

DIEGO DE RIAÑO Y EL CUADRANTE SURESTE DE LA CATEDRAL DE SEVILLA: LA EXPRESIÓN URBANA DE UN ORGANISMO CENTRALIZADO

Fernando Díaz Moreno¹

Universidad de Sevilla

Resumen

Diego de Riaño presenta las trazas de la sacristía mayor como parte del proyecto para la construcción de varias dependencias en el cuadrante sureste de la Catedral de Sevilla. El carácter experimental de la propuesta, apuesta clara por la apropiación de un modelo teórico renacentista, favorece su definición a través de la toma de decisiones singulares y personales, susceptibles de ser rastreadas. El estudio de las intenciones que se desprenden del análisis combinado de estas decisiones proporciona indicios razonables para suponer que el arquitecto plantea un complejo arquitectónico que gravita alrededor del espacio central de la sacristía, que es origen y da sentido a todo el conjunto. Sentido común que proporciona carácter unitario a la actuación y supone la recuperación, aunque sea parcial, del sentido monumental del espacio centralizado del Renacimiento.

Palabras clave

DIEGO DE RIAÑO, ARQUITECTURA TARDOGÓTICA, TRANSICIÓN AL RENACIMIENTO, ESPACIO URBANO, ESPACIO ARQUITECTÓNICO.

Resumo

As traças da sacristia maior foram concebidas por Diego de Riaño como parte de um projeto para a construção de várias dependências no quadrante sudeste da Catedral de Sevilha. A natureza experimental da proposta, claramente comprometida com a apropriação de um modelo teórico do Renascimento,

¹ Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, España. Miembro del Proyecto I+D “Diego de Riaño, Diego Siloé y la transición del Gótico al Renacimiento en España” (HAR 2016-76371-P). Email: ferdiазmore@us.es.

favorece a sua definição através da tomada de decisões singulares e pessoais, susceptíveis de serem rastreadas. O estudo das intenções que emergem da análise combinada dessas decisões fornece evidências razoáveis para supor que o arquiteto concebe um complexo arquitetónico que gravita em torno do espaço central da sacristia, que é a origem e dá sentido ao todo. O sentido comum que proporciona um carácter unitário ao desempenho e envolve a recuperação, mesmo que parcial, do significado monumental do espaço centralizado do Renascimento.

Palavras-chave

DIEGO DE RIAÑO, ARQUITETURA TARDOGÓTICA, TRANSIÇÃO PARA O RENASCIMENTO, ESPAÇO URBANO, ESPAÇO ARQUITETÓNICO.

Abstract

Diego de Riaño presents the traces of the major sacristy as part of the project for the construction of several dependencies in the southeast quadrant of the Cathedral of Seville. The experimental nature of the proposal, clear commitment to the appropriation of a Renaissance theoretical model, favors its definition through the making of singular and personal decisions, susceptible to being tracked. The study of the intentions that emerge from the combined analysis of these decisions provides reasonable evidence to suppose that the architect poses an architectural complex that gravitates around the central space of the sacristy, which is the origin and gives meaning to the ensemble. Common sense that provides a unitary character to the operation and supposes the recovery, even partial, of the monumental meaning of the centralized space of the Renaissance.

Keywords

DIEGO DE RIAÑO, LATE GOTHIC ARCHITECTURE, TRANSITION TO THE RENAISSANCE, URBAN SPACE, ARCHITECTURAL SPACE.

Introducción

En 1530, el Cabildo de la Catedral de Sevilla aprueba las trazas que Diego de Riaño presenta para edificar un complejo arquitectónico en el cuadrante sureste del edificio gótico. En el encargo se contempla la construcción de la nueva sacristía mayor y del Cabildo Eclesiástico, así como la adaptación de la Sacristía de los Cálices². Desconocemos la propuesta para el cabildo presentada por el arquitecto, ya que no se conservan sus trazas ni llegó a ejecutarse. Sabemos que tuvo un papel importante en la definición de las obras a realizar sobre la Sacristía de los Cálices, aunque se sigue debatiendo sobre su alcance³, y considero suficientemente documentada la atribución de las trazas de la sacristía mayor y del cerramiento del conjunto a Diego de Riaño⁴. Aceptando, por tanto, el conocimiento parcial que tenemos del proyecto original, el objetivo de este trabajo es rastrear la presencia del espacio urbano en las intenciones que rigen la propuesta del arquitecto (presencia del espacio tanto en su dimensión teórica como en su forma concreta), buscando la existencia de un compromiso, al menos parcial, con los avances conceptuales propiciados por la Edad Moderna.

Son numerosos los trabajos publicados sobre las dependencias ejecutadas del proyecto, ya sean dirigidas directamente por Diego de Riaño o terminadas por su aparejador y sucesor Martín de Gainza. El primer trabajo, de referencia, es el publicado por José Gestoso y Pérez en 1892. A partir de éste contamos con las publicaciones de Alfredo Morales Martínez, Aurora León Alonso y Ricardo Sierra Delgado, centradas en la sacristía mayor, con los trabajos de Francisco Pinto Puerto sobre la Sacristía de los Cálices, y con referencias a ambas sacristías incluidas en estudios cuyo ámbito se extiende al conjunto de la catedral sevillana, desarrollados por Teodoro Falcón Márquez, Juan Clemente Rodríguez Estévez, Alfredo Morales Martínez y

² Se recoge la aprobación de las trazas de Diego de Riaño y las estancias contempladas en ella en los Autos Capitulares, 1529-1530, f. 12 e vto. 124.

³ Sobre las dificultades de definir el alcance de la participación de Riaño en la Sacristía de los Cálices, ver Pinto Puerto 2013.

⁴ El recorrido por la documentación existente sobre las obras en la catedral en esos años parece atribuir las trazas a Diego de Riaño. Distinta es la autoría completa del edificio, donde podríamos encontrar posibles influencias y modificaciones posteriores difícilmente contrastables. Ver Morales 1984a, 38 y ss., y Morales 2004, 272.

Francisco Pinto Puerto, entre otros⁵. Se ha realizado un importante esfuerzo de investigación alrededor de esta propuesta arquitectónica, motivado tanto por el interés de la obra como por las dudas que suscita, estas últimas incluso en temas tan sensibles como la propia autoría⁶, pero sólo en pocas ocasiones los estudios se han aproximado a las implicaciones urbanas del complejo, destacando en este sentido los trabajos de Ricardo Sierra Delgado y Francisco Pinto Puerto.

Si bien no hay ningún estudio publicado sobre la evolución de los espacios centralizados en Andalucía⁷, contamos con numerosos trabajos sobre la presencia de organismos de planta central incluidos en los estudios particulares de las obras que los acogen. Destacar tres trabajos que inciden con intensidad en este aspecto de la arquitectura renacentista: los estudios de Antonio Luis Ampliato Briones sobre la obra de Diego de Siloé, los trabajos de Antonio López González sobre el arquitecto Jerónimo Quijano y el trabajo de Alfredo Morales sobre las sacristías del Renacimiento en Andalucía (Ampliato Briones 1996; López González 2015; Morales 2004).

Centralidad en la propuesta de Diego de Riaño

La fuerza simbólica del espacio central propuesto por Diego de Riaño, resultado de la superposición de tres figuras geométricas básicas – cuadrado, círculo y cruz griega–, no es ajena a la tradición medieval; el principio clásico de analogía entre forma y contenido está presente en el pensamiento del momento y es una constante que rige el sentido de los espacios religiosos (Wittkower 1995, 52) (fig. 1). El contenido simbólico del cuadrado como lo

⁵ Sacristía mayor: Morales 1984a, León Alonso 1984, Sierra Delgado 2000 y 2012. Sacristía de los Cálices: Pinto Puerto 2001. Otros: Falcón Márquez 1980. Rodríguez Estévez 1998. Morales 1984b. Pinto Puerto 2006.

⁶ Aunque hay una posición mayoritaria entre los investigadores que entiende demostrada la autoría de las trazas de la sacristía en favor de Diego de Riaño, existen estudios que consideran a Diego de Siloé como autor de la obra, siguiendo la posición que en su día fijaron Gómez y Bustamante García(1983).

⁷ Sí existen trabajos encuadrados en otras zonas geográficas de la Península, como la tesis doctoral de Antonio Ruiz Tejerina sobre la planta centralizada en Castilla y León en el Renacimiento y el Barroco, o la segunda parte del trabajo de Carazo y Otxotorena sobre arquitecturas centralizadas, también dedicado al patrimonio de Castilla y León.

terrenal, en contraposición al círculo como representación de la divinidad, y de la cruz como origen cartesiano, centro cósmico y sagrado, es asumido con facilidad por los promotores del encargo (Morales 1984a, 49). Incluso la adecuación teórica de la centralidad a los espacios religiosos es un valor de origen clásico que se retoma con fuerza a través del neoplatonismo, pero que ha formado parte de la tradición teológica medieval. Podríamos discutir la incorporación de nuevos valores humanistas en la figura del círculo y el cuadrado en relación con las proporciones del hombre (Wittkower 1995, 27 y 32), pero, en términos generales, es asumible la existencia de una continuidad con la tradición a través del valor simbólico de la propuesta.

No la hay, sin embargo, en su planteamiento tipológico. La elección de la planta central de la sacristía no proviene de la interpretación de una corriente tradicional, no tiene claros antecedentes cercanos. La mayor parte de los espacios de planta central formaban parte de organismos compuestos, actuando como acento sensitivo dentro del discurso espacial global que los acogía, idea que pudo estar presente en la propuesta de Diego de Riaño, pero que no influyó en su elección tipológica⁸. El uso del espacio centralizado como elemento autónomo se centró en capillas tardogóticas de carácter funerario, alejadas de la configuración espacial de la sacristía. Como excepción, encontramos en Andalucía un espacio de planta central de concepción clásica ligada funcionalmente al diseñado por Riaño: la sacristía de la Catedral de Murcia, atribuida a Jacobo Florentino y terminada por su discípulo Jerónimo Quijano. Pero, tal como indica Alfredo Morales (Morales 2004, 273), se trata de un espacio cuya traza viene impuesta y limitada por su pertenencia a la torre de la catedral, reduciéndola a un espacio sensiblemente cuadrado resuelto con una interesante bóveda gallonada. Destacar que la falta de antecedentes tipológicos claros permite a Alfredo Morales considerar la sacristía mayor como el origen tipológico de las sacristías de planta central en Andalucía (Morales 2004, 266).

La elección es, en gran medida, el resultado de una apuesta por la teoría, por la apropiación del trabajo de un siglo de discusión en Italia sobre el espacio centralizado. Hay que tener presente que en el momento en que se plantea la obra de la sacristía mayor los estudios sobre la planta centralizada han tocado techo en Italia (Sierra Delgado 2012, 287). Durante el siglo XV

⁸ Sobre la yuxtaposición de los dos esquemas espaciales, véase Ampliato Briones 1996, 95.

se ha llevado a cabo el desarrollo de todo un discurso disciplinar, de claras connotaciones teóricas y plagado de ensayos, provisto de un fondo experimental que produce continuas y diversas propuestas (Carazo y Otxotorena 1994, 43).

El aspecto teórico y el valor científico que asume la propuesta, por su argumentación desde la razón, desde el conocimiento, y no desde la tradición, es un salto cualitativo en el proyecto de Diego de Riaño, que supera la utilización del nuevo léxico ya ensayado en el cabildo secular, y se embarca en un proyecto que supone una nueva actitud ante el hecho constructivo, aplicando el conocimiento teórico para alargar el salto hacia adelante, el ensayo, la experimentación, más allá de los cortos pero importantes pasos de orden lingüístico. Es difícil asumir una formación humanística por parte de Diego de Riaño, aunque no es del todo descartable. Su relación con el conde de Ureña no está suficientemente estudiada y podría aclararnos aspectos de la formación del arquitecto⁹. De lo que sí hay constancia es de la importancia que en el desarrollo de la sacristía tuvieron las figuras de los canónigos Pedro de Pinelo y el obispo de Scalas (Morales 1984a, 59). El primero, humanista de formación neoplatónica, el segundo, buen conocedor de la cultura humanista italiana, país donde residió, y los dos amigos personales de Hernando Colón, propietario de una de las mejores bibliotecas del Renacimiento español y foco cultural de la ciudad (Pinto Puerto 2001, 159). Es posible que la novedad teórica de la propuesta de Diego de Riaño tenga su origen en sus contactos con la nueva y audaz cultura que se está gestando en la ciudad. Desconocemos la profundidad de la implicación de los personajes descritos, pero es seguro el apoyo que brindaron a la novedosa apuesta y su influencia sobre ella, existiendo una correspondencia clara y difícilmente casual entre el discurso iconográfico totalizador propuesto por los canónigos, de claro corte neoplatónico, y el discurso unitario y autónomo de la planta centralizada. Elegir la planta central, verdadero *leit-motiv* de la arquitectura renacentista, es apostar por un humanismo que combina Clasicismo universal

⁹ Existe una fuerte relación entre el Cabildo y el cuarto conde de Ureña a cuenta de las canteras de piedra de Morón, que pudo influir en la consolidación de las relaciones entre el maestro mayor de la Catedral y el conde (ver Morales 1984a, 35 y Rodríguez Estévez 1998, 127). Hay tres obras realizadas bajo la protección del conde de Ureña en las que se contempla la participación de Diego de Riaño: Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna, Iglesia de San Miguel, en Morón de la Frontera, e Iglesia de la Magdalena, en el Castillo de Morón de la Frontera.

y catolicidad, adecuado al momento que vive la cultura de la ciudad. La obra que nos ocupa, aun siendo promovida por el Cabildo Eclesiástico, se enmarca en el impulso renovador del emperador, envuelto en un humanismo cristiano y conciliador de claro corte erasmista.

Todo ello induce a pensar que la elección de una traza cuyo origen se ha situado en varias ocasiones próximo a la obra de Brunelleschi¹⁰ no responde sólo a la traslación de un modelo fácilmente adaptable a las condiciones impuestas; es una apuesta novedosa, en la que tiene un importante peso su componente teórico, que, como veremos, aprovecha las singulares características del encargo capitular.

Asumir la planta centralizada como un recurso intelectual supone abrir la discusión disciplinar sobre su adecuación a la liturgia cristiana. La existencia de una fuerte axialidad en los templos se traslada al caso de las sacristías, donde no es necesaria la adecuación de los espacios separados entre ministros y asistentes, pero donde sigue estando presente la tensión direccional que genera la posición del altar principal (Carazo y Otxotorena 1994, 77). Si en el caso del templo tendrá un claro éxito la combinación del esquema espacial lineal y el centralizado, en las sacristías y capillas de menores exigencias litúrgicas se apuesta por la disposición de un espacio central con cabecera ocupada por los altares, esquema elegido por Riaño y que necesita de un delicado equilibrio entre continuidad y jerarquía espacial para no acabar anulando los dos propósitos contrapuestos. La discusión sobre este problema, inherente a los espacios religiosos de planta central, está presente en el ánimo de Diego de Riaño, como queda reflejado en la ambigüedad de los soportes principales, donde conviven una apuesta por la generación neutra a partir de la biaxialidad propuesta por la planta de cruz griega y una axialidad impuesta por la posición del altar.

Nos encontramos ante un arquitecto que asume la discusión sobre la centralidad y que debe enfrentarse sin experiencias previas al principal problema que conlleva, planteando una variación original cargada de decisiones cuyo análisis nos permite acercarnos a la apuesta urbana de Diego de Riaño:

1. La primera decisión es la creación de una cruz griega de dimensiones muy reducidas, donde las naves laterales no llegan a consolidarse como tales, pero

¹⁰ Sobre la relación entre la sacristía mayor y la Sacristía Vecchia de San Lorenzo, véase Sierra Delgado 2012.

que permite la creación del efecto de baldaquino, propio de estas tipologías¹¹, liberando los cuatro soportes y consiguiendo con ello el efecto de un conjunto independiente de pilares-pechinas-cúpula. La intención se ve reforzada por la elección de pilares cruciformes en los cuatro soportes, en vez de los frecuentes pilares apilastrados de tradición italiana, y por su decoración clásica, que los diferencia del resto de soportes de estilo plateresco. La reducida profundidad de las naves conlleva la aparición de paramentos laterales muy estrechos, sin desarrollo, escamoteados tras los soportes, que dejan las paredes que definen el fondo de las naves sin referencias visuales que las localicen y acoten, disolviéndose todo el conjunto alrededor de los cuatro soportes del cuadrado que origina la centralidad. Toda esta operación de Diego de Riaño provoca la disolución del efecto de caja autónoma que suele acompañar a los espacios de planta central y facilita la comprensión del centro de este espacio como el origen de un sistema que se proyecta horizontalmente de forma infinita a través de los dos ejes cartesianos del espacio.

2. La segunda decisión afecta a la cabecera. La existencia de tres altares no supone una novedad, ya que ha sido utilizada en obras anteriores, como en la sacristía del Monasterio del Parral o en la Sacristía de los Cálices, en la propia Catedral de Sevilla. Tampoco lo es la estructura tripartita en arco de triunfo que sirve de enlace entre la cabecera y el espacio de planta central, esquema que se repite en las dos sacristías florentinas de San Lorenzo. La singularidad reside en la continuidad espacial entre los tres altares que se disponen siguiendo los ejes del arco del triunfo, marcando el carácter diáfano del conjunto y haciendo transitable el paso de unas capillas a otras, incluyendo en este planteamiento fluido los dos espacios anexos que se limitan por los patios laterales, también partícipes de la secuencia simétrica (Sierra Delgado 2012, 298) (fig. 2). Este espacio continuo presenta unos límites intencionadamente difusos; al frente, gracias a los retablos ajustados a la arquitectura de los arcos que definen las distintas unidades espaciales que estructuran la cabecera, y en sus extremos gracias a que sus límites se esconden tras los soportes del espacio central, prolongando la cabecera transversalmente más allá del espacio confinado por la sacristía. A todo ello hay que sumar las

¹¹ El efecto de baldaquino ha sido recogido en numerosas ocasiones: Carazo y Otxotorena 1994, 80 y Lotz 1985, 66.

fugas físicas que suponen las salidas a través de los pasillos que, también ocultos, enlazan la sacristía con los patios.

Existe una cierta ambigüedad en la definición de la pieza de cabecera. Forma parte de la dualidad que construye la sacristía mayor, existiendo una íntima relación con el espacio centralizado, pero, a su vez, la unidad espacial se ve limitada por características que refuerzan la autonomía de esta cabecera, tanto la capacidad de expansión espacial lateral que hemos comentado, como su clara desproporción vertical con respecto al espacio cupulado y su dispar iluminación¹², características que la alejan del espacio central y la aproximan al resto del organismo arquitectónico planteado por Diego de Riaño.

3. La tercera decisión es exteriorizar en el muro a la plaza la dualidad entre los dos espacios principales que definen el núcleo de su propuesta. El orden mayor del espacio principal, usado en los soportes centrales, se utiliza para estructurar la fachada renacentista. Y también a la inversa; el uso exterior de pedestales en el orden apilastrado, que logra proyectar un espíritu clásico, a lo *romano*, ya fue planteado por Riaño en la fachada del cabildo secular unos años antes, y su traslación al espacio interior es coherente con su uso frecuente en los edificios religiosos de planta central¹³. Además de esta traslación del espíritu *romano*, el espacio interior del arco del triunfo, ocupado por los altares, se proyecta directamente al exterior y se escenifica su expansión lateral a través de la repetición del módulo menor; la presencia del eje de la cabecera no es una acción estática, se lee como el origen de una secuencia espacial carente, eso sí, de una composición cerrada y armónica. Si bien es cierto que no existe continuidad física entre el interior y el exterior, función básica de cualquier fachada, no es acertado entender la propuesta de Riaño

¹² Si la articulación entre la sala y la cabecera se hubiera planteado a partir del entablamiento general, como en el caso de la Sacristía Vecchia de San Lorenzo, existiría una mayor continuidad entre las dos piezas, distanciando la cabecera del resto del complejo. La iluminación tenue de la cabecera ayuda a diferenciar los dos espacios, pero hay que considerar que en origen la cabecera estaba mucho más iluminada, por la existencia de óculos en los extremos hacia los patios y en los laterales altos del altar principal.

¹³ Ricardo Sierra Delgado revisa el uso del pedestal en numerosos edificios de planta central (Sierra Delgado 2012, 307).

como un cerramiento a modo de los utilizados en los anexos góticos. Se trata de una auténtica fachada representativa, en la que está presente el interior a través del mecanismo de la transparencia conceptual y de la traslación del orden que estructura por igual interior y exterior, recogiendo la capacidad de expansión espacial de toda la propuesta. No es la primera vez que Diego de Riaño utiliza escenográficamente la fachada, independizándola de sus valores funcionales. En su proyecto del cabildo secular ya comentado, el acceso funcional y la lectura de los espacios interiores se realizan según el eje norte-sur, mientras que la fachada representativa a la plaza se dispone a este.

4. Y la última decisión. La elección de una tipología concreta lleva aparejada, en numerosas ocasiones, la selección de determinadas soluciones formales que refuerzan los principios teóricos de dicha tipología; la planta central de cruz griega heredada del discurso italiano debía rematarse, tal como se hizo, con una cúpula hemisférica que recuperase a través del círculo el sentido profundo del espacio centralizado (Wittkower 1995, 26). Se ha discutido la autoría intelectual de la cúpula, dudando de la capacidad técnica de Diego de Riaño para llevar a cabo su ejecución (Pinto Puerto 2001, 160). Pero resulta difícil suponer una solución distinta en la definición interior del espacio centralizado, al igual que resulta difícil imaginar una solución exterior del cuerpo superior buscando su incorporación al continuo urbano a través de elementos de carácter doméstico – armaduras de madera y cubiertas de teja –, siguiendo la tradicional estructura piramidal de los grandes complejos góticos, solución que supondría camuflar la cúpula, negando una centralidad que, sin embargo, se manifestó conscientemente a través de la fachada. Podríamos suponer que en el proyecto original la solución exterior asumía la centralidad biaxial mediante un cuerpo prismático de grandes dimensiones, elevando su coronación hasta la altura máxima de la cúpula, solución de tradición tardogótica y similar a la de Los Jerónimos de Granada. Pero supondría considerar que Martín de Gainza, ejecutor material de la cúpula, fue capaz de tomar una decisión de profundo calado teórico y estructural, como es dejar vista la semiesfera hacia el exterior sin elementos de contrarresto, para después rematarla con los desafortunados añadidos en forma de arbotantes y pináculos de léxico moderno. Por todo ello, es razonable pensar que la cúpula hemisférica, siguiendo los ejemplos italianos, tenía vocación de expresión exterior.

Todas estas decisiones del arquitecto nos indican que no estamos ante una operación complementaria en el interior de un gran complejo gótico, ni se trata de un espacio central de escala menor dentro de un edificio cuyo programa lo trasciende. En ese caso, estaríamos ante una estrategia de carácter medieval, de la que no se escapa, por seguir el ejemplo, la Sacristía Vecchia de Brunelleschi (Carazo y Otxotorena 1994, 70). Diego de Riaño nos plantea una operación arquitectónica de mayores dimensiones; aprovecha el vasto encargo que le hace el Cabildo Eclesiástico para proponer un organismo singular, independiente, que tiene su origen en el espacio central biaxial. La influencia de este espacio se expande por todo el conjunto gracias a la desaparición del carácter de caja autónoma de la cruz griega y, sobre todo, a la capacidad de dilatación de la cabecera, que desborda el ámbito de la sacristía y se confunde con el resto del programa del edificio, afectando incluso a la similar forma de resolver los distintos abovedamientos que se realizan en el único de los patios ejecutado¹⁴. No está resuelto: falta la aplicación del concepto de armonía necesario para cerrar el edificio con una actitud plenamente renacentista (Wittkower 1995, 20), pero resulta fácil encontrar una sensación de unidad en la propuesta que gira alrededor del espacio de planta central y que tiene su representación, como hemos visto, en su cerramiento, ahora sí, entendido como la fachada de un elemento unitario, rematado por la cúpula de su principal espacio interior.

El complejo arquitectónico responde al interés por cualificar el espacio urbano del que forma parte (fig. 3). A principios del XVI, Sevilla incorpora un nuevo valor carente de expresión urbana. Para la ciudad, la relación con América permitía superar su localización periférica y presentarse como referencia dentro de un mundo racional, cristiano y humanista. *La conciencia colectiva de universalidad* debía encontrar su plasmación urbana, y, aunque el área de influencia se extendía por todo el que fue recinto exterior del Alcázar, teniendo en el muelle fluvial y en las atarazanas su expresión material (Marín Fidalgo 1990, 129), su centro ideológico se fijó en la plaza del Alcázar. A través de este espacio se accedía a la Casa de la Contratación¹⁵, institución que representaba el interés ciudadano por estos nuevos

¹⁴ Tanto las bóvedas de las capillas laterales como de las pequeñas sacristías contiguas presentan casetones similares a los utilizados en las bóvedas del corredor bajo del patio de los oleos.

¹⁵ Sobre la importancia de la Casa de la Contratación como centro intelectual y de decisiones, véase Pinto Puerto 2001, 103 y Marín Fidalgo 1990, 122. Sobre la his-

valores, compartido por la Iglesia, la Corona y el patriciado urbano, y que era centro del nuevo pensamiento de naturaleza científica. La importancia que adquiere este entorno urbano se refuerza con el mantenimiento del acceso a las estancias reales¹⁶, con el proyecto de Hospital General de Sevilla de 1522, unificando el Hospital de Santa Marta y el Hospital Real (Collantes de Terán 1888, 158), con la obra del cuadrante sureste de la Catedral de Sevilla, proyecto que nos ocupa, y, posteriormente, con la construcción de la Lonja, a finales del siglo XVI.

El edificio supone una incorporación ordenada a este espacio carente de fachadas estructuradas, facilitando la lectura independiente de la propuesta de Riaño, que ocupaba un lugar destacado en la plaza (fig. 4). La muralla del Alcázar era un cerramiento militar que sólo presentaba el arco de acceso al actual patio de banderas y la portada que daba acceso a la Casa de la Contratación. El Hospital Real seguía siendo en esta época la suma de varias casas de orden casi doméstico, las Herrerías Reales se presentaban a la plaza como un edificio de poca entidad, y las viviendas adosadas eran un conjunto inconnexo de piezas reaprovechadas de origen almohade. Y en cuanto a la catedral gótica, se comportaba como un elemento de proporciones colosales cuya lectura trascendía el entorno cercano. Sus portadas dignificaban y jerarquizaban los accesos, pero, a excepción del cerramiento de los pies del templo, no había fachadas entendidas como piezas escenográficas dentro del tejido urbano inmediato. La operación de Riaño no buscaba construir la fachada sur de la catedral, ya que no era una opción propia de este tipo de edificios; buscaba, en cierta medida, generar un nuevo edificio cuya fachada dominase el espacio urbano de la plaza del Alcázar.

Estamos ante la recuperación, aunque sea de forma parcial, de una de las características principales del edificio de planta central del Renacimiento: la expresión monumental del edificio gracias al carácter unitario de la actuación¹⁷. No es un edificio exento, pero reafirma su carácter objetual distanciándose de las naves de la catedral gracias al riguroso orden de su fachada y

toria de su edificación, Gil-Bermejo García 1973. Sobre su acceso desde la plaza del Alcázar, Marín Fidalgo 1990, 132.

¹⁶ Por el patio de banderas acceden Carlos V y la emperatriz con motivo de su boda en Sevilla en 1526 (Marín Fidalgo 1990, 128).

¹⁷ Wolfgang Lotz desarrolla un interesante listado sobre las características de los edificios de planta centralizada del Renacimiento (Lotz 1985, 66).

a la interposición de los cuerpos superiores entre el fondo gótico y el espectador. No es la expresión armónica y completa del organismo de planta central, pero se proyecta la presencia de la centralidad en todo el edificio a partir de la cúpula como su expresión física. No presenta un comportamiento isótropo y visualmente óptimo en todo su perímetro, necesario tal como recoge Leon Battista Alberti en sus escritos (Wittkower 1995, 21), pero la elección de una cabecera de dimensión vertical reducida, de escala similar al resto del organismo edificado, genera una pieza construida que gravita alrededor del espacio central alejado del plano vertical de fachada. No es, en definitiva, la aplicación depurada del edificio de planta central renacentista, pero podemos considerar que el proyecto de Diego de Riaño contiene muchas de las características comunes a las propuestas de planta central italianas y que su organismo arquitectónico se asoma al espacio urbano como una obra adecuada a los nuevos valores que allí se representan, dando literalmente la espalda a muchos de los valores propios de la tradición.

Para terminar, apuntar que en la iconografía histórica la sacristía¹⁸ se presenta en muchas ocasiones como un edificio exento, independiente y centralizado, como expresión de lo que quiso ser y de lo que fue para el ánimo de muchos ciudadanos. Destacar el interesante fragmento de una vista general anónima de 1617, donde se reconoce el nombre de “sacristía” sobre la planta centralizada¹⁹ (fig. 5).

Concluyendo. La singularidad de la sacristía mayor ha suscitado un largo debate sobre sus antecedentes e, indirectamente, sobre la autoría de sus trazas y sobre las posibles modificaciones durante su ejecución. Se propone en estas líneas una lectura del proceso como una obra coral, compartida entre promotores y maestros, apuesta clara por la apropiación de un modelo teórico renacentista y planeada bajo el ambiente humanista que deja la corte imperial a su paso. Las decisiones que Diego de Riaño toma en la aplicación de los fundamentos teóricos que soportan la propuesta trascienden el espacio físico de la sacristía. Existen indicios razonables para suponer que el arquitecto plantea un complejo arquitectónico que gravita alrededor del espacio central de la sacristía mayor, que es origen y da sentido a todo el conjunto. Sentido común que proporciona carácter unitario a la actuación, permite entender

¹⁸ Sobre iconografía de la sacristía mayor, véase Sierra Delgado 2012, 276.

¹⁹ Fragmento de una vista general anónima de 1617: Serrera y Oliver 1989, 179.

el cerramiento como una verdadera fachada coherente con el conjunto propuesto y supone la recuperación, aunque sea parcial, del sentido monumental del espacio centralizado del Renacimiento.

Bibliografía

- Ampliato Briones, Antonio Luis. 1996. *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz: Teoría y Práctica en la obra de Diego Siloé, Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz*, vol. II. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Carazo, Eduardo; Otxotorena, Juan Miguel. 1994. *Arquitecturas centralizadas. El espacio sacro de planta central: Diez ejemplos en Castilla y León*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid.
- Collantes de Terán, Francisco. 1888. “Establecimientos de caridad de Sevilla. Hospital de Santa Marta”. *Archivo hispalense*, IV, 145-159.
- Falcón Márquez, Teodoro. 1980. *La Catedral de Sevilla: Estudio arquitectónico*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Gestoso y Pérez, José. 1892. *Historia y descripción de la sacristía mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian*. Sevilla: Imp. de la Revista de Tribunales.
- Gil-Bermejo García, Juana. 1973. “La Casa de Contratación de Sevilla (algunos aspectos de su historia)”. *Anuario de estudios americanos; Sevilla*, 30, 679-761.
- Gómez-Moreno, Manuel; Bustamante García, Agustín. 1983. *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordoñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*, 2.^a ed. Madrid: Xarait.
- León Alonso, Aurora. 1984. “La sacristía mayor de la Catedral de Sevilla, estilo e interpretación iconológica”. *Boletín de arte*, 4-5, 129-156.
- Lleó Cañal, Vicente. 2012. *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- López González, Antonio Luis. 2015. “Arquitectura renacentista de esquema central: Jerónimo Quijano y su entorno”. *VLC Arquitectura. Research journal*, 2 (2), 43.
- Lotz, Wolfgang. 1985. *La arquitectura del Renacimiento en Italia*, 2.^a ed. Madrid: Hermann Blume.
- Marín Fidalgo *et al.* 1990. *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*. Sevilla: Guadalquivir.
- Morales, Alfredo J. 1984a. *La sacristía mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Morales, Alfredo J. 1984b. “La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII”. En *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 172-220.
- Morales, Alfredo J. 2004. “Sacristías del Renacimiento en Andalucía”. En María del Carmen Lacavra Ducay (coord.). *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y ultramar*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 265-280.

- Pinto Puerto, Francisco. 2001. *Las esferas de piedra: Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia del Renacimiento*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Pinto Puerto, Francisco. 2006. “Fábrica y forma del templo gótico”. En *La Catedral gótica de Sevilla: Fundación y fábrica de la obra nueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 209-295.
- Pinto Puerto, Francisco. 2013. “La Sacristía de los Cálices. Aportaciones desde el análisis de sus fábricas y los sistemas de control formal”. En *La Catedral entre 1434 y 1517. Historia y conservación*. Sevilla: Catedral de Sevilla, Aula Hernán Ruiz.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente. 1998. *Los canteros de la Catedral de Sevilla: Del Gótico al Renacimiento*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Serrera, Juan Miguel; Oliver, Alberto. 1989. *Iconografía de Sevilla, 1650-1790*. Madrid: El Viso.
- Serrera Contreras, Ramón María. 2008. “La Casa de la Contratación en el Alcázar de Sevilla (1503-1717)”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 36, 133-168.
- Sierra Delgado, Ricardo. 2000. “La cúpula de la sacristía mayor de la Catedral de Sevilla: Contexto y evolución en Andalucía”. En M. Graciani *et al.* (ed.). *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Sevilla: Instituto Juan de Herrera, Universidad de Sevilla, SEdHC, COAAT Granada, CEHOPU, 1039-1048.
- Sierra Delgado, Ricardo. 2012. *Diego de Siloé y la nueva fábrica de la sacristía mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- Wittkower, Rudolf. 1995. *Los fundamentos de la arquitectura en la Edad del Humanismo*. Trad. A. Gómez Cedillo. Madrid: Alianza.

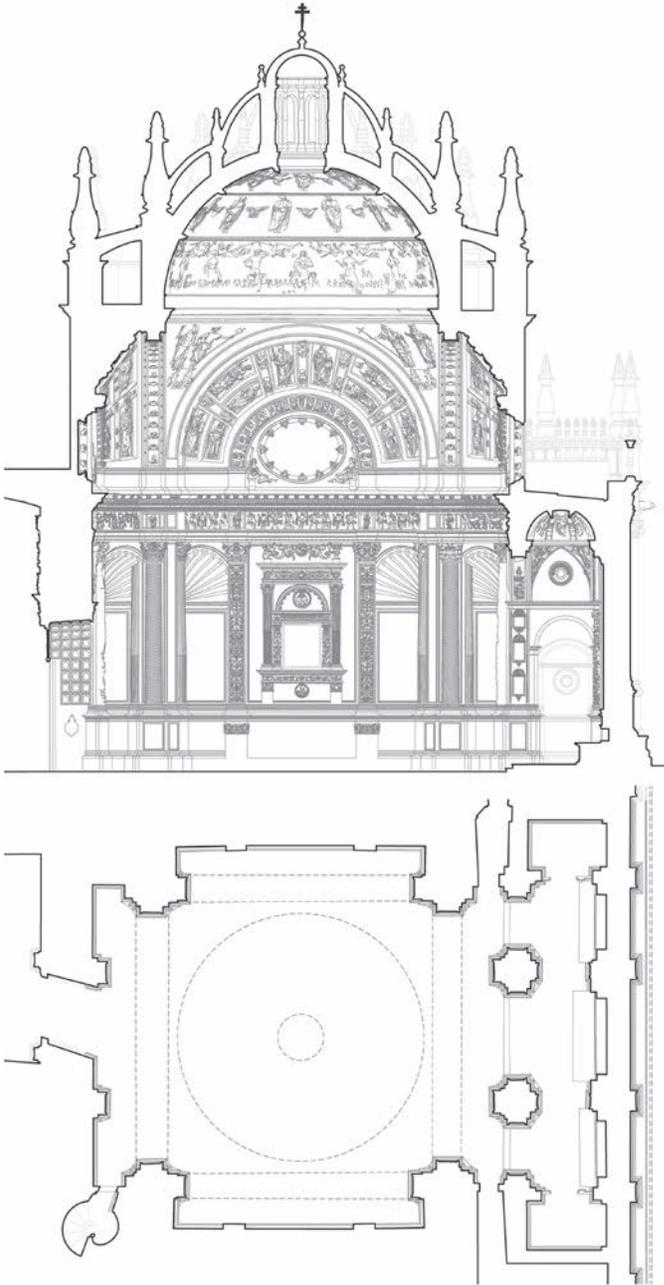


Fig. 1. Planta y sección longitudinal de la sacristía mayor (dibujo basado en el levantamiento realizado por A. Almagro y publicado por el Instituto de Estudios Árabes CSIC).



Fig. 2. Capillas de la cabecera, vista transversal (fotografía del autor).



Fig. 3. Hipótesis urbana del Alcázar exterior en el primer tercio del siglo XVI (dibujo del autor).

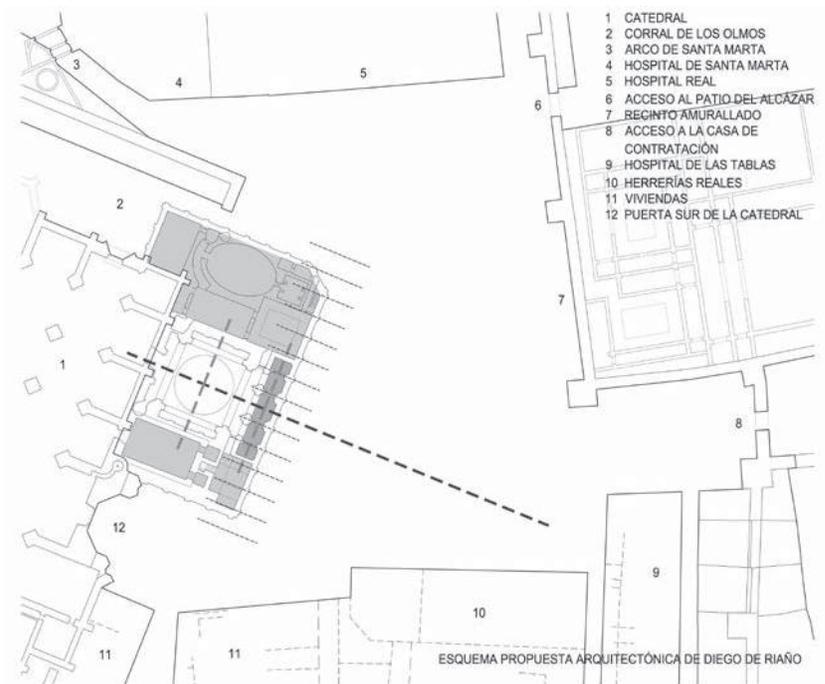


Fig. 4. Hipótesis de la propuesta urbana de Diego de Riaño (dibujo del autor).

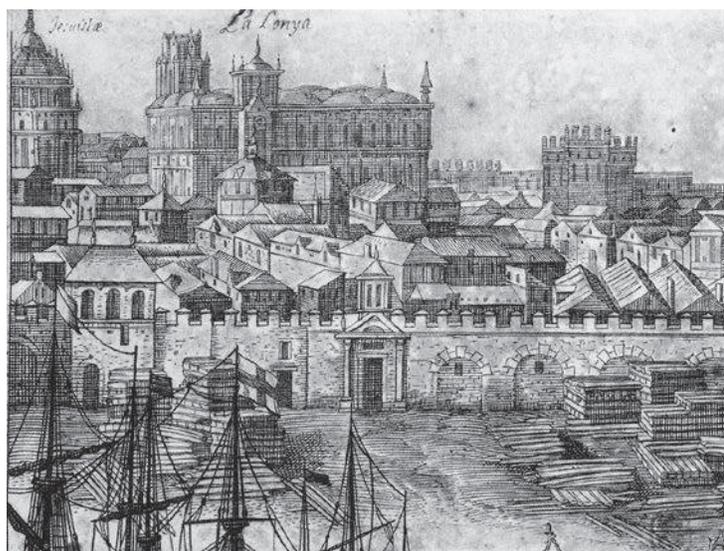


Fig. 5. Fragmento de un grabado anónimo de una vista general de la ciudad de Sevilla de 1617 (Bibliothèque Nationale de France, Paris).