesantes en la intervención porque el muro de cantería de pequeño espesor que cierra los pasos entre los estribos se talla de forma curva para adaptarlo a la geometría de la cabecera y no ejecuta ningún empotramiento en las molduras y entalles de los estribos, por lo que su desmontaje resulta perfectamente reversible respecto a la obra subyacente. Esta determinación en andar de puntillas a la hora de poner en práctica esta polémica actuación es una buena referencia para todos los casos en los que se interviene: la reversibilidad es una premisa para que toda restauración pueda evolucionar o ser revisada con posterioridad.

Tras la ejecución de estos trabajos, la cabecera de la Catedral de Granada recupera la visión del centro ceremonial en los cinco de los siete pasos entre estribos que fueron ocluidos por la sillería del coro. Es el momento de recordar que Diego de Siloe emprende la construcción de la cabecera de forma preferente tras la confirmación del encargo por el emperador Carlos V. Se cumplen varios objetivos. El primero de ellos completar el doble enterramiento real-imperial, aunque

ese gran cometido no pueda comprobarse en la actualidad tras la decisión de Felipe II de ubicar el panteón de los Austrias en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. El segundo tiene que ver con la relación que tienen estas grandes construcciones con el tiempo de ejecución. Diego de Siloe es perfecto conocedor de los largos periodos de realización de estas grandes fábricas por lo que apuesta evidentemente por la cabecera, ya que es la constatación del proyecto renacentista. La gran obra se termina en 1560, tres años antes de su fallecimiento, y se convierte en un templo por sí mismo con entrada por la puerta de Siloe desde el exterior, en un espacio colindante con la Capilla Real dotado con una bella traza que en la actualidad funciona como salida de la visita turística. La prueba casi fotográfica de este desafío es la planta de la ciudad de Granada de Ambrosio de Vico (ca. 1590-1612) que representa la incipiente salida de cimientos de los soportes de las naves y la poderosa silueta de la cabecera emergiendo con un muro de cierre en el transepto que emula en su perfil y perforaciones la geometría del artefacto proyectado por el arquitecto. (fig. 22-7)



Fig. 22-8. Afluencia de fieles en la nave central de la catedral durante la festividad del Corpus Christi. Fotografía del autor, 2016

EL TRANSEPTO Y LA PORTADA DEL PERDÓN

El proyecto va unido a lograr una escala adecuada del transepto al que se abre el gran arco toral de la cabecera, obra maestra de la cantería española. Esta nave transversal tiene también una importancia determinante en la visión de la cabecera desde el interior por la gran apertura lateral que consigue para la presencia de fieles que no podían estar en la nave mayor por la presencia del coro original. Esta excelente visión se aprecia en una fotografía reciente de la celebración del Corpus granadino, aunque en la actualidad la nave mayor está libre. (fig. 22-8)

El papel articulador del proyecto renacentista es evidente y la posición, como ya se ha referido anteriormente, asegura la recuperación del espacio urbano que estaba pensado para la Capilla Real. El eje del transepto colocado en el centro de la portada de esta tiene como homónima la del Perdón, que se acoge al proyecto de Siloe y se convierte en modelo de fachada del Renacimiento en España como la de la Capilla del Salvador de Úbeda, debida a otro gran maestro, el arquitecto Andrés de Vandelvira. También, inspira las portadas de algunas iglesias

parroquiales de la provincia de Granada. El cuerpo bajo de la portada del Perdón se debe a Diego de Siloe íntegramente, mientras que el segundo cuerpo se termina en 1610 de una forma interesante que respeta la ordenación general, pero utiliza relieves simplificados y un aparato ornamental distanciado de los grutescos y otros recursos propios del diseño plateresco. Esta espléndida portada conecta la catedral granadina con un eje urbano del Renacimiento que llega hasta el Monasterio de San Jerónimo, a su vez vinculado con otro transversal que alcanza al Hospital Real. En ambos inmuebles la figura de Siloe es fundamental. En San Jerónimo termina el cierre del crucero con una bella bóveda resuelta con trompas, mientras que en el Hospital Real actúa como tracista.

La idea de recuperar la visión de este arquitecto en la catedral lleva a poner en marcha otra intervención para que la Portada del Perdón adquiriera su prestancia como diseño dotado de un significado ornamental y simbólico notable. La actuación está financiada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. El deterioro visual alcanzado era importante por la presencia de costra de contaminación procedente de los



Fig. 22-9. Naves y bóvedas de la Catedral de Granada. Fotografía del autor, 2016

motores de combustión, ya que la Calle Cárcel ha sufrido un tráfico muy intenso, con paradas y arranques constantes de los vehículos. La intervención se realiza en el periodo 2002-2003. La limpieza descubre la existencia de bastantes revocos aplicados a la piedra para entonar o corregir problemas de deterioro del material original, la piedra calcarenita, muy vulnerable a los agentes climatológicos. De forma casi paralela a este trabajo de restauración, el Ayuntamiento de Granada reordena drásticamente el tráfico en toda la zona y disminuye la presión contaminante de forma radical. La finura sorprendente de la talla en una piedra tan frágil puede contemplarse en la actualidad, ya que ha mantenido sus valores pese a que han transcurrido casi dos décadas desde que finaliza la intervención, gracias a la medida de freno de la contaminación, porque de poco sirve una intervención si no se combaten en origen las causas de los deterioros.

Para completar la percepción del transepto y la importancia que tiene la relación entre las dos portadas, los cabildos de la Capilla Real y la Catedral van a financiar la restauración de la portada gótica que está en el interior. La conexión entre ambos monumentos se comprende cuando ocasionalmente, por celebraciones especiales, se abren todas las puertas interiores. En ese momento los templos son también ciudad.

EL INTERIOR DE LA CATEDRAL. PROTAGONISMO DEL COLOR EN LA CAPILLA MAYOR

La Capilla Mayor queda integrada en la catedral de forma comprensible con la idea original en 1992, pero sus valores decorativos presentan problemas de conservación. Se atribuye a Diego de Siloe la utilización del color blanco en soportes y bóvedas en las naves, cuestión que se hace necesario comprobar desde el punto de vista técnico. Se ha dicho que el uso de la cal ha tenido un papel de higiene sanitaria en templos y en edificaciones civiles. Pero este propósito no tiene sentido ante la magnitud del empeño que se puede constatar en esta catedral.

En actuaciones de limpieza sistemática de bóvedas, paramentos verticales y soportes acometidas con financiación del cabildo se lleva a cabo una investigación que determina dos acabados superpuestos. El primero una pintura muy rica en cal y con espesor suficiente para solucionar los problemas puntuales de una piedra tan sensible como la calcarenita. El segundo estrato es una pintura de yeso que le confiere un color blanco mórbido de gran belleza que atenúa el blanco más intenso que proporciona la cal. La sorpresa está servida porque la Catedral de Granada ofrece a la vista



Fig. 22-10. Vista del arco toral y cúpula de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada. Fotografía del autor, 2011

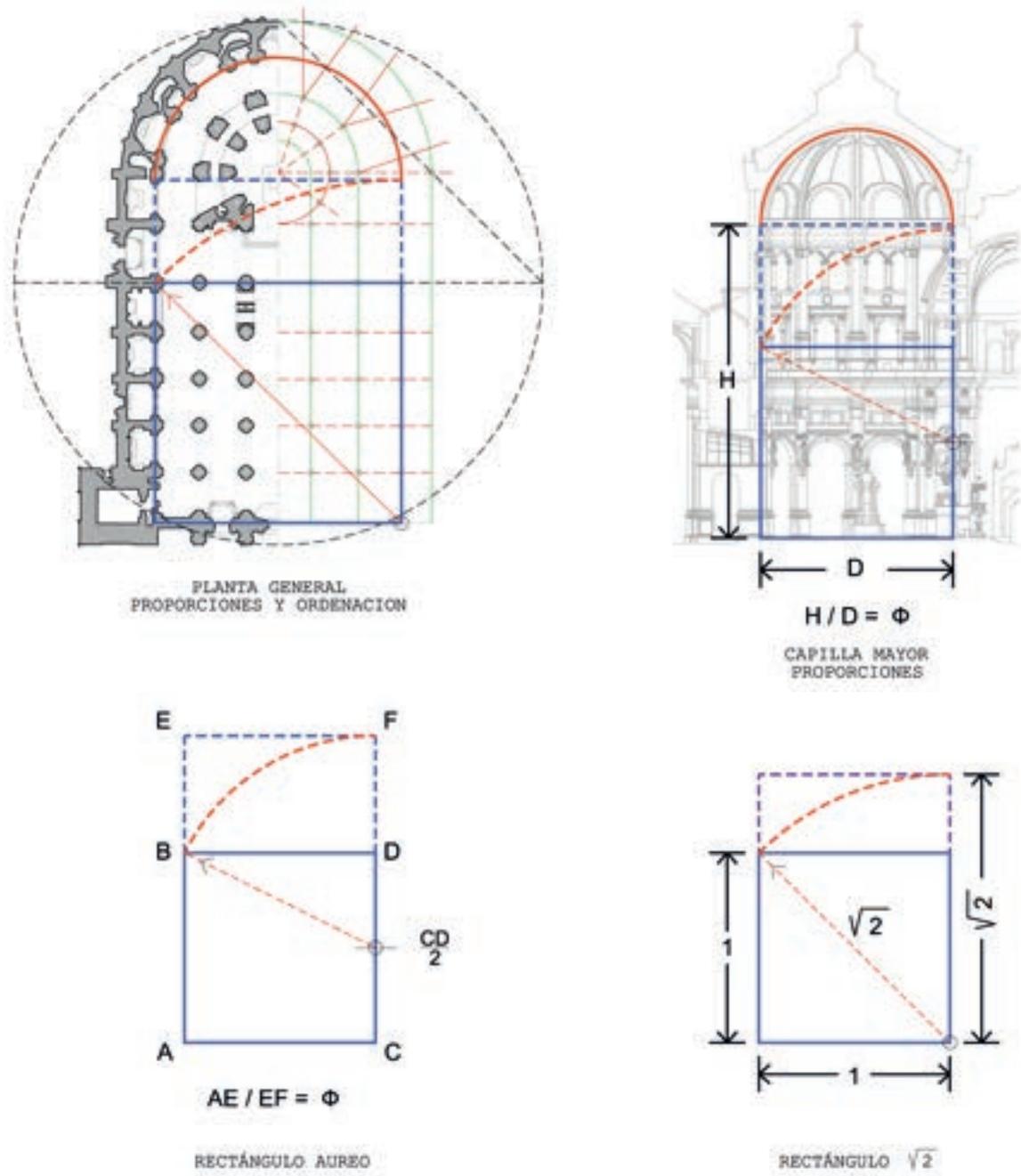


Fig. 22-11. Interpretación de las trazas de la Catedral de Granada. Pedro Salmerón, 2017

una dispersión lumínica nada habitual en los templos, efecto que se amplifica con el juego sutil que proporcionan las vidrieras blancas y los cambios de altura de las bóvedas, concretamente con la existencia de un segundo crucero de menores proporciones que se puede distinguir perfectamente en la vista aérea de las cubiertas. Si a esto se suma la supresión del coro se consigue una sensación de espacio infinito, que desconcierta al observador. (fig. 22-9)

En este contexto los soportes cobran un valor añadido por su protagonismo y el espacio libre de las naves recuerda a una sala hipóstila. Pero ante todo se

hace posible comprobar la complejidad del diseño de Siloe y la relación que ofrecen con la tesis de Alberti sobre la pilastra como resto de un muro horadado por arcos. Solo que en este caso son dos series de arcos que se cruzan de forma ortogonal y tienen medias columnas adosadas, terminadas en capiteles y fragmentos de arquitrabes que conectan de forma didáctica y expresiva con la solución largamente experimentada por Brunelleschi y vuelven a ser pilastras en el arranque de las bóvedas. Estos pilares realizados en época posterior a Diego de Siloe tienen el modelo en la Capilla Mayor que sirve como guía clara del trabajo a desarrollar, aunque las

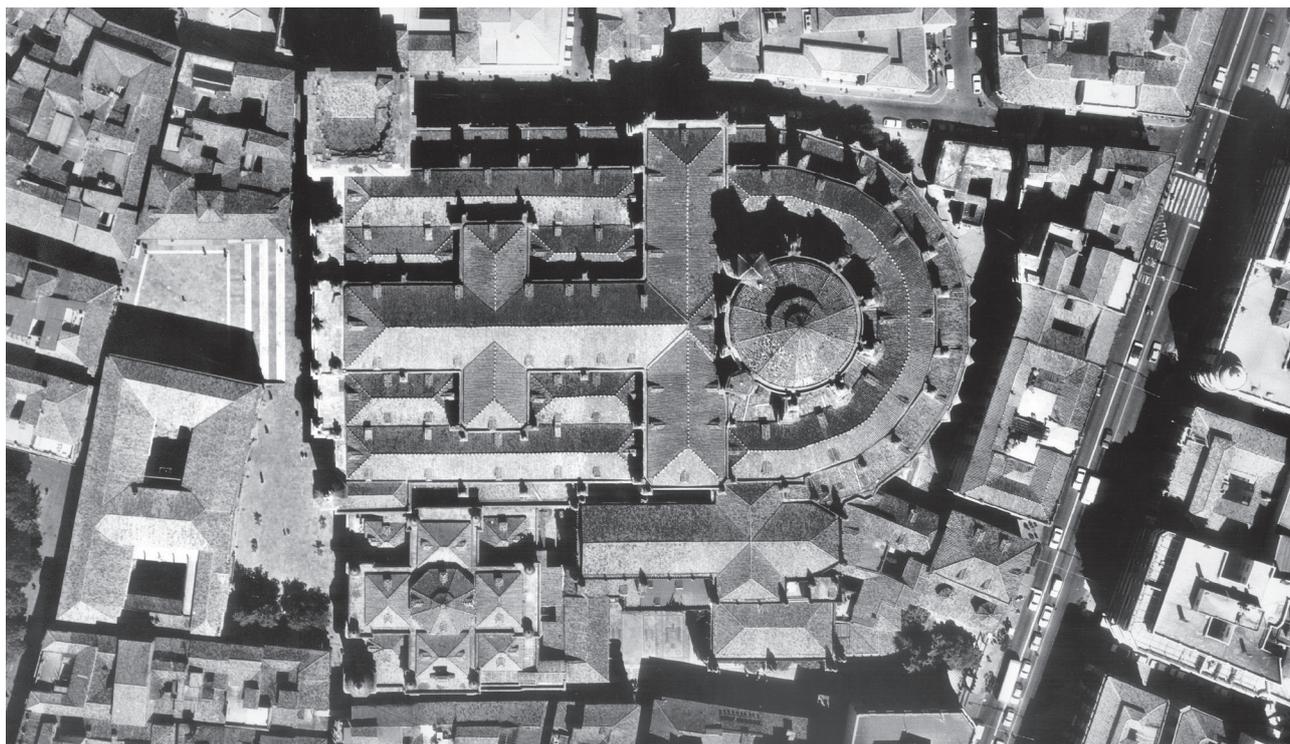


Fig. 22-12. Vista aérea de la Catedral de Granada para el levantamiento fotogramétrico. Ministerio de Defensa, ca.1988

proporciones en ésta son más libres para adaptarse con mayor soltura al proyecto decorativo. Los soportes de las naves siguen correctamente las proporciones del canon de Vitrubio y están dotados con un capitel compuesto a diferencia del corintio de la Capilla Mayor. Las bóvedas de las naves, por el contrario, se alejan del modelo clásico y se trazan con nervaduras que recuerdan los patrones góticos, por su menor dificultad de ejecución, de modo diferente a lo que ocurre en otra catedral cercana, la de Jaén, donde la traza sutil del renacimiento se mantiene de forma ejemplar en el cuerpo de naves.

Con este tratamiento en color blanco adquiere sentido una Capilla Mayor con un recurso decorativo reforzado tanto por los dorados como por las espléndidas vidrieras debidas a Juan del Campo y Teodoro de Holanda (1554-1560), cuya ejecución muy cercana a la terminación de la Capilla Mayor, indica la seguridad de una conclusión potente e intensa en cuanto al color. Por esta razón, tanto el cabildo como el autor de esta contribución, plantean al Ministerio de Fomento en 2001 la recuperación de los valores decorativos y ornamentales de la Capilla Mayor para concluir con el rescate del planteamiento original. La obra, en la que participa financieramente el cabildo, se realiza en 2004-2006 y supone el redescubrimiento de una ornamentación tanto original como añadida en momentos posteriores de una maestría excepcional. Es posible recuperar del mismo modo el cielo fingido con el que Diego de Siloe termina la cúpula en color azul

y estrellas doradas, antes recubierto por una pintura blanca. La blancura y austeridad de las naves se confronta con este centro de atención dotado de fuertes contrastes dando sentido al proyecto. El cabildo emprende de forma paralela la limpieza de los cuadros monumentales del Ciclo de la vida de la Virgen de Alonso Cano que vuelven a la Capilla Mayor poco después de su restauración, quedando resuelta una lectura fundamental para la catedral, excepto la restauración de las vidrieras que sigue siendo un tema pendiente de la mayor importancia. (fig. 22-10)

LAS PROPORCIONES Y LA CONSTRUCCIÓN

En la Capilla Mayor, como se puede comprobar en los dibujos, es posible trazar un rectángulo de proporciones áureas desde el suelo hasta el arranque de la cúpula que se ciñe de forma perfecta a una media esfera. En el cuerpo de naves se puede trazar así mismo un cuadrado perfecto utilizando los centros de los soportes. Si se abate la diagonal de este cuadrado se obtiene un rectángulo que pasa por el centro de la Capilla Mayor, siendo su lado menor el diámetro del medio círculo que define el perímetro del frente curvo de las capillas del deambulatorio.

Esta relación con el número irracional que se obtiene con la raíz cuadrada de dos, vuelve a conectar, no por casualidad, con este propósito regulador que tienen los trazados en el clasicismo, al menos en el diseño

general de las grandes líneas o envolventes. El orden que este procedimiento proporciona se complementa con un estudiado recurso métrico, casi implacable, que está detrás de todos los tratados basados en los órdenes clásicos. Es cierto que muchas veces se fuerzan estas proporciones, especialmente en el diseño de la arquitectura de retablos, o en otras creaciones del barroco, pero las reglas están escritas y dibujadas y al alcance de arquitectos y maestros que las utilizan sabiamente consiguiendo el equilibrio que tanto se busca en la arquitectura clasicista. (fig. 22-11)

El gran muro envolvente de la Capilla Mayor se ahueca en los niveles superiores y se transforma en dos grandes hojas curvas interceptadas por los estribos que se muestran hacia el exterior como contrafuertes ofreciendo una imagen potente. El recurso de liberar espacio para aligerar la masa de fábrica, sin perder las condiciones de estabilidad y estática, es propio de las grandes arquitecturas. En el caso de la cabecera de la Catedral de Granada, este espacio libre anular resultante es de una gran belleza, aunque queda oculto a

la vista. Su utilidad como lugar de enterramiento para alojar las tumbas de la dinastía carece ahora de función, siendo un recurso hacia el futuro para otros usos compatibles con el monumento.

La imagen de la cabecera en una vista aérea permite visualizar el artificio resistente con la aparición de los contrafuertes en la terminación de la cubierta y, en este particular, esta excepcional construcción se distancia de otros referentes del mundo clásico donde esa visión de la articulación estructural está atenuada hacia el exterior. Pero es un factor diferenciador de este arquitecto que ancla sus raíces en el gótico y es capaz de emprender un viraje creativo poco común que aporta una personalidad distintiva a su obra. El largo trayecto recorrido desde 1990 para vincular las restauraciones de la Catedral de Granada con el proyecto de Diego de Siloe permite contemplar con mayor claridad su aportación en el paso del Gótico al Renacimiento, un periodo de transición especialmente fructífero para la arquitectura en Andalucía. (fig. 22-12)

Geometria sottesa e dettagli costruttivi delle cappelle napoletane a pianta centrale a cui lavorò Diego de Siloe

MARIA TERESA COMO

Università Suor Orsola Benincasa, Napoli

Lo studio analizza gli aspetti della forma architettonica e delle soluzioni tecniche per la costruzione delle cappelle Caracciolo di Vico e di Caterina Pignatelli, nelle chiese napoletane di San Giovanni a Carbonara e di Santa Maria Assunta dei Pignatelli, che testimoniano la controversa attività a Napoli di Diego de Siloe e dell'*entourage*, formato principalmente dal più anziano, conterraneo, Bartolomé Ordóñez, con cui Diego de Siloe era associato¹.

L'inquadramento generale della tappa napoletana, attraverso il catalogo delle opere riferibili a ciascuno dei due artisti burgalesi, è una questione ancora aperta, e ampia, in riferimento alla vasta letteratura storico artistica, alle progressive acquisizioni e alle questioni irrisolte e controverse². Vi si farà pertanto riferimento solo nell'oggetto delle note. Si parte infatti dal riconoscimento di un'estesa attività napoletana dei due artisti nella seconda decade del Cinquecento, che ha avuto un ruolo importante negli sviluppi della Storia dell'Arte³. E si assume, come di seguito precisato, la partecipazione di Diego de Siloe alle opere in esame, su cui la critica storico-artistica conviene, pur con opinioni diverse in merito all'attribuzione di ruoli, pesi e apporto di collaboratori.

La ragione principale della complessità del tema risiede nella mancanza di documentazione; nessun documento, infatti, attesta il coinvolgimento dell'artista nella realizzazione di entrambe le opere. Come è noto vi è unicamente una fonte indiretta, pressoché coeva, che riporta l'attività congiunta di Diego

de Siloe e Bartolomé Ordóñez per la cappella Caracciolo di Vico: la lettera del 1524 dell'umanista napoletano Pietro Summonte al veneziano Marcantonio Michiel⁴, che sottolinea, nella cappella di "opera dorica", la qualità della cona marmorea dell'Adorazione dei Magi fatta dai "doi spagnuoli Diego e Bartolomeo Orgogno".

Per la cappella di Caterina Pignatelli manca, invece, anche la sola fonte indiretta. Con lo sviluppo degli studi, e l'intreccio tra analisi stilistica, lettura dei modelli, e affinamento delle datazioni delle opere e delle presenze a Napoli dei due artisti, la maggioranza degli studiosi concorda nel riconoscere una rilevante responsabilità di Diego de Siloe per entrambe le cappelle⁵.

Nella cappella Caracciolo di Vico si riconosce l'opera di Diego De Siloe dall'avvio nel 1514⁶ a poco prima del suo ritorno nel 1519, che dimostra la sua partecipazione alla prima fase di costruzione (1514-1516), chiusa dall'epigrafe all'imbotto sinistro del portale, e in proseguimento fino al 1518⁷, che vide la realizzazione della struttura identificativa della cappella,

4. (Summonte 1524).

5. Diego de Siloe lasciò Burgos nel 1508 (Hernández Redondo, 2000) e vi ritornò nel luglio 1519 (Redondo Cantera, 2013, 184); in quest'intervallo la fase napoletana oscilla in rapporto alle opere attribuite: gli studi più recenti propongono l'arrivo a Napoli nel 1512 (Speranza, 1996) o nel 1513 (Leone de Castris, 2015). Su Ordóñez mancano attestazioni precedenti la partenza per e dall'Italia; l'attività a Barcellona dal 1515; i documenti per coro e trascoro della cattedrale da maggio 1517 a ottobre 1520 (Carbonell i Buades, 2000-2001) e il testamento a Carrara del 5 dicembre 1520, limitano in intervalli temporali la presenza a Napoli, ove è documentato l'11 dicembre 1517 per il contratto del trasporto del marmo per il trascoro della cattedrale (Zurla, 2013, 139). Da ciò e dalla lettura delle opere si propende a riconoscere un maggior peso di Diego de Siloe (Leone de Castris, 2015, 10-11), e per alcuni anche l'attribuzione del progetto architettonico della cappella Caracciolo di Vico (Abbate 1988-1989).

6. Congruente con i documenti riportati da Migliaccio (1994).

7. Secondo le tre principali fasi costruttive proposte da Abbate (1988-1989): dal 1514 al 1516 per l'epigrafe dedicatoria del 6 gennaio 1516, ma conclusa nel 1518 (Migliaccio 1994), una seconda in corso nel 1524 come dalla lettera di Summonte, la terza per i sepolcri si chiude al 6 gennaio 1557 dall'epigrafe in controfacciata.

1. Nel testamento Ordóñez indica Diego Silos suo socio (Andrei, 1871).

2. Per una sintesi della storiografia artistica Naldi (2019, 15-29) e Gaeta (2017).

3. Per i principali riferimenti in accordo con le tappe dello sviluppo degli studi si veda Gómez-Moreno (1941), Wethey (1943), Bologna (1950; 1988-1989), Weise (1977), Abbate (1986; 1988-1989; 1992), Mariás (1992), Speranza (1998-9), Asher (2006), Mozzati (2013b), Leone de Castris (2015), Naldi (2013; 2019), Gaeta (2017).

ovvero il compimento dell'apparato architettonico in marmo lavorato di pareti⁸ e portale, dell'altare e della pavimentazione⁹.

Per quanto riguarda invece la cappella di Caterina Pignatelli, la critica storico-artistica è favorevole nell'attribuire a Diego de Siloe le sculture principali, la Madonna con bambino e la defunta¹⁰, mentre mancano letture condivise sull'architettura¹¹.

La questione meno precisata e controversa riguarda l'attribuzione del progetto, generalmente orientata a separare l'apparato scultoreo dall'impianto architettonico, e a ricercare un singolo autore. La cappella Caracciolo di Vico, di maggior respiro architettonico e sapiente per riferimenti, ha spinto gli storici a ricercare l'ideatore tra figure rappresentative a Roma che ne avrebbero potuto fornire il disegno¹², o tra artisti¹³ e architetti¹⁴ meno noti e presumibilmente partecipi all'opera, e che in altre opere ripropongono dettagli e soluzioni architettoniche della cappella.

La critica è invece concorde nel leggere la presenza e la ricchezza di riferimenti alla nuova architettura di inizio Cinquecento a Roma di Bramante e Raffaello, e alla cultura antiquaria e artistica di Peruzzi, Raffaello, Michelangelo, che caratterizza anche la più piccola cappella di Caterina Pignatelli.

Allo stesso modo la critica concorda nel riconoscere per la cappella Caracciolo di Vico una partecipazione corale di tecnici e umanisti nella definizione e realizzazione dell'opera, partecipazione che coniuga pratica tecnica, formalizzazione dei significati simbolici¹⁵, e

conoscenza dell'Antico, di cui l'epigrafe dedicatoria del poeta umanista Jacopo Sannazaro è il manifesto¹⁶.

Nel contesto di questa condivisione, la partecipazione attiva di scultori e architetti locali è coerente e leggibile nei caratteri della produzione successiva e coeva¹⁷. Pertanto, si ritiene che questo riconoscimento non conduca necessariamente a individuare l'autore¹⁸, e questa finalità, se intesa come prioritaria, appare riduttiva rispetto all'interesse per la lettura dei contributi specifici delle diverse figure coinvolte. Inoltre, si riconosce particolare valore alla contaminazione indotta dall'interazione tra figure, modelli e tradizioni culturali, che proprio in queste opere produce un risultato speciale. In questo quadro lo studio è volto ad indagare alcuni aspetti specifici che possano essere ricondotti all'attivo contributo di Diego de Siloe all'architettura delle cappelle.

L'esame dell'architettura delle cappelle si è tradizionalmente soffermato sulla partitura dell'ordine classico e sui relativi dettagli attraverso il confronto con architetture coeve e dell'antico. Minore attenzione è stata posta all'impianto geometrico che sottende l'architettura e alle soluzioni tecnico costruttive che ne discendono nella costruzione dell'apparato architettonico in pietra da taglio, e che costituiscono, invece, aspetti preponderanti. L'accurata costruzione geometrica per la definizione della forma architettonica, infatti, e l'interesse ad affrontare problemi tecnico costruttivi di difficile soluzione nel controllo geometrico di forme complesse e di rotazione di una struttura in elementi lapidei sagomati, sono caratteristiche delle cappelle, e ne forniscono la peculiare identità.

La Cappella per Caterina Pignatelli¹⁹ fu fatta costruire tra fine 1513 e 1516 dal fratello Ettore, conte di Monteleone e consigliere di Stato del viceré di Napoli fino al 1517²⁰, nella piccola chiesa di Santa Maria Assunta di patronato della famiglia²¹. La cappella, poco nota perché storicamente difficilmente accessibile²², è stata riscoperta nel corso dei restauri tra 1966 e 1970. Con la cessione della proprietà all'Università Suor Orsola Benincasa l'ultimo restauro, concluso nel 2018 (fig. 23-1) con il coordinamento di P. Leone de

8. Come dal contratto dell'agosto 1517 per la cappella de Cuncto nella chiesa di Santa Maria delle Grazie con lo scultore Giovan Tommaso Malvito, e la testimonianza di Jacopo Sannazaro e dell'architetto organaro Giovanni Donadio, che precisa di utilizzare lo stesso materiale delle arcate della cappella Caracciolo di Vico.

9. Portale e altare si legano all'epigrafe dedicatoria del 1516; il pavimento precede il completamento delle pareti nella successione congruente delle opere.

10. Bologna (1988-1989) e poi condivisa da Negri Arnoldi (1994), Speranza (2003), Asher (2006), Leone de Castris (2015); attribuite invece a Bartolomé Ordóñez da Abbate (1992); e, seguendo una posizione intermedia, al "Maestro della cappella Pignatelli" Naldi (2019:48).

11. Speranza (1996) attribuisce a Giovan Giacomo da Brescia l'esecuzione delle parti architettoniche in marmo; di cui Asher (2006,152) ipotizza la provenienza da altro luogo e l'inserimento successivo al restauro settecentesco della Chiesa; Leone de Castris (2015, 16-17) restituisce invece a Siloe l'intero complesso architettonico-scultoreo.

12. Per Nichols (1988) l'interpretazione esecutiva di Ordóñez e De Siloe di un progetto di Giuliano da Sangallo; Per Pane (1975, II, 136) di Donato Bramante.

13. Bologna (1988-1989, 360) ha suggerito la collaborazione di Pedro Machuca al progetto architettonico, su cui Leone de Castris (2004) conviene nel disegno degli stucchi del tamburo.

14. Aceto (2010) attribuisce il progetto all'architetto e costruttore di organi Giovanni Donadio detto il Mormanno.

15. Aceto (2010, 66) legge nel significato simbolico dei dettagli decorativi della sottocornice il contributo intellettuale di Sannazaro.

16. Nichols (1988, 36); Aceto (2010); Naldi (2019, 132-133).

17. Aceto (2010) e in riferimento anche all'eventuale contributo di Pedro Machuca (Bologna, 1988-1989) e alle notazioni su scultori collaboratori.

18. Come invece è stato suggerito (Aceto, 2010).

19. Sulla Cappella: Palazzolo Olivares (1993-1994); Asher (2006); Leone de Castris (2015).

20. Per la nomina a viceré di Sicilia, carica che ricoprì fino alla morte nel 1535 (Sicilia (2010, 17); riferimenti in Passero (1785, 235).

21. Di Stefano e Santoro (1961-1962); Leone de Castris (2013).

22. Asher (2006, 152-153).



Fig. 23-1. Cappella di Caterina Pignatelli. Diego de Siloe, 1513-1516. Chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli, Napoli. Fotografia dell'autrice alla cerimonia di riapertura della chiesa dopo il restauro nel 2018

Castris, ha ricollocato le sculture principali (la Madonna col bambino e la defunta semigiacente in lettura) recuperate dopo furti e manomissioni (a meno di altare e sarcofago).

In una composizione d'insieme inedita, un'alta arcata, inquadrata con carattere trionfale da due ordini binati sovrapposti, ricchi di dettagli che rimandano alle investigazioni delle antichità e su Vitruvio, si apre a tutt'altezza su un'aula centrica, anch'essa interamente in elementi di marmo tagliati e lavorati per pareti e copertura, nelle cui nicchie al perimetro sono in misurato rapporto le sculture a tutto tondo.

Nell'unica descrizione storica del 1768²³ e nella letteratura non è dato cogliere la forma della cappella, di

cui si sottolineano peculiarità e analogie con la Cappella Caracciolo di Vico²⁴, perché definita ellittica o semicircolare. L'analisi e il ridisegno chiariscono questo aspetto: emerge un raffinato progetto architettonico (fig. 23-2). La pianta è un cerchio, tagliato sull'apertura e dilatato da nicchie con l'uso delle proporzioni derivate dall'iscrizione e circoscrizione di cerchio e quadrato, che richiama la costruzione geometrica dell'uomo vitruviano di Cesariano²⁵. Il quadrato iscritto fissa la luce dell'arcata e taglia il cerchio di pianta e copertura. Il quadrato che lo iscrive intercetta i centri delle semicolonne ai lati della nicchia centrale e dei quarti di colonna nella controparete, e contiene l'ordine binato di facciata. A sua

23. Leone de Castris (2015, 28, nota 35).

24. Leone de Castris (2015, 17); Asher (2006, 161).

25. Cesariano 1521: III, LII.

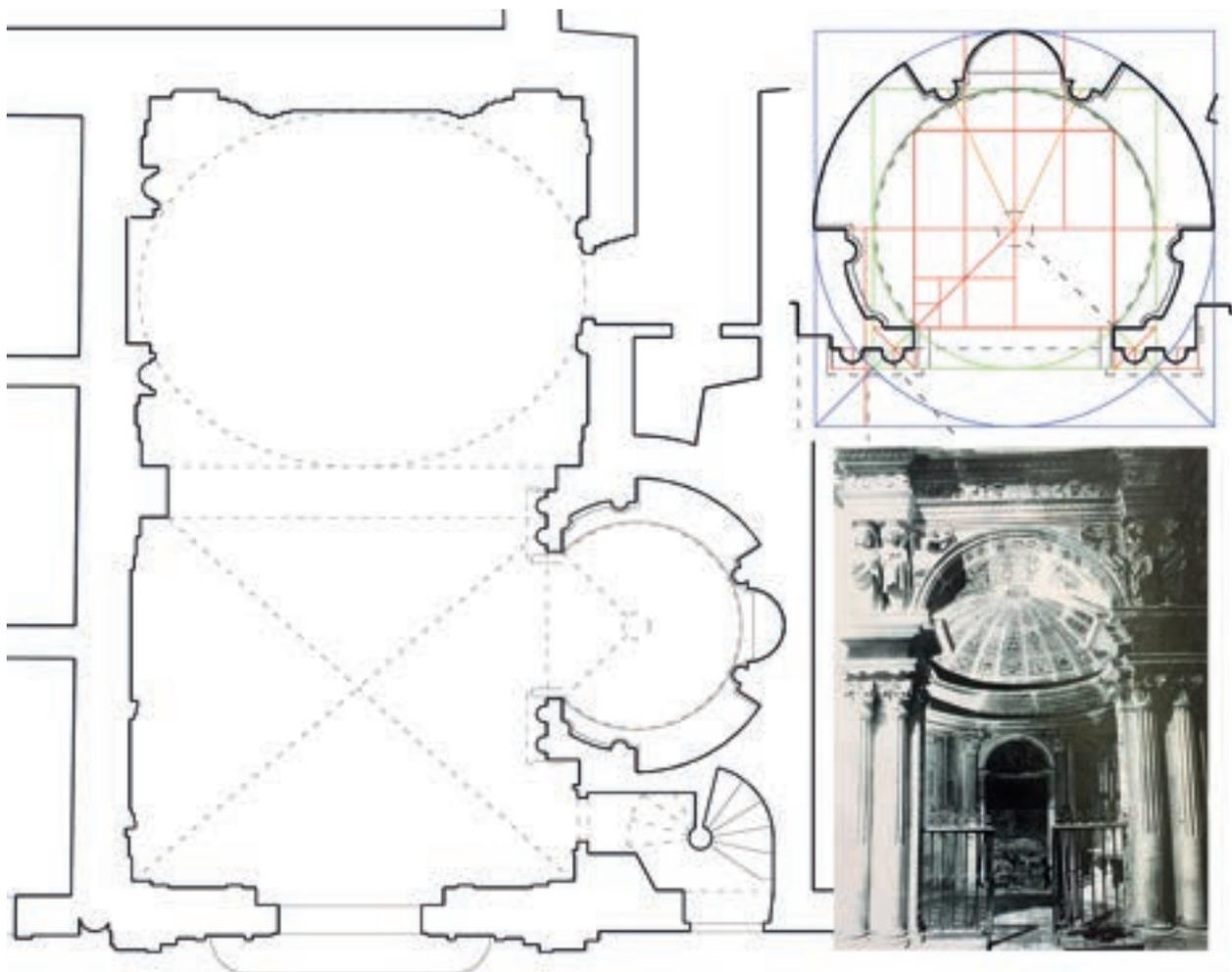


Fig. 23-2. Cappella di Caterina Pignatelli. Diego de Siloe, 1513-1516. Chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli, Napoli. Pianta della chiesa, analisi geometrica della cappella, fotografia della cappella dopo il restauro del 1966-1970. Elaborazione dell'autrice sulla base dei rilievi e documenti del restauro nell'Archivio SABAP (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio) per il comune di Napoli

volta, il cerchio che iscrive il quadrato determina la profondità delle nicchie centrale e laterali. Direttrici radiali di definita apertura fissano sulla costruzione geometrica disposizione delle colonne e ampiezza delle nicchie; il modulo della cappella è ottenuto dalla scomposizione del quadrato inscritto in maglie quadrate sottomultiple di 8 unità per lato. Infine, la singolare copertura in tagli di lastre di marmo lavorate, formata dall'innesto in una calotta dell'arcata del fronte in forma di unghia di una volta a crociera, affronta per la stereotomia dei pezzi un problema geometrico complesso, impossibile da risolvere con archi di circonferenza. Rispetto alle regole di tracciamento di una volta a crociera tardogotica in pietra da taglio²⁶, in cui le costole sono archi di cerchio, e da

queste discende la geometria delle vele, in questo caso il procedimento è inverso²⁷. La costola è una curva ellittica tracciata congiungendo, sulla superficie cilindrica dell'arcata, l'imposta all'asse centrale della cappella, che per rotazione genera l'intradosso della calotta.

Simile laboriosità, per geometria e stereotomia sottese, possono leggersi nell'apparato in elementi di marmo tagliati e lavorati che definisce l'architettura della cappella Caracciolo di Vico. La sua costruzione, nella chiesa del convento napoletano degli agostiniani riformati di San Giovanni a Carbonara, fu voluta, negli ultimi anni della sua vita²⁸, dal nobile condottiero di fama Galeazzo Caracciolo (1460-1517) signore di Vico, rappresentante della città a

26. Come rilevato in area iberica anche attraverso lo studio dei disegni di tracciamento (Rabasa Díaz, 1996, 427-428).

27. Calvo López (2005, 16); Calvo López (2010, 87-88).

28. L'atto di novembre 1513 delle prime dotazioni alla cappella indica l'intenzione di progetto (Aceto, 2010, 48).

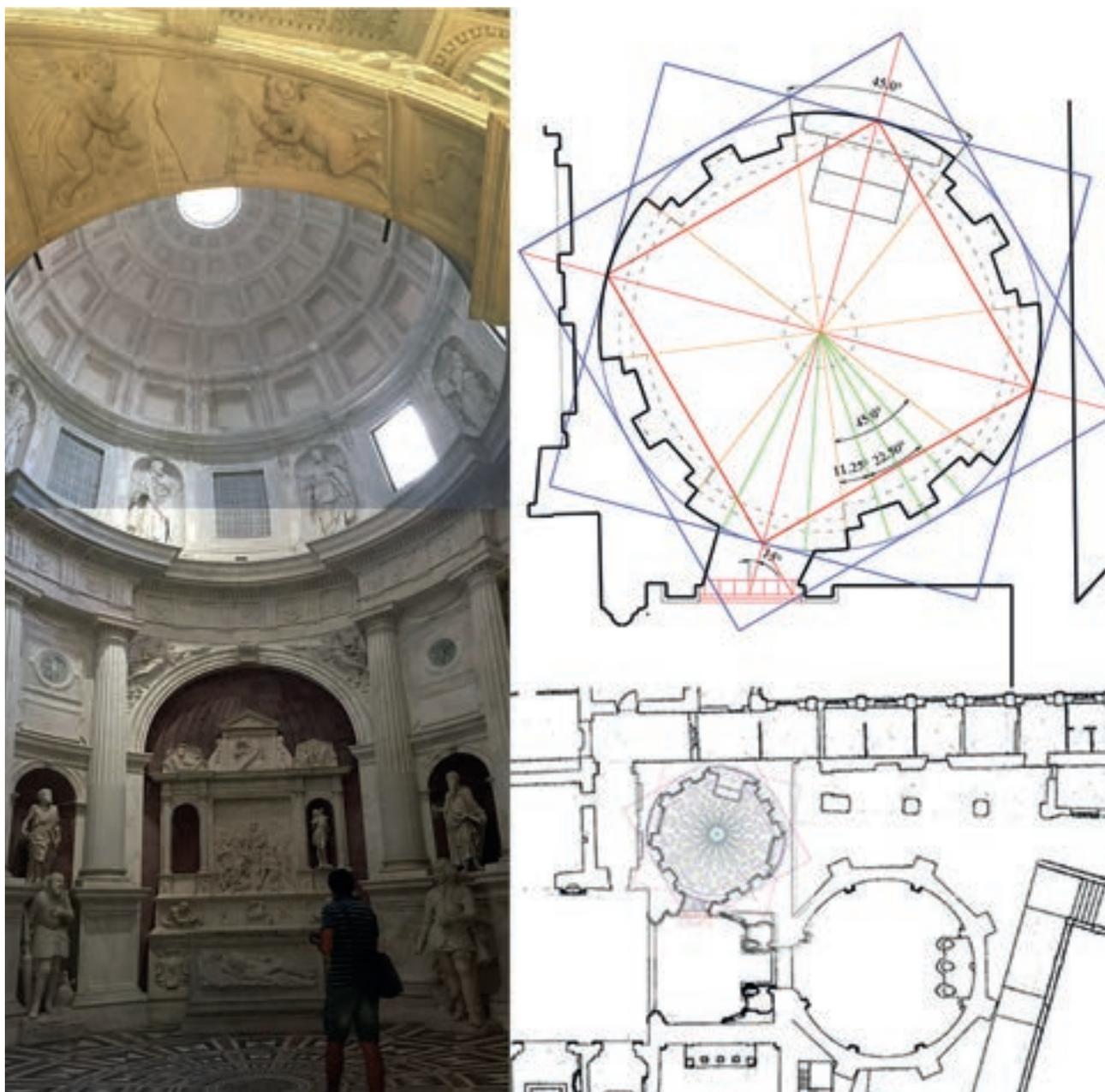


Fig. 23-3. Cappella Caracciolo di Vico. Diego de Siloe e Bartolomé Ordóñez. 1514-1518 prima fase. Composizione fotografica dell'autrice, pianta della chiesa, analisi geometrica della cappella. Elaborazione dell'autrice sulla base dei rilievi in Aceto (2010: 51-52)

Granada nel 1505 in segno di adesione al nuovo assetto politico²⁹.

La cappella è disposta sul lato sinistro dell'abside della chiesa; l'impianto è circolare, e privilegia gli assi ortogonali delle quattro arcate, con ingresso e altare sull'asse principale, e sull'ortogonale i sepolcri di Galeazzo e del figlio Nicolantonio (fig. 23-3). Sapientemente, per favorire visibilità e invitare all'accesso, l'asse principale è ruotato di 15°. Ciò determina un ingresso peculiare ad arcata sghemba su pilastri dagli

imbotti inclinati di diversa dimensione che, interamente rivestita in blocchi e lastre di marmo di Carrara lavorati, denota una grande maestria tecnica nel tracciamento e taglio degli elementi componenti (fig. 23-4). L'intradosso in lati obliqui dell'arcata si compone di cinque pezzi tagliati con sapiente controllo geometrico, che richiama per cultura stereotomica le commessure delle lastre di rivestimento all'intradosso degli archi delle finestre absidali del *Succorpo* del duomo³⁰.

29. Notar Giacomo (1845,276).

30. Como (2019,259).



Fig. 23-4. Cappella Caracciolo di Vico. Diego de Siloe. 1514-1518 prima fase. L'arco di ingresso sghembo. Fotografia dell'autrice



Fig. 23-5. Cappella Caracciolo di Vico. Diego de Siloe. 1514-1518 prima fase. Sviluppo curvilineo delle arcate su pilastri. Fotografia dell'autrice

La cappella è realizzata all'interno di una scatola muraria preesistente³¹; il progetto rimodella lo spazio interno su pianta circolare con marmo lavorato, sviluppando lungo la circonferenza le quattro arcate su pilastri, bipartiti al piede da nicchie a esedra, e fortemente segnati dall'emergere di un ordine binato di semicolonne doriche su alti piedistalli e trabeazione che, ricco di dettagli architettonici, anima la superficie cilindrica della cappella. Anche qui disposizione e proporzione degli elementi sono regolate dalle relazioni tra cerchio e quadrato iscritti e circoscritti, individuate da direttrici radiali dall'asse centrale secondo moduli di 11,25°. L'ordine binato delle semicolonne emergenti va a comporre un alto portale trilitico, di interesse due moduli di apertura angolare, metà della luce delle arcate. La singolare soluzione sintattica di direttrice curva, in rotazione sulle pareti, con ricchezza di dettagli figurativi, configura la nuova spazialità, che è ottenuta controllando geometricamente, come con coni prospettici dall'asse centrale della cappella, le forme in pezzi scolpite nel marmo. Le pareti cilindriche in pezzi e lastre di marmo tagliati in arcate sviluppatate lungo la circonferenza, (fig. 23-5) e il pavimento

in disegni geometrici proiettivi del cassettonato all'intradosso della cupola in sedici spicchi e cinque fasce anulari, interamente in pietra lavorata (con profusione di materiali e di lavoro per complessità e qualità espressiva e tecnica), sottolineano l'interesse a risolvere disegno e taglio di forme in geometrie complesse, sino a divenire un carattere distintivo della cappella, e in affinità con la cappella di Caterina Pignatelli.

I dettagli costruttivi dell'architettura delle due cappelle rilevati dalla lettura materiale dell'esistente legano insieme la raffinata cultura iberica di tracciamento e taglio della pietra con il controllo prospettico delle forme del Rinascimento italiano³², da questa commistione sembrano emergere nuove tracce del contributo di Diego de Siloe, suggerendo i modi in cui le specificità della cultura tecnica iberica si contaminano in espressioni del Rinascimento italiano. Questa contaminazione tra culture, una promotrice del recupero dell'antico, proporzioni e prospettiva, e l'altra radicata nella raffinata cultura tecnica di tracciamento e taglio della pietra, è illuminante nel tema della transizione tra Gotico a Rinascimento nell'Europa mediterranea.

31. Sabatino (2002, 146).

32. Si guarda agli studi di Calvo López (2010).

La catedral de Granada y la tradición jerónima: una relectura del significado de la Capilla Mayor

VICTORIANO SAINZ GUTIÉRREZ
Universidad de Sevilla

EL PAPEL DE LOS PROMOTORES DE LA CATEDRAL DE GRANADA, UNA CUESTIÓN ABIERTA

Cuando Earl Rosenthal se refirió al “proyecto Alba-Siloe de 1528” para la catedral de Granada, estaba asignando un relevante papel al arzobispo Pedro Ramiro de Alba en la concepción del nuevo templo renacentista, diseñado por Diego Siloe ese mismo año para transformar la propuesta gótica previa de Enrique Egas, ya entonces en fase de ejecución. Refiriéndose concretamente a la capilla mayor, escribió: “Si bien fue Siloe quien dio forma arquitectónica a esta disposición centrípeta tan insólita, la idea hay que atribuírsela a Alba y, en última instancia, a su mentor [Hernando de] Talavera” (Rosenthal, 2005, 114). Posteriormente, un estudio sobre el altar situado en el centro de esa rotonda ha vuelto a señalar que “para comprenderlo [...] se ha de tener en cuenta sobre todo la figura de Talavera” (Peinado Guzmán, 2010, 44); sin embargo, en ambos casos la explicación de esa relación, considerada fundamental, no va más allá de una genérica remisión a los modelos del cristianismo primitivo que el primer arzobispo granadino habría tomado como referente para su práctica pastoral.

Y es que no resulta fácil precisar los modos en que la tradición jerónima, a la que pertenecían tanto Talavera como Alba, pudo haber contribuido a dar forma al proyecto siloesco. A esta cuestión aún abierta está dedicada la presente comunicación; pretendo con ella arrojar alguna luz sobre tan complejo asunto, para lo cual me referiré a algunos escritos de esa tradición –en particular, los de Talavera– que han suscitado en las últimas décadas un renovado interés, tanto entre los especialistas de historia de las mentalidades como entre los de historia de la teología. Ciertamente, hasta la fecha no han aparecido pruebas documentales que permitan vincular de manera unívoca los planteamientos proyectuales del arquitecto burgalés al discurso teológico-espiritual de los

arzobispos granadinos; en este sentido, el hallazgo del catecismo escrito por Alba para la evangelización de los moriscos (Resines, 2015) tampoco aporta especiales datos al respecto.

No obstante, como expondré seguidamente, los escritos talaverianos ofrecen un punto de apoyo para construir algunas hipótesis que permiten una nueva aproximación al significado de la capilla mayor de la catedral de Granada, al situarla en el marco de los debates religiosos desarrollados en la España de finales del siglo XV y comienzos del XVI. Es sabido que en esos años fueron numerosos en toda Europa los intentos de promover una renovación espiritual sobre la base del fomento de un cristianismo interior, de raíz paulina; en el caso español, esos intentos no pueden ser separados de las disputas generadas en torno a los “cristianos nuevos”, es decir, los conversos del judaísmo, a menudo acusados de continuar practicando en secreto su antigua religión, acusación que se extendería luego a los conversos del islam tras la conquista de la capital del reino nazarí.

LA TRADICIÓN JERÓNIMA: DE HERNANDO DE TALAVERA A PEDRO RAMIRO DE ALBA

Fue precisamente la orden jerónima la que, tras las huellas del judeoconverso Alfonso de Cartagena, defendió con mayor empeño la unidad e igualdad de todos los bautizados bajo la única guía de la luz de la fe, convertida por éste en “la clave de todas las demostraciones de la inquebrantable unidad del pueblo cristiano” (Pastore, 2010, 45). Hacia 1465, el jerónimo Alonso de Oropesa terminaba la primera parte de su *Lumen ad revelationem gentium*, un tratado redactado a instancias del prior de Guadalupe con la intención de poner fin a las luchas intestinas que enfrentaban a cristianos nuevos y cristianos viejos en el interior de la orden. En dicha obra apostaba por un cristianismo interior, fundamentado en la participación de cada

fiel en el único sacrificio de Cristo: “Todos en común y sin diferencias –escribe– estamos aunados por una caridad inefable en este sacrificio de Cristo, como en un amistoso banquete suavísimo y admirable, por lo que tenemos que ser iguales, unánimes y concordés” (Oropesa, 1979, 371).

Para lo que aquí nos interesa el tratado de Oropesa resulta de especial importancia porque constituye una de las claves de las propuestas de Hernando de Talavera¹ (fig. 24-1), quien vertió las reflexiones teológicas del *Lumen* en un conjunto de consideraciones destinadas a facilitar la participación de los fieles en el sacrificio eucarístico, en especial mediante un *Tratado de las ceremonias de la misa* donde se proponía “compilar brevemente las imaginaciones y pensamientos en que nuestro espíritu se debe ocupar en tanto que la misa se celebra” (Talavera, 2017, 61). La propuesta talaveriana se inscribía dentro de su empeño por fomentar una espiritualidad que, partiendo de las enseñanzas paulinas, estuviera radicada en la experiencia interior de la fe. De ahí su insistencia en concebir la Iglesia con la imagen del cuerpo místico, con una única cabeza y miembros plurales; una imagen que es entendida por él en el sentido de que Cristo “ayuntó en un edificio, templo e iglesia, las dos paredes diversas que eran los dos pueblos muy contrarios y muy diversos: gentil conviene a saber, y judiego” (Talavera, 2014, 117-118).

En ese contexto de tensión social entre cristianos viejos y cristianos nuevos, Talavera, perteneciente él mismo a una familia de conversos, se remitirá una y otra vez a la doctrina de san Pablo, según la cual “ni daña, ni aprovecha ser judío o griego, libre o siervo, macho o hembra, mas ser bautizado, y vestir y seguir las costumbres de Jesucristo, nuestra muy santa cabeza” (Talavera, 2014, 165). Este planteamiento se vería ampliado a los moriscos durante su etapa granadina, toda vez que era enemigo de buscar las conversiones forzadas y promovió, dentro del más estricto respeto a lo estipulado en las capitulaciones de 1491, una participación activa de los recién bautizados en las ceremonias de su nueva religión, algo que no fue bien visto desde otras instancias eclesíasticas castellanas.

Las medidas evangelizadoras adoptadas en Granada por su primer arzobispo no carecían de antecedentes; en particular, cabe recordar los planteamientos del teólogo Juan de Segovia, profesor de Salamanca poco antes de que Talavera estudiara y enseñara allí. En todo caso, la fuente principal de la pastoral emprendida por

el arzobispo granadino se hallaba en lo que él llamó las “costumbres apostólicas”, esto es, en su idea de la vida de los primeros cristianos. Así, sus primeros biógrafos hacen constar que “su intención había sido de reducir su Iglesia al estado de la primitiva”, encareciendo a sus continuadores “que trabajasen de llevar adelante todo lo bueno que había empezado, y que no solamente lo conservasen, mas creciesen siempre prosiguiendo su intento”².

Cuando Carlos V llegó a Granada en 1526, hacía ya casi veinte años de la muerte de Talavera, pero su memoria permanecía viva en la ciudad. Por entonces las obras para la construcción de la cabecera de la catedral acababan de comenzar, siguiendo la traza gótica que diera Egas al proyectar la Capilla Real, donde se hallaban enterrados tanto los Reyes Católicos como Felipe el Hermoso. Tras visitarla, no le convenció su planteamiento y resolvió instalar el panteón imperial en la capilla mayor de la nueva catedral, manteniendo los restos de sus abuelos y de su padre en el lugar donde ya reposaban. Esta decisión carolina tendría importantes repercusiones en el replanteamiento del proyecto catedralicio que Siloe llevó a cabo poco después y que situó la catedral de Granada, como se ha dicho tantas veces (Lampérez, 1896, 51; Chueca Goitia, 1953, 233), a medio camino entre tradición e innovación, donde por tradición hay que entender la estructura de nuestras últimas catedrales góticas –las de Toledo y Sevilla, sobre todo– y por innovación las nuevas formas provenientes de Italia.

Todo parece indicar que el arquitecto burgalés recibió en 1528 ese encargo, promovido por el emperador durante aquella estancia granadina, a través del nuevo arzobispo: el jerónimo Pedro Ramiro de Alba; al menos eso parece deducirse de la documentación disponible, que muestra a Siloe trabajando en esa fecha en la iglesia del monasterio de San Jerónimo, del que Alba había sido prior³. No parece haber acuerdo, en cambio, respecto a quién pudo ser el promotor del cambio de arquitecto –y del consiguiente paso del estilo gótico al “romano”–, si el arzobispo o el propio Carlos V (Bustamante y Marías, 1982, 108), pero en cualquier caso es claro que Siloe respondió al encargo recibido con una solución del todo novedosa, en la que “se mezclan de forma inextricable la continuidad y la ruptura” (Marías, 1988, 118).

2. Breve suma de la santa vida de fray Hernando de Talavera, la copió y ordenó el lic. Gerónimo de Madrid, Biblioteca Nacional de España, Madrid, ms. 9545, fol. 14r.

3. El contrato de Siloe se puede ver en Gómez-Moreno, 1941, 181-182.

1. De hecho, el *Lumen* estaba en su biblioteca (Aldea, 1976, 532).

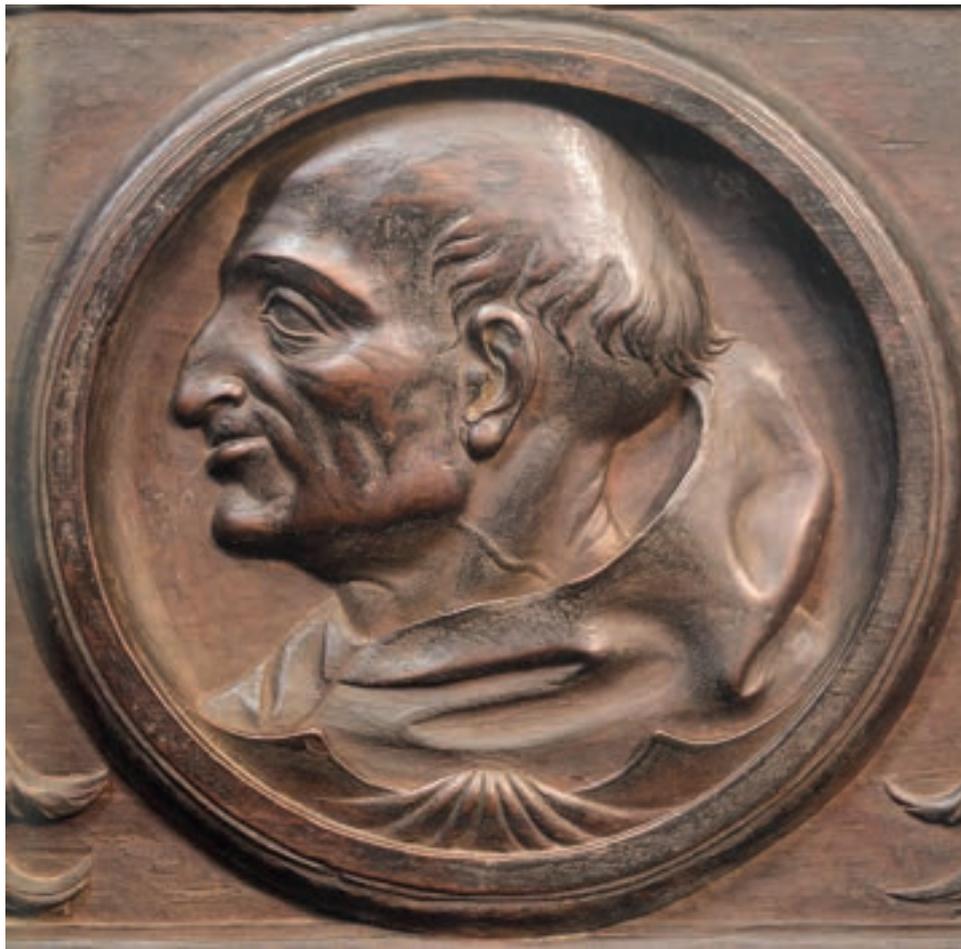


Fig. 24-1. Fray Hernando de Talavera. Diego Siloe, 1544 ca. Sillería del coro de San Jerónimo, Granada. Fotografía del autor

LA ROTONDA DE LA CATEDRAL DE GRANADA Y SU CONTEXTO ECLESIASTOLÓGICO

En apoyo de su tesis relativa a la colaboración del arzobispo con el arquitecto en la elaboración del proyecto renacentista, Rosenthal (2005, 99) dejó escrito que, “como una de las principales tareas del nuevo arzobispo era la construcción del nuevo templo funerario, la confianza del emperador en los conocimientos arquitectónicos de Alba pudo ser un factor importante para su nombramiento”, pero esos supuestos conocimientos no tienen más base documental que un comentario no contrastado de Bermúdez de Pedraza; además, se podría objetar que no es fácil que las ideas de Talavera, aunque fueran compartidas por Alba, llegaran a incidir en las soluciones formales adoptadas por Siloe. Sin embargo, es posible encontrar referencias iconográficas coetáneas que emplean dos estilos arquitectónicos diferentes para simbolizar la religión cristiana y la judía, y lo hacen de tal modo que aquélla parece estar asociada al gótico y ésta al “romano”.

Es el caso de *Los desposorios de la Virgen*, un cuadro pintado en la década de 1420 y atribuido al Maestro de Flémalle, identificado luego con Robert

Campin (fig. 24-2), donde vemos una composición bipartita con dos escenas: la que representa la elección de José como esposo de María se desarrolla en el interior de un espacio circular con bóveda esférica apoyada sobre columnas, mientras que la de los desposorios tiene lugar ante la portada de una iglesia gótica en construcción. Es claro que el primero de los dos escenarios remite al mundo de la sinagoga judía –más precisamente, al *deber* del Templo de Jerusalén, donde se halla oficiando el sacerdote que luego bendice los esponsales– y el segundo a la nueva comunidad cristiana que el hijo de María va a fundar. El paso del Antiguo al Nuevo Testamento es simbolizado mediante ese cambio de estilo arquitectónico, y para nuestro asunto tiene particular interés que, en la citada pintura, la rotonda del Templo jerosolimitano tenga vidrieras y un altar situado en su centro.

No pretendo insinuar que ese cuadro, hoy en el Museo del Prado, haya influido de algún modo en Siloe, pero sí advertir que la introducción de la rotonda en el proyecto de la catedral granadina debe ser inscrita en un contexto más amplio de referencias que la conocida remisión al Panteón de Roma y al carácter funerario que ese espacio adquirió, conforme al deseo del



Fig. 24-2. Los desposorios de la Virgen. Robert Campin, 1420 ca. Museo del Prado, Madrid

emperador. Y es que se ha de tener en cuenta además el deseo de sus abuelos de que los enterramientos regios, siguiendo quizá una antigua tradición del panteón real de León (Rosenthal, 1990, 59), se colocaran ante el Santísimo⁴; a mi entender, solo atendiendo a esa estrecha vinculación de los sepulcros con el sacramento eucarístico se llega a dar con la raíz de la original estructura de la catedral granadina.

Desde este punto de vista, el altar situado en el centro de la rotonda, para el cual Siloe diseñó su tabernáculo, se convierte en una pieza clave, “quizá la que vertebró todo el universo simbólico construido en torno a ese espacio” (Peinado Guzmán, 2010, 44), donde si las innovaciones formales son atribuibles al

arquitecto, las implicaciones simbólicas y ceremoniales que subyacen a esas formas deben ser entendidas desde la tradición jerónima representada por el arzobispo. El singular modo en que quedó colocado el altar mayor, de modo que toda la cabecera girase en torno a él, para que pudiese ser visto tanto desde el deambulatorio como desde la corona de capillas radiales (fig. 24-3), ya fue subrayado por los contemporáneos cuando afirmaron que se hallaba “con tanto artificio puesto que en cualquier capilla que [los fieles] se pongan de la iglesia se descubre y se ven celebrar en él los oficios divinos” (Bermúdez de Pedraza, 1608, 81r).

Es claro que esa posición del altar no remitía solo a la obvia centralidad de la eucaristía en cualquier templo cristiano, sino sobre todo a su significado eclesiológico, es decir, a la mutua implicación del cuerpo eucarístico (*corpus verum*) y el cuerpo social (*corpus mysticum*) de Cristo. De hecho, esta

4. Véase la Real Cédula, de 13 de septiembre de 1504, de erección de la Capilla Real de Granada, en Pita Andrade (ed.), 1994, 300.

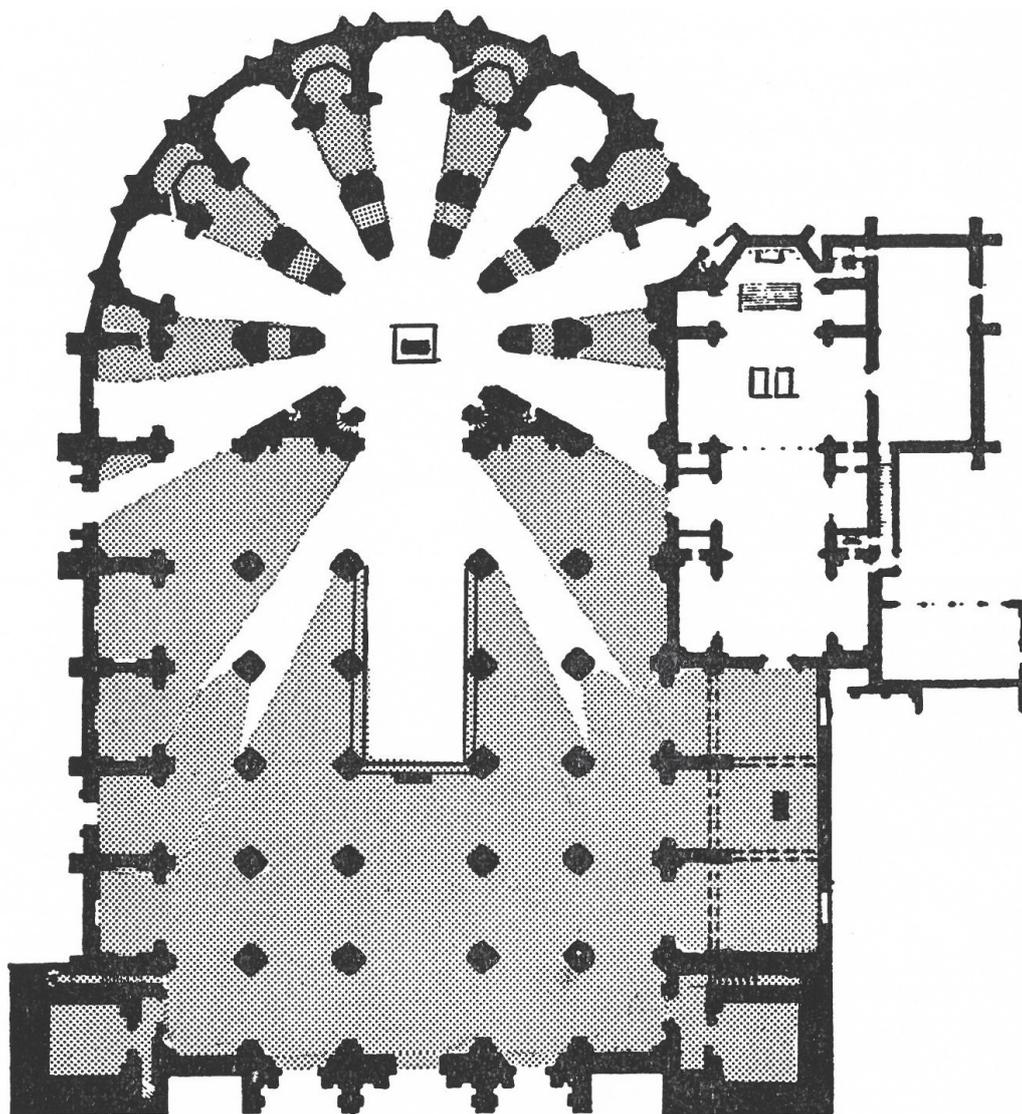


Fig. 24-3. Planta de la catedral de Granada. Earl Rosenthal, 1961. Dibujo tomado de Rosenthal, 1990

relación la encontramos explicitada, precisamente a propósito del altar, en el mencionado *Tratado* de Talavera, donde se lee que éste “significa, otrosí, el ayuntamiento de los fieles que fueron, son y serán desde el comienzo del mundo hasta la fin; el cual ayuntamiento se llama iglesia y cofradía o hermandad de Jesucristo” (Talavera, 2017, 62). Por lo demás, como ese texto fue escrito en el contexto de las disputas en torno a la “limpieza de sangre”, no es extraño que el insigne jerónimo precise que “la santa humanidad del Redentor descende de judíos y gentiles, aunque por la mayor parte de judíos, y [que] la Iglesia [...] no es sino ayuntamiento y cofradía de fieles cristianos que de judíos e gentiles a su santa fe fueron y son convertidos” (Talavera, 2017, 62-63). Es, pues, esa eclesiología eucarística elaborada por Cartagena y Oropesa, luego hecha propia por Talavera, la que parece subyacer en las formas proyectadas por Siloe.

PARA UNA LECTURA EUCARÍSTICA DE LA CAPILLA MAYOR

La referencia al conjunto de los fieles formando un solo cuerpo con su cabeza constituye de algún modo la clave simbólica del carácter centrípeto de la cabecera de la catedral, el cual ha sido interpretado como una vuelta al “culto del cristianismo temprano como algo participativo, que incluía e implicaba a la congregación de los fieles” (Rosenthal 2005: 114). En este sentido es interesante que el *Tratado* de Talavera sea una guía para asegurar la participación activa de los fieles en la misa, en la medida en que ayuda a esclarecer el sentido de sus ritos, permitiendo a quienes los viven obtener fruto espiritual de ello. El camino para lograrlo pasa por entender los misterios que se hallan representados en la misa y, curiosamente, las escenas evocadas en ese texto coinciden en gran parte con las que figuran en las



Fig. 24-4. Capilla mayor de la catedral de Granada. Diego Siloe, 1528-1563. Fotografía del autor

vidrieras de la rotonda (fig. 24-4), como si éstas tuvieran una función mnemónica.

Así, entre otras mencionadas (Talavera, 2017, 69-81), el beso del sacerdote al altar significaría el amor con que Cristo se abrazó a la columna donde fue azotado (la flagelación⁵) y a la cruz que le sirvió de patíbulo (la cruz a cuestas, fig. 24-5); el saludo que el sacerdote dirige al pueblo representa el de Cristo a sus discípulos después de la resurrección (aparición a la Magdalena); los corporales que se colocan sobre el altar remiten a la sábana con que fue envuelto el cadáver de Cristo (descendimiento de la cruz); y la ofrenda del pan y el vino invita a recordar los dones ofrecidos por los tres reyes magos (epifanía). Cabría dar otras referencias, pero éstas ya permiten entender cómo pudieron colaborar el arquitecto y el arzobispo en la materialización del programa del templo⁶,

5. Las palabras entre paréntesis remiten a los correspondientes motivos de las vidrieras de la rotonda.

6. La realización de las vidrieras se llevó a cabo, bajo la dirección de Siloe, entre 1554 y 1561. Para entonces Alba ya había fallecido y le había sucedido Gaspar Dávalos, que fue el verdadero ejecutor de muchos de los proyectos talaverianos.

al situar los motivos de las vidrieras en un contexto netamente eucarístico.

Conviene reparar, además, en que todo el ciclo gira en torno al eje definido por las tres ventanas situadas frente al arco de triunfo y la que se halla sobre él, cuyas vidrieras están dedicadas, respectivamente, a los tres aspectos que anuda en sí el misterio eucarístico: el sacrificio (crucifixión, fig. 24-6), el sacramento (última cena) y la presencia (transfiguración), y al Espíritu Santo como quien hace posible la perpetuación de ese misterio en la Iglesia (pentecostés). Son, pues, estas vidrieras las que no solo dotan a la serie de “unidad temática” (Nieto Alcaide, 1973, 16), sino las que de algún modo vinculan todo el ciclo al significado general del edificio.

A este respecto diversos autores han visto en el hecho de que, en el altar mayor de la catedral granadina, el sacerdote celebrase frente al pueblo, o rodeado por él, un retorno a la praxis litúrgica de aquellos tiempos apostólicos a los que Talavera deseaba volver⁷. Es posible que

7. Esa posibilidad ya fue planteada por Rosenthal, 1990: 142-150, enmarcándola dentro de la “ola crasmista” de comienzos del siglo XVI.



Fig. 24-5. Cristo con la cruz a cuestras. Juan del Campo, 1559-60. Capilla mayor de la catedral, Granada. Fotografía tomada de Nieto Alcaide, 1973

así fuese; sin embargo, parece más probable que esa disposición ceremonial estuviera ligada sobre todo a la praxis, habitual durante mucho tiempo en ese altar, de tener expuesto el Santísimo, para lo cual Siloe diseñó el ciborio que aparece en el célebre grabado de Heylan, en el cual se puede ver también una custodia eucarística colocada sobre el altar.

Esa centralidad de la eucaristía en la vida de la Iglesia y de cada cristiano, que se hizo arquitectura en la

catedral granadina proyectada por Siloe, partía ciertamente del deseo expresado por los Reyes Católicos de que sus restos reposaran ante el Santísimo, pero quedó luego integrada en la más amplia concepción de la tradición espiritual jerónima, que veía en la misa la expresión acabada de la unión de los cristianos con Cristo en un único *corpus mysticum*, realizada mediante la comunión en el *corpus verum*. Es, pues, a ese acervo de ideas al que remitirían las formas empleadas por Siloe



Fig. 24-6. La crucifixión. Juan del Campo 1559-60. Capilla mayor de la catedral, Granada. Fotografía tomada de Nieto Alcaide, 1973

en la capilla mayor y, aunque dicho acervo presente puntos comunes con el erasmismo español, debe más a Talavera que a Erasmo, quien sin embargo ha pasado por ser la principal referencia para la imagen del cuerpo místico en las primeras décadas del siglo XVI.

Sirva lo aquí expuesto de manera sintética como un primer esbozo del modo en que la tradición jerónima pudo ayudar a dar forma a uno de los elementos más característicos de la catedral granadina: su capilla

mayor. Como he tratado de explicar, el recurso a dicha tradición, además de permitir nuevas interpretaciones del significado de aquella, tiene la ventaja de situarla también en el contexto social e ideológico en que fue proyectada. El asunto es ciertamente complejo y requerirá ulteriores profundizaciones y precisiones, pero confío en que esta comunicación despierte el interés de otros investigadores para seguir avanzando en esta apasionante cuestión.

Sobre Siloé y el Duque de Sessa en San Jerónimo de Granada

JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ
Universidad de Granada

“Tuvo la viuda del Gran Capitán para ella el mejor arquitecto que entonces avia en España, que se llamó Syloe, el primero que con su buen juyzio pretendia resucitar la nobleza deste arte”

(Fray Jerónimo de Sigüenza,
Tercera parte de la Historia de la orden de San Jerónimo, 1605)

“porque cuando de Burgos vine para el servicio de V.S. pense que salia de egipto a tierra de promision y eme quedado en el desierto (...)”

(Diego de Siloé, carta autógrafa al III Duque de Sessa, 1547)

La par de su alto valor patrimonial, como conjunto monumental de relevancia en el arte español de la Edad Moderna, el Monasterio de San Jerónimo de Granada constituye un ejemplo muy significativo de las tensiones inherentes al desarrollo del mecenazgo artístico que en este caso se verifican a tres bandas entre la orden jerónima, el noble promotor y el propio artista. De por sí este monasterio constituyó pieza esencial del proyecto cortesano que para Granada idean los Reyes Católicos y desarrolla su nieto el emperador Carlos V, mediante fundaciones que le otorgan un nivel de capitalidad, en cierto modo de segunda Corte, como la Capilla Real, el Hospital Real, la Real Chancillería, la propia Catedral, junto a fundaciones monásticas como Santa Cruz la Real, Santa Isabel la Real o San Francisco Casa Grande (Cruz Cabrera, 2017, 163-164). Por otra parte, el elenco de artistas intervinientes en el desarrollo de la fábrica arquitectónica de su iglesia (quizás inicialmente Egas, desde 1520 aproximadamente Jacobo Florentino y finalmente Siloé, que le da fin) revela el alto mecenazgo que promovió esta construcción y el interés emulativo de la misma, en competencia con la propia Capilla Real.

LA MEMORIA DEL HÉROE. PATRONATO Y ENTERRAMIENTO DEL DUCADO DE SESSA

En el testamento otorgado por el Gran Capitán (1515) ordenaba su enterramiento en San Jerónimo, hasta que su esposa eligiese el lugar de su sepultura definitiva¹. La elección de ésta confirmó el primer destino elegido por su esposo, solicitando el derecho de patronato y enterramiento al emperador en 1522 y siéndole concedido por Real Cédula librada en 1523². La decisión, no obstante, quedó sin efecto hasta que se concluyera la obra de la capilla mayor de San Jerónimo, poniéndose en marcha la maquinaria de promoción artística en la que se inserta este análisis. Entretanto, el cuerpo del Gran Capitán recibió provisionalmente sepultura en el convento de San Francisco.

Personaje capital, pues, resulta doña María de Manrique de Lara, segunda y última esposa del Gran Capitán, Duquesa de Sessa y Terranova, título de su marido que consolida ante el emperador tras la muerte de éste. Su periplo vital demuestra una esmerada educación y revela un importante conocimiento del mundo italiano y de las prácticas del mecenazgo allí desarrolladas (Martínez Jiménez, 2015). Tras una primera estancia en Italia entre 1506 y 1509, en Nápoles y Génova, volvió allí para hacerse cargo de sus nietos en 1524, estableciéndose en Roma y aprovechando para conseguir una Bula de Clemente VII para la capilla mayor de San Jerónimo. Volvió con sus nietos para establecerse en Granada en 1525, entre ellos el futuro III Duque de Sessa, que llevaba por nombre el de su abuelo.

Al frente de la familia y de sus bienes, la Duquesa también gestó inicialmente el proyecto para San

1. AHNOB (Archivo Histórico de la Nobleza), LUQUE, C.442, D.88. Agradezco las noticias documentales sobre las que se basa este estudio al Dr. Francisco Javier Crespo.

2. AHN (Archivo Histórico Nacional), Clero Regular-Secular, leg. 1961.

Jerónimo, justo en el momento en que entra a trabajar allí Jacobo Florentino, a quien pudo conocer al pasar la Duquesa por Roma en 1508, cuando éste colaboraba con Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (Martínez Jiménez, 2015, 49). A la muerte del Indaco, en enero de 1526, no se paralizan las obras sino que constan pagos regulares a canteros (Carrasco de Jaime, 2007, 399-406) y en ese mismo año San Jerónimo se convierte de nuevo en referencia al ser espacio privilegiado de la visita del emperador Carlos V y de su esposa Isabel de Portugal. Afecto a ésta, el prior jerónimo y futuro arzobispo de Granada (1526-1528), fray Pedro Ramiro de Alba, propone a Siloé como continuador de la obra de la capilla mayor. La duquesa falleció el 10 de junio de 1527 y el cuerpo se depositaba junto al de su marido en la capilla mayor de San Francisco Casa-Grande, vecina de su propia casa³, a la espera de la conclusión de la capilla mayor jerónima. En su testamento mandaba enterrar allí también a sus hijas y a su yerno (II Duque de Sessa).

Se fue gestando así la conciencia de memoria del héroe que rige el programa arquitectónico e iconográfico de esta capilla, fundamentalmente en su grandilocuente arquitectura clasicista y en el elaborado programa iconográfico de relieves que lucen sus bóvedas, con héroes y heroínas de la antigüedad que exponen las hazañas y virtudes del Gran Capitán y su esposa (Callejón Peláez, 2008). Pero el prestigio inherente al patronato de tan señera fundación no se restringía solo a sus fundadores sino que alcanzaba o, más bien, obligaba a sus sucesores, tanto en la obligación contraída legalmente en la escritura de patronato como en el compromiso con la imagen pública de la Casa de Sessa que representaba, en un proceso largo que concluye a principios del XVII con la culminación del retablo mayor (Gómez-Moreno Calera, 2010, 249-254).

Los estudios de Gómez-Moreno (1963, 1983) definieron la línea de actuación de Siloé en San Jerónimo al exhumar, entre otros documentos, el contrato como maestro mayor en 1528 y una carta del artista al III duque de Sessa, don Gonzalo Fernández de Córdoba, en 1547 en la que le solicitaba que librara una cantidad para socorrer su extrema necesidad material. Posteriormente Romero Martínez (1999) publicó documentos del pleito sostenido por el artista con el duque con motivo del despido del maestro burgalés y de las cantidades que a su parecer le adeudaba el duque (1548). Finalmente, Carrasco de Jaime (2007) revisó

la documentación de las actas capitulares del monasterio conservadas en Archivo Histórico Nacional. Sin embargo, la información documental sobre el desarrollo de las obras de San Jerónimo y el mecenazgo de la casa de Sessa sigue siendo relativamente corta y requiere perfilar el proceso.

EL ARTISTA FRENTE AL MECENAS: ESTRATEGIAS Y DESENCUENTROS

Se admite comúnmente que la intervención de Siloé en el templo jerónimo comienza a partir del entablamiento de la cabecera, quizás reformando los pilares del crucero e introduciendo la genial solución del cimborrio (fig. 25-1). Estas obras se extienden entre abril de 1528 y marzo de 1543. En paralelo realiza para la orden el corpus de portadas del claustro y la sillería del coro, terminada en 1544. La fábrica arquitectónica del templo quedaba, en principio, concluida en 1543, aunque los administradores del duque habían dejado de abonar su salario al artista burgalés con anterioridad (Bustamante García, 1995, 13). Además de los salarios pendientes, a juicio de Siloé el compromiso no quedaba saldado según lo pactado en el contrato de 1528 en el que el contador Juan Franco, en nombre del duque, se comprometió a “quel Retablo de la dha Capilla que lo hará el dicho diego de syloe y no otra persona y que todo lo que se oviere de hazer en la dicha capilla que lo hará el dicho diego de syloe y no otra persona”. Evidentemente, el compromiso del patrono con el artista y con la propia orden distaba de verse cumplido.

En esta tesitura se dirige Siloé al duque en comunicación epistolar (Gómez-Moreno, 1988 [1963], 59-61) con fecha 14 de marzo de 1547 en términos muy expresivos: “Estoy en tanta necesidad, pues con ella me e comido el dote [sic] de mi muger y no me queda syno dar tras los vestidos”, al tiempo que reclamaba el cumplimiento de su contrato tanto en el salario no percibido como en la casa que debía de proporcionarle el patrón. Ya advirtió Gómez-Moreno que la conmovedora estampa que ofrecía Siloé en la carta y sus súplicas parecían “argucias para que abriese la bolsa el duque”. Y lo parece por cuanto el trabajo del burgalés, no siempre bien pagado, fue abundante en la década de 1540 en que concluye la rotonda de la capilla mayor catedralicia, interviene en las catedrales de Málaga y Guadix y da trazas para distintas parroquias granadinas (Alfacar, Montefrío, Íllora, Iznalloz). Para uno de los puntos aún sin resolver de la capilla mayor de San Jerónimo (nunca lo fue), el sepulcro del Gran Capitán, Siloé seguía siendo el candidato idóneo por su amplia

3. De hecho, el cadáver fue trasladado hasta el convento a través de un pasadizo que lo comunicaba con la morada del Gran Capitán (Fernández de Béthencourt, 2001-2004, 152).



Fig. 25-1. Cabecera del templo de San Jerónimo. Fotografía del autor

experiencia en este género y por su trabajo reciente (1543) de plantear la ubicación de nuevos sepulcros en la Capilla Real de Granada (Gómez-Moreno, 1983, 206). Además había mantenido contacto con los Fernández de Córdoba en la década de 1530 al diseñar la capilla mayor del convento de la Madre de Dios de Baena como panteón de un hermano del II duque de Sessa según el modelo de San Jerónimo de Granada. En lo tocante a su hacienda, había percibido mil ducados de dote en su segundo matrimonio con doña Ana de Bazán (pleiteados por el hermano de la contrayente, donante de la dote), suma que bien pudo consumirse en la compra en 1547 de unas casas cercanas a la catedral por 1.550 ducados; a cambio, la venta de sus casas burgalesas le habían reportado 1.335 ducados en 1546 (Gómez-Moreno, 1988 [1963], 58-61). En conjunto no parece justificado el estado de extrema necesidad con que Siloé se presentaba ante el duque.

Tanto es así que Siloé se volvió a dirigir a su patrón en una nueva carta, al día siguiente de la anterior, el 15 de marzo de 1547, hasta ahora inédita⁴. La estrategia variaba en ella al cargar la fuerza de la argumentación no sobre su propia necesidad sino sobre el estado de la fábrica arquitectónica de la capilla mayor jerónima y lo que ello repercutiría en la imagen que de su linaje transmitía. En ese sentido explicitaba que “si v. s. no manda poner remedio todo se consumira syn dar luz pues los tejados estan todos podridos y armados sobre falso y tienen muchas goteras que destruyen las capillas y las dos capillas pequeñas estan por acabar con los Remates de toda la obra [...]”. Junto al riesgo que corría lo ya construido, Siloé insistía en el descrédito para su casa que ello suponía: “lo cual con las mygajas de v. s. se podría acabar todo muy presto y quitar la mormuracion [sic] de el bulgo que no sería poco”. No debe pasar inadvertido el hecho de escribir al duque al conocer que se dirigía también a él la comunidad jerónima, lo que podía allanar el terreno a su pretensión, si no es que se produce en connivencia con los frailes: “de las otras necesidades de dentro de la capilla por no ser prolixo no las dire pues estos señores padres que alla van lo saben mejor que yo”. En realidad, desarrollaba un argumento solo apuntado en su anterior misiva: “con una sola migaja de lo que v. s. da a otros se podría concluir esto que a de ser memoria de v. s. para en quanto fuere mundo”. Es fácil suponer que el intento de Siloé se acompañaba al de los frailes en el empeño de conseguir del patrono que cumpliera con las obligaciones contraídas.

Probablemente los argumentos de la segunda misiva movieran más el ánimo de don Gonzalo por cuanto la reacción fue inmediata. Se conservan borradores de cartas que revelan el despertar del interés del duque (si acaso hubiera caído en letargo) no solo por las obras de San Jerónimo sino por el estado en que se encontraban las tumbas de sus abuelos en San Francisco, documentos del máximo interés por cuanto dibujan la perspectiva del mecenas para completar el cuadro de este complejo proceso⁵. Casi a vuelta de correo, el 18 de marzo de 1547 don Gonzalo despachaba cartas desde Úbeda para el convento de San Francisco en Granada con la orden de renovar los paños de terciopelo negro y cruz de raso carmesí que adornaban los enterramientos de sus abuelos (“un paño del mejor terciopelo que pudierdes [sic] aver en esa cibdad de dos pelos coforme [sic] al negro viejo”), que por el paso del tiempo no se encontraban ya a tono con la “autoridad y Resputaçion [sic] que los cuerpos deben tener”. Con una dotación de cien ducados debía atenderse esto y la realización de “una verjuela de madera para aquellos bultos de la misma manera que esta la de la capilla real”, una barandilla que impidiera el acceso a las tumbas. Este último dato no es menor porque sugiere la existencia de algún tipo de sepulcro que no conocemos y, sobre todo, porque reactiva el sentido de emulación respecto de la Capilla Real que el proyecto de la capilla mayor de San Jerónimo posee⁶. El interés del duque le llevó a acotar que si el dinero enviado no bastare, se invirtiera más a su costa, así como que cuidaran cumplir con la manda de dos misas diarias por las almas de sus abuelos “y que los saçerdotes que los dixeren salgan con responso a la tumba”.

Con mayor interés documental aún, en el mismo día despachó escrito al prior de San Jerónimo, fray Francisco de Valor, en el que acusaba recibo de una misiva remitida por la comunidad jerónima que no conocemos pero que sin duda argüiría parecidos razonamientos a los de Siloé sobre el estado de la capilla mayor de su templo. El duque venía a excusarse con el reconocimiento de ciertas dificultades económicas en su propia hacienda:

verdad es que se dixo en lo pasado a abido algun descuido y no tanto se puede dezir descuido como necesidad a causa del cumplimiento de los dotes de mis hermanas que como v p sabe fuero [sic] grandes y no con pequeño trabajo cumplidos y

4. AHNOB, BAENA, C.37, D. 114.

5. AHNOB, BAENA, C.37, D. 115.

6. Las similitudes de ambos espacios en Callejón Peláez, 2008, 32.

aunque falta parte dellos no por eso se dexara de atender a prover lo que falte en esa capilla.

Haciendo frente a su compromiso como patrón, el duque ordenaba librar 500 ducados de las rentas de la taha de Órgiva, de donde ya anteriormente se habían empleado cantidades para acondicionar la sepultura provisional en San Francisco (Carrasco de Jaime, 2007, 392). Que el ánimo del duque se había movido a resolver definitivamente la cuestión queda claro al ordenar que con esa renta el prior mandara

hazer la bobeda grande y muy buena, de tamaño que esta la de la capilla real y antes mas que menos y luego se faga [sic] suelo de muy buenas losas blancas de la sierra de filabre [sic] y no veteadas ni pequeñas y esto de solar podra se fazer [sic] hasta las gradas.

El “antes mas que menos” no deja lugar a dudas respecto del buscado paralelismo con la Capilla Real. No parece atender a las razones de Siloé sobre los problemas de los tejados y remates de las capilletas del presbiterio (solo hace una mención a una visita que pensaba girar en ese verano al monasterio para tratar del arreglo de los tejados y de la construcción de las gradas del altar), pero sí que se hace eco de la obligación de mantener la imagen de su linaje a través de este monumento, que para cumplir su finalidad requería la construcción de la cripta. Con la misma fecha remitía despacho a los alguaciles y regidor de Órgiva con la orden de entregar dicha cantidad, 200 ducados en abril y los restantes en octubre.

Sin duda, los frailes habían conseguido el efecto perseguido con su misiva pero no así las cartas de Siloé, el gran perjudicado de este proceso. Era inútil ya pleitear por el retablo comprometido inicialmente pero sí al menos intentar cobrar los emolumentos que aún le adeudaban. En un último intento Siloé se desplazó a la villa de Sabiote el 9 de enero de 1548 para defender ante el duque que seguía corriendo el salario pactado como maestro de obras ya que “la dicha capilla no esta acabada”, de lo que dejó constancia en escritura notarial (Gómez-Moreno, 1983, 207), con nulo resultado pues al día siguiente el duque se reafirmaba en su postura y en el despido del artista (Romero Martínez, 1999, 510). El pleito se enconaba entonces al denunciar Siloé en agosto del mismo año el desajuste de cuentas entre él y su patrón, lo que se resolvió lógicamente a favor del último; aun así Siloé percibió 347.398 maravedíes (Gómez-Moreno, 1983, 207; Romero Martínez, 1999, 511), cantidad inferior a la solicitada.



Fig. 25-2. Lápida sepulcral del Gran Capitán en San Jerónimo. Fotografía del autor

CONCLUSIÓN. LA HISTORIA SE REPITE

Las cartas que en primicia se ofrecen aquí permiten precisar algo más la disimétrica relación artista-mecenas. Hasta ahora conocíamos el intento de Siloé por recuperar el favor del Duque apelando a su mala situación económica. Ahora revelamos una segunda línea argumentativa, de más peso para el mecenas, como era la imagen del linaje que la promoción artística le proporcionaba. Este argumento fue más efectivo para la reactivación de la obra pero no para los intereses del artista. Siloé quedó desvinculado de la nueva fase de la obra, la construcción de la bóveda de enterramiento, que aun debió de demorarse pues hasta el 4 de octubre de 1552 no se produjo el traslado a San Jerónimo de los cuerpos del Gran Capitán y su esposa (fig. 25-2 y fig. 25-3), junto con las banderas que ornaban sus tumbas. Sin embargo, no mucho después las aguas parecen volver a su cauce cuando en 1557 es requerido junto a su aparejador, Juan de Maeda, para que “declaren lo que se puede haber gastado en la obra de la dicha capilla”⁷. Sin

7. AHNOB, LUQUE, C.442, D.87.



Fig. 25-3. Figura orante del Gran Capitán en el presbiterio de San Jerónimo. Fotografía del autor

duda, la comunidad jerónima seguía apremiando a su patrono y este necesitaba argumentos para defenderse, aunque la solución final vino con la desvinculación de todas sus obligaciones materiales a cambio de la cesión al monasterio del cortijo de Ansola, de cuyas rentas los monjes se obligaban a destinar anualmente 800 ducados a la construcción del retablo y reja. Para entonces ya

había muerto Siloé. Sin embargo, los elogios a la capilla mayor a la que había dado forma definitiva le hacen justicia. Acaso las menciones de fray Jerónimo de Sigüenza, cronista de la propia orden, sin mencionar a ningún otro maestro de los participantes en estas obras, sean un reconocimiento implícito y agradecimiento a Siloé por su implicación en el pulso con el patrono.

Recreación gráfica y análisis de la Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Iznalloz

EDUARDO ACOSTA ALMEDA
Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA Y PLANTEAMIENTO GRÁFICO

Aunque existen yacimientos anteriores a su fundación romana, la población de Iznalloz debe su nombre a su pasado nazarí, cuando se la conocía como Hisn al-Lauz, Castillo de los Almendros. Fue en este momento un estratégico bastión fronterizo entre los reinos cristianos y árabe (López Guzmán, 2006b, 283), jalonando un alto promontorio que domina la vega del río Cubillas (fig. 26-1a). El investigador José Manuel Gómez-Moreno Calera (1989a, 17-19 y 163) aporta importantes datos históricos sobre la evolución de Iznalloz. Tras su conquista por parte de los Reyes Católicos en 1486, su sentido como plaza fortificada se abandonará y la actividad de la villa se centrará en la producción de cereales, que suministraba a Granada para la manutención de sus habitantes y animales. Tras la fundación real de una parroquia en 1501, la antigua mezquita debió de ser utilizada como iglesia y así parecen constatarlo las noticias de obras de la “nueva iglesia” durante la primera mitad de siglo (Gómez-Moreno Calera, 1989a, 163 y ss.). Al igual que en la vecina Montefrío, no será hasta el año 1549 cuando, bajo el auspicio del arzobispo Pedro Guerrero, se encargán las trazas de una iglesia *ex novo* al maestro Diego Siloé.

La extensa y compleja historia constructiva de esta iglesia de Nuestra Señora de los Remedios fue parcialmente reconstruida también por José Manuel Gómez-Moreno Calera (1989a, 137-167)¹. Desconocemos cuál fue el grado de involucramiento de Siloé con la obra más allá de su visita a Iznalloz en 1549 para trazar la iglesia, aunque varios colaboradores suyos,

como su discípulo Juan de Maeda, aparecerán trabajando en la obra. La actividad empezaría en 1550 saliendo la iglesia de cimientos en todo su perímetro y, muy posiblemente, en algún momento se decidiese priorizar la culminación de la mitad del proyecto total, única parte terminada en vida de Siloé (fig. 26-2a). En nuestra opinión, dado que era un proceso habitual disponer cuanto antes de un espacio de culto en el traslado entre un edificio en uso a uno nuevo, pensamos que en el caso de Iznalloz se pudo haber decidido completar primero media iglesia, una estrategia similar y coetánea a la seguida en la Catedral de Granada (Rosenthal, 1990, 31) (fig. 26-2d). En este sentido, creemos que la cartela triunfal en la bóveda de la capilla mayor (fig. 26-5d), con la fecha de 1558, celebra no solo la culminación de este elemento sino probablemente la práctica conclusión de esta mitad de la iglesia que, en el caso de no estar completamente terminada, con seguridad iría también muy avanzada. Ignoramos el año exacto de comienzo del culto en el área terminada del templo, en cualquier caso, una crónica de 1591 deja constancia de que esta parte estaba en funcionamiento². A partir de aquí, los últimos tramos comienzan lentamente a ganar altura, momento en que se erigen las tres portadas actuales y la torre, aunque, lamentablemente, la totalidad de la empresa nunca llegaría a completarse (fig. 26-2b). No será hasta después de la Guerra Civil española cuando se cubrirá la mitad inacabada con el actual techo de chapa y un pobre cerramiento de albañilería.

Esta iglesia está compuesta por tres naves de igual altura y cuatro tramos delimitados por unas estrechas capillas entre contrafuertes con bóvedas de

1. Existe una gran dificultad para recomponer los hechos constructivos dada la escasez bibliográfica y documental, principalmente, a causa de un incendio en la iglesia perpetrado al inicio de la Guerra Civil, que acabó con gran parte de sus bienes muebles (Acta sobre incendio iglesia parroquial y otros 15/26-16/26. Causa General. Archivo Histórico Nacional).

2. Información que se puede deducir de la memoria de la visita del arzobispo de Granada, Pedro de Castro, a la iglesia de Iznalloz en 1591. Agradecemos a José Manuel Gómez-Moreno haber compartido con nosotros este valioso documento inédito.



Fig. 26-1. (a) Plano de situación de la iglesia y población de Iznalloz. (b) Cabecera vista desde el antiguo camino de Granada. Montaje de los autores

cañón *a lo romano* (fig. 26-3 y fig. 26-4b). Un orden principal corintio va marcando los módulos en que se subdivide este templo, mientras que la suma de un ancho entablamento más un ático recorre el perímetro mural (fig. 26-2a). El espacio se cierra con un *continuum* de bóvedas baídas alternándose entre cuadradas y rectangulares y van adornadas por nervaduras. Éstas dibujan círculos en las naves laterales y cuadrifolios en la central. La capilla mayor es ochavada y se encuentra flanqueada por dos sacristías gemelas que tienen por encima cada una dos dependencias e, incluso, un trasero bajo el tejado³.

La piedra es el material principal de esta iglesia y aunque desconocemos su origen, posiblemente proviniese de una cantera cercana llamada Virgen de los Remedios, es una piedra que se presta a la talla fina y al tratamiento de sus superficies. Muros, pilas-tras y bóvedas están levantados con sillares de buena factura y muchos labrados con adornos minuciosos (fig. 26-5a). En las bóvedas se combina piedra en los nervios y ladrillos en las plementerías y, por encima, una cubierta de entramado de madera y teja protege la iglesia. También son de madera los techos de las dependencias auxiliares; algunas con motivos muy trabajados, como en la sacristía actual (fig. 26-5c). Aunque actualmente desaparecido, la iglesia tuvo un pavimento de gran valor, como se refleja en el informe antes citado, donde se dice que era “de açulejos cortado de laços costoso”. En general, tanto su construcción como la calidad de las tallas que pueblan la iglesia (fig. 26-5b y fig. 26-5d), denotan la participación de profesionales de primer nivel y, por ende, la

existencia de un proyecto ambicioso. Esto resulta lógico si tenemos en cuenta que durante todo el XVI y parte del siglo siguiente, Iznalloz será un importante núcleo administrativo y religioso en la comarca (Gómez-Moreno, 1989, 19), quedando constancia de que al menos en 1554 era sede de una vicaría⁴.

Dada la inexistencia de una planimetría completa y fiable, para acometer el análisis de este edificio realizamos una exhaustiva toma de datos con estación total, así como un minucioso análisis documental y material. Un aspecto fundamental de la realización de este nuevo levantamiento fue la intención de recrear, en la medida de lo posible, el proyecto original de Siloé, o lo que a él pudiera razonablemente corresponder. Creemos que una parte importante de esta recreación resulta bastante directa, puesto que la hipótesis acerca de que la totalidad del templo saliese de cimientos en alberca (Gómez-Moreno, 1989, 140) nos parece más que razonable, dados los hábitos constructivos del momento. Dicho lo cual y, a excepción del coro, la planta prácticamente correspondería con la actual, así como las secciones del espacio interior (fig. 26-3, fig. 26-4b y fig. 26-6b), bastando únicamente con completar los órdenes y las bóvedas. Sin embargo, en lo concerniente al alzado principal, el escaso avance que tuvo su construcción no permite, por el momento, plantear una hipótesis de recreación. En el caso del alzado lateral (fig. 26-4a), la indefinición de la fachada principal se extiende al comienzo de la lateral, donde para completar el dibujo hemos optado por rematar el volumen inconcluso tal como se hizo en el siglo XVII el lado simétrico, junto a la torre.

3. Esta duplicidad se explica por el hecho de que a principios del XVI la parroquia contaba con dos beneficiados y otras dos sacristanías (Suberviola, 1985, 123).

4. AMGR. (Archivo Municipal de Granada), 1554-1556, Juzgado de las Aguas, ES.18087, s/f, Pleito entre Juan de Lillo, vicario de la iglesia de Iznalloz, contra el concejo de dicho lugar por propiedad de una paja de...



Fig. 26-2. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Iznalloz. Diego Siloé, 1549 en adelante. (a) Nave de la epístola hacia la zona de la cabecera. (b) Estado a principios del siglo XX. Fotografía en Martín, 1910-15, p. 5. (c) Encuentro de la cabecera con el volumen lateral. d) Plataforma de Granada por Ambrosio de Vico (1590-1613)

LA IMAGEN EXTERIOR DEL TEMPLO

La totalidad de los volúmenes del templo está recorrida por hasta cuatro cornisas clásicas que lo dividen en varios niveles. El recurso en el exterior de la iglesia a este elevado número de cornisas es algo inusual en la arquitectura española de este momento. Cada uno de estos sectores se formaliza de manera distinta en función del propio nivel y del alzado donde se encuentre, evidenciando así la diferencia entre los volúmenes del cuerpo de naves y el de la cabecera (fig. 26-4a y fig. 26-6a). El primero de ellos es el único común a todos los frentes. Se dispone a modo de pedestal, con un pequeño basamento, sobre el que se despliega la arquitectura de la iglesia⁵. El segundo sector, más pequeño, suma a lo ya dicho la aparición de las ventanas. Por último, el tercer nivel hace de remate general del templo y es donde se produce la mayor diversidad de

episodios arquitectónicos. Aquí vemos cómo emergen los estribos, se rentranquea el paramento y aparece una extraña cornisa intermedia que muere en los volúmenes de las esquinas. Precisamente esta cornisa, que no está presente en el frente de la cabecera, acentúa la diferencia entre los alzados. Las tres cornisas tienen su coincidencia por el interior con un elemento horizontal (fig. 26-6b), acentuando la estrecha relación existente entre estos alzados y el interior.

Dada la inconclusión de la tardía fachada principal, así como, en el extremo opuesto, la fuerte presencia de las dependencias auxiliares en el volumen de la cabecera, los alzados laterales del templo son los únicos en los que podemos apreciar cómo se manifiesta al exterior la articulación arquitectónica de las naves. En este alzado lateral, por encima del nivel que hace de pedestal, aparecen las ventanas de las capillas (fig. 26-4b) que se ven formalmente resaltadas por una estructura de pilastras y entablamento (fig. 26-4a). Esta presencia potente se constituye en el elemento arquitectónico principal que vertebra este segundo nivel. La cornisa queda embebida en la estructura del templo y, al mismo tiempo, se resalta para convertirse en un elemento propio, mientras que, por abajo, las pilastras se

5. La adscripción a la idea original del templo de las portadas laterales barrocas (Gómez-Moreno, 1989, 156-158) que interrumpen este paramento podrían ser puestas en cuestión. En nuestra opinión es algo que merece ser debatido en otro momento.

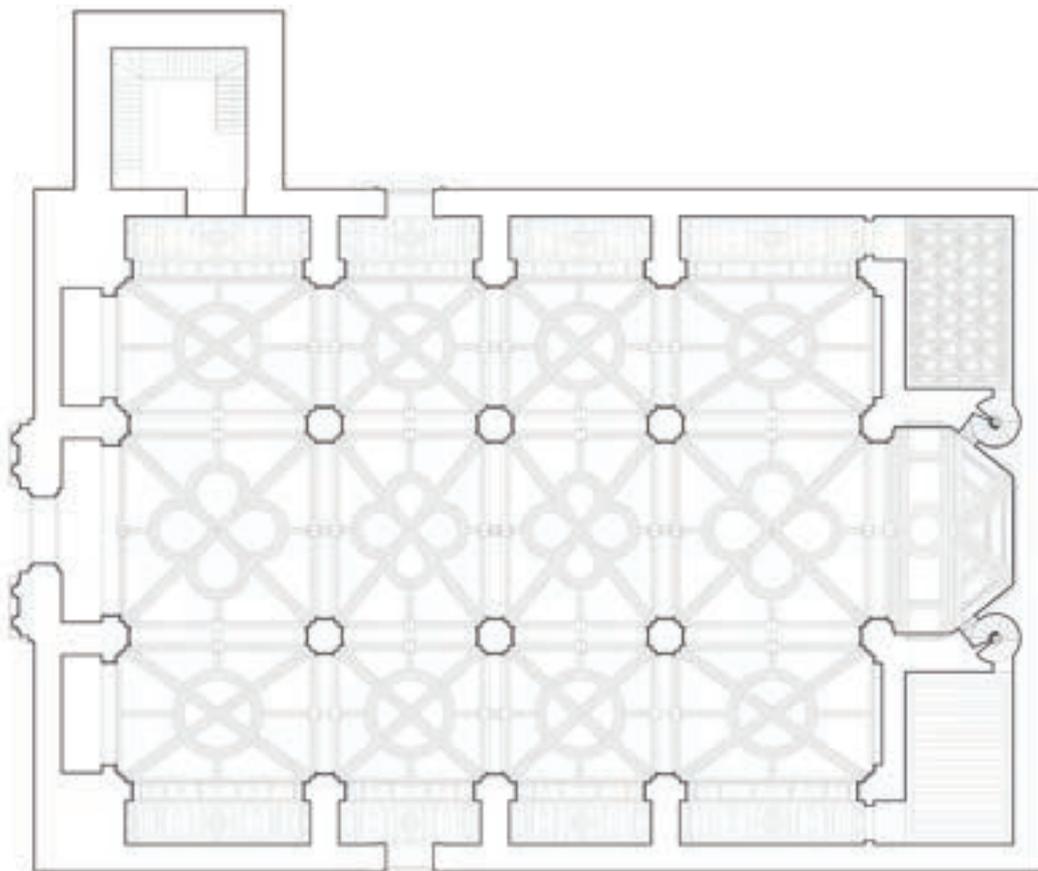


Fig. 26-3. Planta de la iglesia. Diego Siloé, 1549 en adelante. Recreación de los autores

apoyan sobre la cornisa del edificio. En el último nivel retranqueado, los estribos asumen el papel articulador marcando los tramos de la nave en la fachada. Es especialmente interesante la articulación que se produce en la última cornisa, donde una parte se desdobra para perfilar el estribo y otra parte continúa por detrás. Las ventanas ya no son el elemento ordenador y pasan al segundo plano simplificándose hasta quedar como flotando en el paramento. La totalidad de los componentes arquitectónicos están formalmente articulados de manera muy sólida y responden a la estructura formal y geométrica del interior, tal como veremos.

EL FRENTE DE LA CABECERA Y LA RELACIÓN DE LA IGLESIA SON SU ENTORNO

El lugar en el que se asienta la Villa de Iznalloz (Pedregosa, 2012, p. 85) es un cerro elevado que por el oeste cae abruptamente hacia el Tajo de la Hoz, mientras que hacia el norte asciende hasta encontrar el último torreón en pie de la antigua fortificación árabe (fig. 26-1a). El este es su paso natural, hacia donde ha ido creciendo principalmente la población. Hacia el sur, el borde del cortado donde se sitúa la iglesia se abre hacia toda la

profundidad del valle. En el momento de construcción del templo, el lugar estaría en plena expansión debido a la llegada de colonos cristianos y a su actividad cerealística, como ya hemos comentado⁶. Este hecho propició el pronto abandono y derrumbe de la fortaleza que se extendía por el cerro (Barbosa, 1997, 100), así como la erección de una serie de equipamientos comunitarios que a lo largo del XVI dotaron a la villa de una cierta entidad.

Cualquiera que llegara a Iznalloz en el siglo XVI, lo haría principalmente por el antiguo camino de Granada, de manera que lo primero que vería desde lejos sería la gran pantalla que este templo muestra en su alzado sur (fig. 26-1 y fig. 26-6a). La iglesia no se encuentra en la usual orientación ritual este-oeste, sino norte-sur, de manera que la cabecera queda intencionadamente enfrentada al antiguo camino⁷. Esta decisión de implicar los volúmenes de la iglesia en un juego

6. A finales del XVI llegaron a residir en Iznalloz "quinientos vecinos con alguna nobleza y gente rica de labranza y crianza" (Henríquez de Jorquera, 1934, 174), lo que nos da una idea del tamaño de la población.

7. Desde el siglo XIX, un grupo de casas ha ido colmatando la falda del cerro, por lo que en su momento esta relación visual fue mucho más directa al no haber construcciones interpuestas en la ladera.

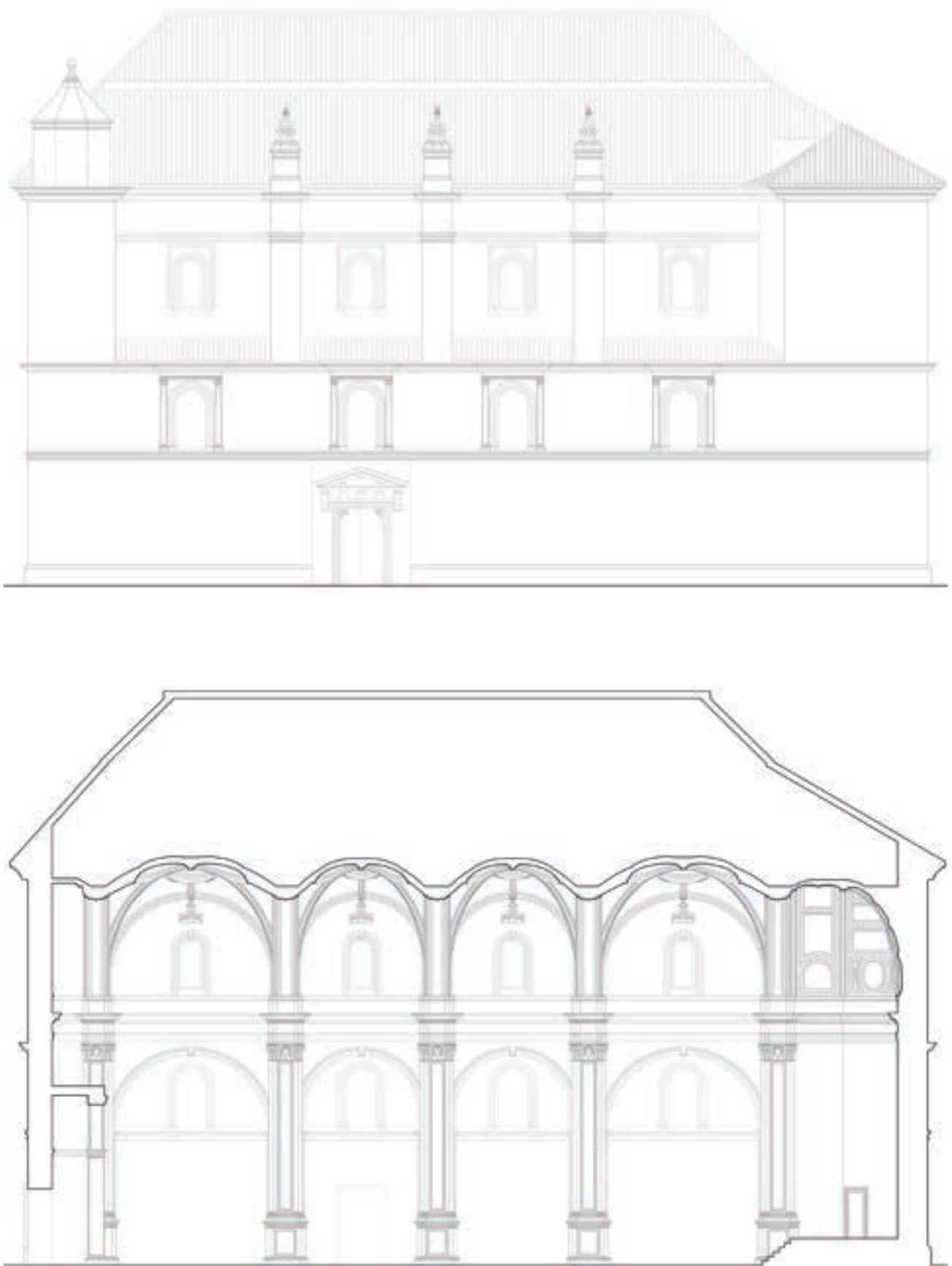


Fig. 26-4. Alzado y sección longitudinales de la iglesia. Diego Siloé, 1549 en adelante. Recreación de los autores



Fig. 26-5. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Iznalloz. Diego Siloé, 1549 en adelante. (a, b, d) Diversas tallas y ornamentos en el interior del templo. (c) Techumbre de la actual sacristía. Fotografías de los autores

visual a gran escala, es similar a la ya empleada por Siloé en otros templos como la torre de la Catedral de Guadix, girada respecto al eje principal y enfrentada al antiguo camino de Granada, o la lonja y torre de Santa María del Campo en Burgos, donde se crea una plataforma que eleva la mirada por encima del caserío. Contemporáneamente a este proyecto de Iznalloz, en la iglesia de la Villa de Montefrío, el maestro desarrolla un control conjugado de la distancia, la escala y el movimiento, aspectos propios de un novedoso pensamiento renacentista, en su arquitectura, aspectos que se posicionan en la raíz misma del proyecto (Ampliato y Acosta, 2020).

Tras este alzado (fig. 26-6a), se sitúa oculto el frente de la capilla mayor, así como las dependencias de los religiosos. La importancia de la relación de la cabecera con el entorno del valle y el hecho de que esta fachada responda en su mayor parte a espacios de uso cotidiano, diferencian este alzado de los laterales. En este alzado trasero, las tres cornisas principales que

rodean el templo, a diferencia de en los laterales, no tienen una correspondencia geométrica exacta con los espacios del interior (fig. 26-6c), aunque sí transmiten la idea de un edificio de tres plantas. La supresión de la penúltima cornisa que en los laterales rodeaba los estribos, engrandece aquí el último nivel, lo que contribuye a la interpretación de la cabecera desde el valle. Sobre este volumen se dispone una cubierta a cuatro aguas formalmente independiente del resto de las cubiertas de la iglesia. Las ventanas, dispuestas bajo una estricta simetría, reciben un tratamiento homogéneo diferenciado por niveles. Donde los volúmenes de la cabecera y del resto del cuerpo se encuentran, la dificultad de la articulación entre ambos no se oculta (fig. 26-2c): en el tercer nivel del lateral, no solo la penúltima cornisa se interrumpe, sino que el volumen de la cabecera se articula mediante un singular plano oblicuo. Junto a todo lo anterior, el juego compositivo de los huecos termina por dar al conjunto la impresión de estar ante una arquitectura de características civiles.

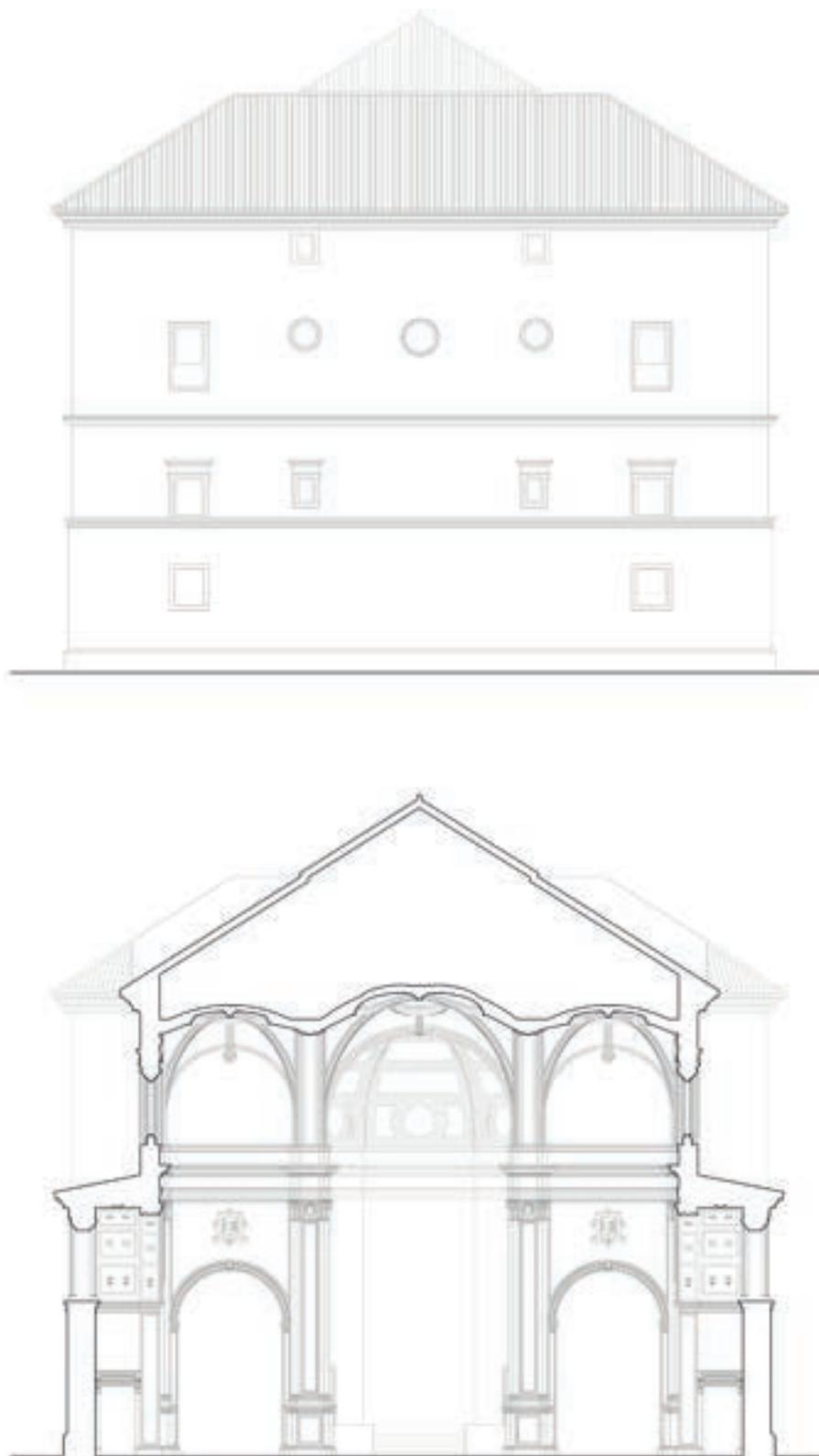


Fig. 26-6 A-B. Sección y alzado transversal de la iglesia. Diego Siloé, 1549 en adelante. Recreación de los autores

LA ESTRUCTURA DEL ESPACIO INTERIOR

Al igual que en el exterior, todo el espacio interior de esta iglesia es una única y compleja trama de articulaciones formales, desarrollada sobre la base de una

estructura modular tridimensional (fig. 26-4b y 6b). Un esbelto orden apilastrado va marcando los módulos del espacio interior. En la otra dirección, su amplio entablamento y ático establecen un ancho referente horizontal continuo, coincidente con la segunda

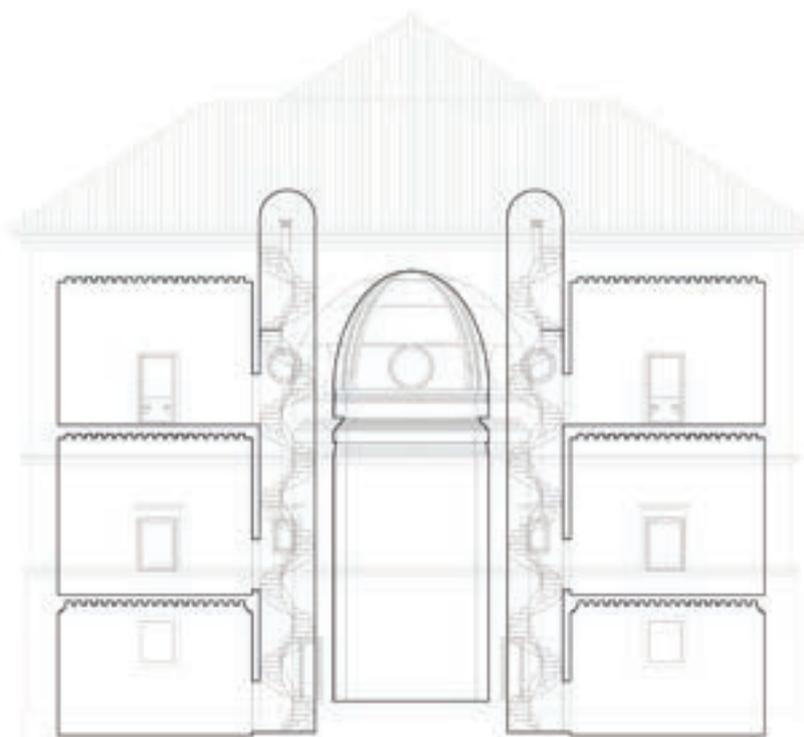


Figura 26-6 C

cornisa exterior que divide los frentes interiores en dos niveles. Más abajo, las capillas laterales tienen su propio orden intermedio y cornisa, que también coincide en altura con la exterior. Las impostas de estas capillas son reactivas al ritmo de los módulos, pues en los tramos más estrechos éstas se peraltan, manteniendo una cota homogénea en las claves. Por encima del gran entablamento principal se encuentra el plano de imposta de las bóvedas, con ventanas apoyadas solo en los laterales. La ligadura de las bóvedas también se articula con la trama arquitectónica y en su contacto con los muros descansan en ménsulas muy elaboradas: cartelas con guirnalda de granadas y un jarrón en los alzados laterales, y un león en el frente de la cabecera. Toda esta fuerte articulación arquitectónica junto a la elección de una altura de bóvedas constante para las tres naves produce que el interior se perciba de forma unitaria en todas direcciones. Sin embargo, un gesto decisivo subraya aún más esta personalidad del cuerpo de naves y es la introducción de una doble simetría longitudinal-transversal (fig. 26-3). Aquí todos los elementos se disponen conformes a este singular criterio de doble simetría confiriendo al espacio de las naves un cierto carácter centralizado. Esta idea de provocar una distancia abstracta entre ambos espacios, introduciendo un elemento centralizador en el cuerpo de naves, ya fue empleado por Diego Siloé en la Catedral de Málaga, continuando las capillas laterales en los pies, o en la

Catedral de Granada, con la introducción de un crucero (Marías, 1988, 129-130).

En el muro frontal de la cabecera hacia las naves (fig. 26-6b), las embocaduras de los retablos tienen una referencia geométrica diferente a la de las capillas laterales. De igual forma ocurre con la abertura de la capilla mayor que ocupa ambos niveles. Este amplio ingreso y el diseño de los dos paños laterales simétricos dibujan en el alzado un arco del triunfo: una gran serliana que se presenta ante las naves como un monumental frente de escena. Esta composición del frente de la cabecera no se ve alterada por el acceso a los despachos, que se produce a través de dos puertas ocultas en el interior de las capillas contiguas. La capilla mayor es un espacio muy reducido y elevado por un graderío, dejando así libres los módulos de la nave. Sin embargo, su configuración formal, al igual que la de todo el paramento frontal de la cabecera, sigue anclada a la estructura del templo por el grueso entablamento.

Los dos grandes elementos que definen el conjunto del espacio interior de la iglesia, el cuerpo de naves y el frente de la cabecera, presentan una potente articulación que los integra y, al mismo tiempo, poseen una definida personalidad que los diferencia. Desde sus sólidas autonomía y estructura geométrica, el espacio de las naves prepara la visión de la cabecera, semejante a una gran pantalla sobre la que recae el peso simbólico de la iglesia.

CONCLUSIÓN

En resumen, toda la geometría de la planta intensifica una dualidad implícita entre la centralidad del espacio de las naves y el planteamiento propio del volumen de la cabecera. Estos espacios enfrentados quedan, sin embargo, ligados mediante las múltiples articulaciones de sus elementos arquitectónicos a la estructura principal. El exterior de la iglesia demuestra el

valor global de esta estrategia. Aún cuando tres cornisas ligan todo el exterior, los volúmenes laterales se conciben desde dentro hacia afuera, transparentando la estructura del interior. Al contrario, la cabecera se formaliza de manera autónoma al espacio de las naves, según la visión que de ella se tiene desde el valle. En el contacto entre nave y cabecera, las diferencias, lejos de ocultarse, se utilizan para introducir juegos formales específicos.

Trazas de cantería en el dorso de un relieve atribuido a Siloe

ALBERTO SANJURJO ÁLVAREZ

Universidad CEU San Pablo

MIGUEL ÁNGEL ALONSO RODRÍGUEZ

ENRIQUE RABASA DÍAZ

ANA LÓPEZ MOZO

Universidad Politécnica de Madrid

JOSÉ CALVO LÓPEZ

Universidad Politécnica de Cartagena

El Museo Nacional de Escultura de Valladolid cuenta desde 2014 entre sus fondos con un relieve, adquirido por el Estado español a la casa Coll y Cortés, procedente de una colección particular granadina. Se trata de una pieza de pequeñas dimensiones labrada en alabastro, representando a un *Cristo atado a la columna*, que ha sido estudiada y publicada por Manuel Arias Martínez (2014) (fig. 27-1). Arias atribuye la autoría de esta pieza a Diego de Siloe (c.1495-1563) por sus características formales, composición y otros aspectos. En el reverso de la pieza de alabastro se encontraron trazados unos diseños arquitectónicos que han llamado también la atención, pero que permanecen sin identificar ni analizar hasta el momento.

Este trabajo se centra en analizar los trazados presentes en el reverso de la tabla, encontrar posibles influencias y arrojar luz sobre su destino y autoría. Para ello se ha realizado una ortofotografía¹ que nos ha permitido transcribir con exactitud todos los trazos registrados en el alabastro para compararlos con las fuentes escritas de la época tanto en España como en Francia.

La tabla tiene unas medidas de 33,7x22 cm. En su reverso encontramos tres trazas correspondientes a una bóveda de media naranja, un arco oblicuo y una escalera de caracol, dispuestas alrededor de un eje longitudinal. Además, en un lateral, se puede percibir claramente el diseño de una basa ática, posiblemente vinculada a las que aparecen en el anverso del relieve

LA BÓVEDA DE MEDIA NARANJA

La traza de la bóveda de media naranja, situada en un extremo de la tabla, dispone tres hiladas más la clave.

Un número tan reducido de hiladas puede indicar que la traza refleja una bóveda muy pequeña, o que se trata de un ejercicio teórico. Sobre su planta están dibujadas a manoalzada unas líneas radiales muy imprecisas que podrían corresponder a los peldaños de una escalera de caracol, lo que podría indicar que en algún momento se pensó en la media naranja como su cubrición. (fig. 27-2)

No están dibujados los lechos radiales de apoyo entre hiladas y probablemente tampoco el trasdós; sí existe un círculo concéntrico exterior, pero al no haber dibujo de lechos, podría tratarse más bien de un cambio de decisión respecto al tamaño, porque además su diámetro coincide con el del ancho del paso en planta de la traza de la escalera. El trazado de plantillas para la labra del intradós sigue el método que desarrolla troncos de cono como aproximación al control de la superficie esférica. Asimilando cada hilada en el intradós a un sector de cono, está buscado el vértice de cada uno sobre el eje (marcado solo con pequeños trazos) y dibujadas con centro en cada vértice las curvas que definen en el desarrollo los paralelos que limitan el sector, es decir, la hilada. Sin embargo, finalmente está trazada solo la plantilla para la primera hilada, en la parte izquierda del dibujo.

Buscando paralelos en la documentación gráfica conservada de los siglos XVI y XVII, encontramos trazas similares en una montea de la catedral de Sevilla h 1550 (Ruiz de la Rosa y Rodríguez Estévez, 2011) y posteriormente en los textos de Vandelvira, Alonso de Guardia, Jousse, Derand, Gelabert y Milliet-Dechales. Todas las trazas plantean el mismo método para definir las plantillas de intradós: la aproximación a sectores de conos. Una configuración de tres hiladas más la clave, como nuestra traza, aparece también en los dibujos de Vandelvira, Jousse, Gelabert y Milliet-Dechales y en una de las dos trazas que dibuja Alonso de Guardia. El espesor de la bóveda y los lechos radiales no aparecen dibujados en las trazas de la catedral de Sevilla,

1. Agradecemos las facilidades prestadas por el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y por D. Manuel Arias Martínez en la toma de datos para la realización de la ortofotografía.



Fig. 27-1. Anverso y reverso de relieve que representa un Cristo atado a la columna. Atribuido a Diego de Siloe, Museo Nacional de Escultura de Valladolid. En el reverso se pueden observar las trazas de cantería objeto de este estudio

y tampoco en una de Alonso de Guardia, ni en Jousse y Derand, coincidiendo con nuestra tabla. Solo Gelabert y la pieza de alabastro que nos ocupa plantean el desarrollo de los conos hacia el interior del dibujo, y esta última también hacia fuera.

EL ARCO OBLICUO

Hacia el centro del rectángulo se dibujó un arco oblicuo del tipo que en Francia se llamaba *biais passé*, y que en España no ha recibido una denominación particular para distinguirlo del resto de los arcos llamados aviajados, en viaje o esviados. En efecto, un arco de este tipo ha sido despiezado históricamente de dos maneras, y la que aquí aparece es aquella que evita el riesgo de deslizamiento entre las piezas, disponiendo los planos de junta como en un arco recto, frente a la que hace oblicuo también el despiece. (fig. 27-3)

Hay precedentes de este despiece particular de un arco oblicuo en algún rasguño o dibujo medieval, incluso en el cuaderno de Villard de Honnecourt (s. XIII). En el siglo XVI aparece en el libro de De l'Orme (1567), y en el XVII en los de Jacques Gentillatre, Mathurin Jousse, François Derand o Claude-François Milliet-Dechaies. También está en los manuscritos españoles de Alonso de Guardia y Ginés Martínez de Aranda, ambos alrededor del 1600. Pero no está en los de manuscritos del XVI de Vandelvira, Juan de Aguirre o el atribuido a Pedro de Albiz (éste es el único anterior a la muerte de Siloe), ni en los impresos del XVII de Cristóbal de Rojas o San Nicolás, presentando en cambio casi todos ellos la solución alternativa del arco oblicuo con juntas también oblicuas.

El arco muestra un despiece en cinco dovelas, lo que es común a todos los tratados mencionados cuando ofrecen esta solución, y posible en una puerta de pequeña luz. Aunque el de De l'Orme parece similar, y es el más difundido, hay con él diferencias importantes. Se trataría de la misma solución si atendemos a la perspectiva

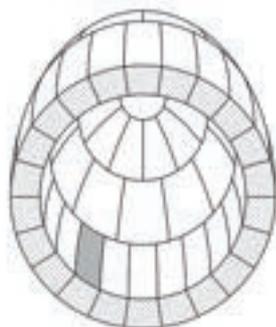


Fig. 27-2. Arriba, identificación de trazados correspondientes a la bóveda de media naranja, con líneas en color blanco superpuestas por los autores sobre la ortofotografía. Abajo, construcción tridimensional a partir de la traza, con espesor de la bóveda y ancho de dovelas en hiladas superiores determinados por los autores

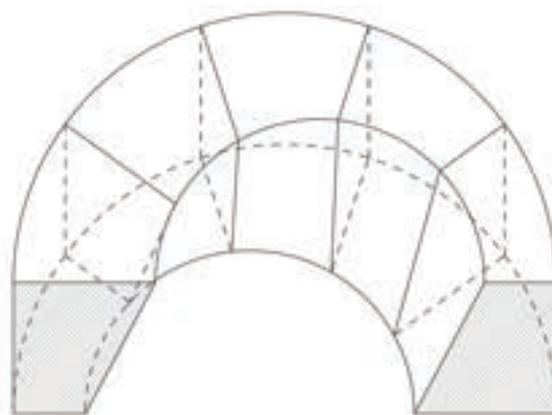
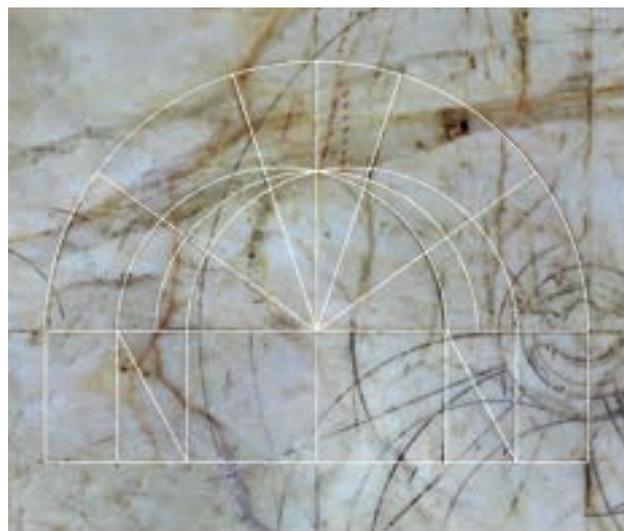


Fig. 27-3. Arriba, identificación de trazados correspondientes al arco oblicuo, con líneas en color blanco superpuestas por los autores sobre la ortofotografía. Abajo, construcción tridimensional a partir de la traza

que ofrece para explicar la talla de una pieza. Pero De l'Orme es aquí incoherente; el texto no explica los detalles del trazado y la solución que aparece en planta y alzado no se corresponde con la perspectiva. De hecho, las líneas de junta del alzado no son las que corresponderían con la solución de despiece de nuestra tabla.

Del resto, el trazado de Jousse es el más similar, y el desplazamiento relativo de las embocaduras podría ser en ambos de $1/5$ de la luz, aunque Jousse no dibuja el trasdós.

LAS ESCALERAS DE CARACOL

Un dibujo que representa varias escaleras de caracol ocupa la parte inferior de la tabla con su centro

geométrico en el eje de la composición. Si lo analizamos con detenimiento, encontramos que el autor diseña dos caracoles abovedados que comparten una misma caja perimetral, pero con distinto apoyo central, en cuanto a su dimensión y diseño. (fig. 27-4)

El primero de ellos, que ocupa el cuarto superior izquierdo de la circunferencia de la planta, posee un machón central de grandes dimensiones. El segundo caracol, también abovedado, ocupa el cuarto inferior izquierdo de la circunferencia. Este caracol se apoyaría en su interior en una moldura helicoidal, permitiendo en su desarrollo la aparición de un ojo como los de los caracoles de Mallorca. Para añadir más complejidad al diseño, nuestro autor parece tantear la posibilidad de doblar este caracol, suspenso por su interior, al dibujar

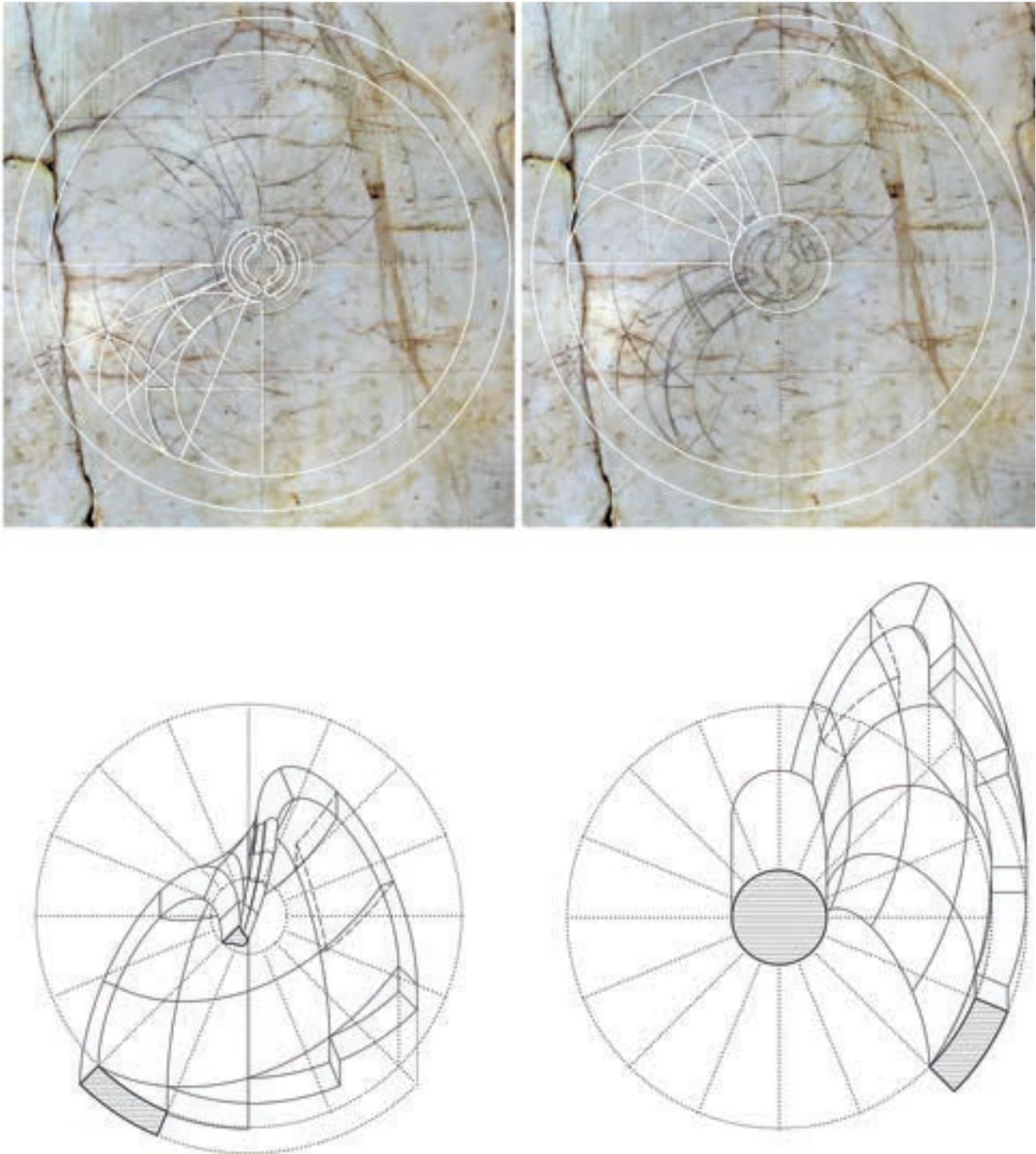


Fig. 27-4. Arriba, identificación de trazados correspondientes a la escalera de caracol, con líneas en color blanco superpuestas por los autores sobre la ortofografía. Abajo. Construcciones tridimensionales a partir de la traza, con dimensión de la tabica determinada por los autores. Izquierda, caracol abovedado apoyado por su interior en una moldura helicoidal. Derecha, caracol abovedado apoyado en un machón cilíndrico

una moldura simétrica con respecto al eje longitudinal de la tabla.

Entendemos que el intradós de ambos caracoles se encuentra abovedado por la comparación con unos trazados similares que muestra Philibert de l'Orme en el folio 123 de su tratado, titulado "De la montée et vis doublé faite de pieces". En ambos casos no se pretende definir el

método de labra empleado y algunas líneas tratan de explicar cómo son las dovelas que se originan en una bóveda helicoidal. Este detalle persigue un fin representativo pero no se ajusta a algún sistema común; es una especie de vista que nos permite hacernos una idea de cómo será la apariencia tridimensional de una de las piezas de esa bóveda helicoidal. (fig. 27-5)

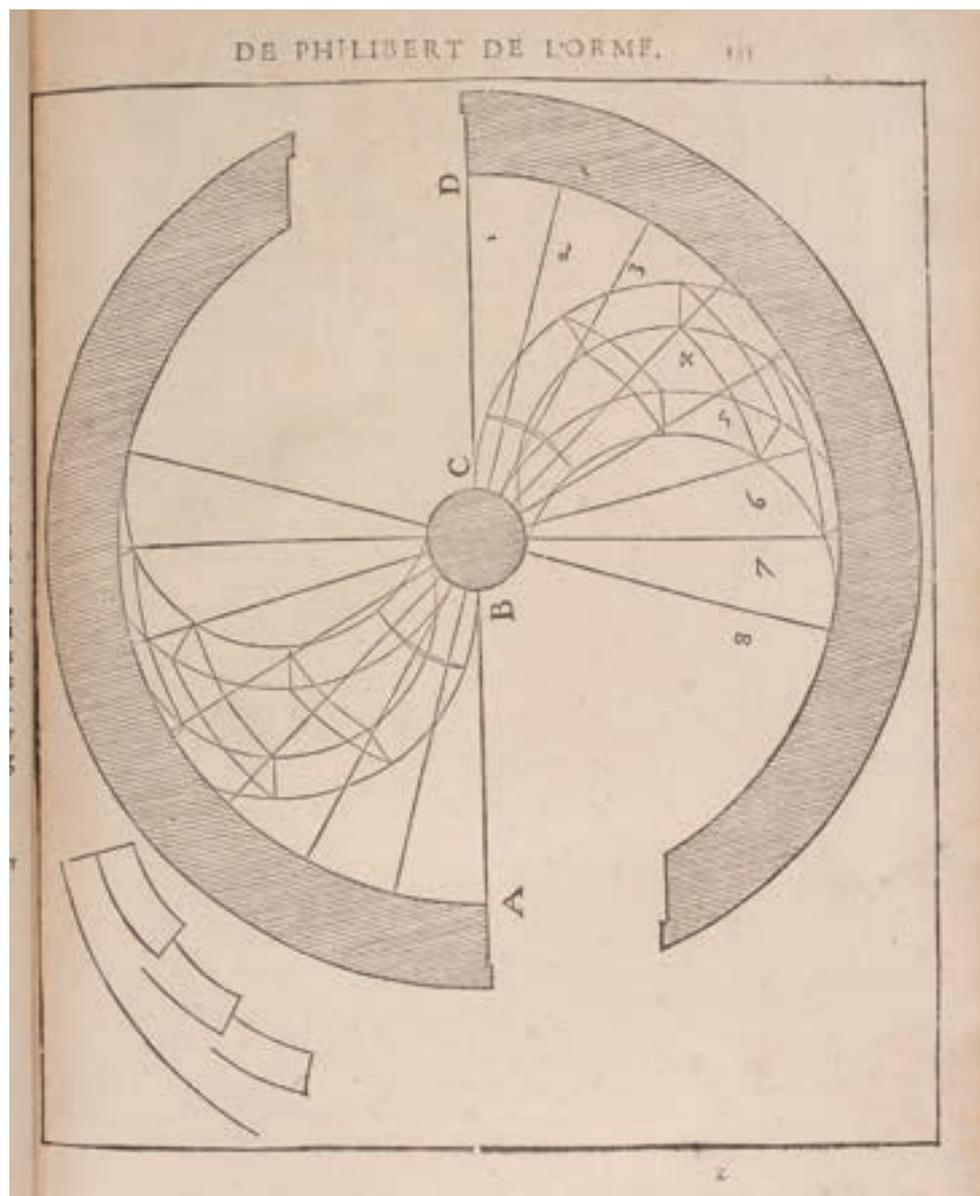


Fig. 27-5. "De la montée et vis doublé faite de pieces".
Philibert De l'Orme.
1567. Le premier tome
de l'Architecture, Paris,
Federic Morel. Fol. 123

Alonso de Vandelvira y Ginés Martínez de Aranda son los autores de los únicos manuscritos españoles conocidos, escritos entre los siglos XVI y XVII, que dedican un estudio a este tipo de caracoles abovedados. Ambos autores tratan de explicar el proceso de labra de las dovelas que forman la bóveda helicoidal. En el caso de Vandelvira este proceso es muy sencillo, basado exclusivamente en un sistema de robos de un prisma contenedor, mientras que en el caso de Martínez de Aranda el procedimiento es un poco más complejo, describiendo también hasta tres tipos de plantillas necesarias para labrar cada dovela. Pero en ninguno de estos dos autores podemos encontrar trazados similares a los de De l'Orme, ni por consiguiente, a los reflejados en la pieza de alabastro.

Algo parecido sucede con los tratados franceses del XVI y XVII, que se centran en el método para dibujar las plantillas necesarias para tallar las dovelas,

pero en ningún caso se apoyan en dibujos representativos similares a los de De l'Orme.

El autor de la tabla no copia literalmente la propuesta de De l'Orme, pues encontramos diferencias importantes en ambos dibujos. El arco que genera la bóveda se despieza en cinco dovelas en el dibujo del autor francés, mientras en la traza de la tabla se divide en 4 dovelas. La proporción entre las dimensiones del machón central y el diámetro de la caja perimetral es muy distinta. En el caso de De l'Orme parece que se dibuja una columna central de una pieza construida por tambores, mientras que en la tabla podemos observar un machón de grandes dimensiones, posiblemente pensado para realizarse en varias porciones en cuña, como en la *vis de Saint Gilles*, e incluso el dibujo de unas molduras que sustituirían la presencia del núcleo central en algún punto de la escalera. En cualquier caso, parece evidente que es una reinterpretación del

dibujo de Delorme o la utilización de una traza de uso común en la época, aspecto este muy poco probable, pues no se ha encontrado, hasta el momento, ningún otro ejemplo similar en la literatura técnica de la época.

LA ESCALA Y MÉTRICA DE LA TRAZA

Se ha realizado un estudio métrico de la traza basado en una ortofotografía. Partimos de la hipótesis de que se emplean las medidas castellanas más frecuentes, basadas en el pie de Burgos, dada la procedencia de Siloe de esta ciudad. Ahora bien, es obvio que en un relieve de este tamaño (33 x 22 cm) no se emplearía el pie, sino unidades menores como pulgadas o dedos, correspondientes a un doceavo y un dieciseisavo de pie, respectivamente (Sancho de Sopranis, 1946). Ajustando las medidas de la traza a dedos, se comprueba que las dimensiones más significativas encajan en medidas redondas, con errores absolutos entre 1 y 2 mm, salvo algunos casos que iremos analizando.

Concretamente, el diámetro total interior de la planta de la escalera mide 10 dedos, y el núcleo central, sin contar el área de empotramiento de su bóveda, vale $1\frac{3}{4}$ dedo; si contamos la franja de empotramiento, el diámetro del núcleo es de $2\frac{1}{4}$ dedos. Otras medidas parecen haberse fijado a partir de las anteriores: el ancho libre de la escalera sería igual a la mitad de la diferencia entre el ancho total exterior menos el diámetro del núcleo, lo que equivale a 3 dedos y $\frac{7}{8}$.

Podemos llegar a conclusiones similares respecto al cupulín. Su diámetro exterior mide 3 dedos y $\frac{3}{4}$, mientras que el ancho de la imposta vale $\frac{1}{4}$ de dedo. Por tanto el diámetro interior del cupulín debería ser de $3\frac{1}{4}$ dedos, pero aquí la acumulación de errores parciales lleva a un error absoluto de 2,5 mm.

Otro tanto ocurre en el arco esviado. La luz libre es de 3 dedos y $\frac{1}{4}$; añadiendo un esviaje de 1 dedo, tenemos una luz de $4\frac{1}{4}$ dedos en cada cara. Si a esto añadimos la rosca del arco, también de 1 dedo, tendremos un ancho total de la pieza de $7\frac{1}{4}$ dedos, correspondiente a la luz libre más dos esviajes más dos roscas. Sin embargo, la medida real del ancho total se aproxima más a 7 dedos. Esto parece indicar que el autor de la traza adoptó inicialmente medidas redondas para el ancho libre, el esviaje y la rosca. Por acumulación de errores, llegó a un ancho total de 6,97 dedos, con un error absoluto de 5,0 respecto a la suma de las medidas anteriores, de 7,25 dedos. Existe otra hipótesis alternativa, pero es menos verosímil. El autor de la traza pudo partir de 7 dedos para el ancho total e ir encajando en

esta dimensión las medidas parciales. Ahora bien, en ese caso hubiera sido más fácil y natural dar 3 dedos al ancho libre, que sumados al los esviajes y roscas hubieran dado 7 dedos.

Más difícil es determinar la escala de la traza. En época preindustrial no era frecuente emplear las escalas decimales usadas en los siglos XIX y XX, sino otras expresadas mediante la equivalencia de unidades, como dedos o pulgadas por pies y varas (Horn y Born 1966). Por ejemplo, podemos pensar que los tres elementos están representados a una escala de un pie por dedo, es decir, 1/16. En ese caso, la anchura libre entre muro y machón helicoidal sería de $4\frac{1}{4}$ pies, es decir, 115 cm; el cupulín tendría un ancho interior de $3\frac{1}{4}$ pies, por lo que habría que entenderlo como una linterna, y la luz libre del arco esviado sería de $3\frac{1}{4}$ pies; aunque esta medida es muy corta, existen accesos a escaleras con esta dimensión. Por supuesto, todo esto no excluye que los dibujos estén realizados a distintas escalas, o incluso sin escalas en caso de tratarse de un ejercicio didáctico.

CONCLUSIONES

No disponiendo de pruebas concluyentes, esta breve comunicación quiere dejar abiertas algunas posibilidades. El relieve ha sido atribuido a Diego de Siloe. Las líneas de suelo y techo, que no terminan de ser paralelas ni convergentes, presentan una perspectiva que podría resultar chocante, si es cierto que Siloe es también autor de un dibujo conservado en Barcelona (MNAC 1077 86-D), que ofrece una imagen arquitectónica realizada con impecable observación de lo que será considerado normas ortodoxas de la perspectiva a partir del Renacimiento. (fig. 27-6) Sin embargo, la apariencia formal de la figura apoya muy fuertemente esta filiación, y es cierto que podría ser obra de juventud, conservada por el autor, o bien el fondo pudo haber sido completado por un ayudante, se pudo considerar en su momento un resumen adecuado de la profundidad en el caso de un relieve, o incluso pudiera ser un reflejo de las decoraciones romanas que conoció en Nápoles.

Suponiendo que el relieve es obra de Siloe, las trazas presentan un problema. Los aparejos representados son comunes en el siglo XVI. Pero un detalle de la escalera, la muy rara definición visual de una de las dovelas, que no sigue ningún criterio representacional ni proyectivo conocido, y que estrictamente carece de lógica geométrica, aparece de igual manera solo en el libro de De l'Orme. En consecuencia, tendemos a pensar que las trazas (al menos todas menos la basa, de presencia más débil) son posteriores a 1567, es decir, a la muerte de Siloe.



Fig. 27-6. Perspectiva escenográfica atribuida a Diego de Siloe. Tinta a la pluma y a la aguada sobre papel. Siglo XVI. Museo Nacional d'Art de Catalunya. MNAC 1077 86-D

Aventurados a ofrecer una explicación para la actividad técnica de un tracista que aprovechara la cara oculta de una obra del maestro Siloe, pensamos en Juan de Maeda. Maeda casó con su mujer y heredó sus bienes. Manuel Arias ha dejado caer esta posibilidad; la apoya en la presencia en el inventario de bienes de Maeda de *relojes* y *figuras de mármol*. Aunque no hay relojes de sol en las trazas, en el inventario se menciona también un *Ecce Homo*. En esta tabla no se representa un *Ecce Homo*, sino un *Cristo atado a la columna*, pero la confusión entre ambas es frecuente.

Habríamos de añadir que los tres aparejos que aquí se ofrecen juntos han tenido una presencia simultánea en la práctica constructiva con extraordinaria frecuencia, ya que la entrada a una escalera de caracol suele ser forzadamente oblicua y la escalera queda normalmente rematada por un cupulín. Es fácil que cualquier maestro del siglo XVI tuviera ocasión de enfrentarse a la ejecución de esta triada, o simplemente de reflexionar sobre posibles soluciones a este conjunto, que es distinto conceptual y temporalmente del trazado de la basa, siendo ésta la misma que se aplicó a las columnas del relieve.

Piezas singulares de cantería renacentista en la Catedral de Guadix

MACARENA SALCEDO GALERA
Universidad Politécnica de Cartagena

INTRODUCCIÓN

Tras la Reconquista de Granada en 1492, el ámbito de Andalucía oriental se convierte en un campo de experimentación abierto a las nuevas tendencias artísticas, como la adaptación de las técnicas góticas de cantería a las formas renacentistas. Nos encontramos, por tanto, ante un gran laboratorio renacentista para el desarrollo de nuevas técnicas constructivas, como la cantería y el corte de piedras, dando lugar a la aparición de piezas singulares que ejercieron una clara influencia tanto en manuscritos de cantería como en construcciones posteriores. En este escenario de constante evolución es fundamental el papel de arquitectos y maestros canteros, actores principales del cambio. En el entorno de Granada destaca especialmente la figura de Diego de Siloé. Autores como López Guzmán (1987) atribuyen a Siloé la definición humanista de la capital granadina por la construcción de portadas clásicas, por sus intervenciones en los edificios públicos, y por su implicación como arquitecto imperial de la Catedral. En la provincia también se ejecutaron piezas interesantes de cantería en las iglesias de mayor rango, las cuales gozaban de fondos más amplios, como en Loja, Baza, Huéscar o, especialmente, la Catedral de Guadix (Asenjo, 1973).

La construcción de la Catedral de Guadix abarca prácticamente tres siglos, del XVI al XVIII, con algunos periodos de inactividad. Podemos distinguir tres fases o intervenciones relevantes en su proceso constructivo. En primer lugar el proyecto de Catedral gótica, seguido de la aportación renacentista de Siloé, consistente en la cabecera, y por último la culminación del proyecto con la terminación del edificio y remodelación barroca del siglo XVIII.

DIEGO DE SILOÉ EN LA CATEDRAL DE GUADIX

Existen importantes trabajos sobre la Catedral de Guadix, especialmente los de Gómez-Moreno (1941),

Asenjo (1973), Gómez-Moreno Calera (1987, 2009) y Galera (2007), a pesar de lo cual son muchas las sombras existentes acerca de su construcción. El lento proceso constructivo afectado por los continuos cambios en los proyectos, así como los largos paros en las obras, dificulta la determinación de los autores y ejecutores de algunas de las intervenciones realizadas en el edificio, así como las rectificaciones aplicadas desde el inicio de su construcción hasta su culminación.

La formación de Siloé en el entorno artístico de su padre y su estancia en Italia, donde coincidió con Bartolomé Ordóñez, inciden positivamente en su definición estética en torno a la fusión del naturalismo tardogótico con el equilibrio clasicista (Gómez-Moreno, 1941). En su obra Siloé concilia las soluciones visuales de las estructuras góticas con el lenguaje de las formas renacentistas, como ocurre en la cabecera de San Jerónimo en Granada (Salcedo, 2017). Podemos considerarlo, por tanto, una figura clave en la transición del Gótico al Renacimiento.

En 1549 Siloé es llamado por el Cabildo de la Catedral para trabajar en la traza del templo. Todos los autores coinciden en la elaboración de esta traza por parte de Siloé, sin embargo, las distintas partes de la misma cabecera pudieron ser ejecutadas por distintos canteros, lo cual pone en entredicho la rotundidad de su atribución. Podríamos probablemente atribuir a Siloé el planteamiento general del proyecto, mientras que las soluciones concretas a las distintas trazas habrían sido acometidas por los distintos maestros al frente de las obras (Galera Andreu, 2007).

Encontramos ciertas similitudes entre el caso granadino y el occitano, puesto que ambos templos presentan cuestiones comunes, como la peculiaridad de encajar una cabecera renacentista en un esquema gótico ya levantado. Además, como ocurre en Granada, Siloé no respeta en Guadix la cimentación existente y repite el esquema radial, lo cual ha dado lugar a hipótesis sobre la posibilidad de que el mismo proyecto de

Granada fuera adaptado al de Guadix, puesto que debió dedicar poco tiempo a este último (Asenjo, 1973). Como en Granada, la capilla mayor presenta un carácter sepulcral, ya que Siloé la situó sobre la cripta central del templo construida en torno a 1546, anterior a sus trazas (Gómez-Moreno, 1941). Sobre las trazas de Siloé trabajó dirigiendo las obras Juan de Arredondo entre 1550 y 1600, con colaboraciones puntuales de Vandelvira, Orea, Maeda y Pedro Monte de Isla, maestros mayores de las catedrales vecinas de Jaén, Granada, Málaga y Murcia. A partir de 1600 se incorporó a la dirección de la obra Juan de la Vega, aparejador del Palacio de Carlos V, asesorado en ocasiones por Ambrosio de Vico. En 1549 se iniciaron las obras por el perímetro de la cabecera, con el primer cuerpo de la torre y la actual capilla redonda de San Torcuato, y cuando se detuvieron las obras a finales del s. XVI solo se había alcanzado el techo de la sacristía y el primer cuerpo de la torre. La capilla de San Torcuato se encontraba en el mismo estado en el que se encuentra hoy, pero sin cubrir, al igual que la Sacristía (Asenjo, 1973).

PIEZAS SINGULARES DE CANTERÍA EN LA CATEDRAL DE GUADIX

Encontramos en la Catedral de Guadix piezas singulares de cantería que muestran el gran dominio de la técnica del corte de piedras, dada la complejidad geométrica de algunas de ellas. La cabecera de la Catedral de Guadix dibuja un semidecágono en planta al igual que la de Málaga, salvo que en Guadix existen dos espacios en los extremos que rompen la uniformidad de las capillas hornacinas: una capilla de planta circular en el lado del evangelio y la sacristía alojada en el hueco de la torre en el lado de la epístola. La girola se divide en tramos poligonales de planta trapezoidal que se cubren con bóvedas nervadas de carácter decorativo, no estructural, puesto que fueron construidas en la ampliación del siglo XVIII. En cualquier caso, es un rasgo habitual en los templos de Siloé la combinación de esta estética medieval combinada con el lenguaje clásico que predomina en las capillas absidales, abiertas con arcos torales semicirculares y cubiertas por cañones casetonados.

La sacristía, a la derecha de la capilla mayor, presenta una planta cuadrada que configura la base de la torre, junto a la cual encontramos la escalera de acceso al segundo cuerpo (fig. 28-1). Se trata de un doble caracol inscrito en un hueco de planta circular presentando dos circulaciones independientes que comparten

el mismo eje y el mismo cilindro contenedor (Sanjurjo, 2016). Nos encontramos, sin duda, ante un alarde estereotómico que muestra la destreza de los maestros canteros del sur de la Península a finales del siglo XVI y principios del XVII. Como en la mayoría de obras de la Catedral, no conocemos con certeza la autoría de la traza de esta escalera ni el responsable de su ejecución. Sin embargo, sí que podemos situar la fecha aproximada de su construcción. Gracias a la documentación analizada por distintos autores, sabemos que para su construcción se consultó a Ambrosio de Vico en 1602 tras un periodo de inactividad en las obras por la revolución morisca (Asenjo, 1973; Gómez-Moreno Calera, 1987; Galera Andreu, 2009). Por tanto, podemos concluir que su construcción se llevó a cabo en la última fase de la intervención renacentista, con posterioridad a otras obras de la cabecera, y quedando ya muy lejos en el tiempo de la intervención de Siloé en 1549.

Frente a la sacristía, al otro lado de la capilla mayor, encontramos la capilla de San Torcuato. Esta presenta una planta circular inscrita en una caja poligonal exterior, y presenta muchas dudas en cuanto a su autoría. Su estructura, con su correspondiente cripta inferior, responde a un uso funerario, y su disposición se ajusta al modelo clásico, al igual que otros ejemplos sobradamente conocidos por Siloé, como la capilla de los Carracioli en San Giovanni in Carbonara de Nápoles y la capilla de El Salvador de Úbeda. Concretamente en esta última coincidió Siloé con Vandelvira, dato que aprovecha Gómez-Moreno Calera (1987) para apuntar como hipótesis que, si bien la propuesta naciera probablemente de Siloé, el ejecutor habría sido Arredondo con las sugerencias o indicaciones de Vandelvira. Lo más destacado de este espacio es el acceso a la capilla, que salva la transición entre la caja poligonal exterior y la planta circular interior (fig. 28-2). Encontramos aquí un arco que se abre en el paramento plano exterior y se adapta a la superficie cilíndrica interior, generando un “arco en torre cavada”, que además, es un “arco esvía” dado que ni las testas ni las impostas guardan entre sí relación alguna de paralelismo, perpendicularidad o simetría. Por último, la clave de la testa interior se encuentra a una cota inferior con respecto a la clave de la testa exterior, lo cual genera, además, un ligero abocinamiento del arco. Nos encontramos, por tanto, ante un “arco abocinado y esviado en torre cavada”, pieza de gran complejidad formal, recogida y explicada de forma práctica en algunos manuscritos de cantería renacentista, como más adelante veremos.



Fig. 28-1. Escalera de acceso a la torre, 1602 en adelante. Fotografía de la autora

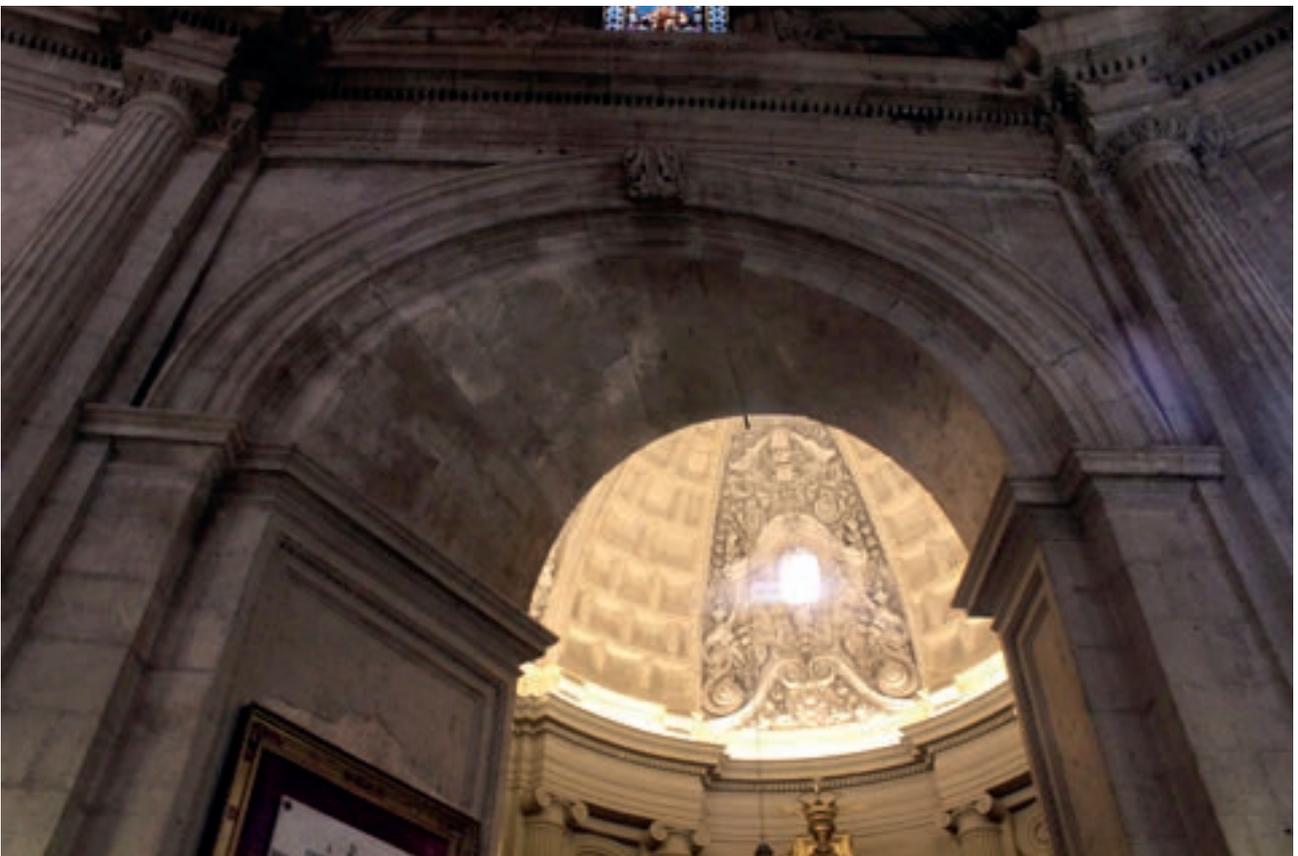


Fig. 28-2. Arco de la capilla de San Torcuato, entre 1549 y 1595. Fotografía de la autora



Fig. 28-3. Modelo alámbrico sobre nube de puntos obtenida con PhotoScan

LA CAPILLA DE SAN TORCUATO

No podemos definir con certeza, como ya hemos planteado, la autoría de cada una de las piezas de cantería ejecutadas en la Catedral de Guadix, tanto del diseño de la traza como su levantamiento en obra. Sin embargo, sabemos que Siloé marcó las pautas del diseño de la cabecera, incluyendo el alzado de la capilla de San Torcuato, siendo esta una de las primeras obras en llevarse a cabo, dado el carácter privado de la misma (Asenjo, 1973). Conocemos que hacia 1595 había sido ya culminada a excepción de su cubrición, por lo que es más que probable la influencia de Siloé en la materialización del arco de entrada a la capilla, aún más si tenemos en cuenta la experiencia y la pericia de Siloé en la ejecución de este tipo de piezas.

Ante la inexistencia de levantamientos arquitectónicos precisos y suficientemente detallados de esta pieza, se ha elaborado una documentación gráfica rigurosa como aportación a la documentación existente, así como una herramienta de análisis para su posterior estudio. Se ha llevado a cabo un levantamiento arquitectónico de la pieza mediante fotogrametría

multimagen para su posterior estudio desde el punto de vista geométrico y constructivo. Además, se han revisado las tipologías incluidas en los textos de cantería para arrojar luz sobre las teorías de su trazado y técnicas constructivas, todo ello analizado desde aspectos formales, constructivos, tipológicos e históricos.

El levantamiento se ha llevado a cabo mediante 15 fotografías procesadas con el software *Agisoft PhotoScan*, obteniendo una nube de 13.656 puntos. Sobre la nube se ha procedido al modelado tridimensional de la pieza para la obtención de documentos gráficos rigurosos con el programa *Rhinoceros 6.0* (fig. 28-3). Analizando la planta del arco encontramos, como esperábamos, una testa exterior recta y una interior circular, siendo testas y jambas oblicuas entre sí; si bien una de las jambas es perpendicular a la testa exterior recta. El alzado, la testa recta exterior se aproxima notablemente a un arco de circunferencia en verdadera magnitud. En el caso de la testa interior, encontramos una curva alabeada que se proyecta sobre el plano perpendicular a su eje como un arco semicircular de radio menor al de la testa exterior. Tenemos, por tanto, testas circulares y oblicuas al eje del cono de intradós, por lo

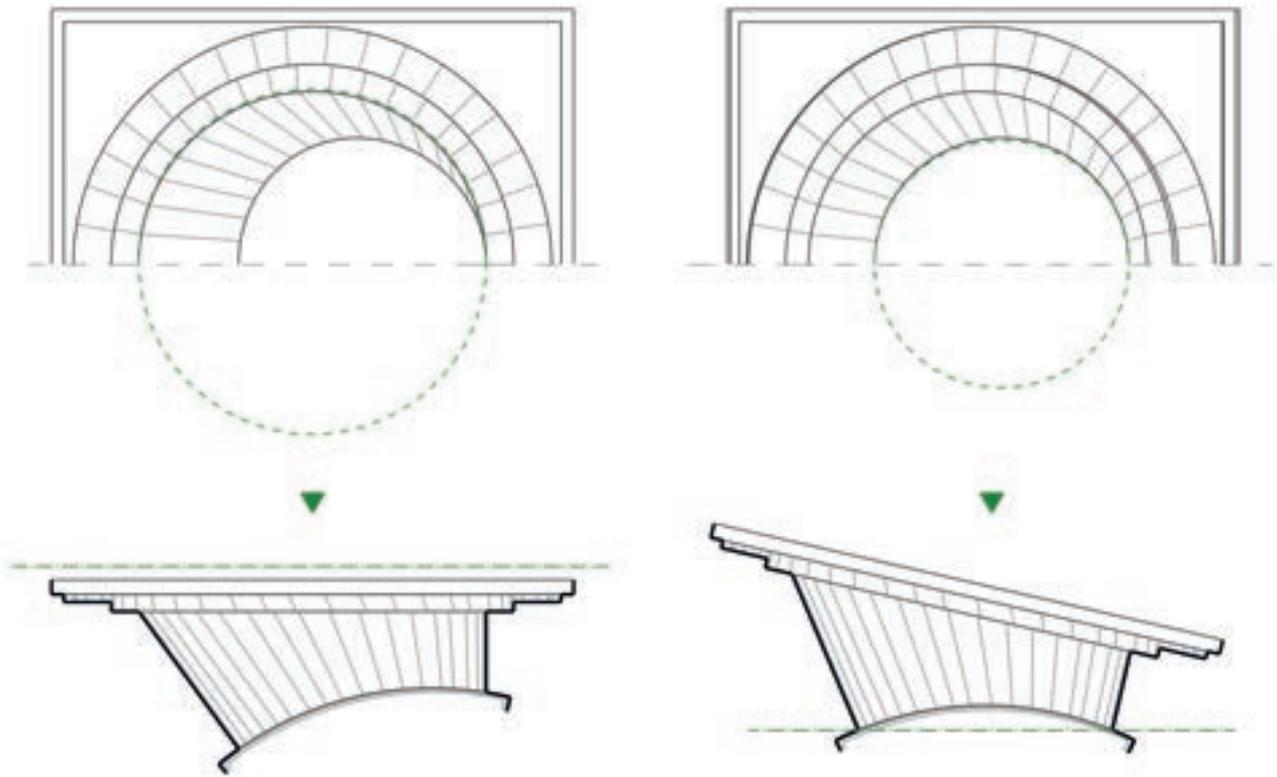


Fig. 28-4. Análisis geométrico del arco de la capilla de San Torcuato



Fig. 28-5. Modelo tridimensional elaborado con Rhinoceros 6.0

que su directriz no es circular sino elíptica, lo que genera el alabeo de la superficie de intradós, de manera que las juntas de intradós no deberían cortarse en un punto, sino que se cruzarían en el espacio (fig. 28-4).

En cuanto a las juntas entre dovelas, el levantamiento ha permitido comprobar que aproximadamente el dovelaje se reparte mediante un haz de planos cuyo eje es una recta horizontal que pasa por los centros de ambas testas, definiendo así los lechos o superficies entre dovelas (fig. 28-5). La intersección de estos planos con el intradós del arco ha generado una serie de juntas entre dovelas que, según el levantamiento y en línea con lo anteriormente comentado, son rectas no convergentes, cosa que era de esperar dados los condicionantes geométricos de la pieza. Como consecuencia las juntas de intradós vistas en alzado convergen en el eje que une los centros de ambos arcos, pero vistas en planta no lo hacen; es decir, dos juntas de intradós consecutivas se cruzan y no se cortan, y por lo tanto, los cuatro vértices de la cara de intradós de una dovela no son coplanarias. En cualquier caso, como comentaremos a continuación, este efecto resulta casi imperceptible en la práctica.

Nos encontramos ante una pieza de gran complejidad formal, dados sus condicionantes constructivos: testas plana y curva, jambas oblicuas no simétricas, y abocinamiento. Los tratados y manuscritos analizan estas circunstancias por separado en la mayoría de casos. Las tres soluciones básicas tratadas en los manuscritos para poder definir correctamente el trazado de las bóvedas de los pasajes son el "Arco esviado", el "Arco abocinado" y el "Arco en torre cavada y redonda", además de sus derivados y combinaciones. Sin embargo, encontramos un caso que combina todas las anteriores en el tratado de Martínez de Aranda (c. 1600, pl. 106). Se trata de lo que el autor define como "Arco en torre cavada abocinado en viaje por cara y por testa" (fig. 28-6), donde se abre un arco abocinado en un muro con un paramento curvo y otro plano, de manera que el eje del cono de intradós y el cilindro del paramento se cruzan y no se cortan. Para obtener las "plantas por lecho" el manuscrito hace referencia al "Arco abocinado en torre cavada" (pl. 104). Sin embargo, observamos una clara diferencia, pues al abatir no se utiliza como charnela una recta de punta, sino una recta horizontal que pasa por el vértice inferior de la dovela y por su imagen en la proyección oblicua, de la misma manera que en el "Arco abocinado viaje por cara" (pl. 37). En cuanto al trazado de las "plantas por cara", Aranda aborda la del salmer, que es más sencilla que las sucesivas puesto que uno de sus lados es una recta horizontal. Sin embargo el texto no menciona esta distinción. Siendo estrictos, al

tratarse de una cara alabeada, no podría labrar la pieza por plantas, pero dado que el alabeo del intradós es casi imperceptible, el error acumulado sería imperceptible (Calvo, 1999).

Hemos mencionado referentes constructivos como las capillas de Nápoles y Úbeda. Sin embargo, encontramos un precedente de esta pieza en otra obra ejecutada por Siloé, la Catedral de Granada. Concretamente, en los pasajes abovedados extremos de la cabecera, donde confluyen todos los condicionantes geométricos aquí descritos. Sin embargo, como sabemos, en este caso Siloé resuelve la cuestión con bóvedas casetonadas ejecutadas por cruceros como sistema transitorio entre la linealidad del Gótico y las formas clásicas del Renacimiento. En este caso, la rotundidad de los nervios hace que prevalezca la línea sobre la superficie, de manera que no apreciamos las posibles irregularidades. Además, en la Catedral de Granada, el encuentro con el paramento cilíndrico se resuelve de forma independiente al resto de la bóveda (Salcedo, 2017). En la Catedral de Guadix, sin embargo, se recurre a una solución plenamente renacentista abordada mediante el uso de piezas enterizas, que requieren una mayor precisión geométrica y constructiva. Como ocurre en Granada, en los arcos abiertos en paramentos curvos es muy frecuente resolver el alabeo de la curva interior con molduras y decoraciones que esconden o disimulan las posibles imperfecciones en el encuentro. En Guadix, la solución del encuentro entre el intradós cónico y el paramento cilíndrico queda completamente vista, mostrando la precisión en su ejecución.

CONCLUSIONES

El arco de la capilla de San Torcuato es una pieza notablemente compleja debido a la combinación de soluciones adoptadas en una misma construcción. Como hemos comprobado gráficamente, el arco se abre en un paramento cilíndrico en el interior, y un paramento vertical en el exterior, que además es oblicuo al primero generando el esviaje del mismo. Además, nos encontramos ante un arco abocinado dado que el arco de la testa interior presenta un radio menor al de la testa exterior, de manera que las claves de ambas testas no se encuentran alineadas a la misma altura.

Nos encontramos, por tanto, ante un caso excepcional que apenas se menciona en los manuscritos y tratados de cantería en su totalidad, sino que se aborda por separado como una combinación de soluciones distintas, menos en el texto de Aranda. Ambos, el texto y la pieza, son contemporáneos, por lo que no

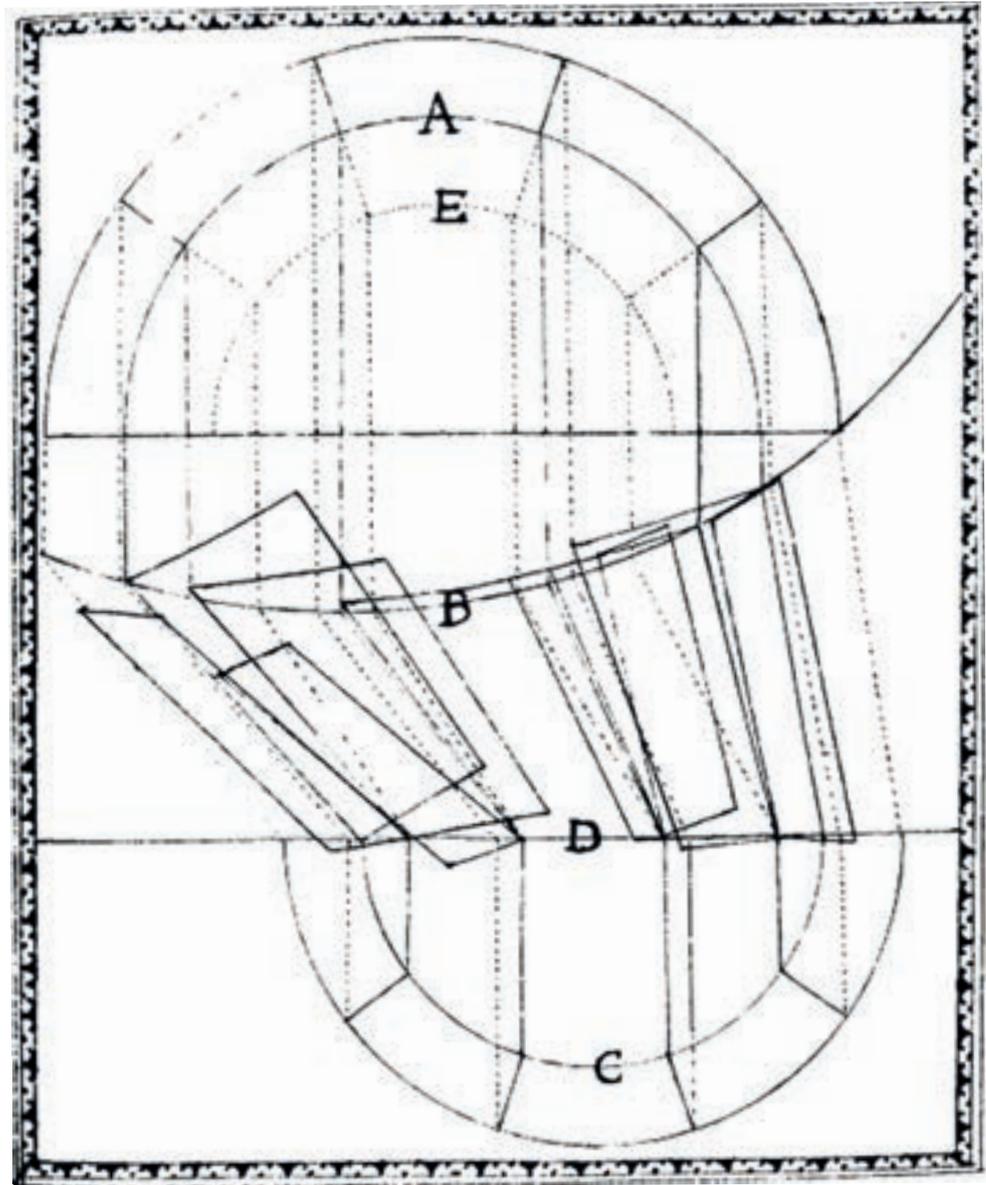


Fig. 28-6. Arco en torre cavada abocinado en viaje por cara y por testa. Cerramientos y trazas de monte, pl. 106, c. 1600, Ginés Martínez de Aranda

podríamos asegurar si la pieza de Guadix inspiró la traza propuesta por Aranda, o si esta última recoge la solución ejecutada en la primera. Sea como fuere, no podemos dudar de la excepcionalidad de la precisión en la ejecución de la traza y la labra de este arco, que manifiesta el

conocimiento y la pericia de tracistas y canteros a finales del siglo XVI en el entorno Granadino, concretamente en torno a la figura de Siloé. En palabras de Galera (2007, 119), hablamos de un “elemento brillantísimo del arte de la cantería moderna de mediados del s. XVI”.

¿Modos góticos en Siloé? Traza, número y proporción en las *condiciones* para el Salvador de Úbeda

ANTONIO JESÚS GARCÍA ORTEGA
Universidad de Sevilla

Diego Siloé es figura indiscutible en la introducción de las nuevas formas *al romano* en la península, adquiriendo especial protagonismo en los albores del Renacimiento andaluz. Quizás por ello, más allá de ciertos goticismos comúnmente denunciados en bóvedas o detalles ornamentales, han pasado habitualmente inadvertidos otros posibles “usos góticos”, relativos a aspectos sustanciales de la concepción arquitectónica de sus realizaciones. El maestro burgalés, viajero en Italia, adquiriría allí la nueva sensibilidad renacentista, pero difícilmente podría desprenderse de los imprescindibles conocimientos técnicos necesarios para poner en pie un organismo arquitectónico¹. Éstos serían posiblemente asimilados en el ámbito del magnífico tardogótico castellano, previamente a su instalación en Granada allá por 1528.

Se trata de una problemática que, paradójicamente, se va a intentar abordar en un edificio poco sospechoso de goticista en su planteamiento, como es la Sacra Capilla de El Salvador, en Úbeda (Jaén), promovida como panteón personal por el poderoso Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V (fig. 29-1). Para su estudio disponemos de una valiosa herramienta, las “Condiciones”² que el maestro Siloé redactó en 1536 para poder contratar la obra, en consonancia y como complemento de su traza. Ésta, hoy perdida, estaba firmada por el maestro burgalés así como por sus contratistas, Andrés de Vandelvira y Alonso Ruiz, a los que se debe en definitiva lo finalmente realizado. Las prolijas especificaciones técnicas y dimensionales de las “Condiciones”, junto al propio edificio, van a permitir profundizar en el proceso de diseño de Siloé, detectando algunas significativas inercias góticas³.

BASES PARA UNA LECTURA DIMENSIONAL DEL EDIFICIO

El contexto arquitectónico peninsular en el que surge el edificio es heterodoxo, híbrido y contradictorio. Muchos de los modos de hacer góticos perviven, operando de manera subyacente, o expresa, en los maestros y sus realizaciones. Y es que más allá de un nuevo lenguaje arquitectónico, como señala Casaseca (1988, 283) para el caso de Hontañón, muchos aspectos técnicos y disciplinares son más difíciles de innovar, sobre todo si tenemos en cuenta que los cambios no son motivados por avances técnicos en los oficios de la construcción (Marías, 1979, 203).

Los sistemas compositivos góticos empezarían a convivir a lo largo del quinientos hispano con la preferencia renacentista por las proporciones derivadas de relaciones numéricas, que en los tratados y documentos de la época tendrían denominaciones específicas: dupla (1:2), tripla (1:3), sexquialtera (2:3), sexquitercia (3:4), etc. Pero más allá de ello, ahora la arquitectura renacentista se apoya en un lenguaje nuevo que, basado en los órdenes, quiere referenciarse a la antigüedad clásica. El mismo constituye un sistema estructurado y predeterminado que genera y controla, a modo de virtual trama tridimensional, todo el espacio⁴ (fig. 29-2). Esto supone, más allá incluso de una cuestión de sintaxis arquitectónica, un proceder proyectual que invierte el gótico, que posponía al momento inmediato a su ejecución material la concreción de muchos elementos formales,

1. Sobre el híbrido panorama arquitectónico español, principalmente en los aspectos de diseño y control formal, véase García y Ruiz (2019).

2. Este documento, así como otros relacionados con el contrato de la obra, son transcritos por Gómez-Moreno (1941) y Chueca (1995).

3. Son de interés los trabajos de Ampliato (1996) o Sierra (2002, 2009), aunque no abordan los procesos técnicos y gráficos de diseño.

4. Según Benévolo ([1981] 1988, 71) el “montaje” de las formas clásicas, prefijadas, se convierte en “el punto cardinal del nuevo procedimiento”. En este sentido Ampliato (2015, 81) señala como “la nueva arquitectura es pensada como un juego de objetos insertados e implicados en continuaciones y variaciones espaciales en un espacio que se concibe de naturaleza tridimensional”.



Fig. 29-1. Interior de la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda (Jaén). Fotografía del autor

incorporados a un edificio que incluso podría concebirse con una traza “sin estilo”⁵.

Admitiendo toda esta complejidad, se pretende realizar un acercamiento al proceder proyectual del maestro a partir de sus “Condiciones”, y en particular realizando una lectura e interpretación detallada de las medidas del edificio en ellas recogidas. Su consideración no será indiscriminada, atendiéndose a ciertos criterios para detectar qué dimensiones pudieron ser fijadas con mayor intencionalidad y en los estados iniciales del diseño. Por ello serán más significativas las medidas expresas generales, en detrimento de las parciales (tanto de planta como alimétricas); también son más importantes las dimensiones directamente explicitadas en el documento respecto a las que se puedan deducir de él; e igualmente son más sintomáticos los valores dimensionales en números redondos (múltiplos de 5 ó 10), aquéllos que valorados en relación a otros determinan proporciones muy elementales (1:1, 1:2 ó 1:3), o aquéllos que controlan figuras simples (cuadrado, circunferencia), sobre todo si tienen correlación expresa con la arquitectura.

5. Como señala Marías (1989, 141) para Hontañón, coetáneo de Siloé, la arquitectura es la traza, sin estilo, y el repertorio clásico, o gótico, se añaden como una máscara si al arquitecto y a la propia traza apetesçen.

EL PROCESO COMPOSITIVO SUBYACENTE EN LAS CONDICIONES

En el texto se aborda primeramente la rotunda cupulada, así como las medidas generales de la planta, en su globalidad. Se trata de dimensiones horizontales, poniéndose la concreción de muchas alturas, o glosadas con significativa desvinculación de las primeras. Parece, pues, que subyace un diseño apoyado en el dibujo de la planta, por otra parte muy acorde a las tradiciones góticas, que confiaban el diseño general a una *traza* maestra comprensiva de las principales decisiones (fig. 29-3).

Otro aspecto destacable es que tanto estas medidas generales, como otras parciales, están explicitadas como libres interiores, “syn el grueso de las paredes”, delatando una clara disociación entre las dimensiones del espacio y los espesores de los elementos constructivos. Muchos de éstos, además, son referidos de manera expresa, aunque bien avanzada la exposición, una vez que, en general, ya se han concretado las medidas “netas” de los ámbitos. La determinación de éstos parece, pues, la primera cuestión a abordar en el proceso compositivo, lo que se va a ver corroborado por su habitual ajuste a números redondos y a proporciones sencillas.

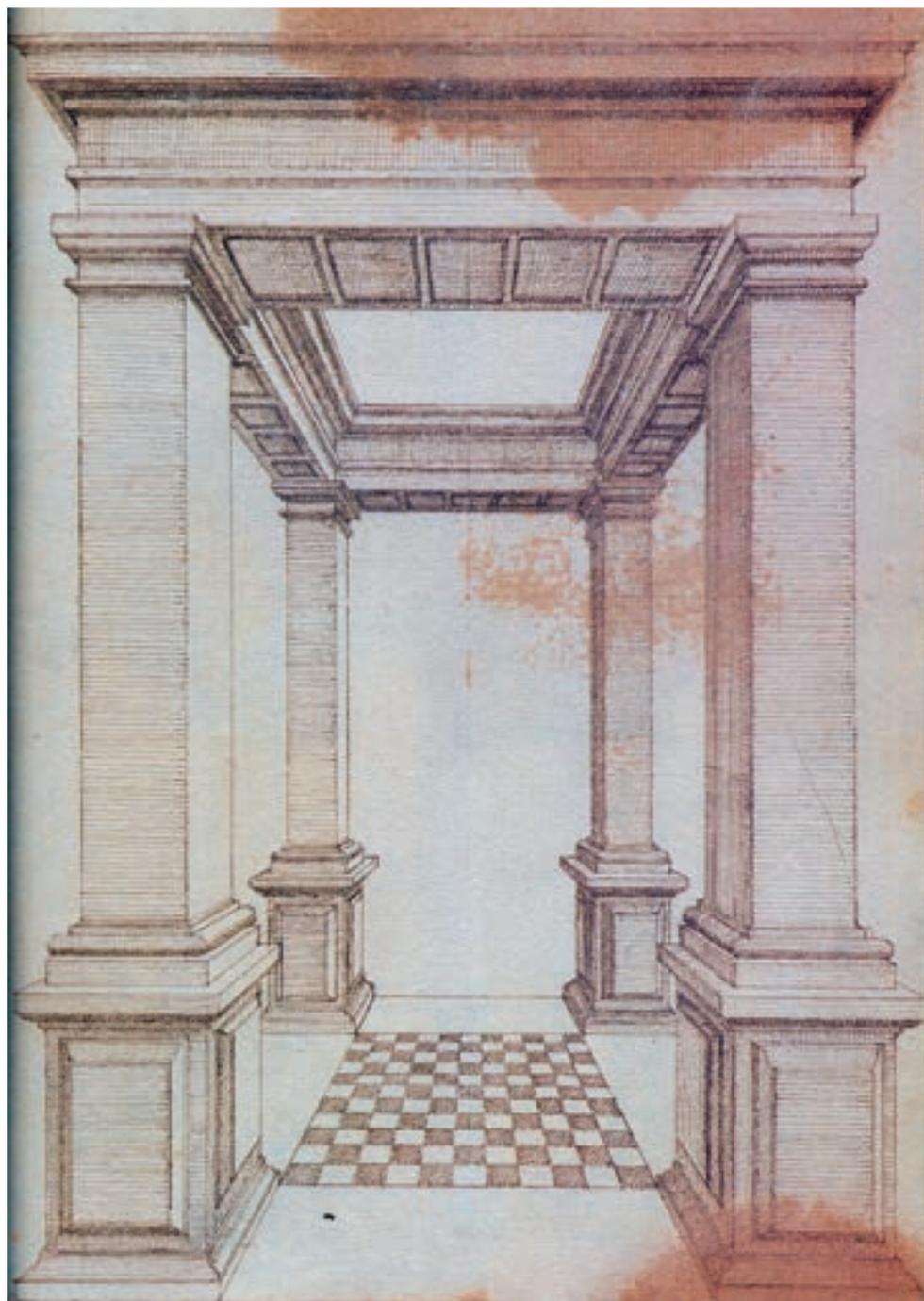


Fig. 29-2. Sistema arquitectónico en perspectiva cónica en el Manuscrito de Hernán Ruiz (fol. 55), h. 1560

Esto es especialmente evidente en la capilla mayor, de diámetro 50 pies, por lo que debió de ser el germen del proceso compositivo (fig. 29-4). La nave se entendería como un complemento o prolongación de este rotundo espacio, primario y primero, formalizándose como un rectángulo de sencilla proporción dupla de 40x80 pies. Entre ambos se plantearía un ámbito de conexión cubierto a modo de “arco rredondo”, de anchura 8 pies, medidos como se especificó en adición al margen “entre el perpiaño y media naranja”. Es significativo que es referido bien avanzado el texto, evidenciando su rol subsidiario en el proceso compositivo, aunque vital en la articulación de los espacios que relaciona (fig. 29-5).

Sector cupulado y nave conforman el esquema compositivo base del edificio, a buen seguro un esquema de planta (fig. 29-3, nº1). Incluso el complejo arco curvilíneo de unión entre ambos parece definirse inicialmente también desde la propia planta, ya que el texto lo alude como “un espacio que va señalado de ocho pies entre la capilla mayor y el cuerpo de la yglesia”, especificación que delata su anotación en la traza. A él abren dos espacios cuadrados de 15 pies para torre y sacristía, conformándose con ello la totalidad de la cabecera de la iglesia (fig. 29-3, nº2).

El largo de 80 pies de la nave quedaría “repartido en tres capillas [...] que terná cada a veynte esseys pies

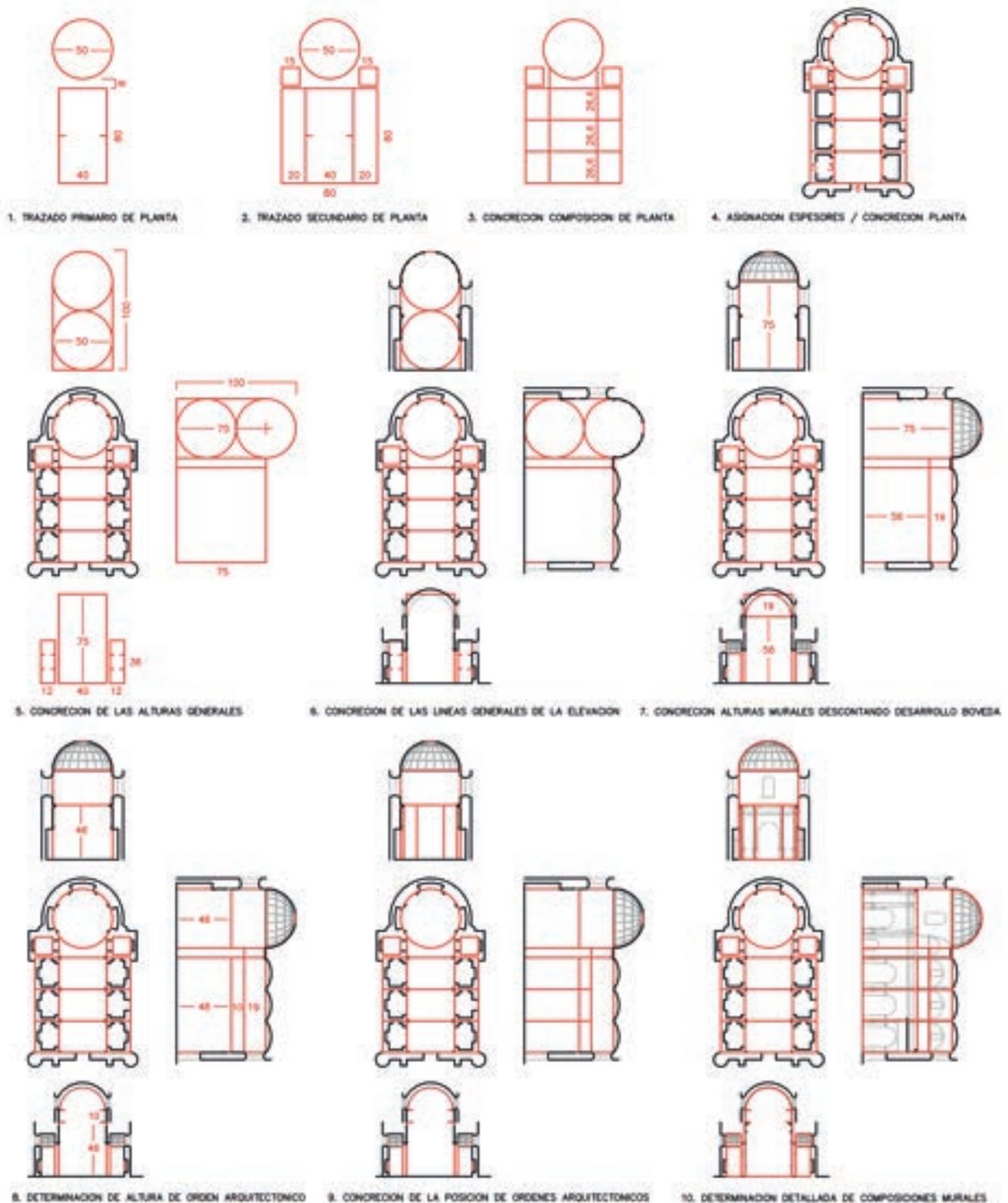


Fig. 29-3. Hipótesis del proceso compositivo del edificio a partir de las dimensiones especificadas en las “Condiciones”.
Dibujo del autor

e dos tercios”, sectores abovedados que estarían delimitados por “arcos perpiaños” recibidos por órdenes, no especificados pero ejecutados corintios por Vandevira (fig. 29-3, nº3). El cuerpo de la nave se flanquearía con tres “capillas ornezynas” a cada lado, especificadas de 12 pies de ancho y 21 y 2/3 pies de largo. El programa se completaría con los husillos necesarios

para comunicación vertical y también un coro en alto a los pies, de imprecisa descripción, delatando una escasa definición gráfica. La completa conformación de la planta necesitaría de la asignación de espesores a los elementos, lo que llamativamente no ocurre para la mayoría hasta mediado el documento (fig. 29-3, nº4). Sin embargo, su determinación dimensional parece previa



Fig. 29-4. Cúpula de la capilla mayor. Fotografía del autor

a cualquier consideración de elevación. Solo así se explica, por ejemplo, la sencilla proporción 1:3 de las capillas laterales en su sección transversal, computada en espacio neto (12x36 pies).

Partiendo de una planta bien definida se debieron asignar las principales alturas del edificio, que nuevamente parecen ser subsidiarias de la conformación

del espacio principal cupulado. Al mismo se le da una altura total de 100 pies (proporción dupla en sección de 50x100 pies), 25 de desarrollo de la media naranja y 75 de alzado vertical del espacio cilíndrico (fig. 29-3, nº5), valor que se extrapolará también como altura total de la nave. En ésta se descuentan las “bueitas de los arcos perpiños”, cuantificables por

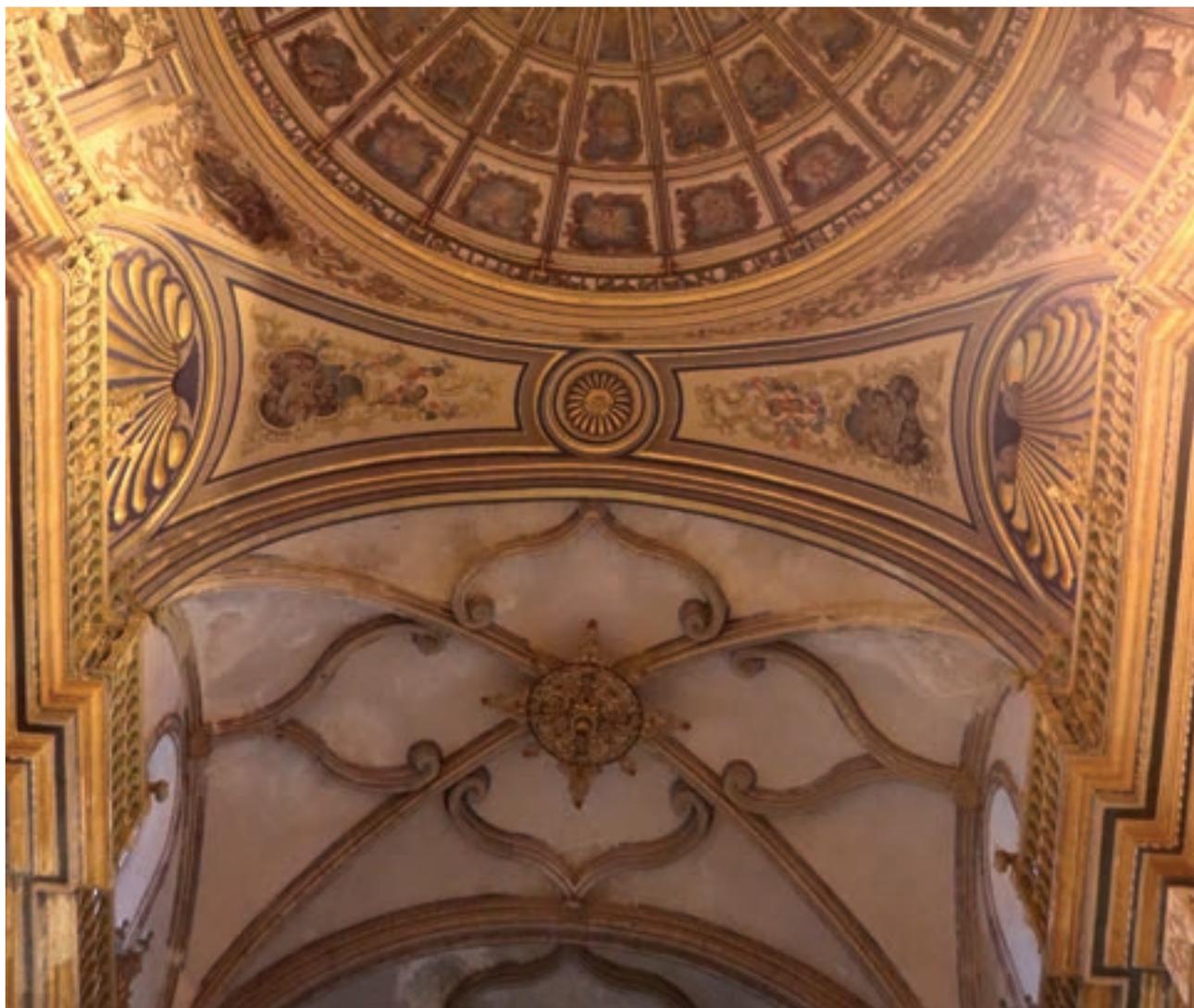


Fig. 29-5. Arco de transición y conexión entre la capilla mayor y la nave. Fotografía del autor

el propio Siloé en 19 pies⁶, restando 56 pies de paramento vertical (fig. 29-3, nº6 y nº7). De éstos se destinarán los 10 superiores a una franja superior lisa, quedando 46 para el desarrollo del orden arquitectónico (fig. 29-3, nº8). Éste se extendería a la capilla mayor, ya que se dispuso que “el mismo orden a de circundar toda la yglesya”, decisión que además de compositiva tenía una importante componente funcional al rematarse por un andén corrido “por donde se andará por lo alto toda la capilla mayor de la nave de la yglesya e asy mesmo podrá servir para músyca de órganos o [...] para entoldar la dicha capilla e yglesya”. El orden arquitectónico parece pues que se adecua, a modo de “vestimenta” como señala Sierra (2009, 172), a unas medidas prefijadas de los espacios en su globalidad,

tanto alimétricas⁷ como en su posición en planta (fig. 29-3, nº9 y nº10).

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL PROCESO PROYECTUAL Y SU FORMALIZACIÓN GRÁFICA

A tenor de lo expuesto, en la génesis del edificio parece abandonarse el entendimiento modular gótico, “por capillas” o sectores abovedados. Ahora, en cambio, un sistema general de sencillas proporciones, regidas además por números enteros muy simples, controla las dimensiones generales y sus principales espacios, capilla

6. Este valor resulta de descontar a la semiluz de la nave ($40/2=20$ pies) el pie de resalte del arco fajón.

7. Si la sintaxis clásica hubiera sido la herramienta compositiva primaria, difícilmente las alturas totales se hubieran adecuado a números tan sencillos y redondos.



Fig. 29-6. Fachada principal del edificio. Fotografía del autor

mayor cupulada y nave. Esto es acorde a las apetencias renacentistas que otorgan protagonismo al número y a sus relaciones de proporción, a la par que se aparta de los trazados geométricos y sus relaciones irracionales subyacentes. Sin embargo, en la nave la coherencia se pierde al darle una estructura tripartita, no acorde al elemental rectángulo 1:2 (40x80 pies) que genera su planta.

Y a partir de ésta, como herencia gótica, parece generarse la elevación del edificio, cuya altura total es expresada nuevamente como un valor redondo (75 pies); a partir de éste, descontando el desarrollo de la bóveda se obtendría el alzado neto del paramento mural a componer. En esto, nuevamente, se difiere del proceder gótico, en el que en un proceso de abajo a arriba, análogo al propio orden constructivo, es frecuente fijar inicialmente la altura de cornisas; posteriormente, a partir de este nivel, regía “la razón del compás”, como reza un contrato valenciano de 1430 (Serra, 2011, 61); en definitiva en el gótico era el propio trazado y condicionantes

de la bóveda, y sus nervaduras, lo que determinaba el resultado formal, espacial y dimensional definitivos.

En este procedimiento general hay una incoherencia importante con la ortodoxia renacentista. El uso de los órdenes arquitectónicos tiene un carácter secundario, pospuesto, siendo una incorporación posterior a un volumen y espacio predefinido por otros mecanismos ajenos a su sintaxis. No es el orden el que genera el espacio, aunque acabe siendo determinante en su estructura formal y espacial. Su carácter de adición recuerda incluso al aludido entendimiento de “ornato” de Hontañón, una adición prescindible. Este proceder, además, acaba conduciendo a un problema que debió de ser habitual, el encaje de los dos sistemas de proporciones, el global aplicado al edificio y el que impone el orden arquitectónico (Marías, 1989, 533 y 535; Llopis, 1999, 93).

El edificio, en definitiva, es pensado desde la planta como instrumento gráfico primordial, siendo además

muy probable que éste fuera el tipo de dibujo recogido en la traza aludida en las “Condiciones”. Sin embargo, Siloé forzosamente debió de servirse también de una o varias elevaciones, quizás esquemáticas, pero imprescindibles para controlar las composiciones murales y el propio espacio disponible para éstas; el mismo sería obtenido descontando a la altura total, preestablecida, el desarrollo de las bóvedas, cuestión que forzosamente se objetiva en sección. En el corpus gráfico debieron de faltar los alzados exteriores, renunciando con ello implícitamente a un planteamiento coherente “al romano” de la globalidad del edificio. El volumen carece de la estructuración global y el lenguaje formal clásico que hubiera sido de esperar, teniendo una composición convencional, principalmente en el hastial, enmarcado por arcaizantes contrafuertes. Las formas o decoraciones renacentistas se ciñen a limitadas aplicaciones, sin trabazón orgánica con el conjunto⁸. Así por ejemplo, tanto para la fachada principal, como para una de las laterales, el arquitecto previó portadas que no detalló, pero claramente concebidas dentro de la tradición hispánica como elemento adosado, para lo cual como explicita el documento escrito se dejarían los pertinentes “dentellones” (fig. 29-6).

La documentación gráfica, sin duda, fue escasa para definir y materializar el edificio, ya que en un contrato para la obra⁹, de 18 de septiembre de 1536, se explicita que Siloé quedaba obligado a completarla, cosa que nunca llegaría a hacer. Esto ratifica que el proceder del maestro se podría encuadrar en lo que Ortega (2001, 341) califica como “el ámbito de la traza”, en contraposición al del “dibujo”, caracterizándose aquel por un exacerbado pragmatismo y parquedad gráfica, con preponderancia de la planta. Aún estamos lejos de las amplias y detalladas colecciones de dibujos, comprensivas de todo el edificio y sus principales elementos formales, que no llegarían hasta avanzada la segunda mitad de la centuria con El Escorial o la Catedral vallisoletana.

También en las cuestiones más técnicas el maestro debió de nutrirse de recetas al uso, muchas sin duda de pervivencia gótica. A ellas llega a confiar explícitamente los contrafuertes, cuyos retallos se plantearían como “mejor convenga segund el arte lo pide guardando las fuerças del dicho edefycio”. También en el dimensionamiento de espesores murales se atendería a la costumbre, dado su reiterado carácter de números sencillos y redondos. Esto, más allá de insoslayables razones constructivas, recuerda también a los tratados tardogóticos alemanes, que establecían las secciones resistentes por simples reglas numéricas en relación a la luz libre a salvar, lo que derivaba frecuentemente en valores sencillos.

CONCLUSIONES

El análisis abordado apunta a que Siloé pretendió proyectar un edificio claramente “al romano”, en cuanto a las formas, lenguaje, espacio o significados, pero que en el *modus operandi* no puede deshacerse totalmente de los usos góticos. Esto, aunque le hace caer en algunas contradicciones operativas y formales, no le impide lograr su objetivo, aunque con dispar éxito entre el resultado interior y exterior. Y al respecto de éste, manifestamente mejorable, un último detalle nos debe hacer reflexionar: el absoluto silencio, tanto en las propias “Condiciones” como en el resto de la documentación coetánea del edificio, sobre el uso de maquetas o “modelos”, en cuya renovada pujanza sabemos que tuvieron mucho que ver las nuevas formas clásicas; una desaprovechada herramienta proyectual, quizás por su coste, que podría haber estructurado coherentemente el volumen y tratamiento del exterior¹⁰. Y es que, más allá de las pervivencias estilísticas comúnmente señaladas, nuevas formas clásicas y asentadas dinámicas góticas debieron de convivir largamente en el panorama arquitectónico peninsular, principalmente en el proceder gráfico y técnico.

8. Mariás (1989, 262) señala, acertadamente, que fue frecuente la aplicación de formas clásicas a organismos con una clara concepción gótica.

9. Alusión recogida en la transcripción documental de Chueca (1995, 376).

10. Más eficaz para el control formal del conjunto que las parcas tradiciones gráficas góticas basadas en la “traza”, la maqueta ya había sido utilizada por el propio arquitecto en su proyecto para la Catedral granadina.

PARTE 4
LA TRANSICION AL RENACIMIENTO
EN OTROS AMBITOS



La Bottega dei Gagini alla prova dell'architettura

MARCO ROSARIO NOBILE
Università degli Studi di Palermo

Il ruolo della celebre bottega dei Gagini a Palermo, esaminato lungo un arco temporale che va dai primi anni Sessanta del XV secolo sino all'ingresso trionfale in città dell'imperatore nel 1535 (una data convenzionale ma con una forte carica simbolica che precede di un solo anno la scomparsa di Antonello Gagini), ha goduto di una prolungata fortuna storiografica. La ricca documentazione emersa, già a partire dal classico ed enciclopedico contributo di Gioacchino Di Marzo (Di Marzo, 1880-1883), ha rivelato una pratica prevalentemente incentrata nel campo della scultura in marmo bianco di Carrara. Le interazioni con l'architettura del tempo sono apparse quasi sempre trascurabili, se non inesistenti, in buona parte estranee agli interessi prevalenti delle personalità coinvolte, comunque problematiche anche nei racconti più disponibili a individuarne le tracce. Vorrei in questa circostanza ripartire dalla documentazione pubblicata e da alcune nuove scoperte per tentare spiegazioni che forse possono se non ribaltare –l'occasionalità e la discontinuità di un approccio architettonico non sono del tutto contestabili– almeno mitigare il rapporto che i due distinti capi bottega, Domenico e Antonello, ebbero con il mondo dell'architettura e del progetto. Chi scrive sa perfettamente che l'architettura non è un campo di azione esclusivo degli architetti, ma il luogo dove convergono istanze, consuetudini, tradizioni di un più vasto corpo sociale. Comprendere e assumere in partenza questi fattori significa quindi non limitarsi solo a costruire spiegazioni biografiche (o peggio: attribuzionistiche), ma decifrare un intero contesto, la situazione contingente e le convenzioni che possono avere inibito attitudini e potenzialità.

DOMENICO GAGINI

Le considerazioni di Francesco Caglioti sulla formazione di Domenico Gagini da Bissonne con Filippo

Brunelleschi (Caglioti, 1998), e la successiva esperienza svolta nella costruzione della cappella di San Giovanni nella cattedrale di San Lorenzo a Genova rendono quasi inspiegabile l'apparente assenza di un diretto interesse o di un qualche coinvolgimento nel campo architettonico durante gli oltre 30 anni di permanenza siciliana¹. Sembra quasi che l'attività napoletana, svolta prevalentemente nel cantiere del Castelnuovo, abbia suggerito a Domenico di limitare o di circoscrivere le proprie competenze nel mondo della produzione scultorea senza ricercare altre commesse. Eppure l'esordio palermitano² nel 1459-60 si era avviato con una sorta di manifesto propagandistico della propria formazione: il mosaico della Palatina che raffigurava, sullo sfondo della Resurrezione di Tabita, la cupola di Santa Maria del Fiore (Conforti, 1997), l'esito più clamoroso di una riconosciuta moderna superiorità toscana. Che l'immagine di questa grandiosa opera venisse posta a fianco di mosaici di età normanna con rappresentazioni di cupole del XII secolo appare ulteriormente intrigante: quasi una dichiarazione del filo comune e distintivo di epoche e di scelte con un diretto rapporto con l'antico. Con questa premessa di parte, resta poco spiegabile l'assenza di compiti documentati nella costruzione del palazzo comunale³ e della nuova residenza urbana del suo diretto mecenate e protettore, il pretore della città di Palermo Pietro Speciale. Nel 1468 Domenico ebbe invece un ruolo testimoniale nel caso di una residenza

1. Per uno sguardo complessivo sull'attività dello scultore oltre ai volumi di Di Marzo si rimanda a: Krufft, 1972.

2. La dazione dell'incarico è stata precisata in De Marco Spada, B. 2016.

3. I lavori di costruzione e ampliamento del palazzo Comunale documentati negli anni Settanta del XV secolo furono diretti dal capomastro della città Jacopo Bonfante, che stimava i costi, e in parte svolti da Michele de Flore e Nicola Grisafi (si veda Palazzolo, 2015, 93), ma gli inserti marmorei e la curiosa loggia passante al piano superiore indicano l'esistenza di un progetto anomalo per l'ambiente palermitano nel quale Domenico deve avere avuto un ruolo.



Fig. 30-1. Palermo. Interno della chiesa della chiesa dell'Annunziata (distrutta nel 1943). (Da A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana. L'architettura del Quattrocento*, vol. VIII parte seconda, Milano 1924)

extraurbana, la torre che Speciale fece erigere a Ficcarazzi, a pochi chilometri da Palermo. In questa circostanza l'unico modello evocato in forma di contratto analogico tra il committente e il capomastro Perusino de Iordano da Cava de Tirreni, era la spettacolare scala a chiocciola con occhio aperto del Castelnuovo di Napoli («si farà unu giragiru pi sagliri... e serrà apertu in burduni comi quillo di la sala grandi in lo castellu novu di Napoli»)⁴. Lo scultore conosceva direttamente i risultati sensazionali dell'impresa costruttiva di Guillem Sagrera e sembra, anche in questo caso, offrire una propria soggettiva garanzia, da persona informata

degli esiti formali, ma anche indirettamente trasmettere una accettazione dell'asimmetria che si stava lentamente istituzionalizzando tra le arti del costruire e la professione di scultore. Eppure, per quanto ne sappiamo, il compito di testimone in un atto pubblico potrebbe anche permetterci di andare oltre le apparenze e indicare un contributo, una diretta partecipazione ad alcune scelte.

Negli anni successivi, un ruolo direttivo da parte di Domenico è ravvisabile nella costruzione della cappella di Santa Cristina nella cattedrale di Palermo (1471) allorché guida l'azione di Francesco di Aurilia, un altro "fabricator" cavese (Meli, 1958, doc. 74). In questo caso, tuttavia, la necessità di comporre e di fissare le lastre in marmo bianco della complessa composizione, realizzata in bottega, rendeva obbligatoria la funzione direzionale. Nella qualità di collaboratore

4. Documento segnalato in Di Marzo, I, 24 nota 2 e trascritto integralmente in Palazzolo, 1987, 27-34. Si veda inoltre: <http://www.cosmedweb.org/pdf_schede/FICARAZZI-Torre%20Speciale-1468.pdf>.

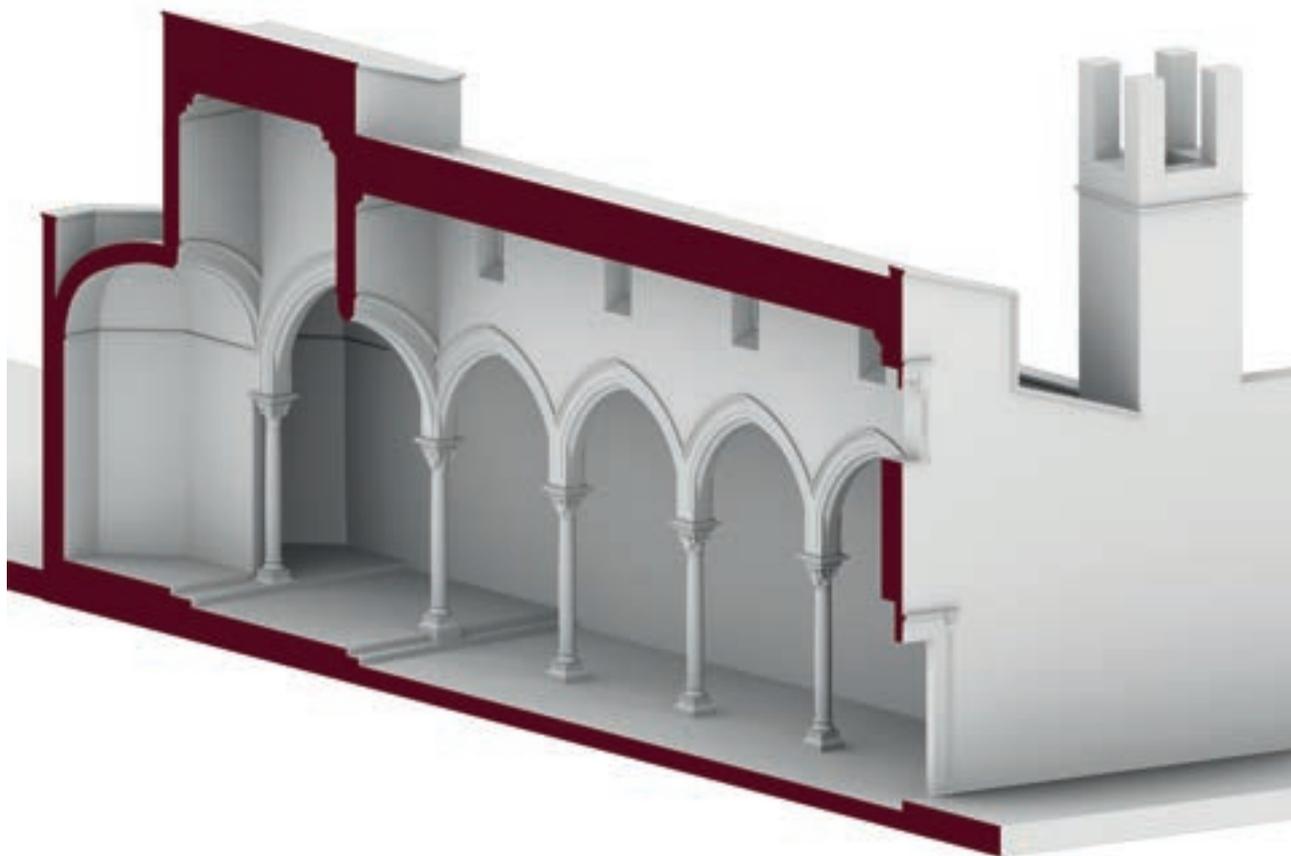


Fig. 30-2. Ricostruzione virtuale della chiesa dell'Annunziata a Palermo, elaborazione di M. Cannella

di Domenico compare in questo periodo anche Giorgio da Milano. La drammatica separazione tra i due maestri comportò la singolare avventura del secondo, disponibile ad assumere incarichi imprenditoriali da “fabricator” nell’area madonita (Abbate, 1992, 17, nota 33; Gianni, 2002), ma forse anche Domenico negli stessi anni stava tentando qualcosa di analogo.

L’incarico assegnato nel 1484 a Domenico Gagini per la realizzazione delle colonne e dei capitelli della chiesa dell’Annunziata a Porta San Giorgio (Di Marzo – Mauceri, 1903, 151; Krufft, 1972, 271, doc. XXXVIII; Nobile, 2009, 13- 14) (fig. 30-1) comporta infatti un capovolgimento di prospettiva, osservando la vicenda a partire da un interrogativo di base, rimasto eluso. Su quale modello e su quali proporzioni lavorava Domenico, se la chiesa non era ancora stata realizzata? La formazione avviata nel cantiere di San Lorenzo a Firenze può indicare l’esistenza di uno schema simile già prestabilito dallo scultore e concordato con la committenza? Anche in assenza di chiare indicazioni documentarie, sembra del tutto plausibile parlare di un progetto. Quando nel 1498 il cantiere venne finalmente ripreso, una delle clausole con cui il costruttore Gabriele da Como si impegnava a realizzare le campate era modulata proprio a partire dalla “raxuni

delli culunni” (Di Marzo, 1880-1883, II, doc. III; Meli, 1959, 239-240), cioè su un sistema proporzionale che assumeva come parametro i sostegni realizzati da Domenico, sebbene si scegliessero contemporaneamente archi acuti, congeniali a un maestro che doveva aver conosciuto le chiese solariane realizzate in Lombardia (fig. 30-2).

A conti fatti, la costituzione a Palermo della corporazione nel 1487 con la momentanea alleanza ma anche la rigida suddivisione di competenze tra marmorari e fabricatores⁵ bloccava tempestivamente qualsiasi velleità da parte dello scultore. Si potrebbe persino sospettare di una manovra (imposta o negoziata) proprio per impedire qualsiasi sconfinamento in un campo dominato da personalità con una formazione sostanzialmente gotica, insomma non ci troveremo molto lontani dalle vicende conflittuali che una generazione prima avevano contraddistinto l’avventura lombarda di Filarete. Su un fronte diverso, la giovane corporazione non sembra avere avuto alcuna remora ad accettare (o subire?), tra 1488 e 1491, la

5. Per le questioni inerenti la corporazione si rimanda senz’altro a Garofalo, 2010.



Fig. 30-3. Palermo, chiesa di Santa Maria di Portosalvo, esterno

fulminante ascesa professionale in città di un maestro dell'ultimo gotico come Matteo Carnilivari e della sua squadra di collaboratori, in gran parte provenienti dal mondo aragonese o dal sud est dell'Isola. A rigore, dovremmo prendere in considerazione non tanto un'aperta ostilità al "rinascimento", quanto piuttosto la diffidenza per la costituzione di un grado intermedio di professionalità, autonoma e disgiunta dalle competenze tecniche e dalle funzioni imprenditoriali.

ANTONELLO

Un discorso diverso coinvolge la bottega di Antonello Gagini nel corso del primo Cinquecento. Va rammentato innanzitutto che non esiste continuità con l'atelier paterno. Domenico morì nel 1492 quando Antonello era un adolescente, la bottega dei Gagini a Palermo venne chiusa pochi mesi dopo e solo una serie di circostanze fortuite e soprattutto il grande impegno per la "cona" della cattedrale determinarono il ritorno in città di Antonello nel 1508.

Come è noto, esiste una sola fabbrica documentata dove il ruolo di Antonello Gagini si presenta

assimilabile a quello di un architetto: la chiesa di Santa Maria di Portosalvo a Palermo⁶. Tutti i dubbi emersi in questo caso vanno fugati, a partire dalla singolarità del contratto del luglio 1531 (un compenso annuale rinnovabile e che rimanda a un incarico precedente), dai compiti assegnati allo scultore («servire dictam ecclesiam cum ejus ingegno et industria, prout ipse Antonellus serviverit pro preterito dictam ecclesiam, durante tempore maragmatis dictam ecclesiam, pro solido ad rationem unciarum quinque et tarenorum sex pro anno») (Kruft, 1980, doc. CXL) e dalla ormai sicura datazione dei muri perimetrali e delle cappelle. Un documento ritrovato da Maurizio Vesco indica infatti che le finestre architravate con fregio dorico (fig. 30-3) dovevano essere ricopiate per contratto in una casa privata nel febbraio del 1534 dal maestro Pietro Faya («quandam fenestram intaglatam quatram altitudinis palmorum otto de vacanti et largitudinis palmorum quinque vel circa planorum, cum eius jorlanda et eius reprints et cum eius pedata et sediis juxta formam fenestre sancte Marie

6. Mi sono occupato in più occasioni della complessa vicenda del cantiere. Rimando in particolare a: Nobile 2008, 241-263 e Nobile 2010, 47-58.



Fig. 30-4. Palermo, chiesa di Santa Maria di Portosalvo, interno

de Portosalvo...») (Vesco, 2011, nota 48). Ricapitoliamo: Antonello aveva ottenuto un compenso per controllare direttamente l'andamento dei lavori, una vera eccezione per le consuetudini locali, crediamo un accorgimento rivolto a superare problemi emersi in occasioni precedenti; non è escluso che il già ricordato Pietro Faya avesse lavorato personalmente agli intagli della chiesa di Palermo, e anche la questione di maestri di fiducia in grado di seguire con fedeltà un disegno doveva essersi già riproposta in altre occasioni. Per eterogenesi dei fini il processo costruttivo della chiesa mutò radicalmente dopo la morte di Antonello Gagini nel 1536 con l'arrivo di una nuova impresa (quella di Antonio Scalone) che variò radicalmente la struttura degli alzati e delle coperture (fig. 30-4).

Ulteriori possibili interventi progettuali da parte di Antonello Gagini sono stati più volte proposti, anche dal sottoscritto, ma, in realtà, le evidenze documentarie mancano, non sono assenti tuttavia le prove indirette e gli indizi.

Pensiamo che prima di essere coinvolto nel progetto della chiesa di Portosalvo, l'autorevolezza dello scultore nel campo dell'architettura dovesse essere tenuta in considerazione. Nell'aprile 1519 il fabricator Antonio Belguardo si impegnava ad ampliare la chiesa

del monastero basiliano del SS. Salvatore⁷. La chiesa centrica (una quincunx) di età normanna, nella quale si celebrava da secoli il rito greco, doveva essere allungata con l'aggiunta di un ulteriore corpo centralizzato con cupola, implicando indirettamente anche una mutazione liturgica. Probabilmente non è un caso che all'atto dell'obbligazione compaiano come testimoni ben tre presbiteri. Il quarto testimone è però un personaggio di eccezione: Antonello Gagini. Il ruolo di garante in questo caso doveva essere finalizzato agli aspetti formali di un progetto che immaginiamo prevedesse l'accostamento di due spazi centrici, con la parte moderna (forse un'ulteriore quincunx) coperta da una cupola.

Come raramente è registrato nei documenti di obbligazione (l'ambiguità dei termini suggerisce qualche cautela) la prestazione sembra prevedesse un disegno preliminare («...conmisit honorabili magistro

7. Le informazioni e i documenti in questione, individuati in documenti notarili e nei Libri di Fabbrica del Monastero, fanno parte del molto più ampio lavoro di ricerca del dottorando Girolamo Guadagna, che, nel contesto del Dottorato in Arte, Architettura e Pianificazione del Dipartimento di Architettura di Palermo (tutor il sottoscritto), sta studiando il lungo cantiere del convento e della chiesa del SS. Salvatore e che qui si ringrazia.



Fig. 30-5. Ciminna (Pa). Torre campanaria della chiesa madre

Antonio Belguardo... ad recognoscendum et invenendum modum illam [sottinteso "ecclesiam"] comode crescendi, qui *designavit* quo modo et qualem augmentum predictum sit faciendum..."). Ogni scarto, anche minimo, all'interno di formule notarili, conformate dalla consuetudine, deve mettere in allarme.

La testimonianza richiesta dai committenti ad Antonello non era necessariamente indice di una compromissione con il cantiere locale, ma crediamo costituisca un tentativo concreto e realistico di usare formule compositive all'antica, delineate in un progetto. L'aspetto stilistico del resto per un maestro/imprenditore come Antonio Belguardo doveva apparire del tutto secondario. A maggiore riprova di possibili compiti direttivi affidati allo scultore, nel *Libro di Fabbrica* appare un pagamento (19 dicembre 1522, per una quantità modesta di 10 tari) ad Antonello Gagini "per certi servizi fatti a la clesia". Il sospetto di un compenso per il controllo dell'andamento dei lavori appare sempre più plausibile. L'esecuzione dell'impresa di Belguardo si concluse però in modo disastroso, tra la vecchia e la nuova chiesa si verificarono lesioni e a partire dal 1527 solo una nuova squadra di appaltatori di più coerente fedeltà al gotico

(Antonio Peris e Ioanne de Amore⁸) portò a termine la costruzione ma con radicali modifiche, riscontrabili soprattutto nelle basi e capitelli alla Roriczer dei pilastri cilindrici dell'interno e nella costruzione di un portico di ingresso a tre luci (i resti frammentari della chiesa sono ancora in buona parte visibili).

Qualcosa del disegno e di questa prestazione probabilmente ebbe comunque un seguito, se lo stesso Antonio Belguardo, alla fine del 1527, si impegnò a realizzare la tribuna della nuova chiesa dei Sette Angeli con una forma semicircolare («una tribuna de pietra et calze a meza luna») (Vesco, 2007-2008, 47-64), ricorrendo quindi a una copertura a catino piuttosto che alla struttura poligonale con costoloni che gli era certamente più congeniale.

Negli stessi anni in cui il cantiere del SS. Salvatore era in atto, si costruiva anche la chiesa madre del piccolo centro di Ciminna. Anche qui si realizzarono

8. Si tratta dello stesso competitivo e agguerrito team che nel febbraio 1528 avrebbe avuto l'incarico di costruire in forme gotiche il portico settentrionale della cattedrale (Vesco, 2007-2008, 57).

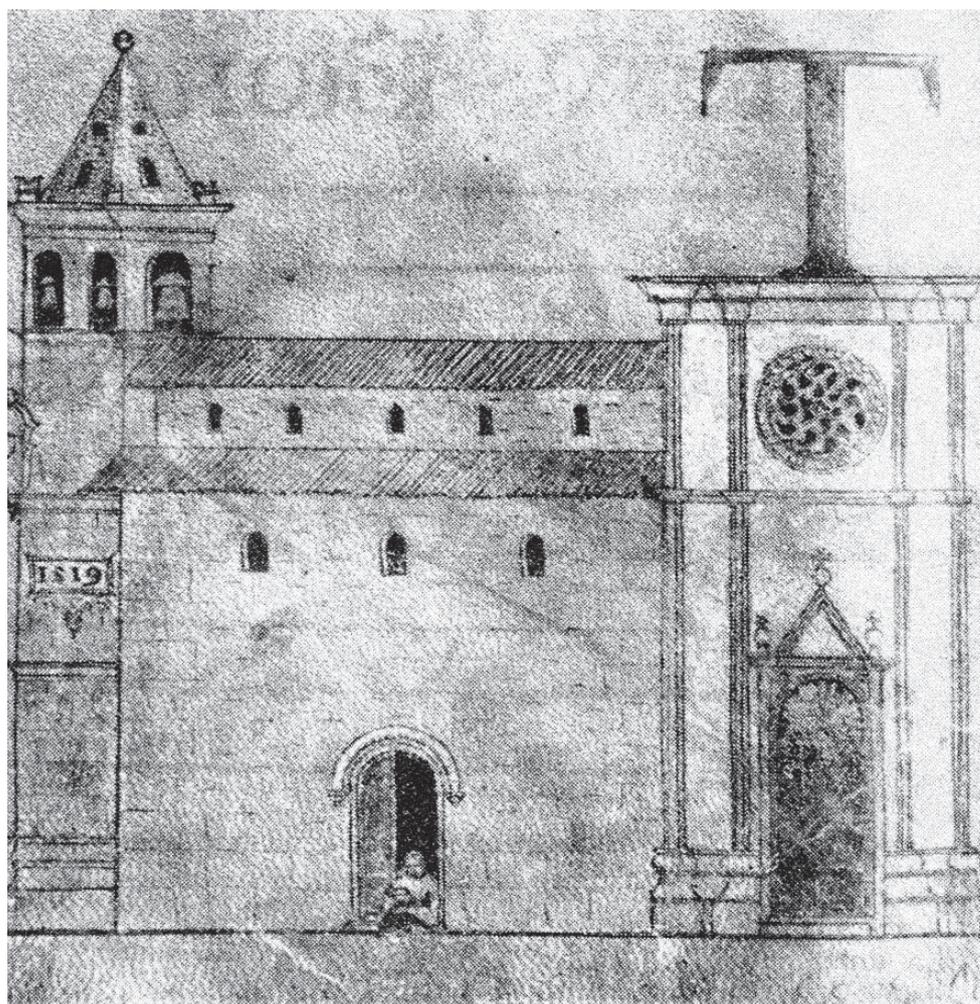


Fig. 30-6. Ciminna (Pa). Particolare da *Graduale Festivitatibus*. Raffigurazione della chiesa madre del secolo XVII ma forse copia di un disegno precedente. Archivio della chiesa (?) (da F. Meli 1966)

absidi semicircolari e si costruiva un campanile che, al secondo registro (nel primo vi è apposta una targa con la datazione 1519) era ritmato da paraste scanalate, rimaste interrotte, che avrebbero dovuto essere concluse da capitelli e da una trabeazione (fig. 30-5). Il maestro attivo nella fabbrica dal 1521 (ma forse già in precedenza) e sicuramente sino al 1522 era Antonio Crixì (Meli, 1966, 151-165; Anselmo, 1990, 59-61), un ulteriore esponente della cultura costruttiva di matrice gotica, imperante a Palermo, ma le scelte attuate a Ciminna a cui si può aggiungere la facciata a squadro con ordine architettonico e con un portale "lombardo" (fig. 30-6) tradiscono il tentativo di applicazione di un progetto lontano dai paradigmi più comuni ai fabbricatori del tempo. Va rammentato poi che a partire dal 1520 il canonico della chiesa era don Salvatore Platamone, già "marammiere" (cioè uno dei direttori della fabbrica) della cattedrale di Palermo dove Antonello era costantemente impegnato per l'impresa della tribuna (Graziano, 1987, 188).

Sappiamo che il 12 agosto 1519, forse proprio in concomitanza o alla vigilia del suo impegno a Ciminna, Matteo Crixì aveva battezzato un figlio di

Antonello Gagini, che non sarebbe sopravvissuto (Di Marzo, 1880-1883; I, 433, nota). Come è noto, le pratiche di comparaggio suggellavano alleanze, indicando indirettamente l'esistenza di interessi comuni, spesso rapporti di lavoro. Forse in queste date lo scultore stava tentando di formare a Palermo una squadra di intagliatori, adatta alle sue esigenze e ambizioni? Anche in assenza di documenti puntuali l'ipotesi di un primo progetto di Antonello per la chiesa di Ciminna non sembra inverosimile. Nell'ottobre 1522 Antonello lasciava Palermo per indeterminati lavori da svolgere in Val di Noto. Ho ipotizzato che questa trasferta sia da mettere in relazione agli ingenti lavori che Matteo Barresi stava avviando nel suo feudo di Pietraperzia, una cittadina dove Antonello si trovava il 2 marzo 1523 per la realizzazione del monumento sepolcrale di un committente a cui sarebbe rimasto a lungo legato e per il quale nell'aprile 1527 forniva finestre marmoree (Nobile, 2010, 44-45; Scibilia, 2016, 110). Anche in questa occasione, i viaggi, le circostanze e le prestazioni suggeriscono un impegno di natura architettonica. Tra 1529 e 1530 è il già ricordato Pietro Faya, il maestro che lavora nel cantiere del palazzo di Matteo Barresi a



Fig. 30-7. Ciminna (Pa). Portale maggiore della chiesa madre

Palermo⁹ e anche questo ulteriore intreccio potrebbe indicare relazioni fiduciarie.

Ipotesi di questo tipo, che possono tuttavia pericolosamente scivolare nelle congetture, sono in realtà molteplici, e l'assenza di accenni o di riferimenti a disegni di progetto nella documentazione esistente lascia ampi margini di dubbio, poiché le risposte potrebbero benissimo essere altre, contemplare cioè anche più o meno impacciati tentativi di imitazione da parte di artigiani e di costruttori. Così per la cappella dei Marinai nella chiesa dell'Annunziata di

Trapani, in costruzione nel 1528 (capomastro Mazzeo Spalla), non si può sottovalutare la concomitante attività della bottega di Antonello per l'arco maggiore della vicina cappella della Madonna (o del Bosco), ma le modalità e le circostanze per le quali si scelse di inserire una sequenza di nicchie ritmate dall'ordine che scandivano le pareti e persino l'abside semicircolare (come nella "cona" marmorea della cattedrale di Palermo) rimangono inspiegate (Nobile, 2016) (fig. 30-7). Con la documentazione a disposizione, quasi esclusivamente composta da "obbligazioni" (impegni per prestazioni d'opera), l'indeterminatezza delle vicende pregresse alle attività di un cantiere (dalla scelta del progetto a quella degli operatori) sono in realtà strutturali. Si potrebbe essere più sicuri nel caso dei tardi (ottobre-dicembre 1532)

9. Scibilia 2016, 109. Pietro Faya potrebbe agevolmente essere relazionato con i maestri omonimi che lavorano al complesso di Jeronimos a Lisbona (Nobile, 2014a, 257).

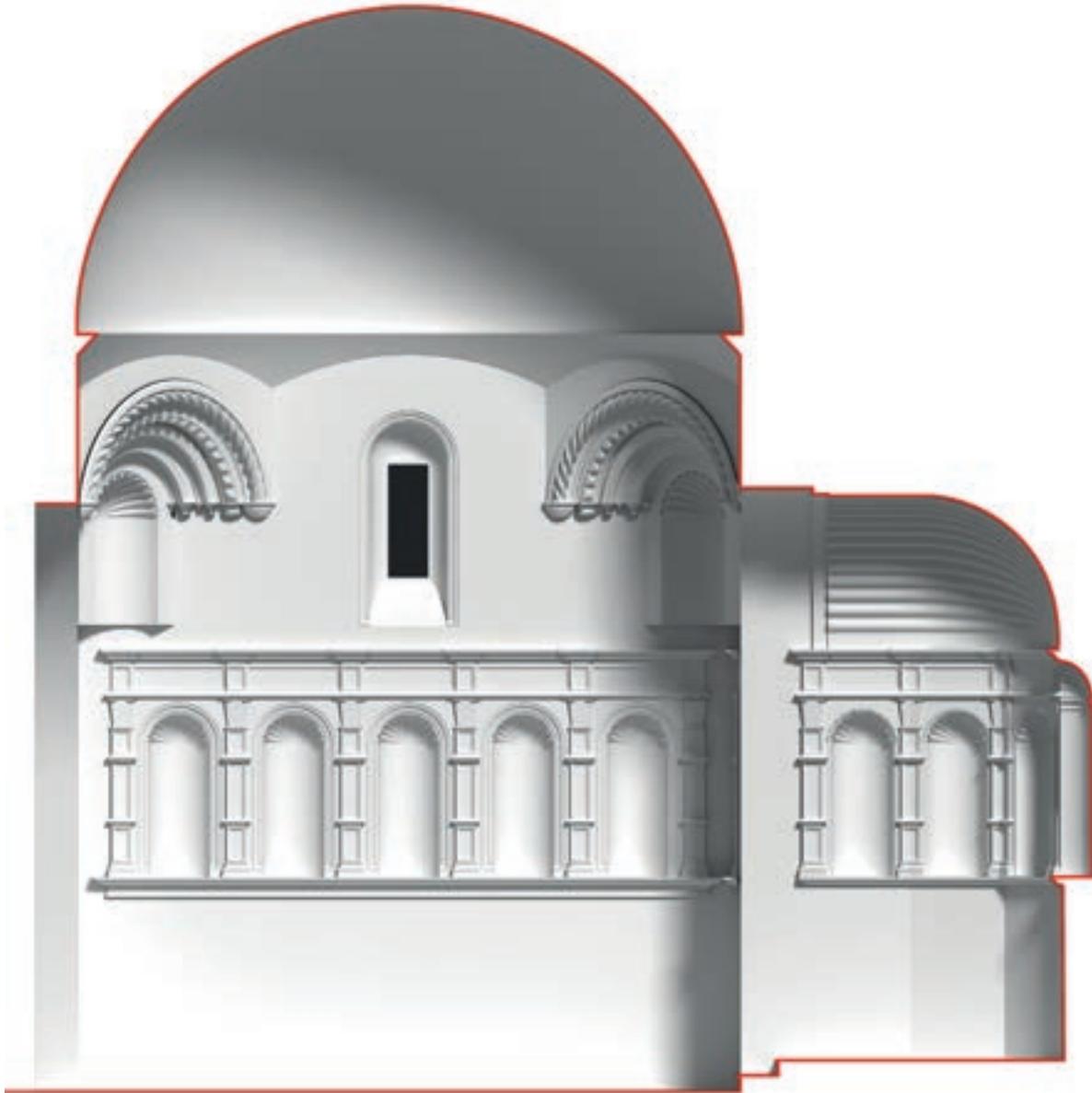


Fig. 30-8. Trapani, chiesa dell'Annunziata, cappella dei Marinai . Ricostruzione del progetto originale (elaborazione M. Cannella)

interventi svolti nei sostegni della cattedrale e nella riconfigurazione dei capitelli (con stucchi e dorature chiamati a uniformare il genere corinzio) dal momento che a essere direttamente coinvolte furono personalità molto vicine ad Antonello (Mancino, 2007, docc. 31 e 32). Per altri casi, gli esiti e le occasioni specifiche e la committenza possono costituire tracce da non trascurare. Sinora è emersa comunque una storia solitaria e complicata, ma anche vivendo e lavorando a distanza dai grandi centri del Rinascimento, i modelli di comportamento a cui ispirarsi non mancavano e la stessa parallela vicenda della vicina Messina offriva possibilità radicalmente alternative.

Se disposti cronologicamente i dati che ci sembrano più concreti disegnano comunque una precisa fase della vita dello scultore, poiché il salto

verso ambizioni progettuali si dipana a partire dal 1519 (testimonianza per l'incarico di Belguardo al SS.Salvatore, rapporti con il maestro Crixì). Forse per spiegare l'inesco improvviso di questo interesse bisogna cercare nelle vicende immediatamente precedenti.

Alla fine del secondo decennio del XVI secolo, probabilmente proprio nel 1518, Antonello venne chiamato a definire l'altare dove andava collocato lo Spasimo di Raffaello, all'interno della chiesa gotica che Antonio Belguardo stava completando. Raffaello doveva tenere in grande considerazione l'ambientazione delle sue opere, ed è molto plausibile che la preziosa tavola viaggiasse alla volta di Palermo insieme a suggerimenti scritti o addirittura a un disegno per la sua collocazione. In effetti, per la cornice

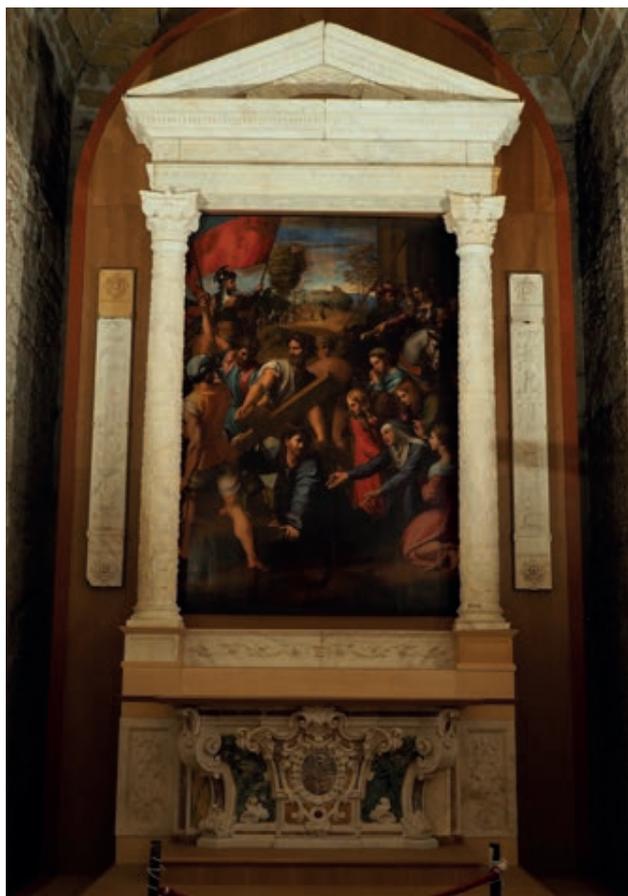


Fig. 30-9. Palermo, chiesa dello Spasimo, Altare della Madonna dello Spasimo di Raffaello. (ricostruito con alcune liberà nel 2020). Foto A. Antista



Fig. 30-10. Antonello Gagini, disegno per Altare. Palermo. Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. 5240/7

Antonello Gagini scelse un modello che non aveva mai usato prima (e che non replicherà se non parzialmente, ma che sarà utilizzato successivamente in vari portali della scuola gaginesca): il sistema dell'edicola del Pantheon (fig. 30-8). Forse allo schema romano, lo scultore sommò di sua iniziativa (o in accordo con i committenti) la decorazione a grottesca sulle colonne dove emergeva tutta la sua delicata maestria¹⁰. Forse le cose andarono in modo radicalmente diverso, magari attraverso altri intermediari, ma non si può ancora una volta escludere l'evenienza che nel secondo decennio del XVI secolo sia giunto a Palermo un disegno di uno dei più osannati protagonisti del tempo. Fu al contatto, mediato e indiretto, con una vera celebrità del tempo che Antonello iniziò ad accarezzare l'ipotesi di estendere il proprio campo di azione all'architettura? Si tratta di una semplice ipotesi che poggia su basi insicure, ma basta forse per evitare l'immagine di un dotato scultore, relegato ai margini delle grandi mutazioni del tempo.

10. L'opera è stata recentemente rimontata all'interno della chiesa. Per il riconoscimento dei frammenti: Spadaro, M. A. 2006.

CONCLUSIONI

Nel periodo preso in considerazione il disegno costituiva la più immediata e radicale differenza tra i contratti di obbligazione dei marmorari e quelli dei fabricatores. L'uso di grafici a scopo di garanzia era la norma per gli scultori, nel caso invece dei maestri della costruzione le consuetudini più comuni passavano per confronti analogici con altre opere già realizzate. Probabilmente la scala dimensionale e il tipo di definizione dei particolari finivano per rendere necessaria la citazione documentaria e l'inclusione di un grafico nel contratto. Non è però affatto sicuro che le formule notarili dimostrino con certezza l'assenza di disegni di progetto architettonico. Dovremmo innanzitutto accettare l'idea paradossale di una committenza che rinuncia alla prefigurazione dei propri investimenti. In realtà, la mancanza di una citazione documentaria non è mai un buon argomento. Non sapremmo nulla del modello prodotto per la chiesa di Santa Maria la Nova (1532) se non esistessero i mandati di pagamento per l'esecutore, e –solo per ricordarlo ai non addetti ai lavori– un modello non può essere realizzato se non ci sono disegni preparatori. All'interno della stretta

funzione legale del contratto, la comparazione analogica (di natura formale e, molto più sovente, economica) offriva maggiori assicurazioni ai contraenti che un disegno, probabilmente limitato a schematizzare una pianta e poco altro. In genere, quando il disegno di architettura appare nella documentazione è perché è presente all'atto qualcuno che lo ha redatto, lo sa interpretare e può in futuro controllare la corrispondenza tra il costruito e la sua prefigurazione. In questi casi rari ed episodici, a differenza di quanto si possa superficialmente immaginare, predominano i disegni "gotici", come nel caso della tribuna della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Palermo nel 1510 (maestri Iohannes de Riccardo e Petrus de Zamora?) da realizzare «secundum designum factum in quadam carta...» (Comandè, 1942).

In realtà i meccanismi di appalto e le "obbligazioni" confondono e sfocano le intenzioni, mentre appare evidente che il risultato architettonico finiva quasi sempre per collocarsi al baricentro di tre distinti poli decisionali, composti da un progetto quasi sempre schematico o flessibile, da una esecuzione che si ritagliava ampi margini di libertà, da una committenza che assecondava il processo e si riservava di intervenire in qualsiasi momento.

Il racconto che ho elaborato finisce per proporre comunque una inquietante sequenza di fallimenti, il braccio di ferro impossibile che si instaura a Palermo e in Sicilia occidentale tra l'autorialità soggettiva in architettura e comportamenti consolidati dal tempo, assecondati e tutelati da rigide regole corporative, la suddivisione socialmente accettata delle competenze e del lavoro. Conosciamo un solo disegno di Antonello Gagini, un elaborato per un altare probabilmente del secondo decennio del XVI secolo, comunque sufficiente per far comprendere la qualità delle sue prestazioni grafiche (Abbate, 2013) (fig. 30-9). Riteniamo pressoché impossibile che la committenza di Palermo non abbia tentato di sfruttare queste abilità grafiche nel campo dell'architettura, offrire cioè allo scultore occasioni di maggiore respiro. Eppure questa fase così problematica sembra essere stata necessaria, non per permetterci oggi di declinare un'evoluzione positivista, dove esisterebbero grigie fasi transitorie, ma perché una nuova generazione di artigiani (scultori o, più raramente pittori) potesse rielaborare e affinare tutte le strategie necessarie a scomporre e disintegrare le rigidità imposte dal cantiere.

Modelos e itinerarios. Giulio Romano al norte de los Alpes

FRANCESCA MATTEI

Università degli Studi Roma Tre

INTRODUCCIÓN

El palacio de Carlos V en Granada (a partir de 1526) es considerado uno de los ejemplos de arquitectura más interesantes y problemáticos del siglo XVI. Aunque existan numerosos documentos archivísticos y algunos testimonios iconográficos, muchas cuestiones relativas a su interpretación permanecen aún como meras conjeturas, lejos de una respuesta compartida en modo unánime. De una manera o de otra, es un hecho incontrovertible que este proyecto constituya un caso sin precedentes en la España del Quinientos como resulta, por ejemplo, al compararlo con la obra coetánea del Ayuntamiento de Sevilla, proyectado por Diego de Riaño (1527-1534). Algunas soluciones formales visibles en el palacio granadino, de hecho, tienen que ver más bien con una declinación específica de la arquitectura italiana de la época, en particular del palacio Te en Mantua (1525-1535). Esta similitud ha estimulado diversas hipótesis sobre la atribución del proyecto que se pueden resumir en dos líneas interpretativas. Algunos estudiosos han atribuido el diseño del palacio a Giulio Romano (1492/1499-1546), mientras que otros han reconocido la paternidad del arquitecto español Pedro Machuca (1485-1550), que habría adquirido una cierta familiaridad con la arquitectura italiana en una estancia romana que concluyó en 1520 (Burns, 2018).

Prescindiendo de las cuestiones irresolutas, el palacio de Carlos V demuestra en modo paradigmático cómo la Europa del Quinientos constituye un laboratorio de formas e ideas compartidas entre comitentes, artistas y hombres de letras en constante movimiento gracias a la mediación de agentes, intermediarios, libros y dibujos. El edificio, por otra parte, ofrece una prueba elocuente del diálogo entre lo local y lo global, entre las condiciones que generan un episodio de arquitectura y su sucesiva difusión, convirtiéndose en un representante ejemplar del grupo de obras que en el siglo XVI se localizan fuera de Italia pero que están

conectadas de alguna manera con modelos italianos. Entre los casos más célebres, junto a la residencia de Granada, se pueden mencionar el palacio de Landshut, encargado por Ludwig X de Wittelsbach y atribuido, con dudas, a Giulio Romano, y el proyecto para el castillo de Enrique III de Nassau en Breda, habitualmente atribuido a Tommaso di Vincidor da Bologna, formado en el círculo de Rafael (Wezel, 1999).

La cercanía formal del palacio de Carlos V al palacio Te permite enfrentarse a un tema historiográfico de gran alcance, como es el impacto de la obra de Giulio Romano en el imaginario de su época. Inspirados en el edificio español, las siguientes páginas se dedicarán al análisis de la circulación de la obra del artista romano en los Países Bajos durante los años de dominación habsbúrgica (Taylor, 2014; Angelucci y Serra y Assmann y Bertelli y Zurla, 2019). La idea de la portabilidad de la arquitectura –que es algo central en esta reflexión– se tratará mediante la profundización de los viajes de artistas a Mantua y a través del estudio de lo que podemos llamar “paper architectures”, es decir, dibujos y estampas. Se intentará, finalmente, individuar algunos edificios, realizados en los Países Bajos, que demuestran la asimilación de estilemas de Giulio Romano.

ARQUITECTURAS DE PAPEL

La popularidad de Giulio Romano es ya considerable en el siglo XVI, gracias en parte a Giorgio Vasari, que le reconoció el mérito de haber hecho de Mantua una “nuova Roma” (Vasari, 1966-1987, vol. V, 56). La obra del artista se difundió también a través de dibujos, que realizaba, como nos indican numerosas fuentes, en gran cantidad. Siempre según Vasari, Giulio “faceva di continuo disegni a’ circunvicini e per fabbriche e per opere” (Vasari, 1966-1987, vol. V, 75), sirviéndose de una técnica particular de calco que le permitía proceder rápidamente del boceto a la maqueta (Armenini, 1988, 93,

cfr L'Occaso, 2019, 21-22). Este *corpus* de dibujos fue encontrado tras su muerte, un “mazzo de diversi disegni stampati, disegni di messer Iulio Romano sopra le fabriche” (Ferrari, 1992, vol. II, 989). Los dibujos dedicados a las antigüedades fueron heredados por el hijo de Giulio, que los vendió al anticuario Jacopo Strada, tal y como se menciona en la dedicatoria del *Settimo libro* de Serlio (Serlio, 1575, aIII).

Pocos folios autógrafos del artista han sobrevivido y entre ellos muy pocos están dedicados a temas arquitectónicos –los dibujos encuadrados en el Codice Chlumczansky y algún que otro dibujo perdido que se encuentra diseminado en alguna colección. La obra arquitectónica de Giulio Romano ha llegado hasta nosotros a través de los dibujos realizados por otros artistas, que han copiado los originales o han observado directamente las arquitecturas de Mantua. Diversas pruebas, por otra parte, dan cuenta de la gran popularidad de la que gozó el *corpus* gráfico de Giulio Romano. En relación a ello, un episodio singular tiene como protagonista a Federico II Gonzaga, quien se demuestra extremadamente preocupado después de que el pintor veronés Dionigio Brevio robase algunos dibujos de Giulio debido a su interés por copiar las figuras (Ferrari, 1992, 347).

Durante el siglo XVI, el estudio sistemático de la obra arquitectónica de Giulio Romano se debe a la campaña promovida por Jacopo Strada y desarrollada por Ippolito Andreasi (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Collection of the Academy of Art - NRW. Cfr. Jansen, 2019), la cual contribuyó no solamente a difundir la manera de los edificios mantuanos allende los Alpes, sino también a promover el “gusto” de una corte renacentista italiana –un gusto asumido, por ejemplo, en el Antiquarium de Munich, diseñado bajo el influjo de la galleria dei Marmi del palacio ducal–. Entre los dibujos de las obras de Giulio, podemos mencionar el álbum del jesuita Heinrick Schickardt, de visita a Mantua a finales del siglo XVI, quien realiza dos bocetos del palacio Te (Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, *Raiss in Italia*, Cod.hist.qt. 148,a, f. 32r). Otros artistas copian los ciclos pictóricos de la residencia suburbana, dedicando particular atención a la sala de los Gigantes, diseñada, entre otros, por Pieter Coecke van Aelst (1540-1544) y posteriormente reproducida en las estampas de Cornelis Bos. Este proceso de conocimiento vino promovido también por los comitentes, como el cardenal Antoine Perrenot de Granvelle quien en 1547 ordena a Giovanni Battista Scultori copiar las decoraciones en la sala de Aquiles y en la sala de los Gigantes (Wouk, 2015-2016; Cupperi, 2011-2012).

Entre los testimonios gráficos más interesantes relativos a la obra de Giulio Romano se encuentra el

llamado “Taccuino mantovano”, encuadrado en los álbumes berlineses de Maarten van Heemskerck y atribuido a un anónimo flamenco conocido como “anónimo A” (Heemskerck *Skizzenbuch* inv. 79.D.2°, Kupferstichkabinett-Staatliche Museen zu Berlin. Cfr. Huelsen-Egger, 1913-1916; Bartsch, 2019; Mattei, 2019). El Taccuino mantovano, compuesto por 37 folios, recoge una serie de copias que constituyen una antología de proyectos de Giulio Romano: dibujos del palacio Te y del palacio ducal, proyectos de aparatos efímeros, dibujos realizados a partir del código Chlumczansky (Knihovna Národního muzea, Praga. Codice XVII A 6) y del código Strahov (Královská kánonie premonstrátů na Strahově, Praga, Codice DL III 3). Mientras que no es difícil reconocer las figuras, resultan más controvertidas las cuestiones relativas a la génesis de la colección y a la identificación del autor de los dibujos. La relación entre los dos códigos de Praga es evidente. Los dibujos dedicados al palacio ducal, en cambio, muestran una notable afinidad con la serie realizada por Ippolito Andreasi, aunque si no es posible establecer una descendencia directa. Recientemente ha salido a la luz una copia paralela –conservada en una colección americana (New York, Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, Object ID 18544159)– del folio 18r, que representa una decoración pictórica colocada en la fachada externa de palacio Te (fig. 31-1). Parecería, por lo tanto, que en el álbum hayan confluído materiales espurios, fruto de un proceso de reproducción de folios errantes que ejemplifica la modalidad con la cual se han multiplicado los dibujos de Giulio Romano y sus copias (Mattei, 2018b; Mattei, 2019).

No obstante, aunque no haya sido documentada hasta hoy la identidad del autor del Taccuino mantovano, no han faltado las hipótesis sobre su autoría. Nicole Dacos ha propuesto reconocer en el anónimo A al pintor Hermann Posthumus, presente en Mantua antes de 1540 y activo en la residencia de Landshut, ya citada por la cercanía formal a la arquitectura de Giulio Romano (Dacos, 1985). Los problemas ligados a la cronología de sus desplazamientos, aún así, harían difícil avalar esta hipótesis (Boon, 1992, 450-451; Nesselrath, 1992).

Más allá de la multiplicación de los testimonios gráficos, la obra de Giulio Romano ha sido difundida a través de algunas publicaciones, en particular mediante el tratado de Sebastiano Serlio. Ya en 1539, Pieter Coecke van Aelst, ayudado por el amigo Cornelius Grapheus (Scribonius), había publicado una traducción en flamenco de las *Regole generali*, impresas en Venecia solo dos años antes (Wouk, 2015, 47). En la epístola dedicatoria serliana, dirigida al duque



Fig. 31-1. Decoración pictórica en el palacio Te. York, Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, Object ID 18544159

de Ferrara Hércules II de Este y que antecede la *editio princeps* –la única que Coecke podía tener a su disposición en el momento de la traducción– Serlio desplegaba una lista de artífices y de proyectos capaces de representar el arte de construir en aquel tiempo. No faltaba, en aquella lista, el elogio a Giulio Romano “vero allievo, et certo herede si ne la pittura come ne l’Architettura del divin Raphael da Urbino” (Serlio, 1537, III). Dentro del tratado, Giulio es mencionado varias veces, sobre todo en relación a la *opera rustica*. Más allá de cada caso particular, el repertorio de modelos propuesto por Serlio es deudor del lenguaje del alumno de Rafael. Aún si hoy son difíciles de documentar, los intercambios entre los dos artistas deben de haber sido frecuentes, como demuestran las similitudes entre los proyectos para las villas del sexto y el séptimo libro de Serlio y los del código Chlumczansky (Mattei, 2018a, con precedente bibliografía).

La penetración del repertorio de Giulio Romano en el imaginario de los artistas flamencos está demostrada mediante algunas figuras representadas en el manuscrito 109 conservado en New York (New York, Public Library, Spencer Collection, ms 109 <https://digitalcollections.nypl.org/collections/sketchbook-of-monuments/#/?tab=navigation>). El manuscrito recoge prevalentemente obras escultóricas realizadas por uno o más autores provenientes de los Países Bajos y activos en la Alemania del Sur. En lo que respecta la génesis del álbum de New York, algunos

estudiosos consideran que se trata de un grupo de copias de dibujos perdidos, provenientes del taller del arquitecto Cornelis II Floris (Kavaler, 2013, 100, sobre hipótesis sobre el manuscrito). Las figuras que se representan –aparatos escultóricos funerarios o triunfales prevalentemente– denotan una síntesis entre las formas típicas de las artes plásticas flamencas y el lenguaje de Giulio Romano, verosíblemente asimilado a través de los tratados. Justamente en estos años, por otra parte, se produce un giro considerable en la producción artística de los Países Bajos. Por un lado, se interesan por las propias antigüedades locales y, por otro, observan con creciente atención las reglas de la arquitectura antigua divulgada en los libros impresos.

LOS VIAJES DE LOS ARTISTAS Y LA MOVILIDAD DE LA ARQUITECTURA

La movilidad de los artistas en dirección a Mantua es también un segundo factor responsable de este fenómeno. Se trata de un tema considerado marginal respecto al interés preponderante por los viajes hacia Roma, ampliamente documentados ya a partir del testimonio de Vasari (Vasari 1966-1987, vol. 6, 224-227). Que los artistas flamencos visitaron también otras ciudades italianas, sin embargo, está confirmado por Karel van Mander y por Ludovico Guicciardini, quienes, no obstante, no especifican la geografía de los itinerarios

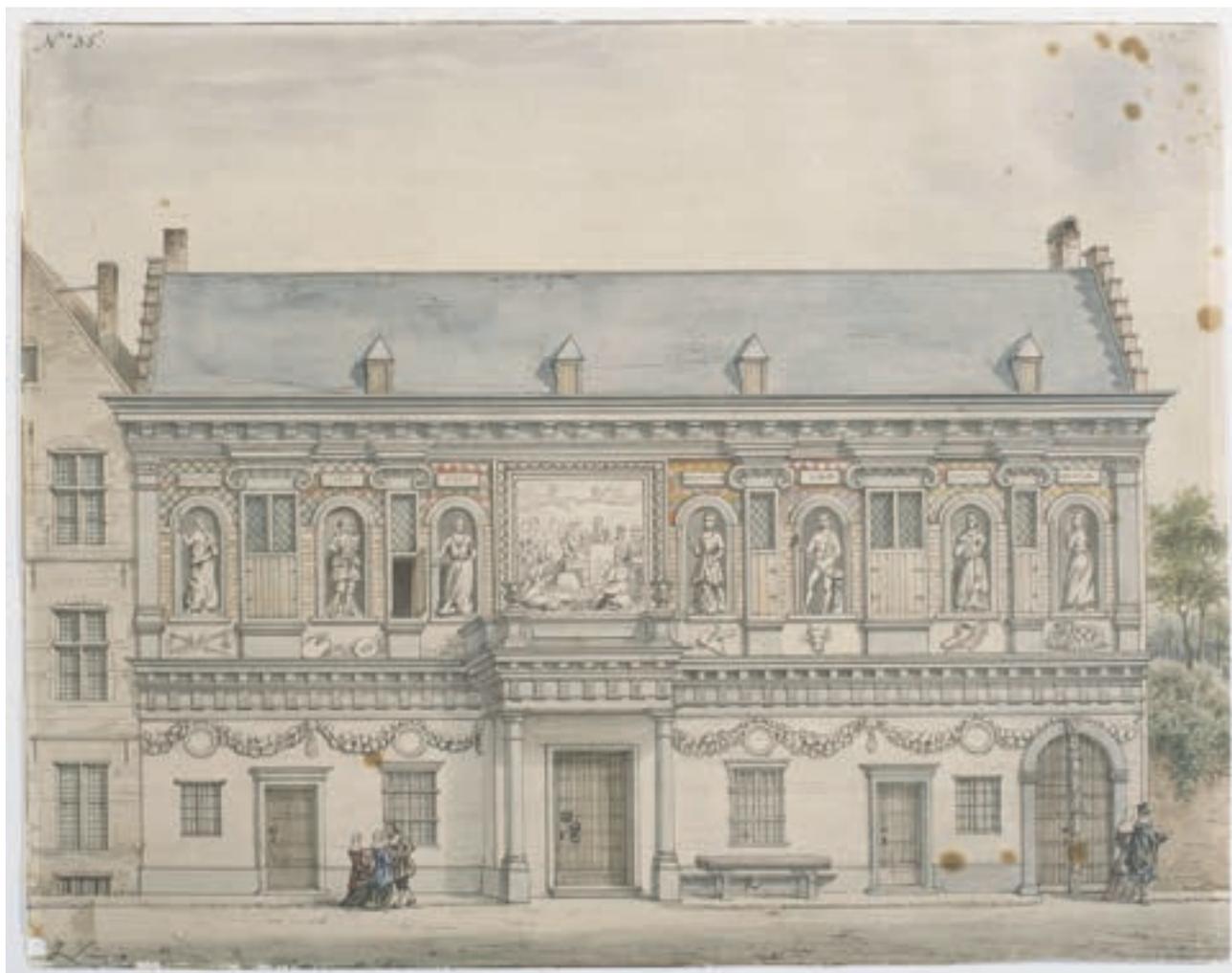


Fig. 31-2. Casa del pintor Frans Floris en Anversa, AV.3359.018.64-66. Museo Plantin Moretus, Anversa

(Van Mander 2000, *passim*; Guicciardini, 124). A partir de fuentes y documentos es posible realizar un listado de flamencos que pasaron por Mantua en la primera mitad del siglo XVI: Jan Gossart (1508-1509), Hermann Posthumus (1535-1539), Marten van Heemskerck (1532-1536) (Dacos, 1985; Bartsch, 2013; Mattei, 2019). A estos se añaden dos artistas provenientes de Flandes y documentados en los años Treinta en las obras de Giulio Romano: los flamencos Simone y Luca, este último reconocido por Amedeo Belluzzi en Luca Cornelisz de Kock (Belluzzi, 1998, *ad vocem*; Mattei, 2019, 11). Se podría pensar que la presencia de artistas allende los Alpes se justificase por el gusto de Federico Gonzaga: en 1535, de hecho, el ya duque había comprado 120 pinturas flamencas con la intención de decorar la galería de los Mármoles, un proyecto que, como es bien conocido, no llegaría a buen fin en favor de la exposición de antigüedades (Rebecchini, 2000).

Esta circulación de artistas prosigue también después de la época de Giulio y Federico: los hermanos

Frans y Cornelis II Floris, respectivamente pintor y arquitecto, se desplazaron verosímelmente en la ciudad de los Gonzaga en los años Cuarenta, aunque no tengamos datos ciertos sobre ello. Su conocimiento de la obra pictórica y arquitectónica de Giulio es posible documentarla bien. Frans copia algunos dibujos (París, École nationale supérieure des Beaux-Arts, inv. M. 2171r e inv. N. 2171v). Cornelis –considerado por van Mander el primer artista flamenco en tener una formación como tallista en piedra (Brugerolles, 1985, 134-135. Sobre la noción de “pintor-arquitecto”: Kik, 2014, 73-88)– se inspira en su obra arquitectónica, como atestigua el proyecto para la casa de su hermano en Amberes, actualmente desaparecida pero conocida gracias a algunas fuentes gráficas (fig. 31-2). La fachada se caracterizaba por una secuencia de nichos que contenían estatuas, separadas entre ellas por ventanas coronadas con una voluta jónica deformada, al igual que las de las ventanas de villa Turini Lante y las de la chimenea de villa madama (Wouk, 2014, 89-125; Wouk, 2018, 478-479). La misma deformación se repite en la



Fig. 31-3. Municipio de Amberes (Stadhuis). Cornelis Floris de Vriendt, 1564ca. Fotografía de la autora



Fig. 31-4. Sebastiano Serlio, Generale reglen der architecturen..., traducción de Pieter Coecke, Amberes, P. Coecke, 1539, portada



Fig. 31-5. Jubé en la catedral de Tournai. Cornelis Floris de Vriendt, 1568ca. Fotografía de la autora.

fachada del municipio de Amberes (1561-1565) proyectado por Cornelis Floris con Willem Paludanus: en este caso, se trata de un detalle literalmente retomado de Serlio, otro testimonio de la mediación de la obra de Giulio a través de la imprenta (fig. 31-3 y fig. 31-4). La cita más explícita de la obra de Giulio Romano es el *Jubè* de la catedral de Tournai, una reinterpretación de la loggia di Davide en el palacio Te, en las formas precedentes a las restauraciones del siglo XVIII (fig. 31-5). El proyecto para Tournai viene a su vez tomado como modelo por Coenraed van Norenberch (1600-1613), ejemplo de la fortuna indirecta del discípulo de Rafael.

La loggia di Davide constituye el modelo también para algunas arquitecturas pintadas. Pieter Aersten la coloca en el fondo del *Cristo en casa de Marta* (1553). La secuencia de columnas que aparece en la pintura de Posthumus *Tempus Edax Rerum* (1536) parece referirse a ese mismo detalle: una bóveda con casetones, inspirada en los ejemplos antiguos, es soportada por una serie de columnas pareadas, que se asemejan a la solución de Giulio Romano (Sobre las arquitecturas pintadas en ámbito flamenco véase: Heringuez, 2019). Un folio conservado en el Louvre (inv. 20714), atribuido a Tommaso Vincidor da Bologna, también ilustra en el fondo un aparato similar. Se ha mencionado al aprendizaje de Tommaso Vincidor da Bologna en el taller de Rafael, una ocasión que lo ha acercado sin duda a Giulio y a su *maniera*. Es preciso añadir que el propio Vincidor poseía, probablemente, el llamado Codice Fol. A 45 di Kassel (Graphischen Sammlung der Museumslandschaft Hessen Kassel), al cual se debe la difusión del lenguaje de los órdenes en los Países Bajos. El códice – un aspecto que no se puede considerar secundario – se atribuye al mismo autor del Taccuino mantovano de Berlín, es decir, al artista conocido como anónimo A (Günther, 1983; Günther, 1988, 354–373; Wezel, 1999). Un hecho que constituye un elemento más de relación entre los protagonistas de esta historia.

CONCLUSIONES

De lo expuesto en estas páginas se pueden extraer algunas consideraciones sobre el descubrimiento y el uso de la obra de Giulio Romano al norte de los Alpes. El conocimiento directo que de las arquitecturas construidas en Mantua tuvieron los artistas que viajaron a la corte de los Gonzaga pudo haber constituido un incentivo para la elección de estos modelos. Por otra parte, del análisis de las obras arquitectónicas realizadas allende los Alpes, emerge el papel predominante de dibujos, estampas y tratados respecto al originado por el estudio directo de los edificios. La cita de la loggia di Davide, presente sea en las pinturas sea en algunos sintagmas arquitectónicos, parece configurarse como una reproducción de gráficos de Andreasi, o de dibujos derivados de éste, más que una interpretación de arquitecturas construidas. No obstante, aunque el lenguaje de Giulio fuese conocido en los ambientes artísticos al norte de los Alpes, el proceso a través del cual era utilizado en la práctica arquitectónica, prevalentemente basado en modelos gráficos en dos dimensiones, no podía tener en cuenta aspectos técnicos y constructivos.

Aún frente a una fortuna considerable, los modos en los que fue tomada como modelo la obra del alumno de Rafael contradice implícitamente el concepto que el artista concedía a los aspectos materiales de su producción, una idea expresada en modo explícito en relación a objetos de dimensiones más reducidas:

“Per un servitore de vostra signoria mi è stato portato un vaso quale in conto alcuno non si somiglia a mio disegno e quando pur somigliassi non mi maraveglia che non sia riuscito, non essendoci stato presente, perché volendo fare foggie insolite bisogna sempre fare un modello di legno o d’ altra cosa e farne prima la sperienza nella quale si chiarisce del difetto e molte volte con gran fatica si conduce” (Ferrari, 1992, vol. II, 1162).

Juraj Dalmatinac (*Giorgio da Sebenico*) e la cattedrale di S. Giacomo a Sebenico tra tardo gotico e primo Rinascimento

PREDRAG MARKOVIĆ
University of Zagreb

Juraj Matejev Dalmatinac non è solo il più celebre artista noto in Croazia per l'età medievale e rinascimentale, ma anche per l'intero periodo premoderno, essendo uno dei rari scultori e costruttori croati il cui nome compare regolarmente anche nella letteratura settoriale internazionale, soprattutto in quella italiana.

Scultore e costruttore del tutto peculiare, ma anche e soprattutto un eccezionale ed intrigante fenomeno artistico che per la sua posizione stilistica costituisce un vero e proprio "spartiacque", già da tempo ha attirato a sé una certa attenzione di respiro internazionale da parte degli storici dell'arte¹.

La complessiva attività artistica di Giorgio da Sebenico viene studiata da oltre 150 anni, ma la maggior parte degli studi, soprattutto negli ultimi trent'anni, si è focalizzata sulla sua straordinaria e meno problematica produzione scultorea. Una produzione nella quale i tratti rinascimentali, davvero espliciti, hanno permesso agli esperti di ottenere più facili e rapidi progressi di studio. Oltre a definire chiaramente l'origine dei suoi motivi donatelliani e ghibertiani, è stato possibile delineare una convincente ricostruzione delle vie di trasmissione di questi ultimi da Firenze alla Dalmazia, passando per Venezia e Padova (Kokole, 1989, 155-167; 1996, 666-668). Dall'altro canto, lo studio delle sue opere architettoniche, più varie sotto il profilo stilistico e più complesse dal punto di vista interpretativo, è stato piuttosto relegato in secondo piano essendo queste ultime numericamente inferiori rispetto a quelle scultoree, oltre al fatto che non presentano un elevato grado di omogeneità stilistica. Durante i tre decenni di attività documentata in Dalmazia (1441-1473) sulla cattedrale di S. Giacomo, l'artista riuscì a terminare

solo i muri del presbiterio triabsidato (fig. 32-1). Fu ad Ancona che realizzò un *opus* nettamente maggiore e stilisticamente più coerente (1450-1470 circa), poiché fu qui che riuscì a realizzare quelli che, con ogni probabilità, si possono definire i più significativi monumenti del gotico fiorito veneziano al di fuori della città lagunare. Si tratta della Loggia dei Mercanti e delle facciate delle chiese di S. Francesco alle Scale e di S. Agostino. Proprio a causa di tali discordanze e per il fatto che il presbiterio del duomo di S. Giacomo differisce da altre sue realizzazioni, ancor oggi nella letteratura settoriale predominano le posizioni formulate dagli studiosi austriaci (Frey, 1913; Folnesics, 1914) in merito alla sua "effettiva" collocazione stilistica e artistica. Lo stesso si può affermare per quanto attiene il problema di fondo, ovvero se Giorgio da Sebenico fu l'ultima e la più elevata propaggine del tardo Gotico oppure il corifeo del primo Rinascimento "*Brunelleschi della Dalmazia*", come lo definì Thomas Graham Jackson (Jackson, 1887, 404). Il motivo fondamentale di questo stato di cose è dovuto al fatto che fino ai tempi recenti gli studiosi, sia nazionali che stranieri, non hanno offerto una chiara e convincente risposta al quesito fondamentale, ovvero quale sia il suo reale contributo alla realizzazione della cattedrale di S. Giacomo a Sebenico, considerata la sua opera più significativa seppure incompiuta. Solo dopo aver individuato e definito il contributo di ognuno dei maestri menzionati e, credo, aver dimostrato con opportune argomentazioni che le volte in pietra e la cupola non sono solo una realizzazione costruttiva ma anche concettuale di Niccolò Fiorentino (Marković, 2010), si può affiancare Giorgio da Sebenico ai suoi contemporanei (Gambello e B. Bon). E, altrettanto, solo in questo modo si può contestualizzare meglio la posizione dell'artista in quel periodo storico, compreso tra il 1440 e gli anni '70 del Quattrocento, segnato da una particolare coesistenza tra tardo Gotico e primo Rinascimento in tutto il territorio dell'Adriatico, nonché analizzare con maggiore attenzione questa sua "opera

1. L'esame critico di tutti i testi rilevanti relativi a Giorgio da Sebenico e alla sua percezione nella letteratura settoriale nazionale e in quella internazionale si trova nella monografia *Katedrala sv. Jakova u Šibeniku – Prvih 105 godina* (Marković, 2010, 7-61).



Fig. 32-1. La cattedrale di S. Giacomo, Sebenico, Giorgio da Sebenico e Niccolò di Giovanni Fiorentino, 1441-1536

delle absidi². Seppure sia stato risolto il problema fondamentale, rimane tuttavia da affrontare un'adeguata interpretazione (nonché valorizzazione) delle caratteristiche formali e stilistiche quasi rinascimentali visibili sulla porzione inferiore della cattedrale, più precisamente circoscritte al presbiterio poligonale³ (fig. 32-2).

In passato l'insolita e alquanto sconcertante presenza di queste connotazioni destò, oltre all'ammirazione, anche diverse reazioni, spesso contrastanti,

2. Per la solenne celebrazione avvenuta all'inizio della costruzione del presbiterio nel 1443 sul pilastro angolare, sorretta da due putti, fu affissa l'epigrafe dedicatoria vergata con la maiuscola gotica che cita: Hoc opus cuvarum fecit magister Georgius Mathei Dalmaticus.

3. La cattedrale di S. Giacomo a Sebenico è stata costruita in tre fasi separate. Dopo la prima fase (1431-1441) nella conduzione dei lavori subentra Giorgio da Sebenico che termina le navate laterali e cambia completamente il precedente concetto del presbiterio. Sfruttando la brusca discesa naturale del terreno verso sud, colloca il battistero sotto l'abside meridionale e accanto a quest'ultima, sul lato sud, sistema anche la sacrestia in posizione piuttosto elevata sopra le colonnine e addossata all'episcopio. Nella terza e conclusiva fase (1475-1506) Niccolò Fiorentino costruisce le volte sopra il presbiterio e, al contempo, coregge e consolida i perimetrali del transetto; sopra l'incrocio eleva una snella cupola poligonale con forti affinità con quella, molto più grande, di Brunelleschi nella sua natia (?) Firenze.

pertanto non stupisce che lo storico d'arte sloveno Janez Höfler abbia semplicemente schematizzato tutti i relativi dubbi in un coraggioso e provocativo quesito:

Il principio [dell'impostazione dei muri del presbiterio – N.d. A.] non è né gotico né rinascimentale quanto piuttosto manieristico e, comunque, molto personale tanto che la sua realizzazione ci pone di fronte all'enigma, ovvero se ci troviamo davanti ad un dilettante o ad un geniale architetto (Höfler, 1992, 456).

Qual è dunque l'aspetto della creazione delle absidi di Giorgio da Sebenico che si oppone alla consueta classificazione stilistica? Ma la vera domanda potrebbe essere anche questa: come mai ancor oggi non riusciamo ad individuare una risposta a questo problematico fenomeno?

Prima di cercare di formulare una risposta a tali quesiti va tenuto presente che anche la precedente esitazione (o confusione?) di J. Höfler si basa sulla tradizionale classificazione e sul relativo conflitto tra Gotico e Rinascimento, supponendo che non vi sia posto per un qualcosa di terzo. Più esattamente, non vi è spazio per quei numerosi fenomeni non tanto semplici di cui abbondano le prassi costruttive e artistiche in generale, e non solo nel XV e nel XVI secolo. Appare evidente che, sulla base di una comprensione piuttosto rigida di uno e dell'altro stile, per quanto riguarda queste absidi si potrebbe cercare di dimostrare all'infinito cos'è non del tutto gotico o individuare gli aspetti che non appartengono completamente al Rinascimento, piuttosto di stabilire di che cosa in effetti si tratta e che cosa in realtà esse sono!

Se si prescinde da motivi assolutamente rinascimentali (di fatto marginali e del tutto figurativi, come i putti denudati e il particolarmente espressivo fregio composto da volti umani dalle connotazioni ritrattistiche) rimangono solo superfici spoglie, costituite da grandi blocchi di pietra bianca dalla struttura geometrica, al centro delle quali si trovano nicchie scanalate poco profonde dall'esecuzione prospettica e dotate di una conchiglia alla sommità. Osservando più attentamente l'immagine complessiva di questa nuova "facciata orientale" del duomo (o meglio del muro di fondo esterno che grazie a tali interventi assume l'aspetto di una facciata) si nota che la struttura del muro, sviluppata in linee geometriche di grande purezza e semplicità, si sviluppa gradualmente dalla base verso la sommità. La muratura prende forma con un battistero posizionato in corrispondenza dell'angolo sudest, inglobato nelle fondazioni realizzate in modo abbastanza riconoscibile con blocchi rettangolari di grandi dimensioni che in questo punto mostrano un taglio di lavorazione squadrato e



Fig. 32-2. La cattedrale di S. Giacomo, dettaglio di presbiterio poligonale, Sebenico, Giorgio da Sebenico, 1441-1473

preciso. Tali fondazioni, spoglie e disposte a gradinata, entrano nella struttura del presbiterio diventando parte integrante di questo particolare muro di fondo. Al di sopra di esse si innestano gli elevati verticali alti e

lisci, una specie di basamento, articolati solo mediante le aperture delle finestre del battistero. Sull'abside centrale e su quella settentrionale, invece, vi sono riquadri decorativi poco profondi di forma quadrata e rettangolare



Fig. 32-3. La cattedrale di S. Giacomo, sacrestia, Sebenico, Giorgio da Sebenico, 1448-1452

riempiti con la breccia rossastra. Il terzo e ultimo livello è costituito da lastre quadrangolari appena menzionate, decorate con nicchie scanalate poco profonde inserite in una cornice realizzata con massici architravi e stipiti di pietra (i punti di congiunzione tra questi ultimi sono coperti da asticelle lapidee a rilievo) e risulta nettamente diviso dal basamento mediante un fregio composto da espressivi volti umani di dimensioni pressoché naturali. La particolarità di questa porzione terminale del muro (ovvero del rivestimento lapideo che, come una sorta di articolata pannellatura, separa l'interno dallo spazio esterno) è rappresentata proprio dal ricorso alla cosiddetta "tecnica di montaggio prefabbricata". Non solo i blocchi di pietra tagliati con precisione venivano sovrapposti gli uni sopra gli altri ma, al contempo, si procedeva all'inserimento di lastre dotate di minor spessore, recanti nicchie scanalate, nei tratti laterali delle cornici di pietra utilizzando il sistema di giunti "a dente e canale".

Troviamo un'ulteriore evoluzione di questa tecnica costruttiva nell'adiacente corpo della sacrestia che, elevata su sottili colonnine (sia dal punto di vista formale che strutturale) modifica e adatta alle nuove circostanze l'idea avviata nelle absidi (fig. 32-3). I muri, qui completamente lisci, del tutto privi di qualsiasi

decorazione, creano un reticolo di linee quasi "mondriane" e conferiscono a questo audace insieme architettonico un aspetto moderno e contemporaneo. Grossi conci di pietra, disposti alternativamente in orizzontale e verticale, assieme alle "fughe sporgenti" (in realtà sono asticelle lapidee posate sopra la linea di congiunzione tra le pietre), accentuano la tessitura muraria classica sia nella parte inferiore che in quella superiore. Nella fascia centrale, invece, il ritmo regolare delle strette lastre rettangolari (con dimensioni di 10 x 2 piedi veneziani) sembra imitare una costruzione in tavole lignee.

Considerando la modalità di posa e di congiunzione di grandi monoliti realizzati in serie, possiamo notare che proprio in questo contesto si fondono, in modo completamente nuovo ed innovativo, due tradizioni radicalmente diverse: una classica, o meglio antica, che ricorre a imponenti blocchi lapidei (come ad es. quella del Palazzo di Diocleziano) e una spontanea riconducibile all'età medievale. In quest'ultimo caso si tratta di una tradizione legata a una tecnica costruttiva che faceva largo uso del legno, utilizzata principalmente per le strutture residenziali modeste.

Una più approfondita ed ampia analisi potrebbe dimostrare che anche la stessa forma delle tre absidi poligonali, in effetti caratteristica del sistema della



Fig. 32-4. San Zaccaria, parte inferiore, Venezia, Antonio Gambello, 1458-1478. Michele Pellizzari
(pellizzarimichele.it/blog/chiesa-sanzaccaria)

costruzione a scheletro tipico del gotico settentrionale, qui ha assunto un nuovo ruolo. Va in ogni caso ribadito che la soluzione planimetrica del presbitero della cattedrale di Sebenico è unica nel suo genere in Dalmazia. Per questo motivo l'articolato sviluppo dei muri absidali non solo non sono abbinati alla consueta volta a crociera costolonata, ma nemmeno vi recano le finestre strette(!). Tali elementi sono stati sostituiti da lastre dotate di nicchie cannellate poco profonde.

Nell'ambito dell'architettura coeva, simili novità si possono trovare sulla chiesa di S. Zaccaria, la cui costruzione dall'inizio (1458) alla fine (1481) avvenne sotto la direzione di Antonio Gambello, e sull'incompiuto palazzo Ca' del Duca sul Canal Grande a Venezia che per il committente Andrea Cornaro venne progettato tra il 1457 e il 1461 da Bartolomeo Bon (Markham Schulz, 1999; Wolters, 2000, 277-279). Nel primo caso i punti di contatto con "l'opera delle absidi" di Giorgio da Sebenico sono visibili già al pianterreno della facciata della chiesa di S. Zaccaria, sulla quale anche Gambello ripulì e mise in risalto le forme quadriche del rivestimento lapideo (fig. 32-4). Wolfgang Wolters, a sua volta esperto dell'architettura e della scultura veneziana del Rinascimento, notò che nell'ambito dell'architettura veneziana non si riscontrano modelli per

l'insolito motivo geometrico del rivestimento lapideo della parte inferiore della facciata di S. Zaccaria, suggerendo che Gambello fosse stato ispirato dalle decorazioni pittoriche presenti sulle facciate delle strutture residenziali (Huse e Wolters, 1990, 15).

All'interno, l'architetto, oltre all'innovativa pianta dotata di deambulatorio e di cappelle radiali, introdusse anche una altra serie di novità (le colonne composte da due elementi con sezione poligonale che verso l'alto si trasforma in una sezione cilindrica; ornamento pseudorinascimentale sui plinti e sui capitelli). Sul palazzo di B. Bon, nonostante i modesti resti dell'edificio appena iniziato, sono visibili numerose novità rispetto alla tradizionale concezione del palazzo gotico veneziano (fig. 32-5). Si va dalla riproposizione della più antica composizione romanica della facciata con due torri e loggia al centro (ad es. Fondaco dei Turchi), dall'utilizzo imponente ma regolare del paramento rustico ("bugnato coltivato") alla base e sulle mura, alla comparsa delle gigantesche colonne completamente lisce agli angoli della torre meridionale (concepite forse come ordine colossale?). Il gioco tra la struttura e la tessitura è visibile nel differente trattamento del muro in pietra bianca che, privo del basamento, emerge direttamente dal mare. Nel suo tratto



Fig. 32-5. Palazzo Ca' del Duca sul Canal Grande, Venezia, Bartolomeo Bon, 1457-1461.
(commons.wikimedia.org/wiki/File:Rio_del_Duca_vu_du_grand_canal.jpg)

inferiore, dalla fondazione sollevata e spoglia, il paramento rustico è realizzato alternando enormi blocchi quadrangolari sbazzati di forma lunga e stretta e blocchi di dimensioni minori. Sulla parte restante del muro, delimitata da massicce colonne lisce in pietra, si susseguono le cuspidi piramidali del bugnato a punta di diamante.

Le analogie con il concetto delle absidi che si sviluppano “dalla pietra” di Giorgio da Sebenico sono palesi, ma quello che appare ancora più significativo è il fatto che entrambe queste opere possono essere poste in relazione con la più celebre facciata della chiesa di S. Michele a Isola, la cui costruzione fu iniziata nel 1468. (fig. 32-6). Con la sua facciata trilobata anche questo edificio di culto intavola il dialogo con la tradizione locale poiché esso non è null’altro che la versione ripulita dei timpani semicircolari del “coronamento” molto più evoluto della chiesa di S. Marco. Non pochi sono gli elementi di novità introdotti: innanzi tutto la facciata della chiesa, realizzata per intero in pietra completamente bianca, articolata con

pilastri che nel loro tratto inferiore presentano un “manneristico” semplice rivestimento rustico (!). Nel tratto superiore, invece, sono ancora presenti alcuni tipici motivi veneziani, costituiti da un rivestimento di ampie lastre marmoree (incorniciate con listelli di marmo grigio) con inseriti dischi di porfido. Quasi sempre quest’opera di Mauro Codussi viene ricordata come la prima realizzazione rinascimentale a Venezia seppure, come si può vedere, vi siano numerosi motivi di transizione e di demarcazione riconducibili a un dialetto del tutto locale. Tuttavia, le menzionate creazioni di Giorgio da Sebenico, di Antonio Gambello e di Bartolomeo Bon, non sono da meno per la loro modernità, “criticità” e sperimentality, pur rimanendo ai margini, o meglio in una specie di limbo della storia dell’architettura rinascimentale del XV secolo⁴.

4. Naturalmente, il motivo per cui Mauro Codussi detiene tale primato è dovuto all’uso di pilastri invece di semplici lesene per articolare la facciata, nonché



Fig. 32-6. San Michele
in Isola, Venezia, Mauro
Codussi, 1468-1482

Concludendo si può affermare che, ai fini di una migliore e più profonda comprensione di questi e di altri fenomeni analoghi che costituiscono vere e proprie linee di demarcazione, bisogna uscire dalla consueta dicotomia concettuale nonché, di conseguenza, da quella più profonda tassonomica del Gotico contro Rinascimento, poiché in essa, quale unico criterio, vengono imposti la conoscenza e l'utilizzo degli ordini classici. Si tratta, come sappiamo, dell'idea di "buona architettura" imposta essenzialmente dalla trattatistica del XVI secolo (Howard D., 2011, 103-105). La principale riflessione offerta in questa sede è dunque legata alla convinzione che alcuni fenomeni vadano valutati per la qualità formale e le modalità realizzative, piuttosto di ricorrere sistematicamente al consueto vocabolario convenzionale e a quelle regole sintattiche

imposte dalla tradizione culturale italo-centrica della prima età moderna. Oppure, ancora più semplicemente, c'è da chiedersi se il fatto che qualcosa non rientri nei canoni classici di Sebastiano Serli della buona e vera architettura, basata sulla piena comprensione dell'antichità, sia motivo per rigettare ciò come retrogrado, anacronistico o per lo meno antiquato.

Se con gli stessi criteri ci avviciniamo anche a "questa opera della Casa di Dio" (come vengono definite le absidi della cattedrale di Giorgio da Sebenico nell'epigrafe dedicatoria del 1443), credo che nella sua modellazione, analogamente alle menzionate opere di A. Gambello, di B. Bon e di M. Codussi, si possano individuare molte caratteristiche della nuova età moderna, tra le quali spiccano in particolar modo inventività e immaginazione, audacia costruttiva, dialogo attivo e critico con la tradizione, ma soprattutto una coraggiosa tendenza ad abbandonare i sentieri battuti della predominante prassi costruttiva. Le sopracitate opere di questi architetti possono essere considerate

ai collegamenti, ancora difficili da confermare con il progetto di L. B. Alberti per la facciata del Tempio Malatestiano a Rimini.

anche alla luce della ricerca di un'espressione nuova, concepita come alternativa dello stile gotico veneziano, come sottolineò W. Wolters (Huse e Wolters, 1990, 15), ma nonostante la loro scarsità e cattivo stato di conservazione, le ricerche future dovrebbero prendere in considerazione proprio questi sporadici, ma audaci tentativi di una interpretazione diversa dell'impresa architettonica, pieni sia di contraddizioni che complessità.

In tal senso, l'architettura stessa, in un eccezionale connubio di soluzioni tecnico-formali tradizionali e di nuova invenzione, deve elevarsi e riconoscersi come un'attività intellettuale profondamente meditata paritaria ad altre "*artes liberales*". Ritengo, infatti, che nella configurazione delle absidi della cattedrale di S. Giacomo a Sebenico vi sia un ampio numero di nuove soluzioni tecnico-costruttive e formali. Soluzioni che rappresentano soltanto uno scostamento, una divertente o spiritosa parafrasi oppure un commento alle soluzioni tradizionali e/o moderne, sebbene la cattedrale riveli elementi

che materializzano in modo tangibile un nuovo pensiero omnicomprensivo e coerentemente eseguito. Si può liberamente dire che le absidi della cattedrale di S. Giacomo, a differenza della trattatistica italiana pertinente al Cinquecento, incarnano l'approccio intellettualizzato al processo architettonico ovvero a quello progettuale in quanto ci obbligano a osservare e a riflettere sui motivi e sulle conseguenze, sulla logica e sull'opportunità delle soluzioni offerte. Da questo punto di vista, molto probabilmente già per i contemporanei di Giorgio da Sebenico queste realizzazioni absidali rappresentarono non solo una rottura con la prassi di quel periodo; costituirono infatti il primo, indubbiamente suggestivo, sintomo dei futuri cambiamenti, in base al quale potevano concludere che "la costruzione non è più una mera *ars mechanica* ma piuttosto una scienza razionalmente fondata che permette la sperimentazione artistica e gli studi sistematici (come gli ordini antichi; la proiezione delle volte)"⁵.

5. Nußbaum (2011, 9-18). Da tale punto di vista appare esplicativo l'articolo di S. Hoppe (2011, 47-64) Northern Gothic, Italian Renaissance and beyond. Toward a 'thick' description of style.

Andrea da Fiesole e il castello di La Calahorra

ADRIANO GHISSETTI GIAVARINA

Università degli Studi "G. d'Annunzio", Chieti-Pescara

Fu nel gennaio del 1499, nel corso del suo primo soggiorno a Napoli che, a parere di Fernando Marías, il marchese don Rodrigo de Mendoza potrebbe essere rimasto talmente colpito dal classicismo dell'arco di Castelnuovo e della villa di Poggioreale, da decidere di modificare il progetto del suo castello di La Calahorra (Marías, 2005b, 14). La costruzione dell'edificio era stata iniziata probabilmente nel 1491 come struttura fortificata ma, in seguito a tali modifiche, essa avrebbe assunto all'interno l'aspetto di un palazzo. Nel settembre dello stesso 1499 il marchese si trovava a Roma, nel gennaio del 1500 a Milano e il successivo 22 giugno si imbarcava a Genova diretto a Valencia. Sempre secondo Marías, i lavori di trasformazione del castello potrebbero essere stati avviati forse nel 1501 o nel 1506 (Marías, 2005b, 15) e se alla fine del 1508 il marchese poteva abitarvi (Zalama, 1990, 26), dobbiamo ritenere che, almeno al pianterreno, le nuove stanze fossero già sistemate. Nel celebre cortile rinascimentale del castello sono state individuate fasi diverse: la prima, riguardante soprattutto le logge al pianterreno, condotta anche con la direzione dei lavori di Lorenzo Vázquez (Marías, 2005b, 14) e portata avanti forse con maggiore impulso tra la fine del 1508 e il 1510; e la seconda, che concerne soprattutto il piano superiore, riferibile agli anni tra il 1512 e il 1515 e diretta da Michele Carlone con altri maestri lombardi, attivi soprattutto nella messa in opera di pezzi scolpiti a Genova (Marías, 2005b, 15).

Il cortile sarebbe stato ideato da un architetto italiano e il suo progetto potrebbe essere stato tracciato a Napoli tra il gennaio e il febbraio del 1499, dal momento che il 18 dello stesso mese due maestri di Saragozza, che solo un mese prima avevano sottoscritto un contratto per diversi lavori a La Calahorra, venivano invitati a rinviare il loro arrivo al castello, sospendendo momentaneamente il contratto, perché "su señoría está en Italia", cioè per l'assenza del marchese (Falomir Faus, Marías, 1994, 103-104). Un successivo contratto

del 5 febbraio del 1502, in base al quale don Rodrigo commissionava lavori in legno intagliato destinati a La Calahorra, è stato riferito attendibilmente alla realizzazione di soffitti a cassettoni, suggerendo che alcune stanze del castello fossero già pressoché terminate (Falomir Faus, 1990, 265); tali opere furono concluse entro il 24 settembre del 1504 (Gómez-Ferrer, 2017, 24), ma non credo potessero riguardare le sale del piano superiore, dove solo nell'estate del 1510 si dovette iniziare il montaggio dei pezzi in marmo inviati da Genova (Kruft, 1969, 42) e dove i soffitti presentano un carattere italiano più evidente (Marías, 1989, 380; Falomir Faus, 1990, 266).

Se invece i soffitti fossero stati destinati al piano terra, si dovrebbe ritenere che qui, all'inizio del 1502, la suddivisione delle sale fosse già stata attuata e, di conseguenza, fosse già stato definito il quadrato del cortile nonché, verosimilmente, anche il corpo di fabbrica a pianta rettangolare sporgente sul lato occidentale del perimetro del castello. Per cui diventerebbe ancora più sostenibile l'ipotesi di Marías che i lavori di ristrutturazione dovettero essere stati iniziati sulla base di un progetto già impostato nel 1499, forse a Napoli, e di conseguenza che i lavori che sembra fossero in corso nel 1501 non riguardassero la conclusione della struttura difensiva dell'edificio (Marías, 1990b, 120) ma già le innovazioni stabilite dal marchese nel suo viaggio in Italia.

Lo stesso Marías (Marías, 1990b, 126-127), sulla base di studi precedenti, ha messo in relazione la decorazione scultorea delle porte e finestre del pianterreno di La Calahorra con quelle del monumento funebre del cardinale Mendoza nella cattedrale di Toledo e del cortile di Vélez Blanco – opere a suo parere legate alla corrente toscano-ligure prossima a Domenico Fancelli – ed ha attribuito la pianta e l'alzato dello stesso pianterreno a un architetto imprecisato, di ambito toscano-romano; un'ipotesi condivisa anche da Gustina Scaglia (Scaglia 2001, pp. 88-89) che ha considerato come il marchese nel 1506, di ritorno da un altro



Fig. 33-1. Cortile del castello di La Calahorra. Andrea Ferrucci (attr.) e altri, 1501-1515. Fotografia di M. Á. León Coloma

viaggio in Italia, potesse aver condotto con sé un architetto fiorentino di cultura brunelleschiana.

Nel tentativo di trovare dei precedenti italiani al cortile di La Calahorra, Miguel Ángel Zalama (Zalama, 1990, 50, 71-72) ne ha proposto un confronto con il cortile del palazzo di Ludovico il Moro a Ferrara, trovando una certa somiglianza tra i fusti e i capitelli delle colonne ed evidenziando come le due architetture siano accumulate anche dalla soluzione d'angolo (fig. 33-1). Essa è formata da un pilastro quadrato cui si accostano due semicolonne, in modo che le arcate si mantengano complete senza compenetrarsi, come accade nel caso di appoggio a una colonna angolare. Si tratta di una soluzione che può osservarsi anche

in alcuni cortili e chiostri quattrocenteschi a Pavia, a Roma e altrove (Marías, 1990b, 126), la cui origine brunelleschiana è rintracciabile nei pilastri dalla pianta "a cuore" di sostegno alla cupola della chiesa di Santo Spirito a Firenze, un organismo che, come ha osservato Arnaldo Bruschi, "colpì profondamente quasi tutti i protagonisti del rinnovamento rinascimentale" (Bruschi, 2006, 142).

All'interrogativo su chi potrebbe essere stato l'architetto fiorentino autore del progetto del cortile di La Calahorra, si potrebbe tentare di rispondere dopo aver considerato che potrebbe trattarsi di un personaggio incontrato a Napoli dal marchese di Mendoza; che successivamente e per qualche anno, potrebbe aver



Fig. 33-2. Semicolonne addossate a un pilastro nella chiesa di S. Maria del Massaccio a Spoleto. Antonio Marchesi, 1488.
Fotografia di M. Maselli Campagna

lavorato in Spagna; e che avesse una buona conoscenza dell'architettura italiana del Quattrocento, come prova la particolare soluzione degli angoli del cortile.

Nel 1499 il principale architetto attivo a Napoli era Antonio Marchesi, che dall'autunno di quell'anno fu impegnato a seguire la costruzione delle mura occidentali della città e che rimase a Napoli fino al 1517 (Maselli Campagna, 2012, 157-158) dirigendo anche la costruzione della cinta bastionata di Castelnuovo: pertanto è da escludere che in quegli anni egli potesse recarsi in Spagna. Lo scultore fiesolano Andrea Ferrucci era però suo genero, e dopo aver lavorato alcuni anni a Napoli, forse dalla fine del 1490 era rientrato in Toscana dove, a parte un soggiorno a Roma, rimase fino al luglio del 1499 (Bellesi, 1997, 220). Interessato anche all'architettura, tanto da proporre il 5 gennaio del 1491 un progetto per la facciata di S. Maria del Fiore, il Ferrucci concluse la sua carriera con la nomina a capomastro dell'opera del Duomo di Firenze, un incarico che mantenne dal 1512 al 1526, anno della sua morte.

Pertanto, considerando il silenzio delle fonti che lo riguardano negli anni tra il 1499 ed il 1505, sembrerebbe verosimile che il Ferrucci non solo fosse in grado di elaborare un progetto, magari in collaborazione con lo stesso Marchesi, ma eventualmente che possa anche essersi trasferito in Spagna almeno per il tempo necessario ad impostare il cantiere del cortile. E' noto, tra

l'altro, un documento che attesta la presenza a Toledo, il 15 luglio del 1500, di uno scultore chiamato Andrés Florentín, che talvolta si è suggerito di identificare in Andrea Sansovino sulla via del ritorno dal Portogallo, un'ipotesi a mio avviso poco convincente. Lo scultore Florentín era stato pagato per una statua raffigurante San Martino, eseguita a titolo di esempio per un dossale nella Cattedrale di Toledo (Zarco del Valle, 1870, 23).

Esaminando la decorazione architettonica del cortile di La Calahorra, già Beatrice Gilman Proske (Gilman Proske, 1951, 304) vi aveva trovato concomitanze con il repertorio ornamentale del mausoleo del cardinale Mendoza nella stessa cattedrale toledana; una ricerca proseguita ed ampliata specialmente da Margarita Fernández Gómez (Fernández Gómez 1986, pp. 232-239) e da Miguel Ángel León Coloma (León Coloma 1997, p. 37-38), il quale ha riscontrato somiglianze tra le due architetture anche in talune soluzioni tipologiche e di struttura. Il monumento del cardinale, in base a criteri stilistici, è stato attribuito a uno scultore della cerchia di Andrea Bregno (Gómez Moreno, 1931, 38) oppure, specie per l'architettura, ad Andrea Sansovino, sebbene Haydn Huntley (Huntley, 1935, 41) non vi riconoscesse il suo stile e ritenesse che, se pure egli ne avesse fatto i disegni, gli intagliatori non li avevano eseguiti alla lettera. La stessa attribuzione a Sansovino, giustificata anche sulla base di



Fig. 33-3. Porta del piano ammezzato sulla scala del castello di La Calahorra. Andrea Ferrucci (attr.), c. 1501-1504. Fotografia Rinconesibericos

somiglianze con la cappella Corbinelli, da lui eseguita per la chiesa di Santo Spirito a Firenze (Fernández Gómez, 1986, 228), era rafforzata dalla notizia che lo scultore Andrés Florentín, in un contratto steso nella stessa data del pagamento della statua di San Martino, si impegnava a rimanere a Toledo per alcuni mesi per realizzare le statue del dossale dell'altare maggiore della cattedrale: un contratto che tuttavia dovette rimanere lettera morta (Pereda, 2008, 374-378). Due statue di apostoli collocate nella predella dello stesso dossale sono state riferite da Dorothy Heim e da Felipe Pereda (Heim, 2006, 496-500; Pereda, 2008, 379-380), soprattutto per l'atteggiamento, a simili statue dell'altare Corbinelli e di conseguenza attribuite a Sansovino; e Pereda, sostenendo una possibile sosta di Sansovino a Toledo, ha

proposto che il progetto del monumento del cardinale sia stato tracciato o nel 1498 o nell'inverno del 1501, dopo la rinuncia dello scultore al contratto per le statue del dossale dell'altare maggiore (Pereda, 2008, 387).

Non è da trascurare, a questo punto, che essendo rispettivamente di Settignano e di Fiesole, sia Antonio Marchesi che Andrea Ferrucci erano giustamente considerati come maestri provenienti dal territorio di Firenze e che Marchesi, nei documenti, è spesso chiamato semplicemente Antonio Fiorentino, per cui anche Ferrucci potrebbe essere stato chiamato Andrea Fiorentino.

Sulla base di notizie fornite da Giorgio Vasari si può ipotizzare che Andrea da Fiesole possa aver trascorso a Roma e altrove gli anni compresi tra il 1499



Fig. 33-4. Particolare di un camino di La Calahorra ora nel palazzo dei Duchi di Infantado a Madrid. Andrea Ferrucci (attr.), c. 1501-1504. Fotografia da Scaglia, 2001



Fig. 33-5. Particolare della spalliera del sepolcro D'Alessandro nella chiesa di S. Maria di Monteoliveto a Napoli. Tommaso Malvito (attr. dubitativa), 1491. Fotografia di R. Pane

e il 1505, allorché risulta di nuovo presente a Napoli (Naldi, 2002, 17). Ed è in questo periodo che il Ferrucci – nonostante il suo nome sia citato in documento fiorentino del 1500 come primo scultore della fabbrica di S. Maria del Fiore, risultando tuttavia in quel momento assente dal cantiere – potrebbe aver incontrato Rodrigo de Mendoza nella stessa Roma oppure a Napoli, ed aver accettato di trasferirsi in Spagna dove, oltre alla direzione del cantiere di La Calahorra, tramite lo stesso marchese potrebbe aver avuto l'incarico toledano per le statue lignee degli apostoli – da notare che Ferrucci scolpì in legno almeno un Crocifisso per la chiesa di Santa Felicita a Firenze (Bellesi, 1997, 220) – e per il sepolcro del cardinale Mendoza.

Nel 1504 lo stesso Andrea sarebbe tornato in Italia, forse al seguito di don Rodrigo (Marías, 1990b, 124), stabilendosi per qualche tempo a Napoli. In quel momento al piano terreno di La Calahorra dovrebbe essere stata almeno impostata la scala e potrebbero essere state poste in opera alcune porte e finestre e le colonne

dei loggiati inferiori del cortile: i loro fusti, di altezza forse insufficiente, potrebbero aver determinato la scelta di capitelli dotati di collarino e di un alto cålato; mentre l'arrivo di sbarre di ferro da Valencia nel 1510 (March, 1951, 51), destinate ad essere utilizzate come catene per contenere le spinte trasversali, confermerebbe l'ipotesi che le volte delle logge inferiori furono realizzate solo in quel tempo (Marías, 2005b, 15).

Ma, ancora a proposito della soluzione d'angolo del cortile, è da notare che essa, oltre che negli esempi citati da Marías, venne impiegata anche all'interno di S. Maria del Massaccio a Spoleto, una chiesa progettata da Antonio Marchesi nel 1488 (fig. 33-2); mentre le finestre centinate al di sotto delle logge al pianterreno possono essere avvicinate sia a quelle al primo piano del palazzo Sersanti di Imola – un edificio progettato forse da Antonio Marchesi, nella stessa città dove anche Andrea da Fiesole aveva lavorato come scultore probabilmente tra il 1484 e il 1486 – che alle finestre del cortile della villa Carafa di Santa Severina a Napoli,

certo più essenziali, ma il cui accento toscano suggerisce ancora una volta l'ambito di Antonio Marchesi ed Andrea da Fiesole (Ghisetti Giavarina, 2008, 345); un linguaggio che si può riconoscere anche nella decorazione scultorea di altri elementi in pietra del castello (fig. 33-3) e che talvolta richiama da vicino altre opere napoletane di fine Quattrocento (fig. 33-4 e fig. 33-5).

Ma a La Calahorra sia la posizione della scala sull'asse centrale del cortile, per la quale è stato proposto un riferimento all'opera di Francesco di Giorgio (Pevsner, 1966, 181; Marías, 1990b, 126), che le iscrizioni nel fregio dell'ordine architettonico superiore, che rinviano al cortile del palazzo ducale di Urbino (Zalama, 1990, 85), potrebbero spiegarsi come espressioni della cultura architettonica di Antonio Marchesi, che era stato collaboratore e continuatore dell'opera di Francesco di Giorgio a Napoli. Mentre i riferimenti più o meno sansoviniani visti dagli studiosi nella scultura e nella decorazione architettonica del monumento Mendoza e a La Calahorra trovano una spiegazione con l'affinità tra Andrea Ferrucci ed Andrea Sansovino già riscontrata da Marcel Raymond (Raymond 1900, p. 35) nel trattamento del rilievo e nell'eleganza delle figure: un'affinità che, riguardo al confronto tra l'altare Corbinelli e due dossali scolpiti nello stesso periodo dal Ferrucci per Fiesole, spingeva John Pope Hennessy (Pope Hennessy, 1966, 349) a supporre che i due artisti, pressoché coetanei, si fossero formati nella stessa bottega.

Giunto a Napoli forse nel 1504, Ferrucci fu impegnato nella decorazione esterna del cappellone di San Giacomo della Marca della chiesa di Santa Maria la

Nova, il cui progetto sarebbe di un "mastre Antonelo florentin" nel quale è più che probabile riconoscere Antonio Marchesi (Naldi, 2002, 59-61). Commitente dell'opera era Gonzalo Fernández de Córdoba, che nel suo stemma, in virtù della nonna materna, recava anche le insegne della famiglia Mendoza. E Diego Hurtado de Mendoza, il fratello di don Rodrigo, era giunto a Napoli nel 1500 con le truppe del Gran Capitano e nel 1503 aveva combattuto al suo fianco contro i Francesi nella battaglia di Cerignola (Boyden, 1995, 24-25); intorno al 1507, infine, per lo stesso Gonzalo, Andrea Ferrucci scolpì una statua raffigurante di San Michele destinata al Santuario di Monte Sant'Angelo sul Gargano (Naldi, 2002, 57), una località di cui il Gran Capitano era feudatario con il titolo di duca (Ruiz-Domènec, 2008, 307).

Per concludere, è da segnalare anche un'ipotesi di Riccardo Naldi in base alla quale potrebbe essere stato proprio il Ferrucci, ormai impegnato sul cantiere del Duomo di Firenze, ad indirizzare nel 1514 Bartolomé Ordoñez e Diego Siloé verso Napoli, e che di conseguenza potrebbe essere stato proprio Siloé a terminare un'opera lasciata incompiuta da Ferrucci: la tomba di Galeazzo Pandone in San Domenico Maggiore (Naldi, 2002, 179). Come forse non è per caso se nelle opere successive al 1520 di Felipe Bigarny – rivale e collaboratore di Siloé, ma del quale subì l'influsso –, Martin Soria aveva riconosciuto uno stile "roughly parallel to that of the Florentine Andrea Ferrucci, a better artist" (Soria, 1959, 135): uno scultore che Bigarny aveva probabilmente già incontrato a Toledo nell'anno 1500.

Fray Martín de Santiago entre gótico y Renacimiento

PEDRO A. GALERA ANDREU
Universidad de Jaén

Fray Martín de Santiago (ca.1500-1547), natural de Martos (Jaén), pero cuya carrera profesional como arquitecto se desarrolla fundamentalmente en Castilla, es uno de esos buenos maestros expertos en la obra de cantería que aún permanecen semiolvidados o ensombrecidos por otras figuras con las que le tocó en suerte convivir, grandes sin duda, en una época de brillantez indiscutible para la estereotomía hispana como fue el siglo XVI. Dos de esos reconocidos maestros entre los que se encaja su biografía artística –como se ha reconocido¹– son Juan de Álava y Rodrigo Gil de Hontañón. El primero se jactó de que el religioso era “hechura suya”, formado a su sombra en el convento de San Esteban de Salamanca, aunque casi desde el inicio de la construcción de la iglesia conventual figurase como su aparejador; con el segundo, de mayor trascendencia en la historia de la arquitectura española, existió una colaboración y responsabilidad compartida en obras tan señeras como el palacio salmantino de Monterrey y una reconocida estima por parte de Hontañón hacia el fraile. Sin embargo, su condición de religioso militante al servicio de la Orden; su temprana, relativamente, desaparición o su propio carácter, han pesado en la opacidad de su carrera arquitectónica, a la que ha contribuido, como en otros muchos casos, la escasez documental sobre su vida y su obra.

En efecto, es poquísimo lo que sabemos acerca de su biografía. El origen andaluz, por la escueta

referencia protocolaria que acompaña a la declaración de profesión como lego en el convento de San Esteban, en 1524, aunque con presencia en el mismo al menos uno o dos años antes², pero sin rastro de su trayectoria previa que pueda alumbrarnos el cómo o por qué de ese salto de tierras jaeneras a Salamanca y sobre todo qué vinculación previa –si es que la hubo– tenía con el arte de la construcción. Incluso su muerte, cuando ya era figura reconocida y en consecuencia con mayores referencias documentales, ha suscitado dudas y debates en la reciente historiografía, oscilando entre dos fechas: 1548, por indicios documentales, y 1556, ocurrida en un hipotético viaje a Roma³. La noticia más fehaciente la proporciona las Actas Capitulares de la catedral de Málaga de la que era Maestro Mayor a su fallecimiento en 1547⁴, lo cual es indicativo de la cuestión que me interesa y centra esta intervención mía y es la visión historiográfica absolutamente castellana que se ha hecho de la carrera de Fray Martín, obviando la presencia, corta, pero intensa y fecunda, en Andalucía, concretamente en Málaga entre 1542 y 1547 en plena madurez.

La condición de lego dominico dominó su obra, en su mayor parte religiosa, aunque no circunscrita exclusivamente a la orden de Santo Domingo, de la que

1. Así lo ha dejado establecido Fernández Arenas, J. quien más se ha ocupado de la figura de Fr. Martín. Para este profesor, el arquitecto dominico vendría a ocupar el vacío entre la muerte de Juan de Álava y la de Rodrigo Gil (1977,157). Sin embargo, su personalidad se ha visto diluida en favor de uno u otro de estos dos arquitectos, por lo general como un seguidor de Álava (Marias, 1989,447), también, aunque con matices (Castro, 2010). En la monografía sobre Gil de Hontañón de Hoag, J.D (1985) se minimiza por la falta de noticias acerca del fraile, pero en la de Casaseca (1988), con nueva información documental, la figura de Fr. Martín adquiere relieve junto a Rodrigo Gil.

2. Esto se deduce de una referencia de la obra de la catedral de Salamanca, de 1522, en la que se asigna un salario a un “fraile cantero”, que L.Laguno (1829, I, 167) identificaba con el fraile aparejador de Juan de Álava en el convento de San Esteban, y seguido por la historiografía posterior (Fernández, 1977, 159)

3. La noticia de la muerte en el viaje a Roma para informar de la obra de San Esteban al cardenal Álvarez de Toledo, parte de Beltrán de Heredia (1960), que tuvo lugar en 1555 (cit. en Casaseca, 1988, 183), tesis seguida por Rodríguez G. de Ceballos (1987, 32). Pero en el Capítulo Provincial de la Orden, celebrado en Ávila en 1548, se le cita ya como fallecido (Fernández,1977, 160). Pérez del Campo (1986, 82) da la fecha de 1545, sin otra referencia.

4. La noticia recogida en las Actas Capitulares de 17 de agosto de 1547, dice: “El Reverendo señor Obispo dijo que porque el padre fray Martín, que tenía a cargo la obra de esta iglesia, es fallecido...” (Camacho,1998, 270); también Saurer (2003, 82)

fue nombrado Maestro de todas las obras en la amplia Provincia dominica que comprendía ambas Castillas, Galicia y la cornisa cantábrica, así como parte de Extremadura, en 1533 (Fernández, 1977, 160). Dentro de la Orden, dos conspicuos miembros de la misma jugarían un especial papel en su carrera artística como comitentes: Fr. Juan Álvarez de Toledo (1488-1557) y Fr. Bernardo Manrique (ca. 1500-1564). El primero, hijo del duque de Alba, Francisco Álvarez de Toledo, fue obispo de Córdoba, de Burgos y arzobispo de Santiago de Compostela para acabar sus días en Roma como cardenal. El segundo, obispo de Málaga en 1541, y responsable del nombramiento de Fr. Martín como maestro mayor de la catedral malagueña, había sido con anterioridad Provincial de la Orden, en cuya condición ya le había encargado obras en Salamanca, Oviedo, Zamora y autorizado a proyectar el Hospital de Santiago, en Vitoria, por encargo del municipio (Pérez del Campo, 1986, 83).

Si bien contó con la estima de estos dos preladados, la vinculación con el cardenal Álvarez de Toledo ha merecido mayor atención historiográfica que con el obispo Manrique, aun cuando de este último recibiera el mayor número de encargos. Sin embargo el nexo común de la profesión en el convento de San Esteban de Fr. Juan (1506) y de Fr. Martín y sobre todo el empeño del noble religioso en la nueva construcción de dicho convento, ha ligado la biografía del arquitecto a la del cardenal desde su inicio profesional hasta su muerte, girando en torno a esta obra salmantina. La traza de la nueva iglesia se le encargó a Juan de Álava, como es sabido (Valdivieso, 1975, 221), cuya primera piedra se puso en junio de 1524, poco antes de la profesión en la Orden de Martín de Santiago, tras la firma de la escritura de fundación en Granada, ratificada y ampliada dos años después, y para lo cual, de forma significativa, se desplazó a la capital andaluza Fr. Martín de Santiago junto a Fr. Diego de San Pedro⁵. Se hace evidente que era persona de confianza para el ya obispo de Córdoba y además como técnico, pues parece lógico que su papel en este cometido sería el de supervisar los aspectos constructivos de la fundación, en tanto que su compañero lo haría en lo tocante a la parte jurídica y administrativa. Esto hace comprensible que años más tarde, en 1533,

el fundador decidiera poner a Martín de Santiago al frente de las obras en sustitución de Juan de Álava.

Los frailes de San Esteban quizá exageraran en pos de sus intereses cuando sostenían que el cardenal aprobaba lo proyectado por el lego “estando muy contento de la yndustria y traza de fray Martín de Santiago” (Fernández, 1977, 161), pero de su satisfacción con lo dispuesto por éste no hay duda al insistir que, fallecido el fraile, el encargo asignado al ya prestigioso Rodrigo Gil de Hontañón había de seguirse por la traza de Fr. Martín. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos ha sugerido que en la decisión de sustituir a Álava por el lego, contara el carácter más maleable de éste (1987, 27). Es posible que así fuera y que eso haya contribuido a su oscurecimiento, sobre todo frente a fuertes caracteres como los de Álava y Gil de Hontañón, en pugna constante de rivalidad (Castro, 2010, 418), pero entiendo que su condición de religioso fue más determinante en su carrera como arquitecto.

Cabe pensar que la personalidad de Fr. Martín de Santiago fuera un equilibrio entre valor profesional y valor moral, si hemos de hacer caso a la declaración expresa que hizo Rodrigo Gil a propósito de la tasación de la obra que realizó en la iglesia de Villamor de los Escuderos (Zamora), cuando rechazando a los tasadores propuestos por la iglesia, propone a nuestro arquitecto: “fraile profeso del monasterio de San Esteban de Salamanca, maestro experto e religioso de ciencia e conciencia” (Casaseca, 1988, 132). El juicio es muy preciso: “maestro experto”, que es tanto como decir un buen maestro cantero; “religioso de ciencia”, o sea, con formación intelectual, que no significa exclusivamente conocimientos humanistas, sino que aplicado a la arquitectura, labor que practicaba dentro de la Orden, indicaría su capacidad como proyectista. Como “religioso de conciencia”, dotado de una rectitud moral, que lo avalaba para la función de tasador, aunque en este caso la iglesia lo desestimara. Otros juicios coetáneos vienen a corroborar la opinión de Gil de Hontañón. Así, el Ayuntamiento de Vitoria cuando se dirige al Provincial, Fr. Bernardo Manrique, en 1538, solicitándole un proyectista para el hospital de Santiago de esa capital, se refiere a un padre religioso ...”que diz es artista en traza de edificios”, y de hecho el desaparecido hospital se levantó conforme a la planta dibujada en un pergamino con las condiciones, todo firmado por Fr. Martín (Fernández, 1977, 166). Y para uno de sus colaboradores de mayor confianza, Diego de Vergara, quien sería su aparejador en la catedral de Málaga, hacía de testigo en la fianza que este hubo de poner para la construcción del puente de Albalá o de Almaraz (Cáceres), en 1540, y con anterioridad (1536) había recibido en

5. Aunque en el pleito que siguieron los herederos del cardenal contra el convento se cita la fecha de 1526 para el viaje a Granada para la firma de la escritura, Casaseca (1988, 180-181) habla de tres escrituras, la primera, de 1524, que es la que motiva el viaje, y dos ampliaciones en 1526 y 1529.

nombre del mismo lo que la catedral de Salamanca le adeudaba de un destajo (Castro, 2010, 406)⁶.

ENTRE EL “MODERNO” Y EL “ROMANO”

La intervención de Martín de Santiago en la construcción de la iglesia y convento de San Esteban de Salamanca ilustra bien el posicionamiento del lego en la encrucijada de la arquitectura española durante la primera mitad del siglo XVI, de la que gracias precisamente a los testigos que declararon en el citado pleito que siguió a la muerte del cardenal, tenemos una precisa manifestación⁷. En la segunda pregunta formulada en la “Probanza” presentada a los testigos por parte de los condes de Teba, herederos del cardenal, se dice: “si saben que la dicha traza [la realizada por Juan de Álava] está al romano y que caso de que se hubiera de hacer alguna obra al moderno conforme al tamaño de la traza y a la que en ella se quiere edificar...” (Valdivieso, 1975, 228). La planta dibujada en pergamino y firmada por Álava responde por entero al gótico o “moderno”, como reconoce de forma categórica Juan Bautista de Toledo, el primer y más reconocido de los testigos; sin embargo, el célebre arquitecto, que conocía de vista la obra, especifica que la iglesia “está empezada al moderno y al romano”. El resto de los testigos, vinculados con la profesión, hacen una mezcla entre “moderno” y “romano” atentos la planta original y el estado actual, fruto de lo dicho por Juan Bautista y de la intención de la pregunta.

La cuestión principal parecería debatirse sobre cuál de las dos modalidades era más asequible desde el punto de vista económico, si la “romana” o la “moderna”. Sin embargo, dado que la opción de los herederos era la original de Juan de Álava, desconcierta la afirmación en la pregunta del romanismo de la planta, rectificadas por Juan Bautista en su declaración. Ahora bien, este mismo arquitecto reconocía que la iglesia estaba empezada al moderno y al romano y como quiera

que por ambas partes del litigio se admitía que la obra se prosiguiera por Fr. Martín conforme a la traza original, si bien modificándola, cabe identificar dicha modificación con lo “romano”. Una modificación que consistía en un recerido en altura de la nave y de la capilla mayor, ésta variando la primitiva forma poligonal del ábside por otro recto, así como también el crucero, más el añadido de la torre y otros elementos, de modo que todo ese reformado que en 1560 se contemplaba ya en el proyecto a terminar, de carácter formal diferente, era el motivo de la discordia y su supresión el objetivo por parte de los herederos. De ahí el interés por recuperar la planta original de la traza al “moderno”, aunque eran conscientes de su contaminación al “romano”, y así la admitían nominalmente, hasta el punto de que nada les impedía que “se hiciera alguna obra al moderno”.

Al final el modo “moderno” o “romano”, resulta indiferente para los litigantes, pues el interés primordial era –además del ahorro en el coste– si la obra tal como se había seguido desde su principio estaba bien hecha, “conforme a la buena geometría y al arte de la cantería por el común estilo de maestros canteros, si está perfecta y acabada en toda perfección la obra que estuviere hecha por dicha traza al romano o al moderno” (Valdivieso, 1975, 228). Una defensa de la buena construcción como fundamento de la arquitectura, que asume el mismo Juan Bautista de Toledo, para quien la obra está hecha “conforme a la buena arquitectura, la cual arte comprende la geometría y cantería e otras faenas adherentes a esta profesión”. Este concepto de la “buena arquitectura”, combinación de sólida técnica constructiva, estereotómica por excelencia, y de conocimiento matemático y geométrico, era el que iba a prevalecer desde el Quinientos en adelante en la arquitectura española, sobre la que de forma superficial se añadiría la ornamentación.

Fr. Martín de Santiago se encuadra cabalmente dentro de este concepto. “Maestro de cantería”, como se le reconoce por un lado y “artista en traza de edificios”, por otra. Formado en la escuela del tardogótico castellano, es receptivo a las formas y sobre todo al lenguaje ornamental renacentista, en el que se vislumbra una clara influencia siloesca. En este proceso de paso o de combinación de “moderno” y “romano”, tal vez sea uno de los más adelantados de su entorno profesional, si como ha apuntado A. Casaseca nuestro arquitecto influyó, entre 1535 y 1545, en Rodrigo Gil de Hontañón (1988, 219), arquitecto de similar proceso evolutivo aunque de mayor reconocimiento. La relación entre ambos arquitectos, traducida incluso en proyectos compartidos, se ha querido ver como una

6. Sobre este puente ha pesado la autoría de Fr. Martín a partir de lo publicado en ese sentido por LLaguno (1829, I, 169), que lo recogía a su vez de Fr. Alonso Fernández en su *Historia de Plasencia*

7. Todos los historiadores que se han ocupado de la historia de esta obra, así como quienes han tratado la biografía artística de los importantes arquitectos que intervinieron han publicado o hecho referencia, parcialmente, a esta documentación contenida en dos fuentes de distinta procedencia. Una, del Archivo Histórico Nacional (Sección Clero, Leg. 5944) y la “Probanza” del juicio y sentencia, conservada en el Archivo de la Chancillería de Valladolid (Pleitos Civiles: Taboada, Leg. 164.15), en esta última, se encuentra la planta original de Juan de Álava dada a conocer por Valdivieso, E (1975, 221-238). Pero el análisis crítico acerca del tema que nos ocupa, en Marías, F. (1989, 139-140)

colaboración en la que lo estructural del proyecto pertenecería a Hontañón, en tanto que lo ornamental sería la contribución del fraile (Hoag, 1985, 127; Casaseca, 1988, 215). Sin embargo en las trazas y condiciones para el palacio de Monterrey, firmadas y manuscritas por los dos, la parte primera, más extensa, es atribuible a Martín de Santiago⁸. De hecho el patio de Monterrey estructuralmente no guarda paralelismo con otros documentados de Rodrigo Gil (Hoag, 1985, 124). Esta dicotomía entre estructural y ornamental, que atrae a la crítica, vuelve a repetirse en el Palacio de la Salina, en la misma ciudad, aunque aquí la mayor responsabilidad en el diseño de lo conservado, aún con reformas, cae del lado de Gil de Hontañón, en tanto que precisos motivos ornamentales, como el uso de veneras asociadas a relieves o el uso del orden “colgado” son identificables con el hacer de Martín de Santiago (Casaseca, 1988, 219; Vasallo, 2018, 313 y ss).

De otra parte, en la continuación de la obra de San Esteban por parte de Rodrigo Gil, después de muerto Fr. Martín, reiteradamente se insiste en los citados pleitos entre el convento y los herederos del cardenal, que se había de proseguir “conforme a como lo llevaba fundado y trazado hecho y ordenado el dicho fray Martín”. Y esto lo declara el propio Hontañón (Valdivieso, 1975, 233), aunque es cierto que también él introdujo innovaciones. Conviene, pues, detenerse en esta obra para determinar mejor el “estilo” de nuestro arquitecto. A tenor de la planta y alzado actual de la iglesia de San Esteban, es perceptible la alteración del plano conocido de Juan de Álava a partir de la línea de crucero hacia la cabecera: cuatro pilares torales más gruesos y de base redonda, indicio de un refuerzo para el cimborrio, cuya factura no se corresponde ni por volumen ni por ornamentación con el goticismo de Álava. Mucho más acusada es la innovación de la capilla mayor, alargada más del doble y dividida en dos tramos con testero plano en el ábside al exterior, aunque internamente se achafлана en virtud de dos grandes veneras en los ángulos, e incorpora asimismo dos capillas laterales a este cuerpo de la cabecera. Ciertamente que el recrecio de los muros y cerramientos corrió de cuenta de Gil de Hontañón al hacerse cargo de la obra en 1556, pero la traza modificada es sin duda la del fraile arquitecto, no solo por lo declarado por Rodrigo Gil, sino por lo que otro testigo de la Probanza, Antonio Gutiérrez, afirma: “Se ha hecho

la dicha obra por el estilo y modelo que el dicho Fray Martín dejó al tiempo que murió” (Valdivieso, 1975, 234). Hontañón fue, no obstante, crítico con lo construido por el fraile para justificar sus propias innovaciones introducidas tocante a los pilares, así como la supresión de remates –“obra viciosa y imperfecta y no necesaria” (Hoag, 1985, 176), que no hacían la obra menos segura, antes bien, afirmaba que eran más fuertes que los pilares levantados bajo la dirección de Fr. Martín, que se habían caído, y no solo en esta obra (Hoag, 1985, 176).

Pese al interés acomodaticio que rige en sus juicios Rodrigo Gil respecto a Fr. Martín, se puede deducir que lo consideraba más tracista que constructor y en ese sentido quizá el religioso se adelantaba formalmente en los experimentos con el lenguaje al antiguo. El cambio en la volumetría del crucero y cabecera, más definido en sus líneas geométricas con respecto al cuerpo de la nave y capillas laterales, en el que el cimborrio, elemento introducido en la nueva planta, juega un papel importante; la amplitud y profundidad de la Capilla Mayor, pensada para una idea novedosa también en el orden litúrgico, como era la ubicación del coro, más tarde desestimada en favor del tradicional coro en alto a los pies de la iglesia, y la solución de las trompas aveneradas en un ábside de planta rectangular y testero plano para formar un ochavo en alzado, son indicadores de esa tendencia experimental, que por otra parte se quiere armonizar con la construcción gótica y no solo por empleo continuado de las tracerías de nervios en el abovedamiento, seguido igualmente por Rodrigo Gil y los continuadores que cerraron el templo a principios del siglo XVII, sino también por la pervivencia de fórmulas compositivas empleadas en las amplias cabecebras del gótico último, como la disposición de capillas laterales al inicio del presbiterio, como pueden verse en la Capilla Real de Granada, por ejemplo.

En ese camino hacia las formas renacentes de Fr. Martín debió jugar su papel la llegada de Italia de Diego de Siloe, aparte del ya frecuente manejo de estampas de procedencia extranjera. La magnífica torre fachada de la iglesia de Santa María del Campo hizo su impacto, entre otros, en el dominico, como se ha puesto de manifiesto a propósito de los ventanales del claustro de los Reyes, en San Esteban, en el del convento de San Telmo de San Sebastián y en el hospital de Santiago de Vitoria (Ayerza, 1998, 220). De todas ellas, la celosía del hospital, único resto conservado, y la de menor tamaño es la más fiel al modelo siloesco; las otras dos, de mayor amplitud, multiplican los arquillos de medio punto bajo la forma abarcante de un gran arco de medio punto, resuelto de mejor

8. Casaseca, que ha analizado las escrituras notariales referentes a Monterrey (1988, 201-206), reconoce solo como autógrafas de Gil de Hontañón las últimas páginas, en tanto que el resto las atribuye a Fr. Martín en virtud de la similitud gráfica con la rúbrica del dominico.



Fig. 34-1. Claustro del convento de San Telmo (San Sebastián). Fr. Martín de Santiago, 1542 en adelante

forma en San Telmo al reducir el número de los arqui-
llos, que en San Esteban (fig. 34-1).

De Siloe también es posible que le viniera el em-
pleo sistemático de la venera en los nichos y trompas,
motivo este último de amplia difusión en Castilla,
adaptado por Rodrigo Gil con frecuencia en su madu-
rez, quizá, como se ha sugerido, por influencia de Fr.
Martín, quien las había empleado en la iglesia de Sancti
Spiritus de Salamanca y en San Esteban.

La traza de la iglesia de San Esteban, con la im-
pronta original de Álava y las modificaciones de pro-
porción introducidas por Martín de Santiago, parece
haber sido la referencia tipológica seguida por el arqui-
tecto dominico para los templos que hubo de proyectar
en el amplio territorio de la Provincia. El monasterio
de San Telmo, en San Sebastián, el único del que se co-
nocen las trazas firmadas de su mano⁹, lo confirma en
una versión más reducida y con algunas variantes
como la reducción del presbiterio cerrado con ábside

hexagonal, aunque de testero plano al exterior y con
idéntica disposición de contrafuertes que en San Este-
ban, y la ausencia de cimborrio. Las proporciones tam-
bién varían, prefiriendo las sesquiálteras a las duplas
(Ayerza, 1998, 215). El abovedamiento es todo de tra-
cería de nervios, tanto en la iglesia como en el claustro.
Un elemento desaparecido, del que solo se conserva la
caja, es la escalera “volada” del claustro, que por las des-
cripciones y huellas que se han dejado en la de nueva
construcción, remiten al modelo de la célebre escalera de
Soto, del convento salmantino, pieza que comúnmente
se atribuye a Rodrigo Gil, aunque motivos ornamenta-
les de la portada que abre al claustro son de filiación de
Santiago antes que de Hontañón (Casaseca, 1988, 191).
Dado que la construcción de la escalera de Soto es pos-
terior a la fecha de las trazas de San Telmo (1542), cabe
pensar que el tipo por su disposición compositiva y fun-
cional, semejante al del monasterio donostiarra, fuera de
Fr. Martín, aun cuando en su ejecución se variara el di-
seño de mano de Gil de Hontañón.

En resumen la arquitectura eclesiástica de Fr.
Martín de Santiago se atuvo al tipo de iglesia tardogó-
tica de única nave con capillas hornacinas laterales, con

9. La documentación básica de la construcción de este convento con la
planta diseñada por Fr. Martín, en Azcona, T. de (1972).

un léxico “moderno”, pero con una concepción espacial y volumétrica más propia del “antiguo”.

FRAY MARTÍN DE SANTIAGO EN ANDALUCÍA

Lo relativamente poco que se conoce de Fr. Martín se circunscribe en la historiografía al ámbito castellano, reconociendo tan solo su origen andaluz, pero obviando que el último lustro de su vida estuvo vinculado a la diócesis de Málaga y por ende pensamos que con alguna proyección sobre el área de la Andalucía oriental. Por otra parte, tampoco se puede decir que su contacto con el sur sea exclusivo de ese periodo final de su vida. Sin descartar un primer contacto profesional en el ámbito jiennense en el que nació, tan activo y con tan ricas aportaciones al arte de la cantería, ya sabemos de su temprana visita a Granada para formalizar la escritura fundacional de San Esteban de Salamanca. Es muy posible que conociera la ciudad granadina con anterioridad y que tal vez eso también influyera en la decisión de comisionarlo para el viaje. De cualquier forma su estancia en Granada debió ser estimulante, pues al menos hay dos o tres obras arquitectónicas que dejan huella en su futuro trabajo: la iglesia de San Jerónimo, la Capilla Real y el Hospital Real. La primera, en construcción, la conoce poco antes de la llegada de Siloe para levantar el cimborrio, a no ser que volviera incluso después de 1524-1526 por motivo del registro fundacional del convento de San Esteban, que al igual que la iglesia en su conjunto, emparenta tipológicamente con las iglesias del dominico, sobre todo en la solución del crucero y en el interés que debió despertar la conjunción de gótico y renacimiento en el panorama artístico de ese momento.

De igual modo, la Capilla Real ofrecía otro ejemplo de iglesia tardogótica, aunque por sus dimensiones y finalidad figurara como “capilla”, de especial relevancia cuanto por ser encargo real y además con intención de panteón. Fruto de debates y disputas en su proyecto, que no eran ajenas al contexto político tras la muerte de la reina Isabel, en su gestación definitiva desfilan todas las figuras destacadas de la arquitectura en España del primer cuarto de siglo XVI, desde Enrique Egas hasta el maestro de Sevilla, Alonso Rodríguez, pasando por el grupo castellano, que diera nueva traza en 1513, en el que figuraba su considerado “maestro”, Juan de Álava (Alonso, 2007, 131 y 2010, 237). De aquí podría haber tomado la idea de la inserción de las capillas laterales en la capilla mayor y el consiguiente alargamiento de ésta, así como la amplia sacristía de dos tramos cubiertas con sendas bóvedas de nervaduras.

En el Hospital Real de Granada, que arrastraba todavía su construcción en la tercera década del siglo, pudo haber tomado nota, sobre todo, del esbelto cimborrio, de limpio volumen prismático, pero de ornamentación al “moderno”. La fuerte visualización de este elemento para subrayar un espacio de crucero, destinado a albergar la capilla, punto de confluencia de las cuatro crujiás, debía ser impactante a la mirada de un viajero y por supuesto como “decoro” indiscutible para la ciudad. El rigor geométrico del prisma, subrayado por los pares de contrafuertes en los ángulos, aunque se enmascararan un tanto con los remates flamígeros, apuntaban en la dirección del nuevo concepto formal del espacio al antiguo aunque se resolviera al modo “moderno”. Este es el mismo tipo que vemos en San Esteban, si bien vanos y contrafuertes están ya despojados del ornamento gótico. Ciertamente que el cimborrio del Hospital Real se cierra con un cuerpo octogonal y en su interior se cubre con armadura de madera, pero eso es un añadido realizado a raíz del incendio producido en 1549 (Félez, 1979, 178-179)

En la siguiente década, la de 1530, en sus andanzas por tierras de la actual Castilla-La Mancha, la atribuida intervención en el convento de San Pablo de Cuenca y las noticias de un cronista de la Orden acerca de la construcción del puente que une dicho convento con la ciudad en el que hace trabajar “a un religioso lego de la Orden”, que se ha querido identificar con Fr. Martín (Fernández, 1977, 164)¹⁰, supondría, de confirmarse, el contacto con arquitectos del sur, ya que es Francisco de Luna y su yerno, el joven entonces, Andrés de Vandelvira, los que hoy se consideran los artífices principales de este monumental puente sobre el río Huécar (Rokiski, 1985, 118).

En sus andanzas por Extremadura, vinculadas con las catedrales de Plasencia y Coria, tuvo contacto también con arquitectos de Andalucía, como Hernán Ruiz I, en labores consultivas para esta última catedral (Marías, 1989, 515) y una nueva aproximación a Siloe en la contribución de éste a la de Plasencia.

Al fin, en 1542, Fray Martín llega a Málaga de la mano del obispo Bernardo Manrique, ex Provincial de la Orden de Santo Domingo, que desde un año antes ocupaba la sede malagueña y quien ya le había encomendado obra como se ha señalado. El cargo de

10. Tradicionalmente, desde Llaguno (1829, I, 166) se consideran autores del conjunto, iglesia y convento, a los hermanos Alviz, Juan y Pedro, respectivamente. Rokiski, M^a L. (1986, 97 y 210), los reconoce al frente de la obra, por encargo del patrono, el canónigo Juan del Pozo, de los que reconoce rasgos en los soportes empleados, pero no da seguridad sobre la autoría de la traza, dejando constancia de la hipótesis de Fernández Arenas (1977, 210 y 213)

Maestro Mayor de la catedral de Málaga tenía como objetivo principal proseguir con las obras de la catedral, que habían quedado interrumpidas tras la revisión del proyecto gótico inicial planteado por Egas y Pedro López por parte de Diego de Siloe. El proceso de cambio de una cabecera gótica a otra al romano siempre sería dificultosa, máxime cuando la primera traza dada por Siloe fue puesta en manos de Pedro López, quien apenas la había sacado de cimientos cuando falleció. Bien fuera por la inexperiencia de los oficiales que habían de llevarla a cabo –quizá lo más seguro– o por otra causa, el caso es que el cabildo y asesores estimaron que la obra “iba errada” y por tanto tomaron la decisión de detenerla. De manera que es gracias a la iniciativa del nuevo obispo y su confianza en Martín de Santiago, como se inicia el levantamiento de la fábrica renacentista. Para tal fin el lego dominico contaría con un hombre de su confianza, Diego de Vergara, como aparejador, quien a la postre heredaría el cargo, que a su vez traspasó a su hijo, Vergara “el Joven”, de modo que durante toda la segunda mitad del Quinientos la arquitectura eclesiástica en Málaga estaría en manos de esta “escuela” salmantina instaurada por Fr. Martín.

En el breve tiempo que estuvo al frente de las obras su labor se centró en el alzado de la girola. Si Pedro López la había sacado de cimientos, el “error” o dificultad debía estar en la articulación del muro mediante las amplias capillas abiertas con arco triunfal en cuya composición se ha querido ver una inspiración en la portada de la iglesia de Santa María del Campo, Burgos (Sauret, 2003, 77), acentuada por el tipo de claristorio que se alza sobre el entablamento–aunque realizado más tarde, ya muerto Fr. Martín– que remiten a la forma abarcante que cobija tres arcos de medio punto y tímpano con óculos calados, presente de igual manera en la iglesia burgalesa y elemento reiteradamente empleado por Fr. Martín en los dos claustros comentados más arriba y en el interior –de modo más simplificado– de una iglesia documentada como suya, Sancti Spiritus de Salamanca (Jiménez, 2001). La traza debe ser de Siloe a tenor del frente cilíndrico acanalado del pedestal sobre el que se alzan las dos columnas corintias y la columna misma, que nos conducen a la catedral de Granada.

La puerta meridional del crucero, la Puerta de las Cadenas, nos puede mostrar notas más santiagouescas en el diseño, aun cuando la traza general parta del cuño de Siloe. El concepto de entrada porticada bajo gran arcosolio nos lleva de nuevo a Santa María del Campo, sin embargo los grandes relieves planos y la concavidad de la rosca del arco son muy del gusto del fraile (fig. 34-2). También la portada, en su cuerpo

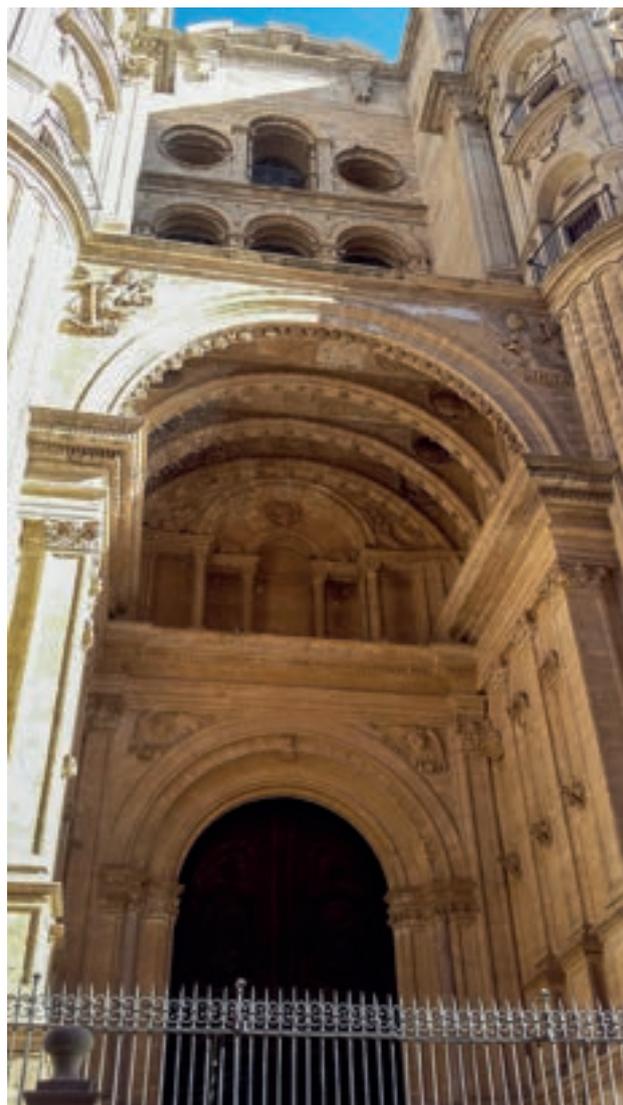


Fig. 34-2. Catedral de Málaga. Puerta de las Cadenas. Fr. Martín de Santiago; Diego Vergara?, 1542 en adelante (foto del autor)

inferior, con el empleo moderado de arquivoltas, pequeñas columnas, usadas en portadas salmantinas, como la de la iglesia del citado convento de Sancti Spiritus, y que también utilizaría Rodrigo Gil de Hontañón, entiendo que son de la cosecha de Fr. Martín. En cambio, me resulta ajena a él la solución del segundo cuerpo mediante la variante de “serliana” que sustituye a su tradicional y sistemático empleo de la triple arcada bajo la forma abarcante, aunque el tímpano si se atenga al esquema siloesco. Aquí se vislumbra la mano de otro diseñador del ambiente andaluz de mediados de siglo, más sobrio en la decoración y afecto al geometrismo, que pudiera haber influido tanto en el dominico como en su aparejador y sucesor, Diego de Vergara. Hemos de tener presente que el deán de la catedral era el culto y entendido en arquitectura, Fernando Ortega, capellán de Francisco de los Cobos, buen conocedor de Andrés de Vandelvira, quien sería



Fig. 34-3. Santa María la Mayor de Antequera. Fachada. ¿Diego Siloe?; Fr. Martín de Santiago, 1539 en adelante

llevado a Málaga para confeccionar la maqueta de la catedral junto a Vergara (Camacho, 2001), que hace uso variado y sistemático de la serliana en sus obras a partir de los años 50.

El cargo de Maestro Mayor de la catedral se hizo extensible a la colegiata de Santa María de Antequera (fig. 34-3). Hasta el momento de su designación, 1542, se documenta como responsable de la obra a Diego Siloe. Pero es evidente que la colegiata en su actual estado se aleja de lo conocido en iglesias de planta basilical del arquitecto burgalés, en tanto que por el contrario muestra formas espaciales y constructivas afines a Fr. Martín, que aunque no pudieran ejecutarse bajo su maestría, fueron seguidas sus trazas por Diego de Vergara. Iglesia

columnaria de tres naves separadas por gruesos pilares cilíndricos sobre los que cabalgan arcos de medio punto y cubierta lígnea, el tipo espacial se puede relacionar con la arquitectura eclesiástica de nuevas parroquias construidas en Granada en el ámbito del taller de Siloe, pero también en iglesias tardogóticas reformadas en el siglo XVI, como es el caso de Santa Marta de Martos (Jaén), la ciudad natal de Martín de Santiago, de este tipo basilical y con pilares igualmente cilíndricos y capilla mayor profunda. Aparte de que los soportes cilíndricos también los había experimentado nuestro arquitecto en San Telmo, Sancti Spiritus o en la iglesia de la Encarnación de Bilbao, a él atribuida (Fernandez, 1977, 166), la cabecera de planta rectangular de dos tramos, terminada en

ábside poligonal mediante las consabidas trompas aveneradas, llevan el sello de Fr. Martín, del mismo modo que el orden colgado de las columnillas en que apean las nervaduras ornamentales descansando sobre la moldura corrida que recorre toda la capilla, como en San Esteban de Salamanca, aunque el cerramiento estuviera a cargo de Vergara el “Viejo”. Al exterior, este ábside poligonal con los contrafuertes angulares en oblicuo retoma la forma volumétrica de los cimborrios cuadrangulares, tan de su gusto, pero también semejante a la cabecera de la iglesia salmantina de Sancti Spiritus, solo que desprovistos los contrafuertes de los pináculos flamígeros de aquella. También los vanos que iluminan la capilla son fieles al modelo abarcante de inspiración siloesca, ya comentado.

La capilla de los Piña, abierta en el lado del evangelio (el lateral opuesto carece de capillas por imposibilidad del emplazamiento), muestra igualmente estilemas formales del lego dominico. De planta cuadrada se cierra con bóveda octogonal de nervios radiales, pero de factura al “romano”, tras el preceptivo paso de las cuatro trompas angulares aveneradas. El claristorio de arcos tripartito o la presencia de veneras ornamentales a los lados, refrendan su autoría, así como “los diafragmas calados por óculos”, que la profesora Camacho ha puesto en relación con la Puerta de las cadenas de la catedral malagueña y a él atribuidos (Camacho, 2004, 129)

En fin, la misma solución “retablística” en el segundo piso de las portadas de la fachada principal, bien diferentes del piso inferior en el que abren los vanos de entrada, remiten de igual manera en lo compositivo y en las formas ornamentales al gusto plateresco del que hacía gala en tierras castellanas Fr. Martín.

Dos años después de haberse hecho cargo de Santa María, el obispo Manrique decidió renovar la iglesia de San Sebastián, situada en el llano de la ciudad y por tanto de más fácil acceso, sin duda con el pensamiento de traspasar a ella el título de Colegiata, cosa que ocurriría en 1692 (Pérez del Campo, 1986,91). Como era de esperar, Martín de Santiago recibió el mismo cargo con la obligación de trazar nuevos planos. La huella se hace más imperceptible en este caso, cuando su final ya estaba próximo y sería por tanto Vergara el “Viejo” el encargado de proseguirla. No obstante la portada del templo muestra rasgos del fraile en el uso de arquivoltas o los medallones con relieves en las enjutas; el tipo de columnas delgadas, que flanquean la puerta, o el uso del vano tripartito para albergar imágenes del segundo piso.

La proyección de Fr. Martín en Andalucía no termina en Málaga si como sospeché hace un tiempo (Galería Andreu, 2000a, 88; y 2000c, 42), y ahora nuevas aportaciones quieren confirmarlo, el arquitecto dominico puede ser el autor de la primera traza del convento

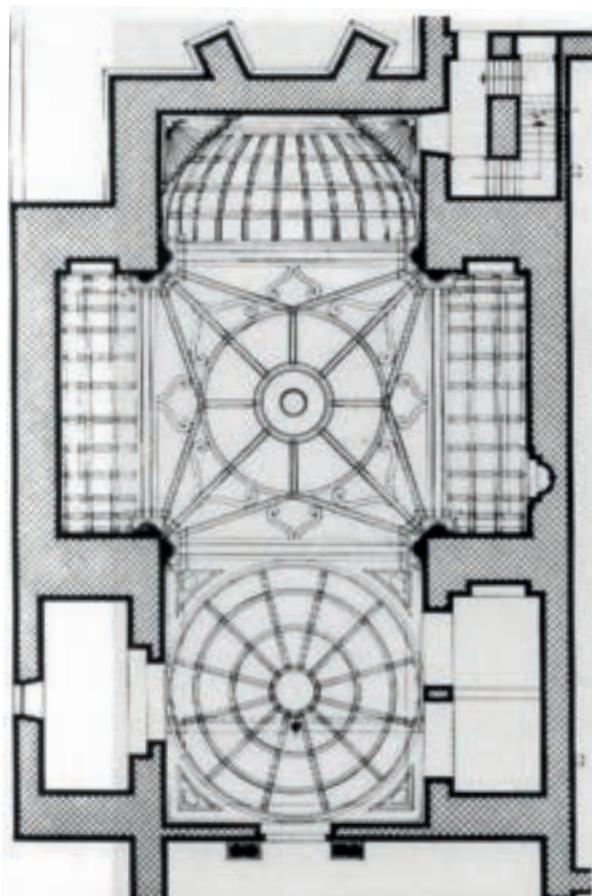


Fig. 34-4. Planta actual de la iglesia del convento de La Guardia (Jaén) con el reformado de Vandelvira. Fr. Martín de Santiago; Andrés de Vandelvira, 1542 en adelante. Plano de Luis Berges

de Santa María Magdalena en la villa de La Guardia, Jaén (Vasallo, J. 2018, 324). La iglesia de dicho convento, considerada no sin razón como obra señera de Andrés de Vandelvira, sabemos de pocos años acá que en realidad su intervención, a partir de 1542, la realizaba respetando en principio unas trazas anteriores contenidas en un pergamino firmado por el vicario de la Orden y el maestro cantero Domingo de Tolosa, quien Junto a Francisco del Castillo “el Viejo” iniciaban ese mismo año la obra (Lázaro, 1988, 115-143). La fecha de 1542 es clave por cuanto los patronos deciden ampliar la primera escritura fundacional (1537) con otra nueva en la que se contempla una residencia para el señor de La Guardia, Rodrigo Mexia, y hacer panteón familiar en la capilla mayor (Vasallo, 2018, 325). Es entonces cuando Tolosa es separado, a los pocos meses de haber iniciado el trabajo, y sustituido por Vandelvira con facultad para innovar la traza original (fig. 34-4).

Que Domingo de Tolosa fuera destituido en favor de Vandelvira, revela la evidente confianza en el mayor prestigio del arquitecto manchego y la consiguiente desconfianza en el primero, aunque era un experimentado cantero, pero eso mismo me llevó a pensar que su firma



Fig. 34-5. Portada meridional de la Sacra Capilla de El Salvador. ¿Fr. Martín de Santiago?, ¿A. de Vandelvira?, ¿1547? en adelante. Foto autor

en el pergamino que contenía la traza que traía en mano el vicario, no implicaba la autoría de la misma por parte de este maestro, sino la obligación de realizarla. La similitud de la cabecera con las soluciones de iglesias castellanas del entorno de Rodrigo Gil de Hontañón y Fr. Martín de Santiago indicaban una procedencia avalada por el contexto en el que se había originado la fundación.

En efecto, los patronos fundadores, Rodrigo Mexía y Mayor de Fonseca, su mujer, residentes en Salamanca en el palacio conocido como la Casa de la Salina, había sido proyectada por Rodrigo Gil según sostiene la crítica historiográfica (Hoag, 1985, 131; Casaseca, 1988, 215-222), sin embargo elementos ornamentales de la fachada y del patio, son de raigambre del dominico (Casaseca, 1988, 219; Vasallo, 2018, 313 y ss.). Razones de afecto hacia la Orden de Santo Domingo por parte de los señores de La Guardia en

agradecimiento por el apoyo que obtuvo de los religiosos en el litigio familiar por la titularidad del mayorazgo (Vasallo, 2018, 313), avalarían no solo el otorgarle la fundación de La Guardia, sino una comprensible presencia de Fr. Martín en sus empresas arquitectónicas.

Al analizar la capilla mayor del convento jienense, de testero plano transformado interiormente en ochavo merced a las trompas en los ángulos, la filiación con la arquitectura salmantina en torno a la cuarta década del siglo era inevitable. Ciertamente que la solución estereométrica de las trompas aveneradas y la bóveda de horno encasetonada de mano de Vandelvira, ofrecen uno de los ejemplos de mayor virtuosismo de realización estereotómica, tal y como quiso inmortalizarla su hijo Alonso en el *Libro de Cortes de Piedra*, pero tales formas, sobre todo las veneras de las trompas planas proyectadas en perspectiva están en iglesias de Fr. Martín, como hemos visto, e incluso la bóveda de horno se halla presente en la iglesia de la Encarnación de Bilbao. Sin embargo los dos contrafuertes en el testero de la capilla se disponen no perpendiculares al muro, como era habitual en él, sino en oblicuo, como lo era en cambio en Rodrigo Gil. La implicación de ambos arquitectos en los proyectos de los Mexía-Fonseca, podía haber inclinado el encargo de la traza en favor de uno o del otro, si no de ambos conjuntamente, pero el hecho de ser Martín de Santiago el arquitecto oficial de la Orden en Castilla quizá pueda darle más crédito a la traza presentada por el vicario.

En cualquier caso la iglesia de La Guardia es un vivo y apasionante ejemplo de la versatilidad de la arquitectura española hacia la mitad del Quinientos. Un punto en el que se encuentran las variantes castellanas y andaluzas en el manejo del lenguaje al “romano” con los resabios constructivos del “moderno”, admirablemente conjugados por Vandelvira con introducción de lecciones siloescas, perceptibles sobre todo en los pilares torales (anticipo de los que diseñaría para la catedral de Jaén) y en el corto crucero de bóvedas encasetonadas.

Una última alusión a Fr. Martín en una hipotética atribución, o al menos influencia, nos lleva a esa extraña portada meridional de la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda (fig. 34-5), Panteón del Secretario imperial Francisco de los Cobos, cuya construcción corre en paralelo al convento de La Guardia, y donde también están Vandelvira y Siloe.

La extrañeza de la puerta no es sino lo ajena al diseño común de las portadas vandelvirianas y especialmente la del lado opuesto de la misma Capilla de El Salvador, que si responde al modelo estándar de portada “triumfal” de arco enmarcado por pares de columnas con nichos en los



Fig. 34-6. Portada de la iglesia del convento de Sancti Spiritus .Salamanca. Fr. Martín de Santiago, 1533

intercolumnios. Por el contrario en esta otra meridional su diseño parece retroceder en el tiempo, tanto en composición como en ornamentación, de un marcado tono “plateresco”. Por la articulación de los dos cuerpos, arco también triunfal de entrada y los tres cuadros del superior cerrado con frontón triangular, se ha planteado una inspiración en la *Hypnoteromachia Poliphili* (Rodríguez, 2002, 332). Aun cuando el esquema compositivo obedece a ese ejemplo gráfico, lo bizarro de su realización, donde las columnas que debían flanquear el vano de entrada se han sustituido por pilastras jónicas, sobre las que vuelan pesadas ménsulas de apoyo para el entablamento, en sustitución de los lógicos capiteles de un orden columnario, apuntan a esa peculiar libertad hispana en los inicios de la adopción del lenguaje “antiguo” del que hacía

gala en Salamanca Fr. Martín, por ejemplo, en la portada de Sancti Spiritus (fig. 34-6), donde encontramos el empleo de pilastras pareadas en sustitución de columnas, solo que en vez de ménsulas dispone capiteles cortados, eso sí, acorde con el orden empleado; el entablamento presenta un friso corrido con una tupida decoración de elementos fantásticos, muy similar al de Úbeda, y en el segundo cuerpo, las tres ventanas o cuadros se reducen a dos, cerrándose con frontón triangular y relieve en su interior.

A partir de esta similitud de esquema compositivo, importantes diferencias separan a ambas portadas. El orden apilastrado de Sancti Spiritus queda colgado a la altura de las impostas de la puerta; ésta presenta su típica concavidad en la rosca y entre el arco y el entablamento queda un amplio paño destinado a la leyenda

fundacional. Distinta es también la solución de los cuadros superiores con arquitos ciegos de medio punto y tondos encima con relieves, separados por complejos y abigarrados pilares de columnillas y retropilastras. En resumen, una obra más arcaica e imperfecta en su conjunto que la más refinada y sabia composición de la de Úbeda, aun participando de esa bizarría tan del gusto hispano, pero por lo mismo alejado del tono que domina en esta pequeña iglesia. Chueca Goitia quiso atribuir el diseño a Pedro Machuca (Chueca, 1971, 129) por similitud con el retablo de San Pedro de Osma de la catedral de Jaén. Quizá podría pensarse por el clasicismo de algunas figuras, sobre todo el tondo mariano del frontón, que en todo caso más podría estar en la

órbita de Siloe. Lo cierto es que es una pieza impuesta, que como tal parece impuesta por el comitente o en este caso, como sabemos, por su asesor, que no era otro que el deán de Málaga, Fernando Ortega. Y aquí es donde cabe la hipótesis acerca de un diseño pedido al Maestro Mayor, a la sazón, Fr. Martín, puesto luego en manos de Vandelvira ¿modificándolo? Desde luego, si fuera del dominico, su contagio del lenguaje imperante en Andalucía habría sido rápido y sorprendente, cosa que me hace dudar, pero un esbozo de una composición que presta especial atención a la iconografía y que la condiciona en consecuencia, si es factible que fuera remodelada en una sintaxis más ortodoxa del lenguaje al “romano”.

Grandes proyectos arquitectónicos de las órdenes militares en la transición a la modernidad. Los Egas en el monasterio de la Asunción de Almagro

JUAN ZAPATA ALARCÓN Y ENRIQUE HERRERA MALDONADO
Universidad de Castilla-La Mancha

A finales del siglo XV las órdenes militares fueron unas de las instituciones medievales más afectadas por los nuevos aires de cambio debido, salvo en el caso de Montesa, a la pérdida de su independencia como resultado de su paulatina incorporación a la Corona castellana: Calatrava (1489), Santiago (1493) y Alcántara (1494). Esta nueva situación estimuló el desarrollo de un vasto programa artístico hasta el punto de que, ya a finales de la década de 1520, las órdenes de Alcántara y Santiago habían comenzado la reconstrucción de sus respectivas sedes conventuales con las fábricas de San Benito de Alcántara (1505), San Marcos de León (1515) y Uclés (1529) (Herrera Maldonado y Zapata Alarcón, 2009, 147-148). Los calatravos, por el contrario, ni reconstruyeron ni trasladaron su sede conventual –Calatrava la Nueva–, sino que centraron su interés en la fundación de dos conventos femeninos en Jamilena y Almagro durante el Capítulo General de Burgos de 1523, aunque con distinta fortuna. El de Jamilena (Jaén) se concibió para recibir a las monjas de San Salvador de Pinilla y de San Felices de Amaya pero no llegó a culminarse (Fernández Izquierdo, 1995, 484). El de Almagro (Ciudad Real) correspondía inicialmente con la fundación privada del comendador mayor D. Gutierre de Padilla de un hospital, modificada en el mencionado Capítulo General al entenderse más necesaria la incorporación de un cenobio de monjas calatravas al legado hospitalario original (Galiano, 1902, 159).

Esta intensa actividad constructiva supuso la participación al servicio de las órdenes militares de algunos de los maestros más destacados de la edilicia castellana del momento. Así pues, el objetivo de esta investigación es analizar el proyecto de Almagro como uno de los grandes conjuntos arquitectónicos trazados y dirigidos por Antón Egas y su sobrino Enrique Egas “el Mozo” (fig. 35-1 y fig. 35-2). Un edificio que se inició en un lenguaje tardogótico y que se culminó dentro ya del nuevo léxico renacentista.

Su origen ofrece pocas dudas en la actualidad, a pesar de que la disposición testamentaria del fundador aún no se ha localizado. Es bien conocido que responde a la voluntad de frei Gutierre de Padilla (†1515), comendador mayor de Calatrava, de fundar y dotar un hospital en el que socorrer y cuidar caritativamente a los vecinos más desfavorecidos de la antigua capital maestral que ahora, tras su incorporación a la Corona, continuaba como sede de la gobernación. No parece casual que decidiera erigir precisamente una fundación asistencial de la que, por otra parte, ya tenía experiencia anterior al actuar como administrador del hospital erigido en Aldea del Rey por su tío, el último maestre D. Garci López de Padilla (1482-†1489). Tampoco sería aleatoria la idea de levantarlo en Almagro en lugar, como era habitual, de hacerlo en otro emplazamiento más vinculado directamente con el solar familiar o con las posesiones de la encomienda mayor de la que era titular. La fundación de este hospital, con el oportuno apelativo “de la Misericordia”, supondría una clara evidencia del interés de D. Gutierre por alcanzar la salvación eterna mediante la práctica de la caridad cristiana entendida, en su más estricto significado de virtud, como obligación moral de la nobleza en tanto que receptora privilegiada de abundantes beneficios materiales (Torres Jiménez, 2015, 234-235). Padilla recibió muchos, no solo por su condición de miembro de una de las familias más influyentes en el complejo panorama político castellano, sino también por razón de los cuantiosos bienes obtenidos a lo largo de su vida como titular de diversas dignidades calatravas sumamente lucrativas. Esta última circunstancia, unido al importante papel que desempeñó su familia en el gobierno de esta orden militar en el período maestral anterior, debió de provocar en el comendador mayor un fuerte sentimiento identitario y de pertenencia a un colectivo tan singular como el calatravo.

Mayores problemas plantean los inicios del proceso constructivo y los artífices que lo materializaron.

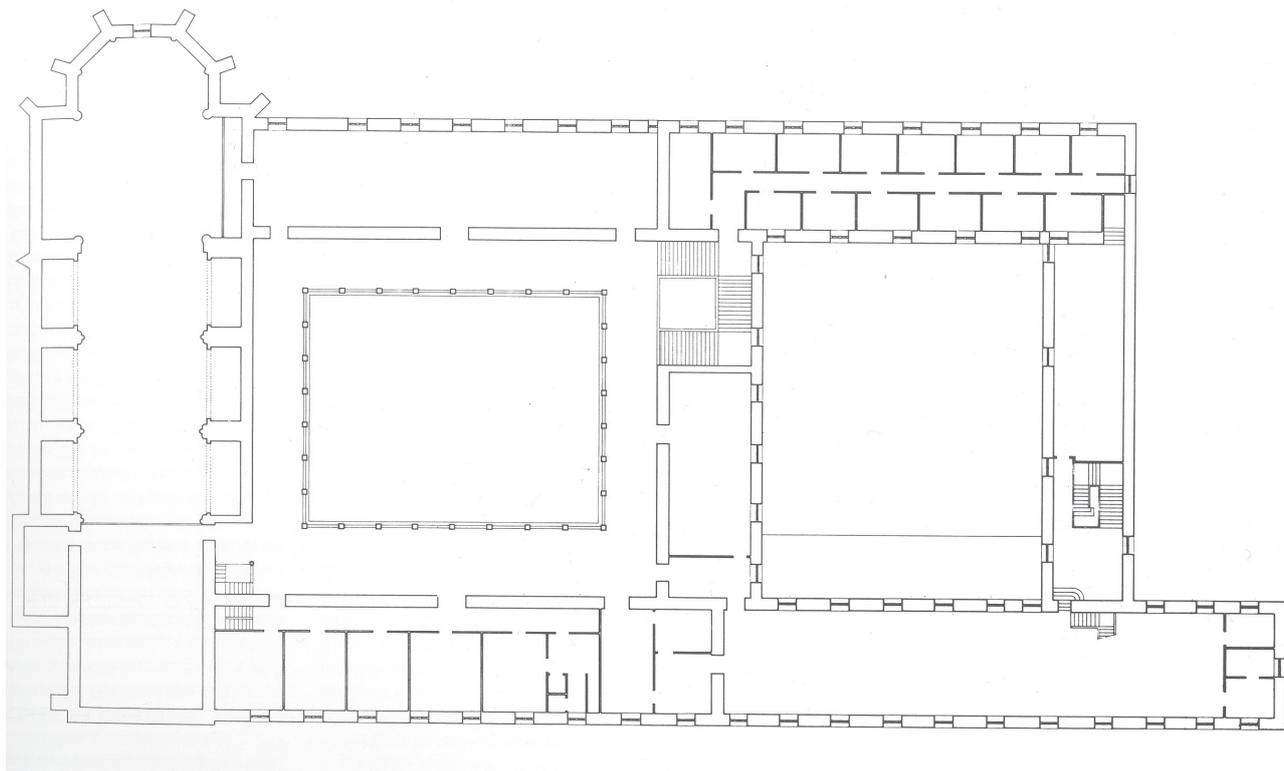


Fig. 35-1. Planta del monasterio de Nuestra Señora de la Asunción y Hospital de la Misericordia de Almagro. Diseño Francisco Racionero de la Calle (Fotografía procedente de Díez de Baldeón, 1993, 174)

Esta cuestión es menos conocida y sus primeros momentos aún arrojan bastantes sombras a pesar de que la investigación ha avanzado sustancialmente en los últimos años (Sainz Magaña y Herrera Maldonado, 1996; Barranquero Contento, 2001; Herrera Maldonado, 2008; Barranquero Contento, 2011; Barranquero Contento, 2013).

D. Gutierre de Padilla falleció el 25 de enero de 1515 aunque desde tiempo atrás –31 de agosto de 1504– ya disponía de una dispensa papal que le permitía disponer de sus bienes (Zapata, 2018, pp. 187-189). De inmediato, sus dispendedores testamentarios iniciaron los trámites para llevar a cabo su última voluntad. En primer lugar, la elección del emplazamiento, de modo que, tras descartar la idea inicial de levantarlo intramuros, se decidió construirlo en el arrabal de San Sebastián, en las afueras de la villa junto al camino de Bolaños. Según las fuentes documentales el encargo de trazar y supervisar el proyecto recayó desde el primer momento en Antón Egas, maestro de reconocido prestigio que, junto con su hermano Enrique, renovó las tipologías hospitalarias, introduciendo en Castilla los modelos italianos basados fundamentalmente en el *Ospedale Maggiore de Milan* –construido entre 1456 y 1465 por Filarete– a través de los hospitales de Santiago de Compostela, Santa Cruz de Toledo y el Real de Granada. Tampoco se debe pasar por alto la

vinculación de ambos maestros con las órdenes militares de Calatrava y Santiago a través de sus más altos cargos y dignidades. Por encargo de D. Francisco de Rojas, embajador en Roma y comendador de Almodóvar y Puertollano, Enrique Egas trazaría su capilla funeraria en el Sacro Convento de Calatrava (1503-1506) (Zapata, 2018, 187-188), al tiempo que trabajaba con su hermano Antón en la capilla de la Epifanía de la iglesia de San Andrés de Toledo, concebida inicialmente como capilla funeraria para los padres del embajador. Por esas mismas fechas, Antón estaba relacionado con la orden de Santiago al proyectar y realizar la capilla, cuerpo de la iglesia y coro del convento de Santa Fe de Toledo, iglesia en la que volvió a intervenir veinte años más tarde (Alonso, 2019, 59). Así mismo, junto con Alonso de Covarrubias, se trasladaba hasta Uclés en mayo de 1525 para informar sobre el estado del antiguo convento y la posibilidad de su traslado a un emplazamiento más idóneo (Herrera y Zapata, 2009, 157-161)

El proceso constructivo del edificio que nos ocupa puede dividirse en dos etapas: la primera 1519-1523, en la que se pretendió seguir la voluntad del fundador y, por tanto, tuvo en las obras del hospital de la Misericordia su principal objeto de actuación. La segunda, desde 1523 en adelante, quedaría condicionada por la necesaria modificación de la planta para cumplir con los mandatos capitulares de incorporar un monasterio



Fig. 35-2. Vista panorámica de la fachada occidental. Fotografía de los autores



Fig. 35-3. Claustro del monasterio de Ntra. Sra. Asunción. Enrique Egas "el Mozo", 1532 en adelante. Fotografía Mariä Himmelfahrt



Fig. 35-4. Portada del refectorio. h. 1530. Fotografía Diego Clemente Espinosa

femenino. El inicio de las obras en 1519 significaría que las trazas debieron de realizarse, como muy tarde, en 1518. Nada conocemos de las mismas, aunque debemos suponer que la configuración espacial estaría influida por los hospitales reales. Al ser una obra de menor envergadura, y ateniéndonos a la planimetría actual, cabe pensar que estaría compuesto por dos patios cuadrados de proporciones similares separados por una crujía central, versión reducida de la planta cuatripartita, que podría interpretarse como eco de lo finalmente construido en el hospital real de Santiago de Compostela.

El primer maestro conocido que trabajó como aparejador fue Lorenzo Balbás, un artífice del círculo de

Antón Egas que fue enviado desde Toledo en 1519 para trabajar en Almagro ante los importantes errores cometidos por los maestros locales que, a tenor de lo que nos dicen las fuentes, no supieron interpretar las trazas en el arranque de las obras (Barranquero, 2011, 887). Sabemos muy poco de los compases iniciales hasta el año 1523, momento en el que los calatravos, en su capítulo general celebrado en Burgos, decidieron modificar la disposición testamentaria al incorporar un monasterio femenino de monjas de la orden. En consecuencia, asistiríamos a una alteración de los intereses calatravos en tanto que se incentivaba la vida contemplativa de la clausura frente a la virtud de la caridad cristiana reflejada en la hospitalidad (Torres Jiménez, 2015, 234-240). Por



Fig. 35-5. Portada de comunicación con los huertos. h. 1530. Fotografía Diego Clemente Espinosa

esto, la cuestión que debemos plantearnos es si se realizaron nuevas trazas o si, por el contrario, únicamente se adaptaron las primitivas para cumplir con los mandatos capitulares. Esto último parece lo más razonable según la planimetría actual, de modo que el patio sur y sus crujías anexas se destinarían a hospital, mientras que el patio septentrional se destinaría al nuevo monasterio con el condicionante de ubicar la nueva iglesia al norte para mantener las máximas horas de luz y calor del futuro claustro.

Antón Egas concibió una iglesia (fig. 35-6) siguiendo la tipología introducida por Juan Guas en el monasterio de San Juan de los Reyes conformada por cabecera poligonal, crucero hipertrofiado, transepto

no sobresaliente en planta y capillas laterales entre contrafuertes. El alcance de la nueva incorporación de la iglesia debió de ser bastante importante por cuanto la documentación informa de numerosos errores atribuidos al maestro Balbás en la interpretación de las trazas, tales como apertura de vanos donde no correspondía, así como la construcción de un contrafuerte de la cabecera de la iglesia que tuvo que ser derribado al quedar dentro del claustro cuando se levantaron sus pandas¹.

1. AHN. (Archivo Histórico Nacional), OM. (Órdenes Militares), AHT. (Archivo Histórico de Toledo), leg. 44344, ff. 84v-85v foliación a lápiz (fl). Citado por Barranquero Contento, 2011.



Fig. 35-6. Interior de la iglesia del monasterio de Ntra. Sra. de la Asunción. Antón y Enrique Egas “el Mozo”, 1523-1561.
Fotografía Diego Clemente Espinosa

No obstante, aunque en la documentación se responsabilizó a Lorenzo Balbás, cabría preguntarse hasta qué punto Antón Egas fue diligente en el seguimiento de la obra pues, si tantos y tan graves fueron los errores cometidos, alguna responsabilidad debió de recaer en él.

En cuanto al claustro (fig. 35-3), por lo que conocemos a través de la documentación, fue concebido inicialmente con pilares de cantería y, a la altura del mes de marzo de 1526, ya se consideraba la posibilidad de sustituirlos por columnas de mármol de la “sierra de Filabres”². Este hecho, supondría ya la incorporación de elementos renacentistas en una obra caracterizada inicialmente por su marcado sentido goticista. No es descartable, aunque no haya confirmación documental, que el origen de este cambio deba buscarse en la estrecha relación y colaboración de Antón Egas con Alonso de Covarrubias, un maestro que ya en estas fechas experimentaba con este nuevo léxico. Asimismo, con anterioridad a 1530 ya se había avanzado mucho en la construcción de las portadas de las estancias principales (fig. 35-4) que comunicaban con el claustro, de carácter mayoritariamente adintelado y con una

decoración de grutescos, a *candelieri*, etc., excepto la que comunicaba con los huertos (fig. 35-5), en la que ya se empleó el arco de medio punto y se advierte una composición más renaciente vinculada con las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo (1526).

La muerte accidental de Lorenzo Balbás en el año 1530 mientras trabajaba en el alfarje del refectorio obligó a Antón Egas a efectuar una última visita a la obra calatrava, en la cual pudo constatar las confusiones de su aparejador en la lectura de las trazas y precipitó la llegada desde Alhama (Granada) de su sobrino Enrique Egas “el Mozo” como aparejador. Fallecido Antón en 1531 el joven Enrique se hizo cargo de la maestría de las obras, debiendo acometer la rectificación de los errores arriba señalados. Bajo su dirección se finalizaron los espacios más representativos del conjunto como el claustro y la iglesia, de modo que su contribución en el resultado final fue más que considerable. Aún así, cabría recordar que a su llegada a Almagro Egas “el Mozo” ya se encontró erigida tanto la caja del claustro como la de la escalera principal, cuyo arco rebajado de acceso remite directamente a la trazada también por los Egas en el hospital de Santa Cruz de Toledo.

El claustro (fig. 35-3) es una de las obras más hermosas del Renacimiento en La Mancha y su traza, aún sin

2. AHN., OM., L.326, ff. 48v-49r.

autoría confirmada documentalmente, podría atribuirse al joven Egas tal como han señalado algunos autores (Marías, 1985, 236; Díez de Baldeón, 1993, 166). De lo que no habría duda, en todo caso, es de que no solo se levantó bajo su dirección, sino que participó también como cantero tal como se constata de los pagos recibidos en 1539 por la elaboración de entablamentos y basas³. Sobresale la belleza de las arcadas, fruto de la alternancia de los materiales empleados a base de arenisca rosácea de la zona y fustes de mármol blanco de Macael. El orden se empleará mediante la utilización del jónico en el cuerpo inferior al que se superpone el toscano en el cuerpo superior.

Respecto a la construcción de la iglesia (fig. 35-1 y fig. 35-6), cuyo avance fue bastante lento, sabemos que tras levantar los muros perimetrales hasta cierta altura, se prosiguió por la zona de los pies ya que lo prioritario era la construcción del coro de las monjas, habilitado hasta entonces como capilla para la celebración del culto divino. Las referencias formales a San Juan de los Reyes, más allá de la planta, se advierten en los pilares con baquetones del crucero y en los mocárabes de sus capiteles, intercalados aquí con ovas, dardos y gotas del lenguaje clásico. Los pilares restantes de la cabecera y del cuerpo de la iglesia se articulan mediante un haz de estilizadísimas columnas toscanas cuyo capitel, decorado con cabezas, constituye una clara reminiscencia decorativa del monasterio toledano.

Más interesantes, si cabe, por lo que tienen de novedad constructiva en el contexto calatravo, son las bóvedas. Por lo que sabemos, a la altura del año 1544 ya se estaba labrando el dovelaje para los arcos perpiaños, cruceros y terceletes, como así lo demuestran los pagos a los canteros Lucas Mateo, Francisco de Jerez, Gabriel Romano, Francisco Sánchez y Juan Egas (Barranquero, 2001, 190-191)⁴. No obstante, según la visita de 1553 la iglesia aún no se había cubierto, de modo que las bóvedas debieron de cerrarse entre esta fecha y el 21 de mayo de 1561 en el que D. Luis Suárez, obispo de Dragonara, bendijo la iglesia⁵. El diseño de las bóvedas, atribuible a Enrique Egas "el Mozo", presenta ya la incorporación de combados, lo que supondría la aparición por primera vez en el Campo de Calatrava de este tipo de nervadura, escasamente empleado en las bóvedas de crucería de su arquitectura parroquial tardogótica. Con posterioridad, también de la mano de este arquitecto encontramos combados en las parroquiales de Argamasilla de Calatrava y en la desaparecida de Manzanares, a las que habría que añadir el crucero de la iglesia de San Pedro de Daimiel realizada a partir de mediados de la década de 1540 con un diseño cercano a Egas "el Mozo" aunque, a falta de confirmación documental, recuerda también las formas de Francisco de Luna en su etapa conquense (Gómez, 1998, 31-32). Así pues, resulta evidente que aún queda mucho trabajo por delante en el estudio de la aparición y difusión de los combados en el Campo de Calatrava.

3. AHN., OM., AHT., leg. 43965, sin foliar. Citado por Barranquero Contento, 2013, 20.

4. AHN., OM., AHT., leg. 43132, sin foliar. No hay duda de que en el asiento de pago se escribe Juan Egas, si bien, no tenemos más noticias sobre este cantero, que bien pudo ser algún familiar de Enrique Egas, hoy desconocido, o que se tratara de un error del escribano a la hora de escribir Juan cuando quiso poner Enrique. Un referente inmediato similar lo encontramos en los múltiples nombres con los que se identificaba a Andrés de Vandelvira (Herrera Maldonado y Zapata Alarcón, 2005, 52).

5. AHN., OM., leg. 7073,10, sin foliar. Visita al monasterio de Nuestra Señora de la Asunción. Año 1676.

Los hermanos Albiz y la transición del gótico al Renacimiento en Cuenca: nuevas aportaciones

BÁRBARA LÓPEZ SOTOS
Universidad de Castilla-La Mancha

INTRODUCCIÓN

La catedral de Cuenca fue uno de los focos artísticos más importantes de la diócesis durante la Baja Edad Media. Receptora de las innovaciones tardogóticas de raíz noreuropea durante el siglo XV, acogió a los maestros que impulsaron la modernización de la arquitectura conquense a partir de la segunda década del siglo XVI. La secuencia de los hechos es difícil de establecer debido a los vacíos documentales, la transformación de muchos edificios y las pérdidas materiales, pero parece claro que las novedades partieron del templo catedralicio, desde el que se difundieron a las iglesias con pretensiones más altas y de ahí a otros lugares de influencia.

Las capillas funerarias ejemplifican la transición del gótico al Renacimiento en la edificación conquense. La actividad constructiva desplegada por los miembros del cabildo da testimonio de su gusto artístico y de la situación privilegiada que disfrutaban. Entre sus promotores se encuentra el chantre García de Villarreal, quien erigió entre 1506 y 1532 dos capillas funerarias bajo la advocación de San Andrés en la iglesia de Pareja (Guadalajara), principal señorío episcopal conquense durante la Edad Media, y la capilla de los Apóstoles en la catedral. Para ello contrató a algunos de los maestros más afamados del momento, interviniendo en las obras Juan y Pedro de Albiz, acompañados de Antonio Flórez, Francisco de Luna y Juanes de Antuy.

Este trabajo analiza la participación de los Albiz en el tránsito de las formas tardogóticas hacia las renacentistas, a través de las empresas arquitectónicas promovidas por García de Villarreal. Su contextualización dentro de la producción albiceña muestra el interés de sus artífices por adaptar la realidad arquitectónica a las corrientes renovadoras que se estaban desarrollando en otros focos españoles, al tiempo que permiten establecer filiaciones con otras construcciones.

Las fundaciones villarrealenses han suscitado el interés de los historiadores del arte conquense, especialmente la capilla de los Apóstoles, cuyo estudio se ha tratado en monografías sobre la catedral (Bermejo Díez, 1977, 47-58), artículos específicos (Rokiski Lázaro, 1976, 161-174) y trabajos más amplios (Ibáñez Martínez, 1991, 51-61; Rokiski Lázaro, 1985, 90-94 y 2007, 310-313). La literatura crítica de San Andrés es más escasa y se centra en las atribuciones de su traza y ejecución (Rokiski Lázaro, 1985, 100 y 2007, 485).

Según el estado actual de las investigaciones, este estudio ofrece un nuevo enfoque sobre el tema basado en los vínculos constructivos entre estas obras y la producción de los Albiz afín a ellas, así como en la reinterpretación documental a la luz de nuevos datos de archivo. Esta perspectiva permite, por un lado, aclarar aspectos relativos a su autoría y proceso constructivo; y por otro, analizar el lenguaje de los Albiz y valorar la repercusión de su obra en la edificación conquense en su etapa de transición del gótico al Renacimiento.

LOS ALBIZ

Los estudios sobre Juan (fallecido en 1531) y Pedro (fallecido en 1545) han permitido trazar una biografía personal y artística incompleta en la que los vacíos existentes dificultan la resolución de algunos problemas en torno a su figura y su obra. Naturales de la localidad vizcaína de Albiz, se documentan en la región a partir de 1524 (Rokiski Lázaro, 1985, 111-115). Hasta hace unos años apenas existían noticias sobre la saga familiar y su trayectoria profesional antes de su llegada a Cuenca. Gracias a los estudios de Arrúe Ugarte (2014) y Barrón García (2015) se han abierto nuevas líneas de investigación que los emparentan con los arquitectos vascos Martín Ruiz de Albiz y su primo San Juan de Arteaga. Los vínculos entre las obras riojanas de estos maestros y las conquenses de los Albiz constituyen un

buen punto de partida para establecer las raíces de su vocabulario arquitectónico. Todo indica que cuando llegaron al territorio habían alcanzado la maestría y su obra más temprana, el convento de San Pablo de la capital, muestra que sus planteamientos arquitectónicos ya se habían modernizado.

La utilización de métodos proyectivos góticos y su preferencia por las bóvedas de crucería ha propiciado que en ocasiones su obra haya sido considerada retardataria, pero sus obras muestran la unión de una formación técnica y estética goticista desde la cual partió la renovación de su lenguaje, contribuyendo decisivamente a la difusión de nuevos modelos en la diócesis. Sus novedades a nivel de abovedamientos, espacialidad y ornamentación se han visto como una demostración de su interés por las nuevas formas, pero cuyo resultado no es del todo satisfactorio. Discrepamos de estas opiniones, pues incluso las obras más tempranas presentan innovaciones que tendrán importantes repercusiones en el arte conquense.

Juan y Pedro representan las dos corrientes de renovación dentro del tardogótico surgidas durante el proceso de experimentación e innovación que acompañó a la irrupción de los repertorios clásicos en España. Ambas vías aparecen en Cuenca en el segundo cuarto del siglo XVI y conviven con la introducción de las primeras formas italianizantes. Juan optó por la experimentación decorativa, convirtiendo estructuras y espacios góticos “a la romana”; Pedro apostó por la innovación espacial y la depuración formal, partiendo del modelo *Hallenkirchen*¹; y otros arquitectos contemporáneos asumieron plenamente la normatividad del arte renacentista. En esos momentos, ambos sistemas se concebían como signos de modernidad, expresada en el caso del gótico a través de nuevas propuestas que demostraban que todavía era un arte que no se había agotado. Es evidente que en algunos edificios se continuaron aplicando soluciones tradicionales, pero junto a este fenómeno de pervivencia, encontramos maestros como los Albiz que llevaron a cabo una experimentación cuyo resultado fue un lenguaje moderno que, en muchos aspectos, rompía con la tradición y se mostraba tan válido como las propuestas renacentistas, por eso sus obras triunfaron en la región.

EL ESPACIO PRIVILEGIADO EN LA ARQUITECTURA CONQUENSE

Uno de los fenómenos que caracteriza la arquitectura religiosa tardogótica es el desarrollo de los espacios privilegiados de carácter funerario. En el contexto hispano, una de las manifestaciones más interesantes es la conversión de las cabeceras de los templos en panteones de las élites nobiliarias y eclesiásticas. En Cuenca, las fundaciones de San Bartolomé en Belmonte, la Santa Cruz en Carboneras de Guadazaón y San Francisco y San Pablo en la capital ejemplifican este momento. En ellas se fusionan lo religioso, lo litúrgico y lo funerario, consiguiéndose la centralización espacial a través de bóvedas de crucería de diseños complejos adaptadas a un espacio ochavado o cuadrado. La experimentación de estas capillas determinó los cambios que se produjeron en la arquitectura funeraria privada. La capacidad económica de sus promotores y su interés por las novedades arquitectónicas consiguieron atraer a reputados artistas que dejaron su impronta en algunas de las mejores construcciones de este periodo.

Dentro de la producción de los Albiz interesan a este estudio la capilla de los Apóstoles en la catedral y la de San Andrés en Pareja. La construcción de los Apóstoles, fundada en 1527 por García de Villarreal, estuvo a cargo de Juan de Albiz en colaboración con Antonio Flórez y Francisco de Luna. Los trámites para la venta del sitio se iniciaron en noviembre de 1526, pero hasta diciembre de 1527 no se concedió la licencia para su edificación. El proceso se dilató por las contradicciones del doctor Muñoz y el arcediano de Moya, Miguel de Carrascosa, que pretendía también el espacio. Las alegaciones se fundamentaban en cuestiones económicas y en el incumplimiento del contrato, pues el chantre quería elevar su capilla por encima de las luces de la nave de la epístola, condición que quebrantaba el acuerdo inicial con el cabildo (Bermejo Díez, 1977; Rokiski Lázaro, 1976, 161-174). Gracias a nuevos datos obtenidos durante la investigación, sabemos que el 19 de marzo de 1527, comparecieron los maestros Francisco de Luna, maese Pedro de la Mota, Juan de Albiz y Sancho de Castañeda quienes manifestaron “que para se hazer y edificar la dicha capilla proporcionadamente segund anchos y altura que ha de tener ay necesidad de cobrirse las luces que la pared de la dicha yglesia al presente tiene”². A pesar de la aprobación de

1. Según el estudio de Polo Sánchez, la provincia eclesiástica de Toledo fue una de las demarcaciones hispanas en las que mayor difusión tuvo este modelo, destacando los ejemplos de las diócesis de Cuenca y Sigüenza (2011, 281). En el caso conquense, las iglesias salón erigidas durante la primera mitad del siglo XVI se deben fundamentalmente a los Albiz.

2. AHNOB (Archivo Histórico de la Nobleza de Toledo), Priego, Caja 4, Documento 87, ff. 3v-4r. Instrumentos sobre la elección, concesión y venta de un lugar en la catedral de Cuenca a favor de García de Villarreal.



Fig. 36-1. Capilla de los Apóstoles de la catedral de Cuenca. Juan de Albiz, 1527. Fotografía de la autora

los cambios por parte del cabildo, Carrascosa ofreció 100 ducados más que el chantre por el sitio, por lo que este se comprometió a dar “para la dicha fabrica otros dozentos e diez ducados por manera que sean por todos quatrocientos e diez ducados”³. Finalmente, el 22 de septiembre de 1528 se otorgó la carta de pago y finiquito⁴.

El contrato entre Villarreal y los maestros se protocolizó el 22 de marzo de 1527 y Juan se encargó de la dirección de la obra, el diseño y las condiciones⁵. Del documento deducimos que la traza incluiría la planta de la capilla y también un alzado, pues algunos datos remiten a elementos dibujados en proyección vertical. Albiz concibió el espacio a través dos tramos rectangulares cubiertos con bóvedas de crucería complejas que apoyan en seis pilastras, de cuya menuda decoración a base de motivos clásicos se ocuparía Flórez. Un friso liso articula el interior en dos niveles y por encima de él

dos ventanas abocinadas abiertas en el muro meridional dan luz a la capilla (fig. 36-1). El comulgatorio y la puerta de acceso se sitúan enfrente, cuya traza debemos a Luna. Una sacristía junto al altar mayor y una tribuna completan su arquitectura.

La plementería de las bóvedas presenta el característico despiece ortogonal y cupuliforme de los Albiz, pero se alejan de sus particulares diseños florales, pues Juan eliminó los lóbulos en torno al polo y dispuso los combados entre los terceletes, uniendo las claves en un juego de curva y contracurva hacia el exterior de la bóveda (fig. 36-2). El sentido decorativista del maestro aparece en las claves, los vanos y los soportes de filiación renacentista, y la heráldica del fundador se concentra en los medallones que apoyan sobre los capiteles y en las claves centrales y las de los formaletes que el maestro dispuso en forma de escudos.

La capilla participa de la hibridación entre el armazón arquitectónico gótico y la ornamentación renacentista. Poco antes de su erección, se construyó en la catedral la portada de la capilla de los Caballeros, ejecutada por Antonio Flórez según diseño de Fernando Yáñez de Almedina (Ibáñez Martínez, 2003, 33-69).

3. AHNOB, Priego, Caja 4, Documento 87, f. 5v-6r.

4. AHNOB, Priego, Caja 4, Documento 87, ff. 6v-7r.

5. AHPC (Archivo Histórico Provincial de Cuenca), Juan del Castillo, Protocolo 17, ff. 164r-166v. Asiento de la obra de la capilla del Chantre.



Fig. 36-2. Bóveda de la capilla de los Apóstoles de la catedral de Cuenca. Juan de Albiz, 1527. Fotografía de la autora



Fig. 36-3. Bóveda de la capilla de San Andrés de la iglesia de Pareja. Pedro de Albiz, 1532. Fotografía de la autora

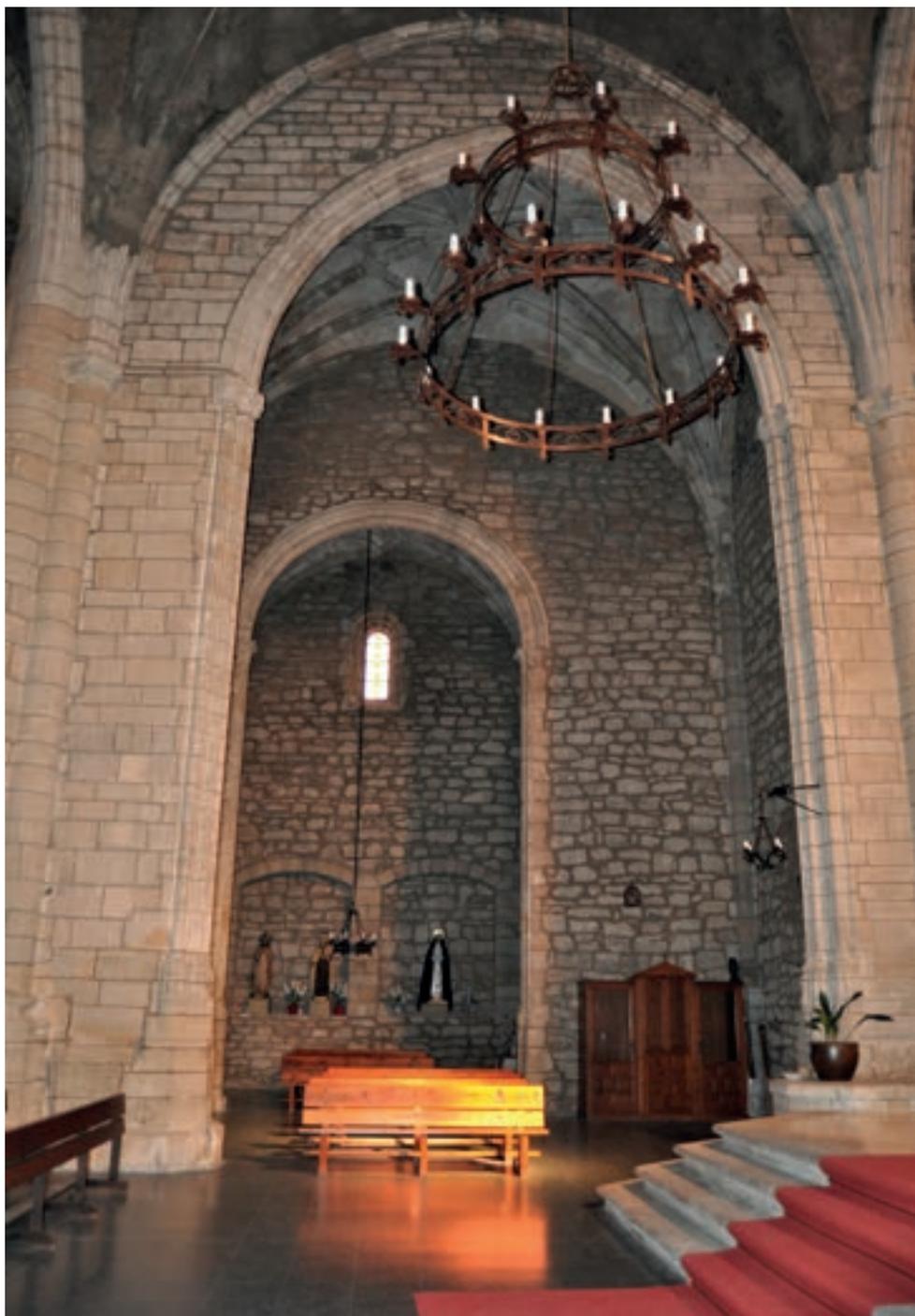


Fig. 36-4. Capilla de San Andrés de la iglesia de Pareja. Juanes de Antuy, 1532. Fotografía de la autora

A pesar de su cercanía cronológica y la intervención de Flórez en ambas, existen diferencias entre la contemporaneidad de la estructura y los componentes renacentistas que las decoran, algo que solo ocurre en la fundación villarrealense, pues en el caso de los Caballeros la amalgama de estilos se produce en dos fases constructivas sucesivas. En base a lo anterior, los Apóstoles sería uno de los ejemplos más tempranos adscritos a la vía de renovación de la arquitectura tardogótica “a la romana” en la diócesis.

La segunda fundación de García de Villarreal, la capilla de San Andrés de Pareja, debía servir para

enterramiento de sus padres y hermanos. El recinto funerario actual se corresponde con la segunda capilla erigida por el chantre en 1532. Hasta el momento, solo se conocía la existencia de esta construcción, pero la nueva documentación a la que hemos tenido acceso ha revelado que Villarreal edificó otra en 1506. El 27 de octubre de ese año, el canónigo Hernán Pérez de Párraga le vendió “el sitio de detrás de la torre, para [...] edificar capilla i entierro para él i sus desziendientes por prezio de 4 ducados”, pues aquel espacio no rentaba nada a la fábrica y “hera más provechoso e honrosa a la dicha yglesia hazer e hedificar la



Fig. 36-5. Bóveda del coro de la iglesia de Pareja. Pedro de Albiz, 1532 en adelante. Fotografía de la autora

dicha capilla⁶. No conocemos a su artífice ni la forma y dimensiones que tendría, pero el contrato con Juanes de Antuy para la edificación de la segunda capilla muestra que la actual se construyó sobre el espacio que ocuparía la anterior y que el fundador “consintió derrocar su capilla y se la tenían de tornar a edificar y hazer”⁷. Los motivos para el nuevo edificio se debieron a la ampliación de la iglesia que en aquellos momentos ya estaba en construcción, por eso la fábrica se obligó a pagar a Antuy 25.000 mrs. de los 55.00 que recibiría el maestro.

De este contrato parte la única noticia que vincula a Pedro con esta obra. En una de las condiciones se menciona que debía realizarse según el proyecto de Juanes de Antuy “o conforme a la muestra que Pedro de Alvez diere”⁸. Su arquitectura difiere de los planteamientos albiceños, pero los vínculos profesionales con García de Villarreal y la incorporación de combados en la bóveda, pues en la diócesis en esos momentos solo los utilizaban los Albiz, determinan nuestro apoyo a

la atribución de la traza (Rokiski Lázaro, 2017, 485)⁹. Respecto a su ejecución, la capilla vulnera en parte los requisitos arquitectónicos contractuales y se resuelve mediante una planta rectangular cubierta con bóveda de crucería de terceletes y combados sobre ménsulas, ventana en el muro septentrional y arco de entrada abierto a la nave del evangelio (fig. 36-3). La irregularidad del espacio y su ubicación descentrada respecto al eje del crucero indican que el proyecto estuvo condicionado por la torre primitiva a la que se adosó; pero la falta de ortodoxia en la factura de algunos elementos apunta a que no fue Albiz quien la realizó, sino Antuy (fig. 36-4).

Aunque la intervención de Pedro en la traza y dirección de la ampliación de la iglesia no está documentada, su arquitectura remite directamente a

6. AHNOB, Priego, Caja 4, Documento 63, f. 1r. Venta a favor de García de Villarreal de un espacio detrás de la torre de la iglesia de Pareja.

7. AHPC, Diego de Castañeda, Protocolo 135, ff. 31r-32v. Carta de obligación de Juanes de Antuy para hacer una capilla en la iglesia de Pareja.

8. AHPC, Diego de Castañeda, Protocolo 135, ff. 32r.

9. En la actividad de Pedro como tracista destacan los proyectos templarios, en los que se observa su preferencia por el modelo hallenchirchen y las bóvedas de combados a base de cuadrifolias con los lóbulos en torno al polo. La cabecera de San Nicolás de Priego es su única obra documentada hasta el momento, pero existen noticias que relacionan sus diseños con otras iglesias destacadas del territorio como Santa María de Alarcón, Nuestra Señora de Garcinarro y el propio templo parejano. En cuanto a las iglesias conventuales, cabe mencionar la de San Pablo en la capital y la de Nuestra Señora del Rosal en Priego, esta última sin base documental, pero con elementos arquitectónicos vinculados con los Albiz.

él (fig. 36-5). Durante el primer cuarto del siglo XVI se habría comenzado a construir el nuevo templo y en torno a 1530, Pedro modificaría el proyecto inicial, elevando las bóvedas del crucero y el ochavo previstas para unificar su altura y diseño respecto a los dos nuevos tramos y el coro. Aunque se han perdido las que cubren la nave central, existen fotografías que muestran el diseño original y refuerzan la atribución albiceña¹⁰. Por primera vez, Pedro incorpora los combados en todas las bóvedas, hasta entonces reservadas para el crucero, e incluso los introduce en el ochavo, siendo este el único ejemplo diocesano de la primera mitad del siglo XVI.

Quizás la renovación impulsada por los Albiz no tuviera una gran trascendencia en el contexto español, pero en Cuenca los cambios que proponían eran verdaderamente innovadores. Su llegada al territorio coincidió con la entrada de las formas italianizantes y ellos introdujeron tempranamente los nuevos planteamientos en sus proyectos. Precursores en el uso de los combados, la hibridación de estilos y el sistema *Hallenkirchen* desarrollaron una intensa actividad y alcanzaron un reconocimiento profesional a la altura de otros grandes maestros contemporáneos que triunfaron con un vocabulario netamente renacentista.

10. El manuscrito Mss. 12686 de la Biblioteca Nacional de España constituye un documento esencial para el estudio de las bóvedas diseñadas por Pedro de Albiz. Gómez Martínez hizo una atribución temprana basada en la similitud de los dibujos con los diseños de la iglesia de Garcinarro en la que intervino junto a Juanes de Andute (1998, 31-32). Recientemente, García Baño ha realizado un estudio profundo sobre el manuscrito y las bóvedas en su tesis doctoral; aunque descarta la autoría manuscrita de Pedro de Albiz del bloque principal del cuaderno, asume la hipótesis de que sería una copia posterior de un cuaderno de aprendizaje de su taller (2017, 68 y 751-767).

Alonso Berruguete, arquitecto*

JOSÉ RIELLO

Universidad Autónoma de Madrid

En la ciudad de Madrid hay, al menos que yo sepa, dos representaciones escultóricas de Alonso Berruguete (h. 1488-1561): un medallón diseñado y realizado por Ramón Barba en 1830 como parte del programa escultórico que decoraría la fachada principal del Museo del Prado, y la escultura de José Alcoverro i Amorós que flanquea la antigua entrada principal al Museo Arqueológico Nacional (fig. 37-1). Para los fines de este ensayo conviene advertir que el retrato en perfil del medallón se recorta delante de un dibujo, aunque las herramientas que acompañan a Berruguete son las propias del escultor como son de escultor las que lleva en la estatua de Alcoverro, y conviene porque el desempeño de Berruguete como arquitecto ha sido olvidado parcialmente en la historiografía quizá, en parte al menos, porque lo fue incluso por sus contemporáneos: en su tratado sobre arte antiguo Francisco de Holanda (h. 1548) lo incluye solo entre los pintores (Holanda, 1921), y Juan de Arfe solo lo considera en su *Varia commensuración* como uno de los introductores del canon vitruviano de diez rostros frente a las propuestas de los modernos, es decir de los que para entonces eran los artífices que seguían la tradición medieval (Arfe, 1585-87), luego sus aportaciones fundamentales fueron entendidas por Holanda y Arfe en términos exclusivamente plásticos. Esta valoración es la que esencialmente cundió en la historiografía posterior, de Antonio Palomino (1724) a Juan Agustín Ceán Bermúdez (1800) y Antonio Ponz (1772-94), a los que habría que sumar los estudios posteriores de José Martí y Monsó (1898-1901), Narciso Alonso Cortés (1922), Juan Agapito y Revilla (1929) y, sobre todo, Ricardo de Orueta (1917) o Manuel Gómez-Moreno (1941), seguidos por los de Roberto Longhi (1953), José María Azcárate (1963) o José Camón Aznar (1980), quienes

resaltaron sobre todo su faceta de escultor o, en menor medida, de pintor, como sucede también en la monografía reciente de Manuel Arias Martínez sintomáticamente titulada *Alonso Berruguete, Prometeo de la escultura* (2011). Lo mismo ocurre en el catálogo de la exposición celebrada en la National Gallery de Washington entre 2019 y 2020 que, aunque ha conseguido salvar a Berruguete de parte de los tópicos difundidos por la historiografía tradicional, sintomáticamente también dejó sin abordar su labor arquitectónica; una labor que es, pues, un asunto casi inédito, si descontamos alguna reflexión esporádica y parcial en libros de carácter general (Marías, 1989).

Alonso Berruguete es, sin embargo, un caso paradigmático de esos artífices que, no teniendo una formación práctica específica como arquitectos, se permitieron el lujo, para la época, de ofrecer algunas propuestas arquitectónicas que a la postre y no por casualidad resultaron más novedosas con respecto a la práctica de la arquitectura habitual en la España de la primera mitad del siglo XVI. En este sentido, y en primer lugar, habría que considerar que Berruguete tuvo una formación concreta como pintor en el taller de su padre Pedro, lo que de algún modo inculcaría en él una cierta libertad en etapas sucesivas de su trayectoria respecto a las ataduras propias de la práctica de la profesión de arquitecto acostumbrada en el siglo XVI, y cuyas inercias enraizaban esencialmente en los siglos anteriores. Sus saberes en el ámbito del diseño, de la teoría arquitectónica y de las soluciones formales faltaban a la mayor parte de los “maestros de cantería” o “de obras” procedentes de la tradición medieval, con independencia de que un artífice como él pudiera precisamente delegarles las cuestiones más específicamente técnicas de la construcción de edificios o de que, incluso, llegara a desentenderse de tales cuestiones. En segundo lugar, la práctica continua del dibujo, el conocimiento y la asimilación de propuestas formales de muy diverso origen y la conciencia intelectual de su hacer fueron, sin

*Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i, Ministerio de Economía y Competitividad, Ref.: HAR2016-79442-P, “Hacia Antonio Acisclo Palomino. Teoría e historiografía artísticas del Siglo de Oro”.



Fig. 37-1. Alonso Berruguete, José Alcoverro i Amorós, 1892.
Madrid, Museo Arqueológico Nacional

duda, razones para que Berruguete, junto con Pedro Machuca, Bartolomé Ordoñez y Diego Silóe, acabara formando parte de ese triunfal elenco de “águilas” que Francisco de Holanda recopiló en su tratado sobre el arte antiguo, ave particular con la que Holanda subrayaba la capacidad de esos artífices, Berruguete incluido, para desarrollar una especulación artística que iba más allá de las prácticas consuetudinarias del taller medieval y de una formación que era eminentemente práctica y técnica (Holanda, 1921). En tercer lugar, habría que añadir en todos estos artífices una consustancial conciencia de sí –de un saber y un buen hacer, en definitiva, que se exhibían como signo del propio “más valer”, por decirlo con la fórmula medieval– que no solo tenía que ver con sus propias personalidades –muy acentuada en el caso de Alonso, a tenor de los documentos que se han conservado o los testimonios

de sus contemporáneos (Kagan, 2020)–, sino que también eran cifra de la propia capacidad y del propio mérito, que habrían sido muy distintos sin la experiencia italiana que, de alguna manera, los diferenciaba con respecto a los maestros que no salieron de los estrechos límites en que los encerraban las dinámicas de una producción artística que durante el siglo XVI fue, y no está de más recordarlo, principalmente local.

Dicho esto, también hay que reconocer que no se conserva obra arquitectónica, en sentido estricto, construida ideada por Berruguete, y por eso no podríamos, en principio, considerarlo arquitecto en sentido pleno del término no tanto como lo entendemos en la actualidad, sino entonces (Marías, 1979; Marías y Bustamante, 1984; Rodríguez G. de Ceballos, 1985). Sin embargo, y aquí apoyan algunos de los argumentos empleados en un debate tan antiguo como estéril, sí que fue arquitecto en términos de invención, variación y novedad frente a la tradición constructiva hispánica, unos términos que, a su vez, habría que relacionar en su caso con los renovados o nuevos conceptos de competencia y progreso (Maravall, 1966). Para intentar poner un poco de orden, que no mucho, en este embrollo quizá habría que tomar como premisa primordial relacionar estrechamente a Berruguete con el contexto arquitectónico específico de la Castilla en que le tocó trabajar y competir y, en particular, con sus modos de producción, cuando no con los parámetros culturales que determinaron y eran determinados, a su vez, por esos mismos modos de producción. Es esta una cuestión que, por razones de espacio, deberá quedar para otro momento.

Tal vez los antecedentes podrían encontrarse en Egas Cueman o Juan Guas, quienes de algún modo se enfrentaron a esa tradición constructiva que, en realidad, solo sería confrontada después en España por artífices que se formaron, culminaron su formación o pasaron por Italia, y que pudieron adquirir una concepción distinta de la arquitectura en términos de invención, autoconsciencia artística y modernización del modelo antiguo y que, a partir de esos mimbres, podían llegar a considerarse “modernamente antichi e anticamente moderni” como Giulio Romano le parecía a Pietro Aretino o como Tafuri consideraba al arquitecto de la catedral de Granada (Tafuri, 1992), pero no solo, pues hay que considerar las restricciones –siempre lo son– estrictamente económicas, ya que en España al menos desde comienzos del siglo XV la fuente de ingresos principal de un artífice en el plano estrictamente profesional eran los retablos, ya fueran de escultura, de pintura o combinados. Me parece significativo que solo en tiempos muy recientes la construcción de

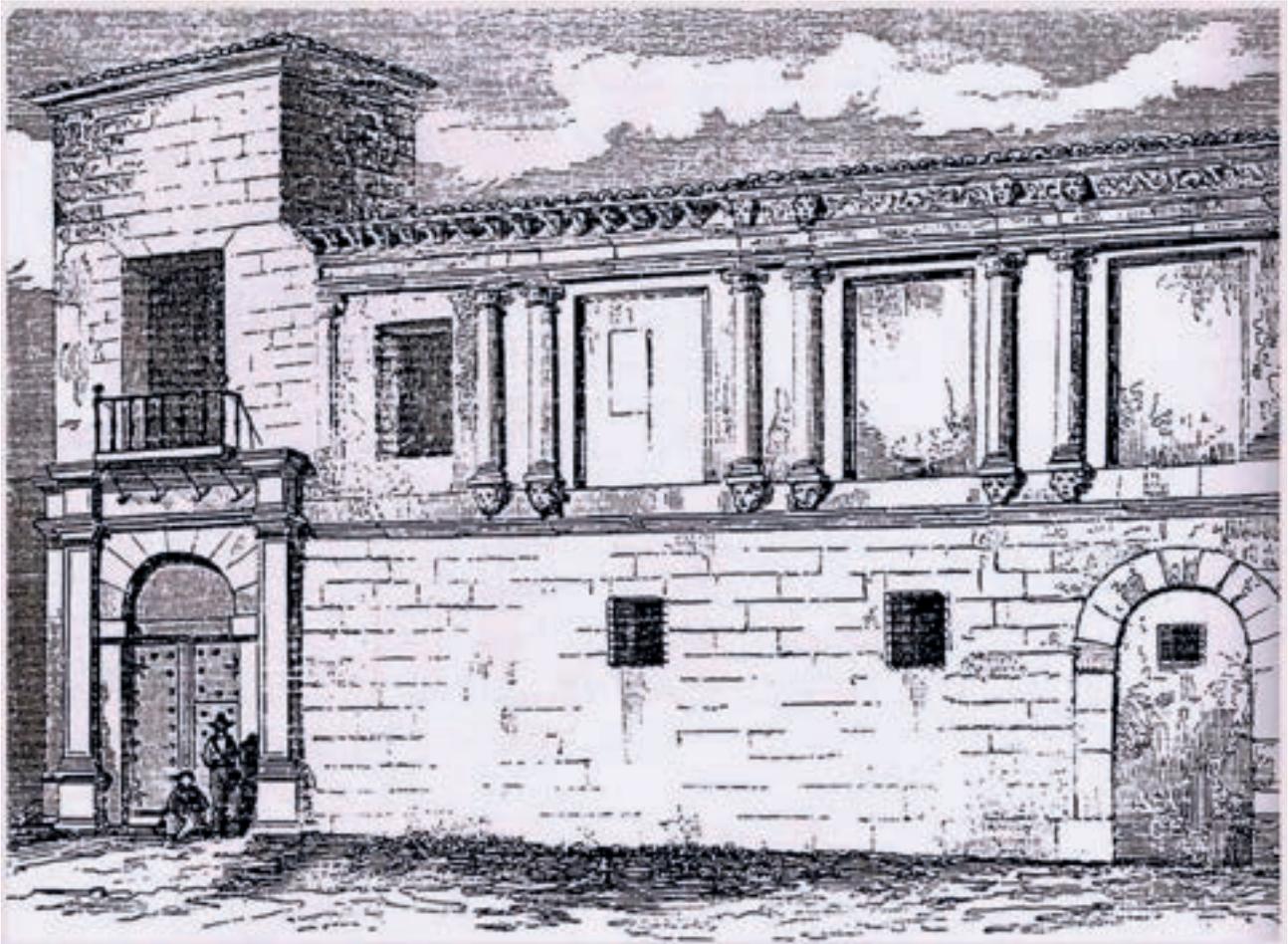


Fig. 37-2. Casa de Alonso Berruguete en Valladolid, Valentín de Carderera, 1836. Madrid, Biblioteca Nacional de España

retablos ha comenzado a ser sistemáticamente considerada como una labor arquitectónica, y no puede extrañar que lo haya sido en reflexiones sobre artífices que, habiendo pasado “por las aduanas de Italia” –como habría dicho Palomino–, pretendían superar y superaron la consideración mecánica de su labor (Tessari, 2014; Tessari, 2020; Plaza, 2020). El caso de Berruguete no podía ser una excepción en lo que se refiere a esos ingresos procedentes de la actividad retablística, pues su consideración de la obra acabada, más que propiamente artística, fue económica. En lo que sí fue excepcional Berruguete fue en su propia consideración de la labor que hacía, y cuya faceta liberal subrayó siempre, lo que a su vez lo permitía no hallar contradicción en su dedicación puntual y específica a la arquitectura, flagrante en cambio para sus competidores, y luchar por el reconocimiento profesional y, con él, por la defensa de los dineros que pedía por sus obras, siempre muy por encima de los valores del mercado contemporáneo.

A esta autoestima artística no debía ser ajena su específica situación social –su rango–, pues pertenecía a una familia que descendía de la merindad de Marquina, lo que permitió que pudiera justificar su hidalguía y que

poseyera “casas principales” en Valladolid y una casa de campo en Villatoquite y en Ventosa de la Cuesta, de la que acabó por adquirir el señorío. Por modesta que sea en comparación con los modelos italianos en los que se inspiraba, la casa de Valladolid “eventually became a palatial home” (Kagan, 2020, p. 454). Ya no conserva su aspecto original, pero como puede apreciarse en un grabado que Valentín Carderera hizo en 1836, debió de contar con un piso principal abierto hacia el exterior por una galería articulada con columnas jónicas sobre mascarones y friso (fig. 37-2; Urrea, 1996, pp. 46-49; Ausín Íñigo, 2017). Lamentablemente, no sabemos si en esa casa había un espacio concreto como biblioteca ni cuál pudo ser su contenido ni cómo este pudo afectar, o no, al quehacer de Berruguete, como apenas conocemos alguna de sus reflexiones teóricas que, en verdad, hay que espigar entre la formalidad de los documentos de contratación.

Lo que sí conservamos son los más destacados entre los múltiples retablos que diseñó; una nada despreciable cantidad de dibujos en los que hay algunas especulaciones relacionadas con la arquitectura cuyo análisis habrá que dejar para otra ocasión;

y el testimonio documental de que Berruguete dio y cobró dos modelos para la iglesia del hospital de San Juan Bautista o de Afuera en Toledo (Rodríguez G. de Ceballos, 1967, docs. 3, 8 y 14, pp. 330, 337, 340-343), a lo que habría que sumar la mención de Eugenio Llaguno sobre la dirección de los trabajos en el castillo de Simancas que no han podido ser confirmados documentalmente (Llaguno y Amírola, 1829, vol. II, p. 11, n. **) y la supervisión de algunos trabajos de decoración en el Alcázar de Madrid (Gerard, 1984, pp. 64-65).

En sus retablos puede atisbarse la influencia de modelos florentinos y romanos que debió de estudiar durante su formación y tras su llegada a Roma antes del 2 de julio de 1508, fecha de la primera noticia documental de su paso por Italia si se acepta que es a él a quien se refiere Miguel Ángel en carta a su hermano para que le permitiera estudiar el cartón de la *Batalla de Cascina* (Buonarroti, 1965, vol. I, p. 70; Arias Martínez, 2011; Mozzati, 2013a; Redondo Cantera, 2016). Su inclinación a idear una arquitectura más decorativa, especulativa, en cierto modo descuidada con los problemas derivados de la *firmitas* vitruviana que, de alguna manera, habría que relacionar con la práctica habitual del *disegno*, a su vez debe ser vinculada con la arquitectura de Giuliano da Sangallo –pienso, no solo en términos decorativos, en la capilla Gondi en la iglesia de Santa Maria Novella–, enriquecida por algunos préstamos tomados de la obra de Miguel Ángel. En cualquier caso, sí es claro que Berruguete estaba en Florencia en agosto de 1509, si no un año antes (Mozzati, 2009), cuando alquiló una casa en la ciudad (Waldman, 2002). Sin duda conoció entonces el coro de la iglesia de Santa Maria Novella que Baccio d’Agnolo había realizado con la colaboración de Lippi, y seguramente vio los arcos triunfales levantados con motivo de la entrada de León X años después, en 1515. Con el recuerdo de lo aprendido en ese periodo habría que relacionar las propuestas decorativas en obras posteriores como el retablo de San Benito el Real de Valladolid, pero que se inspiran o tienen fuentes comunes en el *Codex Escorialensis* o en obras suntuarias como los candelabros de Giovan Francesco Rustici (Arias Martínez, 2011, pp. 69-70). Es posible, a su vez, especular con la posibilidad de que Berruguete coincidiera con Diego de Silóe y Bartolomé Ordoñez en Nápoles, en particular en la ideación y ejecución de la capilla Caracciolo en la iglesia de San Giovanni a Carbonara (Naldi, 2018), lo que a su vez habría permitido a Berruguete conocer, al menos, las tumbas de Galeazzo Pandone en la iglesia de San Domenico Maggiore o de Andrea Bonifacio en la de los Santos Sossio y Severino, cuando no hacer un viaje a Palermo

donde podría haber conocido la tribuna que Antonello Gagini había comenzado en 1507 para la catedral (Rizzuti, 2007) y que, en ocasiones, se ha relacionado con su retablo de San Benito.

Vuelto a España, en la formación arquitectónica de Berruguete habría que contar con su participación en las obras para de decoración de la Capilla Real de Granada, en torno a 1519 (Gómez-Moreno, 1941, doc. XXXVI, pp. 224-225), cuando formaba parte del séquito real como “pintor del rey”, y a su vez una nueva visita a la ciudad en 1526 con motivo del matrimonio del emperador Carlos con Isabel de Portugal, lo que le habría permitido coincidir con Jacopo Fiorentino, quien por entonces se hallaba trabajando para el Real monasterio de San Jerónimo (Gómez-Moreno, 1988 [1963], p. 35; Marías, 1989, pp. 262 y 273), lo que contribuiría a confirmar indirectamente la relación de la obra de Berruguete con Giuliano da Sangallo. ¿Cabría, en este sentido, incluso especular con la posibilidad de que Berruguete viera la capilla de los Junterones en la catedral de Murcia?

La más que posible aunque hipotética vinculación de Berruguete con Jacopo Fiorentino podría ser confirmada por la dependencia de su retablo mayor del convento jerónimo de Nuestra Señora de la Mejorada en las afueras de la villa de Olmedo (fig. 37-3), fruto, en un inicio, de su colaboración con el escultor Vasco de la Zarza, respecto al retablo de la Santa Cruz de la Capilla Real de Granada realizado en 1521 por Jacopo Fiorentino: así lo indicarían la utilización de columnas de fuste acanalado en la zona inferior, el uso del orden compuesto y el remate semicircular superior. A ello habría que añadir el uso de la láurea con doble lira y cartela central, inédita casi hasta ese momento, pero cuya utilización se generalizaría en Castilla a partir de las obras de Berruguete. La tendencia decorativa a la que antes me refería se aprecia en el uso de los grifos afrontados en los arquitrabes y en la proliferación de mascarones, tendencia que, por cierto, se acentuará en el retablo mayor de la iglesia monástica de San Benito el Real de Valladolid, realizado a partir de 1526 (fig. 37-4). Según el contrato, el artista contaba con libertad absoluta para plantear “balaustres, cornisas, acompañamientos y repartimientos entre historia e historia” (Bosarte, 1804, tomo I, pp. 359-376), pero si algo caracteriza al retablo desde el punto de vista formal no son solo sus gigantescas dimensiones, sino la venera superior, que remite a la solución bramantesca para la basílica de San Pedro pero que también habría que relacionar con el Altar Piccolomini de Siena o la *Domus Aurea* neroniana no solo en lo relativo a la solución estructural, sino también



Fig. 37-3. Retablo mayor del convento de Nuestra Señora de La Mejorada, Alonso Berruguete, 1523-1526. Valladolid, Museo Nacional de Escultura

por la decoración *a candelieri* que cubre los gallones y las bandas de entrelazos. La solución compositiva, por cierto, ya había sido ensayada por Antonio da Sangallo (Florenca, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1269A) y, quizá, también por Diego Silóe, aunque la genealogía del motivo merece un estudio pormenorizado. Como apuntaba antes, la estructura general ha sido relacionada en ocasiones con la tribuna de Gagini en la catedral de Palermo; desde este punto de vista, convendría recordar que la primera obra que Berruguete realizó tras volver a España fue el ornato de la hoy desaparecida capilla funeraria de Jean Selva-ggio en la iglesia de Santa Engracia en Zaragoza (Gómez-Moreno, 1941, doc. XXXV, pp. 222-223), y que

el responsable directo del encargo fue Jean de Carondelet, quien era entonces arzobispo electo de Palermo: la conexión palermitana del retablo de San Benito podría tener aquí una de sus pistas a seguir.

Otras obras posteriores de Berruguete, como el retablo para el colegio de Santiago en Salamanca, comenzado en 1529, recuerda las propuestas de Leon Battista Alberti para la fachada de la iglesia de Santa Maria Novella o detalles que pudo ver en la iglesia de San Miniato al Monte o en el propio *duomo* florentino, así como los proyectos de Miguel Ángel para la fachada de la iglesia de San Lorenzo.

Una de las grandes obras de Berruguete, y sin duda una de las grandes obras de la escultura hispánica



Fig. 37-4. Reconstrucción del retablo mayor de la iglesia de San Benito el Real de Valladolid, Alonso Berruguete, 1526-1532. Valladolid, Museo Nacional de Escultura

del siglo XVI, es la silla arzobispal del trascoro de la catedral de Toledo que, comenzada en 1543, revela de nuevo su interés arquitectónico y, en particular, por Sebastiano Serlio (fig. 37-5); de hecho, uno de los testigos de la firma del contrato sería Francisco de Villalpando, quien solo nueve años después publicaría la primera traducción al español de los libros III y IV del tratado de boloñés. La arquitectura aérea y dorada que, sin precedentes, Berruguete ideó como remate de la silla arzobispal compite con la arquitectura gótica, y a su vez contribuye a enmarcar y subrayar el conjunto escultórico con la *Transfiguración de Cristo* que, según el contrato, debía ser de mano de Berruguete en su totalidad. El lenguaje *all'antica* y renovado sufre una hipertrofia

peculiar gracias a las columnas abalaustradas, los innumerables adornos de follaje y la proliferación de grutescos y mascarones. Por lo demás, con Serlio habría que relacionar la carta de compra del señorío de la Ventosa de la Cuesta, cuyo frontispicio seguramente fue diseñado por el propio Berruguete, y habría que vincular también una obra póstuma: el retablo realizado para la capilla mayor de la iglesia de Santiago en Cáceres, encargado por Francisco de Carvajal, comenzado en 1557 e incompleto a la muerte de Alonso. El comitente era sobrino del famoso cardenal Bernardino de Carvajal, circunstancia quizá no banal respecto a la consecución arquitectónica del retablo que, a la par, participa en la renovación lingüística del retablo a mediados del



Fig. 37-5. Remate de la silla episcopal del trancoro de la catedral de Toledo, Alonso Berruguete, 1543-1548. Toledo, catedral

siglo XVI en términos más “romanos” o “romanistas”; habría que preguntarse qué “romano” o “romanista” como ha hecho Cristiano Tessari en los últimos tiempos. Lo que parece clara es la nueva preeminencia que

Berruguete otorgó a las columnas exteriores, de orden corintio gigante, que conceden al retablo una monumentalidad que subraya el peso de la arquitectura respecto a la decoración escultórica, siempre abundante,

y la pintura. El retablo, que como decía es póstumo, podría considerarse una prueba del mayor interés arquitectónico prestado por Berruguete al final de su carrera, como demostraría también su intervención, a nivel de ideación, en los proyectos para la iglesia del hospital de Afuera en Toledo a los que me refería antes. Lo que querría destaca ahora es que, según la documentación, uno de esos modelos era “redondo”, luego es probable que constituyera la aportación de Berruguete al debate contemporáneo sobre los templos de planta centralizada en caso de que se aceptara que Alonso no solo hizo las maquetas en yeso siguiendo las propuestas de Alonso de Covarrubias (Marías, 2007b, p. 63), sino que también era su creador. Los modelos no gustaron a Bartolomé de Bustamante, gestor del templo, que quería una réplica de la iglesia gótica de San Juan de los Reyes, pero realizada al romano (Rodríguez G. de Ceballos, 1967, docs. 3, 8, 11 y 14, pp. 330, 337, 340-343). No se sabe cómo eran los planteamientos de Berruguete y solo se puede especular, pero por el dictamen de Bustamante —por conservador que él fuera—, debían de ser demasiado modernas y arriesgadas. En cualquier caso, la certeza de que Berruguete dio y cobró esos dos modelos para la iglesia del hospital

confirmaría, por un lado, que el trabajo del arquitecto en sentido estricto fue centrándose en el momento de la ideación y la proyección de un edificio; por otro, que aunque tarde —los documentos del hospital están fechados en junio de 1549, septiembre de 1550 y enero de 1551—, las cosas también comenzaron a cambiar en España gracias al acicate de los contactos con tradiciones diferentes, y en particular, con Italia. En cierto modo, Berruguete —como Ordóñez, Silóe, Machuca, Becerra o, después, el Greco—, contribuyó a la aparición de un nuevo profesional al que denominamos arquitecto, si entendemos por tal al profesional que esencialmente proporcionaba una planimetría previa al comienzo de una fábrica que después podía o no dirigir en su realización material. Este tipo de profesional fue escaso, si no casi inexistente, en la España del siglo XVI hasta, al menos, el nombramiento de Juan Bautista de Toledo como “arquitecto” de Felipe II en 1561, y esto, como se puede apreciar, en un entorno eminentemente cortesano. Algo similar en lo que se refiere a su consideración ha ocurrido, en otros tiempos, en el ámbito español estrictamente historiográfico. Es probable que las tornas estén comenzando a cambiar.

Origen de las trazas de la catedral de Almería: un estudio comparativo con otros ejemplos del gótico tardío Español

ANTONIO PALENZUELA NAVARRO
Instituto de Estudios Almerienses IEA/CECEL-CSIC

ANTECEDENTES HISTÓRICOS AL INICIO DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA CATEDRAL DE ALMERÍA

Tras la reconquista de Almería por los Reyes Católicos tiene lugar la fundación de la Catedral de Almería que se inicia con su construcción el 4 de Octubre de 1524, coincidiendo con el día de San Francisco (Álvarez, 1936, 111). El gran valedor de su fundación será el franciscano Fray Diego Fernández de Villalán, que fue nombrado obispo de la diócesis de Almería y que se había formado en la Universidad de Alcalá. Formaba parte de los colaboradores más directos y cercanos del cardenal Cisneros, hasta tal punto que le celebraba diariamente la Eucaristía, de quien a su vez era su confesor. También gozaba de gran influencia con el Emperador Carlos V, quien haciendo uso del derecho de Patronato Real, lo presenta al Papa Adriano VI para cubrir la vacante de la Iglesia en Almería. Fue el primer obispo en residir en Almería y tras tomar posesión del puesto se encontró con una diócesis con muchos problemas, especialmente con una catedral derruida por los efectos del terremoto. Así que la primera decisión del obispo sería cumplir con el mandato de Roma de construir una nueva Catedral (López, 1999, 193).

Será fundamental también en su papel de patrocinador de la idea de fortificar en nuevo templo, así como de la elección de su nuevo emplazamiento ante la continua resistencia de los vecinos de la Almedina, de la Capitanía General del Reino de Granada y del Marqués de los Vélez, como atestiguaba un informe de 1525, “el templo de Dios ha de ser para rezar y no cueva de ladrones o fortaleza para pelear contra los moros” (Cara et al., 2007, 93). Es debido a la planificación del Obispo y a su empeño la puesta en marcha de esta obra a pesar del rechazo de gran parte de la población almeriense y de un sector poderoso de la región, cuya resistencia no obtuvo sus frutos ya que tras la orden del emperador Carlos V, contenida en una Real Cédula de

diecisiete de Marzo de 1525, se construirá en el emplazamiento y con forma de fortaleza tal y como había propugnado el obispo (Espinosa et al., 2006, 65).

LA CATEDRAL DE ALMERÍA

La planta de la Catedral se desarrollaría en un recinto rectangular casi cuadrado de 80 metros por 81 metros, compuesta de dos partes diferenciadas, por un lado a Norte se ubica la iglesia propiamente dicha con una planta de tres naves de salón o *halleskirche*, orientada en el eje Oeste-Este, quedando la cabecera de planta poligonal con tres capillas, a modo de torreones defensivos, hacia Este, y en la parte Sur se desarrolla un programa constructivo de índole militar formado por un patio de armas flanqueado por unas sólidas murallas, que actualmente ocupa el claustro neoclásico realizado por Juan Antonio de Munar en el S. XVIII. Este sólido lienzo sur es ataluzado y alberga en sus esquinas Sureste y Suroeste cubos de defensa con troneras frente al puerto, a la línea marítima, que era el principal foco de los ataques de los berberiscos. La torre del campanario y las mencionadas capillas, ubicadas en el ábside, también se configurarían como cubos de defensa componiendo en conjunto una fortaleza en toda regla.

Desconociéndose por completo el autor de las trazas de la Catedral de Almería se ha venido barajándose hasta el momento que su autoría se deba a Diego de Siloé (Álvarez, 1936, 106) si bien otros autores mencionan a Enrique Egas o incluso a algún discípulo de Rodrigo Gil de Hontañón. Estas trazas bien pudieron ser uno de los últimos ejemplos de la arquitectura gótica en la península ibérica en un momento en el que la influencia del gusto romano del renacimiento ya estaba penetrando con fuerza en la corte hispánica con figuras de la talla del mencionado Diego de Siloé o Alonso de Covarrubias. No obstante, lo que sí se puede constatar es que los trabajos se iniciaron bajo la dirección del

cantero Juan Gómez de Carmona, quién actuó como maestro mayor de las obras durante los primeros años y bajo unas trazas, que se han perdido, que el Obispo Villalán envió a Carlos V en 1533 y de la cual acusaba recibo el 5 de diciembre del mismo 1533 (López, 1999, 196). Juan Gómez sería rápidamente sustituido por Juan de Orea, quien realizará unas aportaciones de indudable valor artístico pero que no tendrán relevancias en cuanto al diseño y la estructura de la disposición de su planta que ya estaba casi totalmente desarrollada a su llegada.

Aunque no hay documentos que reflejen la autoría de las trazas de la Catedral de Almería, sí nos aventuramos a formular la siguiente suposición, y es que existen aspectos que parecen indicar pudiera pertenecer a un maestro del tardogótico y del área de influencia del poder del momento, en gran parte del propio Cardenal Cisneros que mantenía una estrecha relación con el también franciscano Obispo Villalán. Por lo que no parecería incoherente partir a modo de hipótesis que las trazas o en su defecto, algunas indicaciones relacionadas con la estructura general del nuevo templo almeriense pudieran estar realizadas por maestros del círculo cisneriano como pudieran ser los hermanos Antón y Enrique Egas, que junto a Pedro de Gumiel son los más insignes estandartes de esta corriente. Tenemos que recordar que Antón Egas¹ estaba trabajando en las trazas de la Catedral de Salamanca de 1510, y de una manera más directa bajo el patrocinio del Cardenal, en la Catedral- Magistral de Alcalá de Henares de 1501 junto a su hermano Enrique.

Independientemente de la autoría clara y concisa de las primeras trazas de su planta, también habría que destacar la labor de los canteros y maestros de obras de origen vasco que trabajaron en la Catedral. Hay que recordar que la Catedral de Almería desarrolla una tipología muy característica de este periodo de transición artístico-arquitectónico como es la planta de salón o *hallenkirche*, por otra parte muy utilizado en las iglesias columnarias del norte de la península ibérica especialmente es sus distintos focos del País Vasco o La Rioja.

Para conseguir que la Catedral de Almería adoptara una estructura fortificada era necesario el empleo de técnicas y materiales que consiguieran ese fin, y que mejor que la cantería de piedra para dotar una mayor solidez a sus fábricas. Este hecho probablemente pudiera influir de algún modo en la elección de canteros vascos y montañeses para sus trabajos, ya que al tener

que construir dichas fábricas de piedra, estos trabajadores aseguraban una cualificada especialización.

Mayoritariamente los canteros documentados en los trabajos de la Catedral, contienen apellidos enlazados a tierras guipuzcoanas lo que coincide con las rutas de trabajo de estos trabajadores que desarrollaba su actividad dentro de sus diócesis y en la proyección natural geográfica de la misma, de modo que los vizcaínos que dependían de Calahorra-La Calzada se extendieron hacia Castilla y Andalucía, y los guipuzcoanos a través de la diócesis de Pamplona se extendieron hacia Aragón, Levante y costa mediterránea (Castañer, 2003, 57).

EL TRAZADO GEOMÉTRICO DE LA CATEDRAL DE ALMERÍA: ANÁLISIS DE COMPARACIÓN CON OTRAS CATEDRALES COETÁNEAS

Para la realización de este estudio basado en las proporciones y el trazado geométrico de la planta de la Catedral de Almería en comparación con otras catedrales españolas, hemos escogido algunos ejemplos atendiendo a criterios de proximidad geográfica y cronológica, estableciendo dos grupos: un primer conjunto basado primordialmente en el orden cronológico de diseño e inicio de construcción cercano a nuestro objeto de estudio, y un segundo grupo próximo desde el punto de vista físico, dentro de una escala territorial regional. Los describiremos de manera resumida, puntualizando algunas de las características principales en relación a su estructura y traza en planta y no entrando a valorar elementos en elevación, bóvedas o montañas, sin reparar completamente en todo el decurso constructivo ya que agotaríamos el espacio de esta comunicación, aludiendo exclusivamente a los aspectos que para nuestro propósito nos interesa comunicar a efectos de incidir en la génesis de la traza primaria de las plantas de estas iglesias. Por ellos dentro de estos 2 grupos mencionamos los ejemplos escogidos (fig. 38-1):

Grupo 1, integrado por las catedrales de Salamanca y Segovia que son las últimas catedrales góticas, especialmente ésta última, y son cercanas cronológicamente entre ellas y con la iglesia almeriense. A este grupo incluiremos Toledo, que si bien no es cronológicamente tan cercana, la incluimos como paradigma de las catedrales góticas españolas con planta de salón y en la que trabajaron gran parte de los maestros de obras más prestigiosos del país y que tienen mucha relación con el devenir de las construcciones tardogóticas en la península ibérica.

Grupo 2, integrado por las catedrales de Granada y Málaga que forman los ejemplos más cercanos tanto

1. Tesis que ya adelantó D. Juan López Martín en La Iglesia en Almería y sus obispos, donde emitía un juicio a favor de que la autoría pudiera ser de Antón Egas en su apartado de nota pp 223.

	Nº NAVES	ANCHURA		LONGITUD		TRAMOS	ANCH. N.C		ANCH. N.L	
ALMERÍA	3	100 Pies	27,71 m	261 Pies	72,30 m	4	40 Pies	11,10 m	26 Pies	7,10 m
GRANADA	5	218 Pies	60,28 m	405 Pies	112,05 m	5	60 Pies	16,68 m	40 Pies	11,00 m
MÁLAGA	5	151 Pies	41,78 m	342 Pies	94,71 m	4	60 Pies	16,56 m	40 Pies	11,10 m
ALCALÁ	3	100 Pies	27,60 m	260 Pies	72,10 m	5	41 Pies	11,40 m	25 Pies	6,80 m
TOLEDO	5	212 Pies	58,68 m	433 Pies	120,00 m	7	56 Pies	15,40 m	37 Pies	10,20 m
SEGOVIA	5	181 Pies	50,00 m	379 Pies	105,00 m	5	60 Pies	16,68 m	37 Pies	10,15 m
SALAMANCA	5	191 Pies	52,98 m	398 Pies	110,34 m	5	56 Pies	15,58 m	42 Pies	11,63 m

Fig. 38-1. Tabla comparativa de dimensiones entre catedrales. Ilustración del autor

geográficamente, ambas dentro del Reino de Granada, como en la época de su construcción. A este grupo incluiremos una excepcionalidad, ya que no corresponde dentro del ámbito geográfico descrito aunque sí es muy cercano en el tiempo, que es la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares que es uno de los pocos templos realizados bajo el auspicio del Cardenal Cisneros, pero que lo vamos a incluir ya que comparte grandes similitudes con la Catedral almeriense.

Las tres catedrales del grupo 1 corresponden a ejemplos de iglesias de gran tamaño en arzobispados importantes de la corona, por lo cual serán modelos de 5 naves o 3 naves con capillas anexas y con unas proporciones magnas. En Toledo se desarrolla una planta de salón con cinco naves, siendo la central más ancha que las laterales, compuesta por 7 tramos, siendo los 2 últimos para el coro, el crucero, el presbiterio y un deambulatorio doble que culmina en una girola con 7 capillas. Se trata de un vasto programa catedralicio que se desarrolla durante varios siglos con lo cual el número de maestros y promotores intervinientes es muy extenso, pero si conviene recordar que es durante el reinado de Isabel y Fernando, donde el templo toledano adopta un impulso muy fuerte y de entre los muchos arquitectos que estaban trabajando en ella, están los arquitectos de la corte, los hermanos Enrique y Antón Egas, que van a ser decisivos para ayudar a construir una arquitectura muy admirada por los reyes católicos y que será relevada por el gusto a lo romano de su nieto el emperador Carlos V.

La Catedral de Salamanca está formada por una planta de 3 naves con 2 cuerpos de amplias capillas hornacinas en ambos lados, siendo la central más amplia que las laterales, compuesta de los pies a la cabecera por 5 tramos, cabecera cuadrada con girola, capilla mayor y coro enfrentado cerrando seis tramos de la nave central. La cabecera cuadrada recuerda ligeramente a la Catedral de Sevilla, pudiendo ser razonable entender que el proyecto de 1512 está trazado por Alonso Rodríguez junto a Antón Egas cuyas obras comenzarán en 1513. Aunque también son llamados a consultas

Juan Gil de Hontañón, Covarrubias o Juan de Álava entre otros. En Segovia también tenemos una planta de 3 naves con capillas entre los contrafuertes, desarrollando 5 tramos, el coro ocupa 2 naves, con crucero y cabecera semicircular con girola de 7 capillas radiales, obra de Juan Gil de Hontañón, cuya obra comenzó en 1525 y que continuó su hijo Rodrigo en 1526.

Del grupo 2, hay una mayor heterogeneidad, en cuanto a tamaños y tipología de planta, aunque si bien la planta de Málaga y Granada comparten algunas similitudes morfológicas hay que reseñar que la catedral granadina parte de un plan más ambicioso y de una planta de 5 naves con una rotonda con deambulatorio. Con respecto a la Catedral Magistral de Alcalá de Henares, la emparentamos en dicho grupo por ser uno de los pocos ejemplos arquitectónicos patrocinados por el cardenal Cisneros, que como mencionábamos al comienzo de este texto estaba muy ligado al obispo Villalán, además de por su especial semejanza en planta con la catedral almeriense.

El templo granadino es una planta de salón de 5 naves con capillas anexas en ambos laterales, con 5 tramos y un deambulatorio tras el transepto con girola de 5 capillas. Aunque fue proyectada en 1504 y nombrados en 1521 como supervisores a Enrique Egas y Juan Gil de Hontañón, los sucesivos contratiempos ocasionados en primer lugar a más de una década de retraso en el inicio de las obras, comenzándose en 1523 y una peste que posteriormente asoló Granada, permitió que en 1529, con muy poco avance en las obras tan solo habiéndose construido los cimientos, Diego de Siloé sustituyera a Egas y por tanto realizara una adaptación de la traza originaria a una casi nueva planta. Mientras que en Málaga es una planta de salón de 3 naves con capillas entre contrafuertes, desarrollándose en 4 tramos, crucero, presbiterio y deambulatorio con girola de 5 capillas. Es una planta que recuerda a la de Granada, en algunos de sus planeamientos como el planteamiento de las 15 capillas que rodean al templo aunque esta última es de 5 naves y su especial girola la hacen incomparable. Las obras dieron comienzo en 1528, mediante unas trazas de Enrique Egas acompañado del

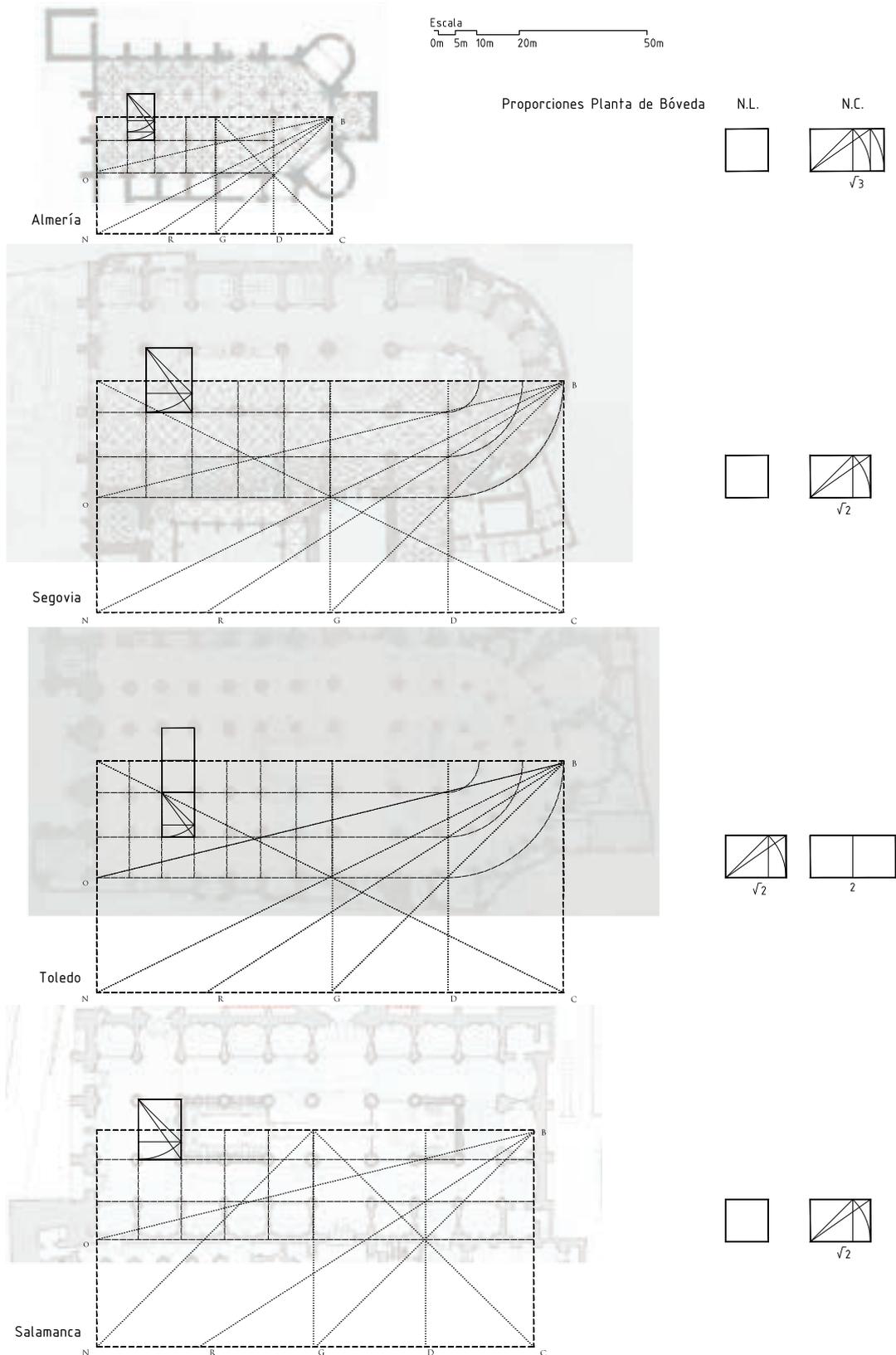


Fig. 38-2. Comparativa de trazados geométricos generadores de las catedrales de Almería, Segovia, Toledo y Salamanca. Ilustración del autor

maestro de cantería Pedro López, quien a su vez sería el mayor responsable de las obras hasta su muerte en 1539, y es a partir de este momento donde se vislumbra la intervención de Siloé.

Por último la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares se compone de 3 naves con una anchura de 100 pies, y longitudinalmente en el eje Oeste-Este se distribuye con 5 tramos, donde originariamente antes del

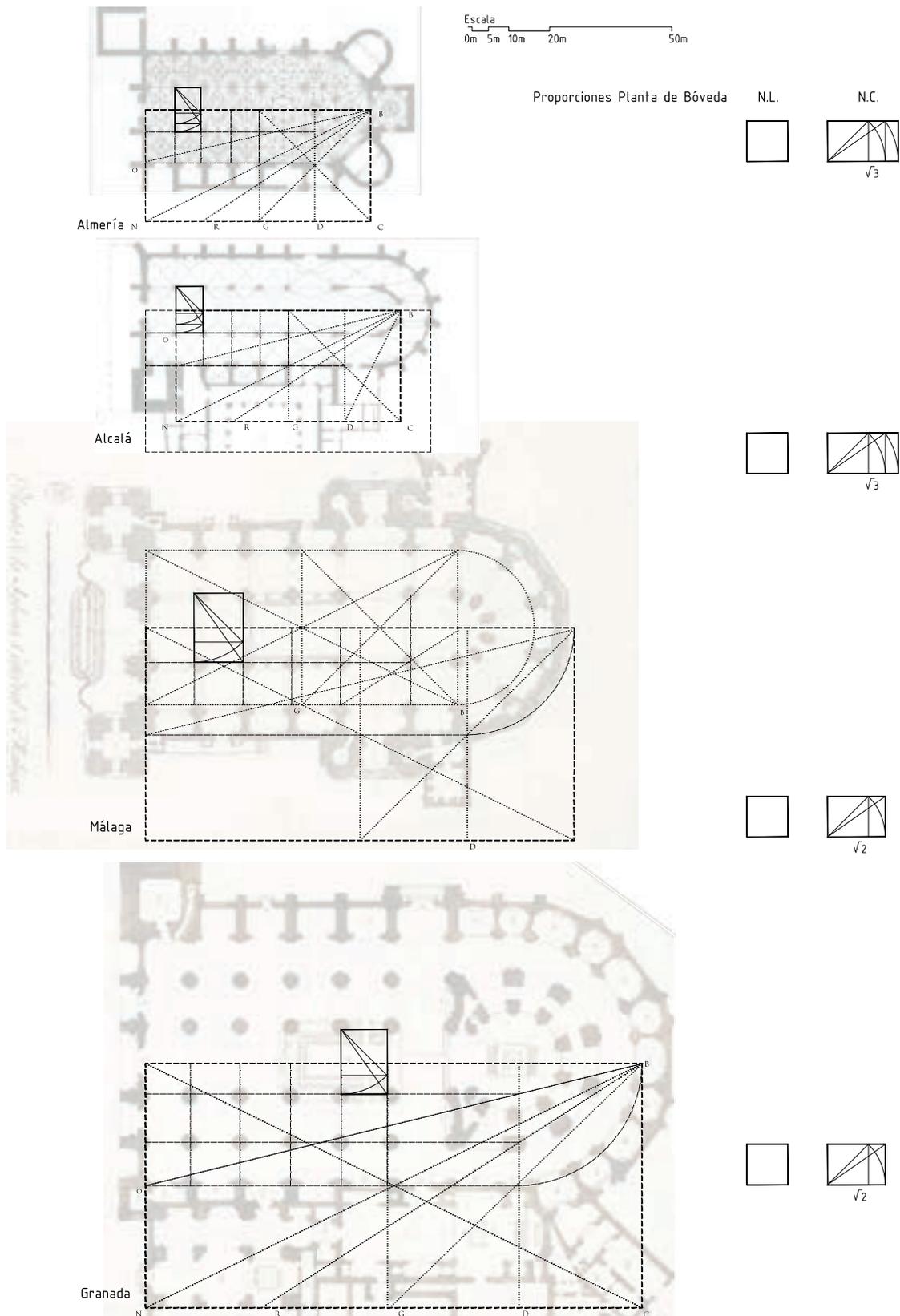


Fig. 38-3. Comparativa de trazados geométricos generadores de las catedrales de Almería, Alcalá de Henares, Málaga y Granada. Ilustración del autor

incendio del 1936 que afectó al coro, se veía distribuida por un trascoro de 3 tramos y un coro de 2 tramos precediendo al crucero de una nave y un presbiterio ligeramente hipertrofiado, cuya capilla mayor es ochavada,

generando una girola que alterna tramos rectangulares y triangulares, lo cual suman unos 260 pies. Es posible que esta hipertrofia en la capilla mayor se deba a la adecuación de la misma a la preexistencia de la cripta de la

Escala
0m 5m 10m 20m 50m

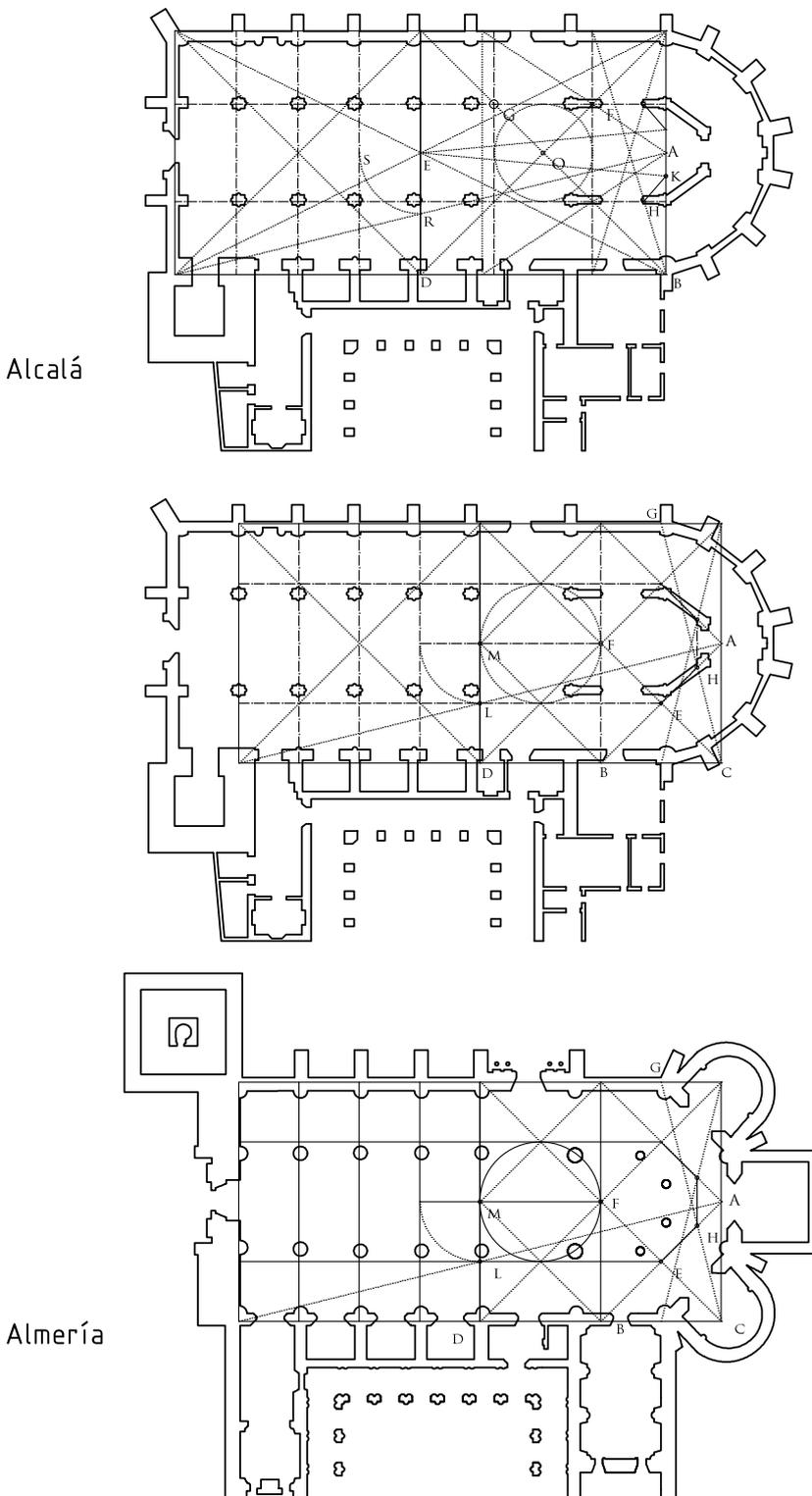


Fig. 38-4. Superposición de Trazados geométricos generadores del Compendio de Simón García en las catedrales de Alcalá de Henares y Almería. Ilustración del autor

antigua colegiata fundacional. En el 1497, el cardenal Cisneros encargó las trazas del edificio nuevo a Antón Egas. Las obras avanzarían muy pronto estando prácticamente acabada en 1512, habiendo dirigido las obras además de Antón, Enrique Egas y Pedro Gumiel.

En relación al sistema de proporciones de sus trazas hemos dispuesto sobre las plantas de todas un esquema de composición inspirado en el Compendio de Arquitectura de Simón García, basándonos en su capítulo 5 para la composición de templos de 5 naves

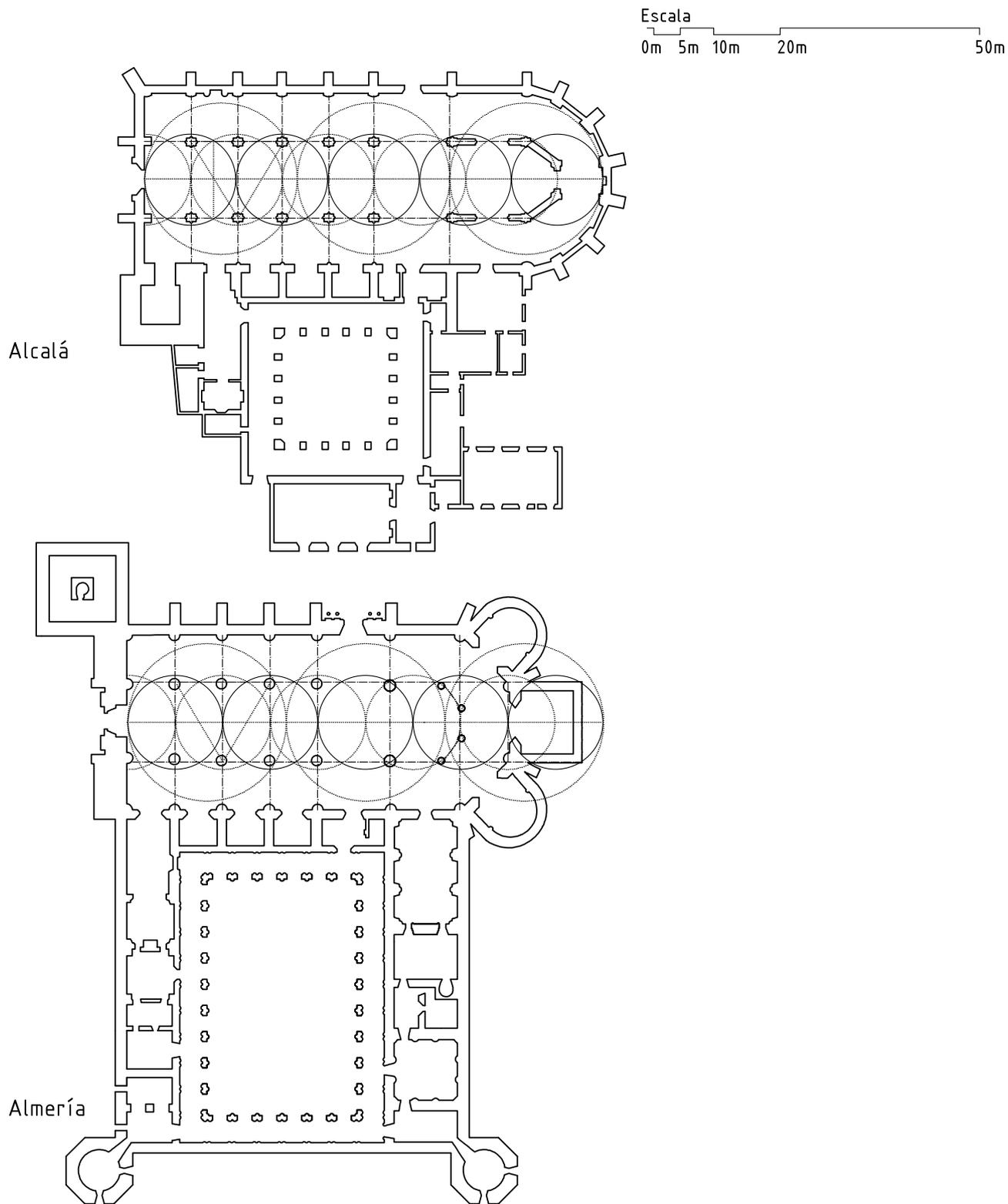


Fig. 38-5. Similitud de trazados geométricos generadores de las catedrales de Almería y Alcalá de Henares. Ilustración del autor

(fig. 38-2 y fig. 38-3), y por medio de este esquema obtenemos las proporciones de las naves en todos los ejemplos a excepción de la propia Catedral de Almería, Málaga y Alcalá de Henares, donde no es posible implementar dicho esquema, y propondremos más

adelante los de 3 naves. Decíamos inspirado, ya que no seguimos completamente las instrucciones del mismo, tan solo a efectos de proporción global y de obtención de anchura de naves. Esto se debe principalmente a que no conseguimos trazar completamente todos los tramos

debido a que la proporción geométrica que nos induce el tratado nos lleva a la obtención de proporciones racionales de $5/6$ y cuadrados (Calvo et al., 2017, 159). Así que para el trazado de la anchura de los tramos nos hemos decantado por utilizar las proporciones citadas por Enrique Rabasa, estableciendo de un modo genérico las siguientes tipologías de plantas de bóvedas: cuadrado, rectángulo de raíz de 2, de raíz de 3 entre otras. De modo que señalamos nuevamente que se trata de una mera aproximación que nos sirve para establecer los comparativos que hemos propuesto con el ánimo de buscar similitudes entre los ejemplos de estudio y no abundar en la génesis completamente exacta de cada uno de los ejemplos de estudio.

Las plantas de Toledo, Segovia, Salamanca y Granada se obtienen de forma eficaz, obteniendo posteriormente el reparto de tramos introduciendo las proporciones que van a conformar las naves laterales y central. De dichos resultados se observa que tanto la planta de Segovia, Salamanca, Málaga y Granada comparten las proporciones de un rectángulo de raíz de 2 para la nave central y un cuadrado para la nave lateral, hecho que difiere con lo obtenido en Toledo, donde la nave lateral es un rectángulo de raíz de 2 y la nave central es un rectángulo formado por 2 triángulos equiláteros opuestos o proporción 1:2, lo cual denota la clara influencia francesa al tratarse de uno de los primeros ejemplos del gótico en la península.

Con respecto a Málaga, Alcalá y Almería, el sistema de proporciones para su traza no se puede obtener con la misma pauta, ya que se tratan de templos de 3 naves aunque la traza malagueña se desarrolle con una mayor escala e incorpore unas siloescas capillas entre contrafuertes, por lo que las sometemos a los 2 esquemas para templos de 3 naves que contienen el Compendio de Arquitectura de Simón García. La comprobación nos demuestra que si bien la traza de Málaga se puede justificar de manera imprecisa, ya que la incorporación de las capillas radiales externas dificulta, y mucho la operación entre otros factores, para la catedral almeriense y complutense se hace impracticable, no obteniéndose resultados clarificadores. Esto se debe principalmente a que no conseguimos trazar completamente ni naves ni tramos por los errores que contienen y sus complicadas operaciones enmascaradas (Rodríguez et al., 2012, 432).

Finalmente (fig. 38-4 y fig. 38-5) mediante un sistema de proporciones basado en un módulo generador partiendo del círculo, el cuadrado de base de la nave lateral y el triángulo equilátero por medio de un eje

de simetría para la obtención de la anchura de la nave central (De la Morena Bartolomé, 2017, 20), conseguimos explicar la traza de los templos de Alcalá y de Almería. Por medio de 5 círculos de radio de 25-26 pies a lo largo del eje de simetría se obtienen la longitud total del templo y mediante el corte de los círculos mediante el triángulo equilátero se obtienen los tramos. A su vez por medio de tres círculos de radio 40-41 pies, que es la anchura de la nave central nos sirve de trazado regulador para la obtención del cruce y/o cabecera.

CONCLUSIONES

Los resultados nos muestran la gran similitud que comparten las catedrales de Segovia y Salamanca, siendo su gran referente entre otros el modelo toledano. De otro lado, la planta de Granada aunque con reminiscencias tardogóticas, se emplaza más claramente en modelos renacentista, con una tendencia a la centralización que comparte cierta similitud con la traza, en menor tamaño, de la catedral malagueña. Sin embargo, como ya mencionábamos anteriormente, el parecido de la Catedral de Almería con la Catedral Magistral no es casual, ya que se trata de dos templos de tres naves con dimensiones casi exactas, siendo de una anchura de 100 pies y una longitud de 260 y 261 pies, y con una serie de 4 capillas que lindan con el claustro de similar anchura. Los tramos de las naves centrales están compuestas a base de rectángulos de raíz de 3 y las laterales de cuadrados. También su esquema compositivo tiende a ser casi idéntico, variando en la obtención de elementos que no comparten, como la reducción de tramos en el templo almeriense que pasa de 5 a 4, y la disminución del presbiterio así como el diseño de la cabecera que es completamente distinto. Este hecho seguramente obedece al afán de incluir elementos defensivos en la elaboración del plan de la iglesia almeriense, ya que debía de tener una función eminentemente defensiva, y probablemente esto se pudiera traducir en algunos cambios significativos en cuanto a la adopción de algunas soluciones arquitectónicas a la traza originaria.

Sin ninguna prueba que pueda avalar ningún tipo de juicio, a la vista de estas coincidencias detectadas sí podemos afirmar, como mínimo, que el origen de la traza de la Catedral de Almería estuvo influenciado o ligado a maestros del círculo de los hermanos Egas.

La contribución del desarrollo de grúas y mecanismos auxiliares al despliegue de la arquitectura valenciana en la segunda mitad del siglo XV

TERESA IZQUIERDO ARANDA
Universitat de València

A mediados del siglo XV el perfeccionamiento tecnológico permitió alcanzar en mecánica un grado de estabilidad y un potencial que permitieron a la arquitectura valenciana conquistar unas cotas que la situaron en la vanguardia artística internacional. A lo largo de este proceso, las continuas experimentaciones en arquitectura fueron posibles en gran medida gracias a la competencia de unos maestros carpinteros capacitados para asumir el diseño y la confección de los recursos tecnológicos oportunos, siendo tal vez la diversidad de grúas planteadas el mejor exponente.

No descubrimos ninguna novedad al considerar la grúa como el gran ingenio desarrollado para elevar materiales a gran altura en la baja Edad Media, un dispositivo conformado en su versión más simple por una alta viga de madera vertical, soportada por tres o cuatro traviesas dispuestas diagonalmente y unidas con cuerdas en el extremo superior. Alrededor de una rueda o tambor situado en la base se enrollaba la cuerda que hacía correr circularmente la polea, cuya tracción se accionaba haciendo girar las manillas encajadas en el tambor. Para regular la inclinación y posibilitar los desplazamientos laterales, el mecanismo se conectaba a un tirante anclado en el suelo a una cierta distancia, ofreciendo así una estructura estable que permitía subir cargas en sentido vertical respecto al punto de unión de las piernas (Izquierdo, 2016, 203).

Una modalidad de grúa de mayores dimensiones y mucho más compleja fue el módulo provisto de radios internos, en la que los operarios activaban el movimiento de la rueda instalados en su interior con su propio peso. A partir de esta tipología a mediados del siglo XV se desarrolló la grúa de eje vertical giratorio, dotada de una columna vertebral rematada por una viga horizontal en voladizo (Graciani, 1998, 220-221). La innovación más significativa era que el eje vertical podía girar en torno, posibilitando el emplazamiento de los materiales en el punto deseado. De este modo, se

agilizaba el proceso de construcción al incrementar la operatividad y la seguridad en la obra.

A partir de las grúas representadas por Brueghel el Viejo (fig. 39-1), Klein (1978, 88) estimaba que estos dispositivos, trabajando al máximo rendimiento e impulsados con la energía de seis trabajadores, con una pérdida del 20% por fricción en los soportes y los cordajes de las poleas, podían elevar en solo dos minutos una carga de una tonelada y media de peso a unos quince metros de altura. En realidad, la potencia de carga podía ser mayor y, de hecho, la grúa instalada en Tréveris sobre el Mosela, en funcionamiento aún a principios del siglo XX, podía elevar un peso superior a dos toneladas y media (Graciani, 1999, 190-191).

En Valencia un temprano ejemplo de grúa pendular de eje vertical se desprende de los datos dispersos en los *Llibres de l'Obra Nova* de la Catedral, emprendida por Francesc Baldomar hacia 1458 y continuada por Pere Compte en el último cuarto de siglo. Las piezas compradas para su construcción, así como para reparar su mecanismo durante la edificación, apuntan a un dispositivo de características similares a las descritas. Estaba dotado de un tambor de madera ensamblado con clavos y reforzado con un cinturón de hierro que se encargaba de transmitir la energía motriz a una grúa que alcanzaba una altura de 40,77m. Las características de este artefacto se descubren con el cilindro y la tuerca adquiridos para sustituir *l'altra que y era menjada*, al distinguir un mecanismo de eje móvil que, asistido por el *cèrcol gran* emplazado en la base, debía de ser basculante (Zaragozá y Gómez-Ferrer 2007, 204-205). Los materiales se colocaban sobre el *taulell*, un tablero de madera atado con cuerdas a cuatro anillas de hierro que permitía elevar varios sillares en una sola carga (fig. 39-2).

Un sistema distinto idearía Pere Compte en 1479 para la construcción de *la arcada de les fonts* en la entrada del templo. En octubre los libros anotaban el coste de los *claus e trenyelles per la forca gran que ha fet lo mestre per a pugar les pedres*. La horca era una



Fig. 39-1. La torre de Babel, Pieter Bruegel el Viejo, 1563, Kunsthistorisches Museum, Viena

modalidad de grúa más sencilla, dotada de un largo cuello horizontal que, con el simple juego de una cuerda y una polea, subía los sillares a la altura deseada (Binding, 2006, 141). Para colocar la clave de la bóveda, se anotaban en junio de 1480 los jornales de los *sis homes per ajudar a arborar lo matraç de la clau*, se trataba de la torre elevadora que, gracias a una polea, subía cada sillar hasta alinearlos en su lugar exacto (Zaragozá y Gómez-Ferrer, 2007, 206-207). Un ejemplo del dispositivo ilustra la xilografía reproducida por Beuter (1604) en la portada de su crónica, enmarcada en la hipotética construcción de las Torres de Serranos como escenario. A la izquierda de la ilustración, un sencillo modelo para cargas ligeras, a derecha una modalidad más compleja, probablemente una grúa puente accionada desde la base (fig. 39-3).

Por su parte, en la edificación de la Lonja la polea alcanza una presencia incontestable, como se infiere de la información contenida en los registros de cuentas. Entre los ingenios ideados, en 1486 se menciona el uso de la *palometa*, que consistía en una viga central dispuesta para girar en torno a su eje por la acción de palancas, en la que la resistencia se aplicaba tangencialmente

con una cuerda que se enrollaba al torno. Era una máquina simple muy utilizada en las canteras, que servía para subir y bajar cargas pesadas. No obstante, para la construcción de las columnas del gran Salón de Contratación era necesario idear un mecanismo capaz de ubicar con precisión los sillares sin entorpecer el andamiaje que ocupaba el solar. Así, solo un año después se aparejaba una grúa para la que se compraron *una mestra principal de olm e una sisa de olm e dues poliges del stornell per obs de la grua*, es decir, una viga, una pieza cuadrangular de madera de olmo y dos poleas. En base a la descripción se trataría de una grúa en forma de T, en la que el término estornino aludiría al homónimo francés *fauconneau*, vocablo con el que se designaba a una máquina elevadora caracterizada por la disposición paralela del cuello de la grúa respecto de la antena que permitía equilibrar el peso (fig. 39-4).

En el momento de cubrir el edificio se adquirieron *huit poliges de coure ab guarniments de ferro per obs de entalamar, quatre bigues per a la grua* para posibilitar el desplazamiento del mecanismo. Además, se compraron *trenta dues poliges de metall que pesen trenta lliures y miga, per lo magisteri d'aparells de ferro e forniment*

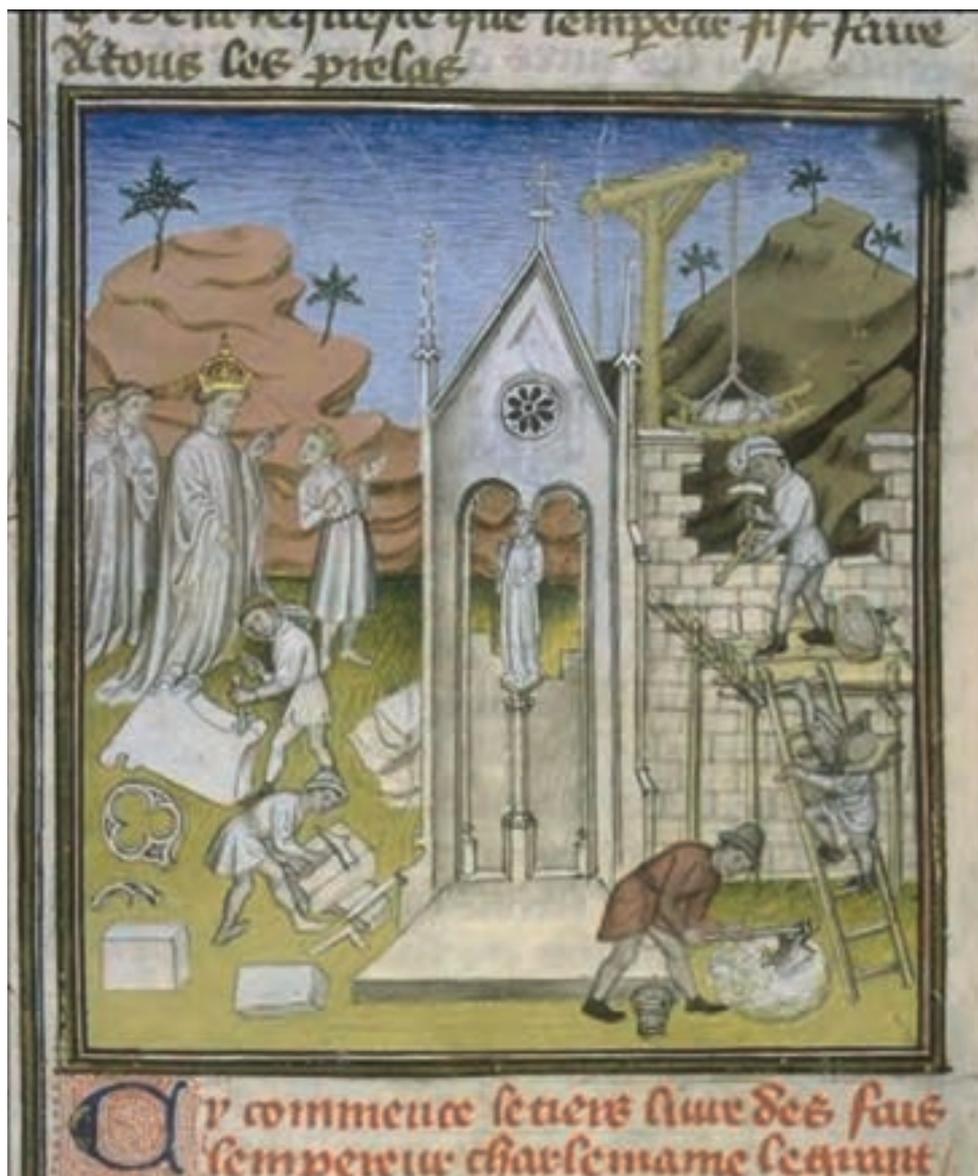


Fig. 39-2. Carlomagno ordenando la construcción de una iglesia, 1440-1450, Bibliothèque Municipale, Toulouse

de les poliges per obs d' entalamar la lotga (Zaragoza y Gómez-Ferrer, 2007, 208-212). Se trataba de un mecanismo que preveía la instalación del cuerpo principal en el interior del edificio y la rueda en el exterior, dotada de unos manubrios que permitirían a un par de operarios accionar su movimiento (Binding, 2006, 75). Al término de la edificación se compraron aún *sis rodanches e sis perns per a les talles ab que se va la roda de metre les pedres als pilars e una rodancha per a la grua de la roda* con los que se perfeccionó el dispositivo con dos poleas, una fija y otra móvil. A la luz de estos datos y de las características de la fábrica, el sistema planteado sería probablemente una grúa puente que, por sus dimensiones, no entorpecería las tarimas ni los andamios, como sí lo haría una grúa de eje móvil como la estudiada en la entrada de la Catedral.

A partir de los modelos descritos se adaptaron en las fábricas valencianas múltiples variaciones. Por

ejemplo, está documentado el uso del fórceps, un módulo compuesto por dos tenazas metálicas montadas sobre un eje y unidas por medio de un gancho que ceñía el peso a elevar; para asegurar la captura de los bloques se practicaba en ellos dos orificios de forma triangular o redonda.

Análisis de la tecnología aplicada en la construcción de la Capilla Real del convento de Santo Domingo

La conservación de los libros de obra de la Capilla Real del convento de predicadores abre la posibilidad de estudiar el tipo de estructuras, grúas y otros ingenios empleados en una de las fábricas más exigentes de mediados del siglo XV. Los gastos en jornales, material y transporte fueron recogidos por el Maestro Racional, el delegado responsable del patrimonio real, en cuadernos reunidos en el Archivo del Reino de Valencia, pero el deterioro de gran parte de los códices impide su consulta. Por fortuna, la transcripción

de Tolosa y Vedreño (1997) en el estudio monográfico sobre el monumento permite extraer y analizar la información contenida en ellos.

Las anotaciones comienzan el 15 de abril de 1439 y es significativo observar que el registro se inaugura con el *memorial de la fusta que fon despesa dels bastiments de fora que eren en la rambla*¹. Los primeros gastos se destinan al acopio de la madera necesaria para los andamios: ocho tableros de 22 palmos, una viga *quasi podrida* de 21 palmos y otra de 20, a las que se suman otras seis de 26 palmos de largo y uno de ancho y un travesero de igual amplitud y 19,5 palmos de largo. Se trataba de la partida inicial necesaria para el sistema de tarimas y andamios externos que se completarían con cinco *troços de fust per a travesses*, un *coster* de 28 palmos y el *arbre d'un barc* de 60 palmos de alto². La provisión de toda esta madera desvela la frecuente reutilización de material restante de otras obras, puesto que lo que se consigna son compras sino *bastiments de fora que eren en la rambla, devant les torres del Reyal*, maderaje usado en otras obras del Real destinado ahora a otra construcción regia. (Izquierdo, 2014, 256-265).

Se trataba del material necesario para construir un andamio independiente, cuya estructura autónoma era la más adecuada para el aparejo de unos muros de piedra en los que no podían encajarse plataformas anexas. En efecto, el jueves 7 de julio de 1447, al disponerse *a paredar les pedres de l'arc major*, se anota la compra de *sis trenyelles per obs de liguar lo bastiment que's fa*³. A partir de esta fecha prolifera la compra de cuerdas de esparto con las que asegurar la unión de las tarimas sobre las que trabajaban los operarios. El propio Francesc Baldomar se encargaba de comprarlas si era menester, como ocurrió en la portada exterior al disponerse *a fer los bastiments per lo muntar del dit portal*⁴.

La capacidad de adaptación del sistema independiente al espacio interior se infiere especialmente en la instalación ideada para cubrir la sacristía. El 7 de noviembre de 1449 el carpintero Antoni Batlle proporcionaba diez *costers* para las cimbras y el andamio del recinto, traveseros ya dimensionados, unidos entre sí con las *dos dotzenes de trenyelles per als bastiments en la*

sagrestia que Francesc Baldomar compró ese mismo día. El almacén se completaría con una docena y media *de redons de fusta de Hiviça larcs de prop trenta palms e alguns de vint i cinc e vint i vuit* comprados por el entonces maestro de obras de carpintería de la ciudad Jaume Lombart⁵.

A tenor de la información aportada es fácil imaginar la fábrica circundada por un denso conjunto de montantes, tarimas, escaleras..., estructuras sobre las que trabajaban maestros de obra, canteros, mozos y peones, pues la simultaneidad de las operaciones en los distintos puntos de la capilla obligaba a disponer de varios andamios repartidos en cada uno de los tramos en construcción, adaptados a las características del perímetro del inmueble a erigir.

Sería en febrero de 1454, al disponerse a cubrir la capilla, cuando se emprendió el montaje de un gran andamio interior que costó 700 sueldos en la compra de *deu fustes apelats millotges, que són sis càrregues e dos terços de càrrega per ops de fer síndries e bastiments per fer la volta del cap de la dita capella, a tenor de cent e cinc sous per càrrega que valen DCC sous*⁶. El carpintero Joan Bot subministraba las *millories* que, desde la explanada de la rambla frente al convento, Jaume Lombart y Joan Asensi llevarían a la obra. Una vez allí, los carpinteros Francesc Selma y el propio Lombart se distribuirían la sierra de los maderos a razón de 18 dineros por hilo.

Comprendidas entre los componentes de carácter técnico, las cimbras constituyen otro de los elementos auxiliares a la construcción, confeccionadas a partir de la misma carga de madera y por los mismos artífices. Con frecuencia incluso se compraban de forma conjunta el maderamen y los clavos, por ejemplo al erigir la bóveda de la sacristía, como muestra la compra del 23 de enero de 1453 a Antoni Batlle de un *cabiró* y dos libras de clavos *per obs de clavar les dites cindries*⁷. Atendiendo al diseño geométrico de la bóveda, los moldes para el corte de la piedra fueron otro de los elementos imprescindibles para asegurar el anclaje preciso de los sillares. Debían tallarse siguiendo las trazas facilitadas por Francesc Baldomar en dibujos sobre *paper engrutat per fer motles per obrar les pedres*⁸, como se desprende en la construcción del *portal que ix del caragol e entra en la casa que és damunt de la sacristia a los pies de la escalera*⁹. Las plantillas para el corte de

1. ARV. (Archivo del Reino de València), Mestre Racional, 9.158, s/n. TOLOSA, VEDREÑO 1997, 1.

2. Las diferentes piezas referidas atienden al Marco valenciano, un sistema desarrollado por la carpintería valenciana para clasificar y tasar los maderos en totxo, milloria, sisa, madero, quadern, sisè, roden o cabiró, en orden descendente respecto a sus medidas. El largo se medía en palmos valencianos, equivalente a 0,2267 metros, para medir el ancho se usaba el dit (dedo) de 0,02267 metros.

3. ARV. Mestre Racional, 11.638. Tolosa, Vedreño 1997, 33.

4. ARV. Mestre Racional, 9.131. Tolosa, Vedreño 1997, 54.

5. ARV. Mestre Racional, 9.250 bis. Tolosa, Vedreño 1997, 73.

6. ARV. Mestre Racional, 11.639. Tolosa, Vedreño 1997, 103.

7. ARV. Mestre Racional, 9.251 bis. Tolosa, Vedreño 1997, 98.

8. ARV. Mestre Racional, 9.250 bis. Tolosa, Vedreño 1997, 76.

9. ARV. Mestre Racional, 9.251. Tolosa, Vedreño 1997, 87.



Fig. 39-3. Libro de Horas del Duque de Bedford, h. 1450. British Library, Add. Ms. 1850, f. 17 v. Londres

los sillares podían realizarse igualmente con láminas de madera, que proporcionaban un perfil tridimensional más aproximado, como se infiere de la *fulla de ample de dos palms e dos dits e vint e huyt palms de larc per obs de fer motles a la dita obra* servida por Miquel Joan el 26 de febrero de 1452¹⁰. La muestra a escala se desarrolló esencialmente con una finalidad descriptiva, acorde al perfeccionamiento de una nueva estereotomía más compleja y rigurosa que comportó la necesidad de ingeniar sistemas que garantizaran el corte exacto de los

sillares, reduciendo las comprobaciones subsiguientes con el compás (Ruiz de La Rosa, 1999, 168-169).

La primera anotación referente a la grúa se remonta al 20 de mayo de 1447 en la referencia al pago de los clavos usados para confeccionar una *mostra de la grua que n'és stada feta per ops de la dita obra*, una maqueta tridimensional probablemente de madera¹¹. El 5 de septiembre de 1447, cuando la erección de los muros perimetrales estaba casi completada, se adquirieron los componentes de hierro acerado y de esparto necesarios

10. ARV. Mestre Racional, 9.251. Tolosa, Vedreño 1997, 88.

11. ARV. Mestre Racional, 9.131. Tolosa, Vedreño 1997, 53.



Fig. 39-4. Primera parte de la Crónica general de toda España, y especialmente del Reyno de Valencia, Pere Antoni Beuter, 1604. Valencia: Casa de Pedro Patricio Mey

para aparejar el dispositivo. En primer lugar, dos cuerdas gruesas de esparto destinadas a *donar vents a la dita grua quan la volran dreçar* para facilitar el juego giratorio del árbol. Ese mismo día se compró *un pern gran e gros acerat lo qual se ha de engastar en lo arbre de la dita grua, sobre lo qual dit arbre deu ballar*. Se trataba pues de una grúa de eje vertical giratorio, cuyo movimiento se accionaba gracias a *un gran dau gros de ferre acerat, en lo qual deu ballar lo dit pern*.

La elevación de los materiales se realizaba mediante cuerdas articuladas por dos poleas, enrolladas alrededor del tambor situado a los pies del árbol, cuya tracción circular accionaba el mecanismo mediante *dos altres perns o corrons de ferre acerats, los quals se deuen engastar en lo dit arbre on ballarà la roda en cascun cap de lo dit arbre. Item dos lengons grossos de ferre acerats, en los dits perns han de ballar*. Además de las compras de *cercols de ferre* para reforzar el tambor, se consignan *cinc altres perns de ferre, los quals han ésser engastats en lo mig de l'arbre major de la dita grua*. Por su parte, la unión de las traviesas se aseguraba con clavos gruesos, mientras que para encajar las piezas metálicas se usaron pasadores *entrats per cavar los perns de la dita grua*, pequeñas agujas de hierro embutidas para posibilitar el desplazamiento y servir de soporte al cuerpo giratorio¹².

La elevación de los sillares el sistema se completaba con *un ganxo gran e una anella grossa per a metre en la corda de la grua e en les bagues*, se trataba del resorte de suspensión al que se enganchara *lo tauley per muntar la manobra alt en la capella*, mediante un juego de poleas que articulaba el deslizamiento de las cuerdas que sostenían la tabla.

Hasta aquí la descripción del engranaje de una grúa de eje vertical dotada de un brazo basculante con inclinación regulable, un dispositivo que hacía su aparición

en Europa en ese momento. Así, la disposición de esta tecnología en Valencia sitúa la arquitectura conterránea en la vanguardia europea. Este módulo tenía una aplicación fundamental en la industria naval, en la que eran los carpinteros de ribera los encargados de su instalación para facilitar la carga y descarga de mercancías (Graciani, 1999, 185). Estos profesionales eran asimismo quienes proporcionaban el alquitrán para impermeabilizar *les feses e juntes dels bastiments de la grua que s'eren fetes per lo sol e per lo vent e pluga* y protegerla de la acción corrosiva de los agentes ambientales¹³. Las frecuentes compras de clavos, cuerdas trenzadas, pez y alquitrán dan cuenta de las continuas revisiones del dispositivo, efectuadas de forma rutinaria, como desvelan los pagos a Joan Saragossà y a Pere Bolufer *per dobar la grua*¹⁴.

Una muestra explícita de este mecanismo ilustraba Jean Colombe en la grúa de eje vertical funcionando a pleno rendimiento en el momento de construir la armadura para el techado sobre la bóveda de la nave central (fig. 39-5). La ilustración nos da una idea de las dimensiones de un artefacto que solo podemos entrever en el módulo valenciano a partir de las reparaciones efectuadas en marzo de 1454. Tras más de seis años en funcionamiento, el deterioro de la madera carcomida provocó la rotura del árbol, por lo que para sustituirla Pere Bolufer proporcionaba *dos olms grossos, la u de quaranta-cinc palms e l'altre de larc de quaranta palms* a los que se sumaría el tronco de un olmo del cementerio del propio convento¹⁵. La altura del conjunto alcanzaría así unos 10m. de alto, sobrepasando las propias cotas del edificio para proporcionar mayor precisión en la colocación de los sillares. Los carpinteros de

12. ARV. Mestre Racional, 9.131, ter. Tolosa, Vedreño (1997, 64-65).

13. ARV. Mestre Racional, 9.250 bis. Tolosa, Vedreño 1997, 73.

14. ARV. Mestre Racional, 9.251. Tolosa, Vedreño 1997, 83, 91.

15. ARV. Mestre Racional, número 11639. Tolosa, Vedreño 1997, 104-105.

ribera se hacían cargo de desbastar los troncos y aderezar el árbol, encajado con pega *per obs de enpegar l'arbre e talla*.

Podemos concluir por tanto que el alto nivel técnico alcanzado en la Capilla Real no resulta únicamente de las novedades introducidas en la construcción del paño de su bóveda, pues el encaje de esta malla de sillares perfectamente encajados fue posible en gran medida gracias a los mecanismos ingenieros para construirla. El estudio de los libros de cuentas nos permite realizar un análisis de los dispositivos ideados, tanto de los sistemas de andamios, cimbras, plantillas y moldes para el corte de los sillares, como de los ingenios planteados para su elevación y ubicación en el punto exacto al edificar la excepcional bóveda del recinto.

Arturo Zaragozá (1999) interpretaba el perfeccionamiento de los sistemas auxiliares y de los mecanismos de elevación de los materiales como la respuesta concreta a las exigencias de precisión impuestas por la nueva estereotomía de la piedra. Destacaba que a partir de 1440 en Valencia *el desarrollo de las máquinas y de la estereotomía corren en paralelo*. En efecto, la construcción en piedra alcanzó cotas insospechadas que situaron la arquitectura valenciana en la vanguardia europea, con unos medios y unas técnicas constructivas originales y excepcionales en el panorama edilicio europeo. Los avances tecnológicos introducidos a lo largo de los siglos XIV y XV permitieron alcanzar en mecánica un potencial y un grado de estabilidad inéditos. Estas innovaciones posibilitaron el despliegue de la arquitectura valenciana que llevaría aparejada una renovación del propio lenguaje arquitectónico. Cabe por tanto valorar la contribución de la carpintería a este proceso, puesto que si se alcanzaron los objetivos fue en gran medida gracias a la contribución de unos maestros carpinteros capacitados para asumir el reto de idear y montar los medios técnicos necesarios, siendo tal vez la construcción de grúas el mejor ejemplo.

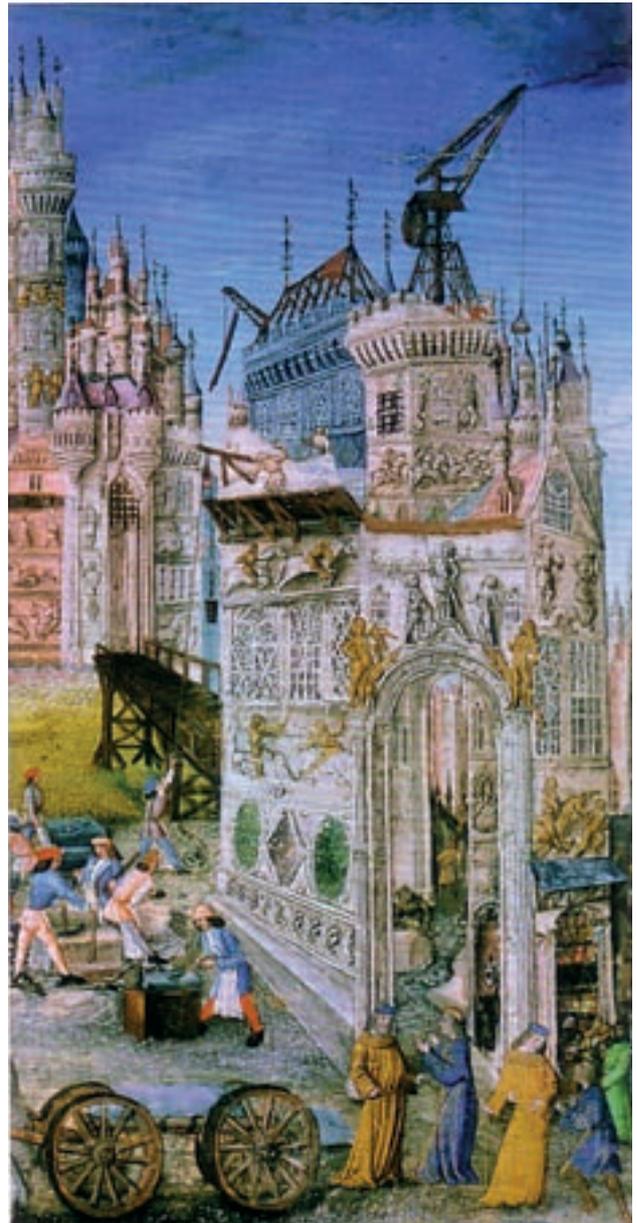


Fig. 39-5. Historia de la destrucción de Troya, detalle, Jean Colombe, siglo XV, Kupferstichkabinett, Staatliche Museum, Berlín

La adaptación de la basílica antigua al modo hispano en el ámbito andaluz y su traslado a América

MERCEDES INMACULADA MORENO PARTAL
Universidad de Jaén

EL MODELO HISPÁNICO: LA CATEDRAL DE JAÉN

Alo largo de la historia, muchos artistas han plasmado sus ideas en papel, bien por el deseo de transmitir sus conocimientos, bien por dejar un legado a la posteridad. Un ejemplo es el *Tratado Anónimo de Arquitectura*¹, donde un desconocido tratadista presenta un escrito didáctico en el que lo más relevante es la descripción del modelo de iglesia de tres o cinco naves, altar mayor en el centro y gran plaza delante del templo.

También indica que las basílicas *modernas* deben camuflarse de clásicas y los pilares han de *imitar a las columnas*, manteniéndose girolas, abovedamientos y cimborrios sobre el crucero (Bustamante y Marías, 1983, 52-53).

Con esta descripción conecta la realizada por Lázaro de Velasco en su oposición a maestro mayor de la catedral de Granada (1577):

[...] ay diversas maneras de templos acomodados al uso Christiano que son al modo Romano que en España se an usado, o al modo tudesco o de Alemania, que dizen al Moderno, o al Romano, que ahora se practica, estando en la manera antigua que es armando sobre el redondo o quadrado, como lo a hecho Brabante o otros italianos praticos, o con pilastros o naves que son desembaraçados y escobrados como los de España [...] (Rosenthal, 2015, doc. 145, 222)².

Será, de hecho, de la unión de estas dos definiciones de donde obtengamos el tipo de basílica ideal que,

hundiendo sus raíces en el gótico tardío, dará forma al *modo hispánico*, el cual, sin llegar a ser un estilo nacional se desarrolla por gran parte de la Península Ibérica y presenta una serie de características muy semejantes a las descritas: tres o cinco naves, todas a la misma altura o casi, estilizados pilares, cabecera plana, etc. (Marías, 1989, 99).

Las mejores representantes de este *modo hispánico* son las llamadas catedrales siloescas entre las que sobresalen las seos de Granada, Málaga y Jaén. Las tres comparten características y personas involucradas en su construcción: como Fernando Ortega Salido, ubetense ilustre y deán de la catedral malacitana desde 1526, de la cual Andrés de Vandelvira hace una maqueta por encargo suyo (Camacho, 2001, 497-508); Pedro López, maestro mayor de las catedrales de Jaén y Málaga; o Diego de Siloé, primero en Málaga por intervención del deán, y un año después en Granada, donde será maestro mayor entre 1528 y 1563 (Marías, 1989, 388-389; y Pérez del Campo, 1994, 254-256).

En lo arquitectónico, las tres son las principales representantes del *modo hispánico* y del modelo *hallenkirche*: Málaga y Jaén tienen tres naves cubiertas a la misma altura; Granada y Málaga poseen una cabecera semicircular³; Jaén sí presenta una cabecera recta, y todas tienen capillas entre contrafuertes y estilizados pilares corintios con entablamento para ganar altura. También se observa tendencia a la centralización del altar mayor⁴.

De todas ellas la que muestra una mayor independencia es la catedral de Jaén, ya que recoge todas esas características y las perfecciona, consiguiendo una unidad de la que pocas catedrales pueden presumir. Esto

1. Biblioteca Nacional de España, Fondo anterior a 1958, Mss/9681: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000023328&page=1>>(Consultado 28/04/2020).

2. Consultar el estudio realizado por la profesora Gutiérrez-Cortines (Gutiérrez-Cortines, 1995).

3. En 1509 se planteó una cabecera recta en la catedral de Granada, pero Siloé desechó la idea al hacerse cargo de las obras (Marías, 1989, 109).

4. En Málaga, al parecer, también se consideró la centralización del altar mayor (Marías, 1989, 392).

se produce porque a lo largo de los más de dos siglos que duran las obras, la seo giennense se mantiene en línea con el proyecto presentado por Andrés de Vandelvira en 1550, quien, apuesta por una planta más equilibrada entre altura y anchura, con tres naves casi al mismo nivel⁵, cabecera plana y profundas capillas hornacinas.

A su muerte deja terminado: sala capitular, sacristía, antesacristía, panteón de canónigos y testero sur del crucero con las capillas de la nave izquierda más próximas a la cabecera; pero, Vandelvira condiciona la forma y disposición del templo al poner la sala capitular perpendicular al eje de la sacristía, haciendo de esta forma que se alinee con el testero plano preexistente (Chueca, 1971, 168; Galera Andreu, 1983, p. 8; Ortega Suca, 2012, 68-71). Esto, unido a la maqueta que lega a su sucesor Alonso Barba en testamento (Chueca, 1971, 391-412)⁶ permitirá que todos sus seguidores puedan continuar fielmente el trabajo al contar con una guía con la que elaborar el proyecto⁷.

De suma importancia es el nombramiento de Juan de Aranda como maestro mayor en 1634, quien realiza el plano más antiguo que se conserva de la catedral de Jaén (fig. 40-1), y gracias al cual ya comprobamos cómo la planta depende en sus características generales de la realizada por Vandelvira (Marías, 2007a, 74); además, él terminará de configurar la cabecera recta iniciada por el de Alcaraz.

Pese a la fidelidad al proyecto vandelviriano, Aranda se independiza de él en algunos elementos, como la decoración, ya que acentúa volúmenes, algo que confirmamos al observar capillas, balcones, marcos de ventanas y ventanales serlianos, donde apuesta por una ornamentación más abundante y el empleo de doble frontón curvo y triangular (Ortega Suca, 2012, 98-99).

En la cúpula, pese a desligarse también de su predecesor, que habría optado por una media naranja o una bóveda vaída (Galera, 2019, 108), da en parte una solución de matriz vandelviriana al emplear una cadencia binaria en las “ojivas” verticales del intradós de la cúpula (Tessari, 2019, 59).

5. Al no haber llegado a nuestros días ni la planta ni la maqueta hecha por él, no sabemos con exactitud cómo era la altitud de la nave central, pero al ser esta ligeramente más ancha es casi seguro que le dio más altura; aunque por el tipo de bóveda que usaba Vandelvira y el sistema de contrafuertes interiores, con toda seguridad habría escasa diferencia de altura entre las naves.

6. Con respecto a las maquetas realizadas durante el Renacimiento en España y especialmente en Jaén y Granada, consultar: Galera Andreu, 2015, 159-172; y Marías, 2015, 143-158.

7. Chueca indica que el documento se halla en el Archivo de Protocolos de Jaén y que lo toma de la revista don Lope de Sosa. Posteriormente se realizará una nueva transcripción en Del Arco (edit.), 2006, 235-248.

Sin embargo, a lo largo del tiempo también hubo intentos de modificar el proyecto inicial, como en 1582, cuando el obispo Francisco Sarmiento y el cabildo catedralicio convocan una reunión de arquitectos para retocararlo. Entre los participantes se encuentran Lázaro de Velasco, Francisco del Castillo el Joven, Juan Bautista Villalpando, Francisco Merino y Sebastián de Solís, pero no el maestro mayor, Alonso Barba, lo que evidencia el deseo de cambiar el diseño original.

La documentación generada en esta reunión recoge una serie de “recomendaciones”⁸, algunas de las cuales se llevan a cabo y otras no. Entre las primeras podemos incluir el punto dos, donde se dice que los pilares *han de encapitelar a un alto*, con lo que se pretende nivelarlos. Esto nos indica la ligera diferencia de altura de la nave central propuesta por Vandelvira, pero por el sistema estructural empleado, de caja cerrada, y gracias a que los empujes laterales quedan embebidos en el muro perimetral, el espacio interior tiende a la unificación y por tanto al concepto de salón, algo que se perfecciona con esta enmienda.

Otra corrección es la que se indica en el punto uno, donde se dice que *se haga una sola capilla correspondiente a los lados del crucero [...] (fig. 40-2)*, algo que realizará Juan de Aranda (Galera, 2019, 93).

En el segundo grupo encontramos las modificaciones que no se realizaron, como el punto siete, en el que Lázaro de Velasco quiere sustituir las serlianas por óculos, eliminar la ventana que corona el pilar intermedio de las capillas y los nichos en el frente de dichos pilares. Al mantenerse estos elementos se permitió una decoración algo menos moderada (Galera, 2019, 94).

Pese a ello, el proyecto no se alteró en demasía, sobre todo porque Aranda tuvo acceso a la maqueta de Vandelvira y al documento de la reunión de arquitectos y lo plasmó en su plano, y también porque el cardenal Moscoso indica que se siga *la traza del insigne maestro Val-delvira* (Jesús María, 1634, L. 4, cap. 1).

Gracias a la existencia de todos estos elementos, el resto de arquitectos siguen sin cambios excesivos la obra, como sucede con Eufasio López de Rojas (fig. 40-3), que ejecuta la fachada, y que no deja de incluir elementos que nos llevan a Vandelvira, como las ventanas del cuerpo superior de la torre, que observamos en la Capilla de los Benavides (Baeza), o los pináculos, similares a los empleados en el Salvador (Úbeda) (Tessari, 2019, 61-62).

8. Documento citado en: Sancho, 1983; Galera Andreu, 2000a; y 2019; Tessari, 1993 y 2019; Marías, 2007a.

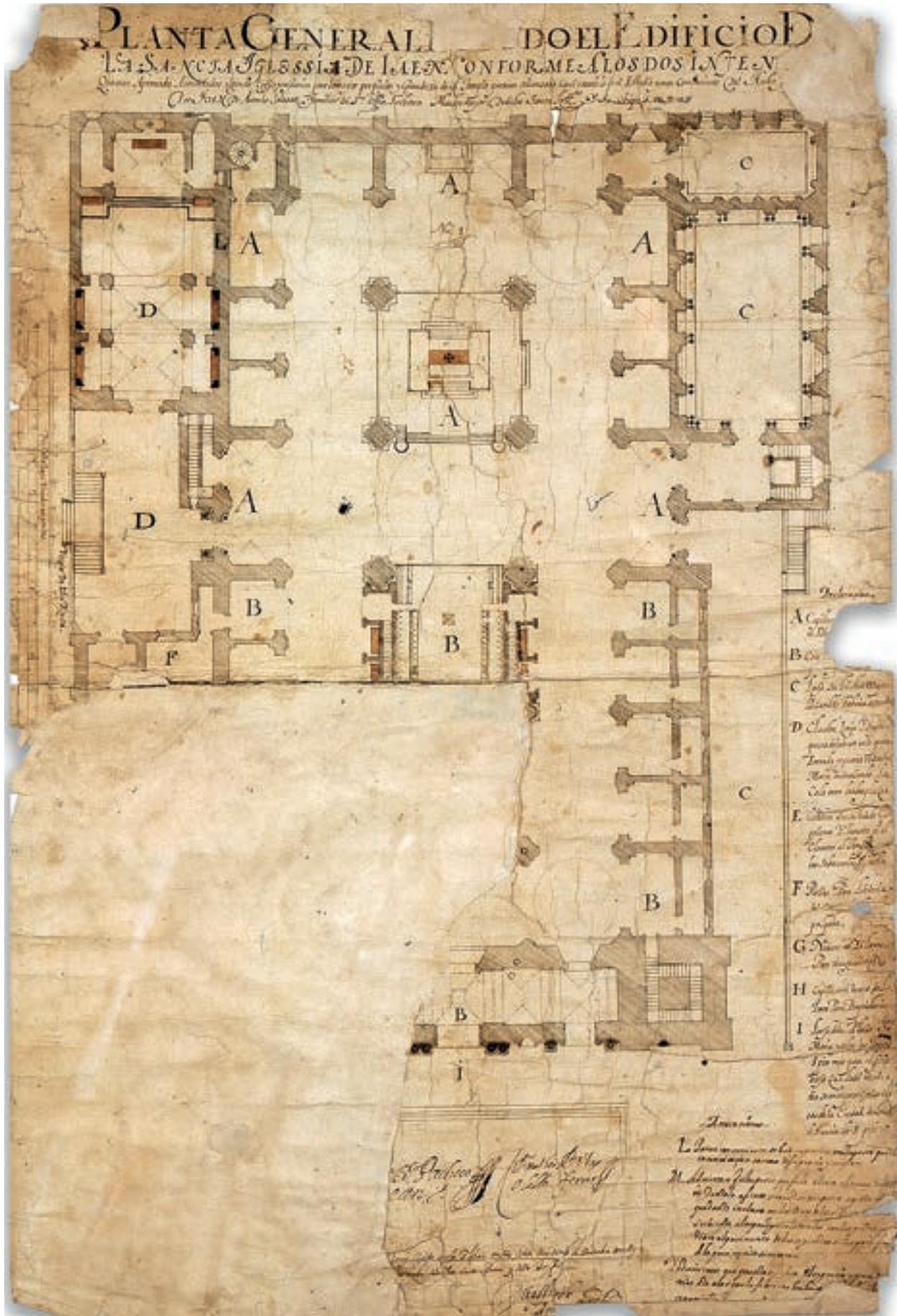


Fig. 40-1. Plano de la catedral de Jaén. Juan de Aranda Salazar, 1634. Fotografía de V. Alcántara



Fig. 40-2. Capilla Mayor y capillas laterales de la catedral de Jaén. Juan de Aranda Salazar, 1634 en adelante.
Fotografía de J. A. Mesa Beltrán



Fig. 40-3. Fachada de la catedral de Jaén. Eufrasio López de Rojas, tercer tercio del siglo XVII. Fotografía de J. A. Mesa Beltrán

MODELO PARA AMÉRICA: EL PATRONAZGO ARTÍSTICO COMO HERRAMIENTA

El intercambio artístico entre Andalucía y América es un hecho que queda patente cuando se dota al Nuevo Mundo de infraestructuras necesarias para la vida. Entre las edificaciones de mayor importancia y repercusión están las catedrales, sobre todo entre los obispos que impulsan su construcción y hacen de ellas, la obra de su episcopado.

Pronto, el *modo hispano* que vemos en la seo giennense se convierte en predilecto a la hora de construir una catedral, y en el último tercio del siglo XVI acabará por desarrollarse en México y Perú.

Aunque la llegada de este modelo a América pudo suceder por motivos diversos, en este caso vamos a analizar la promoción artística, centrándonos en tres obispos en América que tuvieron relación con la catedral de Jaén en tres momentos claves.

Partimos de la catedral de Mérida (Yucatán), iniciada en 1563 y finalizada en 1598. Es la catedral en territorio americano con mayor unidad por haber sido construida en apenas treinta y cinco años, y también está hecha en una perfecta cantería, algo poco común al otro lado del Atlántico, y que de nuevo nos remite a Jaén.

El obispo que encarga realizar la obra, fray Francisco Toral, nació en Úbeda y estudió en el convento de San Francisco de Jaén, con el que guardó a lo largo de su vida gran relación. Este prelado vuelve a España cuando lo proponen para el cargo en 1561 con el fin de entregar su *Informe de Limpieza de sangre* y también para resolver asuntos relacionados con su diócesis (Ancona, 1878, 82).

En su camino hacia Sevilla pasa por Jaén, donde un personaje de su categoría, obispo electo y de la tierra, pudo entrar en contacto con el arquitecto de la obra, Andrés de Vandelvira, ya que la construcción estaba a pleno rendimiento en aquel momento (fig. 40-4).

Él pudo llevarse planos o recordar la manera en la que se estaba realizando la obra, además fray Francisco coloca la primera piedra de la catedral en 1563, y esto, nos lleva a plantear otra hipótesis: pudo dirigir las obras hasta su muerte (Carrillo, 1979, 202; 259-270). Esta teoría no es descabellada pues Toral mostró un gran interés por la arquitectura desde que impartía clases sobre arte en Sevilla (Toral y Peñaranda, 1972-1973, 10), y se encuentra apoyada por un grabado del siglo XVII (fig. 40-5), donde aparece vestido con mitra, capa pluvial y cruz pectoral mientras atiende a los pobres y dirige las obras al entregársele unos planos (Orscellar, 1625, 244-245). Además, que un fraile arquitecto se hiciera cargo del diseño y dirección de una obra era

algo bastante común en la época⁹, ya que las necesidades constructivas en América eran muchas y era normal que ellos se ocupasen a menudo de estos encargos.

En segundo lugar, nos centramos en la catedral de Cuzco, construida a lo largo de cien años (1560-1654), tiempo en el que pasó por tres fundaciones (Harth-Terré, 1949, 39-79), para dar lugar finalmente a un edificio con planta de salón, naves a la misma altura y bóvedas vaídas de crucería, así como testero plano y capillas laterales.

En este caso nos encontramos con otro prelado giennense, Antonio de Raya, nacido en Baeza en 1536¹⁰, el cual ocupa los cargos de maestrescuela, caniller y canónigo obrero en la catedral de Jaén.

Su nombramiento como obispo se produce en 1594¹¹, pero no marcha a Cuzco hasta 1596 porque el Consejo de Indias considera el cargo de maestrescuela de la seo giennense de suma importancia, y no permite su viaje hasta que hubiese un nuevo nombramiento¹². Finalmente, el puesto es ocupado por su sobrino Diego Moreno Maldonado¹³, y él pasa a América¹⁴.

A su llegada, la catedral de Cuzco ya había tenido dos construcciones, y se dudaba si reformar la existente o iniciar una tercera. Si bien en 1598 se apuesta por la continuidad, como indica una carta del virrey Velasco¹⁵, con un diseño que probablemente era de Francisco Becerra, quien dice haber hecho traza para Lima y Cuzco¹⁶, en 1603 Raya será uno de los principales impulsores de la llegada de Bartolomé Carrión, a quien se le encargan nuevas trazas, aunque no queda claro si para modificar lo hecho por Becerra o para realizar unas nuevas (Marco, 1951, T.1, 74).

La similitud entre las plantas de Jaén y Cuzco (fig. 40-6) es clara: mismo número de tramos, altar separado de la capilla mayor, capillas laterales y testero plano, bóvedas vaídas y cubiertas a la misma altura;

9. Hay muchos ejemplos de estos casos, por ejemplo: fray Martín de Santiago para los dominicos y para la iglesia diocesana seglar (fue maestro mayor de Málaga), o entre los jesuitas el citado Juan Bautista Villalpando, y poco después fray Alberto de la Madre de Dios para los carmelitas. En América están los casos de fray Andrés de San Miguel que trabaja en México, fray Vicente Muñoz, que trabaja en el Virreinato del Río de la Plata unos años más tarde, o incluso el caso del tratadista fray Domingo Petrés, entre otros.

10. Archivo Catedral de Jaén, Caja legajo 480, expediente 26, fecha 29 de septiembre de 1571.

11. Archivo General de Indias, Charcas, I, N.62: Consulta del Consejo de Indias

12. A. G. I.: Charcas, I, N.67 y A. G. I.: Lima, I, N. 113.

13. Archivo Catedral de Jaén, caja legajo 490, expediente 75.

14. A. G. I.: Contratación, 5252, N.2, R.26.

15. A. G. I.: Lima, 33: Cartas y expedientes de virreyes del Perú.

16. A. G. I.: Patronato, 191, R.2: Limpieza de sangre, méritos, etc.: Francisco Becerra, arquitecto.



y en esto, juega un papel clave el obispo Raya, quien por los puestos que ocupa en la catedral de Jaén, tuvo contacto directo con Andrés de Vandelvira. Además, cuando se produce la reunión 1582, él está aún en Jaén, lo que nos indica que conoció de cerca las modificaciones hechas en la seo giennense, y pudo participar activamente en las de Cuzco.

La teoría se encuentra apoyada por la gran labor promotora que realiza a ambos lados del Atlántico: en Baeza, realiza dos fundaciones, la inacabada fábrica renacentista en la antigua parroquia gótico-mudéjar de El Salvador, y la construcción del seminario de la Compañía de Jesús, quedando patente su mano en el escudo y su representación en el relieve de la fachada; y en América funda un colegio en Huamanga¹⁷, y el colegio seminario de San Antonio Abad, realizado en aplicación del espíritu de Trento que exhortaba a la educación de jóvenes que desearan ser sacerdotes (Anglés, t.2, 1983, 623).

En tercer lugar, el caso de la catedral de Morelia (antigua Valladolid), cuyo obispado se establece en la ciudad en 1580. En 1618 se ordena la realización de una nueva planta para la catedral, dándose el visto

bueno con la llegada del arquitecto Vicencio Barroccio Escaiola en 1660 (Ramírez Montes, 1987, 7-11). La primera piedra la pone fray Marcos Ramírez de Prado ese mismo año, y será a él a quien prestemos atención en esta ocasión.

Este prelado nace en Madrid en 1592, hijo de Alonso Ramírez de Prado, personaje de suma importancia en la corte de Felipe III, aunque es acusado de traición y muere encarcelado (Traslosheros, 1991, 1-7). Fray Marcos estudia en Salamanca, lugar donde toma el hábito franciscano. De ahí pasa a Lucena y posteriormente a Granada, donde desarrolla el oficio de provincial y el cargo de vice comisario de Indias. Aunque renuncia a los obispados de Yucatán y Caracas, acaba aceptando la mitra de Chiapas¹⁸ en 1634 (Traslosheros, 1991, 6).

Ahora bien, él y sus hermanos van a conseguir restablecer la honra perdida de su padre a través de puestos de relevancia, muchos de ellos relacionados con Jaén.

En primer lugar, Lorenzo, quien ocupa cargos de envergadura en la corte de Felipe IV, y con amplia

17. Archivo Histórico Nacional, Diversos-Colecciones, 26, N.17.

18. Unos años antes había sido nombrado también obispo de Chiapas un canónigo magistral de la catedral de Jaén, Bernardino Salazar y Frías, quien desempeñó este oficio entre 1621 y 1626.



Fig. 40-4. Vista panorámica de Jaén. Anton van den Wyngaerde, 1567. © Victoria and Albert Museum

relación con América, incluso guardando en su biblioteca diferentes inventarios referentes a Indias; pero el hecho más importante es que en 1616 es nombrado por Cédula Real Caballero Veinticuatro de Jaén (Emtrambasaguas, 1943, 82-85).

En segundo lugar, Alonso, miembro del Consejo de su Majestad en el Real de Castilla con ejercicio en el de Indias, y lo que es más significativo, arcediano de Úbeda y dignidad de la seo de Jaén (Núñez de Sotomayor, 1661, 30). Estrechamente relacionado con el cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval¹⁹, fue un gran impulsor de las artes, pues fue él quien hizo los trámites para que Sebastián Martínez realizase copias de obras de El Escorial para el retablo de la capilla mayor (Galera y Serrano, 2016, 177-178; 267).

Fray Marcos también se encuentra en Jaén antes de partir a Indias, pues fray Antonio de Sotomayor, confesor de Felipe IV y abad de Alcalá la Real le pide celebre órdenes en su abadía (González Dávila, 1649, t. I, 267). Todo esto nos hace pensar que es muy probable que estuviese en contacto con la seo jiennense al pasar por la provincia, y que incluso la visitara pues

su hermano se encontraba ocupando un cargo de suma importancia para la catedral.

Por último, y no menos importante, Ramírez de Prado fue un notable promotor de las artes, y el verdadero impulsor de la catedral de Morelia: puso la primera piedra en 1660, bajo su mandato (1639-1666), Escaiola realizó la planta y monte, y promovió una mayor intervención del cabildo en la fábrica catedralicia, incluso llegando a estar él mismo a punto de relevar al maestro mayor por no haber evolución en las obras. Esta dedicación del prelado queda demostrada en las numerosas cartas que se conservan relativas a su interés por la catedral²⁰, y en gran parte gracias a él la seo se terminó en tan solo ochenta y seis años, lo que da lugar a un edificio bastante igualitario de tres naves, con la central ligeramente elevada, testero plano y altar mayor en el centro.

De la misma forma, fray Marcos, realizó una peculiar actividad de fundador, tanto en la catedral, donde empleó dinero que se le debía para edificar varias capillas, como en la ciudad, donde restauró el convento

19. Obispo de Jaén entre 1619 y 1646.

20. A. G. I.: Audiencia de México, Legajo 375 s/f: Cartas y expedientes del cabildo eclesiástico de Valladolid.

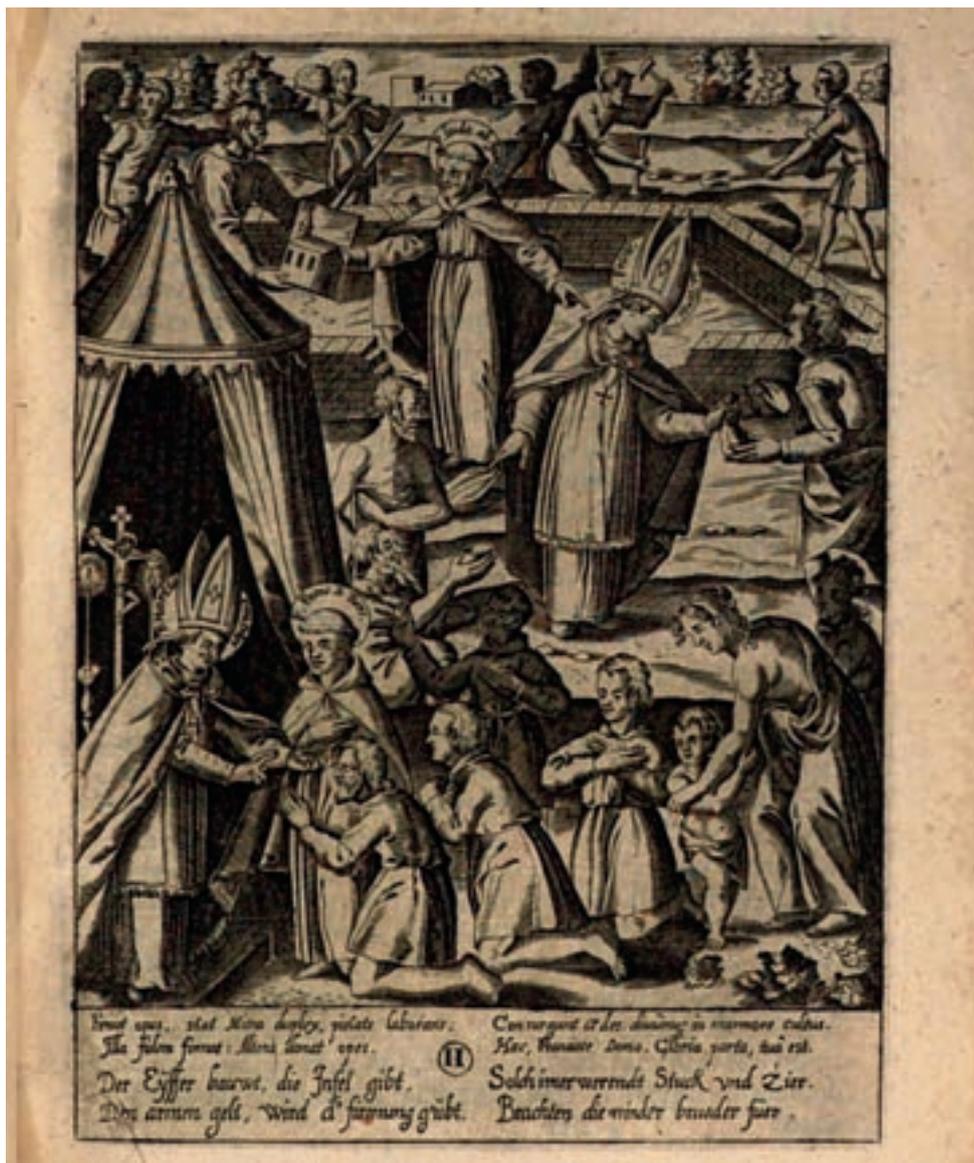


Fig. 40-5. Gloriosus Franciscus Redivivus sive Chronica Observantiae strictioris, reparatae reductae ac reformatae. Fray Mariano de Orscellar, 1625. Bibliothèque de la Ville de Lyon

de dominicas de Santa Catalina de Siena de Michoacán. Asimismo, antes de su partida a América en Lucena consiguió reedificar el convento de la Madre de Dios (Entrambasaguas, 1943, pp. 140-143).

En este caso no es descabellado pensar en una similitud con la seo giennense proveniente de las relaciones de influencia, encabezada por Alonso Ramírez Prado, miembro de Consejo de Indias y del cabildo de la catedral de Jaén, el cual no era la primera vez que propiciaba la obtención de un propósito, como el citado permiso para Sebastián Martínez. Además, para él habría sido más fácil si quien se lo pedía era su hermano, quién además era obispo.

CONCLUSIÓN

A pesar de los más de doscientos años que dura su construcción, la catedral de Jaén presenta una indudable

unidad y fidelidad al proyecto de Andrés de Vandelvira. Esto es posible por la existencia de una maqueta, heredada por Alonso Barba y usada por Juan de Aranda, lo que permite a este último elaborar una planta en la que une lo nuevo y lo ya realizado. Asimismo, no debemos subestimar el hecho de que la grandeza del proyecto era conocida, incluso, entre los propios obispos como el cardenal Moscoso.

Por otra parte, en América, al hacerse necesario levantar catedrales, muchos de los prelados miraron a sus lugares de origen, o a aquellos con los que guardaban relación, ya que allí tenían influencia y conocían a personajes de importancia que les facilitaban acceder a información trascendental. Tampoco podemos olvidar el atractivo que debía generar un edificio en obras de tales características, y que podía alentar a otros a emprender proyectos similares.

Los lazos entre Jaén y América son claros debido a todas esas personas que emigraron al Nuevo Mundo

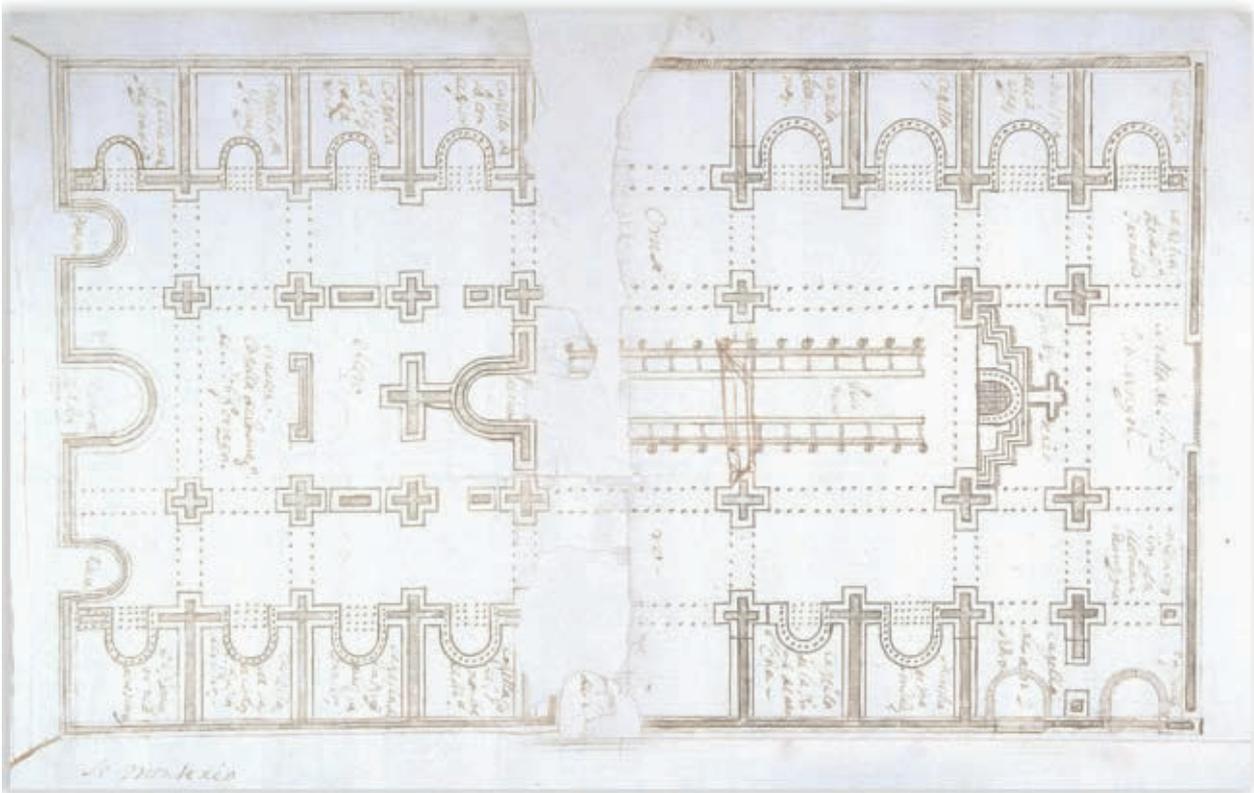
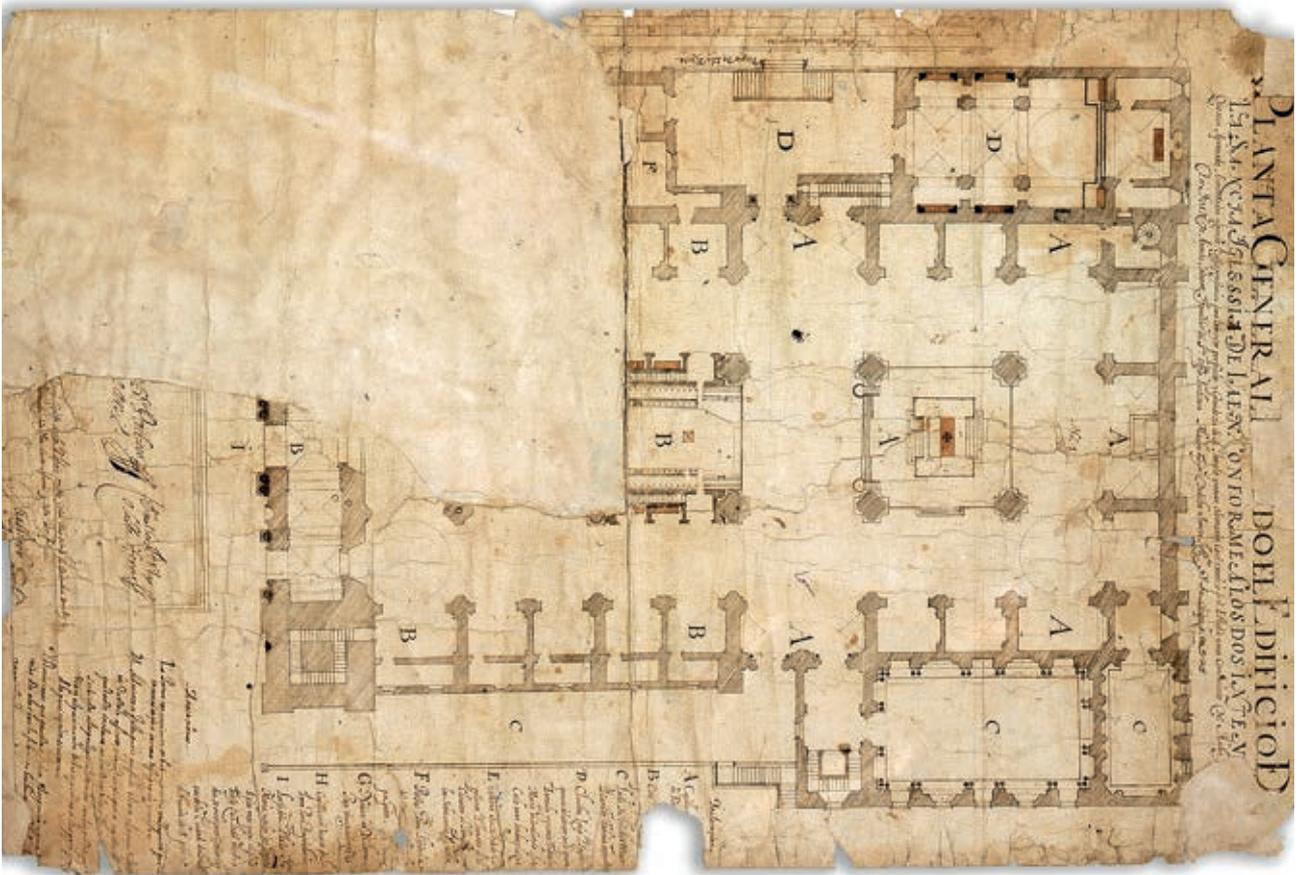


Fig. 40-6. Comparación de los planos de las catedrales de Cuzco y Jaén. 1664 y 1634. Archivo General de Indias y Fotografía de V. Alcántara.

y ocuparon puestos de importancia, tejiendo una red de influencias que nace en Jaén y se expande a través de Sevilla y Cádiz, puertos de partida, para después desarrollarse en las Indias.

Actualmente hay datos que faltan, lo que nos impide completar el puzle, pero el panorama es esperanzador para poder establecer el cómo y el porqué de las relaciones citadas.

EPÍLOGO
AL HILO DE UN LARGO DEBATE



Diego de Siloé en Sevilla y el problema Diego de Riaño

FERNANDO MARÍAS

*Universidad Autónoma de Madrid, Real Academia de la Historia**

Es probable que todavía seamos deudores –consciente o inconscientemente– de nuestros ancestros historiográficos; ello nos honra y nos condiciona a la par, pues a veces no deconstruimos como debiéramos esos fundamentos historiográficos, ya fueran los nacionalistas españoles de Juan Agustín Ceán Bermúdez, los andalucistas de Alejandro Guichot y Sierra, o los sevillanistas de José Gestoso y Pérez.

El ilustrado y españolista Ceán Bermúdez (1749-1829) (Cera Brea, 2019), ya en 1804 y más aún en 1829, y a pesar de que considerara que Diego de Riaño había muerto en 1533 “sin tener el gusto de ver empezar estas tres obras [sacristía de los Cálices, sacristía Mayor y Sala Capitular]”, lo calificó profesor de “inteligencia y gusto en los tres géneros de arquitectura gótico-germánica, plateresca y greco-romana arreglada (o restaurada)” (Ceán Bermúdez, 1804 y 1981, 95-96, 114 y 137-143; en Llaguno y Amírola, 1829 y 1977, I, 192-193, 197-198 y 225). Su intención, colocando a Riaño en Sevilla junto a Pedro Machuca y Diego de Siloé en Granada, Bartolomé de Bustamante y Alonso de Covarrubias en Toledo o Luis de Vega en Madrid, era la de demostrar que ya estaba implantada en España antes de la llegada de Juan Bautista de Toledo desde Italia, no solo la arquitectura plateresca sino incluso la “greco-romana arreglada”. El archivero “sevillanista” José Gestoso y Pérez (1852-1917) aportó nuevos mimbres documentales sobre el pentagrama de Ceán (Casquete de Prado y Sagrera, 2016; de Tena Ramírez, 2019, 151-162), y Alejandro Guichot y Sierra (1859-1941) (Guichot, 1928; Jiménez Benítez, 1990), el pedagogo nacionalista andaluz, como buen seguidor de Blas Infante, construyó una *escuela sevillana* que llegaba nada menos que hasta su contemporaneidad, en

una suerte de homenaje al arquitecto Aníbal González (1876-1929) (Villar Movellán, 1973; Pérez Escolano, 1973). La secuencia humana de Riaño, Juan Sánchez, Martín de Gaínza, Hernán Ruiz el Mozo, etc., se ha mantenido hasta la aparición de unos foráneos –Benvenuto Tortelli, Vermondo Resta o Juan de Herrera y Juan de Minjares– cuyos proyectos supuestamente ajenos habrían sido mimetizados o claramente desvirtuados por la manufactura local, por ejemplo en la Lonja sevillana, idea que hay que desmontar (Bérchez y Marías, 2010, 201-220).

Cualquier planteamiento que revise un arquitecto o una fábrica aislada deberá tener en cuenta otros factores; en primer lugar, el conjunto de las obras de su contexto; en segundo, el ambiente inmueble, edilicio, y urbano en el que éstas se insertaban. Por otro lado, cuando planteamos las secuencias constructivas de una fábrica solemos dar mayor importancia a la coherencia de un proyecto inicial, que a veces no era ni siquiera completo sino fragmentario, mucho más que a los cambios introducidos sucesivamente por otros artífices en unos procesos siempre más prolongados que lo deseado por autores, clientes e historiadores (Trachtenberg, 2010).

En consecuencia, la eventual intervención arquitectónica en Sevilla del burgalés Diego de Siloé (ca. 1490-1563), desde Granada, ha constituido un Campo de Agramante para la historiografía andaluza, al menos desde finales del siglo XIX (González de León, 1844 y Sevilla, 1973, 357, 359-360 y 379; Gestoso y Pérez, 1892, 5-9 y 1889-1892, II, 375-382 y 400-406)¹, y hasta hoy en día. Y frente a la postura

*Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación “Hacia Antonio Acisclo Palomino. Teoría e historiografía artística del Siglo de Oro”, HAR2016-79442-P del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN).

1. Desde González de León, 1973 [1844], 357, 359-360 y 379, y Gestoso y Pérez, 1892, 5-9, y 1984 [1889-1892], II, 375-382 y 400-406, se ha venido atribuyendo su proyecto a Diego de Riaño. Nada se recogía en Llaguno, 1829, II, 22-23 o por parte de Ceán Bermúdez, 1829, II, doc. n.º 5, 179-184 sobre Martín de Gaínza, donde solo se cita a Riaño a propósito de la visita de Hernán Ruiz [evidentemente el Viejo] en 1535 a examinar las trazas de Riaño de la sacristía mayor,

mayoritaria de negarla a expensas de la hipertrofia del papel del cántabro Diego de Riaño (Hornedo, Cantabria, ca. 1495-30 de noviembre de 1534) (Morales, 1984b; 1984a, 173-220; 1989, 134-142; y 1991b, 185-194; Recio Mir, 1999, 93-103; Rodríguez Estévez y Ampliato Briones, 2019, 97-112; Ampliato Briones y Rodríguez Estévez, 2019a, I, 49-61; León Alonso, 1984, 132 y 1980; Laguna Paúl, 2003, 591-618; del Baño Martínez, 2009), solo pocas voces se han alzado a su favor (Gómez-Moreno, 1941 y 1983, 87-88 1963 y 1988, 39; Chueca Goitia, 1953, 190-197 y 244; Marías, 1989, 400-405; Sierra Delgado, 1995 y 2011 y 2000, 1039-1048); entre ellas la nuestra desde 1989.

Riaño, aunque no tuviera “el gusto de ver empezar estas tres obras” que se le atribuyen globalmente, se ha convertido en un arquitecto extraordinariamente bilingüe durante el brevísimo periodo de su actividad en Sevilla –1523/1527-1534–, a pesar de que no hubiera puesto los pies en Italia –solo en un Portugal “manuelino”– y trabajara en grupo en el proyecto de la colegiata de Valladolid (1525-1534) con los principales maestros del tardogótico castellano.

¿Cómo sería posible tal desdoblamiento de personalidad? ¿Cómo había aprendido el uso de las columnas a la antigua y su sintaxis? cuando ni siquiera podemos situarlo en la Granada de los momentos iniciales de los proyectos de Jacopo Torni, de Siloé y de Machuca. En mi modesta opinión habría que buscar otra explicación a esa incomprensible bipolaridad lingüística. Y ésta tiene que pasar por la definición de las obras cuya responsabilidad recayó en Riaño y por la presencia, aunque solo fuera proyectual, de otras personalidades en la Sevilla de la cuarta década del siglo XVI.

RIAÑO GÓTICO Y PLATERESCO

No hay duda alguna del carácter gótico de algunas de las principales intervenciones de Riaño, desde su supuesta formación castellana y andaluza –con Juan Gil de Hontañón y Alonso Rodríguez–, a su paso por Lisboa y después por San Miguel de Morón, hasta el proyecto compartido de la colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid de 1525-1526, que continuó hasta su muerte o de su informe para la catedral de Salamanca de 1531 (Castro Santamaría, 2002, 259-260), oponiéndose al

proyecto de la *Hallenkirche* de Juan de Álava, y de mayo de 1534, aunque no acudiera.

Si la sacristía de los Cálices (fig. 41-1) se había comenzado con la colocación de una primera piedra en el otoño de 1509, por parte de Alonso Rodríguez (act. 1496-1513), el hundimiento de 1511 del cimborrio dio al traste con la prosecución de la obra; al maestro catedralicio Juan Gil de Hontañón (1513-1520) se le han atribuido los cuatro pilares fasciculados y la prosecución, supuestamente desde el nivel de los salmeres, a un Riaño activo después de 1532 y hasta su culminación de la obra en 1537 (Morales, 1984a, 185-186). No obstante, tales pilares –como así mismo las bóvedas– son similares a los empleados por Riaño en San Miguel de Morón, en Santa María de Carmona (1523/1528-1534) y Santa María de la Asunción de Arcos de la Frontera (1532-1534) (Ampliato Briones y Rodríguez Estévez –sobre la cronología de Falcón Márquez, 1995–, pendiente de publicación y 2017, 173-212; Rodríguez Estévez y Ojeda Barrera, 2017, 69-120; Ojeda Barrera, 2017; Ampliato Briones y Acosta Almeda, 2020a, a pesar de que Ojeda Barrera, 2017, fecha la antesacristía y sacristía hacia 1550 y las atribuye a Martín de Gaínza); Riaño, sin embargo, parece haber introducido la cornisa corrida, que no encaja bien con los capitelillos de los soportes, las trompas lisas y las bóvedas estrelladas de rampantes continuos, mientras que la ventana en esviaje de la pared occidental, con su decoración exterior al romano, plantea problemas todavía irresolubles (fig. 41-1).

Las Capillas de San Gregorio (fig. 41-2) y la Virgen de la Estrella –en el lado de la Epístola o de San Pablo– debieron de ser iniciadas igualmente por Juan Gil de Hontañón², a quien pertenecen fundamentalmente sus arcos exteriores, siendo concluidas por Diego de Riaño a partir de 1529 pues no se citan hasta 1528 las “muestras que fizo e trazas para la sacristía e cabildo e capillas del lado del Coro desta Sta. Igl[es]ia”, aunque el material no estuvo listo hasta finales de 1532³.

2. Las Capillas de Alabastros de la Inmaculada y la Encarnación –en el lado del Evangelio o de San Pedro, al exterior del altar mayor– se atribuyen a Juan Gil de Hontañón y se realizaron a partir de 1515 y hasta 1519, aunque todavía en 1529 se señalara se prosiguieran “... como están comenzadas e que el alabastro de donde se trayga se esté e siga el parecer de Riaño maestro mayor...”

3. El 2 de junio de 1529 se dudaba si seguir las en alabastro o en mármol de Carrara: “... e en cuanto a las otras capillas que se han de fazer se fagan de mármol e enbien el modelo e trayga dellas a Génova, e cometieron a los señores Pedro Pínelo licenciado Diego de Ribera mayordomo de la Fábrica canónigos que sobrello contraten e concierten con mercaderes e fagan el modelo e sepan lo que puede costar e lo refieran en Cabildo”; no obstante, una semana después se volvió a la idea inicial del alabastro, ahora de Tortosa, aunque no llegó el material hasta 1531/1532. Rodríguez Estévez, 1998, 144-146.

la de los cálices y el cabildo. Nada se recogía por parte de Ortiz de Zúñiga, 1677, 546-547, quien solo cita a Gaínza a propósito de la Capilla Real, o de Ponz, IX, 1781, ii, 10 y 1988, 65-66.

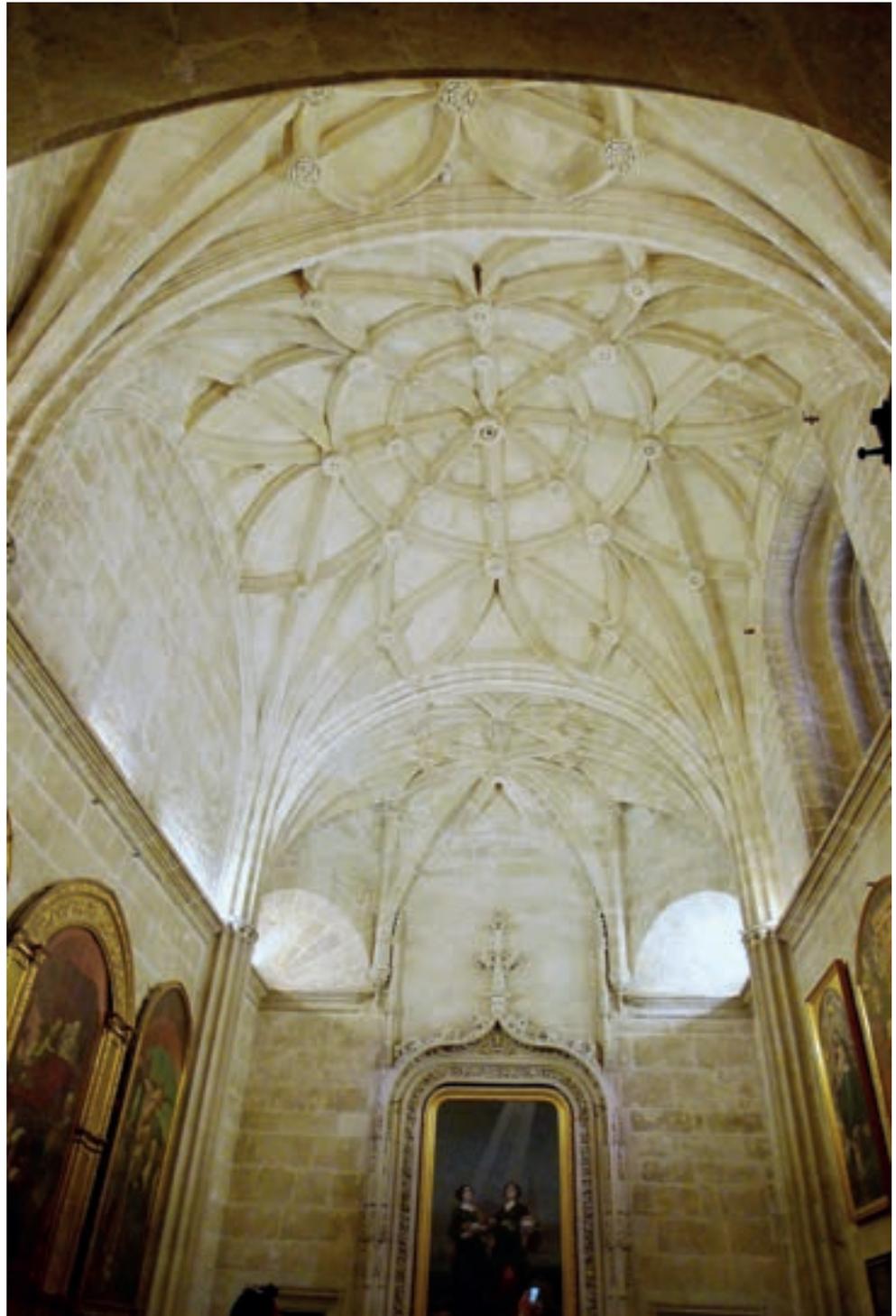


Fig. 41-1. Sacristía de los Cálices, foto Marías

Se ha insistido en que la talla “plateresca” –sobre el diseño de Riaño– corrió a cargo del francés Nicolás de León (Nicolas d’Oiré, entre Angers y Saumur, act. 1524-1547) (Hernández Díaz, 1935, 247-258, corregido por Morales, 1986, 17-22; Romero Bejarano, 2013; Pérez del Campo, 1985, 77-84)⁴, quien venía desde Granada (1524-1531) y Vélez-Málaga (1525),

para trabajar en la catedral de Sevilla desde 1531, y en los alabastros de Tortosa de las capillas desde el otoño de 1531 hasta 1539/1541. No obstante, no se ha tenido en cuenta que quizá existiera otra posibilidad explicativa de la morfología, que León fuera responsable de otros elementos de la traza de las capillas, como las molduras “escorzadas” –en la terminología de Lino Cabezas (Cabezas Gelabert, 1989, 167-179)– o “fugadas” a la francesa (Marías, 1989) (fig. 41-2); como señalara Ceán Bermúdez, eran “de su mano el adorno de las portadas y capillitas”; incluso el nicho para la figura

4. Nicolás de León parece haber trabajado en Santiago de Écija en 1539-1542.

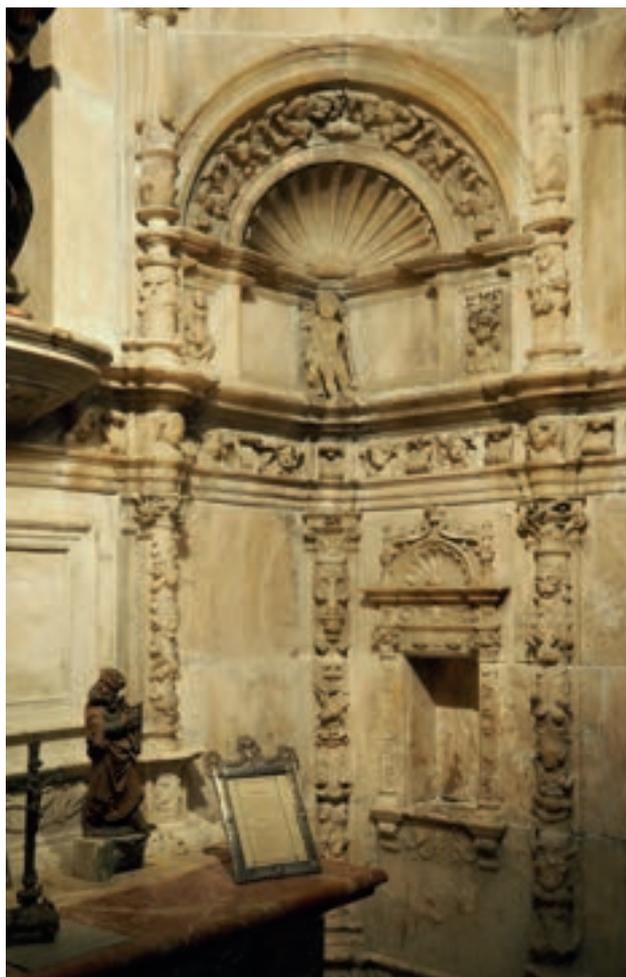


Fig. 41-2. Capilla de Alabastros de San Gregorio, foto Marías

de San Gregorio parece –por la ruptura de su molduración– obra mucho más tardía, y ello quedaría refrendado por la fecha de 1554 que Ceán le asignó sobre fuentes documentales, y al hijo Martín de León (Ceán Bermúdez, 1800, III, 10; Gestoso y Pérez, 1984 [1889-1892], II, 271-278; y 1899-1908, I, 188-189 –en 29 de julio de 1532 en la obra del Ayuntamiento como cantero entallador– y 328 y III, 108 y 305-306, de 1547)⁵, si no se hizo en 1579-1581 o en el siglo XVIII por parte de un Manuel García de Santiago. Por otra parte, la atribución a Riaño de la puerta lateral de la Capilla de la Antigua choca con la información sobre la fecha de su escultura, 1568-1571 y que se ha asignado a un Juan López (Ceán, 1804, 53; Gestoso y Pérez, 1984, II, 505, sin corroborarlo), mientras su arquitectura se llevaba a la autoría de Hernán

Ruiz el Mozo (Falcón, 1980, 63, sobre Ceán Bermúdez, 1804, 88).

Esto es, en estas obras se constata un tratamiento muy diverso de las capillas; en la sacristía predomina la obra de cantería casi completamente rasa y sin decoración, como también en Morón, donde la talla ornamental corresponde solo a las claves de bóveda y a unos mínimos filetes en las jarjas. Sería, a nuestro juicio, el modo propio de un maestro de cantería procedente de la Montaña, más que de un ornamentista, al que daría órdenes pero dejaría a su voluntad; recuérdese, todavía para la década de los años cincuenta, lo que señalaba Rodrigo Gil de Hontañón (Marías, 1990a, 28-40): “Muchos modernos llaman a estos 5 géneros arquitectura, y a lo demás traça, no entendiendo que éste es uno de los sirbientes de la cosa, mas no la cosa, tanta diferencia ay de ella a la arquitectura como de la ausencia a la presencia, como de lo bivo a lo pintado. Dígolo porque siendo éste un oficial que lleva salario de maestro, a éste que es mandado llaman señor, y al señor si[er]bo... Uno de los serbidores que menos sean menester, a la arquitectura es, digo de los que se podrían dar menos daño [de suprimirlos]. Porque no dejaría de ser uno veio por no ser guarneçido de seda, adórnale y áçele rico, mas sin aquella costa ni gastos se podría pasar, como un templo sin vasas, ni capiteles, ni cornijas, y no dejaría de ser templo (García, 1683, cap. 7, fols. 29-30).

Desde un punto de vista de las competencias y responsabilidades profesionales, no debiera caer el diseño de los ornatos entre las propias de Riaño, y menos aún aquéllos con declinaciones a la francesa.

RIAÑO EN EL AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

No se debería seguir aceptando un bilingüismo radical en Riaño, que le hubiera permitido, sin ir a Italia, proyectar en moderno y a la antigua en muy diferentes declinaciones ornamentales y con soportes abalaustrados o con órdenes de pilastras y columnas. No parece lógico ni profesional ni humanamente.

Debiéramos de entrada, excluir a Riaño de cualquier responsabilidad en el diseño de la fachada del Ayuntamiento sevillano. Dado que la fachada baja del apeadero es unitaria en su ornamento, y para decorarse tuvo que esperar al añadido de su parte norte retranqueada en planta, aunque sea ligeramente, con respecto a la meridional deberíamos aceptar que toda esta traza es posterior a la “ampliación” de 1535 (el derribo de casas adyacentes se inició en julio) y a la muerte de Riaño y que, lógicamente, no pudo

5. Ceán Bermúdez, 1800, III, 10; Gestoso y Pérez, 1984 [1889-1892], II, 271-278 y 1899-1908, I, 188-189 (en 29 de julio de 1532 en la obra del Ayuntamiento como cantero entallador) y 328 y III, 108 y 305-306 (de 1547).

depender de su proyecto⁶, que habría afectado básicamente al Apeadero.

Como viera acertadamente Alfredo J. Morales (Morales, 1981b, 57), el interior del edificio primitivo del Ayuntamiento no parece responder a un plan racional sino que se muestra como resultado de una agregación de una sala a otra, envueltos en dos diedros originarios, el de solo de cantería al noroeste con el Cabildo bajo (fig. 41-3) y el diedro de las fachadas este y sur, también independiente con respecto a la organización interior, a la que intenta en vano unificar. Ni siquiera el Apeadero –atrio, vestíbulo o antecabildo– tras la delantera este es una sala unitaria, pues sus tres bóvedas –dos de crucería estrellada con combados y una tercera con artesones ortogonales con querubines y bichas– se corresponden con dos ámbitos: el Apeadero en sí mismo, también abierto al sur, y, por otra parte, la pieza norte más estrecha de comunicación, y con un primer tiro de escalera (fig. 41-4); a ésta se accede a través de una puerta en arco de “ansa de panel”, mientras que una puerta adintelada a su izquierda permite acceder a la cuadra que contiene la escalera claustral cubierta con la cúpula, más tardía y cuyos muros de la caja de la escalera se comenzaron a levantar en 1540. Como veremos, esta sería la única zona atribuible a Riaño, aunque añadiéndosele una clara decoración de puertas góticas, baquetones o “candelabros” entorchados de 1534 –de referentes salomónicos–, nervios ornados y cenefas horizontales con cardinas, que incluso se doblan ortogonalmente al alcanzar la ventana de la esquina sureste, de mayor altura que las dos ventanas centrales en composición interior que aumentan la asimetría, como queda además claro en la fachada oriental a la plaza.

La Sala de los Fieles ejecutores –de la Justicia Real y encargados de hacer cumplir los acuerdos y disposiciones municipales– quedó, con su planimetría ochavada en altura gracias a cuatro trompas aveneradas, independiente como estructura en sí misma distinta a la Casa consistorial; su muro oriental no prolonga el muro este del Cabildo y en la fachada meridional aparece un hiato, malamente resuelto con dos ventanas

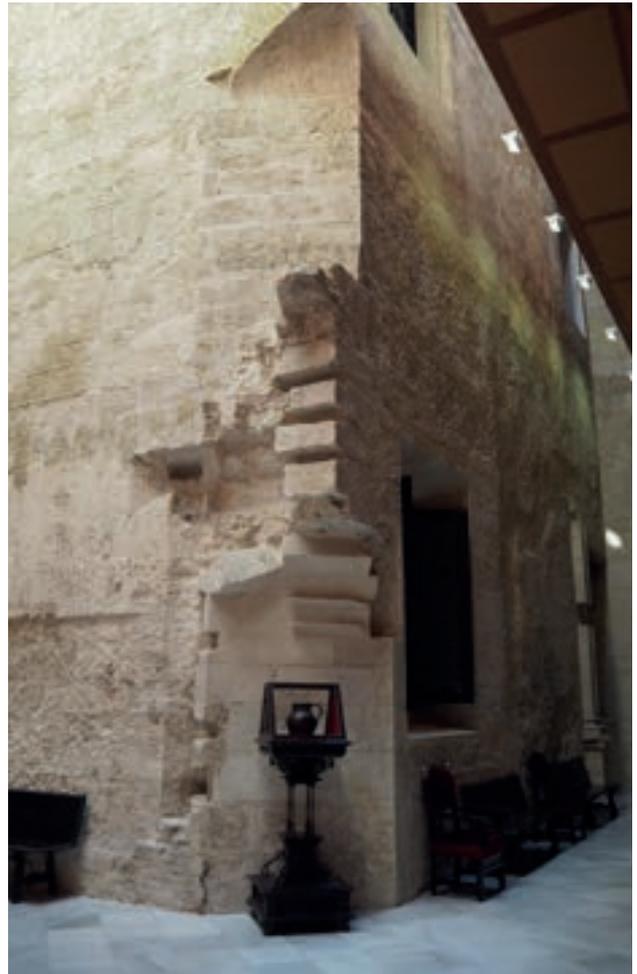


Fig. 41-3. Ayuntamiento, diedro interior noroeste, foto Marías

en vertical; tampoco su muro occidental coincide con el oeste de la Sala capitular, quedando toda esta zona –aún visible– como una sucesión de muros escalonados. La composición mural de la Sala de Fieles ejecutores, con las columnas aplastadas sobre traspilastras y un entablamento corrido que se curva convexamente sobre los capiteles⁷, nos trae a la memoria soluciones como las de Luis de Vega en la delantera del colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares (1537-1553) o de Rodrigo Gil de Hontañón en el cimborrio de la iglesia conventual de San Esteban de Salamanca (1556), lógicamente más que las Capillas de Alabastro.

El arco junto a los Fieles quedaba también independizado de esta sala. Quizá se podría entender mejor toda esta disposición tan anómala, si leemos la estructura aditiva en relación con el convento de la Casa Grande de San Francisco, situado al oeste del consistorio hasta su desaparición en el siglo XIX. El arco

6. Incluso el vano de la ventana más meridional del primer piso del apeadero por su parte exterior tuvo que cerrarse parcialmente por su zona inferior para poder quedar a la misma altura que la más septentrional, cuya altura marca el tramo de escalera alojada en la zona norte del apeadero; las huellas de tal remodelación son claramente visibles y retrasan la talla de la decoración exterior de toda la fachada del apeadero al tiempo de la construcción en alto de la zona norte, que se abovedaba en 1540 y no como el resto de las bóvedas góticas en 1534. Véanse los trabajos básicos de Morales, 1981a y 1981b. También Méndez Rodríguez, 2012.

7. También recuerda la solución de Siloé en las ménsulas que sostienen las hornacinas de las trompas del cimborrio de San Jerónimo de Granada.



Fig. 41-4. Ayuntamiento, apeadero, foto Marías

daba paso al atrio conventual que daba acceso a la portería de los franciscanos, como testimonian los escudos con las llagas de la Estigmatización del santo de las enjutas del llamado “arquillo”. La sala norte del Apeadero del Ayuntamiento quizá se hubiera comunicado, tras alcanzar un nivel ligeramente más alto, al oratorio que empleaban los miembros de consistorio⁸. La cronología de

esta parte del arquillo y la Sala de Fieles ejecutores hay que situarla entre 1536 y 1539 (aparecían estas fechas en dos tarjetas, hoy restauradas, una en la parte inferior de una pilastra diestra del arquillo y otra sobre el capitel situado a la derecha de la antigua puerta adintelada)⁹,

8. Ignoramos dónde se localizaba esta capilla u oratorio, que tendría que ser el que en 1569-1572 remodelaba el bresciano Benvenuto Tortelli

(1533-d. 1591), llegado desde Nápoles y nombrado nuevo maestro de la ciudad. Lleó Cañal, 1984, 198207 y 2017, 183-189.

9. Antes de la restauración. Morales, 1981b, Láms. X, 4 y XI, 5, donde publica sendas fotografías.



Fig. 41-5. Ayuntamiento de Sevilla, Jean-Baptiste [“Juan”] Blanchard, 1831

aunque el taller allí existente no se eliminó hasta 1558; la continuidad absoluta entre la molduración horizontal y el lenguaje de pilastras de esta zona septentrional –prolongada por la calle Tintores, tal como mostraba un dibujo de 1831 del escenógrafo francés Jean-Baptiste [“Juan”] Blanchard¹⁰– proseguía –en un solo piso y con una puerta arqueada– por la antigua calle de Tintores que flanqueaba el convento por su lado meridional (fig. 41-5).

En consecuencia, el diedro este y sur de la delantera baja debiera llevarnos a la datación en paralelo de todo este piso bajo del Ayuntamiento en su exterior, por lo tanto al periodo 1536-1539; en las fachadas se intentó, sobre todo en la sección principal, unificar lo que interiormente era asimétrico y heterogéneo, cubriendo la estructura mural con una retícula de pilastras al romano (fig. 41-6), que nada tienen que ver con lo ejecutado previamente en vida de Riaño y después bajo la dirección del anterior aparejador Juan Sánchez, y que contribuía al contrarresto e los abovedamientos del Apeadero.

Las nóminas de imagineros y entalladores corrieron, para el interior del apeadero, desde 1532 a 1534, capitaneados aparentemente primero por Jacques Francés (¿Diego Guillén?) y Nicolás de León y desde 1533 por Guillén (probablemente Guillén Ferrant, ca. 1500-1558), Jaques (¿Diego Guillén?) y Germán Francés, Didier, Antonio Francés y Roque Flamenco (Roque de Balduque), algunos de ellos venidos desde la fábrica de los contrafuertes septentrionales de la catedral de Plasencia y que venían de Salamanca. Sobre los imagineros del exterior las cuentas parecen más parcas, señalándose a Diego Guillén que dio los modelos de los capiteles en octubre de 1536, quien también trabajaría en 1537 en los capiteles y veneras o pechinas de la Sala de Fieles Ejecutores¹¹, a Lucas

10. Más que el pintor Pierre Pharamond Blanchard (1805-1873), su hijo, como a veces se señala; véase Pinedo, 2015, 103-119. Blanchard (ca. 1780-1844) estuvo en España entre 1828 y 1839 y en Sevilla en 1830-1831.

11. Morales, 1991a, quien lo identifica con el francés Diego Guillén Ferrant (ca. 1500-1558). No sabemos si se trata del mismo imaginero y entallador Diego Guillén (†1565) que aparecerá en Burgos desde 1541, vinculado con la familia de vidrieros Arce, probablemente flamencos, y con Felipe Bigarny y su hijo Gregorio Pardo; Barrón y Ruiz de la Cuesta, 1993, 235-272. Tal vez el propio ayudante Jaques de Guillén Ferrant o éste mismo; Ferrant reaparece en Plasencia y en Las Brozas en 1541 (aunque podría haber estado desde 1537/1538 y es posible que al final de 1541 -fecha en que vendió sus casas- estuviera abandonando la ciudad para trasladarse primero a Alcalá de Henares en enero-julio de 1542 y reaparecer en Sevilla en junio de 1547 para trazar las puertas de la Sacristía mayor, en Cáceres de agosto de 1547 a julio de 1549, y en Alcántara desde 1551). Martín Nieto, 2002.

Carón o a Martín Olivero; en 1536 o tal vez 1539 aparecía Toribio de Liébana, que venía de San Jerónimo de Granada y de la Puerta del Perdón catedralicia en 1537, y quien parece haber dirigido la talla de la Puerta de la calle de Tintores en 1539 y más tarde, en 1540, de la escalera.

La Sala capitular baja, con su bóveda rebajadísima y encasetonada –en cuyos 36 casetones se tallaron las imágenes de los reyes de Asturias, León y Castilla desde Alfonso III a Carlos I¹²– se tallaba en 1541, por parte del imaginero, “estante en Sevilla” y previsiblemente franco-flamenco, Santiago de Pesquera (Gómez Sánchez, 2006, 67-83; Guichot y Sierra, 1926; Collantes de Terán Delorme, 1967 y 1970², 1976a y 1976b)¹³, y parece haberse inaugurado en 1556, con las primeras sesiones de los capitulares.

La parte superior del Ayuntamiento responde a otro momento (fig. 41-6), empezando por el diseño de la fachada –con una composición con una *specchiatura* general y vanos de recuerdos granadinos alhambrenos– y continuando por el vestíbulo abovedado y con ventanas a la fachada oriental, siguiendo con la Sala capitular alta con su artesonado con casetones octogonales a lo Serlio y centrado en el escudo de Felipe II con su divisa “*Defensor Fidei*” (quizá correspondiente a su entrada en Sevilla de 1568) desde más o menos 1561 a 1571 (dorada y policromada por Antón Velázquez y Miguel Vallés en 1571-1572) y su puerta (en el ángulo WS) con las armas de Carlos V, y su ventanita alta de doble curvatura estereotómica del ángulo NW, hacia la escalera cupulada. En la talla de estas obras sería donde podría haber intervenido, entre 1544 y 1546 el francés Étienne Jamet, que trabajó por entonces en el ayuntamiento, catedral, el convento de San Francisco y la cartuja de Nuestra Señora de las Cuevas¹⁴.

Así pues, aunque excluyamos a Riaño de los grandes cambios acaecidos a partir de 1535, estamos lejos de resolver todos los problemas de una obra tan plural.

Tampoco podríamos responsabilizar de los cambios a Juan Sánchez (†1560), de Cádiz, el nuevo maestro, tras ser su aparejador, de la obra entre 1535 y 1559, un año antes de su fallecimiento); sobre todo si somos conscientes de que se concertó en 1550 con Antón de Molina, “maestro de enseñar mozos a leer y escribir”, para que le diera lecciones de álgebra (capítulo VIII), de acuerdo con el libro de “Frater Lucar”, es decir, de Fra Luca Pacioli, pero no de la geometría o la aritmética y la contabilidad (si el documento en sí mismo es preciso), durante tres meses y por la cuantía de 12 ducados¹⁵. Tampoco lo resuelve la sucesión de las cuadrillas francesas “a lo moderno” –con Diego Guillén– y otros grupos de entalladores e imagineros que se nos escapan en el detalle.

No podemos olvidar el eco que tuvieron en Sevilla las sucesivas aportaciones marmóreas genovesas, desde 1525 y sobre todo hacia 1533-1534, en forma de columnas, ventanas, claraboyas, tumbas y retablos, como el de los I Marqueses de Ayamonte en su capilla mayor del convento de San Francisco (montado en 1534), encargo de Leonor Manrique de Lara y de Castro (ca. 1460-1536) para Francisco de Zúñiga y Guzmán (ca. 1460-1525)¹⁶, o las llegadas para la Casa de Hernando Colón, desde el encargo de piezas de 1528-1529¹⁷, cuya fachada se organizaba, según su testamento, con “los pilares redondos altos” y “los pilares cuadrados baxos”, aunque todavía su diseñador permanezca anónimo (Plaza, 2015a, 78-82).

Desde 1532 a 1535 se pidieron piezas de mármol a Génova para el Patio de Doncellas del Alcázar, a tenor de unos diseños que se habían reexpedido desde Sevilla controlados por su alcaide el I Conde Gelves Jorge Alberto de Portugal y lógicamente por el maestro mayor de la fábrica, que en estas fechas tenía que ser Luis de Vega (1495-1562), oficialmente nombrado en 1536-1537 pero que ya estaba al servicio de Carlos V –visitando incluso Granada e informando sobre el proyecto del Palacio nuevo de la Alhambra de Pedro Machuca– y

12. Tradicionalmente se señala que depende de la serie de *La Crónica de España* abreviada de Diego de Valera (1412-ca. 1488) en su puesta al día quinientista (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1517, 1534, 1538 y 1543, y Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1527). Sobre su historia editorial, Moya García, 2007, 17-26.

13. Gómez Sánchez, 2006, 67-83; quizá un flamenco vinculado con el más tardío Diego de Pesquera (act. 1563-1583). En general, *Guichot y Sierra*, 1926; *Collantes de Terán* Delorme, 1967 y 1970, y 1976a y 1976b.

14. Si estuvo en Sevilla el francés Jamet (ca. 1515/1565), o entre nosotros Esteban Jamete, lo fue solo entre 1544 y 1546 según declaración propia y no como se repite hacia 1542, y aunque no aparezca citado en la abundante documentación aportada por Morales, 1988; poco aclara Turcat, 1994, 43-48 sobre aquél véase Marías, 2017, 293-316.

15. Morales, 2019, 135-142, ampliando su citada monografía de 1981b y el artículo de 1991, 61-82. Sobre Hernández Díaz, VI, 1933, 9-10. También ahora Méndez Rodríguez, 2012, 31-36. Conocemos un ejemplar de la *Summa de arithmetica Geometria Proportioni [et] Proportionalità* (1494) que fue, como otro de la Divina proporcione (1509), de Jerónimo de Chaves (Universidad de Sevilla y del primero otro ejemplar en la Biblioteca Capitular y Colombina). Otra edición de la *Summa* de 1523 y otra de la *Divina* (de Hernando Colón en la BCyC).

16. Si no a cargo de su hija II Marquesa de Ayamonte y III Duquesa de Béjar y Plasencia Teresa de Zúñiga y Manrique de Lara (1502-1565).

17. Alizeri, 1877, 86-100. Cervetto, 1903, docs. xxxv-xxvii, 267-268 y para Ayamonte en 16 de septiembre de 1532, doc. xxxviii, 272. Zamboni, 1778, 64. Y ahora Zurla, 2015. Arenas Rodríguez et al., 2004, 285-310. Oliver y Pleguezuelo, 2012, 59-60. Falcón Márquez, 2011, 445-478.



Fig. 41-6. Ayuntamiento, fachada este del apeadero y escalera, foto Marías

del secretario Francisco de los Cobos desde 1528 y 1524 respectivamente, y aunque no llegaran estas piezas de mármol de Carrara hasta 1540¹⁸.

Y Luis de Vega, responsable del diseño de la delantera del Colegio de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares, introdujo este tipo de *specchiature* que podía haber visto en los proyectos de Pedro Machuca para el Palacio de Carlos V en la Alhambra, la primera fachada que se ordenó con secuencias paratáticas de elementos columnarios a la antigua.

Tampoco, y al margen de la presencia del florentino Pietro Torrigiani (1472-1528) en Sevilla entre 1526 y 1528, deberíamos de dejar de tener en cuenta al diseñador de la casa y biblioteca de Hernando Colón, sobre los modelos de la casa romana vitruviana, aunque su xilografía de fachada no aclarase todos los problemas del diseño de una fábrica en su materialidad.

Es evidente que si como proponemos hay que eliminar a Diego de Riaño de la autoría de la fachada y restringir su actuación al apeadero, su figura se tornaría más coherente con su propia formación y experiencia lingüística; somos conscientes, no obstante, de los problemas que conlleva. Por una parte, tendríamos que buscar a un –o más bien dos– responsable del proyecto de fachada, que regularizaría y daría simetría exterior al asimétrico apeadero; ya hemos señalado la pobreza hispana en soluciones de delanteras ordenadas con pilastras, más allá del Palacio de Carlos V en Granada (desde 1528), la Universidad de Alcalá de Henares (1537-1553), la Casa sevillana de Hernando Colón y el propio envoltorio de las sacristías-cabildos sevillanos, o el convento de San Marcos de León.

Por otra, hipotecaría de raíz la intervención de Riaño en la sacristía mayor.

RIAÑO ¿“GRECO-ROMANO”?

Aunque no nos interesa demasiado recorrer los avatares del diseño de la sacristía Mayor (fig. 41-7) antes de

18. Marín Fidalgo, 1990, I, 158-180. Los documentos de 1532 (Klapisch-Zuber, 1969, 289) y de 1534-1535 en Gestoso y Pérez, 1984 [1889-1892], I, 493 y III, 89.



Fig. 41-7. Sacristía Mayor, desde norte a sur, foto Marías

la muerte de Riaño, no tenemos más remedio que volver a seguir el curso de los acontecimientos. Sabemos que ya hubo en 1522 una traza –de un desconocido Ximón Pérez (supuesto hijo de Simón de Colonia), que cobró un ducado– y otra en 1524 –ahora de Pedro López de Jaén, por entonces en Málaga, quien cobró 2 ducados por tres trazas para “sacristía e vestuario”–; no obstante, no se retomó el tema aparentemente hasta después del paso por Sevilla del emperador en 1526, pues no se citan hasta 1528 las “muestras que fizo e trazas para la sacristía e cabildo e capillas del lado del Coro desta Sta Iglia” Diego de Riaño por 20 ducados [Adventicios, 1528, fol. 102] (Morales, 1984a y 1984b). A pesar de la singularidad de este nombre –*sacristía*–, el 18 de junio de 1529 se pensaba comenzar la sacristía *mayor* “conforme a la traça que está fecha *por los maestros*”, en plural [Actas Capitulares (AC), 1529-1530, fol. 50] (Morales, 1984b, 27-28, da el 18 cuando Gestoso da 28) y el 15 de noviembre se hablaba de *otros modelos*, para que el 22 de enero de 1530 se precisara que se había elegido la traza de Riaño de “varias trazas” [AC, 12, 1529-1530, fols. 23 vº-24],

quizá de un Sebastián y Rodríguez de Escobar (Falcón Márquez, 1980, 62 pero en 58, da Rodríguez de Aguilar)¹⁹, quizá un Sebastián Rodríguez que examinó las zanjas en 1532, y en realidad Sebastián y Diego Rodríguez, Francisco de Limpias y Sebastián Rodríguez de Escobar –más que Aguilar–, aparentemente maestros de carpintería de la catedral, dándole además facultad para que se pudiera “*alargar o cortar así la dicha sacristía e cabildo e sacristía de los cálices como los patios e cámaras e entradas e otras cosas que den a las dichas...*”

El proyecto de la Mayor, no obstante, estaba lejos de haberse definido. En 1530 un desconocido Luis Apolo, como maestro mayor de la catedral de Málaga, visitó y “*ve*” las trazas (Rodríguez Estévez, 1998, 416 [AC, Contaduría, nº 80]) y en 1531 se pagó de nuevo a Pedro López por ver las trazas, ahora 40 ducados. Si la obra se empezó en 1532 como parece por la apertura de zanjas y la llegada de piedra de Morón, algo raro debió de ocurrir, cuando de inmediato se

19. Falcón Márquez, 1990, 62 pero en 58, da Rodríguez de Aguilar.

pidió que cesara y que el maestro entregara la traza (que por lo tanto no había mostrado), tanto el 29 de julio (Morales, 1984b, 31-32 da el mes de julio cuando Gestoso da junio) –“... *dé traza de las dos sacristías que agora tiene comenzadas...*” – [AC, 13, 1531-1533, fol. 182], como el 20 y 22 de agosto de 1532 y algo que se reiteraba en noviembre; el 30 de agosto dieron parecer sobre las zanjas de la sacristía el aparejador Martín de Gaínza y Sebastián Rodríguez [Adventicios, 1532, fol. 12 vº]. De hecho, el cabildo –con el obispo de Scala Baltasar del Río (ca. 1480-1541)²⁰, recién llegado de Italia en 1532, a la cabeza, el canónigo y chantre Pedro Pinelo (act. 1491-1535)²¹, y el mayordomo Luis de Peñalosa– todavía discutían el

20. Este canónigo de familia conversa, en la curia de Julio II -ya en 1504- y León X, y obispo desde 1515, en Roma ya en 1513, en Sevilla en 1516-1518, de nuevo en Roma en 1518-1520 y 1529-1532 y, tras dictar testamento el 7 de marzo de 1540 ante el escribano Pedro Castellanos, en 1540-1541. Véase Gil, 2000, II, 50-62, 107-109 y 118-120. En Roma publicó un *Tractado de la Corte Romana compuesto en lenguaje castellano*, Roma, casas del reuerendissimo señor Cardenal de Cesarinis por mastre Juan Besicken alemán, 1504; más tarde en 1513 la carta del Cardenal Cisneros sobre la toma de Orán de 1509 (*Lettera de la presa de Orano*), que el mismo había traducido; y una *Orationem ad Leonem X & Sacrosanctum Lateranense Concilium de expeditione contra Turcas inuenda in 1513*. Véase Hernando Sánchez, 2007, I, 189-237. Promovió nuestro arcediano de Niebla, desde 1520, y amigo de Bartolomé Torres Naharro, entre los estudiantes jóvenes sevillanos, las justas literarias como las *Justas literarias en loor del glorioso apóstol sant Pablo, y de la bienaventurada santa Cathalina virgen y mártir; bechas en las casas de la morada del muy reverendo y muy magnifico señor Obispo de Escalas en la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, la una el primero día de Diziembre del año MDxxxiiij. La otra el domingo después de la Epiphania a onze de Enero del año mil y quinientos y treynta y quatro*, Sevilla, Bartolomé Pérez, 1534; por las que fue recompensado tras su fallecimiento con la publicación de la *Primera iusta literaria, que después d'la muerte del muy magnifico señor don Baltasar del Río de buena memoria Obispo de Escalas rc. Se celebró en el Alholi de los pobres de la ciudad de Sevilla: en alabanza de los bienaventurados Sancto Sebastián y Sancto Ysidro Embiada al Illustrissimo señor don Juan Alonso de Guzmán, Duque de Medina Sidonia, etc. protector perpetuo de la cofradía y hermandad de nuestra Señora de la Consolación y Doze Apóstoles de la ciudad de Sevilla, que el mismo señor obispo fundó para dar pan a pobres en tiempo de necesidad* [Sevilla, s.c.], 1542 (Madrid, BNE, R/6086 y R/11001). Mantuvo una especie de academia poética en sus casas, propiedad del Duque de Béjar Pedro de Zúñiga, durante sus estancias sevillanas, a la que asistían numerosos poetas latinos y vernáculos. Otros amigos en Sevilla de nuestro arcediano erasmista fueron Hernando Colón, Polo de Grialdo, Pedro Mexía, Franco Leardo y Pedro Núñez Delgado. Baltasar del Río encargó su tumba hispalense -cuya instalación coordinó Miguel de Gaínza en 1539- hacia 1533 (pintura del cielo de la capilla), 1535 (contrato de la bóveda funeraria con el albañil Juan Marín) y 1537-1538 y en Roma, a los escultores Gian Giacomo y Guglielm della Porta, sita en su capilla -y cofradía- de Nuestra Señora de la Consolación y de los Santos Doce Apóstoles. Estella, 2012, 14-27; Palomero Páramo, 1988, 92-93 y 1989, 385-400; Recio Mir, 2010, 129, n. 41.

21. Hermano del maestrescuela Gerónimo Pinelo (†1520), a este canónigo de origen genovés se le ha venido atribuyendo, sin motivación alguna, como veremos, el programa iconográfico de la sacristía y, sobre todo, de su cúpula. Fue Mayordomo del Cabildo catedral, al menos desde 1491 y en razón de su cargo tuvo estrecha relación con los artistas que trabajaban en el templo en ese periodo, como Alonso Rodríguez, del que fue albacea testamentario, y Riaño, así como con los escultores Miguel Florentín y Pedro Millán, el artífice de la talla de la Virgen del Pilar de la capilla familiar. Gil, 2001, 66-67.

15 de febrero de 1533 la ubicación de la puerta [AC, 1531-1533, fol. 228], que terminaría siendo una entrada oblicua y en esviaje desde la capilla que, entre la de San Andrés al oeste y la del Mariscal al este, terminaba inhabilitándose para convertirse en un tránsito. Baltasar del Río se había interesado por la arquitectura ya en Roma, citando en su opúsculo de 1504 edificios como “*el coliseo... las termas... sancta maria de la paz y del populo*”, o las basílicas de San Juan de Letrán y de San Pedro, e incluso en Sevilla llegó a dar diseños en 1529 para las gradas del altar mayor (Morales, 1984a, 216, n. 46, sobre Giménez Fernández, 1927, 24; Falcón Márquez, 2012).

Ante algunos problemas, el 19 de junio de 1533 el cabildo decidió que se continuara la obra de las sacristías [AC, 13, 1531-1533, fol. 252], y se procedió a seguir sacando piedra de las canteras de Morón y el Puerto de Santa María a fines de 1533 y durante la primera mitad de 1534, y a hacerse una grúa para el verano-otoño de 1534 [Adventicios, 1534, fol. 29 vº-31], un mes antes de que Riaño falleciera en Valladolid.

Muerto Riaño el último día de noviembre de 1534, pocos días después de que llegara desde Valladolid la noticia –el 25 de diciembre de 1534– se decidió que Gaínza hiciera un modelo de yeso [AC, 15, 1534-1535, fol. 34], y para definirlo se convocó el 5 de febrero a los maestros de Córdoba y Cádiz, Hernán Ruiz el Viejo (ca. 1479-1547) –más que a su hijo el Mozo (ca. 1505/1512-1569)– y Francisco Rodríguez Cumplido, quienes llegaron de inmediato ese mismo mes de febrero de 1535.

DIEGO DE SILOÉ VS. DIEGO DE RIAÑO

Sabemos así mismo que también fueron convocados Diego de Siloé y Rodrigo Gil de Hontañón [AC, 15, 1534-1535, fol. 53]; si se llamó a Granada a Diego de Siloé (ca. 1490-1563) y a Rodrigo Gil (1500-1577) a Torrelaguna el 28 de febrero de 1535, tendría que haber sido tras la visita de los dos maestros andaluces –que no debió de resultar satisfactoria de forma suficiente–. Siloé ya estaba en Sevilla el 7 de abril, ofreciéndosele el cargo de visitador el 16 con un salario de 60 ducados por dos visitas anuales primero y el 19, ante una primera negativa, de 80 ducados y una sola visita [AC, 15, 1534-1535, fol. 66 vº y 68] (Gómez-Moreno, 1941)²²; se ha supuesto que no aceptó y jamás

22. Ceán Bermúdez –más que Llaguno– en *Noticias...*, 1829, I, 203, n. 2, quien manejó documentación específica durante su estancia sevillana, señaló que

regresó como visitador, eliminándose la posibilidad de que al menos hiciera un proyecto (Morales, 1984b, 39-40 frente a Ceán y Gómez-Moreno, 1941 y 1983, 87-88). Rodrigo Gil de Hontañón, por su parte, envió desde Segovia un criado escusándose. El yeso se pagó en el mismo 1535. Al mismo tiempo, el 26 de abril Martín de Gaínza fue nombrado maestro mayor [AC, 15, 1534-1535, fol. 66 vº] con un salario de 66 ducados anuales y de un jornal diario de 3 reales por día de asistencia. El 20 de septiembre de 1538 se recomendó que se viera “*el modelo que está en la traza de la sacristía nueva que se labra y lo hagan abaxar o proporcionar*” [AC, 16, 1538-1539, fol. 57 vº] y se ha supuesto que la cúpula y linterna -como el resto de la obra de cantería- consumirían los años de 1538 a 1543, concluyéndose de todo punto en 1547.

Así pues, he aquí el problema en su raíz, si la traza definitiva corrió a cargo del escultor y arquitecto burgalés pasado por Italia Diego de Siloé, llamado a Granada en 1527/1528 para hacerse cargo de la iglesia del convento de San Jerónimo y de la catedral, o del maestro de cantería Diego de Riaño (Hornedo, Cantabria, ca. 1495-27 o 30-XI-1534)²³, maestro del

el cabildo -quizá a solicitud del arzobispo Cardenal Alonso Manrique de Lara- lo había llamado ya en 1534, lo que es factible, para aprobar los proyectos existentes o que fue en esta fecha cuando se decidió avisarle; que había acudido en 1535 y de nuevo en 1536, recibiendo respectivamente 60 y 80 ducados como oferta anual por dos visitas y una al año. Podemos concluir que la estancia de 1535 fue confundida con dos sucesivas o que algo vio en la documentación que le señalara una postrera negociación al año siguiente. Gómez-Moreno, 1941, 87-88, sobre Ceán y Gestoso. No sabemos, a falta del control de toda la documentación, si regresó al guna vez; Siloé volvió a salir de Granada en 1535, para ir a Toledo desde el 31 agosto al 4 de octubre, a Úbeda en la primavera-verano de 1536 y a Plasencia en el verano de 1538 y quizá en 1541-1542; a la ciudad extremeña tanto se podría ir por Sevilla como por Toledo, camino menos expedito.

23. Trasmerano, hijo de Juan Gómez de Riaño y María González. Tenía un sobrino Juan de la Cabañuela, maestro de cantería de la iglesia colegial de Santa María la Mayor de Valladolid, quien entre 1535 y 1538 pleiteó con el procurador Juan de Hornedo contra sus tías Lucía y Elvira González (hermanas de Diego) y demás consortes, herederos todos de su tío Diego de Riaño, al no querer darle la cuarta parte de la herencia de Diego y los 36.000 maravedies que se le debían. Begoña Alonso Ruiz, “Diego de Riaño y los maestros de la Colegiata de Valladolid”, *De Arte*, 3, 2004, 39-53. Debiera haber estado vinculado a los también canteros Juan de Riaño (†1521), que trabajaba en la iglesia de la Antigua de Medina del Campo ya en 1517 y de Pedro de Riaño, también activo en la villa de Medina por estas mismas fechas.

Riaño estuvo en Valladolid al menos en 1525-1526 fecha de la tercera traza de la colegiata o “de los cinco maestros” Juan (†4 de abril de 1526) y su hijo Rodrigo Gil de Hontañón, Juan de Álava, Francisco de Colonia y el propio Riaño, en 1527 (primera piedra de la colegiata colocada el 13 de junio), 1531, 1532 (aunque se le retiró parte de su salario por sus ausencias), y en agosto de 1533 y 1534; probablemente pasaría los veranos controlando la fábrica colegial vallisoletana. En 1534, a su muerte, se le adeudaban pagos de la catedral y el convento de San Francisco de Sevilla y las parroquias de Arcos, Carmona, Aracena, Aroche y Aznalcóllar, según el inventario realizado el 17 de diciembre; véase Hernández Díaz, 1933, 11, más explicitado en Morales, 1981b, 37. Un resumen en Navarrete Prieto

ayuntamiento desde 1527²⁴ y mayor de la catedral desde probablemente la primavera de esta misma fecha, y supuestamente formado con Alonso Rodríguez (1496 hasta 1513) y Juan Gil de Hontañón (ca. 1470-1526) como maestro mayor de la catedral (1513-1519). Si los perfiles artísticos de Siloé -en una dilatada carrera de más de 40 años- están bien definidos, no ocurre lo mismo con los de Riaño, maestro que no aparece documentado hasta 1517, huyendo a Lisboa tras haber matado al cantero Pedro de Rozas²⁵; allí, en la capital del reino portugués y quizá en la fábrica de los Jerónimos de Belém -desde 1516 en adelante hasta 1522 o 1528) (Correia, 1922; Moreira, 1987; Pereira, 2002; Genin, 2014)- de João de Castilho (ca. 1475-ca. 1552),

y Fernández Gómez, 2014, 79-97. Véase también Morales, 1984b, 179-190. Lleó Cañal, 1995, 187-189, quien aporta el concierto de 21 de enero de 1527 entre el convento de San Francisco y el asistente o corregidor de Sevilla el I Marqués de Montemayor Juan de Silva y Ribera (1461-1538), para ceder al consistorio un solar (un corral hacia la puerta del compás, junto a la capilla de los Burgaleses junto a la definitiva puerta de Tintores, y desde la sacristanía por detrás de la capilla de Catalina de Sandoval, viuda de Francisco Melgarejo) para la construcción del nuevo cabildo; la ciudad se comprometía a hacer “la portada del dicho monasterio con la escalera para subir a la capilla que se a de fazer sobre la dicha portada costa de la dicha cibdad”; podríamos pensar que esta capilla fuera la del oratorio municipal y que estuviera originalmente sobre el arquillo de los franciscanos.

24. Quizá desde 1526, con mayor seguridad desde marzo/octubre de 1527 hasta diciembre de 1529 en que se detuvieron las obras, y de nuevo desde junio de 1532 hasta su muerte, aunque siempre se le pagó por días de trabajo, a excepción de 16 ducados abonados el 12 de diciembre de 1528 por dos trazas, “la una del cabildo y la otra del pilar de San Francisco”; supuestamente se acabó la escalera en 1545 o 1550. La referencia cronológica del bachiller Peraza, 1979, 167 (“Está en medio della [la Plaza de San Francisco] la Imperial Casa de Cavildo, que de cantería solemnissimamente edificó la cibdad de Sevilla, a cuja excelencia no se si edificio en toda España se osaría igualar”), no termina de ser útil pues si se empezó a redactar en 1535-1536 (durante la asistencia de Jerónimo Briceno, 1532-1538), parece haberse prolongado su redacción hasta la década de los cincuenta. En 1527-1529 trabajaba como aparejador un tal Arnao, quizá el cantero flamenco de Bruselas Arnao Ovenes o de Bruselas, citado por Lleó Cañal, 1995, 189. Se contrataron maestros entalladores franceses y españoles desde 1532 (Nicolás de León y Jacques Francés), 1533 (Guillén y Jacques y Gonzalo Hernández traídos desde Palencia) y 1534 (desde abril Antonio Francés y Guillén (Ferrant) Francés- y bóvedas del apeadero (Pedro de Guadalupe, Germán Francés, Didier Francés, Diego Guillén [quizá en francés Diego Guillén Ferrant (ca. 1500-1558), de Clermont-Ferrand, en Sevilla entre 1533 y 1546/1548], Diego de la Portilla y Roque Flamenco -de Balduque [Rochus van den Borch, act. 1534-1561]-; los pedestales y pilares y “candelabros” pagados en 1534 deberían ser todavía los del Apeadero (entorchados) y no los de la fachada. En este momento de 1534 se habría concluido el Apeadero; en enero de 1534 se planteaba una comisión por si se podía reducir gastos y tiempos de la obra. La fábrica, iniciada desde 1526/1527, se prosiguió hasta 1540 con una interrupción de 1531-1532 y un nuevo impulso en agosto de 1535, momento de la compra de las casas de Costanza Hernández para su ampliación, donde se levantarían el arquillo de los franciscanos (que presenta la fecha 1536 en una de sus pilastras y 1539 en el friso de otra) y la Sala de los Fieles ejecutores.

25. Debía ser pariente del aparejador desde 1507 hasta su muerte en 1524 Gonzalo de Rozas y supuestamente hermano del también cantero -éste en el monasterio de los jerónimos de Santa María de Belém en Lisboa- Aparicio de Ramalés; Rodríguez Estévez, 1998, 284, 319-320, n. 89 y 425-427.

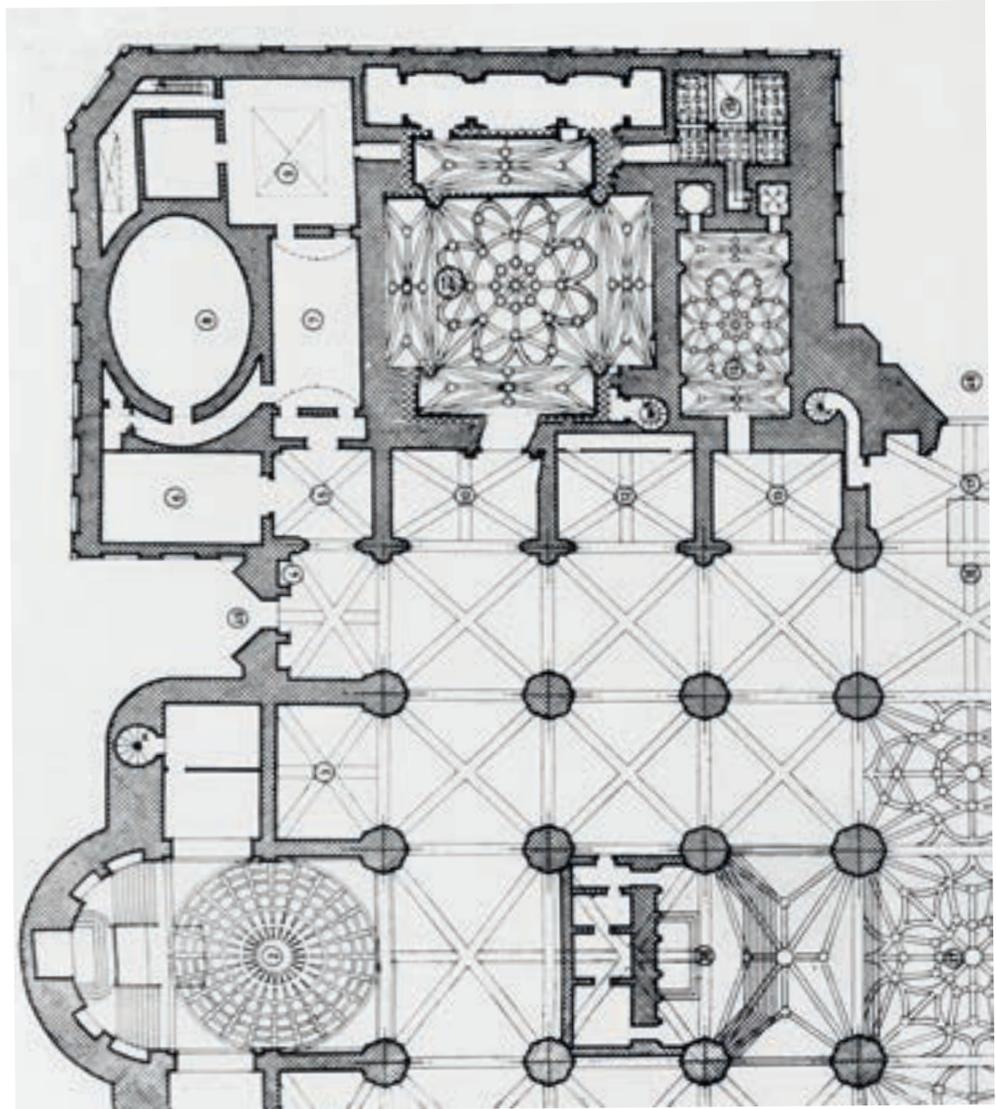


Fig. 41-8. Sacristía Mayor, ángulo noreste, foto Marías

quien probablemente se había formado entre Burgos con Simón de Colonia y la Sevilla de Alonso Rodríguez, o menos probablemente en la de las *capelas imperfeitas* del monasterio de Batalha (interrumpidas en 1516-1517 a excepción de la tribuna de 1532 de João de Castilho)²⁶. Allí, en Portugal, permaneció el montañés Riaño (como “Diego de Arriaga viscayno”) hasta ser perdonado por el rey Carlos I y su hermana Leonor de Portugal en 1522, y regresar a Sevilla en 1523 tras un lustro de ausencia, aparentemente sin reflejar huella alguna de lo visto en la arquitectura de la ornamentación manuelina de Portugal²⁷, que quizá le fuera completamente ajena como maestro cantero. En Sevilla

de nuevo, parece haber sido contratado –tras su estancia en Valladolid en 1525-1527– en la primavera de 1527, con salario por ocho meses al año de trabajo en Sevilla y, supuestamente, los otros cuatro en la villa castellana. Parece que previamente había estado trabajando en la parroquia de Santiago de Utrera, donde el 18 de junio de 1527 se estaba pleiteando por causa de una obra hoy imprecisable para su fábrica (Romero Medina y Romero Bejarano, 2018, 23-34; Romero Bejarano, 2018, 92-113). Después, entre 1526 y 1529, se centró en obras para el II Conde de Ureña Juan Téllez Girón, tanto en la iglesia de la Magdalena del Castillo, como en la de San Miguel de Morón de la Frontera, aquí con salario anual de maestro y pagos por día (Morón de Castro, 1995, 71-81, sobre 1992), e improbablemente en la de la colegiata de Osuna –cuya

26. Ferreira, 2014. Ya en el reinado de João III, tras la solicitud testamentaria de 1517 de su padre Manuel I para que continuara la obra de la capilla funeraria.

27. Y aunque su nombre no aparezca en las nóminas de canteros o entalladores extranjeros; véase ahora Nunes da Silva, 2018, 312-316 y 649-655. En Sevilla firmó Riaño un poder el 23 de junio de 1523 para resolver cuentas por un trabajo que no había llegado a realizar en Portugal; véase un resumen en

Hernández Díaz, 1933, 9 (supuestamente AHPSE, Oficio V, 1523 pues 1533, Libro II, fol. 1156^v).

Puerta del Sol Puerta del Sol que suele fecharse en 1533-1535 está a todas luces construida mucho después— así como en otras fábricas que hemos ya visto en Carmona²⁸.

Es evidente que, desde esta perspectiva, la adscripción a Riaño tanto del exterior del Ayuntamiento como de la Sacristía mayor es imposible. Habría que pensar, para el proyecto de Riaño para ésta en otra solución, plenamente gótica, que hipotecara el proceso proyectivo posterior y que no tiene por qué hipotecar los cálculos de piedra traída a la fábrica hasta 1534 (Ampliato Briones y Rodríguez Estévez, 2019). Una gran bóveda de crucería estrellada central y cuatro “brazos” axiales y transversales con bóvedas rectangulares más que ochavadas podría ser una solución para el muro intermedio entre ella y la Sacristía de los Cálices, incluso para la planimetría más larga que ancha y los soportes esquinales (fig. 41-8). Esa planimetría inicial habría después requerido —evidentemente en otras manos— un pasaje de una estructura ortogonal y cruciforme a una cuadrada con pechinas y cúpula —sin tambor— como capilla redonda en vuelta redonda con cruceros solo meridianos y óculo oval; y esa estructura cruciforme tenía además que convertirse a la altura del entablamento en una estructura dodecagonal gracias a la inclusión de las trompas aveneradas —o “pechinas en viaje”— en arco de medio punto y en esviaje, perfectamente despedazadas y talladas en venera con sus estriones cóncavos y las charnelas hacia abajo, de forma mucho más compleja que la esbozada en las citadas y hasta hoy elusivas Capillas de Alabastros, pero al mismo tiempo asimétricas (fig. 41-9 y fig. 41-10).

Además, si pensamos en la cronología documental —más que en las fechas de 1534 y 1535, que pudieran haber sido conmemorativas y talladas más tarde, de dos de sus columnas interiores— ésta también elude a Riaño; dado que en septiembre de 1537 (AC 1536-1538, fol. 136 vº, en Morales, 1984b, 59-60) ese año

28. Si depende de la transformación de la parroquia de la Asunción en colegiata por bula de Paulo III de noviembre de 1534, quizá hubiera que retrasar el inicio de la renovación de su fábrica desde 1531 hasta 1535 o 1536 cuando salió de la cárcel real de Móstoles el IV Conde y más tarde la decoración de su portada principal. Su lectura ha oscilado desde el siglo XVIII. Ponz en 1794 leyó la fecha 1534, y Ceán Bermúdez la mantuvo en 1829; en 1890 (Antonio M^a Ariza y Montero-Coracho, *Bosquejo biográfico de Juan Téllez-Girón IV Conde de Ureña*, Osuna, Eulogio Trujillo) leyó 1535. Agradezco a Ampliato Briones las fotos que aclaran las inscripciones de 1533 en las dos pilastras laterales, aunque ignoramos si esta fecha tan poco significativa desde un punto de vista celebrativo no es producto de alguna restauración, dado que la tradición incluiría no solo la cifra sino también alguna referencia al Anno Domini o letras similares. Nada sabemos sobre la cronología de una intervención —quizá en la cripta de la parroquia preexistente— de Riaño; véase Ampliato Briones, A. L. y Rodríguez Estévez, J. C. (2019).

se encomendaba de forma taxativa que tres miembros del cabildo vieran “los medallones e ymágenes que se ponen en la sacristía asý de dentro como de fuera della y sin su licencia e parecer no se ponga ymágenes nynunas”, es difícil cargarle con alguna responsabilidad al montañés. Fueron el obispo de Scala Baltasar del Rio (ca. 1480-1541) y los arcedianos de Niebla Rodrigo Alonso de Argumedo (†1539) y de Reina (y Constantina) el Doctor Luis de la Puerta (†1545), los responsables de una elección —quizá solo iconográfica— a partir de una traza que había sido dada dos años antes y que quizá además hubiera podido ser completada por correo²⁹.

FILOLOGÍAS SEVILLANAS

Un análisis tipológico de su estructura (Marías, 1989 y Sierra Delgado, 1995 —fecha de su límite bibliográfico— y 2012) y su morfología es el único método que puede servirnos para salir del *impase* documental. Muchos de sus modelos o paralelos nos remiten a la obra de Diego de Siloé y su contexto, pero habría que ir más allá y estudiar los referentes de la sacristía más allá de nuestras fronteras castellanas y modernas, y decidir quién podía tener un conocimiento de estos modelos antiguos o italianos. Los modelos de Filippo Brunelleschi en la *sagrestia vecchia* de San Lorenzo de Florencia, y de Bramante en Santa Maria presso San Satiro y en San Pietro Vaticano de acuerdo con el *piano di pergamena* (Uffizi A1) ya fueron señalados en su día; no obstante, debiéramos añadir otros ejemplos, como las sacristías de San Pietro Vaticano de Giuliano da Sangallo (ca. 1506), según su proyecto (Uffizi, 8A), con dos circunferencias, la inscrita para una cúpula y la circunscrita para lo que debieran ser cuatro ábsides. De igual forma, da la impresión de que el arquitecto quiso levantar en Sevilla una estructura de planta cuadrada con cúpula —a la manera de la Cappella Chigi de Santa Maria del Popolo de Roma (ca. 1512-1516), de Rafael, pero prescindiendo de los pilares achaflanados a la bramantesca y de las pilastras en libro y empleando a partir del original italiano, por el contrario, el pilar cuadrado y rectangular con medias columnas adosadas.

También es sobresaliente la aparición tras la cruz principal de la zona dedicada al altar, cubierta por

29. Recuérdese que Siloé, tras el contrato del Salvador de Úbeda de septiembre de 1536, se comprometió a acabar la traza sobre las que se habían dado las condiciones de la contratación de la obra y en función de éstas.



Fig. 41-9. Sacristía Mayor, foto de Marías

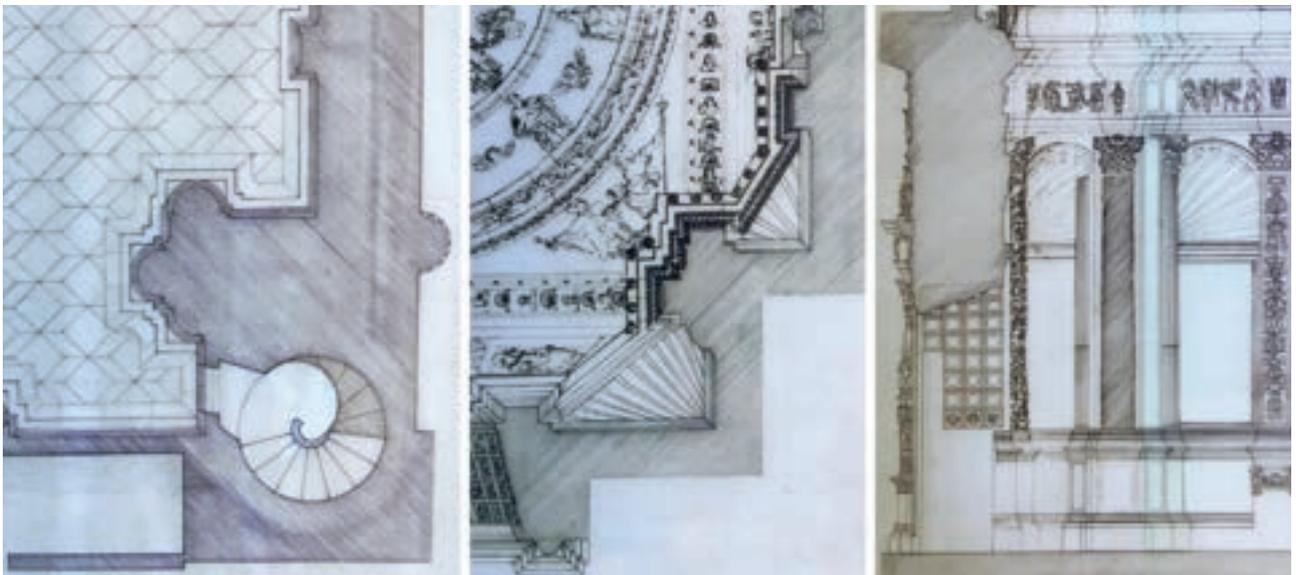


Fig. 41-10. Sacristía Mayor, Planta del ángulo NW y alzado del ángulo NE, dibujos de Sierra, 1995

una bóveda de planta oval o más estrictamente de circunferencia perlongada, y situada entre dos pequeñas bóvedas por cruceros revirados o verticales y ángulos en pechinas. Quizá dependiente de la solución de Miguel Ángel para la tumba vaticana de Julio II (ahora Frommel y Forcellino, 2014), Siloé la había empleado en el retablo burgalés de los Condestables y Jacopo Torni –introduciendo su nueva bóveda de Murcia– lo haría en paralelo cronológico en la capilla de Gil Rodríguez Junterón.

El contrarresto de la cúpula sobre pechinas se hace por medio de cuatro bóvedas abocinadas sobre unos planos oblicuos a los que se llega desde la planimetría ortogonal por medio de unas trompas aveneradas –y asimétricas al cerrar un ángulo cuyos lados son desiguales– que permiten el paso al citado dodecágono y una articulación mural, sobre una composición tripartita, de sintaxis de carácter triunfal. Los abovedamientos en abanico, abocinados o rampantes, en torno a óculos ovalados con figuras angélicas de derivación Sixtina, se nos presentan como ejemplos a la manera de San Jerónimo de Granada, o en capilla por cruceros a la manera de los más tarde llamados ochavos de La Guardia.

El análisis del pilar y el sistema columnario han sido vinculados con toda lógica a los de la iglesia de San Jerónimo y la catedral de Granada y al Salvador de Úbeda, aunque el modelo pudiera retrotraerse a la Italia del Quattrocento y al mundo medieval románico. Esos pilares compuestos, a la manera de la catedral de Granada, no requerían como allí tres diedros sino solo dos, como en San Jerónimo de Granada, y se organizan como medios pilares, asimétricos, al ser esquinales e incorporar unas pilastras más profundas en el sentido este-oeste, para corregir las medidas originales no regulares. Sin embargo, en realidad no son medio pilares sino tres cuartos, pues dos medias columnas de estrías verticales se contraponen en dirección axial, como las que componen los laterales este y oeste; pero faltas de espacio en vertical, no alcanzan el entablamento sino que “horadan” las veneras de las trompas (fig. 41-9). Ello nos habla, como las trompas asimétricas sobre los ángulos irregulares, de un pie forzado en planta que Siloé tendría que superar a partir de la estructura inicial de Riaño. Es posible que otro pie forzado fuera la puerta en esviaje, para abrirse a la sacristía hacia su eje central desde una capilla en la que tenía que horadarse en su extremo occidental; su anchura pudo condicionar la colocación de la columna agrutescada del ángulo noreste de la Sacristía y, por lo tanto, fijar el ritmo del futuro motivo triunfal de las cuatro paredes.

Esas columnas presentan tres tipos, con acanaladuras normales, con acanaladuras entorchadas o helicoidales a la manera florentina, y con el fuste recubierto de grutescos. Las acanaladuras helicoidales las podíamos encontrar no solo en algunas piezas quattrocentescas florentinas, sino en la propia Antigüedad romana (Henderson, 2018), desde las de la basílica de San Lorenzo fuori le Mura y el Templo de Clitunno de Trevi a ejemplos en el Medio Oriente, y excepcionalmente entre nosotros en la contemporánea Capilla de los Junterones de la catedral de Murcia, del florentino Jacopo Torni.

Esa variedad no es gratuita. Las cuatro columnas acanaladas sostienen los arcos de las paredes este y oeste, la dirección axial. Las cuatro columnas helicoidales se organizan en cambio sosteniendo los arcos de los muros norte y sur, en dirección transversal pero con mayor visibilidad, encuadrando lógicamente las cuatro columnas de fustes ornamentados figurativamente; éstas se completan con otras dos de menor altura que enriquecen el espacio del altar mayor, flanqueándolo. A su vez, se espejan en las cuatro pilastras con grutescos –o *columnas áticas* según el vocabulario pliniano y vitruviano de Cesare Cesariano– creando virtuales arcos de triunfo tanto en los muros laterales, que enmarcan los nichos, como en los transversales; ésto es, en los cuatro lados los arcos triunfales, columnas enmarcan columnas o –connaturales con las paredes este y oeste– pilastras ornamentadas. Estas columnas áticas flanquean los edículos conformados por medias columnas acanaladas que flanquean columnas “agrutescadas” de menor tamaño.

Los pilares con las primeras columnas ornamentadas que flanquean la entrada encasetonada y en esviaje y decorada con viandas (Rodríguez Estévez, 2021)³⁰, presentan capiteles de figuras animales y humanas, y fustes con objetos litúrgicos y sendas Giraldas heráldicas³¹.

Los pilares con columnas ornamentadas que dan entrada a la capilla del altar mayor portan capiteles con figuras humanas y fustes con objetos litúrgicos en torno a tabernáculos eucarísticos, algunos sostenidos

30. Esta puerta en esviaje –“viaje contra viaje” más que “cuadrado y viaje” tenía precedentes gótico-platerescos” pero adquirirían diferente énfasis a partir del modelo romano del Palazzo Farnese de Antonio da Sangallo il Giovane, retomándose hacia 1528 en la catedral de Granada (“tronera en viaje”), y en el zaguan o atrio occidental del Palacio de Carlos V en Granada de Machuca, hacia 1535 en la catedral de Palencia, hacia 1546 en el monasterio de la Espina (atribuido a Fray Lorenzo de Orozco, pero que habría que volver a estudiar).

31. Para los órdenes, Sierra Delgado, 2012, 168-188, se ciñe a la tratadística y básicamente a la de Vitruvio y Alberti sintetizados por Diego de Sagredo, y al propio Siloé más que a referentes externos.



Fig. 41-11. Sacristía Mayor, pilar de entrada al altar, foto Marías

por pequeños atlantes; presentan además otra característica específica en los lados internos, que se repiten en los arcos laterales en número singular: los pilares se decoran con una secuencia vertical de tres nichos (fig. 41-11), cuyo origen indiscutiblemente se halla en los pilares externos de San Pietro Vaticano de Bramante

y sucesores, retomado nuevamente por Siloé en la girola de Granada. Las dos del altar presentan capiteles de bustos de hombres barbados y cabezas de leones, y fustes con objetos litúrgicos y *putti* angélicos.

Los capiteles, no obstante, no parecen haber despertado excesivo interés, en ese genérico desprecio

metodológico por los análisis filológicos de los pormenores en nuestra historiografía arquitectónica. Los capiteles pseudocorintios con elementos figurativos (fig. 41-9 y fig. 41-11) y no solo vegetales –los *italicos* para Alberti– aparecieron ya en los de los templos de Mars Ultor y la Concordia –con sus pegajos o carneros–, y todavía se conservan los capiteles de Apolo y las Musas de los Horti Liciniani, el Hércules “Farnese” de las *Thermae Antoninianae* o Termas de Caracalla, los de despojos bélicos de San Lorenzo fuori le Mura, los de figuras aladas o atlánticas conservados ya en Nápoles o los palacios Altemps y Horne de Roma, en el Teatro de Brescia o en Salento. Que atrajeron la atención de los artistas y arquitectos del Renacimiento es indudable, como demostrarían los dibujos de los *taccuini* de antigüedades tardoquattrocentescos –Barberini y Senese de Giuliano, o el Codex Escorialensis y tantos otros– o las obras de figuras como Giuliano da Sangallo y Andrea Ferrucci, en la Madonna delle Carceri de Prato o en la sacristía de Santo Spirito de Florencia, o los dibujados y pintados al fresco –por Filippino Lippi y Andrea Ferrucci– en la Cappella Oliviero Carafa, de Santa Maria sopra Minerva. Con caras fantásticamente “a la vitruviana” habían hecho su aparición ya desde Donatello a Giuliano da Sangallo y Miguel Ángel, hasta Jacopo Torni en Murcia, siendo él mismo o el propio Siloé quien había intercambiado los caulículos corintios por cuerpos animales en los capiteles de San Jerónimo de Granada.

En España, aunque algún ejemplo podamos encontrar en el Toledo de los años veinte (de Santa Cruz al convento de la Piedad de Guadalajara de Alonso de Covarrubias a la Capilla de Reyes Nuevos de la catedral o el palacio arzobispal de Alcalá de Henares), parecen depender, aunque parezca sorprendente, de Diego de Siloé, desde su temprana Escalera Dorada burgalesa y el patio del Colegio Fonseca de Salamanca a la portada del Perdón de la catedral de Granada y su réplica en el Salvador de Úbeda; de esos ejemplos pasaría después este tipo a los burgaleses (Casa de Miranda) o seguntinos (convento de Lupiana) y conquenses (Arco de Jamete).

Los pedestales nos mantienen con Siloé en Granada, con una proporción entre dupla y *superbipartiens tertias*, como analizó Sierra.

Las basas corintias con dos astrágalos sogueados (fig. 41-11 y fig. 41-12) nos llevan –a través de modelos como de nuevo los catedralicios y ubetenses– a ejemplos como los de Pantheon y a los Templos de Vespasiano, Nerva –a pesar de las dificultades de su control– y Mars Ultor, Trevi (o de Clitumno) y el *Septizonium* según el Codex de Kassel o incluso a

la estampa de Sebastiano Serlio, abierta por Agostino Musi Veneziano de 1528.

En el entablamento, también correctamente analizado por Sierra, hay un elemento que sobresale por sus referentes. Las cabezas de leones que adornan la cornisa –y más allá de la fachada sur del Palacio de Carlos V³²– hay que vincularlas con las de los templos de Júpiter Stator, de los Dioscuros y de Mars Ultor, del citado de Clitunno, de los más lejanos de la Maison Carrée de Nîmes o del Arco dei Borsari en Verona y, aunque, rematando un entablamento dórico en la Basilica Æmilia, también grabada por Serlio en 1528 y antes por parte de Cesare Cesariano en 1521 y tras él por parte de Giambattista Caporali en 1536.

Por último, no se ha dado demasiada importancia a los repisones que sustentan las pilastras de los edificios oeste y este, y al hecho de que presentan parejas de atlantes (Atlas y Hércules) que sostienen un entablamento y pisan un friso, respectivamente con o sin cabezas de *putti*; las parejas orientales flanquean veneras con bustos de un rey –entre pares de niños que lo flagelan– y una mujer, y las occidentales enmarcan a un soldado con yelmo antiguo –entre pares de centauros y niños– y otra mujer (fig. 41-12) –rodeada por dos niños y un pequeño sátiro–; sus rasgos masculinos barbados y los gestos dolientes insisten en su significado de figuras persas y carias a partir de Vitruvio³³. El tratadista se había referido a los telamones latinos o atlantes griegos (Vitruvio, VI, 7, 6), como figuras que podían también sustituir a las cariátides o a los persas de los *porticus caryatum* o *porticus persica* (Vitruvio, I, 1, 5-6), sosteniendo ménsulas, como si trataran de *facchini* o ganapanes modernos. Ello supondría en Sevilla un claro deseo de recuperar una forma antigua vitruviana (Gros, 2018) –que había ya aparecido tímidamente en Burgos, en el retablo de la Capilla de los Condestables de Siloé, y en las figuras de los tenantes de los cuatro soportes del cimborrio, atribuidos a Juan de Vallejo–. En la sacristía sevillana, el arquitecto ha entrecruzado dos fuentes diferentes, la reconstrucción del pórtico de los persas de Esparta –vencidos por los licaones, lacedemonios o espartanos en Platea de Beocia, según Pausanias– por parte de Cesariano de (Como) 1521 o de Caporali de (Perugia) 1536, y por otra, las figuras de los *ignudi* –ahora algo más vestidos– de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, ya citados en la Escalera Dorada

32. No logro identificar las citadas por Sierra, 2015, en los palacios Capranica y Massimo alle Colonne de Roma.

33. No compartimos la identificación de Morales (1984b, 50-51), con los cuatro elementos representados por Eolo (aire), Vulcano (fuego), Neptuno (agua) y Ceres (tierra).



Fig. 41-12. Sacristía Mayor, repisón con atlantes del lado oeste, foto Marías

de Burgos; en cierto sentido, se asimilarían también a las figuras que sostienen sobre sus hombros los sarcófagos de la fachada del Salvador de Úbeda, con Siloé lógicamente detrás de ellas³⁴.

No obstante, no toda la Sacristía mayor es reductible al maestro burgalés, como tampoco a Riaño o a Gaínza. Empezando por los cambios; es muy posible que en septiembre de 1538, al alcanzarse el nivel de la cúpula, se decidiera rebajarla, eliminando quizá el tambor que Siloé hubiera podido introducir para darle mayor realce; es posible que la

figuración de su calota, al mismo tiempo, eliminara las branchas de una cúpula artesonada con figuras – intermedia entre la de San Jerónimo de Granada y el Salvador de Úbeda–. Los “medallones e ymágenes” (1537-1543) sobre las que los tres representantes del cabildo tenían que tomar decisiones en septiembre de 1537, quizá cambiaran parcialmente el aspecto ornamentado del diseño de 1535 del maestro de Granada³⁵.

34. Folin, 2018, 73-95 y Galera Andreu, 2018, 205-223, no llegan a considerar estos ejemplos en sus muy completos ensayos.

35. Ha de subrayarse la incógnita que supone no disponer de nombres de los entalladores, imagineros y escultores que intervinieron entre esas dos fechas, aunque falten entre 1533 y 1543 los Libros de fábrica catedralicios (Morales, 1984b, 93 y 1984a, donde se citan de 1528-1537 y 1543) y se hayan visto de los Libros de adventicios los de 1528-1535, 1537-1542, 1544 y 1547-1549. Según otras fuentes, de Libros de fábrica no existiría ese vacío (libros 57-66) y

Estos medallones nos definen –como los capiteles– la envoltura exterior de la Sacristía de los Cálices, la Sacristía mayor y la zona del cabildo, con sus lados occidental meridional y septentrional. Quizá la morfología de la gran ventana de medio punto de la Sacristía de los Cálices, que da al oeste, pudiera dar alguna información ulterior sobre el proceso constructivo de esta zona catedralicia³⁶, pues evidentemente ninguna relación

existe entre la forma de este exterior del conjunto y el tratamiento de las paredes de la Sacristía de los Cálices en su parte inferior, lo que también hablaría de una incoherencia formal entre interior y exterior solo explicable por una disparidad cronológica.

No está pues dicha la última palabra sobre este fantástico conjunto de la arquitectura sevillana del siglo XVI.

de Adventicios de Fábrica existe un vacío entre 1530 y 1547 (Rubio Merino, 1987, 123-124 y 131). Entre aquéllos se citan a Cristóbal Bauzin y Pedro de Campos (1547), Juan Picardo, Cornyelles, Damber, Lorenzo y Diego de Bao, Castillo y Garabito (1547-1549), Astiaso (1548) y Guillén [¿Ferrant (ca. 1500-1558)?, con Jerónimo de Valencia y Roque Balduque] y Guillermo (1549), o Pedro Boto Flamenco (1549) (Rodríguez Estévez, 1998). Otros nombran a Guillén, Jacques, Gonzalo Hernández y quizá Roque de Balduque (Gómez-Moreno, 1941, 88); o a Lope Marín, Lorenzo del Bao y Juan Picardo como los escultores de la Sacristía mayor (Hernández Díaz, 1984, 278).

36. Solo encontramos referencias fotográficas en Sierra, 2012, figs. 113-114.

BIBLIOGRAFÍA



- Abbate, F. (1986). Appunti su di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe a Napoli e in Spagna, *Prospettiva*, 44, 27-45.
- Abbate, F. (1988-1989). Ancora sulla Cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara, *Prospettiva*, I, 53-56, 362-366.
- Abbate, F. (1992). *La scultura napoletana del Cinquecento*. Roma: Donzelli.
- Abbate, F. (2001). *Storia dell'Arte nell'Italia Meridionale. Il Cinquecento*. Roma: Donzelli.
- Abbate, V. (1992). *Inventario polizzano. Arte e società in un centro demaniale del Cinquecento*. Palermo: Edizioni Grifo.
- Abbate, V. (2013). Antonello Gagini. Un disegno di cona d'altare, *Lexicon Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 17, 35-44.
- Abreu, L. (2016). *The political and social dynamics of poverty, poor relief and health care in Early-Modern Portugal*. London and New York: Routledge.
- Acale Sánchez, F. (2005). *Plazas y Paseos de Granada, de la remodelación cristiana de los espacios musulmanes a los proyectos de jardines en el ochocientos*. Granada: Universidad de Granada.
- Aceto, A. (2010). La Cappella Caracciolo Di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli (1514-1517) e il problema della sua attribuzione. *Bollettino d'Arte*, 6, 47-80.
- Agapito y Revilla, J. (1929). *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana: papeletas razonadas para un catálogo*. Valladolid: Imprenta de E. Zapatero
- Águila García, L. (2003). *La Arquitectura del agua: fuentes y pilares de la Edad Moderna en Granada*. (Tesis doctoral. Director Galera Mendoza). Granada: Universidad de Granada.
- Alberti, L. B. (1512). *Libri de re aedificatoria dece[m] opus integru[m] et absolutu[m]: diligenter q[uam] recognitum ...* Paris: Rembolt, B.
- Alberto, E., Silva, R. B. y Teixeira, A. (eds.) (2020). *Omnium Sanctorum. O Hospital Real de Todos-os-Santos e a cidade*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Aldea, Q. (1976). Hernando de Talavera, su testamento y su biblioteca. En *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel. Silos: Abadía de Santo Domingo*, vol. I, 513-547.
- Alizeri, F. (1877). *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI* (vol. V). Génova: Luigi Sambolino.
- Almagro Gorbea, A. (2007). De mezquita a catedral. Una adaptación imposible. En A. Jiménez Martín (ed.), *La piedra Postrera. V Centenario de la conclusión de la catedral de Sevilla* (pp. 13-46). Sevilla: Tvrris Fortissima.
- Almagro Gorbea, A., y Zúñiga Urbano, I. (2007). *Atlas arquitectónico de la catedral de Sevilla*. Sevilla-Granada: Santa Rita.
- Alonso Cortés, N. (1922). Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXX, 40-50.
- Alonso Hernández, E. J. (2005). Capillas y altares perimetrales. En L. Gila Medina (coord. y ed.), *El libro de la Catedral de Granada* (vol. II, pp. 1147-1234). Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada.
- Alonso Rodríguez, M. Á., Calvo López, J. y Martínez Ríos, M^a C. (2008). Levantamiento y análisis constructivo de la cabecera de la iglesia de Santiago de Jumilla. En *XIX Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia* (vol. II, pp. 649-659). Murcia: Tres Fronteras.
- Alonso Ruiz, B. (2003). *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Alonso Ruiz, B. (2004). Diego de Riaño y los maestros de la Colegiata de Valladolid. *De Arte*, 3, 39-53.
- Alonso Ruiz, B. (2005). El cimborrio de la Magna Hispalense y Juan Gil de Hontañón. En *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la*

- Construcción* (pp. 21-34). Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz.
- Alonso Ruiz, B. (2007). Un nuevo proyecto para la Capilla Real de Granada. *Goya*, 318, 131-140.
- Alonso Ruiz, B. (2010). El arquitecto Juan de Ruesga. En B. Alonso Ruiz (coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico*, (219-270). Madrid: Elecé.
- Alonso Ruiz, B. (2011). *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex.
- Alonso Ruiz, B. (2019). La Colegiata de Torrijos: “la casa de Dios firmemente edificada, bien fundada sobre piedra firme”. En S. Rodríguez Montero y F. Marías Franco (dirs.), *La Colegiata de Torrijos: 500 años de firme piedra* (pp. 53-75). Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación y Cultura.
- Alonso Ruiz, B. (2020). Hallenkirchen and Spanish Gothic Architecture: Historiographic Invention and Architectural Imitation. En T. Nickson, & N. Jennings, *Gothic Architecture in Spain: Invention and Imitation*. London: Courtauld Books Online. (<<<https://courtauld.ac.uk/research/courtauld-books-online/gothic-architecture-in-spain-invention-and-imitation/hallenkirchenandspanishgothicarchitecture>>>).
- Alonso Ruiz, B., y Jiménez Martín, A. (2009). *Traça de la iglesia de Sevilla*. Sevilla: Cabildo Metropolitano.
- Álvarez, J. (1936). *Historia de la Catedral de Almería* (Manuscrito inédito). Almería: Archivo de la Catedral de Almería.
- Álvaro Zamora, I., & Ibáñez Fernández, J. (2009). *La arquitectura de la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: rasgos de unidad y de diversidad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza-Fundación Tarazona Monumental.
- Ampliato Briones, A. L. (1996). *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de Diego Siloe, Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz II*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- Ampliato Briones, A. L. (2002). *El proyecto renacentista en el tratado de arquitectura de Hernán Ruiz*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ampliato Briones, A. L. (2006). Una aproximación hermenéutica al espacio catedralicio sevillano. En *La catedral gótica de Sevilla*. Fundación y obra de la obra nueva. (pp. 349-404). Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Ampliato Briones, A. L. (2015). Abstracción, transparencia, sistema. Sobre algunas de las estructuras gráficas que definen la identidad moderna. *EGA*, 25, 78-87.
- Ampliato Briones, A. L. y Acosta Almeda, E. (2020a). A Gothic-Renaissance Synthesis in a Diego de Riaño’s Vault. *Nexus Network Journal (Architecture and Mathematics)*, 22, 429-447.
- Ampliato Briones, A. L. y Acosta Almeda, E. (2020b). Las dos almas de Siloé: una aproximación analítica a la iglesia de La Villa en Montefrío. *EGA: revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 40, 80-91.
- Ampliato Briones, A. L. y Acosta Almeda, E. (2020c). On the Use of Perspective in a drawing attributed to Diego Siloé. *Nexus Network Journal (Architecture and Mathematics)*, 22, 577-600.
- Ampliato Briones, A. L. y Acosta Almeda, E. (2021). El palacio en la iglesia: Diego Siloé y la singular cabecera de Nuestra Señora de los Remedios de Iznalloz, Granada. En *IV Congresso Internazionale del Tardogotico. Architetture per la vita: palazzi e dimore dell’ultimo gotico tra XV e XVI secolo*. Palermo, (en prensa).
- Ampliato Briones, A. L. y Rodríguez Estévez, J. C. (2017a). Espacio y lenguaje tardogóticos en los proyectos para Santa María de Carmona. En A. L. Ampliato Briones y J. C. Rodríguez Estévez (coords.), *La obra gótica de Santa María de Carona. Arquitectura y ciudad en la transición a la Edad Moderna* (pp. 237-271). Sevilla: Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Carmona.
- Ampliato Briones, A. L. y Rodríguez Estévez, J. C. (2017b). La obra nueva de Santa María. Crónica de una construcción. En A. L. Ampliato Briones y J. C. Rodríguez Estévez (coords.), *La obra gótica de Santa María de Carmona* (pp. 173-212). Sevilla: Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Carmona.
- Ampliato Briones, A. L. y Rodríguez Estévez, J. C. (2019a). Sobre la discutida identidad arquitectónica de Diego de Riaño en la transición del gótico al Renacimiento en España. En *Actas del III Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la construcción*. Ciudad de México 2019 (vol. I, pp. 49-61). Madrid: UNAM, UPM e Instituto Juan de Herrera.
- Ampliato Briones, A. L. y Rodríguez Estévez, J. C. (2019b). Notas sobre el legado de Diego de Riaño en el contexto de la arquitectura hispánica del Renacimiento. En S. Huerta y J. I. Gil Crespo (Eds.), *Actas del XI Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Soria, 9-12 octubre

- 2019 (vol. I, pp. 49-60). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Ampliato Briones, A. L.; y Rodríguez Estévez, J. C. (2020a). La intervención de Diego de Riaño en Santa María de Carmona: un ejemplo de dialéctica espacial en la transición a la edad moderna. En Grilo, Fernando; Balsa de Pinho, Joana; Nunes da Silva, Ricardo (ed.). *Da traça a edificação. A arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa* (pp. 393-408). Lisboa, Theya Editores y Artis - Instituto de Historia del Arte.
- Ampliato Briones, A. L. y Rodríguez Estévez, J. C. (2020b). Santa María de Arcos de la Frontera y la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla: un viaje de ida y vuelta en la obra de Diego de Riaño. *Laboratorio de Arte*, 32, 61-80.
- Ancona, E. (1878). *Historia de Yucatán desde la época más remota hasta nuestros días. Tomo segundo. La dominación española*. Mérida: Imprenta de M. Heredia.
- Anderson, C. (2013). *Renaissance Architecture*. Oxford: Oxford University Press.
- Andrei, P. (1871). *Sopra Domenico Fancelli fiorentino e Bartolommeo Ordognes Spagnolo*. Massa: Frediani.
- Angelini, A. (coord.) (2005). *Pio II e le arti: la riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*. Firenze: Silvana.
- Angelucci, L., Serra, R., Assmann, P., Bertelli, P., Zurla, M. (Coords.) (2019). "Con nuova e stravagante maniera": *Giulio Romano a Mantova*. Milano: Skira.
- Anglés, V. (1983). *Historia del Cusco. Cusco Colonial. Tomo II*. Lima: Industrial.
- Aniel, J. P. (1983). *Les Maisons de Chartreux, des origines a la Chartreuse de Pavie*. Gêneve: Droz; París: Arts et métiers graphiques.
- Anzelmo, A. (1990). *Ciminna. Materiali di storia tra XVI e XVII sec*. Ciminna: Cassa Rurale ed artigiana.
- Appianus, P. (1534). *Inscriptiones sacrosanctae [...]*. Ingolstadt: P. Appiani.
- Aramburu-Zabala Higuera, M. A. y Soldevilla Oria, C. (2013). *Jándalos. Arte y Sociedad entre Cantabria y Andalucía*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Arciniega García, L. (2013). El análisis patrimonial histórico y el acercamiento al uso y recepción de los vestigios del pasado. En L. Arciniega (ed.), *Memoria y Significado. Uso y recepción de los vestigios del pasado* (pp. 11-30). Valencia: Universitat de València.
- Arenas Rodríguez, P., Carrasco Gómez, I., Conlin Hayes, E., Jiménez Hernández, A., Lafuente Ibáñez, P., Martín Pradas, A. y Vera Cruz, E. (2004). El palacio de Hernando Colón: arqueología de la arquitectura en el patio de San Laureano (Sevilla). *Romula*, 3, 285-310.
- Arfe, J. de (1585-1587). *De varia commensuración para la escultura, y arquitectura*. Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León.
- Argan, G. C. (1979 [1961]). *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Arias de Saavedra Alías, I. (2001). Las universidades hispánicas durante el reinado de Carlos V. En J. Martínez Millán, J. Bravo Lozano, F. Labrador Arroyo (Coords.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa: Congreso internacional*. Madrid 3-6 de julio de 2000, (vol. 3, pp. 369-406). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Arias Martínez, M. (2011). *Alonso Berruguete, Prometeo de la escultura*. Palencia: Diputación.
- Arias Martínez, M. (2014). Un nuevo Cristo a la columna de Diego de Siloé. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 49, 9-19.
- Armenini, G. B. (1988 [1587]). *De' veri precetti della pittura*. Edizione a cura di Marina Gorreri. Prefazione di Enrico Castelnuovo. Turín: Einaudi.
- Arrúe Ugarte, M. B. (2004). El sistema Hallenkirchen en La Rioja: de los modelos conservados al singular ejemplo de San Millán de la Cogolla. En M. C. Lacarra Ducay (coord.), *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar* (pp. 115-158). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Asenjo Sedano, C. (1973). Diego de Siloé en la Catedral de Guadix. En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterraneo y el Atlantico II* (pp. 214-225). Granada: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.
- Asenjo Sedano, C. (1992). *Pueblos e Iglesias de Granada, siglo XVI. La tierra de Guadix*. Granada: Universidad de Granada.
- Asher, Y. (2006). Politics and Commemoration in Renaissance Naples: the Case of Caterina Pignatelli. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2, 145-168.
- Ausín Íñigo, M. (2017). La casa de Alonso Berruguete: de taller del escultor a archivo militar. *PITTM*, 88, 239-253.
- Ayerza Elizarain, R. (1998). Los modelos del Renacimiento en la costa guipuzcoana: el caso del

- convento dominico de San Telmo en San Sebastián. *Ondare*, 17, 211-220.
- Azcárate, J. M. (1963). *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*. Madrid: Dirección General de Bibliotecas y Archivos.
- Azcona, T. de (1972). *Fundación y construcción de San Telmo de San Sebastián. Estudio y documentos*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal.
- Baldi, B. (2003). Enea Silvio Piccolomini e il De Europa: umanesimo, religione e política. *Archivio storico Italiano*, CLXI, 619-643.
- Baldi, B. (2007). Geografia, storia e politica nel De Europa di Enea Silvio Piccolomini. In *Pio II umanista europeo* (pp. 199-215). Firenze: Cesati.
- Baño Martínez, F. del. (2009). *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna: teoría y análisis*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Barbé-Coquelin de Lisle, G. (ed.) (1977[c. 1585]). *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira* (2 tomos). Albacete: Caja de Ahorros Provincial de Albacete.
- Barbosa, M.V. (1997). *Los castillos a través de la historia*. Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales de la Junta de Andalucía.
- Barlés Báguena, E. (2010). La arquitectura de la Cartuja: espacios y funciones. En *Del silencio de la cartuja al fragor de la orden militar* (vol. 1, pp. 61-100). Aguilar de Campoo: Fundación Santa María La Real.
- Barone, Z. (2018). *Lo Scibene di Palermo un monumento da restaurare*. Roma: Aracne.
- Barral, X. (1992). *El Palau Nacional de Montjuïc: crònica gràfica*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Barranquero Contento, J. J. (2001). Maestros y canteiros en las obras del Monasterio de Nuestra Señora de la Asunción (Almagro). *Archivo Español de Arte*, 294, 190-192.
- Barranquero Contento, J. J. (2011). El monasterio de Nuestra Señora de la Asunción de Almagro (Ciudad Real): su fábrica y el desarrollo de las obras. En F. J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular* (vol. 2, pp. 885-902). San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- Barranquero Contento, J. J. (2013). La arquitectura en el Campo de Calatrava (1500-1570): de Juan de Baeza y Antón Egas a Enrique Egas el Mozo y Martín de Zalvilla. *Archivo Español de Arte*, 341, 15-28.
- Barrio, J. A. y Moya Vagañón, J. G. (1981). Los Canteros Vizcaínos (1500-1800): Diccionario Biográfico. *KOBIE*, 11, 173-282.
- Barrio, J.A. (1980). *El modo vasco de producción arquitectónica en los Siglos XVI-XVIII*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.
- Barrón García, A. A. (2015). Martín Ruiz de Albiz y San Juan de Arteaga, arquitectos de la catedral de Santa María La Redonda en Logroño (1523-1529). *Goya*, 353, 263-287.
- Barrón, A. y Ruiz de la Cuesta, M. P. (1993). Diego Guillén, imaginero burgalés (1540-1565). *Artigrama*, 10, 235-272.
- Bartsch, T. (2013). Von Gossaert bis Goltzius: zur Rezeption antiker Plastik auf den Zeichnungen niederländischer Künstler der Renaissance. En M. Luchterhandt et al. (Coords.), *Abgekupfert - Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der frühen Neuzeit* (pp. 13-26). Petersberg: Imhof.
- Bartsch, T. (2019). *Maarten van Heemskerck: römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*. Munich: Hirmer.
- Basile, N. (1929). *Palermo Felicissima, voll. 3*. Palermo: P. Vittoriotti.
- Baxandall, M. (1989). *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume.
- Belda Navarro, C. (1971). La obra de rejería de la catedral de Murcia. *Anales de la Universidad de Murcia*, XXIV, 207-243.
- Bellesi, S. (1997). Ferrucci, Andrea. En *Dizionario Biografico degli Italiani*, (vol. 47, pp. 218-222). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Belluzzi, A. (1998). *Palazzo Te a Mantova*. Módena: Panini.
- Belozerskaya, M. (2002). *Rethinking the Renaissance. Burgundian Art Across Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beltrán de Heredia, V. (1960). *Domingo de Soto. Estudio biográfico documentado*. Salamanca: Ediciones Cultura Hispánica.
- Benevolo, L. (1972 [1968]). *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Taurus.
- Benevolo, L. (1982 [1981]). *Historia de la arquitectura del Renacimiento: la arquitectura clásica del siglo XV al siglo XVIII*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bérchez, J. (1992). *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*. Ciudad de México: Azabache.
- Bérchez, J. (1999). Memoria de las cosas pasadas, relación de las presentes: imágenes de los Reinos de Indias. En Sociedad Estatal de Conmemoración de los centenarios de Carlos V y Felipe II, *Los*

- siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700* (pp. 27-38). Madrid: Museo del Prado.
- Bérchez, J. y Marías, F. (2010). Las lonjas de mercado en España: de Barcelona a Sevilla. En K. Ottenheim, M. Chatenet, K. De Jonge (Eds.), *Public Buildings in Early Modern Europe* (pp. 201-220). Turnhout: Brepols.
- Bermejo Díez, J. (1977). *La catedral de Cuenca*. Cuenca: Caja de Ahorros Provincial de Cuenca.
- Bermúdez de Pedraza, F. (1608): *Antigüedad y excelencias de Granada*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez.
- Bertos Herrera, P. (2006): Navas-Parejo: autor del tabernáculo de la Catedral de Granada. En J. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006* (pp. 83-95). Murcia: Universidad de Murcia.
- Beuter, P. A. (1604). *Primera parte de la Crónica general de toda España, y especialmente del Reyno de Valencia*. Valencia: Casa de Pedro Patricio Mey.
- Bevan, B. (1938). *History of Spanish Architecture*. London: B.T. Batsford.
- Bialostocki, J. (1966). Late gothic. Disagreements about the Concept. *Journal of the Archeological Association*, 29 (3), 66-105.
- Bialostocki, J. (1998). *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid: Istmo.
- Binding, G. (1989). Opus francigenum. Ein Beitrag zur Begriffsbestimmung. *Archiv für Kunstgeschichte*, 71, 45-54.
- Binding, G. (2006). *Als die Kathedralen in den Himmel wuchsen. Bauen in Mittelalter*. Darmstadt: Primus.
- Bluteau, R. (1713). *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico [...], vol. 4*. Coimbra: Real Colégio das Artes da Companhia de Jesu.
- Bologna F. (1950). Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli. In *Sculture lignee nella Campania* (pp.153-182). Napoli: Palazzo Reale.
- Bologna, F. (1988-1989). Un'aggiunta a Pedro Machuca, l'iconografía de 'Gesù bambino porta-croce' e la tomba Bonifacio di Bartolomé Ordóñez a Napoli. *Prospettiva*, 53/56, 353-361.
- Boon, K. (1992), *The Netherlandish and German drawings of the XVth and XVIth centuries of the Frits Lugt Collection*, 3 voll. París: Institut Néerlandais.
- Bork, R. (2014). Dynamic Unfolding and the Conventions of Procedure: Geometric Proportioning Strategies. *Gothic Architectural Design. Architectural Histories*, 2 (1), art. 14, 1-20.
- Bork, R. (2018). *Late Gothic Architecture. Its Evolution, Extinction and Reception*. Turnhout: Brepols.
- Borrás Gualis, G. M. (2012). Art History in Spain: A Generational History. En M. Rampley et al. (eds.), *Art History and Visual Studies in Europe* (pp. 473-483). Leiden: Brill.
- Bosarte, I. (1804). *Viage artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen*. Madrid: Imprenta Real.
- Boucheron, P. (1998). *Le pouvoir de bâtir: urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIVe-XVe siècles)*. Rome: École Française de Rome.
- Boucheron, P. (2014). *De l'éloquence architecturale. Milan, Mantoue, Urbino (1450-1520)*. Paris: Éditions B2.
- Boucheron, P. & Folin, M. (2011). *I grandi cantieri del rinnovamento urbano. Esperienze italiane ed europee a confronto (secoli XIV-XVI)*. Roma: École Française de Rome.
- Boyden, J. M. (1995). *The courtier and the King: Ruy Gómez de Silva, Philip II, and the court of Spain*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Brandão [de Buarcos], J. (1999 [1552]). *Grandeza e abastança de Lisboa em 1552*. Ed. J. F. Alves. Lisboa: Livros Horizonte.
- Braudel, F. (1989). *El Mediterráneo*. Madrid: Espasa Calpe.
- Bravo Guerreño, S. C. (2011). Bóvedas por cruces. Clasificación geométrica. En S. Huerta, I. Gil Crespo, S. García y M. Taín (eds.), *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Santiago, 26-29 octubre 2011* (pp.161-167). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Brothers, C. (2015). Un humanista italiano en Sevilla: ciudades, arquitectura, paisaje. En A. Marín Fidalgo y C. Plaza (coords.), *Los jardines del Real Alcázar de Sevilla: historia y arquitectura desde el medievo islámico al siglo XX* (pp. 84-101). Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla y Patronato del Real Alcázar.
- Brugerolles, E. (1985). *Frans Floris. Etudes d'après Giulio Romano et Polidoro da Caravaggio, in Renaissance et Maniérisme dans les Écoles du Nord. Dessins des collections de l'École des Beaux-Arts*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Brunetti, O. & Pagliaro, R. (1995). Bernardino Rossellino tra Roma e Firenze. In *Quaderni di storia dell'architettura e restauro*, 13/14, 5-35.
- Bruschi, A. (2006). *Filippo Brunelleschi*. Milano: Electa.

- Bruzelius, C. (2000). Il gran rifiuto. French Gothic in Central and Southern Italy in the Last Quarter of the Thirteenth Century. En G. Clarke & P. Crossley, *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture, c. 1000-1650* (pp. 36-45). Cambridge: Cambridge University Press.
- Buonarroti, Michelangelo (1965-1983). Il carteggio di Michelangelo. Florencia: Sansoni.
- Burke, P. (2000 [1998]). *El Renacimiento europeo. Centros y periferias*. Barcelona: Crítica.
- Burke, P. (2013 [2009]). *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.
- Burns, H. (1971). Quattrocento architecture and the Antique: some problems. En R. R. Bolgar (coord.), *Classical influences on European culture, A.D. 500-1500* (pp. 269-287). Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Burns, H. (2013a). Architecture and Identity in Italy: an introduction and overview. En L. Corrain y F. Di Teodoro (eds.), *Architettura e identità locali: I* (pp. 3-38). Florencia: L.S. Olschki.
- Burns, H. (2013b). Architecture and the Communication of Identity in Italy, 1000-1650: Signs, Contexts, Mentalities. En H. Burns y M. Mussolin (eds.), *Architettura e identità locali II* (pp. 3-80). Florencia: L.S. Olschki.
- Burns, H. (2018). Was Giulio Romano the architect of the palace of Charles V in Granada? En P.A. Galera, S. Frommel (coords.), *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento* (pp. 297-336). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Burns, H. y Mussolin, M. (coords.) (2013). *Architettura e identità locali, II*. Florencia: Leo S. Olschky.
- Bury, J. B. (1976). The stylistic term 'Plateresque'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, 199-230.
- Bustamante García, A. (1995). El sepulcro del Gran Capitán. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 62, 5-41.
- Bustamante García, A. y Marías Franco, F. (1982). La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 8, 103-115.
- Bustamante, A. y Marías, F. (1983). Un tratado de arquitectura, de hacia 1550. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 13, 41-57.
- Bustamante, A. y Marías, F. (1985). El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo. En E. Santiago Páez (coord.), *El Escorial en la Biblioteca Nacional* (pp. 115-219). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas.
- Cabello Ruda, A. M. y Ledesma Gámez, F. (2018). La memoria del Linaje. La capilla del Santo Sepulcro en Osuna. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 20, 30-34.
- Cabezas Gelabert, L. (1989). La perspectiva angular y la introducción de la perspectiva artística en la España del siglo XVI. *d'Art*, 15, 167-179.
- Cacciari, M. (1997). *L'Arcipelago*. Milán: Adelphi.
- Caglioti, F. (1998). Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini. *Prospettiva*, 91/92 (Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro, I), 70-90.
- Calatrava Escobar, Juan (2008). La Catedral de Granada: Templo y Mausoleo. En: F. J. Martínez Medina (ed.), *Jesucristo y el emperador cristiano, Catálogo de la Exposición celebrada en la Catedral de Granada del 8 de julio al 8 de diciembre* (pp. 67-86). Córdoba: Cajasur, Obra social y cultural.
- Callejón Peláez, A. (2008). *Primus inter heroes. Damas y guerreros en la decoración del Monasterio de San Jerónimo de Granada*. Granada: Mouliaá Map.
- Calvo Gómez, J. A. (2018). La reforma católica en España. Los sínodos de Alcalá y Talavera a finales del siglo XV. En J. M. Magaz Fernández y J. M. Prim Goicoechea (eds.), *F. Ximénez de Cisneros: reforma, conversión y evangelización* (pp. 57-96). Madrid: Universidad San Dámaso.
- Calvo López, J. (1998). Los trazados de cantería en la "Teórica y práctica de fortificación" de Cristóbal de Rojas. En F. Bores, J. Fernández, S. Huerta y E. Rabasa (Eds.), *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (pp. 67-75). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Calvo López, J. (1999). "Cerramientos y Trazas de Monteas" de Ginés Martínez de Aranda (tesis doctoral). Recuperado de <<<https://repositorio.upct.es/handle/10317/778>>>.
- Calvo López, J. (2005). Jacopo Torni l'Indaco vecchio and the emergence of Spanish classical stereotomy. En G. Mochi (ed.), *Teoria e pratica del costruire: saperi, strumenti, modelli. Esperienze didattiche e di ricerca a confronto* (vol. II, pp. 505-516). Ravenna: DAPT-Dipartimento di Architettura e Pianificazione Territoriale, Università di Bologna, Fondazione Flaminia, Edizioni Moderna.
- Calvo López, J. (2009a). El manuscrito "Cerramientos y trazas de monteas", de Ginés Martínez de Aranda. *Archivo Español de Arte*, 82(325), 1-18.

- Calvo López, J. (2009b). La literatura de la cantería: una visión sintética. En *El arte de la piedra. Teoría y práctica de la cantería* (pp. 101-156). Madrid: CEU Ediciones.
- Calvo López, J. (2010). Perspective versus Stereotomy: From Quattrocento Polyhedral Rings to Sixteenth-Century Spanish Torus Vaults. *Nexus Network Journal*, 12, 77-111.
- Calvo López, J. y Salcedo, M. (2017). Geometric Proportion in the Sixteenth Century. Methods and Constraints. *Nexus Network Journal*, 19, 155-178.
- Calvo López, J., y Rabasa Díaz, E. (2016). Construcción, dibujo y geometría en la transición entre Gótico y Renacimiento. *Artígrama*, 31, 67-86.
- Calvo López, J., Alonso Rodríguez, M. A., Rabasa Díaz, E. y López Mozo, A. (2005). *Cantería renacentista en la catedral de Murcia*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.
- Calvo López, J., Rabasa Díaz, E. y Natividad Vivó, P. (2019). La estereotomía en la catedral de Jaén. En P. A. Galera Andreu y F. Serrano Estrella (coords.), *La catedral de Jaén a examen* (vol. 1, pp. 161-208). Jaén: Universidad.
- Calvo-López, J., Molina Gaitán, J. C., Natividad Vivó, O, Alonso Rodríguez, M. A., Rabasa Díaz, E., López Mozo, A. ... Sánchez Pravia, J. A. (2013). The Tracing for the Sail Vault at the Murcia Cathedral Vestry: Surveying a 16th-Century Full-Scale Working Drawing. *International Journal of Architectural Heritage*, 7(3), 275-302.
- Calzona, A. (coord.) (2003). *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova: atti del Convegno internazionale*. Mantova: Olschki.
- Camacho Martínez, R. (1998). La catedral de Málaga en tiempos de Felipe II. Obras del coro (1589-1599). En V. Tovar (coord.), *Felipe II y las artes* (pp. 267-282). Madrid: Universidad Complutense.
- Camacho Martínez, R. (2001). Maquetas de la catedral de Málaga. *Boletín de Arte*, 22, 497-508.
- Camacho Martínez, R. (2004). Arquitectura y Colegiata. Santa María la Mayor y San Sebastián de Antequera. En J. Romero Benítez (coord). *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de Arte e Historia (1503-2003)*. Antequera: Ayuntamiento de Antequera.
- Camerlenghi, N. (2011). The Longue Durée and the Life of Buildings. En R. Bork, W. W. Clark & A. McGehee, *New Approaches to Medieval Architecture* (pp. 11-20). Farnham: Ashgate.
- Camerlenghi, N. (2019). How Long Are the Lives of Medieval Buildings? Framing Spatio-temporalities in the Study of the Built World. En J. M. Feltman & S. Thompson (eds.), *The Long Lives of Medieval Art and Architecture*. New York, Oxon: Routledge.
- Camón Aznar, J. (1980). *Alonso Berruguete*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Capitel, A. (1988). *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza.
- Cara, L., Sánchez, V., Gil, A. y Guerrero, F. M. (2007). *Castillos, Fortificaciones y Defensas*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Caracciolo, E. (1938). *La chiesa e il convento di Baida*. Palermo: s. t.
- Caraffa, C. & Loi, M. C. (1995). *L'architettura del tardo-gotico in Europa*. Milano: Guerini.
- Carbonell i Buades, M. (2000-2001). Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona. *Locus Amoenus*, 5, 117-147.
- Cardoso, A. (2017). *A Cidade Global: Lisboa no Renascimento*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga e Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Carita, H. (1999). *Lisboa manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época moderna (1495-1521)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Carita, H. (2014). Da “Ribeira” ao Terreiro do Paço: génese e formação de um modelo urbano. In M. F. Faria (coord.), *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio: história de um espaço urbano* (pp. 13-35). Lisboa: Universidade Autónoma e Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Carli, E. (1993). *Pienza, la città di Pio II*. Roma: Editalia.
- Carmona, M. (1954). *Hospital Real de Todos os Santos*. Lisboa: Edição do autor.
- Carmo, M. (2003). *La arquitectura en la edad de la imprenta*. Madrid: Cátedra.
- Carrasco de Jaime, D. J. (2007). Documentos para una nueva aproximación al proyecto de la capilla mayor de San Jerónimo extramuros de Granada. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 32, 385-422.
- Carrasco Terriza, M. J. (2008). La iglesia de la Asunción de Aracena: de Diego Antonio Díaz a Hilario Vázquez. *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, 394, 347-362.
- Carrillo, C. (1979). *El obispado de Yucatán: historia de su fundación y de sus obispos desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, seguida de las constituciones sinodales de la diócesis y otros documentos relativos*. Mérida: Editorial Yucatán.
- Cartujo de la Defensa (1995). El Claustro de la Cartuja de la Defensa. *Temas de estética y arte*, 9, 172-200.

- Carvalho, A. S. (1992). *Crónica do Hospital de Todos-os-Santos, V Centenário da Fundação do Hospital Real de Todos os Santos*. Lisboa: s.n.
- Casano, A. (1949). *Del sotterraneo della Chiesa cattedrale di Palermo: memoria del canonico Alessandro Casano*. Palermo: Stamperia della ved. Solli e C.
- Casares López, M. (2008). *Las obras reales de la Alhambra en el siglo XVI: un estudio de los libros de cuentas de los pagadores Ceprián y Gaspar de León (1528-1627)* (tesis doctoral). Recuperado de <<<https://digibug.ugr.es/handle/10481/2081>>>.
- Casaseca Casaseca, A. (1988). *Rodrigo Gil de Hontañón. (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Casquete de Prado y Sagra, N. (2016). *José Gestoso y Sevilla: biografía de una pasión*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla-ICAS.
- Castañer, X. (2003). *Arte y arquitectura en el País Vasco: el patrimonio del románico al siglo XX*. Donostia: Nerea.
- Castellano Román, M. y Pinto Puerto, F. (2019). Dimensions and Levels of Knowledge in Heritage Building Information Modelling, HBIM: The model of the Charterhouse of Jerez (Cádiz, Spain). *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 14, e00110. Recuperado de <<<https://doi.org/10.1016/j.daach.2019.e00110>>>
- Castex, J. (1994). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Historia de la arquitectura, 1420-1720*. Madrid: Akal.
- Castro Santamaría, A. (1992). La polémica en torno a la planta de salón en la Catedral de Salamanca, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 75, 389-421.
- Castro Santamaría, A. (1998). Canteros vascos en el Primer Renacimiento Salmantino. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* 17, 231-247.
- Castro Santamaría, A. (2002). *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*, Salamanca: Caja Duero.
- Castro Santamaría, A. (2010). Pedro de Ybarra, a la sombra de Juan de Álava. En Alonso Ruiz, B. (coord.), *Los últimos arquitectos del gótico* (pp. 399-479). Madrid: Eleccé.
- Castro Santamaría, A. (2014). La organización económica y administrativa de la catedral de Salamanca en los inicios de su construcción. En B. Alonso Ruiz & F. Villaseñor Sebastián, *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios* (pp. 85-110). Santander, Sevilla: Universidad de Cantabria, Universidad de Sevilla.
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Ceán Bermúdez, J. A. (1804). *Descripción artística de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Viuda de Hidalgo y Sobrino.
- Ceán Bermúdez, J. A. (1981 [1804]). *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Renacimiento.
- Cera Brea, M. (2019). *Arquitectura e identidad nacional en la España de las Luces: Las "Noticias de los arquitectos" de Llaguno y Ceán*. Madrid: Maia.
- Cervetto, L. A. (1903). *I Gaggini da Bissone. Loro opere in Genova ed altrove*. Milán: Hoepli.
- Cesariano, C. (1521). *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura libri dece...* Como: Da Ponte.
- Chastel, A. (2000). *L'art français II. Temps modernes 1430-1620*. Paris: Flammarion.
- Chatenet, M. (2011). *Le Gothique de la Renaissance*. Paris: Picard.
- Checa Cremades, F. (1987). *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus.
- Christian, K. y Divitiis, B. de (coords.) (2019). *Local Antiquities, Local Identities: Art, Literature and Antiquarianism in Europe between the 14th and 17th*. Manchester: Manchester University Press.
- Chueca Goitia, F. (1947). *La catedral de Valladolid. Una página del siglo de Oro de la arquitectura española*. Madrid: CSIC.
- Chueca Goitia, F. (1951). *La catedral nueva de Salamanca: historia documental de su construcción*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Chueca Goitia, F. (1953). *Arquitectura del siglo XVI (Ars Hispaniae XI)*. Madrid: Plus Ultra.
- Chueca Goitia, F. (1965). *Historia de la arquitectura española: Edad antigua y Edad Media*. Madrid: Dossat.
- Chueca Goitia, F. (1971). *Andrés de Vandelvira. Arquitecto*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- Chueca Goitia, F. (1995). *Andrés de Vandelvira. Arquitecto*. Jaén: Riquelme y Vargas.
- Clouas, A. (1980). Origines et évolution du terme "plateresco" à propos d'un article de J. B. Bury. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 16, 151-161.
- Collantes de Terán Delorme, F. (1970 [1967]). *El Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Collantes de Terán Delorme, F. (1976a). *Arquitectura civil sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Collantes de Terán Delorme, F. (1976b). *Las Casas Capitulares*. Madrid: Reales Sitios.

- Comandè, G.B. (1942). La chiesa di S. Maria degli Angeli detta della Gancia in Palermo. In *Estratto degli atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere ed Arti (Palermo)* (serie IV, vol. II, parte II, pp. 61-66). Palermo: Presso l'Accademia di Scienze Lettere e Arti.
- Como, M.T. (2019). Soluciones e dettagli costruttivi nel Succorpo del duomo di Napoli. In S. Huerta e J. Gil Crespo (eds.), *Actas del Undécimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Soria, 9 - 12 octubre 2019* (pp. 253-262). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Conforti, C. (1997). Cupole, chiese a pianta centrale e culto mariano nel rinascimento italiano. In C. Conforti (ed.), *Lo specchio del cielo. Forme, significati, tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al '900* (pp. 67-85). Milano: Electa.
- Corbalán Yuste, F. (2014). *La proporción áurea: el lenguaje matemático de la belleza. Colección National Geographic: El mundo es matemático*. Barcelona: EDITEC.
- Corbo, A.M. (2002). *Pio II Piccolomini: un papa umanista (1458-1464)*. Roma: Edilazio.
- Corrain, L. y Di Teodoro, F.P. (coords.) (2013). *Architettura e identità locali*, vol. I. Florencia: Leo S. Olschky.
- Correia, F. S. (1944). A Origem dos Grandes Hospitais Portugueses. *Boletim da Assistência Social*, 17-19, 191-194.
- Correia, V. (1922). *As Obras de Santa Maria de Belém de 1514 a 1519*. Lisboa: Typographia do Anuário Comercial.
- Cossandi, G. (2013). La dieta di Mantova nei registri vaticani. In *I Gonzaga e i papi - Roma e le corti padane fra Umanesimo e Rinascimento (1418-1620)* (pp. 139-157). Città del Vaticano: Libreria editrice vaticana.
- Courajod, L. (1888). *Les origines de la Renaissance en France au XIV^e et au XV^e siècle*. Paris: H. Champion.
- Crinson, M. & Williams, R. J. (2019). *The Architecture of Art History: A Historiography*. London: Bloomsbury.
- Cruz Cabrera, J. P. (2005): La catedral durante los siglos XVIII y XIX: ornato, función y coro. En L. Gila Medina (coord.), *El libro de la Catedral de Granada* (vol. I, pp. 209-238). Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada.
- Cruz Cabrera, J.P. (2017): En torno al retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada: sus artífices, proceso constructivo, iconografía y modelos visuales. *Hispania sacra* 139, 163-176.
- Cruz Isidoro, F. (1997). *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Cruz Isidoro, F. (2001). *Alonso de Vandelvira (1544-ca. 1626/7). Tratadista y arquitecto andaluz*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Cupperi, W. (2011-2012). "Per la delectatione che delle memorie antiche generosamente suol prendere": le antichità di Antoine Perrenot de Granvelle, il Bacco D'Aspra-Guisa ed un'ipotesi sul Dionisio di Versailles. *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 40, 49- 80.
- Curto, D. R. (dir.) (1998). *O tempo de Vasco da Gama*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Difel.
- D'Arpa, C. (2007-2008). Il Tempietto di San Pietro in Montorio, la Sicilia e l'istituto giuridico della "Regia Monarchia". *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 5-6, 37-46.
- Dacos, N. (1985). Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut. *The Burlington Magazine*, CXXVII, 433-438.
- Dacosta Kaufmann, T. (2004). *Toward a Geography of Art*. Chicago: Chicago University Press.
- De Jesús María, A. (1680). *Don Baltasar de Moscoso i Sandoval, presbítero cardenal de la S. I. R. del titulo de Santa Cruz en Ierusalem. Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, canceller maior de Castilla, del Consejo de Estado, i Iunta del Co-vierno Universal de la Monarquía*. Madrid: Bernardo de Villa-Diego.
- De la Morena Bartolomé, A. (2017). La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares, obra de Cisneros. En *Ciclo de Conferencias el Cardenal Cisneros en Madrid* (pp.13-30). Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- De Marco Spada, B. (2016). *Un documento inedito di Domenico Gagini sui restauri musivi della Cappella Palatina di Palermo (1460 - 62)*. Consultabile a link: <https://www.academia.edu/27493484/>.
- Del Arco, J. (edit.) (2006). *Andrés de Vandelvira. Vida y obra de un arquitecto del Renacimiento*. Jaén: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Jaén.
- Di Blasi, G. E. (1790-1791). *Storia cronologica de' vicere, luogotenenti, e presidenti del Regno di Sicilia scritta dal regio storiografo d. Giovanni Evangelista Di Blasi, e Gambacorta abate benedettino, voll. 5*. Palermo: Stampe di Solli.

- Di Giovanni, V. (1989 [ms. del XVII sec.]). *Palermo Restaurato*. A cura di M. Giorgianni e A. Santamaura. Palermo: Sellerio.
- Di Marzo, G. e Mauceri E. (1903). L'opera di Domenico Gagini in Sicilia. *L'Arte*, VI, 147-158.
- Di Marzo, G. (1864). *Delle belle arti in Sicilia, voll. 4*. Palermo: S. Di Marzo.
- Di Marzo, G. (1883). *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI, voll. 2*. Palermo: Tipografia del Giornale di Sicilia.
- Di Natale, M. C. (1974). *Tommaso de Vigilia, parte I*. Palermo: i.l.a. Palma.
- Di Stefano, R. e Santoro, L. (1961-1962). La cappella di santa Maria dei Pignatelli in Napoli. *Napoli Nobilissima*, I, 187-192.
- Di Teodoro (2013). «Marmorea templa»: Firenze, identità romana e tutela identitaria. En H. Burns y M. Mussolin (eds.), *Architettura e identità locali*, (voll. II, pp. 449-469). Firenze: Olschki.
- Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, 12 (2 de junio 1929), 29; 13 (9 de junio 1929), 27; 18 (14 julio 1929), 41-48.
- Dias, P. (1988). *A arquitectura Manuelina*. Porto: Livraria Civilização.
- Díez de Baldeón García, C. (1993). *Almagro: arquitectura y sociedad*. Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Domenge i Mesquida, J. & Vidal Franquet, J. (2017). *Visurar l'arquitectura gòtica: inspeccions, consells i reunions de mestres d'obra (s. XIV-XVIII)*. Palermo: Caracol.
- Domínguez Cubero, J. (1984). Dos documentos sobre la vida de Juan de Maeda, arquitecto y escultor renacentista del reino de Granada. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 119, 85-118.
- Dossin, C. (2015). Towards a Spatial (Digital) Art History. *Artl@as Bulletin*, 4(1), 4-6.
- Dubois, J., Guillouët, J.-M. & Van den Bossche, B. (s.f.). *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XIIIe-XVIIe siècle)*. Paris: Picard.
- Entrambasaguas, J. (1943). *Una familia de ingenios: Los Ramírez de Prado*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Español Bertran, F. (2009). Las manufacturas arquitectónicas en piedra de Girona durante la Baja Edad Media (siglos XII.XVI) y su comercialización. *Anuario de Estudios Medievales*, 39(2), 963-1002.
- Espinosa, M.G., Nicolás, M.M., Torres, R. y Ureña, A. (2006). *Guía artística de Almería y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Estella, M. (2012). Guglielmo della Porta's early years and some of his works in Spain. En *Guglielmo della Porta. A Counter-Reformation Sculptor* (pp. 14-27). Madrid: Coll & Cortés fine arts.
- Fabregat Galcerà, E. (2004). El fris dels reis del Col·legi de Sant Jaume i Sant Maties. *Recerca*, 8, 275-302.
- Fagiolo, M. (coord.) (1985). *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.
- Fagiolo, M. y Madonna, M. L. (1981). *Il teatro del sole: la rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*. Roma: Officina Edizioni.
- Fagiolo, M. y Madonna, M. L. (coords.) (1985). *"Roma Sancta": la città delle basiliche*. Roma: Gangemi.
- Falcón Márquez, T. (1980). *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Sevilla: Servicio de publicaciones del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla.
- Falcón Márquez, T. (1995). *Iglesias de Santa María y San Pedro. Arcos de la Frontera*. Sevilla: Caja San Fernando de Sevilla y Jerez.
- Falcón Márquez, T. (2011). Mármoles de talleres genoveses en las casas palacio de Andalucía occidental en el siglo XVI. En R. Camacho Martínez, E. Asenjo Rubio y B. Calderón Roca (eds.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna* (pp. 445-478). Málaga: Universidad de Málaga.
- Falcón Márquez, T. (2012). Baltasar del Río, Obispo de Scala, y su capilla en la Catedral de Sevilla. En R. Camacho Martínez y E. Asenjo Rubio (eds.), *Patronos y modelos en las relaciones entre Andalucía, Roma y el Sur de Italia* (pp. 59-88). Málaga: Universidad de Málaga.
- Falomir Faus, M. (1990). Sobre el Marqués del Cenete y la participación valenciana en el castillo de La Calahorra. *AEA*, 63(250), 263-269.
- Falomir Faus, M., Marías, F. (1994). El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 6, 101-108.
- Félez Lubelza, C. (1979). *El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la arquitectura pública*. Granada: Universidad de Granada.
- Feliciano, M. y Ruiz Souza, J. C. (2017). Al Andalus and Castile: art and identity in the Iberian peninsula. En A. Payne, *The Companions to the History of Architecture*, (vol. I. pp. 527-557). Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley-Blackwell.

- Fernández Arenas, J. (1977). Martín de Santiago, noticias de un arquitecto andaluz activo en Salamanca. *BSSA*, 43, 157-172.
- Fernández Arenas, J. (1985). La fiesta, el arte efímero y la puerta de Santa María, en Burgos. En *La ciudad de Burgos: actas del Congreso de Historia de Burgos: MC aniversario de la fundación de la ciudad* (pp.907-916). Burgos: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- Fernández de Béthencourt, F. (2001-2004 [1897-1920]). *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española: Casa Real y Grandes de España, vol. 6*. Sevilla: Fabiola de Publicaciones Hispalenses.
- Fernández Gómez, M: (1986). La arquitectura como documento: el sepulcro del gran Cardenal Mendoza en Toledo. *Academia*, 63, 219-241.
- Fernández Izquierdo, F. (1995). Las religiosas de la Orden de Calatrava en el siglo XVI. En V. J. Suárez Grimón, E. Martínez Ruiz y M. Lobo Cabrera (coords.), *Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen* (pp. 483-496). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Fernández Naranjo, J. A. (2004). *La iglesia de San Miguel Arcángel en Morón de la Frontera*. Síntesis de Arquitecturas (tesis doctoral).
- Fernández Naranjo, J. A. (2007). Fascicvlvs. En *La piedra postrera. Actas del Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final* (vol. 2, pp. 307-324). Sevilla: Turris Fortísima.
- Fernández-González, L. (2020). Architectural Hybrids? Building, law and architectural design in the early modern Iberian world. *Renaissance Studies*, 34, 550-571. Recuperado de <<<https://doi.org/10.1111/rest.12588>>>.
- Ferrari, D. (1992). *Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie*. Mantua: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici.
- Ferreira Lopes, P. W. (2020). A Data-Driven Approach for Architectural History Knowledge. Capturing Buiklings' Construction Events for Historical Research Collaboration. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 13(2), 1-22.
- Ferreira, A. L. (2014). *O mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XVI. As Capelas Imperfeitas e o Renascimento em Portugal* (Ph. D. Diss). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10451/20394>.
- Finelli, L. & Rossi, S. (1979). *Pienza fra ideologia e realtà*. Bari: Dedalo.
- Finelli, L. (1984). *L'umanesimo giovane: Bernardo Rossellino a Roma e a Pienza*. Roma: Veutro.
- Flor, P. (coord.) (2019). *Praça universal de todo o orbe: uma vista de Lisboa em 1619*. Lisboa: Museu de Lisboa e EGEAC.
- Folin, M. (2018). Sulle membrature antropomorfe nei monumenti funerari italiani fra Medioevo e Rinascimento: prime considerazioni. En S. Frommel, E. Leuschner, V. Droguet y T. Kirchner (eds.). *Construire avec le corps humain. Les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVIe siècle* (pp. 73-95). París-Roma: Picard-Campisano.
- Folnesics, H. (1914). Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien. *Jahrbuch des Kunsthistorisches Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 8, 27-196.
- Foscari, A., & Tafuri, M. (1983). *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*. Torino: Einaudi.
- Franchetti Pardo, V. (1997). La ricerca di identità "nazionali". En R. Bonelli, C. Bozzoni, & V. Franchetti Pardo, *Storia dell'architettura medievale. L'Occidente europeo* (pp. 567-608). Roma-Bari: Laterza.
- Frankl, P. (1960). *The Gothic. Literary Sources and Interpretation through Eight Centuries*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Frey, D. (1913). Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini. *Jahrbuch des Kunsthistorisches Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 7, 1-169.
- Frommel, C. L. y Forcellino, M (2014). *Michelangelo, il marmo e la mente. La tomba di Giulio II e le sue statue*. Milán: Jaca.
- Fuhling, P. (1999). Cornelis Floris. *Print Quarterly*, 16, 283-289.
- Gaeta, L. (2017). La fortuna storica e storiografica di due o tre scultori spagnoli a Napoli nel Cinquecento: spunti per una lettura critica. In *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere gli artisti la storiografia*, (pp.7-32). Galatina: Congedo.
- Galera Andreu, P. A. (1983). *La catedral de Jaén*. León: Everest.
- Galera Andreu, P. A. (1992). La Cabecera de la Catedral de Granada y la Imagen del "Templo de Jerusalén". *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 23, 107-118.
- Galera Andreu, P. A. (2000a). *Andrés de Vandelvira*. Madrid: Akal.
- Galera Andreu, P. A. (2000b). El Renacimiento. En *Conocer Andalucía: Gran enciclopedia andaluza*

- del siglo XXI*. (vol. VIII, pp. 184-233). Sevilla: Ediciones Tartessos.
- Galera Andreu, P. A. (2000c). La iglesia de La Guardia. En AA.VV. *Visitas al Patrimonio Histórico de Jaén*. Jaén: Colegio Oficial de Arquitectos.
- Galera Andreu, P. A. (2007). La Catedral de Guadix: su arquitectura. En A. Fajardo Ruiz (coord.), *La Catedral de Guadix: Magna splendore* (pp. 113-157). Granada: Mouliá.
- Galera Andreu, P. A. (2015). Modelli di architetture in Spagna durante e dopo Il Rinascimento. En S. Frommel (coord.), *Modelli d'architecture: fonction et évolution d'un instrument de conception et de realization* (pp. 159-172). Roma: Campisano Editore.
- Galera Andreu, P. A. (2018). Le support anthropomorphe pendant la Renaissance espagnole. En S. Frommel, E. Leuschner, V. Droguet y T. Kirchner (eds.), *Construire avec le corps humain. Les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVIe siècle* (pp. 205-223). París-Roma: Picard-Campisano.
- Galera Andreu, P. A. (2019). Para una historia de la construcción de la catedral. En P. A. Galera y F. Serrano (coords.), *La catedral de Jaén a examen* (vol. I, pp. 89-130). Jaén: Universidad de Jaén.
- Galera Andreu, P. A. y Serrano, F. (Coords.) (2016). *Sebastianus. Pintor de Jaén. Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1615 – Madrid, 1667)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- Galiano y Ortega, F. (1902). *Documentos para la historia de Almagro*. Ciudad Real: Imprenta del Hospicio Provincial.
- Gallego de Miguel, A. (1981). Rejería castellana en la catedral de Sevilla: Las rejas de la capilla mayor, coro y púlpitos. *Boletín de Bellas Artes*, 9, 219-245.
- Gallego y Burín, A. (1952). *La Capilla Real de Granada*. Granada: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, Biblioteca Reyes Católicos.
- Gallego y Burín, A. (1982). *Granada, guía artística de la ciudad*. Granada: Editorial Don Quijote.
- Gallego y Burín, A. (1989). *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares.
- García Baño, R. (2017). *El manuscrito de cantería MSS. 12686 de la Biblioteca Nacional de España* (tesis doctoral). Recuperado de: <<<http://repositorio.upct.es/handle/10317/6855>>>.
- García, A. J. y Ruiz, J. A. (2019). Espacio, masa y ornato en la transición del Gótico al Renacimiento en España. *EGA*, 36, 48-59.
- García, S. (1683). *Compendio de Arquitectura y Sime-tría de los Templos*. Madrid. BNE. Ms. 8884.
- García-Estévez, C. B. (2014). High & Low: pabellones comerciales para la Exposición Internacional de las Industrias Eléctricas de Barcelona 1929. En *The Spanish Architecture and the International Exhibitions, 1929-1975* (pp. 275-284). Pamplona: T6 Ediciones.
- García-Estévez, C. B. (2019a). ... let us take an excursion around the world! Monumento y copia como práctica curatorial de las Exposiciones Internacionales y sus museos de colecciones, 1854-1929. *RA*, 21, 96-107.
- García-Estévez, C. B. (2019b). Redes internacionales del patrimonio arquitectónico español. En *Redes Internacionales de la Arquitectura Española, primer seminario AEMCI* (pp. 12-13). Barcelona: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Recuperado de <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/175584>.
- García-Murga Alcántara, J. (1981). *La iglesia de Santa María de Guareña*. Guareña: Ayuntamiento de Guareña.
- Garofalo, E. (2010). *Le arti del costruire. Corporazioni, mestieri e regole nel Mediterraneo aragonese (XV-XVI secolo)*. Palermo: Caracol.
- Garofalo, E. (2016). *Crociera e lunette in Sicilia e in Italia meridionale nel XVI secolo*. Palermo: Caracol.
- Garolafo, E., & Nobile, M. R. (2007). *Gli ultimi indipendenti: architetti nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*. Palermo: Caracol.
- Garrido, P. M. (1986). Testamento de D. Alonso Manrique, arzobispo de Sevilla, en 1525. En *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, (vol. I, pp. 261-282). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Garufi, R. (1999). La fabbrica del palazzo. In M. C. Di Natale (a cura di) *Arti Decorative nel Museo Diocesano di Palermo* (pp. 144-169). Palermo: O.D.I.P.A.
- Genin, S. (2014). *Voûtes à nervures manuélines. Le caractère innovant de João de Castilho* (Ph. D. Diss). Recovered from https://limo.libis.be/primo-explore/fulldisplay?docid=LIRIAS1953475&context=L&vid=Lirias&search_scope=Lirias&tab=default_tab&lang=en_US.
- Gentil Baldrich, J. M. (1994). Estilo introductorio. En E. Carazo y J. M. Otxotorena (eds.), *Arquitecturas centralizadas. El espacio sacro de planta central: diez ejemplos en Castilla y León* (pp. 13-35). Valladolid: Secretariado de

- Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Caja Salamanca y Soria.
- Gentil Baldrich, J. M. (1996). La traza oval y la sala capitular de la Catedral de Sevilla: una aproximación geométrica. En *Cuatro edificios sevillanos: metodologías para su análisis* (pp. 75-147). Sevilla: Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura.
- Gentil Baldrich, J. M. (1998). La traza oval y la sala capitular de la catedral de Sevilla. Una aproximación geométrica. En *Quatro edificios sevillanos* (pp. 73-141). Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad.
- Gerard, V. (1984). *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Madrid: Xarait.
- Gestoso y Pérez, J. (1892). *Historia y descripción de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian*. Sevilla: Imp. de la Revista de Tribunales Rivero.
- Gestoso y Pérez, J. (1899-1908). *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla: desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3 vols. Sevilla: Andalucía Moderna.
- Gestoso y Pérez, J. 1984 [1889-1892]. *Sevilla monumental y artística*, 3 vols. (ed. facsímil). Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.
- Ghisetti Giavarina, A. (2008). Il regno di Napoli. *Artigrama*, 23, 327-358.
- Ghyka, M. C. (1978). *El número de oro. I Los ritmos. II Los ritos*. Barcelona: Poseidón.
- Gianni, R. (2002). Nuovi documenti sulla presenza di Giorgio da Milano a Polizzi Generosa. *Paleokastro*, anno II, 7, 26-32.
- Gil, J. (2000). *Los conversos y la Inquisición sevillana, vol. II*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación El Monte.
- Gila Medina, L. (2000). *Maestros de cantería y albañilería en la Granada Moderna según los escribanos de la ciudad*. Granada: Academia Granadina del Notariado.
- Gila Medina, L. (coord.) (2005): *El libro de la Catedral de Granada, vol. 1-2*. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada.
- Gilman Proske, B. (1951). *Castilian Sculpture Gothic to Renaissance*. New York: Hispanic Society of America.
- Gimena Córdoba, P. (2010). *Cultura y sostenibilidad. El proyecto de la catedral Gótica de Córdoba como modelo de intervención* (Trabajo Final de Máster).
- Gimena Córdoba, P. (2015). Análisis gráfico de cuatro espacios de "Hernán Ruiz el Viejo". *Exposición Gráfica Arquitectónica*, 26, 232-241.
- Giménez Fernández, M. (1927). *El retablo mayor de la catedral de Sevilla y sus artistas*. Sevilla: Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.
- Góis, D. (1937 [1554]). *Lisboa Quinhentista: descrição de Lisboa*. Trad. R. Machado. Lisboa: Livraria Avelar Machado.
- Gómez Bravo, J. (1778). *Catálogo de los Obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado, I*. Córdoba: Reimpresión de Juan Rodríguez.
- Gómez López, C. (1996). La "Renovatio Urbis": poder, ciudad y universidad en el siglo XVI. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 9(1), 53-76.
- Gómez Martínez, J. (1998). *El Gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid.
- Gómez Sánchez, J. A. (2006). Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571). *Laboratorio de arte*, 19, 67-83.
- Gómez Sánchez, J. A. (2010). De Arnao de Vergara a Vicente Menardo. Nuevos documentos de artistas vidrieros del Renacimiento sevillano. *Laboratorio de Arte*, 22, 51-71.
- Gómez-Ferrer, M. (2017). Artesonados entre Italia y España en la Arquitectura Renacentista Temprana. *Studi e ricerche di storia dell'architettura*, 1(2), 8-27.
- Gómez-Moreno, M (1919): *Iglesias mozárabes: Arte español de los siglos IX a XI*. Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- Gómez-Moreno, M. (1925). Sobre el Renacimiento en Castilla II: la Capilla Real de Granada. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1(3), 245-288.
- Gómez-Moreno, M. (1931). *La escultura del Renacimiento en España*. Barcelona-Florenia: Pantheon.
- Gómez-Moreno, M. (1941). *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517-1558*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.
- Gómez-Moreno, M. (1967). *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca, vols. I y II*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- Gómez-Moreno, M. (1983). *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517-1558*. 2ª ed. cargo de A. Bustamante García. Madrid: Xarait.
- Gómez-Moreno, M. (1988 [1963]): *Diego de Siloe. Homenaje en el IV Centenario de su muerte*.

- Granada: Universidad de Granada, Cuadernos de Arte y Literatura (ed. facsímil). Granada: Universidad de Granada.
- Gómez-Moreno Calera, J. (1987). La Catedral de Guadix en los siglos XVI y XVII. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 18, 107-118.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (1989a). *Las iglesias de las siete villas: Colomera, Guadabortuna, Íllora, Iznalloz, Moclín, Montefrío, Montejicar*. Granada: Instituto Gómez-Moreno.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (1989b). *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560/1650)*. Granada: Universidad de Granada.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (1990). Documentos inéditos sobre la construcción de la iglesia de Santiago de Guadix y de la parroquia de Orce. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 21, 227-234.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (1993). Un nuevo proyecto de Siloé: La iglesia de Santiago de Guadix. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 24, 21-40.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (2005). Pervivencia y modificaciones al ideal siloesco: de Juan de Maeda a Miguel Guerrero. En: L. Gila Medina (coord.), *El libro de la Catedral de Granada* (vol. I, pp. 129-168). Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (2009). Diversas precisiones sobre la Catedral de Guadix y su ampliación barroca. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 40, 209-225.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (2010). Evolución de la retablistica granadina entre los siglos XVI y XVII. En L. Gila Medina (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (pp. 239-272). Madrid: Arco Libros.
- González Dávila, G. (1649). *Teatro eclesiástico de la primitiva iglesia de las Indias Occidentales. Vidas de sus arzobispos, obispos y cosas memorables de sus sedes (Nueva España), tomo I*. León: Universidad de León.
- González de León, F. (1973 [1844]). *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*. Sevilla. José Hidalgo y Sevilla. Gráficas del Sur.
- González de Santiago, I. (1989). El arco de Santa María en Burgos. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 55, 289-306.
- González Echegaray, M. C., Aramburu-Zabala Higuera, M. A., Alonso Ruiz, B. y Polo Sánchez, J. J. (1991). *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*. Cantabria: Universidad de Cantabria.
- González Navarro, R. (2006). *La Universidad de Alcalá de Henares y las Artes: el patronazgo artístico de un centro del saber. Siglos XVI-XIX*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá.
- González Simancas, M. (1905-1907). *Catálogo Monumental de Murcia*. Ms. Centro de Estudios Históricos, Madrid.
- González Tello, V. (1949): *Apuntes históricos de Arcena y su distrito, tomo II* (trabajo mecanografiado inédito). Conservado en la Biblioteca del Archivo Diocesano de Huelva, procedente del Colegio Menor "Arias Montano", caja "Tomo II / Copia 2ª".
- Graciani, A. (1998). Aportaciones medievales a la maquinaria de construcción. En F. Bores, (ed.), *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (pp. 217-224). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Graciani, A. (ed.) (1999). *La técnica de la arquitectura en la antigüedad*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Graham Jackson T. (1887). *Dalmatia the Quarnero and Istria: With Cettigne in Montenegro and the Island of Grado, vol 1*. Oxford: Clarendon Pres.
- Graziano, V. (1987 [1911]). *Ciminna, memorie e documenti*. Ciminna: Amministrazione Comunale.
- Grilo, F. (2000). *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento Península Ibérica (c.1511 – 1551)*. Lisboa: FLUL.
- Grilo, F. (2015). Francisco de Arruda e a edificação da torre de Belém (1514–1520). Circunstâncias, Especificidades e modelos. Em I. Cruz Almeida e M. João Neto (eds.), *Sphera Mundi. Arte e Cultura no Tempo dos Descobrimientos* (pp. 201-223). Lisboa: Caleidoscópio.
- Gros, P. (2018). Bibliographie sur les caryatides et les télamons. En S. Frommel, E. Leuschner, V. Droguet y T. Kirchner (eds.), *Construire avec le corps humain. Les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVIe siècle* (pp. 37-39). Paris-Roma: Picard-Campisano.
- Gschwend, A. J. e Lowe, K. (2017). *A Cidade Global, Lisboa no Renascimento*. Lisboa: INCM.

- Gudiel, G. (1577). *Compendio de algunas historias de España, donde se relatan muchas antigüedades dignas de memoria...* Alcalá de Henares: Juan Iñiguez de Lequerica.
- Guerrero Vega, J.M. y Pinto Puerto, F. (2019). Trabajos previos y paralelos integrados en el proyecto de restauración de la capilla de los Tocino (s. XV) en la iglesia de San Juan de los Caballeros de Jerez de la Frontera. *Arqueología de la Arquitectura*, 16, e086.
- Guicciardini, L. (2014). *Descrittione di M. Lodovico Guicciardini patritio fiorentino, di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore (1567)*. Testo a cura di M. Carnevali e M. Rossi. Roma: UniversItalia.
- Guichot y Sierra, A. (1926). *Dos series iconográficas de reyes en Sevilla. La pintada en el Salón de Embajadores del Alcázar y la esculpida en la Sala del Ayuntamiento*. Sevilla: Álvarez.
- Guichot y Sierra, A. (1928). *Desde Diego Riaño hasta Anibal González. Constitución de escuela del estilo arquitectónico sevillano*. Sevilla: Álvarez y Rodríguez.
- Guillaume, J. (2003). *L'invention de la Renaissance. La reception des formes "à l'antique" au début de la Renaissance*. Paris: Picard.
- Guillouët, J.M. (2019). *Flamboyant Architecture and Medieval Technicality. The Rise of Artistic Consciousness at the End of the Middle Ages (c. 1400-1530)*. Turnhout: Brepols.
- Guillouët, J.M., & Vilain, A. (2018). *Microarchitectures médiévales. L'échelle à l'épreuve de la matière*. Paris: Picard-INHA.
- Günther, H. (1983). Der Kasseler Codex Fol. A 45 der Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel. *Kunstchronik*, 36, 47-50.
- Günther, H. (1988). *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*. Tübingen: Wasmuth.
- Günther, H. (2009). *Was ist Renaissance? Eine Charakteristik der Architektur zu Beginn der Neuzeit*. Darmstadt: Primus.
- Gutiérrez Marmonje, J. (1992 [1782]). Antigüedad y estado de Aracena. En *Arcilasis II. Recopilación de textos históricos y literarios para fomentar el estudio de la Historia de Aracena y su serranía*. Aracena: Ayuntamiento, 1992.
- Gutiérrez Núñez, F. J. (2017). El sínodo diocesano de Córdoba de 1520 del obispo don Alonso Manrique de Lara. En J. Sánchez Herrero (dir.), *Synodicon Baeticum III: Constituciones Conciliares y Sinodales de las Diócesis de Cádiz, Ceuta y Córdoba* (pp. 115-126). Sevilla: Universidad.
- Gutiérrez-Cortines Corral, C. (1977). Jerónimo Quijano, un arquitecto del Renacimiento. *Goya*, 139, 2-11.
- Gutiérrez-Cortines Corral, C. (1987). *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra de Segura)*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería-Yerba, Departamento de Historia del Arte de la Universidad, Cajamurcia.
- Gutiérrez-Cortines Corral, C. (1992-1993). Propuesta de una base de datos de artistas: Juan Rodríguez, cantero del siglo XVI. *Imafrente*, 8-9, 223-238.
- Gutiérrez-Cortines, C. (1995). *Anónimo: De arquitectura: Tratado del Siglo XVI*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España.
- Hamon, E. (2011). *Une capitale flamboyante: la création monumentale à Paris autour de 1500*. Paris: Picard.
- Harth-Terré, E. (1949). Las tres fundaciones de la catedral de Cuzco. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, 2, 39-79.
- Heim, D. (2006). Andrea Sansovino und das Rätsel seiner Werke in Toledo. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69, 489-507.
- Hemsoll, D. (2019). *Emulating Antiquity. Renaissance Building from Brunelleschi to Michelangelo*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Henares Cuéllar, I. (2005): La catedral: estética y proyección urbana. En L. Gila Medina (coord.), *El libro de la Catedral de Granada* (vol. I, pp. 263-288). Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada.
- Henderson, G. J. (2018). Turn, Turn, Turn: The Construction of the Architectural Spiral Fluted Column in the Ancient Mediterranean World. *Technology and Culture*, 59(2), 363-409.
- Henríquez de Jorquera, F. (1934). *Anales de Granada: Descripción del reino y ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492) Sucesos de los años 1588 á 1646*. Ed. de Marín Ocete. Granada: Universidad de Granada.
- Heringuez, S. (2019). *Entre gothique et antique: l'architecture dans la peinture flamande du XVIe siècle*. Paris: Classiques Garnier.
- Hernández Díaz, J. (1933). *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*. Sevilla: Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.

- Hernández Díaz, J. (1935). Nicolás de León, entallador. *Archivo español de arte y arqueología*, 33, 247-258.
- Hernández Díaz, J. (1937). *Arte hispalense de los siglos XV y XVI*. Sevilla: Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.
- Hernández Díaz, J. (1984). Retablos y esculturas. En *La catedral de Sevilla* (pp. 221-320). Sevilla: Guadalquivir.
- Hernández Díaz, J., Sancho Corbacho, A. y Collantes de Terán, F. (1939-1955). *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla, vols. 1-4*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Hernández Díaz, J., Sancho Corbacho, A. y Collantes de Terán, F. (1943). *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla, tomo II*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Hernández González, S. (2008). Notas en torno a la administración del Santísimo Sacramento en Cazalla a mediados del siglo XVI. *Boletín Informativo de la Real e Ilustre Hermandad de Nuestra Señora del Monte*, 11, 41-47.
- Hernández González, S. (2009). La obra renacentista de la parroquia de Nuestra Señora de Consolación de Cazalla de la Sierra. Nuevas aportaciones documentales. En J. A. Filter Rodríguez (coord.), *Actas VI Jornadas de Historia sobre la Provincia de Sevilla: Sierra Norte* (pp. 303-313). Sevilla: Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales.
- Hernández Redondo, J. I. (2000). Diego Siloé, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny. *Locus Amoenus*, 5, 101-116.
- Hernando Sánchez, C. J. (2007). Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana. En C. J. Hernando Sánchez (ed.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna* (vol. I, pp. 189-237). Madrid: SEACEX.
- Herrera Maldonado, E. (2008). Almagro, ciudad Carolina. *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 32, 231-261.
- Herrera Maldonado, E. y Zapata Alarcón, J. (2005). Andrés de Vandelvira en La Mancha. En A. Pretel (coord.), *Andrés de Vandelvira. V Centenario* (pp. 47-70). Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- Herrera Maldonado, E. y Zapata Alarcón, J. (2009). La construcción del convento de Uclés (1529-1550). *Revista de las Órdenes Militares*, 5, 141-185.
- Herrera Mesa, P. P. (2003). El tema eucarístico en los Sínodos Diocesanos Cordobeses del Obispo Rojas y Sandoval (1563-1570). En F. J. Campos y Fernández de Sevilla (dir.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposio* (vol. I, pp. 350-370). San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses.
- Hirschbiegel, J., & Zeilinger, G. (2009). Urban Space Divided? The Encounter of Civic and Courtly Spheres in Late-Medieval Towns. En A. Classen, *Urban Space in the Middle Ages and the Early Modern Age* (pp. 481-503). Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- Hoag, J.D. (1985). *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid: Xarait
- Höfler J. (1992). Doslej neobjavljeni likovni vir za apsidalne niše šibenske stolnice Jurija Matejeva Dalmatinca. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (Prijeteljev zbornik I)*, 32(1), 445-457.
- Holanda, F. de (1921). *De la pintura antigua*. Madrid: Jaime Ratés.
- Hoppe, S. (2011). Northern Gothic, Italian Renaissance and beyond. Toward a 'thick' description of style. In M. Chatenet (ed.), *Le gothique de la Renaissance: actes des quatrièmes Rencontres d'architecture européenne, Paris, 12-16 juin 2007* (pp. 47-64). Paris: Picard.
- Horn, W. and Born, E. (1966). The "Dimensional Inconsistencies" of the Plan of Saint Gall and the Problem of the Scale of the Plan. *The Art Bulletin* 48 (3/4), 285-308.
- Howard, D. (2000). *Venice and the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100-1500*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Howard, D. (2011). Attitudes to the Gothic in Renaissance Venice. In M. Chatenet (ed.), *Le gothique de la Renaissance: actes des quatrièmes Rencontres d'architecture européenne, Paris, 12 - 16 juin 2007* (pp. 113-120). Paris: Picard.
- Huelsen, C. y Egger, H. (1913-1916). *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*. Berlin: Bard.
- Huizinga, J. (1984). *Erasmus and the Age of Reformation*. Princeton: University Press.
- Huntley, G. H. (1935). *Andrea Sansovino Sculptor and Architect of the Italian Renaissance*. Cambridge: Harvard University Press.
- Huse, N. y Wolters, W. (1990). *The Art of Renaissance Venice: architecture, sculpture, and painting, 1460-1590*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ibáñez Fernández, J. (2014). The Northern Roots of Late Gothic Renovation in the Iberian

- Peninsula. En K. Ottenheim (ed.), *Architects without Borders. Migration of Architects and Architectural ideas in Europe 1400-1700* (pp. 15-27). Mantova: Il Rio.
- Ibáñez Fernández, J. (2016a). Le radici bassomedievali della stereotomia spagnola del Cinquecento. *Lexicon*, 22-23, 53-68.
- Ibáñez Fernández, J. (2016b). 'Scientia vs Ars'. Architecture contre ornement dans l'Espagne du Quinientos. En Th. Verdier (ed.), *La passion de l'ornement à la Renaissance* (pp. 32-53). Bournazel-Montpellier: Éditions du buisson-Presses Universitaires de la Méditerranée, Université Paul Valéry Montpellier 3.
- Ibáñez Fernández, J. (2019a). Transferencias y continuidades vs. taxonomías y periodizaciones: los franceses y 'lo francés' en la arquitectura peninsular de la Edad Media a la Edad Moderna. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 31, 73-93.
- Ibáñez Fernández, J. (2019b). *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Ibáñez Fernández, J. (2020). Some reflexions about the French and 'french style' in architecture in the Iberian Peninsula in the transition from the Mediaeval to the Modern Era. *digitAR*, 2020/2, 10-32.
- Ibáñez Fernández, J. y Alonso Ruiz, B. (2016). El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. Diseño y construcción. *Artigrama*, 31, 115-202.
- Ibáñez Fernández, J. y Zaragoza Catalán, A. (2018). Microarchitecture in the Iberian Context between the Fourteenth and Sixteenth Centuries. A First Attempt at Analysis. En J.M. Guillouët y A. Vilain (dirs.), *Microarchitectures médiévales. L'échelle à l'épreuve de la matière* (pp. 47-56). Paris: Éditions Picard, Institut national d'histoire de l'art.
- Ibáñez Martínez, P. M. (1991). Los Flórez, una dinastía de canteros y entalladores del Renacimiento. *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XLVI, 51-61.
- Ibáñez Martínez, P. M. (2003). *Arquitectura y poder. Espacios emblemáticos del linaje Alborno en Cuenca*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Izquierdo, T. (2014). *La fustería a la València medieval (1238-1520)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Izquierdo, T. (2016). La carpintería al servicio de la arquitectura gótica: aportaciones iconográficas para el estudio de la tecnología aplicada en la obra valenciana. *Goya: Revista de arte*, 356, 196-209.
- Jansen, D. J. (2019). *Jacopo Strada and cultural patronage at the imperial court: the antique as innovation*. Leiden-Boston: Brill.
- Jardí Anguera, M. (2006). *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local* (Tesi Doctoral). Consultada da <<<https://www.tdx.cat/handle/10803/2010#page=1>>>.
- Jennings, N. (2016). The Chapel of Contador Saldaña at Santa Clara de Tordesillas and the Fashioning of a Noble Identity by an Early Fifteenth-Century Converso. *Hispanic Research Journal*, 17(5), 363-383.
- Jiménez Benítez, J. R. (1990). *La sociología andaluza de Alejandro Guichot*. Sevilla: Fundación Blas Infante.
- Jiménez Díaz, N. (2010). Nuevos datos histórico-artísticos tras la intervención en la puerta de las Granadas. *Cuadernos de La Alhambra*, 45, 45-63.
- Jiménez García, J.A. (2001). *Iglesia y antiguo convento de Sancti Spiritus de Salamanca*. Salamanca: Caja Duero.
- Jiménez Martín, A. (2006). Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval. En *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva* (pp. 17-113). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Jiménez Martín, A. (2013). *Anatomía de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Jiménez Martín, A. (2019). 115. Dibujo de monte para una bóveda de terceletes, incluida en el llamado 'Manuscrito de Hernán Ruiz'. En J. Ibáñez Fernández (coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI* (pp. 468-471). Madrid: Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- Jiménez Martín, A., y Pinto Puerto, F. (2003). *Levantamiento y análisis de edificios. Tradición y futuro*. Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción.
- Jones, M. W. (1988). Palazzo Massimo and Baldassare Peruzzi's Approach to Architectural Design. *Architectural History*, 31, 59-106.

- Jordano Barbudo, M. A. (2018). The Survival of Andalusí Artistic Formula in the Time of Hernán Ruiz I. *Arts* 7, 37, 1-18. <<<http://dx.doi.org/10.3390/arts7030037>>>.
- Justi, C. (1923). Salamanca, 15 April 1877. En *Spanische Reisebriefe* (pp. 80-81). Bonn: Verlag von Friedrich Cohen.
- Kagan, R. (2020). Beyond Art: Berruguete's Quest for Honor and Wealth. En M. C. de Carlos, F. Pareda y J. Riello (eds.), *La mirada extravagante. Arte, ciencia y religión en la Edad Moderna. Homaje a Fernando Marías* (pp. 443-464). Madrid: Marcial Pons Historia.
- Kavaler, E. M. (2012). *Renaissance Gothic, 1470-1540*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Kavaler, E. (2013). The diaspora of Netherlandish sculptors in the second half of the sixteenth century. In K. Ottenheim y K. De Jonge (eds.), *The Low Countries at the crossroads* (pp. 89-101). Turnhout: Brepols.
- Kik, O.G. (2014). From lodge to studio: transmissions of architectural knowledge in the Low Countries 1480-1530. In P. Lombaerde (coord.), *The notion of the painter-architect in Italy and the Southern Low Countries* (pp. 73-88). Turnhout: Brepols.
- Klapisch-Zuber, C. (1969). *Les Maîtres du Marbre. Carrare 1300-1600*. Paris: SEVPEN.
- Klein, A. H. (1978). Brueghel el Viejo, guía para el estudio de la Ciencia del siglo XVI. *Investigación y Ciencia*, 20, 86-93.
- Kokole, S. (1989). Auf den Spuren des frühen Florentiner Quattrocento in Dalmatien: Das toskanische Formengut bei Giorgio da Sebenico. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 47, 155-167.
- Kokole, S. (1996). Giorgio da Sebenico (Juraj Matejev Dalmatinac). In J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art* (vol. XII, pp. 666-668). New York: Grove.
- Krufft, H.W. (1969). Un cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: La Calahorra. *Antichità Viva. Rassegna d'arte*, 8 (2), 35-51.
- Krufft, H. W (1972). *Domenico Gagini und seine werkstatt*. München: Bruckmann.
- Krufft, H. W (1980). *Antonello Gagini und seine Söhne*. München: Bruckmann.
- L'Occaso, S. (2019). *Giulio Romano "universale"*. Mantua: Il Rio.
- l'Orme P. de. (1567). *Le premier tome de l'Architecture*. Paris: Federic Morel.
- Laguna Paúl, T. (2003). Transformaciones en la Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla y otras reorganizaciones durante el siglo XIX. En G. A. Ramallo Asensio (ed.), *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos* (pp. 591-618). Murcia: Universidad de Murcia.
- Laguna Paúl, T. (2020). El tabernáculo de la Virgen de los Reyes y la memoria documental de otros tabernáculos góticos de la catedral de Sevilla. *Medievalia*, 23(1), 275-330.
- Lampérez, V. (1896). *Apuntes para un estudio de las catedrales españolas*. Madrid: El Nacional.
- Lampérez y Romea, V. (1909). *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. Madrid: Blass.
- Lázaro Damas, M. S. (1988). El convento de Santa María Magdalena de la Cruz, de La Guardia. Programa constructivo. *B.I.E.G*, 136, 115-143.
- Ledesma Gámez, F. (2000). La vida en la calle. Notas sobre la religiosidad, fiestas y teatro en Osuna (siglos XVI-XVIII): II. La procesión del Corpus. *Apuntes 2: Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, 3, 193-232.
- Ledesma Gámez, F. (2003). *Las murallas de Osuna*. Osuna: Fundación El Monte.
- Lemerle, F. y Pauwels, Y. (1991). L'ionique: un ordre en quête de base. *Annali di Architettura*, 3, 7-13.
- León Alonso, A. (1980). *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla. estilo e interpretación iconológica* (Ph. D. Diss).
- León Alonso, A. (1984). La sacristía mayor de la catedral de Sevilla: estilo e interpretación iconológica. *Boletín de Arte*, 4-5, 129-156.
- León Coloma, M. A. (1997). Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de la Calahorra. II. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 28, 33-47.
- Leone de Castris, P. (2004). L'Arte a Napoli al passaggio fra due dinastie. In G. Galasso y C. J. Hernández Sánchez (eds.), *El reino de Nápoles y la monarquía de España. Entre agregación y conquista (1485-1535)* (pp. 631-651). Roma: Real Academia de España.
- Leone de Castris, P. (2010). *Studi su Gian Cristoforo Romano*. Napoli: Paparo.
- Leone de Castris, P. (2013). La cappella Pignatelli. In *Le savoir sur la falaise. Luoghi e storie dell'Università Suor Orsola Benincasa* (pp.63-65). Milano: Electa.
- Leone de Castris, P. (2015). Roma, Napoli, la Spagna. Note sulla cappellina di Caterina Pignatelli. *Napoli Nobilissima*, I (II-III), 5-29.
- Llaguno y Amírola, E. (1829). *Noticias de los arquitectos y arquitectura desde su restauración (ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Ceán-Bermúdez)*. Madrid: Imprenta Real.

- Llaguno y Amírola, E. (1977). *Noticias de los arquitectos y arquitectura desde su restauración (ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Ceán-Bermúdez)*, ed. facsímil. Madrid: Turner.
- Lleo Cañal, V. (1979). *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Lleo Cañal, V. (1984). La obra sevillana de Benvenuto Tortello. *Napoli Nobilissima*. XXIII, 198-207.
- Lleo Cañal, V. (1995). Algunas precisiones sobre las casas capitulares de Sevilla. En *Estudios de arte. Homenaje al Profesor Martín González* (pp. 187-190). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Lleo Cañal, V. (2012). *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano* (3ª ed.). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Lleo Cañal, V. (2017) Benvenuto Tortello: un arquitecto italiano en la Sevilla del Renacimiento. En L. Gaeta (ed.), *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia* (pp. 183-189). Galatina: Università del Salento-Mario Congedo.
- Llopis, J. (1999). Los órdenes clásicos y los mecanismos compositivos renacentistas: los claustros valencianos del Colegio del Patriarca y el monasterio de San Miguel de los Reyes. *EGA*, 5, 88-94.
- Longhi, R. (1953). Comprimarj spagnoli della maniera italiana. *Paragone*, 43, 3-15.
- López González, A. (2015). Cabecera cuadrada renacentista con bóveda pseudo-esférica cruzada en la iglesia de Santiago de Orihuela (Alicante). *EGA*, 25, 148-157.
- López Guzmán, R. (1987). *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI: arquitectura civil y urbanismo*. Granada: Diputación Provincial.
- López Guzmán, R. (1992). El lenguaje arquitectónico en el Renacimiento andaluz. En *La arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época* (pp. 119-150). Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía.
- López Guzmán, R. (2005): El espacio cultural previo: de la mezquita aljama al conjunto catedralicio. En L. Gila Medina (coord.), *El libro de la Catedral de Granada* (vol. I, pp. 71-92). Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada.
- López Guzmán, R. (2006a). El mudéjar de Granada y su proyección en América. En *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía* (pp. 261-296). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- López Guzmán, R. (coord.). (2006b). *Guía artística de Granada y su provincia, vol. II*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- López Guzmán, R. y Galera Mendoza, E. (2003). *Arquitectura, mercado y ciudad. Granada a mediados del siglo XVI*. Granada: Universidad de Granada.
- López Guzmán, R. y Hernández Ríos, M. L. (coords.) (2006). *Guía Artística de Granada y su provincia, vols. 1-2*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- López Lorente, V. D. (2019). *La transmisión del saber técnico de los arquitectos en la Corona de Aragón en el tardogótico*. Lleida: Pagès editors.
- López Martínez, C. (1929). *Notas para la historia del arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y C.^a
- López Mozo, A. (2003). Planar vaults in the Monastery of El Escorial. En S. Huerta (ed.), *Proceedings of the First International Congress of Construction History* (vol. II, pp. 1.327-1.334). Madrid: Instituto Juan de Herrera, SEdHC, ETSAM, A. E. Benvenuto, COAM, F. Dragados.
- López Mozo, A. (2009a). La construcción de bóvedas en piedra: El Escorial. En *El Arte de la Piedra. Teoría y Práctica de la Cantería* (pp. 205-231). Madrid: CEU Ediciones.
- López Mozo, A. (2009b). La cúpula de El Escorial: geometría, estereotomía y estabilidad. En S. Huerta, R. Marín, R. Soler, y A. Zaragoza (eds.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (vol. II, pp. 763-776). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- López Mozo, A. (2010). La cúpula de El Escorial: configuración constructiva. *Reales Sitios*, 184, 4-23.
- López Mozo, A., Rabasa Díaz, E., & Sobrino González, M. (2011). La línea en el control material de la forma. *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Santiago de Compostela, 26-29 de octubre de 2017* (1, pp. 743-754). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- López, J. (1999). *La Iglesia en Almería y sus obispos*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Caja Rural de Almería y Unicaja.
- López, M. (1975). El edificio de la antigua universidad, ¿obra de Siloé? *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 0, 113-124.
- López, M. (1986). *La Curia y el Palacio Arzobispal de Granada*. Granada: [s.n.]
- López Muñoz, T (2011). *La Reforma en la Sevilla del XVI*. Alcalá de Guadaíra: MAD.

- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2011). Otros escultores en la Andalucía tardogótica y renacentista. Función de la imagen y tendencias estéticas. En C. Lechuga Jiménez (coord.), *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz. El ciclo humanista: desde el último gótico al fin del barroco. Escultores II*. (vol. XXXIX, pp. 301-349). Sevilla: Hércules Ediciones.
- Maffi, D. (2007). L'equilibrio difficile: politica e diplomazia in Italia (1454-69). En *Pio II e la cultura del suo tempo* (pp. 133-144). Milano: Guerini.
- Mallart, L. (2018). Repertori iconogràfic de l'Art d'Espanya. En *Josep Puig i Cadafalch: visió, identitats, cosmopolitisme* (pp. 68-71). Mataró: Ayuntamiento de Mataró.
- Mancino, I. (2007). *Antonello Gagini fra Sicilia e Malta. Il restauro della Cattedrale di Palermo*. Palermo: fondazione Culturale Sciascia.
- Maravall, J. A. (1966). *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- March, J. M. (1951). El Primer Marqués del Cenete. Su vida suntuosa. *AEA*, 24 (93), 47-65.
- Marco Dorta, E. (1951). *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano, tomo I*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Marías, F. (1979). El problema del arquitecto en la España del siglo XVI. *Academia*, 48, 173-216.
- Marías, F. (1983). *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631), vol. I*. Salamanca: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- Marías, F. (1985). *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631), vol. II*. Salamanca: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- Marías, F. (1983-86). *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Toledo: IPIET.
- Marías, F. (1988): De iglesia a templo: notas sobre la arquitectura religiosa del siglo XVI. En E. Rosenthal (dir.), *Seminario sobre arquitectura imperial* (pp. 113-115). Granada: Universidad de Granada.
- Marías, F. (1989). *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus.
- Marías, F. (1990a). Orden arquitectónico y autonomía universitaria: la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares y Luis de Vega. *Goya*, 217-218, 28-40.
- Marías, F. (1990b). Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U. A. M.)*, 2, 117-129.
- Marías, F. (1992). *El siglo XVI: gótico y renacimiento*. Madrid: Silex.
- Marías, F. (1999). Arquitectura y urbanismo. Rejería y orfebrería. En V. García de la Concha (coord.), *La cultura del Renacimiento (1480-1580)* (pp. 363-411). Madrid: Espasa.
- Marías, F. (2000a). El Palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos. En M. J. Redondo Cantera y M. A. Zalama (coords.). *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial* (pp. 107-128). Salamanca: Junta de Castilla y León y Universidad de Valladolid.
- Marías, F. (2000b). La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12, 25-38.
- Marías, F. (2005a). Cuando el Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 17, 21-32.
- Marías, F. (2005b). El Codex Escorialensis: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último quattrocento. *Reales Sitios*, 41 (163), 14-35.
- Marías, F. (2007a). Andrés de Vandelvira y los problemas de la catedral de Jaén. En *Andrés de Vandelvira. El Renacimiento del Sur* (pp. 68-83). Jaén: Diputación Provincial de Jaén.
- Marías, F. (2007b). *El hospital Tavera de Toledo*. Sevilla: Fundación Casa Ducal de Medinaceli.
- Marías, F. (2008). Geografías del Renacimiento en España. *Artigrama*, 23, 21-37.
- Marías, F. (2011). Gótico, tardogótico y neogótico en la Castilla de los siglos XV y XVI: algunos problemas. En B. Alonso Ruiz (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América* (pp. 225-251). Madrid: Sílex.
- Marías, F. (2015). Il modelo architetonico durante il Rinascimento in Spagna: de Granada a Málaga. En S. Frommel (coord.), *Modelli d'architecture: fonction et évolution d'un instrument de conception et de realization* (pp. 143-158). Roma: Campisano Editore.
- Marías, F. (2017). Censuring Public Images: A Woodcut in the Inquisition Trial of Esteban Jamete. En K. Lynn y E. K. Rowe (eds.), *The Early Modern Hispanic World. Transnational and Interdisciplinary Approaches (Essays in Honor of Richard L. Kagan)* (pp. 293-316). Cambridge: Cambridge University Press.
- Marías, F. (2018a). Luis Hurtado de Mendoza, II Marqués de Mondéjar, arquitecto. En P. A. Galera y

- S. Frommel (eds.), *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento: de la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V* (pp. 121-150). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Marías, F. (2018b). Local antiquities in Spain: from Tarragona to Córdoba. En K. Christian y B. De Divitiis, *Local antiquities, local identities: Art, literature and antiquarianism in Europe, c. 1400-1700* (pp. 142-166). Manchester: Manchester Scholarship Online.
- Marías, F. y Bustamante, A. (1984). La herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620. En J. Brown y J. M. Pita Andrade, *El Greco: Italy and Spain* (pp. 101-111). Washington : National Gallery of Art.
- Marín Fidalgo, A. (1990). *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias, vols. 1-2*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Marín Fidalgo, A. y Plaza, C. (eds.) (2015). *Los jardines del Real Alcázar. Historia y Arquitectura desde el Medioevo islámico al siglo XX*. Sevilla: Patronato del Real Alcázar de Sevilla y Casa Consistorial.
- Marín López, R. (1995). El cabildo eclesiástico granadino y las obras de la catedral en el siglo XVI. *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 22, 211-241.
- Markham Schulz A. (1999). Antonio Gambello. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, 52. Tratto da [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-gambello_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-gambello_(Dizionario-Biografico)).
- Marković P. (2010). *Katedrala sv. Jakova u Šibeniku – Prvih 105 godina*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Márquez, C. (2003). Los restos romanos de la calle Mármoles en Sevilla. *Rómula*, 2, 127-148.
- Martí Arís, C. (1993). *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña.
- Martí y Monzó, J. (1898-1901). *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid: Leonardo Miñón.
- Martín Céspedes, M. A. (2005). Las intervenciones en el siglo XX. En L. Gila Medina (coord.), *El libro de la Catedral de Granada* (vol. I, pp. 239-262). Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada.
- Martín Nieto, D. A. (2002). El entallador y el escultor Guillén Ferrant. *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 12, 75-179
- Martín, A. (ed.). (1910-15). *Iznalloz. Portfolio fotográfico de España: Andalucía*, 80. Barcelona: A. Martín.
- Martínez de Aranda, G. (1986 [c. 1600]). *Cerramientos y trazas de montea*. Ed. facsímil con prólogo de José Mañas Martínez y estudio preliminar de Antonio Bonet Correa. Madrid: CEHOPU.
- Martínez Jiménez, N. (2015). María Manrique de Lara. La duquesa y la introducción del Renacimiento italiano en Granada. *Atrio*, 21, 40-53.
- Martínez Medina, F. J. (2008). El programa iconográfico de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada. En F. J. Martínez Medina (ed.), *Jesucristo y el emperador cristiano, Catálogo de la Exposición celebrada en la Catedral de Granada del 8 de julio al 8 de diciembre* (pp. 87-116). Córdoba: Cajatur, Obra social y cultural.
- Martínez-Burgos García, P. (1990). *Ídolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Universidad.
- Martini, L. (2005). Le opere, gli ambienti – tabulae pictae e altri ornamenti per la Cattedrale di Pienza. In *Pio II e le arti – la riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo* (pp. 251 – 262). Firenze: Silvana.
- Maselli Campagna, M. (2012). *L'attività di Antonio Marchesi da Settignano nell'Italia centro-settentrionale*. Palermo: Edizioni Caracol.
- Mattei, F. (2018a). Regole, licenza, accidenti nelle abitazioni di Sebastiano Serlio. In *Digital Serlio Project, Avery Architectural & Fine Arts Library*. Tratto da <<<https://library.columbia.edu/libraries/avery/digitalserio/essays.html>>>.
- Mattei, F. (2018b). Giulio Romano im Vexierspiegel seiner Rezeption: eine unbekannte Zeichnung. *New York und das "Mantuaner Skizzenbuch" Berlin. Kunstchronik*, 71(11), 570- 577.
- Mattei, F. (2019). I disegni dell'anonimo A nel "Taccuino mantovano" di Berlino: antichità e architettura moderna al nord delle Alpi. En S. Ferrari, A. Pattanaro (coords.), *Disegnare l'antico, riproporre l'antico nel Cinquecento* (pp. 41-60, 306-313). Padua: Padova University Press.
- Mayo Escudero, J. (2001). *Protocolo primitivo y de fundación de la Cartuja de Santa María de la Defensa. Jerez de la Frontera (Cádiz)*. Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg.
- Mayo Escudero, J. (2002). Fundación de la Cartuja jerezana de Santa María de la Defensa: motivos y entorno sociocultural y económico. En S. Chiaberto (ed.), *VIII Centenario della Certosa di Monte Benedetto. Certosa di Montagna, Certosa di Pianura*. Borgone Susa: Melli, stampa.

- Meli, F. (1958). *Matteo Carnilivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento in Palermo*. Roma: Palombi.
- Meli, F. (1959). Constructores e lapicidas del Lario e del Ceresio nella seconda metà del Quattrocento a Palermo. In E. Arslan (ed.), *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, (pp. 208-243). Como: A. Nosedà.
- Meli, F. (1966). *La matrice di Ciminna, in Scritti in onore di Salvatore Caronia*. Palermo: La Cartografia.
- Méndez Rodríguez, L. (2012). *El Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento.
- Migliaccio, L. (1994). Consecratio pagana ed iconografía cristiana nella Cappella Caracciolo di Vico, a Napoli. Un manifesto dell'umanesimo napoletano e gli esordi di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe. *Ricerche di Storia dell'Arte*, 53, 22-34.
- Millon, H., & Magnago Lampugnani, V. (1994). *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milano: Bompiani.
- Mira, E., & Zaragoza Catalán, A. (2003). *Una arquitectura gótica mediterránea*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Miura Andrades, J. (1995). Las órdenes religiosas en Osuna y su entorno a fines del siglo XVI. En J. J. Iglesias Rodríguez y M. García Fernández (coords.), *Osuna entre los tiempos medievales y modernos: (siglos XIII-XVIII)* (pp. 337-362). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Moita, I. (1992). *V Centenário do Hospital Real de Todos-os-Santos*. Lisboa: CTT.
- Moita, I. (1994). *O Livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Molinero Merchán, J. A. (2005). *La mezquita-catedral de Córdoba, símbolos de poder: estudio histórico-artístico a través de sus armerías*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, Áreas de Servicios Culturales y Turismo.
- Möller, C. (2001). Carlos V y la Universidad de Salamanca. En J.L. Castellano Castellano, F. Sánchez-Montes González (coords.), *Carlos V. Europeísmo y Universalidad: Congreso Internacional, Granada, mayo de 2000*, (pp. 429-460). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Moneo, R. (1985). La vida de los edificios: las ampliaciones de la mezquita de Córdoba. *Arquitectura*, 256, 26-36.
- Mongitore, A. (XVIII sec.; a). *Istoria cronologica degli arcivescovi della Metropolitana chiesa di Palermo scritta da D. Antonino Mongitore, Canonico di detta chiesa, Giudice sinodale, conservatore, e qualificatore del S. Ufficio, Parte Prima*. Biblioteca Comunale di Palermo (da ora BCPa): ai segni Qq D 5
- Mongitore, A. (XVIII sec.; b). *Dell'istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasteri, ospedali ed altri luoghi pii della città di Palermo. La Cattedrale di Palermo*. BCPa: ai segni Qq E 3
- Mongitore, A. (XVIII sec.; c). *Dell'istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasteri, ospedali ed altri luoghi pii della città di Palermo. Le Chiese fuori la città nella campagna*. BCPa: ai segni Qq E 10
- Mora Vicente, G., y Guerrero Vega, J. M. (2016). La Capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla en el tránsito al siglo XVI. Una aportación desde el análisis constructivo, estratigráfico y documental. En B. Alonso Ruiz y J. C. Rodríguez Estévez (eds.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada* (pp. 595-607). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Morales, A. J. (1978). *Arquitectura plateresca en Sevilla* (Ph. D. Diss). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Morales, A. J. (1981a). *El Ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y simbología*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Morales, A. J. (1981b). *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Morales, A. J. (1984a). La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII. En *La Catedral de Sevilla* (pp. 173-217). Sevilla: Guadalquivir.
- Morales, A. J. (1984b). *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Morales, A. J. (1986). Puntualizaciones sobre la obra escultórica de Nicolás de León. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XV, 17-22.
- Morales, A. J. (1989). Tradición y modernidad. 1526-1563. en V. Nieto, A. J. Morales y F. Checa, *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*. Madrid: Cátedra.
- Morales, A. J. (1991a). El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros. *Laboratorio de arte: revista del Departamento de Historia del Arte*, 4, 61-82.
- Morales, A. J. (1991b). Sobre la Capilla Real de Sevilla y algunos de sus creadores. *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 74 (227), pp. 185-196.
- Morales, A. J. (1992a). *Arquitectura del XVI en Sevilla*. Madrid: Historia 16.

- Morales, A. J. (1992b). Las casas capitulares de Sevilla. En *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio* (pp. 144-167). Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Morales, A. J. (1993). Diego de Riaño en Lisboa. *Archivo Español de Arte*, 66 (264), 404-407.
- Morales, A. J. (1996). *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid: Akal.
- Morales, A. J. (2000). Recibimiento y boda de Carlos V en Sevilla. En *La fiesta en la Europa de Carlos V* (pp. 27-47). Sevilla: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Morales, A. J. (2011). Diego de Riaño. En *El ciclo humanista. Arquitectos I, Proyecto Andalucía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz* (tomo XXV, pp. 193-219). Sevilla: Publicaciones Comunitarias-Grupo Hércules.
- Morales, A. J. (2019). Lecciones de Luca Pacioli para Juan Sánchez, maestro mayor del Ayuntamiento de Sevilla. *Laboratorio de arte*, 31, 135-142.
- Morales, A. J., Sanz, M. J., Serrera, J. M., Valdivieso, E. (1981). *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Morales Padrón, F. (1978). La Historia de Sevilla de Luis de Peraza. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 6, 76-174.
- Morán Turina, M. (2010). *La memoria de las piedras: anticuarios, arqueólogos y coleccionistas antiguédaes en la España de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Moreira, P. (1981). A arquitetura militar do Renascimento em Portugal. In *A Introdução da arte da Renascença na Península Ibérica* (pp. 281-305). Coimbra: EPARTUR.
- Moreira, R. (1987). *Jerónimos*. Lisboa: Verbo.
- Moreira, R. (1989). *História das Fortificações Portuguesas no Mundo*. Lisboa: Alfa.
- Moreira, R. (1991). *A Arquitectura do Renascimento no sul de Portugal. A Encomenda Regia entre o Moderno e o Romano*. Lisboa: Universidade Nova.
- Moreno Dopazo, P. (2017). *Trazas de monte y cortes de cantería en la obra de Rodrigo Gil de Hontañón* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Morgado, A. (1587). *Historia de Sevilla: en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables*. Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León.
- Morilla Cala, J. P. (2006). *En el V Centenario de la reconstrucción del templo de San Miguel. El plano, el texto y la añeja fotografía*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Morón de Castro, M. F. (1995). La Iglesia de San Miguel. cinco siglos en la historia de Morón de la Frontera (XIV-XVIII). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Moya García, C. (2007). A propósito de la Crónica abreviada de España de mosén Diego de Valera. *Voz y letra*, XVIII(1), 17-26.
- Mozzati, T. (2009). Alonso Berruguete a Roma: un conto corrente e gli itinerari del soggiorno italiano. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 51, 568-57.
- Mozzati, T. (2013a). Alonso Berruguete in Italia: nuovi itinerari. En T. Mozzati y A. Natali (eds.), *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*. Florencia: Giunti.
- Mozzati, T. (ed.) (2013b). *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*. Milano: Giunti.
- Murray, P. (1972). *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Aguilar.
- Mussolin, M. (2005). L'architettura fra Siena e Pienza – “Cathedralis effesta est: il Duomo di Pienza e il rinascimento cristiano di Pio II. In *Pio II e le arti – la riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo* (pp. 215-249). Firenze: Silvana.
- Nagel, A., & Wood, C. S. (2017). *Renacimiento anacronista* (L. Martín, Francisco, J. Gorostidi, A. Uteros, & J. Espinos Nuño, trads.) Madrid: Akal.
- Naldi, R. (2002). *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*. Napoli: Electa Napoli.
- Naldi, R. (2013). Bartolomé Ordoñez, Diego de Siloe e la scultura a Napoli nel primo Cinquecento: una linea. In T. Mozzati e A. Natali (eds.), *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"* (pp. 120-131). Milano: Giunti.
- Naldi, R. (2018). *Magnificence of Marble. Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe*. Múnich: Hirmer.
- Naldi, R. (2018). *Magnificence of Marble. Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe*. Chicago: University of Chicago Press.
- Naldi, R. (2019). *Bartolomé Ordoñez e Diego de Siloe. Due scultori spagnoli a Napoli agli inizi del Cinquecento*. Napoli: Art'em.
- Naldi, R. (2002). *Andrea Ferrucci: Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*. Nápoles: Electa.
- Natale, M., & Borobia, M. (2001). *El Renacimiento Mediterráneo. Los viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.

- Natale, M., & Romano, S. (2007). *Entre l'Empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques (Moyen Age-Renaissance)*. Roma: Viella.
- Natividad Vivó, P. (2014). Estereotomía renacentista en el Levante: la 'capilla cruzada' de Orihuela. En J. C. Navarro Fajardo (ed.), *Bóvedas valencianas. Arquitecturas ideales, reales y virtuales en época medieval y moderna* (pp. 111-132). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Natividad Vivó, P. (2017). *Bóvedas baidas de cantería en el Renacimiento español* (Tesis doctoral). Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena.
- Navagero, A. (1563). *Il viaggio fatto in Spagna et in Francia [...]*. Venecia: Domenico Farri.
- Navarrete Prieto, B. y Fernández Gómez, M. (2014). *Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla. I. Estudios*. Sevilla: ICAS.
- Navascués Palacio, P. (1971). El manuscrito de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven. *Archivo Español de Arte*, 44 (175), 295-321.
- Navascués Palacio, P. (1974). *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- Neagley, L. (1998). *Disciplined Exuberance. The Parish Church of Saint Maclou and Late Gothic Architecture in Rouen*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Negri Arnoldi, F. (1994). La Escultura del Quattrocento e del Cinquecento. In P. Carratelli (ed.), *Storia e civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'Età barocca* (pp.143-179). Napoli: Electa Napoli.
- Nesselrath, A. (1992). Codex Coner – 85 Years on. *Casiano Dal Pozzo's Paper Museum*, 3/2, 145–168.
- Nichols, C. (1988). *The Cappella Caracciolo di Vico in Naples and early Cinquecento architecture* (PhD). New York: New York University.
- Nieto Alcaide, V. (1986). El mito de la arquitectura árabe: lo imaginario y el sueño de la ciudad clásica. *Fragmentos*, 8-9, 141-145.
- Nieto Alcaide, V. (1973). *Las vidrieras de la catedral de Granada*. Granada: Universidad de Granada.
- Nieto Alcaide, V. (1969). *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez.
- Nieto Alcaide, V. (1989). Renovación e indefinición estilística. En V. Nieto, A. J. Morales, F. Checa, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599* (pp. 11-96). Madrid: Cátedra.
- Nieto Alcaide, V., Checa Cremades, F., & Morales, A. J. (1989). *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid: Cátedra.
- Nieto Cumplido, M. (1998). *La catedral de Córdoba*. Córdoba: Cajasur.
- Nobile, M. R. (2002). *Un altro rinascimento. Architettura, maestranze e cantieri in Sicilia, 1458-1558*. Benevento: Hevelius.
- Nobile, M. R. (2008). Palermo e la Sicilia occidentale. *Artigrama*, 23, 241-263.
- Nobile, M. R. (2009). *Chiese colonnari in Sicilia (XVI secolo)*. Palermo: Caracol.
- Nobile, M. R. (2010). *Antonello Gagini "architetto" 1478 ca. – 1536*. Palermo: Flaccovio.
- Nobile, M.R. (2013). Volte in pietra. Alcune riflessioni sulla stereotomia tra Italia Meridionale e Mediterraneo in età moderna. In M. R. Nobile (a cura di), *La stereotomia in Sicilia e nel Mediterraneo* (pp. 7-55). Palermo: Caracol.
- Nobile, M. R. (2014a). Maestri castigliani e di area cantabrica nella Sicilia tra XV e XVI secolo. In B. Alonso Ruiz e F. Villaseñor Sebastián (edd.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios* (pp. 251-263). Santander: Universidad de Cantabria, Universidad de Sevilla.
- Nobile, M. R. (2014b). Maestri e cantieri nella Sicilia interna tra XV e XVI secolo: le chiese madri di Pietraperzia e di Assoro. *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 19, 21-28.
- Nobile, M. R. (2016). Le cappelle della Madonna e dei Marinai nella chiesa dell'Annunziata a Trapani. Costruzione e architettura nel primo Cinquecento in Sicilia. *Bollettino d'Arte*, 30, 85-98.
- Nobile, M. R., & Garofalo, E. (2015). Stereotomy of the Late Medieval Mediterranean. Crossroads of Experimental Design. En B. Bowen, D. Friedman, T. Leslie, & J. Ochsendorf (eds.), *Fifth International Congress on Construction History* (3, pp. 239-246). Chicago: Construction History Society of America.
- Nunes da Silva, R. J. (2016). Mobilidade artística e transferência de conhecimentos na arquitetura tardo-gótica e os seus reflexos em Portugal no século XV e nas primeiras décadas do século XVI. En J. Ramôa Melo e L. Urbano Afonso (eds.), *O Fascínio do Gótico. Um tributo a José Custódio Vieira dea Silva*. Lisboa: ARTIS-Instituto de História da Arte, Universidade de Lisboa.
- Nunes da Silva, R. J. (2018). *O paradigma da arquitetura em Portugal na Idade Moderna. Entre o tardo-gótico e o Renascimento: Joao de Castilho "O mestre que amanece e anoitece na obra"*

- (Pd. D. Diss). Recuperado de <<<http://hdl.handle.net/10451/33051>>>.
- Núñez de Sotomayor, J. (1661). *Descripcion panegyrica, de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Iaen celebró en la translacion del SS. Sacramento a su nuevo templo por el mes de octubre del año 1660*. Málaga: Mateo López Hidalgo.
- Nußaum N. (2011). Patterns of Modernity. German Late Gothic Architecture reconsidered. En M. Chatenet (ed.), *Le gothique de la Renaissance: actes des quatrièmes Rencontres d'architecture européenne, Paris, 12 - 16 juin 2007* (pp. 9-18). Paris: Picard.
- Ojeda Barrera, A. (2017). *La iglesia de Santa María de Carmona. Arte, arquitectura y ciudad* (Tesis doctoral). Recuperada de <<<https://hdl.handle.net/11441/70800>>>.
- Oliveira, C. R. ([1554-1560]). *Sumário em que brevemente se contem algumas cousas asi eclesiasticas como seculares que há na cidade de Lisboa*. Lisboa: em casa de Germão Galharde.
- Oliver, A. y Pleguezuelo, A. (2012). *El Palacio de los Marqueses de La Algaba*. Sevilla: ICAS-Ayuntamiento de Sevilla.
- Oliver, A., Pleguezuelo, A. y Sánchez, J. M. (2004). *Guía Histórico-Artística de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche*. Aracena: Iniciativas Leader Sierra de Aracena y Picos de Aroche.
- Ollero Pina, J. A. (2007). Clérigos, universitarios y herejes: la Universidad de Sevilla y la formación académica del cabildo eclesiástico. En L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares y J. L. Polo Rodríguez (eds.), *Universidades hispánicas: modelos territoriales en la Edad Moderna*. (II, pp. 107-196). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Oropesa, A. de (1979). *Luz para conocimiento de los gentiles*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca & FUE.
- Orscellar, M. (1625). *Gloriosus Franciscus Redivivus sive Chronica Observantiae strictioris, reparate, reductae ac reformatae*. Ingoldstadt: Ex Officina Wilhelm Edri.
- Ortega Suca, A. (2012). *La catedral de Jaén: armonía perfecta. Fases de construcción y recorrido para visitarlas*. Jaén: Fundación Caja Rural.
- Ortega, J. (2001). Una muestra del dibujo de la arquitectura en la España dorada. En AA.VV, *Las Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores* (pp. 337-416). Santander: Fundación Marcelino Botín / Patrimonio Nacional.
- Ortiz de Zúñiga, D. (1677). *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble. y muy leal ciudad de Sevilla... de 1246... a 1671...* Madrid: Imprenta real- Florián Anisson.
- Ortolani, G. E. (1819). *Biografie degli uomini illustri della Sicilia*. Napoli: Presso Niccola Gervasi.
- Orueta, R. de (1917). *Berruguete y su obra*. Madrid: Calleja.
- Pacheco, A. F. B. (2008). *De Todos-os-Santos a São José. Textos e contextos do «espiritual grande de Lisboa»* (dissertação de Mestrado). Recuperado de <<<http://hdl.handle.net/10362/23168>>>.
- Paiva, J. P. (dir.) (2002-2011). *Portugaliae monumenta misericordiarum, 9 vols*. Lisboa: União das Misericórdias Portuguesas, Universidade Católica Portuguesa.
- Palacio Rada, J. (2010). Las ideas políticas en la Educación del príncipe cristiano de Erasmo de Rotterdam. *Revista de Filosofía*, 66(3), 25-49. Recuperado de: <<<https://produccioncientificaluz.org/index.php/filosofia/article/view/18205/18193>>>.
- Palacios Gonzalo, J. C. (2003 [1990]). *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*. Madrid: Editorial Munilla-Lería.
- Palacios Gonzalo, J. C. (1992). *La cantería en la construcción del Renacimiento andaluz*. Madrid: Ave del Paraíso.
- Palacios Gonzalo, J. C. (2009). *La cantería medieval. La construcción de la bóveda gótica española*. Madrid: Munilla-Lería.
- Palacios Gonzalo, J. C. (2015). La estereotomía clásica en el tratado de Alonso de Vandelvira. En *A. Vandelvira, Libro de trazas de cortes de piedra. Copia manuscrita presentada por Bartolomé de Sombigo y Salcedo* (pp. 1-44). Madrid: Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.
- Palacios Gonzalo, J. C., y Bravo Guerrero, S. C. (2013). Diseño y construcción de las bóvedas por cruces en España durante el siglo XVI. *Informes de la construcción*, 65(extra 2), 81-94.
- Palazzolo, A. (1987). *La torre di Pietro Speciale a Ficcarazzi*. Palermo: La bottega di Hefesto.
- Palazzolo, A. (2015). *Il dominio dello spazio urbano. La dimora turrata dei principi della Cattolica a Palermo*. Palermo: ISSPE.
- Palazzolo Olivares, C. (1993-1994). *Problemi di scultura del 500 a Napoli. La tomba di una defunta di casa Pignatelli* (PhD). Napoli: Università degli studi di Napoli.
- Palomero Páramo, J. M. (1988). Retablo e sepulcro di don Baltasar del Rio. Vescovo di Scalas. En *Genova e Siviglia. l'avventura dell'Occidente* (pp. 92-93). Génova: SAGEP.

- Palomero Páramo, J. M. (1989). Antonio María de Aprile y la marmolería de la casa de don Juan de Almansa. En *Presencia italiana en Andalucía: siglos XIV-XVII. Actas del III Coloquio Hispano-Italiano* (pp. 385-400). Sevilla: CSIC.
- Palomino, A. (1724). *Museo pictórico, y escala óptica. Práctica de la pintura*. Madrid: Viuda de Juan García Infanzón.
- Pane, R. (1975). *Il Rinascimento nell'Italia meridionale. Vol. II*. Milano: Comunità.
- Passero, G. (1785). *Giuliano Passero...*Napoli: Vincenzo Orsino.
- Pastore, S. (2010). *Una herejía española. Conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)*. Madrid: Marcial Pons.
- Payne, A. (coord.) (2017). *Renaissance and Baroque architecture*. Chichester-Oxford: Wiley Blackwell.
- Pecorella, V. M. (1968). *Storia della contrada e del convento di Baida presso Palermo*. Palermo: Società Siciliana per la Storia Patria.
- Pedregosa Megías, R. J. (2012). La evolución de una villa nazari de frontera: Montefrío. Antecedentes, configuración y transformación tras la conquista castellana. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 24, 73-103.
- Peinado Guzmán, J. A. (2010). El tabernáculo de la catedral de Granada: de Diego de Siloe a Navas Parejo. *Cuadernos de Arte*, 41, 43-62.
- Peraza, L. de (1979). *Historia de Sevilla. Historia de la nobilísima e Imperial Ciudad de Sevilla*. ed. Francisco Morales Padrón. Sevilla: Artes Gráficas Salesianas.
- Pereda, F. (2000). *La arquitectura elocuente: el edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Pereda, F. (2007). *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons.
- Pereda, F. (2008). Andrés (¿Sansovino?), florentín, en Toledo: nuevos datos documentales para su biografía. En M. J. Redondo Cantera y V. M. Guimarães Veríssimo Serrão (eds.), *O largo tempo do Renascimento. Arte, propaganda e poder* (pp. 357-387). Lisboa: Caleidoscopio.
- Pereira, P. (dir.) (1993). *Hospital Real de Todos os Santos séculos XV a XVIII: catálogo*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Pereira, P. (1995). As grandes edificações (1450-1530). In *História da Arte Portuguesa* (pp. 1-101). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pereira, P. (2002). *Mosteiro dos Jerónimos*. Lisboa: IPPAR. Scala.
- Pereira, P. (2006). Lisboa manuelina. Problemas de Conceito. *Revista de História da Arte*, 2, 43-55.
- Pérez Borrego (2020). *La familia Centurión entre Génova y Estepa. Arquitectura y Ciudad entre los siglos XVI y XVII* (Trabajo fin de grado). Sevilla ETS de Arquitectura, Universidad de Sevilla.
- Pérez del Campo, L. (1985). Nicolás Tiller y el retablo de Santa Bárbara en la catedral de Málaga. *Baetica*, 8, 77-84.
- Pérez del Campo, L. (1986). Versatilidad y eclecticismo. Diego de Vergara (h. 1499-1583) y la arquitectura malagueña del siglo XVI. *Boletín de Arte*, 7, 81-100.
- Pérez del Campo, L. y Romero, J. L. (1994). La catedral de Málaga. En VV. AA., *Catedrales de España, tomo V*. León: Everest.
- Pérez Escolano, V. (1973). *Aníbal González*. Sevilla: Diputación.
- Pérez Escolano, V. (1989). Sobre la arquitectura del Renacimiento en Andalucía. En: AA.VV. *Andalucía Americana. Edificios vinculados con el Descubrimiento y la Carrera de Indias* (pp. 34-78). Sevilla: Junta de Andalucía.
- Pérouse de Montclos, J.-M. (2001 [1982]). *L'Architecture a la française du milieu du XV siècle à la fin du XVIII siècle*. Paris: Picard.
- Pevsner, N. (1966 [1957]). *Storia dell'architettura europea*. Bari: Laterza.
- Piccinni, G. (2016). I Modelli ospedalieri e la loro circolazione dall'Italia all'Europa alla fine del medioevo. In G. Caverio Domínguez (ed.), *Civitas bendita: encrucijada de las relaciones sociales y de poder en la ciudad medieval* (pp. 7-26) León: Universidad de León.
- Piccinni, G. (2017). I grandi ospedali urbani dell'Italia medievale: all'origine del 'welfare'. In F. Sabatè (ed.), *L'assistència a l'etad mitjana* (pp. 139-151). Leida: Pegès editors.
- Pieper, J. (2000). *Pienza. Il progetto di una visione umanistica del mondo*. Stuttgart-London: Menges.
- Pinedo, C. (2015). Escenografía y espectáculos ópticos: Jean-Baptiste Blanchard. *Episkenion*. 3-4, 103-119.
- Pinho, J. B. (2020a). Antecedentes e componentes da reforma da assistência em Portugal nos alvares da modernidade. In *Omnium Sanctorum. O Hospital Real de Todos-os-Santos e a Cidade*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa (no prelo).
- Pinho, J. B. (2020b). Portugal e a Europa: as dimensões da reforma da assistência (séc. XIV-XVI). In *Omnium Sanctorum. O Hospital Real de*

- Todos-os-Santos e a Cidade*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa (no prelo).
- Pinto Puerto, F. (2000). La falsa apariencia. Las plenterías en hiladas redondas en las fábricas del Arzobispado Hispalense. In *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 827-839.
- Pinto Puerto, F. S. (1998). El libro de cantería. En A. Jiménez Martín (coord.), *El Libro de arquitectura de Hernán Ruiz II* (pp. 199-214). Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad.
- Pinto Puerto, F. (2002). *Las esferas de piedra. Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia en el Renacimiento*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Pinto Puerto, F. (2006). Fábrica y forma del templo gótico. En *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y obra de la obra nueva* (pp. 209-295). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Pinto Puerto, F. (2013). Aportaciones al análisis constructivo de fábricas antiguas: La capilla de La Antigua de San Miguel en Morón (1538). *Informes de la Construcción*, 65(530), 163-174.
- Pinto Puerto, F. y Angulo Fornos, R. (2015). Decisiones constructivas en la ejecución de la Capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla. Estudio a través de modelos gráficos. En S. Huerta y P. Fuentes (eds.), *Actas del IX Congreso Nacional y I Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción. Segovia, 13 - 17 octubre 2015* (pp. 1337-1348). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Pinto Puerto, F. y Guerrero Vega, J.M. (2009). Estudios previos a la intervención en la Capilla de la Antigua de la Iglesia de San Miguel. Morón de la Frontera. *Arqueología de la Arquitectura*, 6, 267-286.
- Pirri, R. (ed.) (1733). *Sicilia sacra disquisitionibus et notitiis illustrata*. Palermo: Apud haeredes Petri Coppulae.
- Pita Andrade, J. M. (coord.) (1994). *El libro de la Capilla Real*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez.
- Pizarro Llorente, H. (2000). Alonso Manrique de Lara. En J. Martínez Millán (dir.), *La Corte de Carlos V: los Consejos y los consejeros de Carlos V* (vol. III, pp. 256-263). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Plaza, C. (2014): Hernando Colón y la arquitectura de la Antigüedad: notas sobre su interés por Vitruvio, Plinio el Joven y otros escritores antiguos a través de los libros de su biblioteca. En S. Di Maria y M. Parada López de Corselas (eds.), *El imperio y las Hispanias: de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español* (pp. 393-405). Bolonia: Bononiae University Press.
- Plaza, C. (2015a): El Alcázar, los jardines y las villas del Renacimiento en Sevilla: ideología y arquitectura entre el legado islámico y la búsqueda de la Antigüedad Clásica. En A. Marín Fidalgo y C. Plaza (eds.), *Los Jardines del alcázar. Historia y Arquitectura desde el Medioevo islámico hasta el siglo XX. Historia y Arquitectura en los jardines del Real Alcázar* (pp. 40-83). Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Patronato del Real Alcázar.
- Plaza, C. (2015b). Las inéditas apostillas de Hernando Colón al De Architectura de Vitruvio editado por Fra Giocondo (Florencia 1522). En M. Taín Guzmán y N. Rodríguez Ortega (eds.), *Teoría y Literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos* (pp. 331-348). Madrid: Real Academia de San Fernando.
- Plaza, C. (2017). Buscando Roma: Hernando Colón, Carlos V y la arquitectura entre modernos y antiguos. En S. Frommel y P. A. Galera Andreu (eds.), *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al palacio de Carlos V* (pp. 229-266). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Plaza, C. (2018). "Inter Graecos et Arabes Concordia". Antigüedad, identidad local y arquitectura "alla moresca" en el *Renacimiento en Sevilla*. *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz*, 60(1), 171-200.
- Plaza, C. (2019). Torni, Jacopo. En *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. 95, pp. 289-293). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Plaza, C. (2020). Architecture for the Retablo between Spain and Italy: On the Work of Jacopo l'Indaco, Alonso Berruguete and Diego de Silóe (1520-1530). En K. Helmstutler di Dio y T. Mozzati (eds.), *Artistic Circulation Between Early Modern Spain and Italy* (pp. 56-77). Nueva York y Londres: Routledge.
- Plaza, C. (2022). Historia de la Arquitectura de la Edad Moderna desde Sevilla. En: M. Loren-Méndez (ed.), *Arquitectura, Ciudad y Patrimonio. Historia, Teorías e Intervención Contemporáneas* (pp. 64-101). Madrid: Abada.
- Plaza, C. (2022). Memoria di al-Andalus e architettura "alla moresca" nella Siviglia rinascimentale. *DAR. Design, Architecture, Research*, 1, pp. 110-123.
- Polo Sánchez, J. J. (2011). El modelo hallenkirchen en Castilla. En B. Alonso Ruiz (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, (pp. 281-311). Madrid: Sílex.

- Ponz, A. (1772-1794). *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Joaquín Ibarra.
- Ponz, A. (1781). *Viage de España*. Madrid: Imprenta Real.
- Ponz, A. (1988 [1781]). *Viage de España*. Madrid: Aguilar.
- Pope Hennessy, J. (1966 [1963]). *La scultura italiana. Il Cinquecento e il Barocco*. Milano: Feltrinelli.
- Quirini-Poplowski, R. (2014). Les échanges artistiques et culturels dans la construction et la décoration des bâtiments des colonies génoises de la mer Noire (XIIIe-XVe siècles). En J. Dubois, J.M. Guillouët & B. Van den Bossche, *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique* (pp. 163-174). Paris: Picard.
- Rabasa Díaz, E. (1996). Técnicas góticas y renacentistas en el trazado y la talla de las bóvedas de crucería españolas del siglo XVI. En A. de la Casas (coord.), *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, (pp.423-433). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Rabasa Díaz, E. (2000). *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Rabasa Díaz, E. (2003). The single coursed ashlar vault. En *Proceedings of the First International Congress on Construction History* (pp. 1679-1689). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Rabasa Díaz, E. (2013). Estereotomía: teoría y práctica, justificación y alarde. *Informes de la construcción*, 65(extra 2), 5-20.
- Rabasa Díaz, E. y López Mozo, A. (2011). El Escorial. Estereotomía de la piedra. En M. T. Gutiérrez Alarcón (coord.), *El Escorial: Historia, Arte, Ciencia y Matemáticas* (pp. 149-180). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Rabasa, E., López Mozo, A. & Alonso Rodríguez, M. A. (eds.) (2017). *Obra congrua: estudios sobre la construcción gótica peninsular y europea*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Ramírez Montes, M. (1987). *La escuadra y el cincel. Documentos sobre la construcción de la catedral de Morelia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramos Sosa, R. (1986). Fiestas reales sevillanas en el imperio (1500-1550). En *Premios de investigación "ciudad de Sevilla."* (pp. 165-238). Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Ramos, R. (2019). *O Hospitald e Todos os Santos: história, memória e património arquitectónico (sécs. XVI-XVIII)*. (Tese de doutoramento). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10174/25690>.
- Rebecchini, G. (2000). Exchanges of works of art at the court of Federico II Gonzaga with an appendix on Flemish art. *Renaissance Studies*, 16/3, 381-391.
- Recio Mir, A. (1998). Asensio de Maeda y la transformación de la Capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 29, 51-67.
- Recio Mir, A. (1999). 'Sacrum Senatvm'. *Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa.
- Recio Mir, A. (2000). La llegada del Renacimiento a Sevilla: el proyecto del Cardenal Hurtado de Mendoza para la capilla de la Antigua de la Catedral. *Archivo Español de Arte*, 73(290), 182-190.
- Recio Mir, A. (2001). Realidad y proyecto en la arquitectura de la imperial Sevilla. En *Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del Emperador*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Recio Mir, A. (2010). Una visión de la escultura andaluza del Renacimiento a partir del género del retrato. En L. Gila Medina (ed.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica* (pp. 115-134). Sevilla: Arco.
- Red. (1929a). Inauguración de 'El Arte en España' en el Palacio Nacional. Barcelona Atracción. *Revista Mensual de la Sociedad de Atracción de Forasteros*, 219, 207-215.
- Red. (1929b). *Exposición Internacional de Barcelona. Reglamento de la Sección especializada El Arte en España. Palacio Nacional*. Barcelona: Oficinas calle Lérida, núm. 2. Imprenta Altés.
- Red. (1929c). *Exposición Internacional de Barcelona. Cuadros Históricos: 12. El duque de Alba*. En *Exposición Internacional de Barcelona. El Arte en España, Palacio Nacional* (pp. 478-481). Barcelona: Imprenta de Eugenia Subirana.
- Redondo Cantera, M. J. (2013). Luci e ombre al ritorno in Spagna di Diego de Silóe e Bartolomé Ordóñez (1517-1527). In T. Mozzati y A. Natali (eds.), *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della maniera moderna* (pp.181-191). Milano: Giunti.
- Redondo Cantera, M. J. (2016). El arte de la Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Bertrugete. En J. Palomero Páramo (ed.), *Roma quanta fuit ipsa ruina docet. Nicole Dacos in memoriam*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Redondo Cantera, M. J. (2017). La obra burgalesa de Diego Siloé (1519-1528). En *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artista, la storiografia* (pp. 45-91). Modugno: Università del Salento, Congedo Editore.

- Regimento do Hospital de Todos os Santos* (1946). Lisboa: Laboratório Sanitas.
- Reilly, L. (2015). Change over Time: Neatline and the Study of Architectural History. *ARTl@S Bulletin*, 4(1). Recuperado de <<<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss1/2>>>.
- Resende, G. (1554). *Livro das obras de Garcia de Resende* [...]. Évora: André de Burgos.
- Resines, L. (2015). *El catecismo de Pedro Ramiro de Alba*. Granada: Universidad de Granada.
- Reymond, M. (1900). *La sculpture florentine. Le XVIe siècle et les successeurs de l'École Florentine, vol. IV*, Florence: Alinari.
- Rijo, D. (2016). Palácio dos Estaus de Hospedaria Real a Palácio da Inquisição e Tribunal do Santo Ofício. *Cadernos do Arquivo Municipal*, 5, 19-49.
- Rizzuti, S. (2007). *La tribuna di Antonello Gagini nella cattedrale di Palermo*. Palermo: Accademia delle Belle Arti.
- Rodríguez Buzón, M. (1982). *La Colegiata de Osuna*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Rodríguez Estévez, J. C. (1996). Los canteros de la obra gótica de la Catedral de Sevilla (1433-1528). *Laboratorio de Arte*, 1(9), 49-71.
- Rodríguez Estévez, J. C. (1998). *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Rodríguez Estévez, J. C. (2006). Los constructores de la catedral. En *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva* (pp. 149-207). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Rodríguez Estévez, J. C. (2007). El Gótico Catedralicio. La influencia de la Catedral en el Arzobispado de Sevilla. En A. Jiménez Martín (ed.), *La piedra postrera. Simposium internacional sobre la Catedral de Sevilla en el contexto del gótico final, ponencias (26-30 de marzo de 2007)* (pp. 175-255). Sevilla: Turrís Fortíssima.
- Rodríguez Estévez, J. C. (2011). Martín de Gainza. En *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz. Arquitectos I*, (pp. 255-287). Sevilla: Publicaciones Comunitarias.
- Rodríguez Estévez, J. C. y Ampliato Briones, A. (2019). Diego de Riaño y la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, 31, 97-112.
- Rodríguez Estévez, J. C. y Ojeda Barrera, A. (2017). La historia de Santa María a través de los documentos. En A. Ampliato y J. C. Rodríguez (coords.), *La obra gótica de Santa María de Carmona* (pp. 69-120). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Carmona.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. (1967). *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma: Institutum Historicum.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. (1985). L'architecture espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes. *Revue de l'Art*, 70, 41-52.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. (1987). *La iglesia y convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Rodríguez García, M., Romero Bomba, E., Rodríguez Segarra, I., Vázquez Vázquez, H., Vázquez Carretero, N. y Vázquez Carretero, J. (2008). *Parroquia de la Asunción. El crecimiento de una catedral*. Aracena: Excmo. Ayuntamiento.
- Rodríguez Moya, I. & Mínguez Cornelles, V. (2013). *Himeneo en la corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*. Madrid: CSIC.
- Rodríguez Ruiz, D. (2002). Andrés de Vandelvira y después. Modelos periféricos en Andalucía: De Francesco Colonna a Du Cerçau. En A. Moreno Mendoza y J. M. Almansa Moreno (dirs.), *Úbeda en el siglo XVI* (pp.321-368). Úbeda: El Olivo.
- Rodríguez Ruiz, D. (1997). Sobre un dibujo inédito de la planta de la catedral de Granada en 1594. *Archivo español de arte*, 70(280), 355-374.
- Rodríguez, F. J., Ramos, H. y García, J. M. (2012). El canon de Simón García. Entre el rito y la geometría. In *XI Congreso Internacional de Expresión Gráfica aplicada a la edificación*. (pp.426-433). Valencia: Universidad Politècnica de Valencia.
- Rokiski Lázaro, M. L. (1976). La capilla del Chantre o de los Apóstoles en la catedral de Cuenca. *Archivo Español de Arte*, 49(194), 161-174.
- Rokiski Lázaro, M. L. (1985). *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- Rokiski Lázaro, M. L. (2017). *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- Romero Bejarano, M. (2013, 10, 25 y 31 de marzo). El escultor Nicolás de León en Jerez. *Diario de Jerez*.
- Romero Bejarano, M. (2014). *Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la Baja Andalucía* (Tesis doctoral). Recuperado de <<<https://hdl.handle.net/11441/69330>>>.
- Romero Bejarano, M. (2018). Influencia portuguesa en el último gótico de la Baja Andalucía. En F. Quiles, M. Fernández Chaves y A. Fialho Conde (eds.), *La Sevilla lusa. La presencia portuguesa*

- en el Reino de Sevilla durante el Barroco* (pp. 92-113). Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Romero Bejarano, M. y Romero Medina, R. (2013). La Catedral de Sevilla y su conexión con la arquitectura del tardogótico portugués. *La Catedral entre 1434 y 1517: historia y conservación. XX Aula Hernán Rviz* (pp. 237-276). Sevilla: Catedral de Sevilla.
- Romero Martínez, A. (1999). Documentos para la historia del arte granadino. El monasterio de San Jerónimo. En A. L. Cortés Peña y M. L. López-Guadalupe Muñoz (eds.), *Estudios sobre iglesia y sociedad en Andalucía en la Edad Moderna* (pp. 504-520). Granada: Universidad.
- Romero Medina, R. y Romero Bejarano, M. (2017). La obra tardogótica de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera. Reflexiones sobre la intervención de Diego de Riaño. *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 16, 31-48.
- Romero Medina, R. y Romero Bejarano, M. (2018). Diego de Riaño y la obra de la parroquia de Santiago de Utrera. Notas sobre la influencia portuguesa en la arquitectura bajoandaluza del último gótico. *Matèria*, 13, 23-34.
- Romero Rodríguez, J. A. (2018). “No de menos piedad es procurar la reedificación de los templos que hacerlos de nuevo”: el mecenazgo de Alonso Manrique en la catedral de Córdoba. En M. V. Herráez, M. C. Cosmen, M. D. Teijeira y J. A. Moráis Morán (eds.), *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval* (pp. 403-420). Berna: Peter Lang.
- Rosenthal, E. (1958). The image of roman architecture in renaissance Spain. *Gazette des Beaux-Arts*, 52, 329-346.
- Rosenthal, E. (1961). *The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*. Princeton: Princeton University Press.
- Rosenthal, E. (1985). *The Palace of Charles V in Granada*. Princeton: Princeton University Press.
- Rosenthal, E. (1990). *La catedral de Granada, un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada: Universidad de Granada, Excma. Diputación Provincial de Granada.
- Rosenthal, E. (2005): Del proyecto gótico de Egas al modelo renacentista de Siloe. En L. Gila Medina (coord.), *El libro de la catedral de Granada* (vol. 1, pp. 93-127). Granada: Cabildo Metropolitano.
- Rosenthal, E. (2011): La catedral de Granada: el altar mayor bajo cúpula. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 23, 21-30.
- Rosenthal, E. (2015). *La catedral de Granada. Un estudio sobre el renacimiento español*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Rotondi Secchi Tarugi, L. (coord.) (1991). *Pio II e la cultura del suo tempo*. Milano: Guerini.
- Rotondi Secchi Tarugi, L. (coord.) (2007). *Pio II umanista europeo*. Firenze: Cesati.
- Rubio Masa, J. C. (2001). *El mecenazgo artístico de la casa ducal de Feria*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Rubio Merino, P. (1987). *Archivo de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla. Inventario general*. Madrid: Fundación Ramón Areces.
- Ruiz Cabrero, G. (2009). *Dibujos de la Catedral de Córdoba: visiones de la Mezquita*. Córdoba: Cabildo de la Catedral.
- Ruiz Cecilia, J. I. (2005). Control arqueológico en la plataforma exterior de la Universidad de Osuna (Sevilla). *Anuario arqueológico de Andalucía 2002* (vol. 3, tomo 2, pp. 546-5609). Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- Ruiz de la Rosa, J. A. (1987). *Traza y simetría de la Arquitectura en la Antigüedad y Medioevo*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Ruiz de La Rosa, J. A. (1999). El arquitecto en la Edad Media. En A. Graciani (ed.), *La técnica de la arquitectura en la Antigüedad* (pp. 151-174). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ruiz de la Rosa, J. A. y Rodríguez Estévez, J. C. (2011). Capilla redonda en buelta redonda: nuevas aportaciones sobre una montea renacentista en la Catedral de Sevilla. En *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (vol. 2, pp. 1275-1282). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Ruiz Souza, J. C. (2016). Al-Andalus e Hispania en la identidad del arte medieval español. Realidad y desenfoque historiográfico. En B. Franco Llopis, B. Pomara Saverino, M. Lomas Cortés & B. Ruiz Bejarano, *Identidades cuestionadas: Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Valencia: Universitat de València.
- Sá, I. G. (1998). A reorganização da caridade em Portugal em contexto Europeu. *Cadernos do Noroeste*, 11(2), 31-63.
- Sabatino, R. (2002). La “favrica dela ecclesia reale de Sancto Juane a Carvonare” in una pergamena del 1423. Nuove acquisizioni sul complesso eremitano napoletano. *Napoli Nobilissima*, III, 135-152.

- Sagredo, D. (1526). *Medidas del romano necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las casas, columnas, capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos*. Toledo: Remón de Petras (Edición facsimilar 2000. Toledo: Antonio Pareja Editor).
- Sainz Magaña, E. y Herrera Maldonado, E. (1996). Arte Moderno. En *Ciudad Real y su provincia* (vol. 3, pp. 81-298). Sevilla: Gever.
- Salas Álvarez, J. y Pérez Rangel, J. A. (1990). Intervención Arqueológica de Urgencia en la Torre del Agua (Osuna, Sevilla). *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1988, (tomo III, pp. 386-391). Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- Salcedo Galera, M. (2017). *Construcción pétrea en la Granada del Renacimiento* (Tesis doctoral). Recuperado de <<<https://repositorio.upct.es/handle/10317/6445>>>.
- Salcedo Galera, M. y Calvo López, J. (2014). La cabecera de Santa María de Chinchilla. Levantamiento y análisis geométrico. En *XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Aplicada a la Edificación* (pp. 184-193). Madrid: Universidad Europea, Editorial Rueda.
- Salcedo Galera, M. y Calvo López, J. (2015). 'Los primeros lunetos en cantería de los tiempos modernos': sobre la bóveda de la cripta del Palacio de Carlos V en Granada. En *Actas del IX Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Vol. III, pp. 1551-1560). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Salcedo Galera, M. y Calvo López, J. (2018). De la práctica constructiva a los textos de cantería: los pasos abovedados en la cabecera de la catedral de Granada. *EGA*, 23(32), 154-163.
- Salcedo Galera, M. y Calvo López, J. (2020). Las bóvedas de la cabecera de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo en Granada. Arquitectura y construcción en el primer Quinientos Hispánico. En Grilo, Fernando; Balsa de Pinho, Joana; Nunes da Silva, Ricardo (ed.). *Da traça a edificação. A arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa* (pp. 833-848). Lisboa, Theya Editores y Artis - Instituto de Historia del Arte.
- Salgado, A. (2015). *O Hospital de Todos-os-Santos, Assistência à pobreza em Portugal no século XVI para o Brasil, Índia e Japão*. Lisbon: By the book.
- Salmerón Escobar, P. (2008). La Catedral de Granada. Un proyecto entre dos visiones del espacio arquitectónico. En F. J. Martínez Medina (ed.), *Jesucristo y el emperador cristiano, Catálogo de la Exposición celebrada en la Catedral de Granada del 8 de julio al 8 de diciembre* (pp.117-126). Córdoba: Cajasur, Obra social y cultural.
- Salmerón Escobar, P. y Almagro Gorbea, A. (1990). La Catedral de Granada. Documentación y levantamientos fotogramétricos. En: AA.VV, *La Conservación del Patrimonio Catedralicio, Coloquio Internacional, Madrid, 21-24 de noviembre* (pp. 99-112). Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- Salmerón Escobar, P., Garzón Osuna, D. y Pérez de la Torre, R. M. (2017). *Guía de la Catedral de Granada*. Granada: Editorial Nuevo Inicio.
- San Nicolás, Fray L. (1639). *Arte y uso de Arquitectura*. s. l. [Madrid?]: s. n. [Imprenta Real?]
- San Nicolás, Fray L. de (1989 [1665]). *Segunda parte del Arte y uso de arquitectura* (ed. facsímil). Valencia: Albatros.
- Sánchez de Ortega, F. ([1558-1611] 1999). *Memorias y sucesos notables de Europa, especialmente de Aracena y de sus inmediaciones (Anales de 1558-1611)*. Huelva: Diputación Provincial.
- Sancho Corbacho, H. (1931). Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. Sevilla: Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.
- Sancho de Sopranis, F. (1946). Las medidas castellanas en las reglas de trazado. *Revista Nacional de Arquitectura*, 49-50, 16-18.
- Sancho, M. I. (1983). Dos documentos importantes para la historia de la catedral de Jaén. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 115, 9-27.
- Sanjurjo Álvarez, A. (2007). El caracol de Mallorca en los tratados de cantería españoles de la Edad Moderna. En M. Arenillas, C. Segura, F. Bueno y S. Huerta (eds.), *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (vol. II, pp. 835-845). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Sanjurjo Álvarez, A. (2009). Historia y construcción de la escalera de caracol: el baile de la piedra. En *El Arte de la Piedra. Teoría y Práctica de la Cantería* (pp. 233-277). Madrid: CEU Ediciones.
- Sanjurjo Álvarez, A. (2016). *La escalera de caracol en los tratados de cantería españoles de la Edad Moderna y su presencia en el Patrimonio Construido hispánico: estudio geométrico y constructivo* (Tesis doctoral). Recuperado de <http://oa.upm.es/40030/>.
- Santos Marquez, A. J. (2009). Patrocinio y Mecenazgo de Don Juan Tellez Girón, IV Conde de Ureña, en Osuna. En *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, pp. 300-310. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

- Sanz Fernández, F. (2009-2010). La influencia de los tratados de monte y cortes de piedra en la arquitectura extremeña del Renacimiento. *Boletín de arte*, 30-31, 119-145.
- Sauret, T. (2003). *La catedral de Málaga*. Málaga: Diputación provincial.
- Scaduto, F. (2006). I collaboratori. Storie e biografie. In M. R. Nobile (a cura di), *Matteo Carnilivari Pere Compte (1506-2006), due maestri del gotico nel Mediterraneo* (pp. 97-108). Palermo: Caracol.
- Scaduto, F. & Nobile, M. R. (2006). Architettura e magnificenza nella Palermo del primo Cinquecento: il prospetto denominato di Santa Eulalia dei Catalani. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, 18-19, 13-32.
- Scaglia, G. (2001). The Castle of La Calahorra: Its Courtyard conceived by a Florentine on the Work-site. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 13, 87-96.
- Scibilia, F. (2016). *I Barresi di Pietraperzia. Una corte feudale in Sicilia tra Medioevo ed età moderna*. Palermo: Caracol.
- Scott, G. (1978). *L'architettura dell'Umanesimo*. Bari: Laterza.
- Segurado, J. (1977). *Da igreja Manuelina da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: ANBA.
- Senent Domínguez, R., Salcedo Galera, M. y Calvo López, J. (2016). Las bóvedas de la girola de la catedral de Granada. ¿Tradición tardogótica o innovación renacentista? En *1514: Arquitectos tardogóticos en la encrucijada* (pp. 383-394). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Senos, N. (2002). *O Paço da Ribeira, 1501-1581*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Senos, N. e Alberto, E. (2015). Os espaços do poder em Lisboa nos séculos XV e XVI (pp. 69-74). In A. Teixeira, F. Villada Paredes e R. Banha da Silva (eds.), *Lisboa 1415 Ceuta: história de duas cidades: história de duas cidades*.
- Seño Asencio, F. (2008). El agua como valor patrimonial en el conjunto histórico de Osuna. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 11, 67-70.
- Serlio, S. (1537). *Regole generali di architettura*. Venecia: Francesco Marcolini.
- Serlio, S. (1539). *Generalen reglen der architecturen*. Amberes: Pieter Coecke.
- Serlio, S. (1575). *Il settimo libro dell'architettura*. Francoforte: André Wechel e Jacopo Strada.
- Serna, J. & Pons, A. (2000). *Cómo se escribe la microhistoria: ensayo sobre Carlo Ginzburg*. Madrid: Cátedra-Universitat de València.
- Serra, A. (2011). Promotores, tradiciones e innovación en la arquitectura valenciana del siglo XV. *Goya*, 334, 58-73.
- Serrano, F. (2016). Sebastián Martínez, “maestro pintor” de la catedral de Jaén. En P. A. Galera y F. Serrano (coords.), *Sebastianus. Pintor de Jaén. Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1615 – Madrid, 1667)* (pp. 149-194). Jaén: Insituto de Estudios Giennenses.
- Serrão, V. (2001). *A cripto-história de arte: análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Serrão, V. (2002). *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença.
- Sicilia, R. (2010). *Un consiglio di spada e di toga. Il Collaterale napoletano dal 1443 al 1542*. Napoli: Guida.
- Sierra Delgado, R. (1995). *Diego de Siloé y la nueva fábrica de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla* (Ph. D. Diss). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Sierra Delgado, R. (2000). La Cúpula de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla: contexto y evolución en Andalucía. En A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa y M. Tabales (eds.), *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Sevilla 2000* (vol. II, pp. 1039-1048). Madrid: Instituto Juan de Herrera-CEHOPU.
- Sierra Delgado, R. (2002). Una re-visión del proyecto de Diego de Siloé de la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda. En *Re-visión. Enfoques en docencia e investigación. Actas del IX congreso Internacional Expresión Gráfica Arquitectónica* (pp. 493-500). A Coruña: Universidade da Coruña.
- Sierra Delgado, R. (2009). De Granada a Úbeda pasando por Verona. Un viaje exploratorio por la forma siloesca de capilla rotonda. *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 14, 166-175.
- Sierra Delgado, R. (2011). *Diego de Siloé y la nueva fábrica de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: COASE.
- Sierra Delgado, R. (2012). *Diego de Siloé y la nueva fábrica de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Silva, R. J. (2014). Mestres e oficiais de pedraria do tardo-gótico português em terras do norte de África (1415-1521). In *Arquitectura tardogótica en la corona de Castilla: trayectorias e intercambios* (pp. 215-232). Cantabria: Universidade da Cantábria-Universidade de Sevilla.
- Silva, R. J. (2016a). Construção da cobertura da igreja do Convento de Cristo: Um problema de autoria

- à luz da documentação. In *A Charola de Tomar. Novos dados, novas interpretações* (pp. 139-151). Lisboa: DGPC.
- Silva, R. J. (2016b). Mobilidade artística e transferência de conhecimentos na arquitetura tardo-gótica e os seus reflexos em Portugal no século XV e nas primeiras décadas do século XVI. In *O Fascínio do Gótico. Um tributo a José Custódio Vieira da Silva, Lisboa* (pp. 163-184). Lisboa: AR-TIS-Instituto de História da Arte.
- Silva, R. J. (2018). *O Paradigma da Arquitetura em Portugal na Idade Moderna. Entre o Tardo-Gótico e o Renascimento: João de Castilho “O Mestre que amanhece e anoitece na Obra”*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Smith, C. (1992). *Architecture in the Culture of Early Humanism*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, E. B. (1994). Ars Mechanica. Problemi di struttura gotica in Italia. En V. Pace & M. Bagnoli, *Il Gotico europeo in Italia* (pp. 57-70). Napoli: Electa.
- Sobrino González, M. (2002). *La piedra como motivo para la arquitectura*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Sola, V. (2010). La Tribuna dei Gagini nella Cattedrale di Palermo (1507-1574). In A. G. Marchese (a cura di), *Manierismo siciliano: Antonino Ferraro da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna. Atti del Convegno di studi di Giuliana, Castello Federiciano, 18-20 ottobre 2009* (pp. 181-202). Palermo-São Paulo: Il Palma.
- Soria, M. (1959). Sculpture. En G. Kubler y M. Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions* (pp. 121-196). Harmondsworth: Penguin Books.
- Spadaro, M. A. (2006). Da Antonello Gagini a Raffaele: un altare per lo “Spasimo di Sicilia”. In A. G. Marchese (ed.), *L'Abbazia di Santa Maria del Bosco di Calatamauro* (pp. 483-491). Palermo: Provincia Regionale.
- Speranza, F. (1996). Nella cerchia napoletana di Bartolomé Ordoñez: considerazioni su Giovan Giacomo da Brescia. *Studi di Storia dell'Arte*, 7, 99-164.
- Speranza, F. (1998-9). “Ha da ser obra del romano”. *Diego de Siloe tra Napoli e Burgos* (PhD) Napoli: Università degli studi di Napoli Federico II.
- Speranza, F. (2003). Sul soggiorno napoletano di Diego de Siloe: la pala della cappella Tocco e altre questioni. *Napoli Nobilissima*, IV, 1-20.
- Spesso, M. (2018). *Premesse a Pienza – Architettura e umanesimo integrale*. Milano: FrancoAngeli.
- Stols, E, Fonseca, J. e Manhaeghe, S. (2014). *Lisboa em 1514: o relato de Jan Taccooen Van Zillebeke*. Lisboa: Centro de História da Cultura, Universidade Nova de Lisboa e Húmus.
- Suárez Garmendia, J. M. (1975). *Hernán Ruiz I en la ciudad de Córdoba* (Memoria de licenciatura, inédita).
- Suárez, J. L. & Sancho-Caparrini, F. (30 de enero de 2012). *ADigitalGeographyofHispanicBaroque Art*. Recuperado de <<<http://www.dh2012.uni-hamburg.de/conference/programme/abstracts/a-digital-geography-of-hispanic-baroque-art.1.html>>>.
- Suberviola Martínez, J. (1985). La erección parroquial granatense de 1501 y el reformismo cisneriano. *Cuaderno de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, 14-15, 115-144.
- Summonte, P. ([1524] 1925). Lettara a Marcantonio Michiel. In F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel* (pp.157-175). Napoli: Ricciardi.
- Tafuri, M. (1978). *La arquitectura del humanismo* (V. Pérez Escolano, trad.). Madrid: Xarait.
- Tafuri, M. (1985). *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza, architettura*. Turin: Einaudi.
- Tafuri, M. (1992). *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*. Turin: Giulio Einaudi.
- Tafuri, M. (1995). *Sobre el Renacimiento: principios, ciudades, arquitectos*. Madrid: Cátedra.
- Talavera, H de (2014). *Dos escritos destinados a la reina Isabel*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Talavera, H. de (2017). *Tratado de lo que significan las ceremonias de la misa*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica.
- Taylor, V. (2014). From Sketchbook to Princely Table: Giulio Romano's Silverware Designs. In U. Bazzotti (coord.), *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento, atti del Convegno 2009* (pp. 137-153). Módena: Panini.
- Teixeira, A. (2004). Uma linhagem ao serviço da ideia imperial manuelina: Noronhas e Meneses de Vila Real. Em *Marrocos e na Índia in A Alta nobreza e a fundação do Estado da Índia* (pp. 109-175). Lisboa: Universidade Nova.
- Tejada Vizuete, F. (1997). La capilla mayor de la iglesia de San Pedro de Montijo y su retablo, en el contexto artístico bajo-extremeño de la época. En *Actas de las II Jornadas de Historia de Montijo. Montijo, del 6 al 15 de marzo de 1996* (pp. 46-49). Montijo: Ayuntamiento de Montijo y Caja Rural de Extremadura.

- Tena Ramírez, C. de (2019). José Gestoso y la historiografía artística de su tiempo (1852-1917). *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 25, 151-162.
- Tessari, C. (1993). La cattedrale di Jaén: un'architettura "al uso Romano" nella Spagna del Cinquecento. *Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionali di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vincenza*, 4-5, 88-101.
- Tessari, C. (2017). "Y aún sería mejor empleado": modos de lo antiguo y arquitectura de retablos. En *El Greco Simposio Internacional 2014* (pp. 145-156). Madrid-Toledo: Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación El Greco.
- Tessari, C. (2019). La cattedrale di Jaén: architettura e problema storiografici. En P. A. Galera y F. Serrano (coords.), *La catedral de Jaén a examen I. Historia, construcción e imagen* (pp. 41-68). Jaén: UJA Editorial.
- Tessari, C. (2020). Un conflitto ideale nella cultura artista spagnola del tardo Cinquecento: El Greco e l'architettura herreriana. En M. C. de Carlos, F. Pereda y J. Riello (eds.), *La mirada extravagante. Arte, ciencia y religión en la Edad Moderna. Homenaje a Fernando Marías* (pp. 175-214). Madrid: Marcial Pons Historia.
- Thoenes, C. (1990). San Pietro come rovina: note su alcune vedute di Maerten van Heemskerck. *Zodiac*, N.S. 3, 40-61.
- Thomas, W. y Stols, E. (2009). *Un mundo sobre papel: libros y grabados flamencos en el imperio hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)*. Lovaina: Acco.
- Tibau Durán, N. (1961). Sínodo diocesano de Córdoba de 1520, discurso de Recepción del Iltmo. Sr. D. Narciso Tibau Durán. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 81, 5-37.
- Tolosa, L. y Vedreño, M. C. (1997). Documents per a la història d'una construcció. En A. Zaragoza, *La capella reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de predicadors de Valencia*. València: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts.
- Toral y Peñaranda, E. (1972-1973). Discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Giennenses del Consejero Ilustrísimo don Enrique Toral y Fernández de Peñaranda. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 74, 7-120.
- Torres Balbás, L. (1952). *Arquitectura gótica. Ars Hispaniae, VII*. Madrid: Plus Ultra.
- Torres Jiménez, R. (2015). La fundación del monasterio calatravo de la Asunción de Almagro (1523-1542) y el hospital de la Misericordia. En F. Alía Miranda y J. Anaya Flores (dirs.), *I Congreso Nacional Ciudad Real y su provincia* (vol. 1, pp. 227-244). Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos.
- Totaro, L. (coord.). (1984). *I Commentarii*. Milano: Adelphi.
- Trachtenberg, M. (1991). Gothic/Italian "Gothic": Toward a Redefinition. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 50(1), 22-37.
- Trachtenberg, M. (2010). *Building in Time. From Giotto to Alberti and Modern Oblivion*. New Haven: Yale University Press.
- Traslosheros, J. E. (1991). *La reforma de la iglesia del antiguo Michoacán: la gestión episcopal de fray Marcos Ramírez de Prado, 1640-1666* (Tesis doctoral). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Travagliato, G. (2013). Arti decorative di committenza arcivescovile nel tesoro della Cattedrale di Palermo. *OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, 7. Tratto da http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=1612.
- Trindade, L. (2016). Uma outra representação da Rua Nova dos Mercadores, em Lisboa: a tábuca do "martírio de S. Sebastião", de Gregório Lopes. In *Medievalista online*, 20. Recovered from <http://journals.openedition.org/medievalista/1180>.
- Turcat, A. (1994). *Etienne Jamet alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*. Picard: París.
- Urquizar Herrera, A. (2003). La memoria del pasado en la cristianización de la mezquita de Córdoba durante la Edad del Humanismo. En I. Coloma Martín y J. A. Sánchez López (eds.), *Correspondencia e integración de las Artes: XIV Congreso Nacional de Historia del Arte* (pp. 523-531). Málaga: CEDMA.
- Urquizar Herrera, A. (2007). *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons.
- Urquizar Herrera, A. (2017). *Admiration & Awe. Morisco Bulding and Identity Negotiations in Early Modern Spanish Historiography*. Oxford: Oxford University Press.
- Urrea, J. (1996). *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*. Valladolid: Cuarto Centenario de la ciudad de Valladolid.
- Valdivieso, E. (1975). Una planta de Juan de Álava para la iglesia de San Esteban de Salamanca. *BSEAA*, XL-XLI, 221-238.
- Van Damme, W. & Zijlmans, K. (2012). Art History in a Global Frame: Wolrd Art Studies. En M.

- E. Rampley, *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks* (pp. 217-229). Leiden: Brill.
- Van Mander. K. (2000). *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*. Introduzione, traduzione e apparato critico di R. de Mambro Santos. Sant'Oreste: Apeiron.
- Vasallo Toranzo, L. (2018). *Los Fonseca. Linaje y Patronato artístico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Vasari, G. (1966-1987). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi. Florencia: Sansoni e S.P.E.S.
- Vera Aranda, A. L., Álvarez García, G. y Molina Rodríguez, J. (2009). Aproximación a la evolución histórica de las galerías subterráneas de Osuna. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 11, 32-35.
- Vera Botí, A. (1993). *La Torre de la Catedral de Murcia. De la teoría a los resultados*. Murcia: Academia Alfonso X.
- Vermot, F. (2019). Cartographier l'essor d'un modèle: le chapiteau ionique de Michel-Ange de l'invention au début du XVIIe siècle. *Artl@as Bulletin*, 8(3). <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss3/1/>.
- Vesco, M. (2007-2008). Cantieri e maestri a Palermo fra tardogotico e rinascimento: nuove acquisizioni documentarie, *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia*, 5/6, 47-64.
- Vesco, M. (2011). Dalla ruga Magna alla strada Maqueda Note sull'abitare a Palermo nella prima età moderna. In A. Zalapì e M. Rotolo (edd.), *Palazzo Comitini da dimora aristocratica a sede istituzionale*, (pp. 137-158). Palermo: Provincia Regionale.
- Vilar Sánchez, J.A (2016). *1526, boda y luna de miel del Emperador Carlos V: la visita imperial a Andalucía y al Reino de Granada*. Granada: Universidad de Granada.
- Vilella, M. (2002). Don Gil de Junterón: committente architettonico e artistico tra Roma e Murcia. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 14, 81-102.
- Villalba López, M. V. y Agredano Alonso, J. (2008). La colegiata de Osuna. *Arte, arqueología e historia*, 15, 93-9. Córdoba: Asociación Arte, Arqueología e Historia de Córdoba.
- Villar Movellán, A. (1973). *Arquitectura del Modernismo en Sevilla. 1900-1935*. Sevilla: Diputación.
- Villar Movellán, A. (1990). Arquitectura en Andalucía Occidental. En *El arte del Renacimiento. Urbanismo y arquitectura, vol. IV de Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla: Ediciones Gever.
- Villela, M. (1998-1999). Jacopo Torriti detto l'Indaco (1476-1526) e la cappella funebre 'a la antigua' di Don Gil Rodríguez de Junterón nella cattedrale di Murcia. *Annali di Architettura*, 10-11, 82-102.
- Villela, M. (2002). Don Gil Rodríguez de Junterón: committente architettonico e artistico tra Roma e Murcia. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIV, 81-102.
- Viterbo, S. (1988). *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses. 3 vols*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Vitrubio Polión, M. (1511). *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit* (Giocondo, ed.). Venecia: Giovanni da Tridino alias Tacuino.
- Vitrubio Polión, M. (1521). *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in vulgare affigurati: Commentati [...]* (Cesariano, ed.). Como: Gottardo da Ponte.
- Waldman, L. A. (2002). Two foreign artists in Florence: Alonso Berruguete and Gian Franceco Bembo. *Apollo*, 484, 22-29.
- Weise, G. (1929). *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten* (vol. III, pp. 105-124). Reutlingen: Gryphius Verlag.
- Weise, G. (1977). *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento. Revisioni critiche, confronti e attribuzioni*. Napoli: edizioni scientifiche.
- Wethey, H. E. (1940). A Madonna and Child by Diego de Siloe. *The Art Bulletin*, 22(4), 190-196.
- Wethey, H. E. (1943). The Early Works of Bartolomé Ordóñez and Diego De Siloe. *The Art Bulletin*, 25(3), 226-238; 324-345.
- Wezel, G.W.C. (1999). *Het paleis van Hendrik III, graaf van Nassau te Breda*. Zwolle: Waanders.
- Wilkinson Zerner, C. (1996). *Juan de Herrera. Architect to Philip II of Spain*. New Haven: Yale University Press.
- Willis, R. ([1842] 1910). *On the construction of the vaults of the Middle Ages*. London: RIBA.
- Wittkower, R. (1995). *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wolters W. (2000). Ipotesi su Bartolomeo Bon architetto, L'architettura gotica veneziana. In *Atti del convegno internazionale di studio Venezia* 27-29

- novembre 1996 (pp. 277-279). Venezia: Istituto veneto di scienze lettere ed arti.
- Wouk, E.H. (2014). *Humanae societati necessaria: the painted façade of the house of Frans Floris*. In P. Lombaerde (coord.), *The notion of the painter-architect in Italy and the Southern Low Countries* (pp. 89-125). Turnhout: Brepols.
- Wouk, E.H. (2015-2016), Antoine Perrenot de Granvelle, the Quatre Vents press, and the patronage of prints in early modern Europe. *Simiolus*, 38(1/2), 31-61.
- Wouk, E.H. (2018). *Frans Floris (1519/20-1570): imagining a Northern Renaissance*. Leiden-Boston: Brill.
- Zalama, M. A. (1990). *El Palacio de La Calahorra*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada.
- Zamboni, B. C. (1778). *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche piu insigni della città di Brescia*. Brescia: Pietro Vescovi.
- Zapata Alarcón, J. (2018). *El Sacro Convento de Calatrava la Nueva*. Madrid: Lux Hispaniarum.
- Zaragozá, A. (1999). Juegos matemáticos: aplicaciones geométricas de los maestros del gótico en el episodio valenciano. En J. Yarza, y F. Fité (eds.). *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó* (pp. 183-210). Lleida: Universitat de Lleida. Institut d'Estudis Ilerdencs.
- Zaragozá Catalán, A. (2010). Cuando la arista gobierna el aparejo: bóvedas aristadas. En A. Serra Desfilis (ed.), *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna* (pp. 177-214). Valencia: Universitat de València, Departament d'Història de l'Art.
- Zaragozá, A. y Gómez-Ferrer, M. (2007). *Pere Compte, arquitecto*. València: Generalitat Valenciana.
- Zarco del Valle, M. R. (1870). *Documentos inéditos para la historia de la Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Calero.
- Zerner, H. (2002). *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*. Paris: Flammarion.
- Zurla, M. (2013). Domenico Fancelli, i re di Sapigna e la congiuntura carrarese. In T. Mozzati (ed.), *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"* (pp.133-145). Milano: Giunti.
- Zurla, M. (2015). *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti*. (Ph. D. Diss). <http://eprints-phd.biblio.unitn.it/1559/>.

DIEGO DE RIAÑO, DIEGO SILOÉ



Esta obra de autoría colectiva gira en torno a la producción arquitectónica de Diego de Riaño y Diego Siloé, dos grandes maestros del siglo XVI español nacidos en el norte peninsular, cuyas obras quedaron diseminadas por los antiguos reinos de Sevilla y Granada, focos fundamentales de la transición al Renacimiento en la España del emperador Carlos V. En el contexto de la gran transformación experimentada por la arquitectura española en las primeras décadas del XVI, Riaño y Siloé encarnan dos modos muy diferentes de incorporar las novedades procedentes de Italia y de ofrecer respuestas a las nuevas circunstancias y exigencias. En torno a 1528, ambos maestros se encontraban en un gran momento de madurez personal cuando son llamados para asumir, respectivamente, la responsabilidad de dos obras pioneras en la España de la época: la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y la nueva Catedral de Granada, obras monumentales de gran trascendencia, por las que serán recordados y estudiados en el futuro, aunque la fortuna crítica de cada uno terminará siendo muy diferente.

Alrededor de las respectivas áreas de influencia de estos maestros, el contenido de la obra traza también una serie de círculos concéntricos que se extienden al resto de España y a las vecinas tierras de la Europa meridional, buscando otras experiencias constructivas que corrieron en paralelo, cuya actualización nos permite enriquecer el conocimiento de estos singulares procesos de transición. En los primeros apartados del libro se incluye una amplia revisión historiográfica, lo que permite situar las sucesivas aportaciones en el panorama general de los estudios sobre la arquitectura a comienzos de la Edad Moderna.

