

# SANTA MARÍA DE ARCOS DE LA FRONTERA Y LA SACRISTÍA DE LOS CÁLCICES DE LA CATEDRAL DE SEVILLA: UN VIAJE DE IDA Y VUELTA EN LA OBRA DE DIEGO DE RIAÑO

THE CHURCH OF SANTA MARÍA IN ARCOS DE LA  
FRONTERA AND THE SACRISTY OF LOS CÁLCICES AT  
THE CATHEDRAL OF SEVILLE: A JOURNEY OF RETURN  
TO THE WORK OF DIEGO DE RIAÑO

ANTONIO LUIS AMPLIATO BRIONES

Universidad de Sevilla. España

ORCID: 0000-0001-8712-1099

alab@us.es

JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ ESTÉVEZ

Universidad de Sevilla. España

ORCID: 0000-0002-0153-2207

jcre@us.es

La iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera es una obra del máximo interés en el conjunto del Tardogótico andaluz. La ambiciosa reforma emprendida en el siglo XVI, muy condicionada por una primitiva fábrica del XIV a cuyo esclarecimiento también contribuimos, se desarrolló entre 1519 y 1553 contando con una participación central y decisiva de Diego de Riaño, en el seno de cuya compleja trayectoria cobra pleno sentido. Más allá de su gran riqueza formal, su original concepción espacial, apenas explorada, nos descubre estrechas conexiones con la sacristía de los Cálices de la catedral de Sevilla, así como con la previa intervención de Juan del Castillo en la iglesia de los Jerónimos de Belém.

Palabras clave: Diego de Riaño; Santa María de Arcos; sacristía de los Cálices; Tardogótico; Renacimiento.

The Church of Santa María in Arcos de la Frontera is a main landmark in the context of the Andalusian Late Gothic. The ambitious reform undertaken in the 16<sup>th</sup> century, greatly conditioned by a primitive 14<sup>th</sup> century building, to whose clarification we also contribute, was developed between 1519

and 1553 with a major and decisive participation of Diego de Riaño, whose complex professional career gives meaning to this project. Beyond its outstanding formal richness, its authentic spatial conception, barely explored, reveals close connections with the Sacristy of Los Cálices in the Cathedral of Seville as well as with the previous intervention of Juan del Castillo in the Church of the Jerónimos of Belém.

Keywords: Diego de Riaño; Santa María of Arcos; Sacristy of Los Cálices; Late Gothic; Renaissance.

## INTRODUCCIÓN

Los pocos estudios que hasta ahora han abordado el complicado proceso constructivo de la iglesia de Santa María de la Asunción de Arcos de la Frontera, en la provincia de Cádiz, han tratado de poner en relación la escasa documentación conservada con el análisis de sus características formales más destacadas, con resultados siempre interesantes como aproximación, pero inevitablemente abiertos. Por otra parte, los dibujos del templo hasta ahora disponibles no han llegado a reflejar con precisión su complicada planta ni la singular configuración tridimensional de sus abovedamientos. En definitiva, siempre dignas de respeto por el estímulo que suponen, las hipótesis disponibles sobre la historia constructiva del templo no llegan a ofrecer una secuencia suficientemente satisfactoria. El presente trabajo<sup>1</sup> supone la depuración y confirmación de una serie de hipótesis sobre la estructura espacial del templo que desde hace tiempo habíamos comenzado a barajar<sup>2</sup>. En él aportamos una nueva planimetría de la iglesia –incompleta pero suficiente a nuestro propósito–, realizada a partir de una rigurosa toma de datos con estación total y capturas fotogramétricas complementarias<sup>3</sup>, con una planta completa de las naves del templo y una inédita constatación gráfica de la especificidad de su sección transversal (Figura 1). La relectura minuciosa de toda la información documental conservada, y la observación sobre el terreno de nuevas características y discontinuidades formales y constructivas hasta ahora inéditas, nos han permitido finalmente completar una hipótesis completa sobre los

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el Proyecto I+D “Diego de Riaño, Diego de Siloe y la transición del Gótico al Renacimiento en España” (HAR 2016-76371-P, Ministerio de Economía y Competitividad). IP<sub>1</sub>: Juan Clemente Rodríguez Estévez; IP<sub>2</sub>: Antonio Luis Ampliato Briones. Período: enero de 2017-junio de 2020.

<sup>2</sup> El análisis espacial de esta iglesia fue inicialmente abordado por Juan Clemente Rodríguez Estévez al hilo de dos conferencias impartidas sobre la iglesia, una en la Universidad de Lisboa el 22 de noviembre de 2012 y una segunda en el Consulado de Portugal en Sevilla el 13 de febrero de 2015. Una primera maduración de estos análisis fue presentada por los autores de este artículo al III Congreso Internacional del Tardogótico, celebrado en Lisboa en noviembre de 2017.

<sup>3</sup> La toma de datos y la nueva planimetría de la iglesia fueron realizadas por Eduardo Acosta Almeda y Antonio Luis Ampliato Briones.

hitos fundamentales del proceso constructivo, las sucesivas configuraciones del templo y, especialmente, del alcance y el sentido de la intervención de Diego de Riaño, cuya presencia al frente de las obras queda, al menos entre 1532 y 1534, indiscutiblemente avalada por la documentación. Entre otras cuestiones, el presente trabajo pone de manifiesto una sorprendente pero inequívoca relación directa entre las respectivas configuraciones espaciales de la iglesia de Arcos y de la sacristía de los Cálices de la catedral de Sevilla, quedando situada esta iglesia de Santa María como un hito fundamental en la trayectoria de Riaño.

### DATOS, HIPÓTESIS Y VESTIGIOS DE LA PRIMITIVA IGLESIA DE SANTA MARÍA

Elevada sobre una impresionante peña de notable valor defensivo rodeada por el río Guadalete, la ciudad de Arcos de la Frontera queda presidida en su cota más alta por el conjunto formado por el castillo señorial y la basílica menor de Santa María. La máxima expresión urbana y paisajística de la iglesia descansa en la actualidad en una enorme e incompleta torre dieciochesca, cuyo accidentado proceso constructivo nos aportará también, indirectamente, interesantes datos sobre el primitivo templo.

La ciudad de Arcos fue conquistada por el ejército castellano en 1255, instituyéndose en ella una vicaría dependiente del arzobispado de Sevilla<sup>4</sup>. Tal vez fundada la parroquia mayor sobre una anterior mezquita<sup>5</sup>, la futura expansión del templo se verá siempre condicionada por un tejido urbano apretado e irregular y una topografía de fuertes pendientes, factores que marcarán para siempre la torçada geometría de su planta.

Ateniéndonos a lo conservado, solo podemos hablar objetivamente de un nuevo cuerpo de fábrica cristiano a partir del siglo XIV. El elemento más reconocible de este primer organismo es sin duda el ábside, pudiendo añadirse también el cuerpo bajo de la primera torre adosada a la cabecera (Figura 2). Este ábside es una estructura poligonal de siete lados cuyos muros se conservan prácticamente íntegros, aunque recrecidos y regruesados interiormente durante las reformas posteriores, para adaptar su altura y su espacio interior a la nueva configuración deseada para la cabecera<sup>6</sup>.

La historiografía tradicional ha señalado, acertadamente, cómo los restos ornamentales visibles en los paramentos exteriores del ábside permiten relacionar

---

<sup>4</sup> Mancheño y Olivares, 2002: 32-33.

<sup>5</sup> Cuevas, 1985: 152-153.

<sup>6</sup> Este ábside ha aparecido siempre reflejado en las planimetrías existentes como dotado de una notable irregularidad. Sin embargo, el levantamiento realizado permite afirmar justo lo contrario: su planta presenta una figura geométrica trazada con sorprendente exactitud y perfecta simetría.

esta obra con el foco jerezano, en el arco temporal ya mencionado. La gran pintura mural descubierta tras el retablo mayor en 1880, una coronación de la Virgen del siglo XIV que fue trasladada al muro de la nave del evangelio, nos permite confirmar la datación de esta primera cabecera<sup>7</sup>. De finales del siglo XV es la capilla de San Antonio, adosada a la nave de la epístola<sup>8</sup>, desde la cual se accede a la sacristía renacentista, y del primer tercio del XVI la del Cristo del Perdón, adosada a la anterior. Ambas capillas se abrieron en el muro de cierre de las naves de este primer templo, aunque la embocadura de estos espacios se define por arcos de medio punto sobre pilastras clásicas de sillería, todo ello perteneciente a un momento constructivo posterior (Figura 3). Como decíamos al comienzo, los informes emitidos durante la accidentada construcción de la gran torre barroca nos permiten arrojar algo de luz sobre esta aparente contradicción, confirmando la conservación de una buena parte de los primitivos muros perimetrales. Efectivamente, en el año 1770 se constataron importantes daños en las estructuras del templo, que llevaron a paralizar las obras de la nueva torre. Los informes reflejan el hecho de que los muros de tapial existentes no podían soportar el sobrepeso añadido por la nueva construcción<sup>9</sup>. Es decir, la imponente masa pétreo de la torre se había estado levantando apoyada sobre un muro de tapial del templo, sobre la cual ya descansaban los abovedamientos. Por sus características constructivas, este muro de tapial debía pertenecer a la primitiva nave medieval cuya cubierta sería de madera, muro que habría sido reutilizado durante las reformas llevadas a cabo en las primeras décadas del XVI<sup>10</sup>. En su nueva responsabilidad al frente de la torre, Antonio de Figueroa reforzará el muro medieval con una nueva fábrica de sillería, sobre la que labrará las nuevas y elegantes embocaduras tanto de la capilla lateral del XV como del acceso a la sacristía del XVI. Por el momento no disponemos de más datos, pero creemos perfectamente posible que circunstancias similares concurrieran sobre el muro opuesto, que cierra la iglesia hacia el callejón de las Monjas, el cual habría conservado también su trazado y al menos en parte, pese a los numerosos refuerzos posteriores, su materialidad original.

Nuevos datos y observaciones nos permiten precisar aún más el alcance del primitivo cuerpo de naves, cuyo desarrollo sería algo más corto que el actual. Si nos centramos en las capillas adosadas a la nave de la epístola al otro lado del acceso lateral al templo (Figura 2), la del Sagrario, luego denominada de la Virgen

---

<sup>7</sup> Marín Solano, 1993: 7-10.

<sup>8</sup> Cuevas, 1985: 149. Marín Solano, 1993: 10-11.

<sup>9</sup> Marín Solano, 1993: 30.

<sup>10</sup> Es muy posible que la multiplicación en el número de soportes amensulados de las bóvedas de las naves laterales, sobre la que luego volveremos, pudiera haber sido, en parte, el resultado de una adaptación a las condiciones de estabilidad y resistencia de los muros que estaban siendo reutilizados.

de las Nieves, fue dotada en 1512 por Juan González de Gamaza<sup>11</sup>, mientras que la del Rosario, a los pies del templo, se abría iniciado en 1532, bajo el patronazgo de Diego Carmona de Pineda<sup>12</sup>. Esto parece sugerir que el primitivo templo sería un tramo más corto que el actual, una hipótesis que se ve reforzada por dos notables discontinuidades que pueden observarse en la fábrica actual (Figura 3). La primera consiste en un pronunciado retranqueo que presenta la base del muro lateral del templo hacia el callejón de las Monjas, que viene a coincidir exactamente con la primera línea de pilares, y que podría reflejar el lugar que podría haber ocupado un primer muro de fachada. Una segunda observación nos lleva al interior del templo, justo a la misma altura a la se produce el retranqueo exterior. La fotografía de eje vertical rasante al paramento pone en evidencia, con la referencia de la línea de cornisa, notables discontinuidades entre los tramos contiguos del muro, tanto de rasantes como de ángulos, de las que pueden deducir consecuencias en la línea de las anteriores.

Todo lo visto hasta aquí nos permite concretar una hipótesis sobre el perímetro dibujado por la primitiva iglesia del XIV (Figura 2), que incluiría tanto el ábside como los muros perimetrales actuales, así como un testero de fachada retranqueado con respecto al actual, con naves cubiertas con madera y un ábside poligonal abovedado. Esta delimitación del primer templo medieval, a su vez, nos permite comprender mucho mejor la naturaleza de las intervenciones posteriores.

## PLANTEAMIENTO E INICIO DE LA PRIMERA AMPLIACIÓN TARDOGÓTICA

La información disponible sobre la reforma y ampliación del templo acometida en las primeras décadas del XVI se reduce a tres documentos. El primero es la lápida colocada en el paramento interior del actual testero de fachada, que recoge el comienzo de la obra en 1519<sup>13</sup>. El segundo es la documentación que confirma la responsabilidad de Diego de Riaño al frente de las obras, al menos entre 1532 y 1534, como enseguida veremos. El tercero es la cartela con la fecha de 1553 situada sobre la bóveda del ábside. A partir de estos escasos datos, la totalidad del actual edificio tardogótico se ha tendido a interpretar como una fábrica

<sup>11</sup> Cuevas, 1985: 43. Marín Solano, 1993: 11-12.

<sup>12</sup> La historiografía tradicional ha sugerido que la capilla fundada en 1408 por el señor de Arcos, Rui López Dávalos, podría haber ocupado el espacio de la actual capilla del Rosario; no tenemos ningún indicio que pruebe esta afirmación. Cuevas, 1985: 140-ss. García Peña, 1990: 158.

<sup>13</sup> Hemos transcrito nuevamente el texto, el cual se conserva incompleto: "EN ANO : DE : M:D:X:IX EN : S[E]T[I]EMBR[E] : E/N ANO DE XX EN AG[OST]O SE CO/MENÇO ESTA OBRA SIEN/DO M[AY]OR[DOMO] CH[RIST]O[BAL] PE[RE]S [... BACHI?]/LLER AL[ONS]O [...]"

unitaria surgida de un proyecto único que, por comenzar las obras en 1519, no podría atribuirse a Diego de Riaño. De hecho, considerando el lenguaje tardogótico avanzado puesto en práctica en las naves, se ha llegado a sugerir la posibilidad de una traza general debida a Juan Gil de Hontañón, que habría comenzado a ejecutarse ya en su ausencia<sup>14</sup>. Sin embargo, si aceptamos que la lápida conserva su posición original, resulta evidente que los elementos inmediatos a ella, es decir, los basamentos y fustes de los pilares adosados al muro testero (Figura 4), presentan una morfología completamente distinta a la del resto de los soportes del templo, respondiendo los primeros a un modelo que en esos años hay que considerar ya retardatario, deudor de la estructura fasciculada de los pilares de la catedral de Sevilla, labrados a mediados del XV<sup>15</sup>. Por tanto, podemos decir que los pilares adosados al muro de fachada, y necesariamente el propio muro, responden a un momento constructivo reflejado en la lápida que es diferente al de todo el resto del interior del templo. Volviendo por tanto a la delimitación del templo primitivo que acabamos de discutir, podemos intuir fácilmente que las obras iniciadas en 1519 constituyeron una ampliación de la iglesia por los pies, levantando un nuevo muro testero en el exterior, más adelantado (Figura 4). Ni la monumental fachada que se adosaría exteriormente al nuevo testero, ni todo el resto de las actuales naves del templo, presentan características formales coherentes con el carácter arcaizante de esta primera intervención. Esta ampliación iniciada en 1519, en las que podemos constatar ya el planteamiento de un primer edificio abovedado, con tres naves de idéntica altura, pudo perfectamente constituir el primer paso de una reforma mucho más ambiciosa que debería haber terminado afectando a la totalidad del cuerpo de naves, que en ese primer intento quedó frustrada y que se retomaría años después con una importante revisión de su configuración inicial.

Las fechas indicadas en la lápida obligan a descartar para esta primera ampliación tanto la presencia de Alonso Rodríguez, hacia años fallecido, como la de Juan Gil de Hontañón, alejado desde un año antes de su actividad en la catedral hispalense y muy ajeno a las características formales de esta iniciativa<sup>16</sup>. Careciendo en la catedral en ese año de maestro mayor, debemos mirar hacia algunos canteros que asumieron responsabilidades relevantes en ese periodo de crisis y transición del taller catedralicio sevillano, entre los cuales, habría que señalar a Gonzalo de Rozas<sup>17</sup>, aparejador de la catedral en 1519 y, sobre todo, a Antón

---

<sup>14</sup> García Peña, 1990: 117-177.

<sup>15</sup> Rodríguez Estévez, 2007: 206-207.

<sup>16</sup> La última referencia del maestro en Sevilla se registra en noviembre de 1518. Falcón Márquez, 1980: 132.

<sup>17</sup> Falcón Márquez, 1980: 132-133.

Ruiz, que dirigió las obras de la iglesia de San Miguel de Morón y del colegio de Santa María Jesús de Sevilla<sup>18</sup>.

## LA INTERVENCIÓN DE DIEGO DE RIAÑO EN SANTA MARÍA DE ARCOS

Entre los años de 1519 y 1553, las fechas talladas a los pies y a la cabecera del templo respectivamente, apenas conservamos, como decíamos, más testimonios documentales que los relativos a la maestría de Diego de Riaño entre 1532 y 1534<sup>19</sup>. Aparte estas noticias, Teodoro Falcón reconoce la huella del maestro cántabro en detalles muy significativos de la iglesia de Arcos, que se muestran cercanos a algunas de sus obras sevillanas<sup>20</sup>. Maestro mayor de la catedral, y consecuentemente del arzobispado, desde 1528<sup>21</sup>, Riaño es el único arquitecto rigurosamente documentado en la obra de Arcos de la Frontera junto a Juan Pérez de Marquina, que oficia de auxiliar. La personalidad de Riaño no solo aparece en todos y cada uno de los detalles, sino en la propia concepción espacial de un conjunto culminado probablemente por Martín de Gaínza en 1553<sup>22</sup>.

Asumiendo, por tanto, como hemos visto, el trazado, e incluso la materialidad de los muros medievales, e incluyendo la ampliación iniciada en 1519, Riaño desmanteló interiormente todo el cuerpo de las naves medievales para plantear su proyecto, literalmente, en el interior de una gran caja mural vacía. De esta manera, concibió su proyecto como una gran membrana abovedada, extendida de muro a muro, apoyada sobre esbeltos pilares en el centro y atada por un sinnúmero de ménsulas al perímetro, afrontando todas las adaptaciones necesarias para resolver la inevitable irregularidad de la planta (Figuras 1 y 5). En el momento de plantear Riaño este proyecto, tal vez a comienzos de la década de los

---

<sup>18</sup> Rodríguez Estévez, 2007: 212-214 y 222-225.

<sup>19</sup> El 22 de julio de 1532, Diego de Riaño firma una carta de obligación con el cantero Juan Pérez de Marquina, para que este trabajara durante tres años en “la obra de cantería que teneys a facer en la çibdad de arcos”; por lo cual “ganareis en cada un dia destos dichos tres años los dichos tres rreales asi que la dicha obra de la dicha çibdad de arcos como en las obras que yo tengo a cargo a fazer en esta dicha ciudad como en el dicho su arçobispado”. Aunque no se especifica, en una escritura parecida, contenida en el mismo legajo, se cita expresamente “la Yglesia de Arcos”. Sancho Corbacho, 1931: 31-33. Por otra parte, tras la muerte de Riaño, acaecida el 30 de noviembre de 1534, se registran deudas contraídas con el maestro por diversas obras, entre las cuales se cita la de Arcos. Alonso Ruiz, 2004: 42.

<sup>20</sup> Falcón Márquez, 1983: 41-42; 1995: 8.

<sup>21</sup> Para un acercamiento general a la vida y la obra de Diego de Riaño se aconseja el estudio de Alfredo Morales, 2011: 190-225.

<sup>22</sup> Falcón Márquez, 1995: 8.

treinta, el espacio salón, una tipología que se había ido extendiendo por Castilla<sup>23</sup>, presentaba escasísimos ejemplares en Andalucía Occidental. De hecho, solo podemos incluir en la serie la ya mencionada iglesia de Santiago de Utrera<sup>24</sup>, y la propuesta de 1519 para la propia iglesia de Arcos, además de la posterior revisión de Riaño, mucho más avanzada que las anteriores.

En este punto, no obstante, sería necesario recordar el informe emitido por Riaño, con posterioridad a 1531, sobre las obras de la catedral de Salamanca<sup>25</sup>, donde se expresa una opinión contraria a igualar las naves de dicho templo en altura, de la cual tal vez pueda deducirse su oposición general al modelo de salón. Sin embargo, como bien interpreta Ana Castro, esta opinión de Riaño no se otorga de manera absoluta, sino asociada a otras alternativas que sí contemplaban, de hecho, la posibilidad de igualar las naves en altura, solo que el maestro plantea que, de hacerse así, debería optarse por una altura mucho mayor (140 pies) que la entonces planteada (110 pies), para que la proporción de los pilares cuya construcción estaba ya iniciada no resultara insatisfactoria. Por tanto, no estamos ante una cuestión de principios, sino ante un criterio específico para una obra concreta que había sido comenzada con otros planteamientos, en la cual “subiendo las naves a un peso son los pilares gruesos demasiado [...] y pues no fue elegida para que las naves fuesen a un alto no me paresçe bien que se syga”<sup>26</sup>.

La obra de Riaño en Arcos se eleva sobre pilares cilíndricos y gran compacidad volumétrica. Los basamentos de estos pilares subrayan la rotundidad geométrica de todo el soporte, ofreciendo en su contacto con el suelo un volumen perfectamente cilíndrico en el que se van integrando todas las basas de un conjunto de baquetones muy homogéneos, carente de jerarquías internas (Figura 5). Cada una de estas basas presenta una configuración telescópica, por la cual en cada línea vertical se van maclando sucesivamente volúmenes sucesivamente cilíndricos y poligonales. Se trata de una solución muy característica que el maestro utiliza en muchas otras obras, como San Miguel de Morón, Santa María de Carmona o la sacristía de los Cálices, modelo este último que resulta particularmente cercano. También al igual que en los Cálices, en Arcos cada fuste queda rematado superiormente por una corona de pequeños capiteles de inspiración vegetal, sobre los que se sitúa una moldura en forma de anillo que ciñe el conjunto otorgándole unidad. Sobre dicha moldura, las líneas verticales del soporte se despliegan en abanico con una casi perfecta simetría central que se diluye, algo más

<sup>23</sup> Gómez Martínez, 1998: 202-214. Alonso Ruiz, 2003: 107-139. Polo, 2011: 281-311.

<sup>24</sup> Recientemente, se ha registrado la presencia de Riaño en la obra de esta iglesia, por un documento de 1527, en el que se alude a su petición de “cierto salario”. Romero Medina/Romero Bejarano, 2018: 25-26. No obstante, con los datos disponibles, es difícil determinar la naturaleza de su intervención.

<sup>25</sup> Castro, 1992: 398.

<sup>26</sup> Castro, 1992: 416.

arriba, cuando cada nervio va encontrando su correspondencia entre los del abovedamiento.

La muerte de Riaño en noviembre de 1534 nos lleva a pensar que los dos primeros tramos de bóvedas fueron probablemente los únicos ejecutados, o al menos iniciados, en vida del maestro. La similitud de sus planteamientos y las notables variaciones observables a partir del tercer tramo, junto a la fecha de 1553 presente en la cabecera, subrayan esta idea (Figuras 1 y 5). La disposición de las nervaduras parte del esquema de crucería con terceletes, enriquecido con la disposición de nervios combados cuyo dibujo introduce una referencia centralizadora: un gran círculo en el segundo tramo o un pseudo-óvalo en el primero. En la inmediatez de las claves de los arcos formeros, unos pequeños combados dibujan una bifurcación que las elude, y que es respondida simétricamente en la bóveda contigua, creando así un efecto de continuidad en la totalidad del abovedamiento. Se trata de un detalle muy poco habitual en España y que Riaño también emplea en otros lugares como en Carmona o, muy especialmente, de nuevo en la sacristía de los Cálices, integrado en la corona de pétalos que rodea los dos grandes círculos centrales. A medida que vamos reconociendo algunos detalles, la pequeña sacristía catedralicia va erigiéndose como una referencia ineludible para comprender la obra arcense.

Volviendo a la iglesia, merecen una atención especial las pequeñas bóvedas de las naves laterales, que presentan una notable asimetría según el eje longitudinal, lo que provoca a su vez una considerable complejidad en el trazado de los nervios. El hecho que de alguna manera desata esta complejidad es sin duda la multiplicación de las ménsulas de apoyo en el muro (Figuras 1 y 6). Además de las correspondientes con las líneas principales de los pilares, Riaño dispone otras dos intermedias en cada tramo, de manera que el número total de apoyos de las bóvedas en los muros longitudinales del templo prácticamente triplica el que resultaría de un número de apoyos convencional. Por otra parte, estas pequeñas bóvedas, sometidas a fuertes tensiones geométricas para adaptarse a las irregularidades de la planta, derraman acusadamente sus rampantes sobre el muro, como la sección transversal del templo pone de manifiesto.

Esta peculiar solución de las bóvedas laterales nos remite nuevamente a la sacristía de los Cálices, una relación que resulta en esta ocasión particularmente relevante, dadas las muy diferentes condiciones de partida de ambos edificios. En efecto, en las bóvedas laterales de la sacristía catedralicia (Figura 6) los soportes amensulados quedan desplazados hacia el centro del testero aunque aquí, a diferencia de en Arcos, desaparecen los que ocuparían las esquinas ya que la adecuación geométrica de la planta se resuelve mediante sendas trompas. En Arcos, donde se añade el ingrediente de una continuidad modular, además de los apoyos desplazados hacia el centro se mantienen los correspondientes a las líneas principales de la trama, resolviéndose el acuerdo en la bóveda con una notable complejidad en las nervaduras, complejidad que, aunque algo menor, tampoco queda

ausente en las bóvedas de la sacristía. En esencia, en ambas bóvedas, la adaptación achaflanada de la planta es la misma, e igualmente acompañada por el expresivo derrame de los rampantes sobre el muro.

Todo lo anterior apunta claramente a que estamos ante dos manifestaciones diversas de una única y recurrente exploración tectónica de características tan singulares como reconocibles. Además, como resultado de una actitud ante el proyecto que tal vez podríamos valorar como avanzada, por su carácter abierto y flexible, el carácter esencial de estas búsquedas las coloca en un plano superior, por encima del recurso a un lenguaje arquitectónico concreto. En efecto, el desplazamiento hacia el centro de los soportes del muro testero, y el consiguiente despliegue sobre ellos de unas bóvedas que acompañan esta escenográfica reducción del espacio, están igualmente presentes en otras obras de Riaño formalmente tan dispares de las anteriores como la sacristía Mayor de la catedral de Sevilla, o la sala de Fieles Ejecutores en el ayuntamiento de dicha ciudad, comenzada poco después de la muerte del maestro cántabro (Figura 6). Pero, yendo un paso más allá, estos diseños para los Cálices y para la iglesia de Arcos trascienden la mera excepcionalidad de una solución abovedada concreta, introduciéndonos en una dimensión del proyecto arquitectónico que implica a la totalidad de la concepción espacial.

## SANTA MARÍA DE ARCOS, LA SACRISTÍA DE LOS CÁLICES Y LA INFLUENCIA PORTUGUESA

La sacristía de los Cálices de la catedral de Sevilla conforma, junto con la propia sacristía Mayor, un conjunto de espacios cuya autoría ha sido, durante años, ampliamente cuestionada, a pesar de la abundante documentación recopilada y analizada con gran acierto por Alfredo Morales en 1986. Los autores del presente trabajo hemos aportado recientemente, en esta misma revista, nuevos datos que sustentan sólidamente la autoría de Diego de Riaño sobre el conjunto, a los que remitimos al lector y de los que solo podemos recoger aquí una mínima síntesis<sup>27</sup>.

La sacristía de Los Cálices fue iniciada en un primer momento por el maestro Alonso Rodríguez, en 1509, con un alcance incierto y quedando la obra incompleta. En 1528, el cabildo reactivó los planes para su conclusión en el marco de una nueva y gran operación que incluiría, además de la de los Cálices, una nueva sacristía Mayor y una sala para la reunión del cabildo catedralicio. El proyecto para todo el conjunto, redactado por Diego de Riaño, fue definitivamente aprobado, con gran solemnidad, en 1530<sup>28</sup>. Iniciadas las obras en enero de 1532,

---

<sup>27</sup> Rodríguez Estévez/Ampliato Briones, 2019: 97-112.

<sup>28</sup> Morales, 1986: 179-190.

el conjunto de los espacios se fue levantando en alberca como demuestran las marcas de los canteros conservadas en la piedra, con idénticas marcas impresas a una altura similar e indistintamente sobre elementos tardogóticos o renacentistas. En su diseño constructivo se combinó la piedra procedente de las canteras de Morón de la Frontera, para las piezas de labra más minuciosa, y la procedente de El Puerto de Santa María, para los entrepieños murales. La piedra de ambas canteras entró regularmente y en grandes cantidades en el taller catedralicio durante los casi tres años que Riaño estuvo al frente de las obras, desde enero de 1532 hasta su muerte, el 30 de noviembre de 1534. El volumen total de piedra puesto en obra en este tiempo, perfectamente documentado, supone una elevación media de la estructura mural sobre el suelo de algo más de 4 metros, una medida que resulta coherente con la altura a la que se sitúa la cartela con la fecha de 1534 que aparece sobre uno de sus pilares<sup>29</sup>. La sacristía de los Cálices fue completada en 1537 por Martín de Gaínza<sup>30</sup>, quien había sido aparejador de la obra en vida de Riaño y ocupó el cargo de maestro mayor desde mediados de 1535<sup>31</sup>.

En la iniciada fábrica de los Cálices, Riaño introdujo una importante transformación adosando cuatro nuevos pilares a los muros laterales para delimitar un espacio central de planta prácticamente cuadrada (Figura 7). El conjunto quedó así articulado como un espacio tripartito que, en altura, presentaba una gran continuidad entre la gran bóveda central, de geometría casi esférica, y las dos laterales. Las tres bóvedas dibujan un gran paño continuo que se eleva sobre el centro y cae expresivamente hacia los muros laterales, un efecto de conjunto muy similar, aunque más dramático, que el que ofrece la sección transversal de la iglesia de Arcos.

Más allá de ciertos aspectos formales y compositivos que afectan a los pilares, los enjarjes o las bóvedas laterales, a todo lo cual ya nos hemos referido, podemos ahora afirmar que Riaño toma la totalidad del dispositivo espacial longitudinal de la sacristía de los Cálices para –atenuando su efecto– definir con él un tramo transversal completo de la iglesia de Arcos, inicio de un proceso repetitivo que, con variaciones, llega a completar la totalidad del espacio de las naves, dotado así de una dimensión nueva (Figuras 1 y 7).

La tipología de espacio salón supuso para la arquitectura peninsular, en su tránsito hacia la Edad Moderna, un importante revulsivo para la experimentación formal y espacial, dotando a los templos de una nueva unidad que también quedaba reflejada en el exterior. Estos experimentos se abrieron tanto a la

---

<sup>29</sup> Rodríguez Estévez/Ampliato Briones, 2019: 105-109.

<sup>30</sup> En nuestro mencionado artículo se recoge también el inicio, en 1538, de la construcción de la nueva capilla mayor de Santa María de la Oliva en Lebrija por Martín de Gaínza. Bellido, 1985: 191. Su bóveda deriva por tanto de la de los Cálices y no al revés, dato importante en la discusión sobre la autoría de esta última.

<sup>31</sup> Morales, 1986: 185-194. Rodríguez Estévez, 2011: 255-287.

redefinición del sistema de iluminación<sup>32</sup>, como a la búsqueda de nuevos modelos para la definición de los elementos arquitectónicos. Los pilares se hicieron más estilizados y se situaron a mayor distancia, presentando una tendencia clara hacia una configuración columnaria. Los haces de nervios se abrieron en abanico sobre los soportes, atenuando la jerarquía de los nervios. Las bóvedas adoptaron rampantes redondos con volumetrías que en la práctica se acercaban mucho a la de la figura esférica. El trazado de las nervaduras exploró nuevos y más complejos diseños, frecuentemente protagonizados por nervios combados. En Europa, y también en España, el espacio gótico tradicional, de bóvedas más sencillas y módulos más marcados, evolucionó hacia una mayor continuidad espacial, llegando incluso a quedar diluida la delimitación de los módulos. En este contexto, la iglesia de los Jerónimos de Belém, concebida por Juan del Castillo, destaca por su atractiva radicalidad<sup>33</sup>. En su cuerpo de naves (Figura 8), donde se trabaja a partir de 1519 coincidiendo con el exilio de Riaño en Portugal, se llega a producir una absoluta disolución del tramo con la eliminación de los arcos perpiaños y formeros. El abovedamiento, atravesado por delgados nervios en todas direcciones, se configura como una superficie continua, un gran ente único que desciende aceleradamente sobre los muros perimetrales, transmitiendo las cargas de un modo tan imaginativo como eficiente<sup>34</sup>.

Diego de Riaño permaneció en Portugal entre 1517 y 1522<sup>35</sup> y, aunque no conservamos documentación que nos pueda certificar su contacto con Juan del Castillo, es prácticamente imposible que no llegara a conocer su obra y en especial su intervención en los Jerónimos de Belém, la empresa más emblemática en esos años de la corona portuguesa. En este contexto, la obra de Riaño en Arcos resulta igualmente excepcional. Al igual que Castillo en los Jerónimos, Riaño debió asumir la preexistencia de un muro perimetral que condicionaba su proyecto, cuyo discurso principal se concentró en el cuerpo de bóvedas. Sin eliminar por completo las líneas que dibujan cada tramo, pero disponiendo nervaduras específicas de continuidad entre uno y otro, Riaño generó un sistema unitario que nos recuerda, especialmente en su derrame sobre los muros perimetrales, el caso de Belém (Figura 8)<sup>36</sup>. A diferencia de otras obras dirigidas por Riaño en el arzobispado de Sevilla, como la de Santa María de Carmona o la de San Miguel de Morón, con sistemas de bóvedas siempre iniciados por otros maestros, el hecho de

---

<sup>32</sup> Gómez Martínez, 1998: 203-206.

<sup>33</sup> Genin et al., 2011: 546-548.

<sup>34</sup> Puede consultarse la reciente tesis doctoral sobre Juan del Castillo realizada por Ricardo Nunes da Silva, en la cual se concede un lugar destacado para la iglesia de Belém. Nunes da Silva, 2018: 619-632.

<sup>35</sup> Morales, 1993: 404-407.

<sup>36</sup> Basándose en criterios formales, la obra portuguesa también ha sido puesta en relación con la iglesia arcense por parte de Manuel Romero/Romero Bejarano, 2014: 541-588.

que en Arcos cubriera con su proyecto la totalidad del espacio de las naves le permitió experimentar con nuevas soluciones, logrando uno de sus realizaciones más audaces y personales.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2019

Fecha de aceptación: 13 de abril de 2020

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Ruiz, Begoña (2003): *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: los Rasines*. Santander: Universidad de Cantabria.
- (2004): “Diego de Riaño y los maestros de la Colegiata de Valladolid”. En: *De Arte: revista de historia del arte*, 3, pp. 39-54.
- Ampliato Briones, Antonio Luis/Rodríguez Estévez, Juan Clemente (2017a): “La obra nueva de Santa María. Crónica de una construcción”. En: Ampliato Briones, Antonio Luis/Rodríguez Estévez, Juan Clemente (coords.): *La obra gótica de Santa María de Carmona. Arquitectura y ciudad en la transición a la Edad Moderna*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Ayuntamiento de Carmona, pp. 173-212.
- (2017b): “Espacio y lenguaje tardogóticos en los proyectos para Santa María de Carmona”. En: Ampliato Briones, Antonio Luis/Rodríguez Estévez, Juan Clemente (coords.): *La obra gótica de Santa María de Carmona. Arquitectura y ciudad en la transición a la Edad Moderna*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Ayuntamiento de Carmona, pp. 237-273.
- Bellido Ahumada, José (1985): *La patria de Nebrija (noticia histórica)*. 3ª ed. aumentada. Sevilla: Gráfica Los Palacios.
- Castro, Ana (1992): “La polémica en torno a la planta de salón en la Catedral de Salamanca”. En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 75, pp. 389-421.
- De las Cuevas, José y Jesús ([1967] 1985): *Arcos de la Frontera*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
- Falcón Márquez, Teodoro (1980): *La Catedral de Sevilla (Estudio arquitectónico)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla/Ayuntamiento de Sevilla.
- (1983): *Iglesias de la Sierra de Cádiz (Estudio Documental)*. Cádiz: Caja de Ahorros y Monte de Piedad.
- Falcón Márquez, Teodoro (1995): *Iglesias de Santa María y San Pedro. Arcos de la Frontera*. Sevilla: Caja San Fernando de Sevilla y Jerez.
- García Peña, Carlos (1990): *Arquitectura gótica religiosa en la provincia de Cádiz. La diócesis de Jerez*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, tomo I.
- Genin, Soraya et al. (2011): “As igrejas-salao portuguesas. A inovação de Joao de Castillo”. En: Alonso, Begoña (ed.): *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex, pp. 543-553.

- Gestoso y Pérez, José ([1890] 1984): *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, tomo II.
- Gómez Martínez, Javier (1998): *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Mancheño y Olivares, Miguel ([1922-1923] 2002): *Obra selecta de Miguel Mancheño y Olivares. Vol. I. Apuntes para una historia de Arcos de la Frontera*. Cádiz: Universidad de Cádiz/Ayuntamiento de Arcos de la Frontera.
- Marín Solano, Víctor (1993): *Basilica Menor de Santa María de la Asunción*. Cádiz: Artes Gráficas Eurograf.
- Morales, Alfredo J. (1986): “La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII”. En: AA.VV.: *La catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 173-220.
- (1993): “Diego de Riaño en Lisboa”. En: *Archivo Español de Arte*, 264, pp. 404-407.
- (2011): “Diego de Riaño”. En: Rubio Lapaz, Jesús (coord.): *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz. El ciclo humanista. Desde el último Gótico al fin del Barroco. Arquitectos II*. Sevilla: Publicaciones Comunitarias, vol. XXXVI, pp. 190-225.
- Nunes da Silva, Ricardo J. (2018): *O paradigma da arquitetura em Portugal na idade moderna. Entre o tardo-gótico e o Renascimento: Joao de Castilho o mestre que amanhece e anoitece na obra*. Tesis doctoral. Lisboa: Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa.
- Polo, Julio (2011): “El modelo *hallenkirchen* en Castilla”. En: Alonso, Begoña (ed.): *Arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex, pp. 281-311.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente (2007): “El gótico catedralicio. La influencia de la catedral en el arzobispado de Sevilla”. En: Jiménez Martín, Alfonso (ed.): *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla. Simposium Internacional sobre la Catedral de Sevilla en el contexto del gótico final (I ponencias)*. Sevilla: Tvrris Fortissima, pp. 175-257.
- (2011): “Martín de Gáinza”. En: *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz. El ciclo humanista. Desde el último Gótico al fin del Barroco. Arquitectos I*. Sevilla: Publicaciones Comunitarias, vol. XXXV, pp. 255-287.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente/Ampliato Briones, Antonio Luis (2019): “Diego de Riaño y la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla: Nuevas consideraciones sobre su autoría”. En: *Laboratorio de Arte*, 31, pp. 97-112.
- Romero Bejarano, Manuel (2014): *Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la Baja Andalucía*. Tesis Doctoral. Sevilla: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/69330> (20-2-2018).
- Romero Medina, Raúl/Romero Bejarano, Manuel (2018): “Diego de Riaño y la obra de la parroquia de Santiago de Utrera. Notas sobre la influencia

portuguesa en la arquitectura bajoandaluza del último gótico”. En: *Matèria*, 13, pp. 23-34.

Sancho Corbacho, Heliodoro (1931): *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*. En: *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, vol. III.

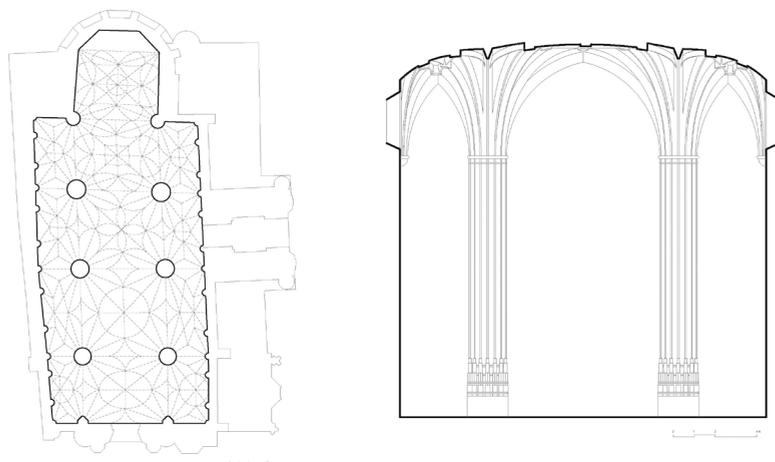


Figura 1. *Planta y sección*, iglesia de Santa María, Arcos de la Frontera (Cádiz).

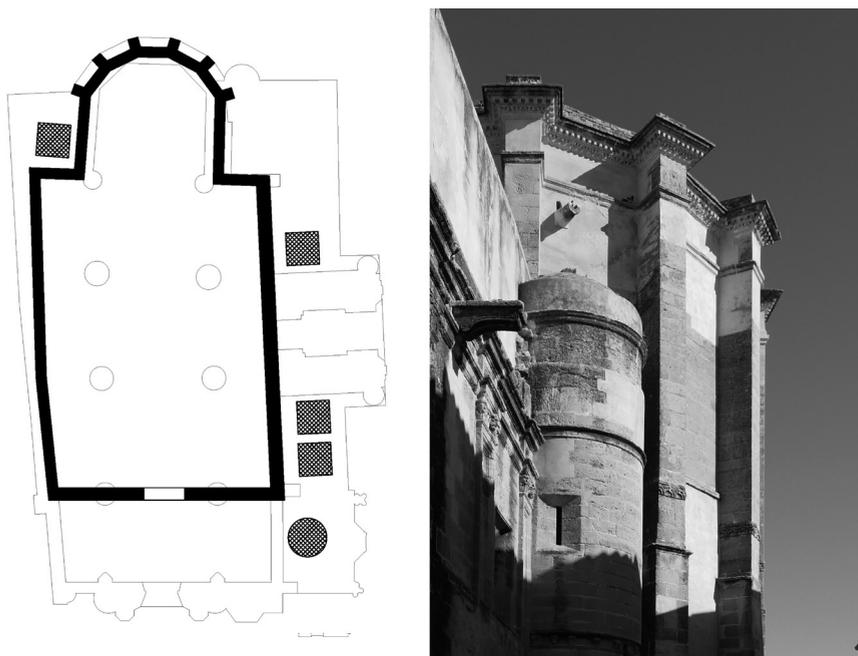


Figura 2. a) *Delimitación del perímetro del primer templo medieval, siglo XIV*; y b) *Exterior del ábside*, iglesia de Santa María, Arcos de la Frontera (Cádiz).



Figura 3. a) *Embocaduras de la sacristía y de la primera capilla de la Epístola;*  
b) *Retranqueo del muro lateral de la iglesia en el callejón de las Monjas;*  
y c) *Discontinuidad geométrica en los paramentos de los dos primeros tramos,*  
iglesia de Santa María, Arcos de la Frontera (Cádiz).

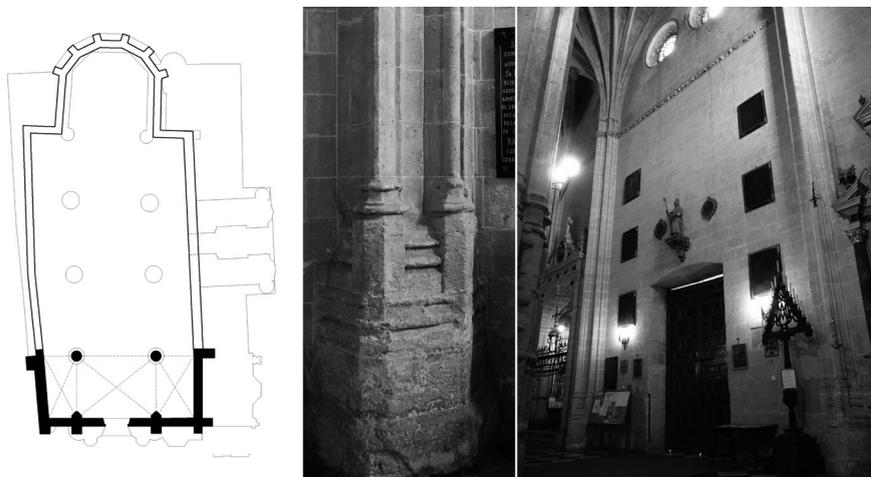


Figura 4. Alcance de las obras iniciadas en 1519 y pormenores del orden interno adosado al muro de fachada, iglesia de Santa María, Arcos de la Frontera (Cádiz).



Figura 5. Interior y detalle de un basamento, iglesia de Santa María, Arcos de la Frontera (Cádiz).



Figura 6. a) *Bóveda lateral*, iglesia de Santa María, Arcos de la Frontera (Cádiz);  
b) *Bóveda menor*, sacristía de los Cálices, catedral de Sevilla; c) *Lateral de un brazo*, sacristía Mayor, catedral de Sevilla; y d) *Sala de Fieles Ejecutores*, ayuntamiento de Sevilla.

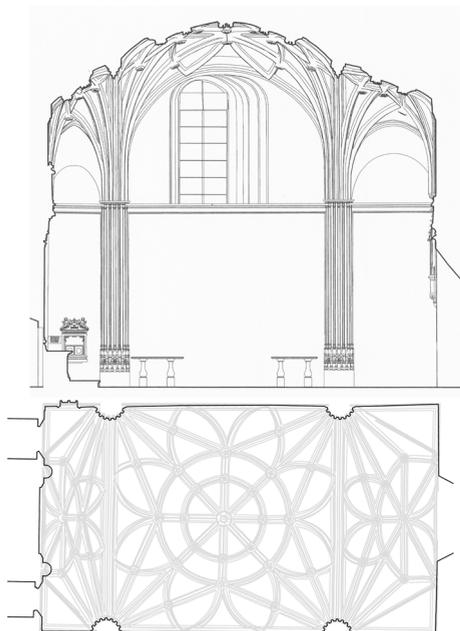


Figura 7. *Planta y sección*, sacristía de los Cálices, catedral de Sevilla. Dibujo: Antonio Almagro.



Figura 8. a) *Interior de las naves*, iglesia de los Jerónimos, Belém (Portugal); b) *Detalle del derrame de sus bóvedas sobre el muro lateral*, iglesia de los Jerónimos, Belém (Portugal); y c) *Detalle similar*, iglesia de Santa María, Arcos de la Frontera (Cádiz).