

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



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



u eus

Editorial Universidad de Sevilla

Sevilla 2022

Catalogación Editorial Universidad de Sevilla
Colección Arquitectura
Núm.: 45

Catalogación Editorial Universidad de Granada
Colección Arquitectura, Urbanismo y Restauración

COMITÉ EDITORIAL:

Araceli López Serena
(Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)
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 2022
C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <https://editorial.us.es>

© Editorial Universidad de Granada 2022
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada
Telfs.: 958 243930-246220
Web: editorial.ugr.es

© Antonio Luis Briones, Rafael López Guzmán y
Juan Clemente Rodríguez Estévez (coordinadores) 2022

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain

ISBN Editorial Universidad de Sevilla 978-84-472-3065-5
ISBN Editorial Universidad de Granada 978-84-338-7080-3
Depósito Legal: SE 1331-2022

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

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

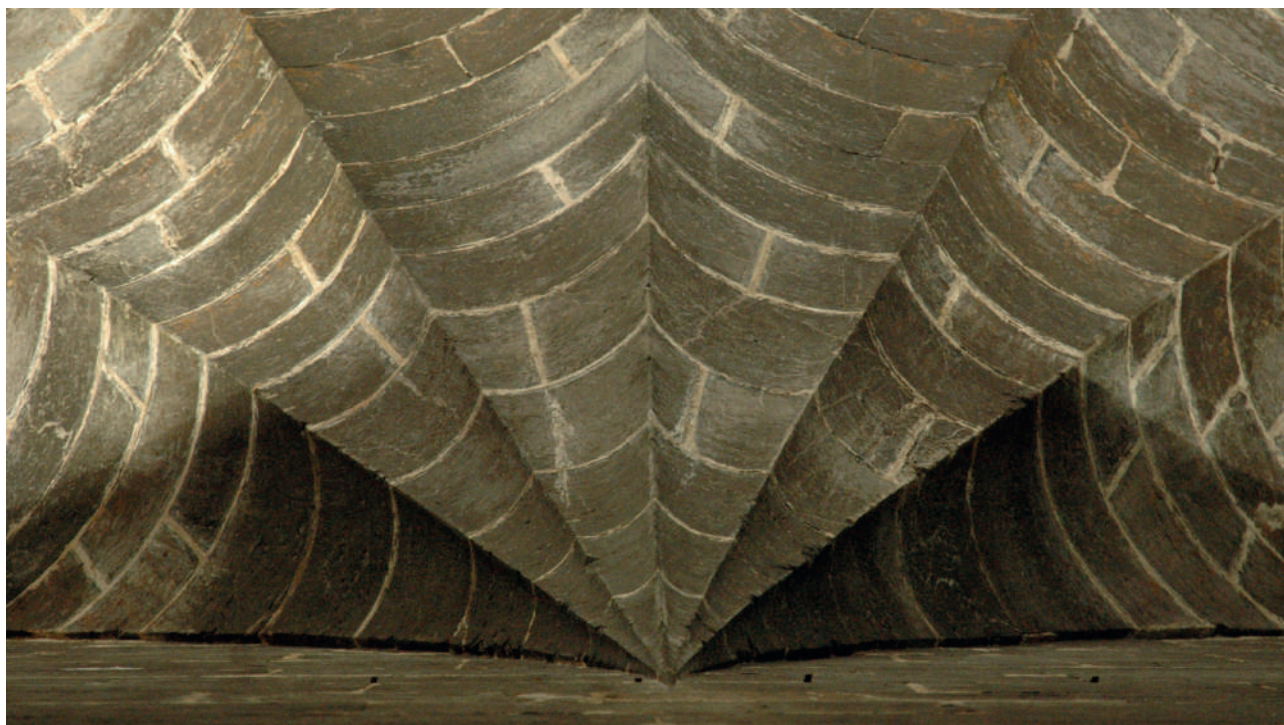


Fig. 2-1. Detalle de uno de los enjarjes de la bóveda de la capilla real del antiguo convento de Santo Domingo de Valencia. Francesc Baldomar (ca. 1439-1463). Fotografía del autor

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

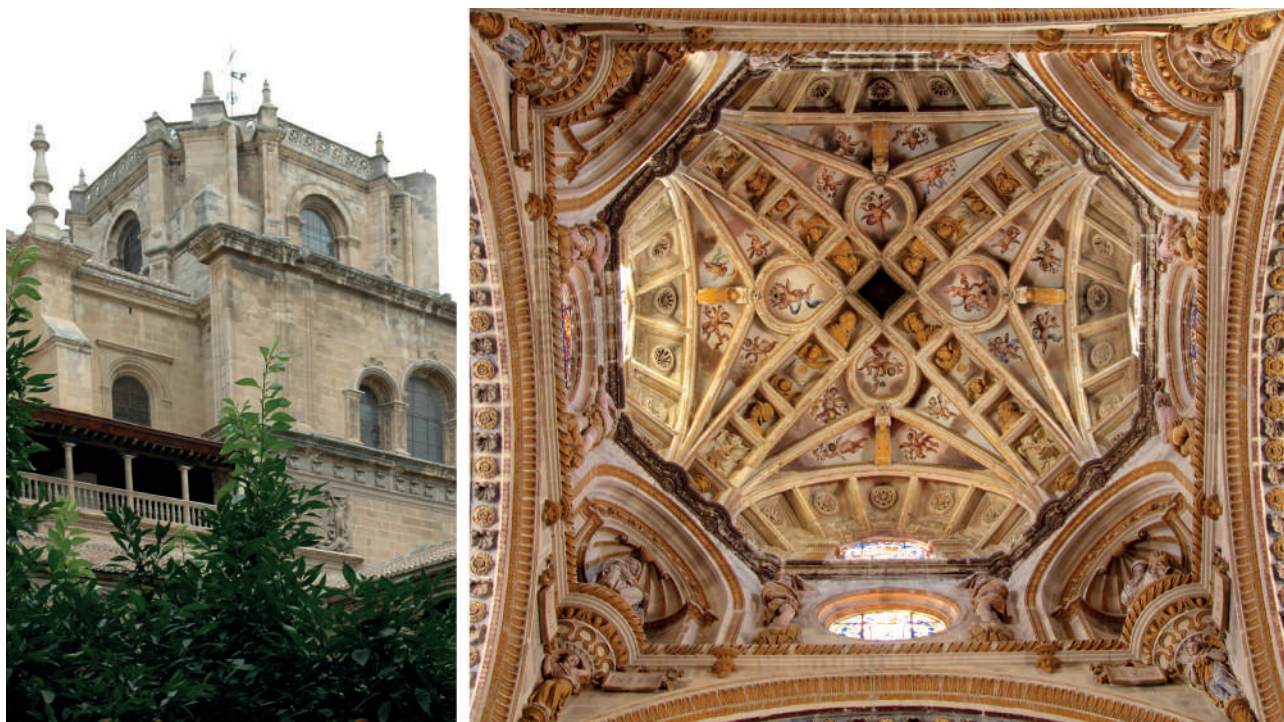


Fig. 2-2. Cimbório de la iglesia de San Jerónimo de Granada (exterior e interior). Diego Siloé (1528-1543). Fotografías del autor

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 Jerónimo 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

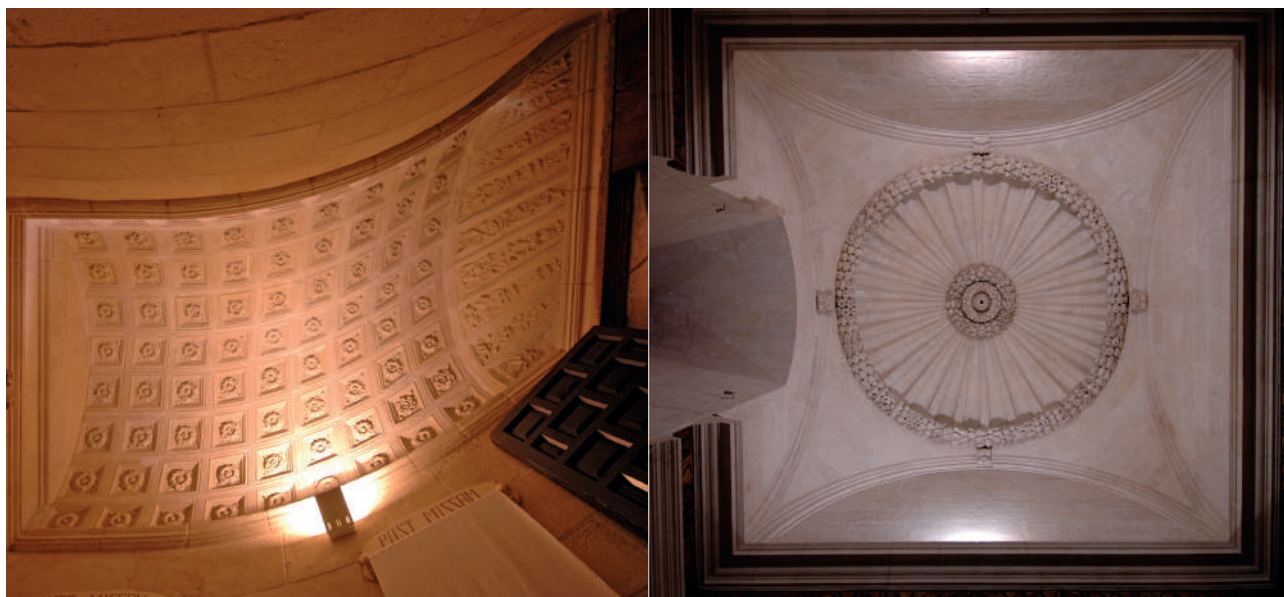


Fig. 2-3. Abovedamientos del acceso y de la sacristía de la catedral de Murcia. Jacopo Torni (1522-1525). Fotografías del autor

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; Villella, 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 mediante 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 capítular 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 *Segunda parte del Arte y uso de architectura*, 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).