

La Cúpula de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla: contexto y evolución en Andalucía

Ricardo Sierra Delgado

El proceso abierto tras las fases proyectiva (ca. 1535) y constructiva (ca. 1535-1539) de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla supuso una serie de episodios claves para el entendimiento del fenómeno del empleo de la cúpula como forma —importada de Italia— emblemática de la arquitectura del renacimiento en Andalucía.

A modo de anticipo de lo que trataremos de desarrollar a continuación, adelantamos las siguientes cuestiones relevantes: a) en el orden local, y con independencia de la enorme importancia que supuso la construcción del edificio como cuota notable de contribución a la introducción del Renacimiento en Sevilla, se asiste a la primera tentativa llevada a cabo en la ciudad sin posibilidad de localización de antecedentes, tanto formales como geográficos, que justifiquen la aparición del modelo cupular catedralicio; b) a nivel territorial, y más concretamente de Andalucía, la cúpula sevillana está ligada a la serie de experiencias, iniciadas en parte y posteriormente ejecutadas, en torno a las obras religiosas del arquitecto burgalés afincado en Granada Diego de Siloé; y c) la evaluación de la posterior huella de nuestra cúpula, como hito constructivo sin solución de continuidad pero determinante para las propuestas posteriores, en el contexto de las décadas del pleno renacimiento y referidas al entorno sevillano.¹

Una gran parte de la información que tradicionalmente ha suministrado la historiografía acerca del fenómeno de la adopción del lenguaje del Renacimiento en España está basada casi exclusivamente en

cuestiones estilísticas, partiendo, junto a aquellas consideraciones derivadas del estudio de los documentos, de las analogías formales que en cada caso cada autor haya podido determinar respecto al referente de ejemplos notables de Italia. Se ha prestado quizá menos atención a otros temas, especialmente al de la *matérical* singularidad de nuestra arquitectura, llevada a efecto en esa época a través de una extendidísima, secular y diversa —según las regiones— técnica de la estereotomía, cuestión que, en suma, transforma radicalmente el problema, particularizando y distanciando las propuestas hispanas respecto a las del país transalpino.

Esta premisa se hace aún más evidente si nos referimos al tema de la cúpula, un elemento arquitectónico esencial si nos estamos refiriendo a organismos religiosos. Una cierta aproximación y comprensión de los problemas derivados del uso sistemático y casi exclusivo de la piedra, como material de construcción en nuestro siglo XVI, ayudaría a entender de mejor forma las particularidades encerradas en buena parte de las propuestas formales adoptadas, y el rechazo de determinadas opciones, moneda de cambio, sin embargo, en Italia.

Debemos señalar dos elementos diferenciales en el uso de la cúpula en nuestro suelo respecto a lo inferido en los tipos italianos.² En primer lugar, la cuestión intrínseca, ya señalada, del material. En Italia, aunque se utiliza la piedra como material constructivo, ese uso es mucho más selectivo y en cualquier caso se hace compartido o compatible junto a otros mate-

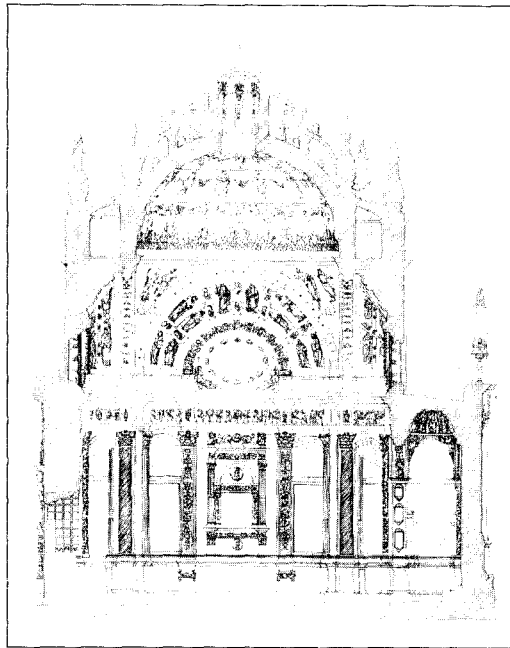


Figura 1
Catedral de Sevilla. Sacristía Mayor. Sección longitudinal
según A. Almagro y R. Sierra Delgado

riales, como el ladrillo, yeso, metal (plomo, latón, cobre, etc.), de tal suerte que hiciera factible el interés en la formalización de un espacio interno iluminado cenitalmente por un cuerpo de luces conformado por un tambor. Por lo tanto, se trata de un tipo constructivo relativamente ligero que posibilitara ir a luces suficientemente grandes.

En segundo lugar, el valor asumido por la cúpula como elemento de reclamo a nivel urbano, lo cual va a determinar que se incida especialmente en aspectos dimensionales de su diseño, haciéndolas cada vez más esbeltas y visibles desde enclaves distantes. Recuérdese al respecto la ingente nómina de iglesias votivas o de peregrinación en medio de un entorno campestre.³ Esta circunstancia llevará a la formalización de la cúpula de *doble membrana*, una configuración constructiva de doble epitelio o cascarón, dejando una cámara —visible o no— entre ambas hojas. Se pueden encontrar ejemplos en los que se presentan las dos membranas hemisféricas —no concéntricas o de trazado curvo incluso dispar—, junto a otros

en los que pervive la solución de cúpula de hojas de ladrillo interna y cuerpo externo cilíndrico o poligonal con sombrero de tejas sobre estructura línea de rollizos.⁴

Ni una ni otra razón se retomarán como ineludibles en el caso español. Aquí, la adscripción de la cúpula toma desde el principio tintes particulares. El referente —hasta el momento de la construcción de la basílica de El Escorial— será el Panteón de Roma: una media naranja apoyada directamente en los muros, desprovista del cuerpo de luces intermedio. Ésto, en cuanto a la imagen interior pretendida. Respecto de la formalización externa de aquella, no parece existir en términos genéricos, por parte de arquitectos y constructores y al menos hasta una fecha próxima al umbral del paso del medio siglo, una preocupación excesiva o de sensibilidad especiales en cuanto a exhibir tal o cual repertorio; contrariamente, se asiste a una total falta de interés por aportar desde la arquitectura recualificación y orden a la imagen urbana subyacente, y así el aparato volumétrico externo más bien se entiende y surge como resultado o trasdós de lo que ocurre en el interior.

Expuesta la problemática diferencial del uso de la cúpula en los inicios del Renacimiento en España respecto de Italia, podemos también enunciar las contradicciones implícitas inferidas tanto en un caso como en el otro. En el contexto italiano se asiste a la deliberada tentativa de recreación de ambientes mágicos y sublimes: la cúpula representa el cosmos divino, la perfección máxima.⁵ Hasta cierto punto el costo que este ideal supuso sería el de una construcción muy ligera, casi aérea, realizada con materiales muy diferentes a los empleados en las otras partes del edificio. Se produce así una cierta *ruptura* o discontinuidad en la obra que en términos cualitativos vitruvianos habría que juzgar como de falta de coherencia pasando a ser la parte del edificio más vulnerable y desprovista de solidez.

En tal sentido, la uniformidad matérica de muchos de los complejos religiosos hispanos es mucho más coherente con los preceptos de la *firmitas*, en tanto en cuanto la cúpula se presenta ahora en términos de forma sincera y directa, sin encerrar ningún tipo de tapujo o engaño, con todas sus ventajas e inconvenientes mostradas a la vez. El edificio homogéneo de bloques de piedra está sujeto a las condiciones intrínsecas de tal material de peso, dimensiones, volumen y densidad, obteniéndose en la labra de su fábrica un

espacio aparentemente uniforme de texturas, color, etc. Este hecho, sin duda alguna herencia de la tradición constructiva ojival, contrasta con el principio de *ocultamiento* inherente a la técnica basada en la albañilería, tan natural en el mundo mudejárigo pero extrañamente ausente en las obras emblemáticas de nuestro renacimiento, y partícipe, en cambio, en mayor medida en el italiano. La vinculación de la albañilería al mundo de los vanos cupulados en Italia debe mucho a la pervivencia de tal técnica en época medieval vía uso en los baptisterios (lombardos)⁶ y otros elementos singulares como los *martyria* y *monumenta*, herederos a su vez del portentoso influjo de Bizancio.⁷

Los programas iconográficos al uso en ese período histórico eran subsidiarios de la técnica constructiva empleada. Las superficies revestidas con enfoscado eran susceptibles de un tratamiento pictórico, sustitutorio de los de mosaicos. En la España del quinientos, sin embargo, la pujanza del trabajo canteril alcanza su cenit, contradiciendo, como decimos, esa tradición de la obra de ladrillo. La piedra trabajada representaba en aquel momento la condición *sine quanon* para que la obra en cuestión se estimase como obra hecha *al romano*, una especie como de valor añadido al edificio en cuestión, o si se quiere la forma más segura de perpetuar a sus promotores a través del mensaje esculpido. Y en esa línea de perpetuidad debemos situar la de todo el edificio y con ello la de todas sus partes. La cúpula no podía sustraerse a esa idea y por tanto debía representar la idea de solidez de forma palmaria.

Por lo tanto, se podría convenir, a riesgo de cometer alguna omisión, con que en el renacimiento español, y sobre todo en la fase de la primera mitad del siglo XVI, la piedra se convertirá en el soporte constructivo más demandado para materializar los programas iconográficos, por encima, por ejemplo, de lenguajes tan trascendentes como el de las series de vidrieras, todavía persistente en las catedrales de plazas tan notables como Sevilla, Salamanca, Segovia o Granada.⁸

Y esta particularidad adquiere caracteres crónicos en el caso de la sacristía sevillana. Será el primer edificio español del siglo XVI en donde se emplee la ornamentación escultórica de forma sistemática, aplicada tanto en sus muros y órdenes arquitectónicos como en el basto sistema de cubiertas, integrado por las cuatro bóvedas peraltadas de sus brazos, otras

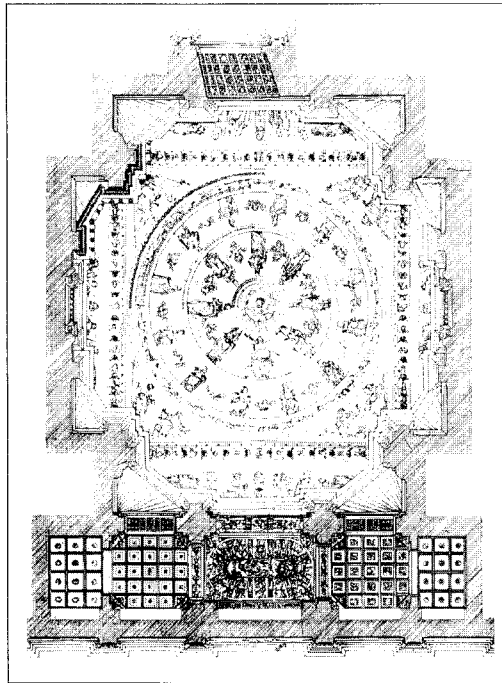


Figura 2
Catedral de Sevilla. Sacristía Mayor. Planta de bóvedas y cúpula según A. Almagro y R. Sierra Delgado

cuatro baídas y la cúpula central seudooval que coronan la cabecera, y la cúpula central con su linterna. Todos estos elementos se ofrecen como soporte tectónico de una estatuaria obsesiva y diversa en temática y tamaño pero, adivinamos, precisa en sus contenidos, que debía jugar un papel didáctico y moralizante, y que se juzgaba pertinente en su momento, por encima de cualquier consideración meramente decorativista.⁹

Pero llegado a este punto nos interesa delimitar afinidades y diferencias en la cúpula sevillana respecto de sus posibles referentes. Es evidente que estamos ante un modelo que tipológicamente deriva del panteónico, vía Diego de Siloé. Sin embargo, debemos hacer algunas precisiones. Hasta el momento de la fecha del proyecto de la sacristía, 1535, Siloé había retomado el modelo panteónico de forma bastante literal; primero a través de la participación —escultórica— junto a Bartolomé Ordóñez en la Cappella Caracciolo di Vico de San Giovanni a Car-

bonara de Nápoles (ca. 1516); y más tarde, desde 1528, en la rotonda o capilla imperial de la catedral de Granada. En ambos casos se trata de la conjunción de una cúpula hemisférica sobre una subestructura cilíndrica, al igual que sucede en el Panteón.

La sacristía mayor sevillana, en cambio, es el primer ejemplo español en donde se articula una cúpula hemisférica con una base de matriz cuadrada delimitada por un sistema de pilares cruciformes que se unen por cuatro arcos torales. En Sevilla, se opta de forma novedosa por el sistema orden-arco, conformando el llamado *principio de baldaquino*,¹⁰ una organización ya vista y sancionada en la Sagrestia Vecchia brunelleschiana de San Lorezo, pero también de raigambre romana, al que se le superpone de forma orgánica la media naranja.

La cúpula sevillana aparece como una particular trasposición de la adrianea, mera cita lejana, despojada ya de toda vinculación temática y constructiva.

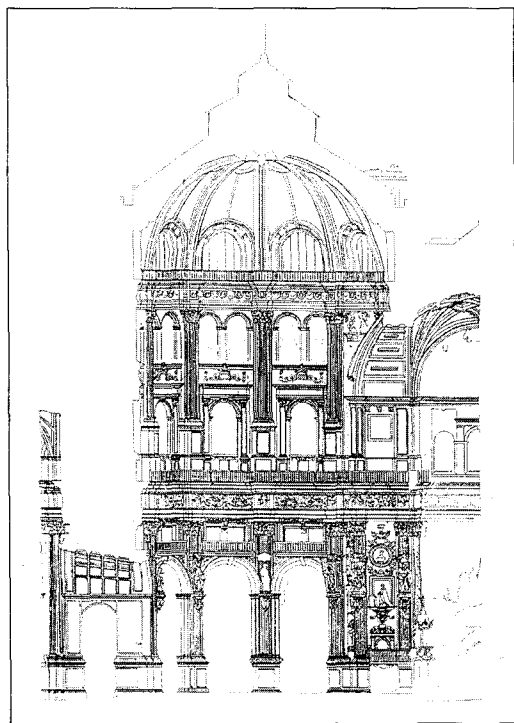


Figura 3
Catedral de Granada. Capilla Mayor según P. Salmerón Escobar

Únicamente le guarda fidelidad en el concepto lumínico cenital, transformando el *oculus* romano al descubierta por otro protegido por una linterna supletoria. Es curioso cómo, primero Siloé en la cúpula de la rotonda catedralicia y después Andrés de Vandelvira en la sacra capilla del Salvador de Úbeda, donde siguió escrupulosamente las condiciones dejadas en 1536 por Siloé, se retoma en ambas la idea del *oculus* panteónico como recurso formal pero de forma ficticia, ya que son aberturas que no suministran luz cenital alguna, al estar cegadas por sus cubiertas de teja externas, solución ya planteada en la sacristía de Santo Spirito de Florencia (1489-ca. 1496, Giuliano da Sangallo, Antonio del Pollaiuolo y Salvi d'Andrea).

Entre el tipo de estructura panteónico cilíndrico y el de matriz cuadrada sevillano, Siloé había experimentado en el crucero de San Jerónimo de Granada con una bóveda *en redondo* (10 bis), es decir baída, aparentemente formalizada como de crucería, pero *romanizada*, al crear artesones duplicando los nervios principales y formeros, mutando un tercelete por combado e intercalando motivos platerescos como macollas, ménsulas y cabezas. Esta especie de cimborrio octogonal, transformado más abajo en un cuadrado perfecto por las trompas-nicho,¹¹ constituirá el punto de enlace con el proyecto de la sacristía mayor, al utilizar como pauta estructurante de la planta la forma cuadrada. En definitiva, la idea de la rotonda de la catedral, en cuanto a la cúpula, y la del crucero de San Jerónimo, respecto a los pilares y arcos delimitadores del cuadrado base, conforman la posterior propuesta del espacio sevillano, como experiencia lógica en el tratamiento de estructuras centralizadas siloescas.

Hemos llegado así a explicarnos la génesis de la sacristía, como espacio sintetizado a partir de ciertos elementos de las otras obras en marcha, pero debemos considerar especialmente en el caso de la cúpula la forma definitiva adoptada por ésta, si consideramos el factor humano de mano de obra, los medios y conocimientos de quienes realmente fueron sus ejecutores materiales. La fábrica de la recién terminada catedral gótica se había transformado, al igual que ocurrió en otros centros, en una escuela de aluvión, de formación y práctica de canteros. Cuando el templo se consagró al culto y se determina completarlo con una serie de dependencias complementarias necesarias para la liturgia regular, se sigue trabajando

con las mismas cuadrillas de operarios, y todas las obras abordadas lo serán empleándose como material y técnica los propios de la piedra.

Martín de Gaínza se encargó, como maestro de obras de la catedral nombrado en abril de 1535 tras la supuesta negativa por parte de Siloé a aceptar dicho cargo, de dirigir la construcción de la sacristía. El cantero vizcaino llevará a cabo el plan dejado por el maestro burgalés. Sospechamos que ese plan pudo contener partes bien determinadas, como la traza u organización de muros y abovedamientos, y otras dejadas abiertas a la libre interpretación de sus ejecutores, como consecuencia de la necesidad de implementar escultóricamente el programa iconográfico, que debía ser estudiado y fijado previamente por un selecto grupo de canónigos.

Según la cronología de las tareas constructivas del edificio establecida en nuestra investigación, el sistema de cubiertas se acometería hacia septiembre de 1538, habiéndose llegado en esa fecha a la cornisa general del orden arquitectónico, y ejecutado totalmente las tres capillas con sus dos sacristías de la cabecera y sus abovedamientos. Se trataría de la llegada al ecuador, tanto física como temporalmente, de la obra. El comienzo de la cúpula lo situamos hacia febrero de 1542, tal vez coincidente con la sustitución del aparejador Juan de Calona por Miguel de Gaínza; para entonces, se habría formado la azotea en forma de cruz griega sobre las bóvedas peraltadas.

Venimos afirmando que la construcción de la cúpula de la sacristía fue una empresa de largos vuelos en aquella Sevilla un tanto paupérrima de experiencias en el nuevo orden arquitectónico. Pero por poco que nos detengamos y analicemos lo hasta por entonces acometido por Martín de Gaínza, como tarea previa y preparatoria de ese gran reto que significaba voltear un enorme vacío cuadrado de 46 pies —13 metros— de lado desde una altura de 87,75, podemos finalmente comprender que ese reto pudo ser cumplido a plena satisfacción por el maestro mayor y sus ayudantes.

Antes, Gaínza había construido una serie de bóvedas que le habrían reportado conocimientos, seguridad y capacidad de organización en la obra. En la propia catedral contabilizamos, primero, las tres bóvedas que cierran la sacristía de los cálices, iniciadas a partir de abril de 1535 y terminadas en septiembre de 1537, cuyo diseño debió dejar Diego de Riaño antes de morir; también los cinco tramos bajos, con bó-

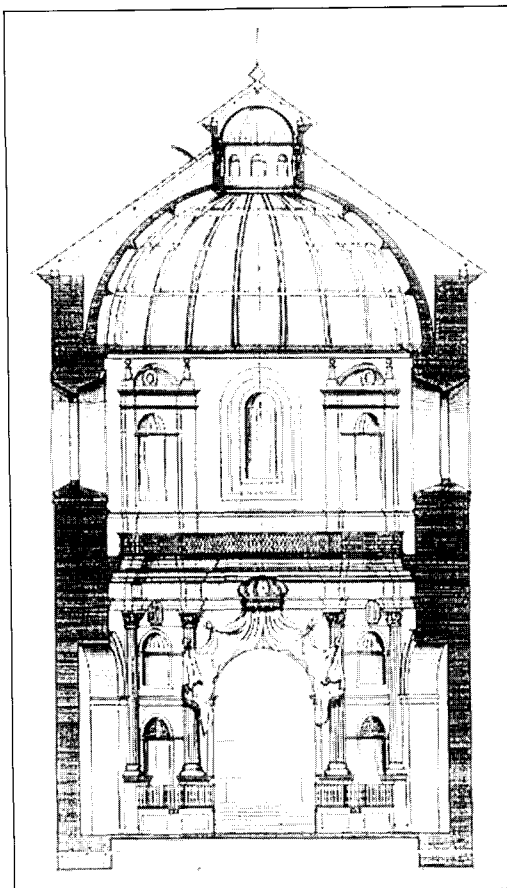


Figura 4
El Salvador de Úbeda. Capilla Mayor según J. A. Llopis Solbes

vedas casetonadas, y otros tantos del piso alto, lisos, del patio de los Óleos, cuya ejecución se iniciaría en paralelo a la sacristía mayor; las cuatro bóvedas casetonadas y la cúpula pseudooval central, en la cabecera de la sacristía renacentista. En total 18 vanos, en tan sólo dos años. A esta nómina tendríamos que añadir el sistema de abovedamientos casetonados de la galería baja del claustro principal del monasterio de San Jerónimo de Buenavista de Sevilla.

Sin embargo, el nexo previo en las experiencias de Gaínza respecto a la cúpula de la sacristía, en tanto a su excepcional dimensión —y por tanto dificultad constructiva—, será a nuestro juicio la remodelación

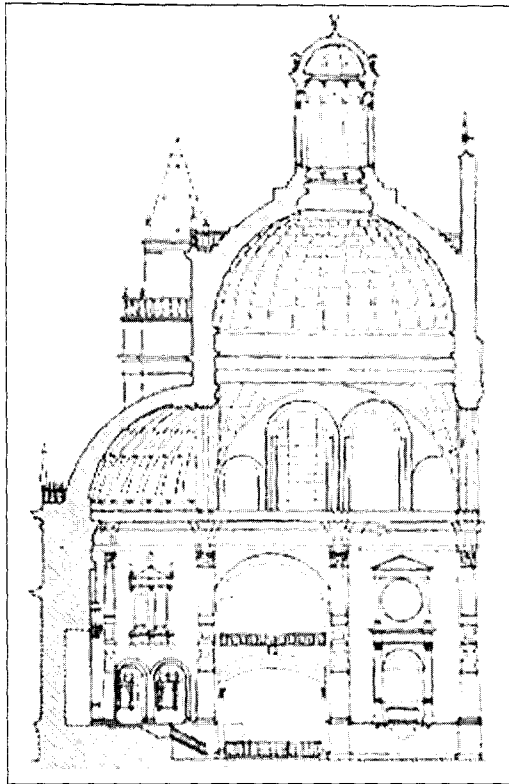


Figura 5
Catedral de Sevilla. Capilla Real Sección según M. Vigil Escalera y A. Oliver

de la cabecera de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de Cazalla de la Sierra. El año 1538, grabado en una cartela, podría indicar la fecha de comienzo de los trabajos. En ese momento, ya se había terminado, según nuestros cálculos, el bellissimo sistema columnario de la sacristía, aquí modestamente interpretado. Los seis vanos rectangulares y el ábside semidecagonal se voltean con baídas casetonadas de mayores luces, de 28,50 a 35,50 pies, más cercanos a los de la cúpula de nuestra sacristía.

Las bóvedas de Cazalla presentan, no obstante, un trasdós bastante plano (por ejemplo a una luz de 33 pies le corresponde una montea de 2 pies y $1/3$), teniendo un grueso relativamente delgado (en la misma bóveda algo menos de 1 pie en los arranques y menos de $1/2$ en la clave). De todos los ejemplos citados, el de mayor lanzamiento corresponde al tramo

central de la sacristía de los cálices, un vano baído casi cuadrado de unos 26 pies y $3/4$, y una alzada de 11 pies y $1/4$. Todos estos valores se superan ampliamente en la cúpula de la sacristía mayor: a una luz libre 46 pies le corresponde una montea de 23. A su vez está construida con dovelas aparejadas en 21 hileras horizontales hasta el óculo de la linterna, formando una bóveda de horno o *capilla redonda en vuelta redonda*.¹²

Pero la particularidad principal de la cúpula de la sacristía hispalense es su enorme grosor. Un grueso, además, uniforme en todo el cascarón, conformando una bóveda de membrana constante, a diferencia de las cúpulas en gradación, similares a la del Panteón. Esta sección es de unos 4 pies aproximadamente, ligeramente —y de forma insólita— ampliados en la zona de la linterna. Las hiladas se conforman utilizando dovelas de tres tamaños de alturas. Un elevado número de ellas aparentan estar aparejadas de cabeza o soga; otras, más apaisadas, podrían estarlo a tizón formando dos hiladas concéntricas, encontrándose ambas membranas fuertemente trabadas entre sí. El tamaño de las dovelas debía ser similar al utilizado en las demás partes del edificio, un tamaño al fin y al cabo compatible como para ser manipulado por uno o dos operarios. Si observamos cualquier sección vertical de la fábrica, el grueso de la media naranja resultante viene a coincidir con el de los arcos torales que la soportan.

La explicación que damos a este grosor exagerado es que, a diferencia de los otros organismos en los que aparece una cúpula hemiesférica, como en la rotunda de la catedral granadina, o en la capilla de Úbeda, se trata de un abovedamiento provisto de una ornamentación escultórica con más de sesenta personajes y figuras en relieve de tamaño superior al natural. Sabemos que la primera de aquellas llevaba una decoración pictórica de estrellas sobre un fondo de cielo, de la que aún quedan restos visibles;¹³ en Úbeda, Vandelvira, siguiendo las prescripciones del pliego de condiciones de Siloé, construye una *capilla redonda por cruceros*, siguiendo el modelo panteónico de artesones según paralelos y meridianos y plermentos totalmente lisos.¹⁴

El programa escultórico de la cúpula sevillana, cuya temática, al parecer, es la del Juicio Final, se desarrolla en tres secciones anulares, correspondientes, de abajo hacia arriba, con el Infierno, el Purgatorio y el Cielo. Para cada estación se han establecido

un número determinado, pero diverso según los anillos, de figuras, de cuerpo entero alternadas con cabezas de angelillos (éstas en las dos últimas). En el Infierno aparecen 16 condenados abrasados por las llamas intercalados por otros tantos seres demoníacos alados; el Purgatorio lo componen 12 figuras erectas y otros tantos *puttis*; y el Cielo se forma con 8 personajes y también cabezas aladas. Como se ve, la serie numérica de 16-12-8 hacía inviable el uso de casetones decantándose por un tipo formal de calota más libre en el que sólo aparecen como elementos estructuradores las cornisas separadoras.

La luz libre de la cúpula de Granada era de 78 pies y 1/2 —unos 22 metros—, y Siloé la resuelve con una estructura nervada de piedra —que actuará a modo de encofrado o armadura— y plementería de relleno de ladrillos; una solución posiblemente basada en la tradición local y en la que es verosímil utilizaría mano de obra morisca experta en los aparejos de ladrillo, existente en la ciudad, y que le permitía aligerar peso y poder voltear el inmenso vano de la capilla mayor. La cúpula ubetense, definida por el propio Siloé *como media naranja con sus ramas de molduras romanas*,¹⁵ debía tener exactamente 50 pies de diámetro (la mitad justo que la altura del vacío), sensiblemente mayor que la sevillana, labrándose con cruceros disminuidos pero sin talla alguna. Ambas cúpulas serán resueltas a la italiana, con una membrana interna relativamente delgada y ligera, y provistas de una cubierta exterior, con un tejado a modo de sombrero apoyado sobre estructura de rolizos de madera, dejando una cámara entre ellas, para así garantizar una protección de sus calotas internas de las inclemencias atmosféricas.

En el caso de la sacristía sevillana el material utilizado era un tipo de caliza de calidad mediocre, extraída, fundamentalmente, de las diversas canteras explotadas por el arzobispado en las provincias de Sevilla y Cádiz.¹⁶ Esta piedra es bastante porosa, quebradiza y de relativa facilidad de disgregación, así como heterogénea cromáticamente. No cabe duda que su uso como soporte tectónico para la talla escultórica de bulbo redondo exigía disponer de suficiente sección a su membrana. Si a esta condición unimos la de ser tratada como un abovedamiento trasdosado directamente al exterior, sin tejado supletorio, al modo sevillano, es decir, completamente pelada y desnuda, como todas las bóvedas de la catedral o las posteriores de la Casa Lonja, llegamos a la conclu-

sión de que esa membrana debía ser lo suficientemente gruesa como para evitar posibles problemas mecánicos tanto de estabilidad pero sobre todo de estanqueidad al agua, problemas, estos últimos, seculares al edificio según acredita la documentación conservada.¹⁷

Martín de Gaínza y sus ayudantes se vieron, así, obligados a hacer una cúpula excesivamente pesada, una experiencia sin precedentes, no sólo en el ámbito de Sevilla, sino en el andaluz y español del momento. Todo el aparato externo, de arbotantes y estribos, es una consecuencia, un añadido motivado por la especialísima configuración de la media naranja. Es muy posible que todo este conjunto de sobrepesos puntuales fuera exagerado e innecesario; en aquel momento no existía ningún sistema de dimensionado y seguridad como no fuera repetir las mismas o similares dimensiones de los elementos y condiciones de trabajo al de obras que se mantenían en pie. Debe-

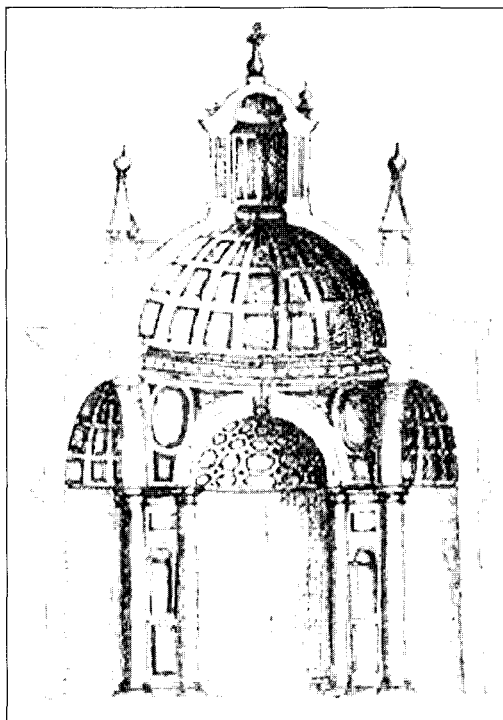


Figura 6
Manuscrito de Hernán Ruiz el Joven. Fol. 78. Diseño de la Iglesia

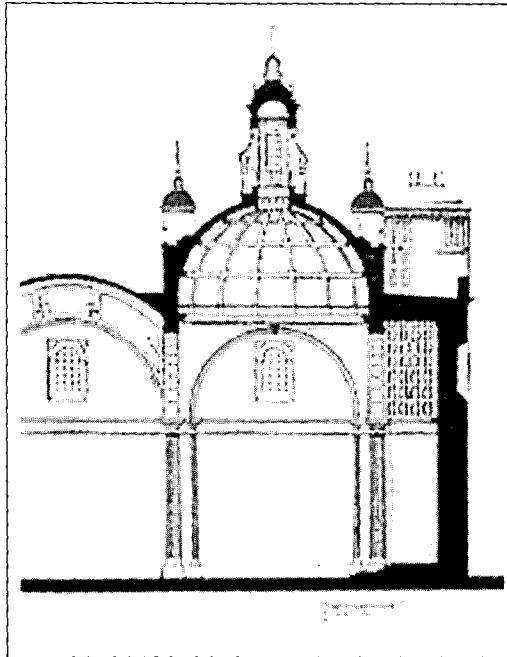


Figura 7
Iglesia de la Anunciación de Sevilla según J. Fagundo

mos recordar el luctuoso precedente del derrumbamiento del cimborrio catedralicio en 1511, un acontecimiento que debió de aterrorizar al cabildo durante largo tiempo, y que motivará en el otoño de 1538, al iniciarse el sistema de cubiertas de la sacristía mayor, el cuestionamiento de lo que quedaba todavía por hacer, cuando se sugiere a los maestros que *lo hagan abaxar o proporcionar*.¹⁸

La cúpula sevillana, directamente trasdosada, transmite una serie de empujes a su alrededor y tiende a abrirse por su tercio inferior, en el arranque; por la zona próxima a la clave se producen esfuerzos de compresión y el peso añadido de la linterna aumenta el efecto de hundimiento. Los ocho delgados arbotantes actúan como puntales que evitan el vuelco de las paredes de la linterna; los otros ocho pináculos grandes sobre la base anular cupular y los otros tantos (falta uno y el reparto es desigual en sus costados norte-sur) en el perímetro de la azotea y la caja del caracol, unido al enorme relleno superior de las cuatro bóvedas rampantes, se comportan como pesadas cargas que modifican la componente, inicialmente

inclinada, de los empujes provenientes de la cúpula, los cuales son reconducidos dentro de la base de los muros verticales de cierre.

La sacristía mayor es una edificación emergente sobre las construcciones adyacentes; en el momento de su erección solamente se levantaba la discreta sala de la sacristía gótica de los cálices, y era paredaña a las naves de las capillas laterales del templo, las cuales quedarían rebasadas a la altura de la cornisa general. Esto quiere decir que la nueva fábrica renacentista fue pensada en origen como una estructura autosuficiente, de forma que no produjese empujes en las construcciones existentes y futuras. Los cuatro enormes brazos se comportan como elementos que suministran una inercia antivuelco al conjunto, al definirse un volumen cúbico rotundo al exterior, en cuyo interior se horada hasta lo indecible el espacio, haciendo magestuosas sus proporciones.

Si de una evolución de esta cúpula pudiera hablarse, el consecuente directo de ella sería la de la capilla real de la catedral. Esta capilla, que contrariamente a la sacristía presenta una gran incoherencia en su desorganizada e irreconocible planta y en el desafortunado uso e interpretación de los órdenes clásicos, fruto tal vez de su dilatada ejecución en el tiempo y de los diversos meaestros que en ella intervinieron, sin embargo, hemos de considerarla a varios niveles como un producto perfeccionado de aquella. Sólo nos interesa tratar en esta ocasión el tema de su cúpula. Ni la cronología proyectiva y constructiva, ni la autoría de la misma han sido establecidas con carácter definitivo hoy en día.¹⁹ La fecha de 1573, justo treinta años después de la terminación de la cúpula de la sacristía, coincidente con el pago del solado de la capilla, nos indicaría con seguridad haber sido cubierta de aguas.

Dimensionalmente supera en algo a su antecesora. Tiene aproximadamente 49 pies y 1/3 de diámetro, y el óculo que comunica con su linterna se eleva sobre unos 108 pies y 1/3. Hemos señalado que la sacristía fue ideada como una pieza con funcionamiento mecánico relativamente autónomo respecto a su entorno físico; aquí, sin embargo, todo está condicionado a las preexistencias. Esta capilla fue construida como pieza forzada y encastrada en la rígida trama de las naves góticas. El esquema de trabajo del peculiar sistema de cubiertas parece haberse inspirado en el del Hagia Sofia de Constantinopla. La cúpula hace gravitar sus empujes, en el sentido de la nave principal

del templo, en la exedra de la cabecera, por un lado, y, por el otro, sobre las bóvedas de crucería de esa nave; mientras en sentido transversal una parte importante de la absorción de los empujes se confía a los estribos situados en ese eje.

Interiormente, la cúpula se ha tratado formalmente al modo panteónico, con un excesivo número de artesones, utilizados como registro de motivos decorativos de bustos en sus cuatro primeros niveles. Pero aquí la lógica espacial derivada de la superposición directa de la cúpula sobre las claves de los cuatro arcos torales, experimentada en la sacristía, brilla por su ausencia. Por contra, la cúpula se hace *gravitar* en sus dos costados sobre unos arcos expresados mínimamente por un leve molduraje *rellenos* cada uno de ellos por un paramento de sillares y cuatro ventanales, dos mayores centrales —de los cuales sólo uno es verdadero—, y otros dos pequeños en los extremos. Es una torpe solución que, aún recordando, como hemos dicho, la organización de Santa Sofía, aquí se ha malinterpretado e imposibilita definitivamente la comprensión interna del espacio. El eje transversal de la sala no sólo se ha cercenado en planta, también en alzado se ha frustrado, al situarse en su lugar un soporte columnario que se prosigue superiormente por las jambas de las ventanas.

Sin embargo, el rasgo más notable y novedoso, indicativo de una cierta depuración de la solución habida en la sacristía, será la eliminación completa de la maraña de arbotantes y pináculos llameantes, un arcaísmo que, como tantos otros, será copiado y reinterpretado en algunas cúpulas de América:²⁰ Catedral de Mérida (Yucatán, México), el proyecto no realizado del convento de San Francisco de Tunja (Colombia), o la más tardía catedral de Saltillo (Coahuila, México).

La cúpula de la capilla real, cuya paternidad se viene reclamando en favor de Hernán Ruiz el Joven, va a suponer, en cierto sentido, una vuelta atrás respecto a lo alcanzado en la de la sacristía. Se va a volver a plantear, desde la recuperación explícita de lo que algunos autores han llamado como *poética del muro*,²¹ como uno de los valores intrínsecos del urbanismo hispano, herencia de la cultura musulmana, frente a las corrientes de modernización arquitectónica provenientes de Italia. En efecto, externamente esta cúpula vuelve a desaparecer de la vista casi por completo; queda fajada, encorsetada en el imponente cajón cúbico a modo de cimborrio, conformando una especie de torre-fortificación remarcada por su gi-

gantesco estribado angular. De la idea de cubierta azotea pisable a la sevillana sólo se deja el desnudo y desafiante cascarón del ábside avenerado (obviamente, imposible de transitar).

La imagen de la cúpula de la sacristía mayor se presentaba, creemos de manera totalmente inconsciente por parte de Gaínza, en el contexto urbano de la Sevilla de inicios del quinientos, como una parte más del paradigma de la aspiración que la ciudad tendrá de convertirse en la *Nueva Roma* cristianizada.²² Una imagen, como decimos, frustrada en su continuidad próxima. Esa imagen exteriorizada no se había cuidado especialmente. Y no se había hecho porque sencillamente no existían precedentes en la ciudad por los que guiarse. Sus constructores no eran conscientes de la responsabilidad que estaban asumiendo en ese momento. Es posible que se contentaran con la *reurbanización* que había supuesto la remodelación de la plaza del Alcázar o de los Cantos, con el impresionante lienzo apilastrado de orden gigante que se extendería con el tiempo hasta la plaza de los Olmos. Para ellos, el problema de la cúpula no era tal, no importaba tal o cual fisonomía había que darle.

Debemos recordar que, en el caso de las cúpulas levantadas por Siloé, también impera el principio hispanomusulmán de ocultamiento sistemático de sus calotas. Tanto la granadina de la rotonda catedralicia, como la del Salvador ubetense, se expresan externamente con un lenguaje directo y sencillo, extraído del propio contexto del caserío circundante: muros lisos y techumbres de teja; no existe deliberado deseo de notoriedad, sus volúmenes claros y precisos, coherentes con las morfologías internas, sólo pretenden encerrar, sin mostrar abiertamente, sus delicadas membranas internas. Una solución, por otra parte, bastante común y heredada de la tradición de la arquitectura gótica castellana de cimborrios, vigente todavía —es el caso, entre otros, de Rodrigo Gil de Hontañón²³— en pleno siglo XVI.

NOTAS

1. Parte de las cuestiones aquí desarrolladas ya fueron expuestas en mi tesis doctoral; cfr. Sierra Delgado, R.: *Transición y Renacimiento en la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla. Una revisión desde la arquitectura*. Tesis doctoral inédita. E. T. S. A. de Sevilla. Sevilla, 1995.

2. Bustamante, A.; Marías, F.: « La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento », *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VIII, Zaragoza, 1982.
3. Sinding-larsen, S.: «Some functional and iconographical aspects of the centralized church in the Italian Renaissance», *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, vol II. Institutum Romanum Norvegiae, Roma, 1965.
4. Strack, H.: *Zentral und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien*. Verlag Von Ernst & Korn, Berlin, 1882; Furnari, M.: *Atlante del Rinascimento, il disegno dell'architettura da Brunelleschi a Palladio*. Electa Napoli, Nápoles, 1993. Para una revisión del tema particularizado según las diversas áreas geográficas italianas, cfr. AA.VV.: *Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, Documenti di architettura 104. Electa, Milán, 1977.
5. Hauteceur, L.: *Mystique et Architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*. A. et J. Picard et Cie, Paris, 1954; Wittkower, R.: *La arquitectura en la edad del humanismo*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958; Saudan, M.: *Coupoles. Espaces Symboliques et Symboles de L'Espace*. Atelier D'Edition «Le Septieme Fou»-La Bibliotheque des Arts, Ginebra, s.a.; Carazo, E.; Otxotorena, J.; Gentil Baldrich, J.M (est. introd.): *Arquitecturas Centralizadas. El espacio sacro de planta central: diez ejemplos en Castilla y León*. Secretariado de Publicaciones. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1994.
6. Bruschi, A.: *Bramante Architetto*. Laterza, Bari, 1969; Trinci, R.: «Indagini sulle fasi costruttive della chiesa di S. Maria presso San Satiro», *Studi Bramanteschi. Atti del Congresso internazionale*, De Luca, Milano-Urbino-Roma, 1970.
7. Un estudio del uso de la cúpula en las culturas bizantina, islámica e india, por Baldwin Smith, E.: *The Dome. A study in the history of ideas*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978.
8. Nieto Alcaide, V.: *La Vidriera del Renacimiento en España*. Instituto Diego Velázquez del C. S. I. C. Madrid, 1970; Ídem.: *La Luz. Símbolo y Sistema Visual*. Cátedra, Madrid, 1981.
9. La iconográfica de la sacristía mayor fue tratada por León Alonso, A.: *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla. Estilo e Iconología*. Tesis doctoral inédita, Sevilla, 1980; Ídem.: «La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla: Estilo e Interpretación Iconológica», *Boletín de Arte*, números 4-5. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, Málaga, 1984.
10. Sedlmayr, H.: *Épocas y Obras Artísticas*. Rialp, S. A. Madrid, 1965; Chueca Goitia, F.: *La Catedral Nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1951.
11. Chueca Goitia, F.: *Arquitectura del siglo XVI*. Ars Hispaniae vol. XI. Plus Ultra, Madrid, 1953.
12. Barbé-coquelin de Lisle, G.: *Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira*. Caja de Ahorros Provincial de Albacete. Albacete, 1977; Palacios, J. C.: *Trazas y Cortes de Cantería en el Renacimiento Español*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990; Ídem.: *La Cantería en la Construcción del Renacimiento Andaluz*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1992.
13. Rosenthal, E. E.: *La Catedral de Granada. Un estudio sobre la arquitectura española del renacimiento*. Universidad de Granada, Granada, 1990.
14. Chueca Goitia, F.: *Andrés de Vandelvira, Arquitecto*. Instituto de Estudios Giennenses. Patronato José M^o Cuadrado del C. S. I. C. Jaén, 1971; Moreno Mendoza, A.: *El Arquitecto Andrés de Vandelvira en Úbeda*. Andalucía 1979. Sevilla, 1979.
15. Gómez Moreno, M.: *Las Águilas del Renacimiento Español (1941)*. Xarait, Madrid, 1983.
16. Rodríguez Estévez, J. C.: *Los canteros de la Catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*. Diputación de Sevilla, Sevilla, 1998; Morales Martínez, A.: *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*, Arte Hispalense n^o 36. Diputación de Sevilla, Sevilla, 1984.
17. Falcón Márquez, T.: *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1980.
18. Gestoso y Pérez, J.: *Sevilla Monumental y Artística (1889-92)*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1984; Ídem.: *Historia y Descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las Preciosidades Artísticas que en ella se custodian*. Revista de Tribunales, Sevilla, 1892.
19. Banda Y Vargas, A.: *El Arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Anales de la Universidad Hispalense, Sevilla, 1974; Ídem.: *Hernán Ruiz II*, Arte Hispalense n^o 7. Diputación de Sevilla, Sevilla, 1975; Morales Martínez, A.: *La Capilla Real de Sevilla*, Arte Hispalense n^o 22. Diputación de Sevilla, Sevilla, 1979.
20. Marco Dorta, E.: *Arte en América y Filipinas*. Ars Hispaniae vol. XXI. Plus Ultra, Madrid, 1973; Sebastián López, S.; Mesa Figueroa, J. de; Gisbert de Mesa, T.: *Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia (segunda parte)*, Summa Artis vol. XXIX. Espasa-Calpe, Madrid, 1985.
21. Chueca Goitia, F.: *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Dossat, Madrid, 1981.
22. Lleó Cañal, V.: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*. Diputación de Sevilla, Sevilla, 1979.
23. Hoag, J. D.: *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la Arquitectura Española del siglo XVI*. Xarait, Madrid, 1985; Casaseca Casaseca, A.: *Rodrigo Gil de Hontañón*. Junta de Castilla y León, Salamanca, 1988.