

Sobre la discutida identidad arquitectónica de Diego de Riaño en la transición del gótico al Renacimiento en España

Antonio Luis Ampliato Briones
Juan Clemente Rodríguez Estévez

La figura de Diego de Riaño (c.1490–1534) emerge en el seno de la arquitectura de la Baja Andalucía entre los años 1523 y 1534 en un momento clave de la transición del gótico al Renacimiento. En estos años la región ocupaba un lugar central en la configuración del imperio atlántico de los Austrias, contribuyendo decisivamente a la forja de la identidad artística y cultural del mundo hispánico. Los estudios de Alfredo J. Morales, basados en un riguroso análisis documental, han sido fundamentales para el conocimiento de este arquitecto de trayectoria relativamente breve (Morales, 1984, 1993 y 2011). En los últimos años, sin embargo, retomando en algunos casos antiguas hipótesis, algunas de sus conclusiones han sido cuestionadas desde diversos frentes, poniendo en crisis la autoría del maestro sobre algunas de sus obras fundamentales y, con ello, dificultando la comprensión de su identidad creativa. El presente trabajo, avance de otro más extenso, plantea la recuperación de estas atribuciones, a partir de las evidencias documentales y arqueológicas disponibles y añadiendo datos y consideraciones nuevas, así como una hipótesis sobre los trazos fundamentales de su personalidad arquitectónica.

EL DEBATE HISTORIOGRÁFICO Y SUS FUNDAMENTOS

Las reservas más importantes planteadas por la historiografía tradicional sobre la obra de Riaño se centran en su intervención en la Sacristía Mayor de la

Catedral de Sevilla, primer espacio plenamente renacentista de la ciudad (fig. 8), una intervención que, sin embargo, queda claramente perfilada en la prolija secuencia documental sobre la obra aportada por Alfredo J. Morales. Sucintamente: acceso a la maestría mayor de la catedral y propuesta general para el conjunto de sacristías (Mayor y Cálices) y sede del cabildo en 1528 (fig. 9), trazas definitivas aprobadas en 1530, inicio de la obra en enero de 1532, numerosas referencias a la obra a partir de ese año, cartela sobre una columna a unos cuatro metros de altura con la fecha de 1534, muerte de Riaño en noviembre de dicho año y visita de Diego de Siloe en abril de 1535 (Morales, 1984). Los casi tres años que van desde la apertura de cimientos hasta la muerte del maestro, 1532–34, constituyen el núcleo temporal de la discusión.

Fue Manuel Gómez Moreno quien primero planteó las dificultades para aceptar que un maestro tardogótico proyectara una obra plenamente renacentista, que atribuyó a Diego de Siloe (Gómez Moreno 1941, 89), aunque posteriormente redujo esta atribución a la cúpula (Gómez Moreno 1963, 39). Su interpretación fue seguida por investigadores como Chueca Goitia, Guerrero Lovillo o Villar Movellán y, especialmente, Fernando Marías para quien se trata de una obra de Siloe por razones básicamente estilísticas, sugiriendo que la inscripción de 1534 fue hecha con posterioridad en memoria de la colocación de la primera piedra (Marías 1989, 404). Esta hipótesis ha sido mantenida más recientemente por Ricardo

Sierra Delgado (Sierra 2012, 93–142), para quien las numerosas noticias sobre las obras entre 1532 y 1535 tendrían un alcance mínimo para la Sacristía Mayor y solo ligeramente más relevante para la contigua Sacristía de los Cálices (fig. 10). Con anterioridad, Aurora León había postulado la existencia de un primer proyecto de Riaño de planta rectangular, parcialmente ejecutado, y un segundo proyecto de Siloe que transformaría el anterior (León 1984, 132), pero nada en los paramentos pétreos de la Sacristía Mayor revela otra cosa que un organismo con una evidente homogeneidad constructiva desde cimientos.

Remitiéndonos de nuevo a las razonables interpretaciones de Alfredo J. Morales de la explícita secuencia documental conservada, podemos reforzar su argumentación con algunos datos logísticos del proceso constructivo, hasta ahora no utilizados, que los archivos de la fábrica guardan con gran precisión de fechas, cantidades y costes (Rodríguez 1998, 355–365). La entrada de piedra de las canteras de Morón de la Frontera (Sevilla) constituye un dato fundamental, al tratarse de una novedad absoluta en la historia constructiva de la catedral. Esta piedra aparece por primera vez en enero de 1532, coincidiendo con la apertura de cimientos, y concluye definitivamente en 1537, con la Sacristía de los Cálices cerrada y la Mayor a la altura de las cornisas. La piedra de Morón, transportada en carretas desde una distancia de dos jornadas, es una piedra de mayor calidad y mayor coste que la de El Puerto de Santa María (Cádiz), que abasteció la obra de la catedral desde sus comienzos en el primer tercio del XV con un coste mucho menor, gracias a su llegada por vía marítimo-fluvial. La de Morón, apta para una labra minuciosa, se utiliza en ambas sacristías para los elementos del orden arquitectónico, basas, fustes, capiteles, cornisas y portadas, profusamente decorados, mientras que la piedra de El Puerto queda relegada a los entrepaños murales. Hasta la muerte de Riaño las cantidades son muy significativas, 1.200 carretadas de piedra de Morón y 2.000 carretadas de piedra de El Puerto entre 1532 y 1534, lo que nos habla de una obra que se levantaba con gran determinación. Queda fuera de toda lógica histórica la hipótesis de que el cabildo decidiera, sin que figurara en acta, hacer acopio durante tres años de una piedra nueva y costosa, elegida por el maestro actual pero reservada para lo que pudiera decidir un futuro e incierto maestro. La piedra de Morón entra en la obra desde 1532 para ser utili-

zada de inmediato, y su destino se puede comprobar fácilmente en todos los órdenes arquitectónicos, internos y externos, de las dos sacristías. La cartela de 1534, a unos cuatro metros sobre una columna de la Sacristía Mayor, marca el alcance aproximado de la obra a la muerte de Riaño y es perfectamente coherente con la cantidad de piedra recogida en los libros. El mismo año de 1534 los libros recogen los pagos por la construcción de una gran grúa de madera (Morales 1984, 36), solo comprensible en el contexto de una obra avanzada.

La autoría de Riaño sobre algunas de sus obras tardogóticas ha sido también cuestionada recientemente desde otros frentes. Es el caso de la iglesia mayor de Arcos de la Frontera (Cádiz) y de la propia Sacristía de los Cálices de la catedral de Sevilla, como veremos, íntimamente relacionadas (fig. 5 y fig. 10). La piedra angular de la argumentación gira en torno a un tercer proyecto, la capilla mayor de Santa María de la Oliva en Lebrija (Sevilla), cuya bóveda resulta prácticamente idéntica a la bóveda central de los Cálices pero cuya datación se retrotrae hasta 1520. Un maestro de la entidad de Riaño, se dice, no pudo caer una década después en una simple copia por lo que la bóveda de los Cálices tiene que ser necesariamente anterior a la llegada del maestro (Romero y Romero, 2013). Pero la datación de la actual capilla mayor de la Oliva en 1520 obedece a una errónea identificación del objeto al que se refieren los minuciosos libros de fábrica conservados, que no es sino la primitiva capilla mayor de la iglesia mudéjar, en obra en ese año pero que terminará desapareciendo con la posterior gran ampliación de la iglesia. Como recogen los libros de fábrica, la nueva cabecera y capilla mayor de Santa María de la Oliva fue comenzada en 1538, desde cimientos, por Martín de Gaínza, sobre el solar de unas antiguas casas adosadas (Bellido 1985, 191). Solo un año antes, el mismo Gaínza había concluido la sacristía de los Cálices, iniciada en 1532 con trazas y dirección de Riaño.

Diego de Riaño nació hacia 1490 en la localidad cántabra de Hornedo, y nada sabemos de su formación hasta el primer dato aparecido sobre su actividad que lo sitúa en 1517 en la Catedral de Sevilla, en ese momento bajo la dirección de un Juan Gil de Hontañón en la plenitud de su trayectoria, figura esencial del tardogótico castellano (Alonso 2004). El dato, junto a otros claves en la biografía de Riaño, fue conocido a través de una documentación de 1522

conservada en Lisboa y sacada a la luz por Alfredo J. Morales (Morales 1993). El expediente relata una solicitud, avalada por la reina Leonor de Portugal, para la obtención de un perdón que efectivamente concedería su hermano el emperador Carlos al maestro, huido a Lisboa tras un incidente mortal en Sevilla en el mencionado año de 1517. La noticia sitúa al maestro, de un golpe, en un entorno próximo a la corona y siendo objeto de una alta consideración.

Riaño retornaría a la escena sevillana en 1523 (Morales 2011, 195). Su prestigio justifica que acudiera en 1526 a Valladolid para discutir las trazas de la nueva colegiata con Juan y Rodrigo Gil de Hontañón, Juan de Álava y Francisco de Colonia, haciéndose finalmente con la responsabilidad de esta importante obra desaparecida (Alonso 2004). Nuevos encargos le esperaban tras la boda del emperador con Isabel de Portugal en Sevilla: maestro mayor del cabildo municipal a partir de 1527, maestro mayor de la catedral desde 1528 y, con ello, responsable de las obras del arzobispado en un cierto número de iglesias de las provincias de Huelva, Cádiz y Sevilla, sobre algunas de las cuales trataremos (Morales 2011, 193–195). La documentación legal generada tras su muerte en Valladolid, en noviembre de 1534, dejó evidencia, de nuevo, su prestigio como tracista (Alonso 2004).

Es evidente que los principios de Riaño, ligados a la tradición tardogótica y a su estancia en Portugal, no arrojan luz sobre su futuro protagonismo en el primer Renacimiento sevillano, quedando abierto el problema de reconstruir un marco en el que pueda resultar comprensible dicha actuación. Pero, en cualquier caso, y pese a la escasa información sobre el maestro y a lo fugaz de su carrera profesional, es necesario construir ese relato sobre la evidencia de los hechos. Y, con los datos disponibles, podemos afirmar, con rotundidad, que las obras de las dos sacristías catedralicias comenzaron en enero 1532, que a la muerte de Riaño en noviembre de 1534 habían alcanzado un desarrollo en altura significativo, y que todo había sido ejecutado hasta ese momento bajo su responsabilidad.

RIAÑO Y EL ESPACIO LITÚRGICO TARDOGÓTICO

Tras su regreso de Lisboa, Riaño entra al servicio del Conde de Ureña en Morón de la Frontera (Sevilla).

Allí, su intervención en la iglesia de San Miguel, documentada a partir de 1526 (Morón de Castro 1995, 71–81), sería la primera de entre las conservadas. Se trata de una iglesia que había sido comenzada previamente por otros maestros con tipología basilical de tres naves escalonadas, habiéndose comenzado la obra por el hastial de fachada. Riaño realizará los tramos segundo y tercero, con un decidido cambio de criterios formales que se pone de manifiesto especialmente en el hecho de que sus pilares están parcialmente relabrados sobre unos anteriores más sencillos.

Los fustes de Riaño para la iglesia de Morón (fig. 1, izquierda) están formados por una agrupación de baquetones que una volumetría de conjunto cilíndrica (Fernández 2007, 311–322). Estos baquetones presentan una gran uniformidad entre ellos por lo que, atendiendo solo al fuste, es imposible distinguir cuál corresponderá arriba a un arco perpiño, a uno formero o a un simple tercelet. En la parte inferior el basamento reúne un conjunto de pequeños pedestales, cada uno de ellos según una estructura muy característica que podríamos denominar telescópica, por la que en cada línea se van sucediendo de abajo arriba estilizados cilindros y prismas, para terminar, sosteniendo cada pequeño pedestal. La imposta superior se resuelve también con un pequeño capitel para cada baquetón, a lo que se suma un gran anillo superior que ata todas las líneas y refuerza la unidad del soporte. Por encima, el enjarje se abre homogéneo, en abanico, y solo cuando cada nervio define su lugar en la bóveda se recupera la jerarquía entre ellos.

Una de las posibles fuentes de inspiración para estos elementos la encontramos en la Catedral de Salamanca, una de las obras fundamentales de Juan Gil de Hontañón (fig. 1, centro). Durante su colaboración con Gil de Hontañón en Sevilla hacia 1517, Riaño pudo participar en el inicio de las Capillas de Alabastro, en cuyos pilares, a pequeña escala, también encontramos referencias de este sistema formal.

La cabecera de la iglesia de Santa María de Carmona será una de las escasas ocasiones en las que el maestro pudo llegar a controlar casi completamente un gran espacio litúrgico. Su intervención se iniciaría hacia 1528, completándose tras su muerte posiblemente con el concurso de su colaborador Martín de Gaínza (Ampliato y Rodríguez 2017a, 180–212). La iglesia de Carmona también había sido iniciada previamente en las últimas décadas del siglo XV, con un lenguaje más

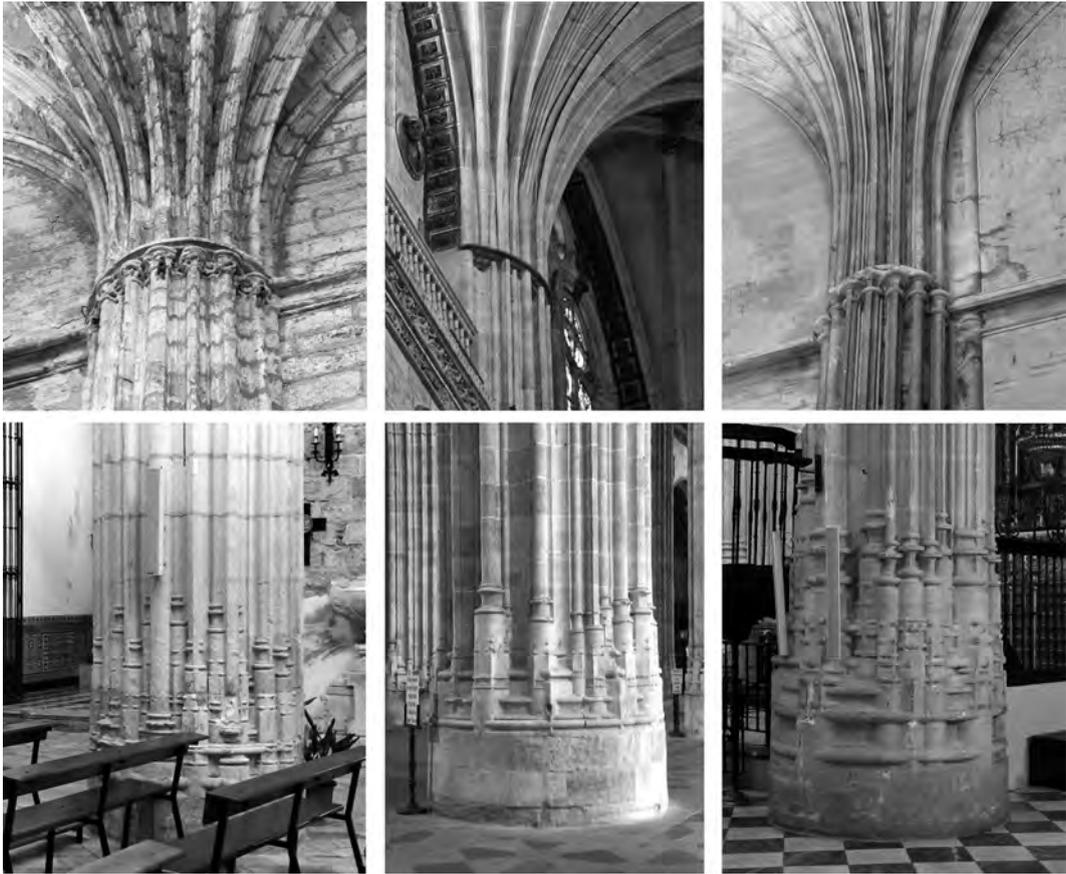


Fig.ura 1

De izquierda a derecha, soportes de San Miguel de Morón (Sevilla), soportes de la Catedral de Salamanca y soportes de Santa María de Carmona (Sevilla)

arcaico, bajo la responsabilidad de los sucesivos maestros mayores de la catedral de Sevilla. El planteamiento inicial de la iglesia fue muy ambicioso, con estructura basilical de tres naves escalonadas y un importante desarrollo longitudinal que, a imagen de la catedral hispalense, quedaría dividido en dos partes casi iguales por un gran crucero rematado por un cimborrio. Iniciada también por los pies, la obra había quedado interrumpida justo en el inicio del crucero, por lo que Riaño diseñará la totalidad de la gran cabecera (cuatro tramos sobre un total de siete) con una importante renovación de los planteamientos.

Los soportes de Carmona obedecen al mismo patrón que los de Morón (fig. 1, derecha): fustes cilíndricos con haces de baquetones equipotentes y enjarjes desplegándose en abanico en todas direcciones.

Los basamentos adquieren aquí una monumentalidad extraordinaria, que no se repetirá en ninguna otra de sus obras, sobrepasando ampliamente la altura humana y presentando una composición dinámica y compleja, densa, compacta y, al tiempo, de gran movimiento interno. En la imposta superior, los pequeños capiteles también presentan pequeñas variaciones de altura, a tresbolillo, mientras el anillo de coronación asume una presencia más potente (Ampliato y Rodríguez 2017b, 264–268).

Posee también Carmona un interesante conjunto de bóvedas, algunas probablemente cerradas tras la

muerte de Riaño, en las que podemos observar al menos dos nuevas características que añadir a las vistas hasta ahora (fig. 2, izquierda). La primera de ellas es la introducción de importantes variaciones formales en cada módulo, una dinámica que, junto al movimiento interno de basamentos y capiteles, emerge como una característica constitutiva de todo el espacio. También aparece, aunque de manera incipiente, una cierta tendencia a enlazar formalmente las bóvedas. Esto se aprecia especialmente en las dos últimas bóvedas de la cabecera (los dos superiores en la imagen), donde algunos nervios se desdoblan y divergen sobre los arcos perpiñones evitando incluso en algunos casos sus claves. Este interés por la continuidad formal entre bóvedas no resultará efímero, como veremos, y aparece también, por ejemplo, en su in-

tervención en la iglesia de la Cartuja de Jerez, de nave única, donde la proliferación de formas curvas insertadas entre los nervios principales provoca la continuidad perceptiva del conjunto, otorgando protagonismo al giro completo en el enjarje (fig. 2, derecha).

Este conjunto de características (pilares direccionalmente isótopos, enjarjes en abanico, continuidad formal entre bóvedas) posee una lógica que en última instancia nos remite a espacios de naturaleza hipóstila o espacios salón, frecuentes en el entorno castellano surgido a la estela de Juan Gil de Hontañón con resultados especialmente brillantes, por ejemplo, en la catedral de Plasencia, proyectada por Juan de Álava (fig. 3). Entendemos que este concepto queda de alguna manera latente en estas intervenciones de Ria-



Figura 2

De izquierda a derecha, bóvedas de Santa María de Carmona (Sevilla) y bóvedas de la Cartuja de Jerez de la Frontera (Cádiz)



Figura 3
Catedral de Plasencia (Cáceres)

ño, aunque el maestro podría estar incluso provocando intencionadamente ciertos juegos formales en torno a una cierta dialéctica basilica-salón en la cabecera de Carmona, hipótesis sobre la que no po-

demo detenernos aquí (Ampliato y Rodríguez 2017b, 264–268).

La iglesia de salón es uno de los grandes temas que vertebran la arquitectura religiosa del tardogótico hispano en el siglo XVI (Rückert 2009) y está muy presente en la trayectoria de Diego de Riaño, más allá de su conocida posición al respecto de la catedral de Salamanca (Castro, 1992), sin duda muy condicionada por circunstancias concretas de dicha obra. Su intervención en la iglesia mayor de Arcos de la Frontera (Cádiz) constituirá la ocasión de desplegar, de manera completa, este planteamiento espacial. La intervención parte, una vez más, de ciertas preexistencias (entre ellas una endiablada deformación geométrica) que, por periféricas, son aquí menos condicionantes (fig. 4). La iglesia conservaba los muros perimetrales y el ábside de una primitiva iglesia de finales del XIV (izquierda), así como la ampliación de un tramo por los pies iniciada en 1519 (centro), en el que la igualdad de alturas entre naves podría haber estado ya planteada (Ampliato y Rodríguez 2017c). En su intervención (fig. 4, derecha, y fig. 5) Riaño introduce una importante sistematización interna y regularidad en los basamentos, que

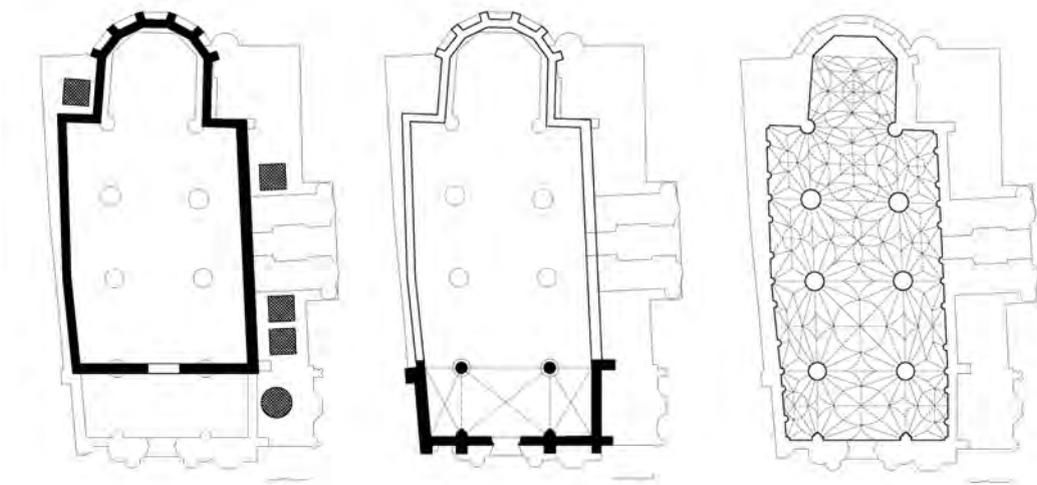


Figura 4
Plantas de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz) mostrando diversas preexistencias y, a la derecha, la intervención de Riaño

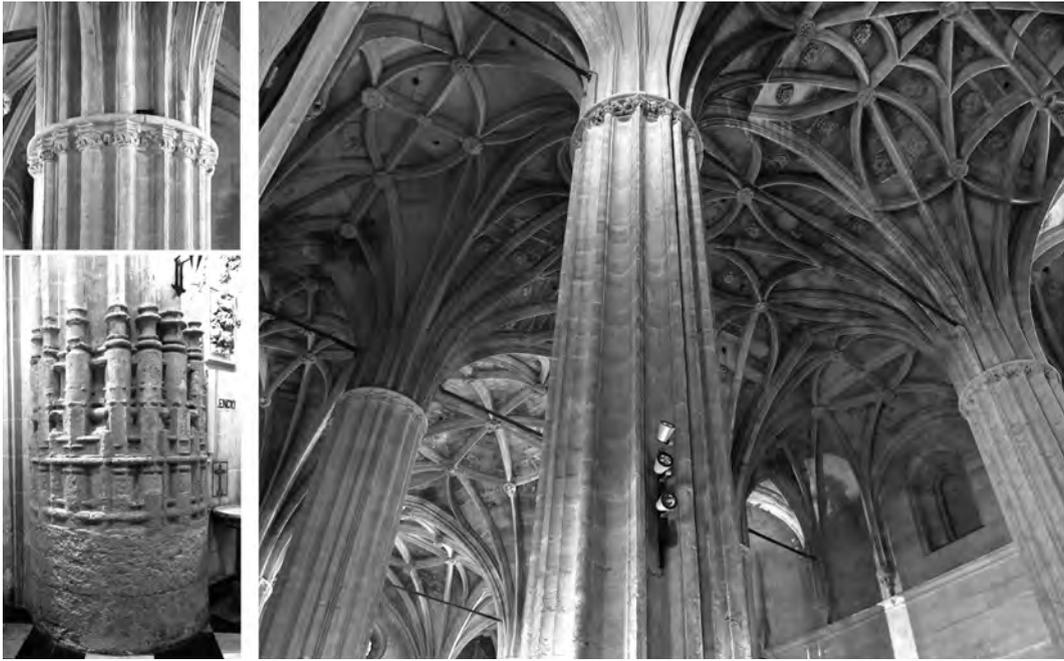


Figura 5
Soportes y vista general de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz)

prolongan la homogeneidad cilíndrica del fuste hasta su contacto con el suelo. Arriba, los enjarjes en abanico cobran todo su sentido en un espacio de altura unitaria. Finalmente, el conjunto del abovedamiento, ateniéndose a la compartimentación modular de la planta, adopta una continuidad propia y se extiende como un gran tapiz, apoyado sobre los pilares centrales y expresivamente derramado sobre los muros perimetrales.

La continuidad entre los módulos, siempre diferentes, se provoca con la disposición en todos los contactos de nervios que se bifurcan y divergen, a uno y otro lado, sobre las claves de los perpiñones. Pero la unidad del conjunto se ve especialmente reforzada por la multiplicación de los soportes periféricos en ménsula (fig. 4, derecha), un gesto que acelera y complejiza el ritmo pausado de los pilares centrales y al que la sección transversal (fig. 6) responde con un trazo único que atraviesa el espacio y desciende sobre los muros perimetrales, quedando las bóvedas laterales acusadamente asimétricas. La presencia de Diego de Riaño en Lisboa entre 1517 y 1521 al ser-

vicio del rey Don Manuel, nos incita a pensar que los abovedamientos de Juan del Castillo para los Jerónimos de Belem (fig. 7), con una sección cuya lógica continua engloba la totalidad del espacio, pueden haber influido en la propuesta de Riaño para Arcos (Ampliato y Rodríguez 2017c).

La iglesia mayor de Arcos es sin duda la máxima expresión de un espacio litúrgico tardogótico concebido por Diego de Riaño, con gran riqueza formal y espacial. Pero la evolución arquitectónica del maestro no se detiene aquí, implicándose decididamente en la aventura arquitectónica más ambiciosa del momento en las tierras de la Baja Andalucía, la introducción del Renacimiento.

LAS SACRISTÍAS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA COMO LABORATORIO DEL RENACIMIENTO

El acta que recoge la aprobación de las trazas de Riaño para el nuevo conjunto de las sacristías catedralicias, en enero de 1530, no solo reflejan un amplio

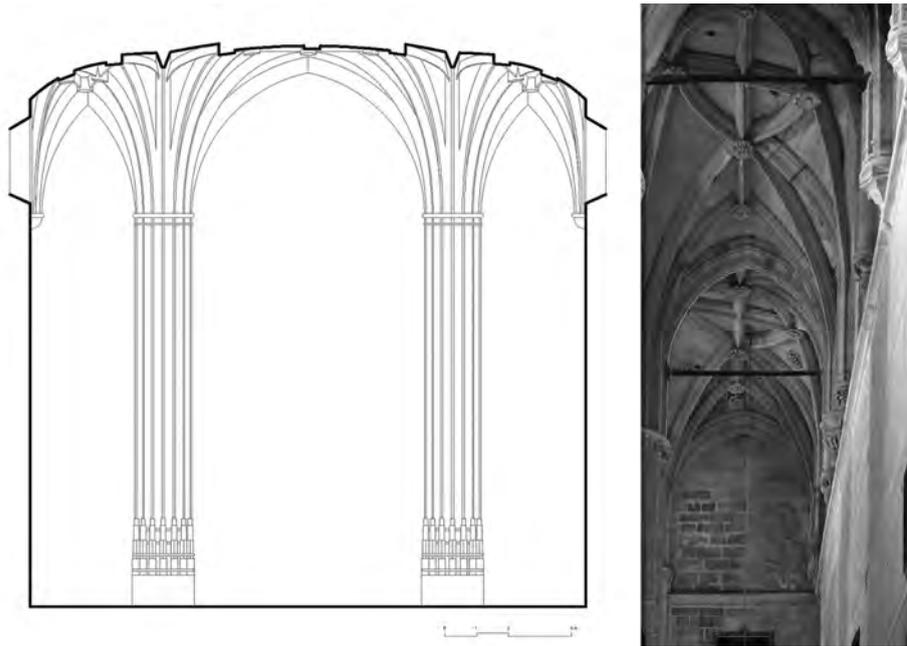


Figura 6
Sección transversal y pormenor de las bóvedas perimetrales de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz)

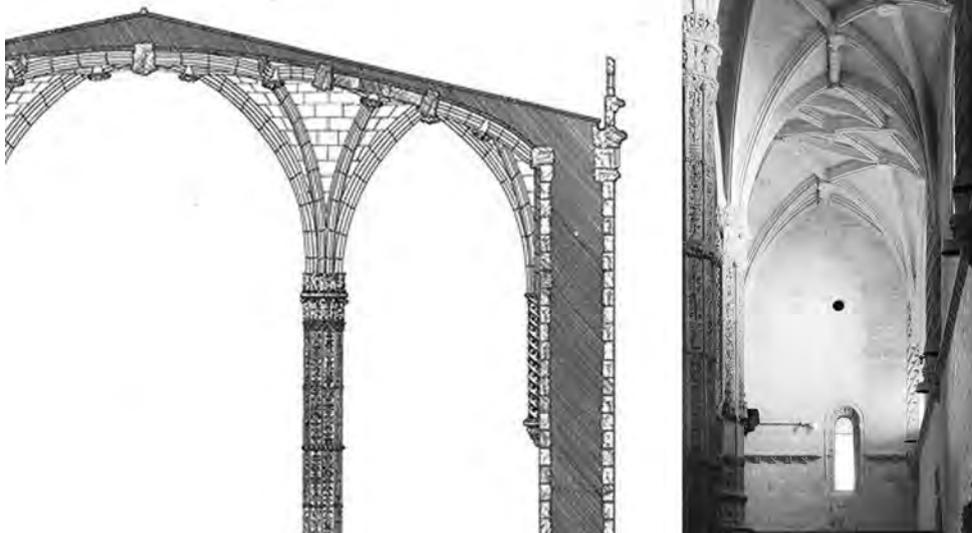


Figura 7
Fragmento de la sección transversal de la iglesia de los Jerónimos de Belém, en Lisboa (SIPA - Sistema de informação para o Património Arquitectónico) y pormenor de las bóvedas laterales

respaldo y confianza en él por parte del cabildo, concediéndole una excepcional potestad para introducir en lo sucesivo los ajustes que estimara necesarios, sino también, por eso mismo, cierto reconocimiento del carácter experimental de una propuesta necesariamente impulsada y respaldada por una parte significativa de los canónigos (fig. 8). El conjunto de sacristías estaba destinado a ocupar un gran recinto en el ángulo sureste de la catedral, adosado a las capillas laterales de la cabecera y acotado por un muro perimetral que ofrecerá a la ciudad un inédito y monumental orden de pilastras clásicas (fig. 9). La Sacristía Mayor, de dimensiones excepcionales, ocupará el centro del conjunto, flanqueada al oeste por la Sacristía de los Cálices y al este por la futura sede del cabildo, cuya construcción quedaría aplazada tal vez por razones económicas.

La sacristía de los Cálices puede ser definida todavía como un espacio formalmente tardogótico, organizado con un gran módulo central cuadrado y dos laterales rectangulares de menores dimensiones (fig. 10 y 11). Como en ocasiones anteriores, el maestro tuvo que asumir aquí una obra ya comenzada y de alcance incierto (Pinto 2013). Para su esclarecimiento



Figura 8
Interior de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla.

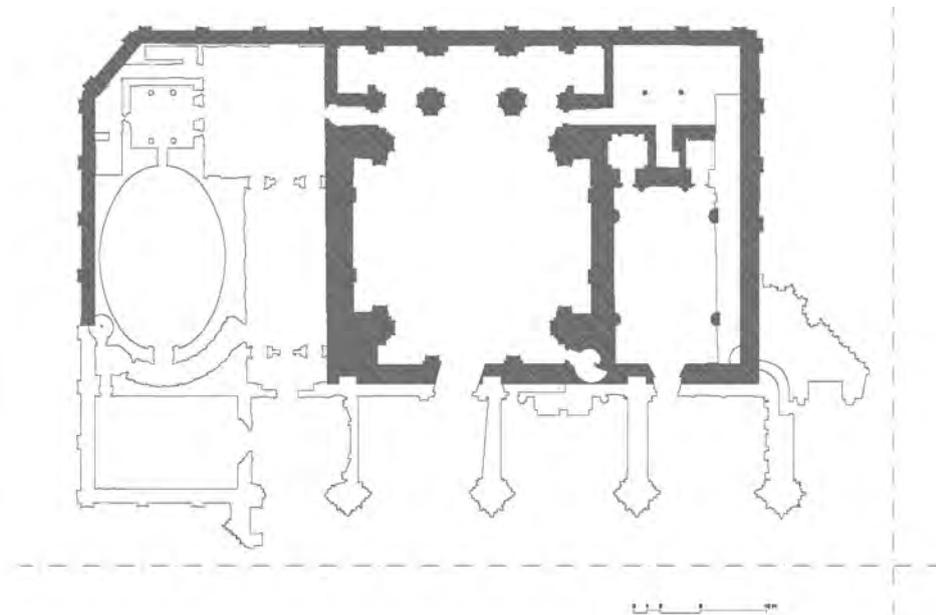


Figura 9
Planta del conjunto de sacristías de la Catedral de Sevilla con las áreas murales iniciadas por Diego de Riaño



Figura 10
Interior de la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla

parcial, la información ya referida sobre la piedra procedente de Morón de la Frontera es relevante. Al igual que en la Sacristía Mayor, esta piedra se utiliza en los Cálices solo en los pilares, quedando la de El Puerto para los entrepaños murales. Esto, unido a ciertas discontinuidades en la sillería, facilita, ocasionalmente el reconocimiento de la inserción de un sistema formal nuevo sobre una preexistencia mural. El análisis de los paramentos realizado recientemente por Fernando Díaz Moreno (Universidad de Sevilla, tesis doctoral en preparación) permite establecer que los pilares tardogóticos del muro oeste, de un grosor no habitual debido a las yuxtaposiciones constructivas (fig. 9, parte derecha), están insertados en una masa mural preexistente, mientras que los pilares del muro este, que separa las dos sacristías, están labrados al mismo tiempo que los entrepaños, habiendo sido aquí suprimidas, o desmontadas y relabradas, las posibles preexistencias, tal vez por seguridad ante la complejidad estructural del conjunto.

La sección longitudinal de la Sacristía de los Cálices (fig. 11) muestra los mismos soportes y un planteamiento análogo para los abovedamientos al que encontrábamos en la sección transversal de Arcos (fig. 6). La continuidad de la línea de bóvedas se derrama igualmente sobre los muros extremos, aquí de manera mucho más acusada, con una complejización rítmica de los apoyos resuelta ahora con trompas en

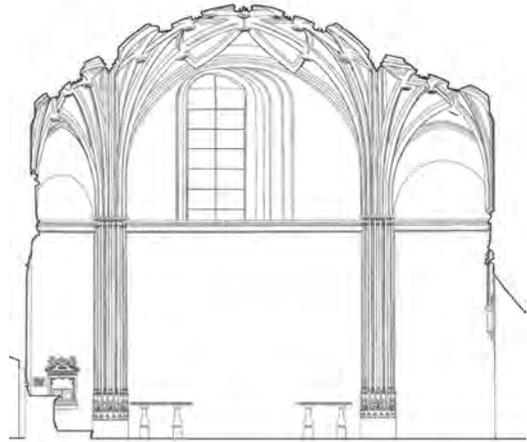


Figura 11
Sección longitudinal de la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla (levantamiento de Antonio Almagro)

las esquinas. En esencia, el tramo transversal de Arcos se transforma en los Cálices en un concepto espacial autónomo, abierto a su vez, como veremos en inmediato, a una importante reelaboración con nuevos ingredientes, todo ello indicio de la naturaleza experimental y la profundidad de los planteamientos arquitectónicos del maestro.

Junto a la sacristía tardogótica se levanta, en alberca y con idéntico uso de la piedra, la Sacristía Mayor, un espacio de planta centralizada decididamente renacentista. La elaboración de un proyecto en torno a la idea de planta centralizada, un concepto fundamental en todo el Renacimiento europeo (Wittkower 1949), otorga un valor especial a esta apuesta del maestro y del cabildo catedralicio. Y es precisamente un acento de centralidad el elemento distintivo que, frente al esquema transversal de Arcos, introduce Riaño en la Sacristía de los Cálices, enlazando a su vez con ello las dos sacristías con un concepto que atraviesa las diferencias de lenguaje. El volumen de la bóveda principal de los Cálices parte de una matriz prácticamente esférica, como en una bóveda baída, y todos sus arcos formeros y cruceros, genéticamente góticos, adoptan a su vez una directriz circular, quedando absorbidas en los peraltes de los enjarjes las pequeñas diferencias de flecha. En la plementería, presidiendo el espacio, dos círculos se repiten concéntricamente, coronados por la simetría radial de la decoración. La propuesta

de Riaño lleva aquí a sus últimas fronteras geométricas la concepción tradicional de una bóveda gótica, introduciendo una interesante dialéctica entre lo *moderno* y lo *romano* presente en muchas otras manifestaciones del momento. En lo que se refiere específicamente a los abovedamientos, esta dialéctica quedará años después recogida por Alonso de Vandelvira en varios pasajes de su tratado de cantería, como es el caso de su título 112, donde presenta una bóveda *moderna* por cruceros con matriz esférica, arcos de medio punto y dos círculos concéntricos dominando la plementería, una composición básicamente idéntica a la de los Cálices y a otros significativos ejemplos del XVI español. Delimita Vandelvira los conceptos con meridiana claridad: «Digo moderna en cuanto a ser por cruceros en forma de capilla moderna mas no en la forma de los arcos porque las capillas modernas son sus arcos apuntados y esta lleva los arcos a medio punto y su monte es en vuelta de horno» (Vandelvira c.1580, 142).

La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla es un proyecto arquitectónico extraordinariamente complejo, cuyo análisis detenido excede el propósito de esta comunicación y solo podemos aspirar a perfilar en sus líneas generales (fig. 8 y 9). Iniciada su construcción en enero 1532, el espacio se cubre con una gran cúpula sobre pechinas y brazos troncocónicos, fuertemente condicionadas por el dibujo de la planta. El remate de los muros y todas las bóvedas principales serían ejecutadas por Martín de Gaínza tras la muerte Riaño. La propuesta se articula en torno a un amplio espacio central con breves prolongaciones en cruz, donde los soportes presentan una gran variedad de soluciones (cilíndricos o prismáticos, profusamente decorados o acanalados rectos o helicoidales, etc.). Las variaciones reflejan el papel diferenciado de cada pieza: definiendo la dirección principal o la transversal, perfilando el sistema central o los ámbitos periféricos, etc. La considerable variabilidad de los elementos nos recuerda, con otro lenguaje, la que encontrábamos en la cabecera de Carmona. El conjunto posee también una breve cabecera, un sistema de pequeñas capillas enlazadas que, frente a la centralidad dominante, introduce una dirección preferente con la que dialoga todo el organismo, alterando las proporciones de sus partes, diferenciando los soportes y, finalmente, transportando sus singularidades rítmicas al muro exterior y, a través de él, proyectándose sobre el espacio circundante.

El uso riguroso del orden clásico, el control geométrico del conjunto mediante el círculo y la esfera, la rotunda centralidad espacial, el sutil diálogo del organismo con las distintas direcciones, la proyección de su abstracción geométrica sobre el entorno..., la Sacristía Mayor es una obra de arquitectura de concepción profunda que, pese a las dudas proyectadas, solo podemos atribuir al maestro Diego de Riaño, protagonista absoluto de su construcción hasta la fecha de su muerte. La sacristía catedralicia, como el cercano Ayuntamiento de la capital, ejemplifican la trascendencia de un entorno proclive a la adopción de unas arquitecturas llamadas a representar a unas instituciones con deseos de renovación y modernidad. Entendidas como un fenómeno coral, estas empresas constructivas surgieron en un ambiente estimulante, caldo de cultivo necesario para que un creador capacitado se adentre en terrenos arriesgados, con casi todo por descubrir.

A modo de corolario, queremos hacer unas últimas observaciones sobre la compleja e interrumpida trayectoria profesional de un arquitecto desaparecido, probablemente, en el momento de su mayor plenitud vital y profesional. El proyecto para la iglesia de la Asunción de Aracena (Huelva), impulsado en 1528 y con un escaso desarrollo constructivo hasta su muerte, mostraba ya el interés de Riaño por desplegar su visión de un espacio salón con formas incipientemente clásicas. Poco después, la Sacristía Mayor propiciará, como hemos visto, un manejo del orden mucho más riguroso y una compleja concepción espacial. La magnífica iglesia de Cazalla de la Sierra (Sevilla), iniciada hacia 1538 bajo la tutela de Martín de Gaínza (fig. 12), debe interpretarse como la obra de un colaborador y seguidor muy cercano a Riaño, que fue su albacea testamentario y que afrontó la finalización de la mayoría de sus obras (Rodríguez 2011). El proyecto de Gaínza para Cazalla es fruto de una concepción claramente deudora de la Sacristía Mayor sevillana, de la que traslada casi literalmente algunos de sus elementos. Un magnífico orden arquitectónico tallado en piedra, profusamente decorado, configura un potente conjunto escultórico central que marca considerables distancias, formales y constructivas, frente al desnudo perímetro mural. Esta última obra que visitamos es susceptible de ser interpretada como testigo de un rumbo que, prematuramente interrumpido, estaba llamado a seguir el propio Diego de



Figura 12.
Interior de la iglesia mayor de Cazalla de la Sierra (Sevilla).

Riaño con sus renovados planteamientos arquitectónicos.

LISTA DE REFERENCIAS

- Alonso Ruiz, Begoña. 2004. «Diego de Riaño y los maestros de la Colegiata de Valladolid», *De Arte*, n. 3, 39–53.
- Ampliato Briones, Antonio Luis, y Rodríguez Estévez, Juan Clemente, 2017a. «La obra nueva de Santa María. Crónica de una construcción», *La obra gótica de Santa María de Carona. Arquitectura y ciudad en la transición a la Edad Moderna*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Ayuntamiento de Carmona, pp. 173–212.
- Ampliato Briones, Antonio Luis, y Rodríguez Estévez, Juan Clemente, 2017b. «Espacio y lenguaje tardogóticos en los proyectos para Santa María de Carmona», *La obra gótica de Santa María de Carona. Arquitectura y ciudad en la transición a la Edad Moderna*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Ayuntamiento de Carmona, pp. 237–271.
- Ampliato Briones, Antonio Luis, y Rodríguez Estévez, Juan Clemente, 2017c. «El proyecto de Diego de Riaño para Santa María de Arcos en el contexto de su trayectoria arquitectónica». *III Congresso Internacional do Tardo-gótico. Da traça à edificação (séculos XV e XVI)*. Lisboa (en prensa).
- Bellido Ahumada, José. 1985. *La patria de Nebrija (noticia histórica)*. 3ª ed. aumentada. Sevilla: Gráfica Los Palacios.
- Castro Santamaría, Ana. 1992. «La polémica en torno a la planta de salón en la Catedral de Salamanca», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 75, pp. 389–421.
- Fernández Naranjo, Juan Antonio. 2007. «Fasciclvvs», *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Taller Dereçeo, vol. 2, pp. 307–323.
- Gómez Moreno, Manuel. 1941. *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid: Xarait Ediciones, 1983.
- Gómez Moreno, Manuel. 1963. *Diego Siloe*. Granada: Universidad de Granada, 1988.
- León Alonso, Aurora. 1984. «La sacristía mayor de la catedral de Sevilla, estilo e interpretación iconológica». *Boletín de Arte*, n. 4–5, págs. 129–156.
- Marías, Fernando. 1989. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus.
- Morales, Alfredo J. 1984. *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Morales, Alfredo J. 1993. «Diego de Riaño en Lisboa», *Archivo Español de Arte*, n. 264, pp. 404–407.
- Morales, Alfredo J. 2011. «Diego de Riaño», *El ciclo humanista. Arquitectos I (Proyecto Andalucía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz, Tomo XXV)*. Sevilla: Publicaciones Comunitarias, pp. 191–225.
- Morón de Castro, María Fernanda. 1995. *La Iglesia de San Miguel. Cinco siglos en la historia de Morón de la Frontera XIV-XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Fundación Fernando Villalón.
- Pinto Puerto, Francisco. 2013. «La Sacristía de los Cálices. Aportaciones desde el análisis de sus fábricas y los sistemas de control formal». *La Catedral entre 1434 y 1517: historia y conservación*. Sevilla, Taller Dereçeo, pp. 163–235.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente. 1998. *Los canteros de la Catedral de Sevilla. Del gótico al Renacimiento*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente. 2011. «Martín de Gaínza», *El ciclo humanista. Arquitectos I (Proyecto Andalucía)*.

- cía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz, Tomo XXV). Sevilla: Publicaciones Comunitarias, pp. 255–287.
- Romero Bejarano, Manuel, y Romero Medina, Raúl. 2013. «La catedral de Sevilla y su conexión con la arquitectura del tardogótico portugués». *La Catedral entre 1434 y 1517: historia y conservación*. Sevilla: Taller Dereceo, pp. 237–276.
- Rückert, Claudia, 2009. «Georg Weise y la *Hallenkirche* española». *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, pp. 339–346.
- Sierra Delgado, Ricardo. 2012. *Diego de Siloé y la Nueva Fábrica de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Vandelvira, Alonso de. c.1580. *Libro de trazas de cortes de piedras*. Albacete: Caja de Ahorros Provincial, 1977.
- Wittkower, Rudolph. 1949. *Principios arquitectónicos de la Edad del Humanismo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968.

