

CAMBIO Y CONTINUIDAD EN EL PROYECTO GÓTICO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA¹

CHANGE AND CONTINUITY IN THE GOTHIC PROJECT OF THE CATHEDRAL OF SEVILLE

POR JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ ESTÉVEZ
Universidad de Sevilla, España

El edificio gótico de la catedral de Sevilla se inició hacia 1433, concluyéndose –en lo fundamental– en 1506, cuando se cerró el cimborrio que lo presidía. El derrumbamiento de esta gran estructura, a finales de 1511, prolongó los trabajos durante más de veinticinco años. El presente estudio tiene como objeto delimitar el alcance del proyecto fundacional y la naturaleza de sus modificaciones hasta 1506, en un contexto en el que la continuidad y el cambio convivieron de manera conciliadora.

Palabras clave: Catedral de Sevilla, plano de Bidaurreta, Ysambarte, Carlín, Juan Norman, Juan de Hoces, Simón de Colonia, Alonso Rodríguez.

The cathedral of Seville, its Gothic building, was begun c. 1433 and was mainly finished in 1506, when its cimborrio was ended. The fall of this great structure at the end of 1511 caused the building to be prolonged for more than 25 years. This paper intends to determine the extent of the initial project and the nature of its modifications until 1506, in a context of coexistence and conciliation of continuity and change.

Keywords: Cathedral of Seville, Bidaurreta plan, Ysambarte, Carlín, Juan Norman, Juan de Hoces, Simón de Colonia, Alonso Rodríguez.

EL EDIFICIO GÓTICO

La mole pétreo del edificio gótico se levantó desde poniente hasta ocupar en su totalidad la vasta superficie de la aljama almohade. Éste fue concebido con cinco naves, capillas perimetrales, cabecera plana y amplio crucero (fig. 1). Su espacio interior se articuló a través de una estructura formada por grandes pilares fasciculados y bóvedas de crucería. Los tramos de las naves colaterales atienden a un modelo de planta cuadrada y sus bóvedas se alzan sobre las capillas, a una misma altura. Los de la nave central y los del crucero son más anchos, al aplicarse sobre su planta la proporción sesquiáltera (3:2); y sus bóvedas se elevan sobre el conjunto, hasta cabalgar sobre la línea trazada por las ligaduras de las colaterales. Dibujando un desnivel

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto *Arquitectura y poder: el Tardogótico castellano entre Europa y América*, del Plan Nacional I+D+i, (Ref. HAR2008-04912/ARTE).

que anula cualquier semejanza con los templos de planta de salón (*hallenkirche*), la Catedral se culminó –en su tramo central– con un cimborrio que, tras derrumbarse en 1511, fue reconstruido por Juan Gil de Hontañón con nuevas trazas.

El resultado de esta disposición fue un edificio que, ajeno a la tensión y transparencia del gótico tradicional, aparece dotado de un espacio grandioso y sereno; cuya envoltura genera una volumetría recia y ortogonal. El característico escalonamiento de sus naves, el cerramiento de sus bóvedas con azoteas, comparables a las del gótico levantino, y sus apaisados arbotantes, le otorgan un perfil inconfundible, sólo reconocible en las obras que siguieron sus pasos (fig. 2a,2b). El sobrio tratamiento otorgado a la fábrica, en sus fachadas halló –como contrapunto– la compleja labor de sus portadas. Nueve puertas se abrieron en la Catedral; de las cuales, tan sólo cinco pudieron concluirse durante la obra gótica: las del Nacimiento y del Bautismo, a los pies; las de Campanillas, de los Palos y del Lagarto, en la cabecera. Las dos primeras, realizadas a mediados del siglo XV, han sido atribuidas al maestro Carllín, del que conservamos el magnífico dibujo de una puerta para la catedral de Barcelona². En ellas se inspiraron las de la cabecera, realizadas hacia 1481, aunque su composición resulta más pesada y su profusa decoración carece del refinamiento de las anteriores. En torno a estos ejemplares más tardíos se fijó un modelo difundido en la arquitectura gótica del foco jerezano³.

El edificio –en su conjunto– se despliega con coherencia, atendiendo a la impronta dada en el plan fundacional. Sobre la superficie rectangular del templo, se dibuja una gran cruz, formada por la nave central y la del transepto⁴. Este tema, de evidente valor simbólico, preside la composición general del templo e introduce una marcada centralidad, en torno a dos elementos esenciales: el coro y la Capilla Mayor. La elevación de estas dos grandes naves sobre las demás genera una potente volumetría, y habilita un gran espacio interno, iluminado por las ventanas y los cuatro rosetones, que presiden cada una de las fachadas. Además, este tema se veía reforzado por otros elementos, entre los que destaca el diseño de las bóvedas que forman la cruz; las cuales se distinguieron con la inserción de un nervio espinazo, que recorría sus ligaduras. Desconocemos cuál fue el tratamiento otorgado al tramo central en el primer proyecto. En todo caso, la incorporación del cimborrio, abriendo un gran foco de luz, y las aparatosas bóvedas

2 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *La catedral de Sevilla (Estudio arquitectónico)*. Sevilla, 1980, p. 97; LAGUNA PAÚL, Teresa: “Las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla”, *Bienes Culturales*, 1 (2002), pp. 83-100.

3 GARCÍA PEÑA, Carlos: “Portadas góticas gaditanas”, *Goya*, 198 (1987), pp. 326-331; RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: “El Gótico Catedralicio. La influencia de la Catedral en el arzobispado de Sevilla”, en *La piedra postrera. Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, (1) Ponencias (26-30 de marzo de 2007). Sevilla, 2007, pp. 175-255 (190-210).

4 Aunque podríamos disentir en algunas de sus conclusiones, nos parece sumamente valiosa la concepción formal y espacial del templo, desplegada por Antonio Ampliato; AMPLIATO BRIONES, Antonio: “Una aproximación hermenéutica al espacio catedralicio sevillano”, *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, pp. 351-408 (396-404).

desplegadas por Juan Gil de Hontañón reforzaron el carácter centralizado de la composición cruciforme, con un énfasis nuevo.

El trazado general se concibió con un segundo tema, llamado a otorgar un rango especial a la cabecera. La corona de capillas fue distinguida con el mismo nervio espinazo que aparece en las dos grandes naves del templo; y al Este del crucero, se dispuso un andén con antepechos, que recorría el muro perimetral, sobre los arcos de las propias capillas. De este modo, se despliega una especie de deambulatorio, de *girola rectangular*⁵, modulada por el escalonamiento de los tramos de bóveda, en cuya configuración ocupó un papel destacado la Capilla Real⁶.

El proyecto gótico se gestó haciendo un uso medido y –a la vez– versátil de los recursos compositivos, al servicio de una genuina concepción espacial. Como consecuencia de ello, surge ante nosotros una sutil modulación de los elementos arquitectónicos y decorativos, cuya naturaleza suele pasar desapercibida en un edificio de escala colosal. Junto a los detalles mencionados, habría que destacar otros alusivos a los pilares⁷. Éstos presentan una planta generada a través de la geometría del cuadrado. El giro de un cuadrado sobre otro determina los puntos donde surgen las aristas. En torno a cada una de las cuatro principales se forma un conjunto de molduras, cuyo modelo cambia en función de las cargas recibidas de los arcos y bóvedas. De este modo se configuran los haces de nervios que recorren los pilares; los cuales, en el punto donde se encuentran con la nervadura de las bóvedas, se rematan con una línea de capiteles, de tema vegetal. Al hilo de este asunto, en el caso de los pilares de la nave central y del crucero, sobre los que cargan bóvedas a diferente altura, se observa un hecho singular. En el área donde apean las bóvedas mayores, por debajo de sus correspondientes capiteles, se completa la corona de capiteles que reciben los arcos y bóvedas inferiores con una doble moldura lisa, sin labor vegetal alguna (fig. 2c). Esta solución permite controlar los elementos verticales sin lesionar su particular jerarquía, pues los capiteles tallados se reservan para celebrar el encuentro de los pilares con los arcos y bóvedas; aunque, todo sea dicho, los pilares se concibieron con tal autonomía que algunos de sus baquetones se proyectaron más allá de la línea de capiteles, sin converger con la nervadura superior. Obstinadamente, mantienen su trayectoria vertical, penetrando la plementería –a modo de macla– hasta desaparecer.

A medida que el ojo se detiene ante los pequeños detalles, surge un universo plagado de gestos, llamados a vertebrar el plan general de la obra. El programa decorativo desplegado en capiteles, tracerías, antepechos calados y molduras atiende a una gramática regida por los principios de alternancia y simetría⁸. Sólo su registro minucioso permite que nuestra memoria se sobreponga a la apabullante información contenida en una

5 GUERRERO LOVILLO, José: *Guía artística de Sevilla*. Barcelona, 1962, p. 41.

6 AMPLIATO BRIONES, Antonio: *op. cit.*, pp. 389-393.

7 PINTO PUERTO, Francisco: “Fábrica y forma del templo gótico”, *La catedral gótica... op. cit.*, pp. 211-295 (245-264); AMPLIATO BRIONES, Antonio: *op. cit.*, pp. 399-404.

8 Desde hace años, venimos desarrollando un estudio sobre la decoración arquitectónica del edificio gótico, cuyos primeros resultados esperamos publicar próximamente.

masa pétreo que siempre se nos muestra fragmentaria. Como afirma Enrique Rabasa, el constructor gótico despliega las formas con un rigor y una fe inquebrantables, pero su esfuerzo no se orienta hacia su expresa manifestación, no se preocupa tanto por la apariencia como por la coherencia formal⁹.

Ciertamente, la contemplación del edificio gótico permite reconocer un plan general, mantenido en lo esencial hasta su conclusión. Sin embargo, éste –tal como ha llegado a nosotros– no es el reflejo inmutable de la traza dada por sus primeros arquitectos. Bajo el manto de esa aparente unidad, se detectan variaciones y cambios de distinto alcance; tal como cabe esperar en una obra tan compleja. Por una parte, en el seno del taller catedralicio, cada generación planteó una particular interpretación de los temas fundamentales, sujeta a la sensibilidad de cada momento. Por otra, a medida que se iba afrontando la construcción de cada elemento, se planteaba una evaluación del mismo, cuyo resultado –en ocasiones– supuso una alteración notable del primer plan. Dejando para luego las razones que pudieron justificar tales cambios, ahora nos limitamos a reseñar que sólo la intervención inteligente sobre una herencia respetada ha permitido que algunos de estos cambios hayan pasado desapercibidos. La afirmación de Ortiz de Zúñiga con respecto al nuevo cimborrio de Juan Gil de Hontañón, en el sentido de que se integraba tan bien en la obra que parecía ser la solución original para el templo, podría aplicarse a la mayor parte de las reformas introducidas con la obra en curso¹⁰.

EL PROYECTO FUNDACIONAL Y SU IMPLANTACIÓN

Llegados a este punto, habría que preguntarse sobre la naturaleza del proyecto fundacional. Varios trabajos recientes han abierto nuevas vías para el conocimiento de las circunstancias socio-económicas, ideológicas y constructivas que rodearon a la obra en sus orígenes¹¹. En lo estrictamente arquitectónico, el estado de la cuestión ha sido fijado por Alfonso Jiménez, quien atribuye la singular traza del templo a un complejo compromiso, derivado de la necesidad de erigir una fábrica gótica, con sus propias exigencias, sobre el emplazamiento de una gran mezquita; la cual, aún siendo

9 RABASADÍAZ, Enrique: “Plomo y nivel: hábitos y pensamiento espacial en la construcción gótica”, en *La piedra postrera... op. cit.*, Vol. I, pp. 61-82 (63-65).

10 (...) *ni se advierte seña de haber sido jamás de otra manera de cómo se ve.* ORTÍZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy leal ciudad de Sevilla...*, Madrid, 1796, III, p. 283.

11 COLLANTES DE TERÁN, Antonio: “Una ciudad, una catedral”, en *La catedral gótica... op. cit.*, pp. 117-145; AMPLIATO BRIONES, Antonio: *op. cit.*; OLLERO PINA, José Antonio: “La caída de Anaya. El momento constructivo de la Catedral de Sevilla (1429-1434)”, en *La piedra postrera. Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, (2) *Comunicaciones* (26-30 de marzo de 2007). Sevilla, 2007, pp. 129-178; PEREDA, Felipe: “Le origini dell’architettura cubica: Alfonso de Madrigal, Nicola da Lira e la *querelle salomonista* nella Spagna del Quattrocento”, *Annali di architettura*, 17 (2005), pp. 21-52.

sacrificada, seguía condicionando la obra nueva, al asumirse su superficie y su compleja relación con el entorno¹².

Afortunadamente, el panorama se ha visto enriquecido por la aportación de una nueva cartografía del edificio¹³, por los hallazgos arqueológicos¹⁴, y el descubrimiento de nuevos documentos, entre los cuales adquieren un especial protagonismo los dibujos. La historia de la Catedral se había escrito sin contar con testimonios gráficos de la época, a pesar de que se tenía el recuerdo de su existencia¹⁵. En los últimos años, la situación ha cambiado gracias a la aparición de trazas y monteas¹⁶, y –sobre todo– al descubrimiento de dos dibujos del templo gótico. El primero de ellos es una planta conservada en los Uffizi de Florencia, atribuida a Giorgio Vasari el Joven y fechada hacia 1600 (fig. 3). Puesta en valor por Alfonso Jiménez y revisada –recientemente– por José María Guerrero, parece ser un dibujo inspirado en un plano gótico del templo, antes de recibir la reforma de la Capilla de la Antigua (hacia 1500), sobre el cual se había esbozado la Capilla Real renacentista¹⁷. Aún siendo un documento complejo, presenta

12 JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso; PÉREZ PEÑARANDA, Isabel: *Cartografía de la montaña hueca. Notas sobre los planos históricos de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1997, p. 55.

13 Al riguroso trabajo de Alfonso Jiménez e Isabel Pérez habría que sumar la reciente y fundamental obra de Antonio Almagro. JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso; y PÉREZ PEÑARANDA, Isabel: *Cartografía...op. cit.*; y ALMAGRO, Antonio: *Atlas arquitectónico de la Catedral de Sevilla*. Sevilla-Granada, 2007.

14 En esta materia destacan las aportaciones de Álvaro Jiménez. JIMÉNEZ SANCHO, Álvaro: “Excavación arqueológica en torno a dos pilares del trascoro”, *Magna Hispalensis (I). Recuperación de la aljama almohade*. Granada, 2002, pp. 297-337; y “Rellenos cerámicos en las bóvedas de la Catedral de Sevilla”, *III Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Sevilla, 26-28 oct., 2000). Madrid, 2000, vol. II, pp. 561-567.

15 El primer testimonio relativo a la existencia de algún plano de la Catedral se halla en el trabajo de Espinosa de los Monteros (1635), quien alude a la existencia de dos pergaminos que retrataban el estado de la Catedral vieja, uno con la Catedral del Cabildo y otro con la Capilla Real que, al unirse formaban la conocida *Quadra*. Realizado con la idea de guardar la disposición del viejo edificio para trasladarla al nuevo, habría sido llevado por Felipe II al Escorial. A principios del siglo XIX, Ceán Bermúdez ofreció su propia interpretación del asunto, señalando que un pergamino recogía la obra vieja y el otro la nueva, así como que fue llevado por Felipe II al Alcázar de Madrid, donde se perdió en el incendio de 1734. Sobre estas dos noticias, íntimamente relacionadas, se ha construido la mitología del proyecto catedralicio, sin que podamos aportar nada sobre lo dicho por Alfonso Jiménez. JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso; y PÉREZ PEÑARANDA, Isabel: *Cartografía... op. cit.*, pp. 16-21.

16 En esta materia, las investigaciones de José Antonio Ruiz de la Rosa han permitido reunir un corpus gráfico de primera magnitud, analizado con rigor y pericia, tal como puede comprobarse en la última de sus publicaciones. RUIZ DE LA ROSA, José Antonio: “Dibujos de ejecución. Valor documental y vía de conocimientos de la Catedral de Sevilla”, *La catedral gótica...op. cit.*, pp. 300-347. Aprovecho para agradecer al autor, más allá de su inestimable magisterio, las valiosas observaciones vertidas sobre el contenido del presente texto.

17 JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso; y PÉREZ PEÑARANDA, Isabel: *Cartografía... op. cit.*, pp. 61-67; GUERRERO VEGA, José María: “El plano de Vasari”, *Magna Hispalensis: los primeros años*. Sevilla, 2008, pp. 91-121.

una información relevante, ahora contrastada por un nuevo hallazgo. Nos referimos al plano del monasterio de Bidaurreta (Oñate, Guipúzcoa), descubierto por Begoña Alonso, quien lo estudió junto con Alfonso Jiménez (fig. 4). Según los autores de este valioso trabajo, se trata de una copia en papel, realizada en el último tercio del siglo XV, en la que se reproduce el plano de proyecto de la catedral gótica, posiblemente, trazado por el maestro Ysambarte, hacia 1433¹⁸. Ciertamente, numerosos detalles demuestran que el dibujo retrata el edificio, tal como se concebía en el siglo XV, y que –básicamente– daba forma a una obra por construir¹⁹. Sin embargo, no suscribimos todos los argumentos planteados en torno al asunto, pudiéndose plantear algunas matizaciones.

Más allá de la incorporación de unos trazos, ampliando la Capilla Real, y unas líneas, reforzando la delimitación de las naves que forman el crucero, se atribuye toda la información recogida en el dibujo al modelo original; el cual, atendiendo a su elevado rigor y ajustada proporción, es considerado *un plano apto para definir un proyecto gótico hasta sus últimas consecuencias constructivas y geométricas lógicas*²⁰. En base a ello, las diferencias entre el plano y el edificio construido, a excepción de algunos detalles, son interpretadas como variaciones sobre el proyecto original, introducidas con posterioridad²¹. Sin embargo, el plano de Bidaurreta es una copia, una fuente indirecta, cuya información debe ser tomada con precaución. Dejando a un lado posibles añadidos posteriores, existen indicios de que al realizarse la copia, pudo incorporarse algún elemento gráfico de relevancia. Por otra parte, debemos tener en consideración algunos aspectos relativos al rigor que le atribuimos al dibujo original. Al margen de la posible existencia de errores de cálculo, su capacidad descriptiva debe situarse en un contexto previo al replanteo definitivo, marcado por un desarrollo básico de las formas, tal como se concebía en el diseño de la época y, por tanto, ajeno al grado de control propio del proyecto de arquitectura moderno. Por tanto, explicar la ausencia en el dibujo de ciertos elementos hoy existentes argumentando que –en un principio– no se concibió su presencia, podría resultar problemático en algunos casos. Dicho asunto resulta particularmente llamativo en relación con la ausencia de la torre en el plano, cuyo lugar ocupa una capilla gótica; detalle que también aparece en el dibujo de los Uffizi. Los autores del estudio aducen que, originalmente, se había previsto su demolición y que luego acabó siendo indultada²². Esta idea nos parece

18 ALONSO RUIZ, Begoña; y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *La traça de la Iglesia de Sevilla*. Sevilla, 2009, p. 46. Quisiera agradecer a Begoña Alonso y Alfonso Jiménez el acceso a la documentación elaborada durante su investigación, así como sus interesantes observaciones.

19 Entre los detalles mencionados por los autores del texto, resulta reveladora la ausencia de la Capilla de la Antigua, tal como se amplió a partir de 1500, lo cual sitúa el dibujo en un contexto anterior a esta fecha. Por otra parte, el hecho de que se dibujen cuadrados los tramos de las naves colaterales, al Oeste del crucero, o aparezca una capilla en el lugar que ocupa la torre mayor, nos sitúan en un momento inicial del proyecto gótico. ALONSO RUIZ, Begoña; y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *op. cit.*, pp. 33-38.

20 ALONSO RUIZ, Begoña; y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *op. cit.*, pp. 27 y 30.

21 ALONSO RUIZ, Begoña; y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *op. cit.*, pp. 30-38.

22 ALONSO RUIZ, Begoña; y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *op. cit.*, p. 35.

improbable. Históricamente, desde los tiempos de la Conquista, la torre almohade había sido muy apreciada, siendo luego considerada como un elemento genuino de la Catedral²³. Por otra parte, carecemos de referencia alguna sobre cualquier proyecto o intención de destruirla, y en el plano de Bidaurreta no se diseña ninguna torre, destinada a sustituirla. La clave para explicar lo ocurrido podrían haberla ofrecido los propios autores, cuando afirman que *los datos del plano son los más parecidos a la realidad, justo en aquello que es lo primero que se materializa de un edificio: su replanteo sobre el terreno*²⁴. Dicho principio, que justifica el menor rigor de los datos alusivos a las alturas, llevado a sus últimas consecuencias, podría aplicarse a lo descrito en la propia planta. Ésta, que resulta particularmente minuciosa en los detalles de la fachada de poniente, por donde se inicia el templo, ofrecería una descripción más abierta, en lo relativo a la cabecera, donde se halla la torre, cuyo replanteo quedó aplazado para cuando la obra alcanzara el crucero²⁵. Creemos que el plano fundacional, más allá de la zona cuya ejecución era inminente, refleja una concepción general del proyecto gótico, pendiente aún de los detalles de su replanteo. Convirtiéndose en una especie de modelo, su naturaleza última estaría sujeta a la particular percepción que se tenía del mismo en el momento de su materialización. Ese plano sería el que, básicamente, aparece reproducido en la copia de Bidaurreta, la cual –a nuestro parecer– incorpora elementos sensibles ajenos al modelo en que se inspira, como intentaremos probar con posterioridad.

Centrando la atención en dicho modelo, hemos de reconocer que carecemos de noticias que nos permitan conocer las circunstancias de su gestación. Las formas en él contenidas debieron ser objeto de una compleja negociación entre los agentes participantes en el proyecto, entre los cuales el Cabildo catedralicio ocupó un lugar privilegiado²⁶. Su definición arquitectónica pudo recaer en la figura de Ysambarte, un prestigioso maestro, cuya presencia en la Catedral, entre 1433 y 1434, le convierten en el principal candidato para atribuirle la traza del edificio²⁷. Independientemente

23 JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso; y CABEZA, José María: *Tvrris Fortissima. Documentos sobre la construcción, acrecentamiento y restauración de la Giralda*. Sevilla, 1998, p. 203 (doc. 008).

24 ALONSO RUIZ, Begoña; y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *op. cit.*, pp. 27.

25 La precisión del plano de Bidaurreta en lo relativo a la fachada de poniente es reseñable. Ésta presenta tres caracoles: los dos que escoltan la puerta principal y un tercero, adosado al estribo izquierdo que ciñe la puerta del Bautismo. Existe un cuarto caracol simétrico a éste último, que permite el acceso a las naves colaterales; pero no se dispuso adosado a la fachada, sino retranqueado, tras el estribo de la puerta del Nacimiento, y montado sobre la capilla de San Laureano. Tal anomalía, justificable por la presencia o previsión de algún elemento junto a la fachada, hoy inexistente, quedó reflejada en el plano. Al nacer dicho caracol sobre la capilla, no se dibujó.

26 RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: *Los canteros de la Catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*. Sevilla, 1998, pp. 33-48.

27 Más allá de la obra clásica de José Gestoso, los primeros apuntes biográficos sobre los maestros góticos de la Catedral fueron ofrecidos por Teodoro Falcón. A partir de esta obra, se ha desarrollado una amplia bibliografía, depurada y puesta al día en el mencionado trabajo de Alfonso Jiménez y Begoña Alonso. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*, 3 vols. Sevilla, 1889-1892

de que fuera el gestor de este primer plano, nos consta que fue Carlín de Rouen quien, entre 1435 y 1447-1449, se encargó de materializar el plan, desplegando una gramática que, a grandes rasgos, dio un sello inconfundible a la obra²⁸. A partir de 1454, le sucedió Juan Norman; un cantero que había trabajado con Carlín como aparejador y que mantuvo la jefatura de la fábrica hasta 1478²⁹. De este modo, se cerró un período fecundo para la obra, marcado por la dirección de los maestros extranjeros. Se diseñó el proyecto para el edificio gótico, se configuró el entramado administrativo y técnico para materializarlo, y se levantó una parte importante de la fábrica, en la que se fijaron sus rasgos fundamentales. Por entonces, la Catedral se había cerrado completamente hasta el crucero y afrontaba las primeras labores al otro lado del templo.

Aparentemente, esta primera fase aparece marcada por unas directrices claras, proyectadas sobre una obra homogénea. Sin embargo, existen indicios de cambios muy tempranos. Francisco Pinto, en varios estudios sobre la traza de la Catedral, ha destacado como ésta presenta algunas anomalías muy reveladoras³⁰. Por una parte, aludía al hecho de que los tramos de las naves colaterales, ubicados al Oeste del crucero, fueran rectangulares y los situados al Este fueran cuadrados. Por otra, situándose en la mitad occidental del templo, señalaba como el diseño de los pilares adosados a las capillas del lado del Evangelio atendían a un modelo alternativo a los del lado de la Epístola. Asumiendo las pautas tradicionales de la arquitectura tardogótica, planteó una hipótesis que explicaba tales anomalías (fig. 5). La primera planta se habría concebido con tramos cuadrados, a ambos lados del crucero; pero, en un momento temprano, cuando aún no se había concluido la cimentación del sector occidental, se decidió introducir una corrección, consistente en acortar los lados que van de Norte a Sur. Dicha operación, completada con una corrección en el diseño de los pilares adosados a las capillas septentrionales, permitiría un desplazamiento del muro norte hacia el Sur, haciendo el edificio más estrecho. Una vez superado el crucero, se volvió al módulo cuadrado, tomando como referencia, los lados menores de la intervención anterior. No conocemos, con seguridad, las razones que pudieron justificar esta actuación. El autor argumentó

(ed. facsimil, Sevilla, 1984), Vol. II, 30-68; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *op. cit.*, pp. 121-137; ALONSO RUIZ, Begoña; y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *op. cit.*, pp. 125-170.

28 El último documento que lo sitúa a pie de obra data de 1447; aunque se conservan noticias suyas hasta 1449, cuando se menciona su casa. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: “Los canteros de la obra gótica de la Catedral de Sevilla (1433-1528)”, *Laboratorio de Arte*, 9 (1996), pp. 49-71 (62-63).

29 RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: “Los canteros de la obra gótica...”, *op. cit.*, pp. 66-67.

30 PINTO PUERTO, Francisco: “Fábrica y forma del templo gótico”, *La catedral gótica... op. cit.*, pp. 211-295 (229-237, 254-258); “La construcción de la catedral de Sevilla”, *La piedra postrema... (I)*, *op. cit.*, pp. 83-113 (92-97); “Los sistemas de control formal de la fábrica en el gótico: la manifestación de los primeros cambios de la traza de la catedral hispalense, 1433-1440”, *Actas VI Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Valencia, 21-24 de octubre de 2009), Madrid, 2009, vol. II, pp. 1061-1070.

que podría tener como objeto alejarse de los aljibes del patio y respetar sus fábricas perimetrales³¹. En todo caso, su brillante hipótesis, buscando la conciliación entre los planos conservados y la realidad tangible de la obra, arroja nueva luz sobre el proceso de gestación del proyecto gótico, entendido como una realidad abierta, susceptible de ser reconducida en su desarrollo³².

LA CATEDRAL EN TORNO A 1478

En 1478, el maestro Enrique Alemán realizaba las vidrieras de la nave principal, sellando la conclusión de la mitad occidental del templo. El bautizo del príncipe Juan, primogénito de los Reyes Católicos, supuso la primera ceremonia en el área recién terminada. Mientras, al otro lado del crucero se habían iniciado los trabajos. En 1481, se terminaba la puerta de los Palos³³; y, en 1485, se cerraba la Capilla del Pilar, indicándonos que –por entonces– se afrontaba el cierre del anillo de capillas perimetrales en la cabecera del templo³⁴.

Los trabajos en este sector pronto dieron sus frutos, observándose ciertas diferencias con respecto al sector anterior³⁵. En planta, las medidas de las capillas y de los tramos de bóveda de las naves colaterales se vieron recortadas, de tal manera que estos últimos dibujaban un cuadrado perfecto (fig. 1). En general la nueva fábrica se concibió más robusta, aumentando la sección de los pilares y la potencia de los muros, en detrimento de unas ventanas más pequeñas. Éstas, en el nivel de las capillas, se desplazaron hacia arriba; de tal modo que el listel que recorre horizontalmente el paramento, lejos de cortarlas, tras dar un pequeño quiebro hacia abajo, las envuelve sin perder su continuidad (figs. 2a). Por otra parte, la embocadura de las capillas cobró un mayor desarrollo, al verse rematadas en altura por un andén con antepechos calados, que recorre la cabecera del templo (fig. 2b). Dicho andén se monta sobre la moldura con decoración vegetal que traía el edificio desde los pies; la cual se engalana con una línea de caireles pinjantes. Con todo, el mayor esfuerzo decorativo se concentró en las dos portadas de la cabecera. En ellas se observa la canonización del modelo desplegado en los pies del templo, el cual se interpreta con una nueva sensibilidad.

Estos rasgos podrían interpretarse como el resultado de una revisión del plan vigente, inscrita en una nueva etapa constructiva. No obstante, es difícil definir el sentido de los cambios operados. El fortalecimiento de pilares y muros podría atender a una decisión basada en la experiencia acumulada. Sin embargo, tal como se ha señalado, Francisco Pinto opina que la disposición en planta de este sector habría recuperado el

31 PINTO PUERTO, Francisco: “Fábrica...”, *op. cit.*, 242.

32 PINTO PUERTO, Francisco: “Los sistemas...”, *op. cit.*, pp. 1068-1069.

33 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *op. cit.*, p. 99.

34 JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: “Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval”, *La catedral gótica...*, *op. cit.*, pp. 17-113 (76-78).

35 PINTO PUERTO, Francisco: “Fábrica...”, *op. cit.*, pp. 233-264.

perfil del plan fundacional, con tramos cuadrados en las naves colaterales³⁶. Por otra parte, algunas soluciones, como la incorporación del andén bajo, pudieron concebirse desde un principio, para reforzar la preeminencia de la cabecera, tal como afirma Antonio Ampliato³⁷. En este sentido, existen indicios de que el cambio de fase constructiva se opera por encima de las capillas y no antes. Hasta ese nivel, en los muros, abundan las marcas de canteros que hallamos en el sector de poniente, recién terminado; mientras que por encima, éstas tienden a desaparecer, conservándose esencialmente en los caracoles³⁸. Además, en los antepechos calados que rematan el exterior de las capillas, aparecen los temas decorativos desarrollados en dicho sector occidental, sometiéndose al mismo rigor compositivo. Por tanto, en algunos aspectos, en las capillas situadas al Este del crucero, existen comportamientos vinculados con la tradición que luego se abandonaron, en el nivel inmediatamente superior.

Si los trabajos desplegados en la zona plantean una ascendencia difícil de delimitar, en estos años se realizó una obra, cuya novedad se dibuja con mayor nitidez, a pesar de haber pasado inadvertida. Nos referimos al diseño y construcción de la nueva puerta de la Concepción, originalmente conocida como puerta Colorada, que comunicaba el crucero con el Patio de los Naranjos (fig. 2a). Dicho elemento aparece dibujado en el plano de Bidaurreta, donde se hace acompañar por la leyenda *puerta de crucero* (fig. 4). Los autores de su estudio atribuyen su diseño al plano fundacional, deduciendo que la información superpuesta que contiene concierne a los diferentes niveles de altura de la estructura³⁹. Desde mi punto de vista, los dibujos superpuestos no aluden a las alturas de la puerta, sino a dos proyectos de la misma. El primero, reproduce la portada original, contenida en el primer plano, abriendo limpiamente el testero norte del crucero, tal como se hizo en el meridional. El segundo consistía en el adosamiento de una gran fachada, escoltada por dos caracoles con acceso por el patio, y revestida por columnas de pináculos superpuestos y girados. Este segundo proyecto fue el que se llevó a cabo cuando se cerró el crucero por este lado, aunque la portada no llegó a hacerse, quedando las jarjas a la vista, hasta la realización de la obra neogótica, que hoy preside el patio⁴⁰. De haber existido un diseño de la puerta norte en el plano fundacional, tal como ha llegado a nosotros, la fachada estaría cosida a la fábrica del crucero. Sin

36 PINTO PUERTO, Francisco: “Fábrica...”, *op. cit.*, 237.

37 Al hilo de este asunto, según Antonio Ampliato, *aunque se ha hecho mucho hincapié en la división de la catedral en varias fases constructivas, especialmente a un lado y otro del crucero, hay bastantes razones para pensar que toda la operación responde básicamente, salvo adecuaciones menores o secundarias, a lo establecido desde un primer momento*; añadiendo luego que *mientras más descendemos al nivel del suelo, más rápidamente abarca la obra desde momentos tempranos hasta el testero de la cabecera*. Aunque, pensamos que el plan fundacional, para esta zona, debía presentar unos trazos esenciales, su hipótesis nos parece convincente, en lo relativo a los niveles inferiores del edificio. AMPLIATO BRIONES, Antonio: *op. cit.*, p. 395.

38 RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: “Los constructores de la catedral”, *La catedral gótica...*, *op. cit.*, pp. 149-207 (189).

39 ALONSO RUIZ, Begoña y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *op. cit.*, p.19.

40 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *op. cit.*, p.100.

embargo, el caracol occidental está adosado limpiamente al muro y el oriental lo está hasta alcanzar media altura en el muro de las capillas, donde comienza a trabarse. La prueba de este hecho la hallamos en el informe del maestro Alonso Rodríguez, realizado hacia 1513, en el que dice –taxativamente– que las grietas abiertas en los muros septentrionales del crucero se deben a que, cuando se añadieron los pilares con los caracoles al testero, se implantaron unas fábricas tan pesadas que acabaron por dañar la fábrica, provocando su desgarro⁴¹.

Por tanto, tal como avanzábamos, el plano de Bidaurreta sería una copia de un dibujo más antiguo, sobre el que se estableció una modificación, que lo actualizaba⁴². Este hecho debió ser una práctica habitual. El dibujo de los Uffizi presenta un plano del edificio gótico, tal como estaba antes de 1500, sobre el cual se introduce la reforma renacentista de la Capilla Real⁴³; y, aunque no lo conservamos, en la catedral de Segovia, se hallaba un plano de la catedral de Sevilla, en el que se recogía la reforma de la Capilla Mayor, probablemente, diseñada por Juan Gil de Hontañón en 1518, quien llegó a alcanzar la maestría mayor en las dos catedrales⁴⁴. En consecuencia, dicho asunto no sólo arroja luz sobre el proceso constructivo, sino que además nos permite precisar el contexto y la fecha en que se realizó el propio plano de Bidaurreta. El nuevo proyecto de la puerta Colorada tomó forma cuando la

41 *Ay otras dos quebraduras en las dos quebraduras en las dos paredes del crucero que son a la puerta colorada y estas son vna en la vna pared e otra en la otra e estas se fizieron quando se fizieron aquellos pilares de aquella portada porque como tengan dos pilares muy gruesos con dos caracoles con otros dos pilares en los caracoles vno de vna parte e otro de otra e las paredes eran ya viejas sobre que parte desta obra cargo fue necesario que quebrasen, non pudiendo sostener tanto peso e la quebradura es por medio de las ventanas e de la parte del altar de Fernando Ramos no solamente quebró la pared mas avn quebró por la capilla de Sant Francisco ques por medio de ventana de la dicha capilla. AA. VV.: *El espíritu de las antiguas fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la Catedral de Sevilla (1888-1901)*. Estudios introductorios de Alfonso Jiménez Martín y María del Valle Gómez de Terreros. Sevilla, 1999, pp. 107-108.*

42 La falta de noticias sobre el plan trazado para el Patio de los Naranjos, nos impide interpretar con precisión la concepción de la primera fachada. No es descartable que algunas decisiones relativas al mencionado patio quedaran aplazadas hasta concluirse el templo. Desde esta perspectiva, la segunda fachada podría suponer un cambio de plan o –sencillamente– la concreción de un problema no resuelto.

43 ALONSO RUIZ, Begoña y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *op. cit.*, pp. 187-185.

44 En la relación de Juan Rodríguez, redactada en 1561, el canónigo de la sede segoviana dice: *Hay ansi mesmo una traza que [me] trujeron del Edificio de la Yglesia mayor de Sevilla con sus Capillas y Oficinas una cosa se puede advertir para lo que toca a esta Yglesia que el vestuario para los ministros del Altar mayor esta en Sevilla a las espaldas del dicho Altar mayor [y tiene sus puertas] que creo son dos una de cada parte del dicho Altar mayor y tiene sus puertas para entrar y salir los Ministros y esto parece conveniente para la decencia de los Ministros esto (sobre ello) se podrá platicar. RUIZ HERNANDO, José Antonio: *Las trazas de la catedral de Segovia*. Segovia, 2003, p. 255.*

obra alcanzó el crucero y se trabajaba en las capillas del otro lado⁴⁵. Abordándose el cierre de dicho crucero, se decidió revisar el plan fundacional, dotando a la obra de una fachada monumental. Tales acontecimientos debieron producirse entre 1470 y 1485, pues en 1478 ya se había cerrado el sector occidental del templo y, en 1485, se hallaba muy avanzado el anillo de capillas perimetrales. Teniendo en cuenta que, tras la jubilación de Juan Norman, producida en 1478, durante varios años sus tres aparejadores mantuvieron vivo el proceso, podríamos considerar la posibilidad de que éstos materializaran un proyecto diseñado por Norman, al final de su carrera; aunque no deja de ser una conjetura.

En lo referente a los accesos del crucero, el proyecto se centraba –exclusivamente– en la puerta norte, dejando la meridional tal como fue concebida en un principio. Esta asimetría, podría resultar desconcertante, pero debemos entender el templo en su contexto urbano. Junto con la puerta de los pies, la fachada norte seguía manteniendo parte de la preeminencia que tuvo cuando el edificio era una mezquita. Al fin y a la postre, el corazón de la ciudad se conectaba con el complejo catedralicio por este frente. Mientras, el sector meridional seguía siendo un área reservada, poblada por la iglesia y las edificaciones de la Corona, asociadas al Alcázar (la casa de la moneda y las herrerías reales). La reforma planteada reforzaba la jerarquización de un edificio que, a su vez, ampliaba su relación con la ciudad, a través de una fachada monumental. Los autores del estudio del plano de Bidaurreta no reconocen el hecho de que el crucero se levantara marcado por dicha asimetría, atribuyéndolo a la conocida economía de medios con que se maneja el diseño gótico⁴⁶. En base a ello, el dibujo de una fachada hacía innecesario trazar la otra. Sin embargo, este recurso no aparece en ningún otro acceso o elemento relevante del plano; en el cual, el vano de la puerta meridional del crucero presenta una luz sensiblemente inferior al de la puerta norte. Junto a estos argumentos, otro muy poderoso certifica que, cuando ésta última se levantaba, al otro lado del crucero, se operaba una solución muy distinta.

EL MISTERIOSO CASO DEL CARACOL CONDENADO

Tras la marcha de Juan Norman, los aparejadores Francisco Rodríguez de Sevilla, Pedro Sánchez de Toledo y Juan de Hocés dirigieron los trabajos temporalmente. Pasados unos años, Hocés acabó por erigirse en el hombre fuerte del taller, para lo cual debió influir su estrecho vínculo con el maestro saliente, con el que había completado su formación, y del que era yerno⁴⁷. Bajo la dirección de Hocés, documentado en solitario como maestro mayor a partir de 1488, la obra vivió un período complejo, marcado

45 En el plano de Bidaurreta, se observa una línea en los extremos de los muros occidentales del crucero, que delimita el encuentro de la fábrica proyectada a poniente con los testeros de las fachadas de dicho crucero. Podría tratarse de una marca que separa la obra vieja de la nueva.

46 ALONSO RUIZ, Begoña; y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *op. cit.*, p. 35.

47 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *op. cit.*, 125-126; ALONSO RUIZ, Begoña; y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *op. cit.*, pp. 139-141.

por la incidencia de la conquista del Reino de Granada, la habilitación de los primeros espacios en un edificio construido desde los pies hasta el crucero, y el levantamiento de las naves dispuestas al Este del mismo. Su muerte, producida en 1496, cerraba una etapa marcada por grandes cambios. La ausencia de documentos ha justificado que algunos de ellos hayan pasado desapercibidos, pero el edificio aún preserva las cicatrices de un proceso crítico para la definición del templo.

En el costado meridional, al Este del crucero, el anillo perimetral de capillas se inicia con la Capilla de Los Dolores. Sobre su azotea, en el ángulo que forma el muro del crucero y el de la más meridional de las naves colaterales, se halla un curioso caracol de husillo (fig. 6). Con ingreso desde el Sur, se desarrolla en sentido contrario a las agujas del reloj, a través de ocho peldaños, para –luego– interrumpirse. Se trata de un caracol inconcluso, que se ve cortado por ambos muros y –finalmente– cerrado con un chapitel cónico, adosado al paramento del crucero. Los detalles compositivos y estereotómicos, así como las marcas de canteros localizadas en su interior no dejan lugar a dudas. El caracol se hallaba en construcción cuando la fábrica se disponía a alzarse sobre las capillas y se condenó inmediatamente después, cuando el muro de cierre de la nave colateral se hallaba a la misma altura.

Resulta evidente que la escalera debía comunicar la azotea de las capillas con el nivel superior, es decir, la cubierta de las naves colaterales; sin poder asegurar que, en su desarrollo, se proyectara adosado al muro del crucero, para alcanzar las cubiertas superiores del mismo. Se trata de un acceso muy especial, pues sólo el caracol que, en el ángulo suroccidental del templo, comunica la azotea de la Capilla de San Laureano con las de las naves colaterales, alcanza este nivel sin partir del suelo. ¿Qué hecho pudo justificar su abandono? Sólo hallamos una explicación. En el mismo tramo de bóveda, comparte su presencia con un segundo caracol, que recorre el lado oriental de la Puerta de San Cristóbal, el conocido Caracol del Reloj, así llamado porque da acceso al andén del reloj, alojado bajo el rosetón meridional. Dicha escalera se eleva hasta alcanzar las cubiertas de la nave superior del crucero, dejando accesos intermedios que se comunican con las azoteas situadas en los diferentes niveles. Podemos afirmar que ambos caracoles son incompatibles, pues la función que cumplía el primero, se vio ampliamente satisfecha por el segundo. La idea de que este último sustituyó al primero es algo más que una mera conjetura. Las marcas de canteros localizadas en su interior –a este nivel– también aparecen en el muro del crucero, situadas junto a la ventana, y en el interior del caracol condenado, así como en el chapitel que lo condena. Por tanto, cuando se levantaba el muro sur de las colaterales, sobre la azotea de las capillas, se concibió un primer caracol que permitía el acceso al nivel superior. Una vez alcanzada la altura del dintel de la puerta del mismo y aún no se había levantado el muro del crucero, tal idea se abandonó. Dicho muro se erigiría con un segundo caracol, con el que se integraba a través de una banda decorativa. Ésta, reproduciendo el tema del andén bajo, se extiende desde

el muro y recorre el caracol, rematando una gran composición tubular que lo envuelve totalmente. En realidad, el alcance de la operación desbordaba el ámbito concreto de este espacio, pues formaba parte de una revisión general del testero en el que se abría la Puerta de San Cristóbal.

Esta puerta, tal como muestra el plano de Bidaurreta, se había concebido en el testero meridional del crucero, con tal modestia, que parece un postigo (fig. 4). Sin embargo, antes de que se materializara, se decidió otorgarle un nuevo rango, al integrarla en el seno de una gran fachada, escoltada por dos caracoles, cuya labor debía extenderse por todo el muro (fig. 6). En este caso, el modelo se hallaba al otro lado del crucero, en la Puerta Colorada, a partir del cual se hizo una variación. En la nueva, los caracoles, cuyo acceso se hacía por el interior, en vez de columnas de pináculos adosados, presentaban baquetones anillados, formando la mencionada estructura tubular. Como ocurriera con la otra fachada, el proyecto no se culminó en su totalidad, pues el frente de la misma esperó con sus jarjas una portada hasta finales del siglo XIX, cuando recibió la obra neogótica que hoy conocemos⁴⁸. Sin embargo, sí se levantaron los dos caracoles, de los cuales, el de occidente se destruyó cuando se amplió la Capilla de la Antigua. Aún queda el acceso que desde el mismo se abrió al andén del reloj. La hipótesis planteada, además de justificar las incidencias producidas en el frente meridional del templo, también explica por qué el caracol condenado no tiene un ejemplar simétrico. Cuando se afrontaba la construcción del crucero, se diseñó una solución distinta para cada lado: al Norte, una gran fachada, abierta al patio de los Naranjos; y, al Sur, un discreto postigo, luego transformado. Esta es —precisamente— la situación que retrata el plano de Bidaurreta (fig. 4).

Llegados a este punto, habría que plantearse cuándo se operó el cambio de plan en la fachada meridional y cuál fue la motivación que lo hizo posible. El comienzo y la clausura del caracol se produjeron —necesariamente— cuando se levantaban, sobre las capillas, los muros de las naves colaterales. Desgraciadamente, la documentación es escasa. Tan sólo conservamos un libro de fábrica de este período, el de 1487; en el cual aparece la compra de importantes cantidades de *tablas*, piezas habitualmente utilizadas en los peldaños de las escaleras y en los antepechos calados⁴⁹. Más allá de este leve indicio, la conclusión de la puerta de los Palos, en 1481, y la dedicación de la Capilla del Pilar, en 1485, nos hace pensar que en esta última fecha se había completado el anillo de capillas perimetrales. En ese mismo año, aparecen pagos para realizar las cimbras de las bóvedas. Desconocemos si se trataban de algunas capillas inconclusas o de las bóvedas de las naves colaterales, las cuales se estaban enjarrando en 1498 y debían hallarse cerradas, por lo menos, en 1496⁵⁰. Considerando estos hechos, así como el ritmo de las obras planteado hasta el momento, podríamos situar dicha operación entre 1485 y 1496, bajo la dirección del maestro Juan de Hocés. Es interesante comprobar

48 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *op. cit.*, pp. 98-99.

49 Archivo Catedral de Sevilla, Fábrica, Libros de Mayordomía, nº 14, fol. 33-45vº. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: “Los constructores...”, *op. cit.*, p. 178.

50 JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: “Las fechas...”, *op. cit.*, pp. 78-82.

que el plano de los Uffizi, a diferencia del de Bidaurreta, reproduce la nueva fachada (fig. 3). Probablemente, se inspiró en un dibujo realizado entre 1485 y 1500, cuando aún no existía la nueva Capilla de la Antigua.

Con la nueva fachada, el edificio recuperaba su simetría, aunque parece improbable que éste fuera el único argumento que justificara su ejecución. La solución dada tuvo grandes consecuencias sobre la Catedral: su estructura se vio rearmada con dos aparatosos frentes, que acabarían dañando las viejas fábricas; su concepción espacial se vio igualmente alterada, mitigando la fuerte direccionalidad establecida de Norte a Sur; y su relación con el entorno se enriqueció con nuevas posibilidades, pues se convirtió en la primera obra que dignificaba un área de la ciudad llamada a ocupar un lugar privilegiado. Al Sur de la catedral, entre los inmuebles de la Iglesia y los Reales Alcázares, se abría un espacio de dominio regio que, presentando una conexión deficiente con la urbe, carecía de la centralidad luego alcanzada⁵¹. Las grandes obras reales del siglo XVI (la Casa de la Contratación, la Casa de la Moneda y la Lonja) le otorgaron un rol nuevo. Pero, antes, esta gran fachada había anunciado la incorporación simbólica de esta área como espacio cívico.

En este contexto, habría que considerar la posible participación de los Reyes Católicos en el proyecto. Desde 1477, habían convertido a Sevilla en el centro de su política andaluza, centrada en la pacificación de las grandes casas nobiliarias y en la conquista del reino Nazarí⁵². Ello provocó la puesta en marcha de un plan de obras para los Reales Alcázares y otros espacios aledaños⁵³. En ese mismo año, la reina Isabel había confirmado el uso de la grúa que la Catedral tenía instalada junto al río⁵⁴; y, en 1487, se llevaron 24 canteros de la Catedral para tallar bolas de cañón en la toma de Málaga, consumada en agosto⁵⁵. En un ambiente triunfante, las estrechas relaciones entre la Corona y la Catedral pudieron favorecer la reactivación de esta área de la ciudad con el proyecto de esa gran fachada pétreo.

Por su naturaleza monumental, el impacto de esta reforma en el gótico catedralicio, desplegado en el arzobispado, fue limitado. No obstante, Alonso Rodríguez pudo plantear una obra semejante en la fachada principal de la Prioral de El Puerto de Santa

51 Sobre este sector de la ciudad y su conexión con la Catedral, HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: "La construcción de las dependencias catedralicias del ángulo suroeste y su repercusión en el urbanismo sevillano", *Archivo Hispalense*, 233 (1993), pp. 121-141; ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Carmen: "Juan Martínez de Vitoria, Mayordomo de la Iglesia Catedral de Sevilla (1409-1433): alma máter del edificio gótico", *Magna Hispalensis...*, *op. cit.*, pp. 9-34 (16-18).

52 LADERO QUESADA, Miguel Ángel: *La ciudad Medieval (1248-1492)*, Hª de Sevilla. Sevilla, 1989, pp. 44-47.

53 MORALES, Alfredo J.; y SERRERA, Juan Miguel: "Obras en los Reales Alcázares de Sevilla en tiempo de los Reyes Católicos", *Laboratorio de Arte*, 12 (1999), pp. 69-77.

54 RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: *Los canteros de la Catedral...*, *op. cit.*, pp. 217-218.

55 RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: "Los canteros de la obra...", *op. cit.*, pp. 52-54.

María, a principios del siglo XVI. Allí, una portada más modesta, se vio redefinida por el despliegue de un gran lienzo pétreo de idéntica morfología⁵⁶.

UN NUEVO PROYECTO PARA LA CONCLUSIÓN DEL TEMPLO

En 1496, fallecía Juan de Hocés, dejando el templo en un estado muy avanzado. A juzgar por los escasos datos conservados, habría completado la reforma de los testeros del crucero, a falta de las portadas, y levantado las naves colaterales en su mayor parte. Su tarea debía completarse con la realización de la nave principal hasta la cabecera, y el cierre del crucero. Pero su fallecimiento permitió una nueva revisión del proyecto, cuando tomaron las riendas de la obra dos nuevos maestros: Simón de Colonia y Alonso Rodríguez. El primero era uno de los arquitectos más afamados del reino. Hijo del alemán Juan de Colonia, había desarrollado una importante carrera en Castilla, dejando obras como la Capilla del Condestable, en la catedral de Burgos. Enviado a Sevilla por el cardenal Don Diego Hurtado de Mendoza, sería el responsable de trazar algunos de los elementos más destacados para la finalización del templo, tales como el cimborrio o la Capilla de la Antigua⁵⁷. El segundo, Alonso Rodríguez, era un maestro jerezano, responsable de las obras de la Prioral de El Puerto de Santa María. Formado en el gótico catedralicio, su presencia en la obra se justificaba por la necesidad de garantizar la continuidad del taller con un hombre de confianza, que se responsabilizara del proceso constructivo, durante las largas ausencias del maestro Simón⁵⁸. Perdiéndose el rastro de este último en 1498, Alonso Rodríguez pasó a desempeñar un papel protagonista.

Durante la estancia de Simón de Colonia debieron fijarse las trazas de un plan cuyo desarrollo se extendió durante la primera década del siglo XVI. En 1498, se *enjarraron* las bóvedas de las naves colaterales; una vez realizada esta tarea, se afrontó el levantamiento de la nave principal; y, en 1504, se cerró la bóveda de la Capilla Mayor, un ejemplar de terceletes, con caireles adosados, que le otorgan una especial jerarquía con respecto a las demás. Curiosamente, en el plano de Bidaurreta, se reservó una bóveda parecida para el crucero, mientras que, sobre la Capilla Mayor, se dispuso una bóveda de crucería simple. En el proyecto ejecutado por Alonso Rodríguez, se plantea una

56 RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: “El Gótico Catedralicio...”, *op. cit.*, pp. 199-200; RUIZ DE LA ROSA, José Antonio; AMPLIATO BRIONES, Antonio; PINTO PUERTO, Francisco; y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: *La Prioral de El Puerto de Santa María: el proyecto gótico original* (en prensa).

57 ALONSO RUIZ, Begoña; y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *op. cit.*, pp. 141-146.

58 En nuestro estudio sobre Alonso Rodríguez, defendíamos la idea de que debió completar su formación en la Catedral; RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: “El maestro Alonso Rodríguez”, *Los últimos arquitectos del Gótico*. Madrid, 2010, pp. 271-360 (274-279). Posteriormente, se ha documentado su presencia en la obra catedralicia, en 1491; ROMERO MEDINA, Raul; y ROMERO BEJARANO, Manuel: “Un lugar llamado Jerez”. El maestro Alonso Rodríguez y sus vínculos familiares y profesionales en el contexto de la arquitectura del tardogótico en Jerez de la Frontera”. *La Catedral después de Carlin*. Aula Hernán Ruiz. Sevilla, 2010, pp. 175-288 (178).

mayor complejidad formal para el diseño de esta obra, dejando para el cimborrio una traza presumiblemente más elaborada.

Desgraciadamente, no conservamos los libros de fábrica entre 1499 y 1504 pero, dada la ausencia de testimonios alusivos a las bóvedas del crucero en los años posteriores, y teniendo en cuenta que el cimborrio se cerró en 1506, cabría pensar que fue, entre 1500 y 1504, cuando se cerraron las bóvedas del crucero, así como los tres rosetones que forman, con el de los pies, una gran cruz en el nivel superior del templo. Una vez más, examinando la obra construida vislumbramos una reforma de gran alcance, sobre la que los documentos han guardado silencio. Si registramos toda la información este-reotómica y decorativa de los tramos extremos de dicho crucero, en su nivel superior, podremos llegar a algunas conclusiones al respecto:

- Los paramentos laterales del costado de poniente no presentan mechinales y tampoco conservan marcas de canteros. En el nivel en que nos hallamos, ambos aspectos son habituales al Este del crucero, pero insólitos al Oeste del mismo.
- En estos dos paramentos de poniente, las mangas que comunican los andenes internos, sorteando los pilares, aparecen en el exterior partidas por el contrafuerte, presentando una puerta a cada lado (fig. 7a). En ambos casos, la puerta que conecta con las azoteas de las naves colaterales tiene una doble moldura, mientras que la que comunica con el ángulo del crucero, presenta un sencillo dintel. Esta última podría ser una intervención realizada cuando se hicieron las del sector oriental, donde las puertas de estas mangas son todas adinteladas.
- Los capiteles vegetales que adornan las ventanas de los cuatro paramentos laterales, en los extremos del crucero, atienden a un modelo ajeno a la obra antigua, realizada en el resto de los muros occidentales de dicho crucero. Presentan una talla más menuda y se rematan con una moldura que abandona el baquetón de la ventana y se intesta en el muro hasta desaparecer gradualmente. Esta solución reproduce los capiteles desplegados en el interior de las ventanas del crucero y de la nave mayor, en la mitad oriental del templo; aunque, en este caso, también aparecen en el exterior. Dicho recurso, viene a celebrar el cierre del edificio, tal como también se hizo en el último tramo de la nave central, en la cabecera, donde se inserta, bajo el encuentro de los arbotantes con los estribos, una ménsula de tema vegetal, con los habituales motivos alternantes de la cardina y la col rizada.
- Situados en el interior del crucero, ante los dos pilares occidentales que separan los tramos extremos de los aledaños, se observa un hecho único en el templo. Sobre la línea de capiteles, tras el antepecho del andén que recorre dicho crucero, cada pilar solía presentar en sus flancos un perfil achaflanado; pero, en este caso, antes de emerger sobre él la nervadura de la bóveda, en el lado interior, las molduras cabalgan sobre un tramo recto que se interrumpe bruscamente (fig. 7b).
- En todos los pilares del crucero y de la nave mayor, sobre la línea de capiteles, antes de abrirse, los nervios se cruzan con la horizontal de los antepechos del

andén, formando una intersección. Sin embargo, en la mitad exterior de los pilares que nos ocupa, la que –justamente– se integra en los muros extremos del crucero, dicha intersección no se produce (fig. 7c). Esta dicotomía en las dos vertientes del pilar se observa en los pilares orientales, donde se imita la solución dada en el costado de enfrente.

Aparentemente, esta masa de datos no atiende a un significado particular. Pero, si examinamos con detenimiento la superposición de un elemento sobre el otro, se eleva con particular coherencia un modelo que explica variaciones simétricas desplegadas en los extremos de la nave del transepto. Cuando, en 1478, se concluyó la nave central, desde los pies hasta el crucero, también se elevaron, por lo menos hasta la línea de capiteles, los muros de los dos tramos primeros del crucero, a uno y otro lado de dicha nave (fig. 8). Tal como se aprecia en el costado meridional, el tercer tramo no se levantó porque el testero que debía alojar el rosetón no se hallaba en el frente de la fachada, sino en un tramo anterior. En el proyecto fundacional, el crucero, en su nivel superior aparecía retranqueado sobre la línea de fachada, formándose con dos tramos de bóveda a cada lado del central. Por ello, en el interior, se observa una diferencia en el tratamiento de los pilares que separan el segundo del tercer tramo, porque la parte externa de los mismos no existía originalmente. Era un añadido, luego reproducido en el frente oriental. La prueba se halla en el tramo recto que aparece en el costado interior de los dos pilares extremos de poniente; que no es más que el último resto del muro que debía alojar el rosetón y que, apenas iniciado, quedó superado por la ampliación del crucero en altura. Dicha prueba, se ha visto –recientemente– confirmada por el descubrimiento del plano de Bidaurreta. En el dibujo se refuerza el trazado de las dos naves mayores, la central y la del crucero, con un relleno oscuro, muy deteriorado (fig. 4). Lo más relevante de este hecho es que este relleno no contiene los dos tramos extremos del crucero; pues, en verdad, tenía como objeto señalar la corona de bóvedas altas, y las de estos se concibieron en un nivel inferior.

Por tanto, originalmente, las bóvedas de los tramos extremos del crucero se diseñaron más bajas. ¿Cuánto más bajas? La respuesta se halla en los pilares destinados a sostenerlas. Estos grandes soportes se despliegan atendiendo a una estricta gramática. Tal como decíamos, aquellos que reciben bóvedas a diferente altura, en su desarrollo vertical, presentan dos líneas de capiteles. La primera abraza el pilar a la altura de las bóvedas bajas; aunque sólo presenta los capiteles tallados bajo dichas bóvedas, mientras que el resto de la moldura aparece desnuda, pues será en el nivel superior, cuando se encuentre con la bóveda alta, donde vuelva a desplegarse una segunda línea con los capiteles tallados. Este principio se desarrolla sistemáticamente en todo el templo, salvo en los pilares mencionados y en los ángulos del crucero, donde aparece una faja de capiteles tallados en el nivel inferior, como si fueran a recibir una bóveda montada a la altura de las colaterales que, sin embargo, no aparece (figs. 2c y 9). Este hecho evidencia que, cuando se levantaron los muros inferiores, a ambos lados del crucero,

la idea era que éste se rematara, en los extremos, con un tramo de bóvedas situado a la altura de las colaterales y no de la nave central⁵⁹. La presencia de arcos de descarga apuntados en los muros laterales de esos tramos pudiera ser un recuerdo de la estructura habilitada para tal operación (fig. 2c).

De este modo, la silueta del crucero dibujaba un perfil escalonado, presidido por una bóveda central, cuya naturaleza era una incógnita hasta la aparición del plano de Bidaurreta; el cual, nos muestra una bóveda de terceletes, con cinco claves, acompañada por la leyenda *Simbor*⁶⁰. Si atendemos al texto, debemos pensar en un sencillo cimborrio de base cuadrada⁶¹. Sin embargo, no estamos seguros de que la bóveda se elevara sobre las demás; pues parece atender a un modelo, dispuesto a la misma altura, muy difundido en la España del momento. Citando a Javier Gómez, se localiza por primera vez en el centro del crucero de la catedral de Toledo, a mediados del siglo XV, de la mano de Hanequin y Egas Coeman. Y la misma solución se dio para coronar otras catedrales cubiertas con bóvedas de crucería simple, tales como las de Ávila, Pamplona y Oviedo, todas ellas en la segunda mitad del siglo XV⁶². Aunque la inscripción alude a un cimborrio, el dibujo podría retratar una solución más modesta⁶³.

Sea como fuere, en el plan original, el sistema abovedado del templo se concibió en una cascada, que permitía descargar parte del peso en las bóvedas inferiores. Dicha solución, poco habitual en el gótico tradicional sólo puede entenderse en el particular contexto de una obra marcada por circunstancias absolutamente genuinas. El crucero, lejos de ofrecer unas fachadas que reproducían el modelo de los pies, se concibió originalmente como un elemento integrado en la configuración de una cabecera ortogonal, de perfil manifiestamente macrocefálico. Posteriormente, cuando se afrontaba el cierre de las bóvedas del transepto, se procedió a elevar los tramos extremos (fig. 9). Dicha reforma se materializó en tiempos de Alonso Rodríguez y, probablemente, atendiendo a las trazas de Simón de Colonia. El hecho de que en el frontispicio meridional, donde hoy se aloja el rosetón, no se levantara el caracol del lado occidental, evidencia, que

59 La aceptación de esta hipótesis refuerza la teoría de que, en el plano de Bidaurreta, el dibujo de la Puerta Colorada contiene dos proyectos, en vez uno solo, con información superpuesta de varios niveles, incluyendo el superior; pues el remate de la puerta y la cubierta del tramo aledaño debían hallarse a la misma altura.

60 ALONSO RUIZ, Begoña; y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *op. cit.*, p. 22.

61 Antes de que apareciera el plano de Bidaurreta, Pilar García Cuetos ya había especulado con la posibilidad de un cimborrio de planta cuadrada en el primer proyecto gótico. En su interesante trabajo, se sitúa la problemática de los sucesivos cimborrios de la catedral de Sevilla, en el paisaje arquitectónico de la época. GARCÍA CUETOS, Pilar: "Francisca, alemana y morisca. La compleja madeja del tardogótico hispano en la catedral de Sevilla", *La piedra postrera... (2)*, *op. cit.*, pp. 325-341 (334-337).

62 GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier: *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid, 1998, p. 80.

63 Inicialmente, valoramos la posibilidad de que los textos y cotas que acompañan al plano incluyeran datos incorporados al hacerse la copia. Pero, con la información disponible, nada podemos aclarar al respecto.

la estructura se levantó contando con el proyecto de ampliación de la Capilla de la Antigua, el cual había provocado la destrucción del caracol bajo. Por tanto, el proceso constructivo debió darse entre el año 1500 y 1506, año este último en el que se abordó la construcción del cimborrio.

Cabría preguntarse si esta ampliación estaba relacionada con la reforma planteada en las fachadas del propio crucero. Hoy no estamos en disposición de afirmar la existencia de un único plan. Hemos de aceptar que esta revisión de los tramos extremos no habría sido posible sin el fortalecimiento de los frentes de fachada, con unos caracoles que funcionan como auténticos estribos. Sin embargo, en términos formales, ambos elementos se trataron con total autonomía y, en términos constructivos, se ejecutaron en diferentes momentos. Finalmente, el proyecto de Simón de Colonia se remató con un monumental cimborrio, ejecutado por Alonso Rodríguez. Poco sabemos de aquella estructura, arruinada en 1511, de la cual Ortiz de Zúñiga diría que era *máquina tan alta, que descollando otro tanto sobre el Templo, llegaua casi a igualar el primer cuerpo de la Torre*⁶⁴. Pero es de suponer que se hallaba en la línea del cimborrio ochavado proyectado por su padre, Juan de Colonia, en la catedral de Burgos; el cual se hundió en 1539, siendo reconstruido en 1567, sobre una planta análoga⁶⁵.

Sin duda alguna, la catedral que se cerró en 1506 presentaba diferencias sensibles con respecto a la que idearon sus primeros arquitectos. La ampliación en altura de los tramos extremos sobredimensionó el crucero, tensando el espacio y llevándolo hasta la misma línea de fachada. Dicha operación, asociada a la erección de un aparatoso cimborrio, consolidó el proceso de expansión y jerarquización experimentado por la obra gótica, en los márgenes de la traza dada en 1433. Más allá de los logros alcanzados, esta aventura tendría dramáticas consecuencias sobre el templo.

CONSIDERACIONES FINALES

El 28 de diciembre de 1511 se derrumbó el cimborrio de la Catedral, mientras se trabajaba en su decoración. Tras aquel grave acontecimiento se abrió un proceso de revisión crítica que puso en cuestión las últimas actuaciones en el edificio y al responsable de su ejecución, Alonso Rodríguez. Despedido a finales de 1512, sin embargo, su papel fue relevante en los trabajos de conservación, hasta su muerte, en 1513. Su informe sobre el estado de la obra, redactado en ese mismo año, es el más importante testimonio conservado sobre los difíciles momentos que ésta atravesaba⁶⁶. Finalmente, tras buscar diversas alternativas, entre las que se incluyó un cierre de carpintería, Juan Gil de Hontañón resolvió el crucero con un nuevo y más modesto cimborrio. La nueva obra, realizada entre 1514 y 1517, permitió la renovación del taller catedralicio con

64 ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *op. cit.*, p. 459.

65 GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier: *op. cit.*, p. 71.

66 Aunque no conservamos el original, el texto de Alonso Rodríguez se halla transcrito y publicado; AA. VV.: *El espíritu ...*, *op. cit.*, 107-116. Sobre Alonso Rodríguez y su informe, RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: "El maestro...", *op. cit.*, pp. 317-329.

una generación de canteros, que transformó el gótico practicado en el edificio y, por extensión, en el arzobispado⁶⁷.

En lo relativo a la Catedral, el proceso ligado a la realización de las obras del templo se vio alterado por estos acontecimientos. La Capilla de la Antigua, iniciada entre 1500 y 1502, para albergar los restos del Cardenal Hurtado de Mendoza, pudo concluirse en 1512, respetando la impronta del proyecto inicial –probablemente– diseñado por Simón de Colonia y ejecutada por Alonso Rodríguez. Su magnífica bóveda de terceletes entrecruzados, cerraba un espacio que duplicaba el asignado para la capilla en la que se alojó. Al trasdosarse en la fachada de la puerta de San Cristóbal, Alonso Rodríguez debió desplegar un nuevo lienzo en el lado occidental de esta, para integrarla (fig. 6)⁶⁸.

La Capilla Real, sin embargo, sufrió peor suerte. En el plano de Bidaurreta, aparece un espacio de planta rectangular que, sin trasdosarse por la cabecera, se cierra con dos bóvedas de crucería (fig. 4)⁶⁹. No podemos asegurar que se tratara de un proyecto perfilado para la mencionada capilla, pero de serlo, nos hallaríamos ante el primero de una larga serie. Tampoco sabemos si Alonso Rodríguez, cuando se hizo cargo de la capilla, en 1498, trabajaba sobre dicho plan. En todo caso, la obra se paró, en un momento en el que urgía cerrar el edificio; y cuando el mismo maestro, en el informe de 1513, instaba al arzobispo Diego de Deza a terminarla, según su proyecto, éste presentaba un nuevo perfil. Había concebido una estructura con cabecera poligonal, con tres lados proyectados fuera de la fachada oriental del edificio y elevada hasta el nivel de las naves colaterales (fig. 10)⁷⁰. Dicho proyecto podría haberse reflejado en los leves trazos que se añadieron al plano de Bidaurreta⁷¹; y es el que se reproduce, con algunas modificaciones, en los dibujos conservados sobre las obras que el Cardenal Tavera pensaba hacer en la cabecera del templo, al hilo de su reforma de la Capilla de San Pedro, planteada en 1537. Probablemente, cuando Alonso Rodríguez planteaba la ejecución de su traza, ésta había tomado forma de un modo parcial. Sin embargo, no fue el último proyecto gótico trazado para este importante espacio. Sabemos que, hacia 1515, varios maestros fueron convocados para dar opinión sobre ello, cuando se seguía el proceso de reconstrucción del crucero. Juan de Álava y Enrique Egas llegaron a dar trazas nuevas⁷². Es en este contexto donde debe situarse la realización de las maquetas del retablo mayor. En una de ellas se reproduce una Capilla Real gótica que, lejos de describir el modelo de Alonso Rodríguez, ofrece otro alternativo, que redefine todo el frente oriental del templo. La nueva capilla se hacía escoltar por las dos alledañas, las

67 ALONSO RUIZ, Begoña: “El cimborrio de la *Magna Hispalense* y Juan Gil de Hontañón”, *Actas del IV Congreso Nacional de la Construcción* (Cádiz, 27-29 de enero de 2005). Madrid, 2001, vol. I, pp. 21-23.

68 RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: “El maestro Alonso...”, *op. cit.*, pp. 292-293.

69 ALONSO RUIZ, Begoña; y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *op. cit.*, pp. 43-44.

70 Sobre Alonso Rodríguez y los proyectos góticos para la Capilla Real, RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: “El maestro Alonso...”, *op. cit.*, pp. 329-342.

71 ALONSO RUIZ, Begoña; y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: *op. cit.*, p. 45-46.

72 GESTOSO PÉREZ, José: *op. cit.*, pp. 301 y 302.

de San Pedro y San Pablo, elevadas hasta el nivel de las naves colaterales; a la vez que se proyectaba hacia el exterior con un nuevo tramo (fig. 10). Finalmente, la empresa volvió a fracasar. Sin embargo, alcanzó un alto grado de desarrollo, tal como evidencia el hecho de que hoy las capillas que la escoltan se hallen elevadas y la decoración que las engalana reproduzcan fielmente lo que ofrece la maqueta. La actual Capilla Real se definió bajo el Renacimiento de la mano de Martín de Gaínza y Hernán Ruiz II. Hasta entonces, los diferentes proyectos góticos para la misma habían reinterpretado la cabecera del edificio, sin violentar el espíritu de la obra original. Sin embargo, la elevación de una gran estructura cupulada y el consiguiente cegamiento del rosetón oriental, alteraron sensiblemente su naturaleza.

En lo relativo, a la Sacristía de los Cálices, iniciada por Alonso Rodríguez, en 1509, los acontecimientos derivados del derrumbamiento de 1511 provocaron su demora. Juan Gil de Hontañón pudo haber retomado unos trabajos, sobre los que aún se discutía en los años veinte; pero fue Diego de Riaño quien afrontó su conclusión en el seno de un proyecto nuevo, que incluía la realización de una Sacristía Mayor y una Sala Capitular⁷³. Dicho complejo fue definido como una gran obra renacentista, sin embargo, Diego de Riaño, a la vez que levantaba la fábrica nueva, diseñó para la sacristía de los Cálices una bóveda de combados, ejecutada tras su muerte, por Martín de Gaínza. Aunque, aún quedaban caracoles por cerrar, y pináculos por concluir, con el cierre de esta bóveda, en 1537, la obra gótica podía darse por concluida.

Llegados a este punto, podemos llegar a algunas conclusiones. A pesar de su aparente homogeneidad, la obra gótica de la Catedral de Sevilla fue objeto de una continua revisión, que permitió la modificación del plan original. Este hecho fue posible en el contexto de un proyecto abierto, regido por unas directrices básicas, cuya concreción se establecía cuando llegaba el momento de su materialización. Ello explicaría la vigencia del plan fundacional en lo relativo a la traza general y a los detalles de la primera fase constructiva; así como su creciente cuestionamiento en lo referente a las zonas altas, resueltas en fases más tardías del proceso. Las novedades se vieron impulsadas por la aparición de nuevas necesidades, las preferencias de nuevos comitentes y maestros, y por la aparición de contingencias inesperadas, como ocurrió tras el derrumbamiento del cimborrio. Como consecuencia de ello, la Catedral, lejos de ofrecer un modelo fosilizado, que retrata la concepción dada al edificio en 1433, fue capaz de someterse a influencias y sensibilidades que le permitieron reflejar las grandes aportaciones de la arquitectura tardogótica castellana, formando parte activa del debate abierto en torno a la misma en este fecundo período de nuestra arquitectura. Considerando la gran influencia ejercida por la Catedral en la arquitectura religiosa de la época y, muy especialmente, en la archidiócesis hispalense, la percepción del modelo, en continuo cambio, nos permite revisar con nuevos matices el alcance y naturaleza de la misma.

73 MORALES MARTÍNEZ, Alfredo: "La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII", *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 173-220 (188-190); RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: "El maestro Alonso..", *op. cit.*, 287-289.

La revisión crítica de las fuentes disponibles y su confrontación con la realidad material del edificio, ha permitido delimitar las huellas de un proceso complejo y accidentado. Más allá de la identificación y sentido de los cambios, ello nos ha posibilitado ofrecer una hipótesis cabal sobre los planes que regían la obra, antes de ser abandonados. A su vez, la comprensión de la obra, con su compleja evolución, arroja luz sobre algunos de los dibujos y maquetas, utilizados como una preciosa fuente de información. Este hecho resulta particularmente significativo en el caso del plano de Bidaurreta, ofreciendo nuevas lecturas, que enriquecen el debate sobre su naturaleza. Ciertamente, nos hallamos al principio de un largo camino, cuyo fin se encuentra, más allá de la delimitación rigurosa de los hechos reseñados, en la comprensión última de los mismos, en el contexto que los hizo posibles. A día de hoy, en este terreno, las incertidumbres son mayores que las certezas.

Fecha de recepción: 18 de diciembre de 2010.

Fecha de aceptación: 21 de enero de 2011.

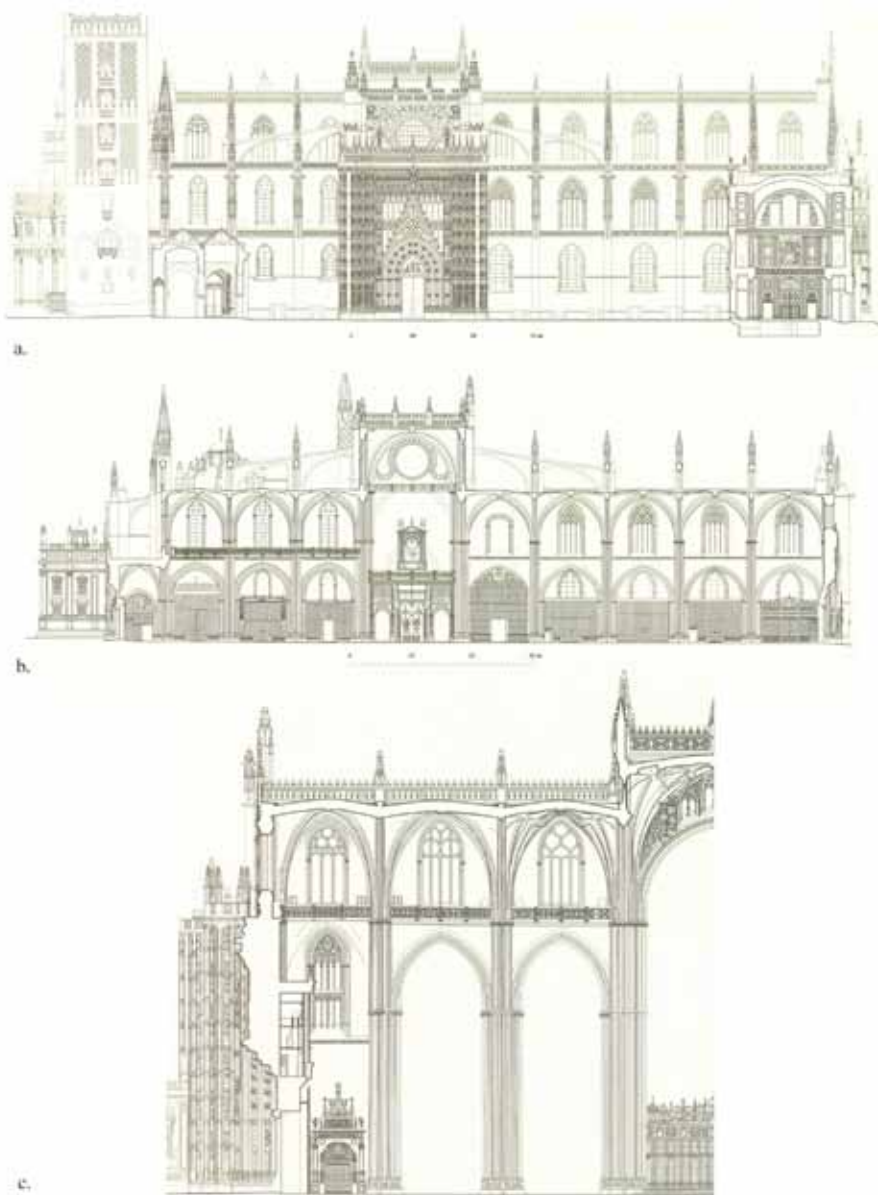


Figura 2. Catedral de Sevilla: a) Alzado del lado Norte y sección del Patio de los Naranjos, b) Sección por la nave de la Epístola, c) Sección transversal hacia el Oeste, detalle del sector meridional (Escuela de Estudios Árabes, CSIC / Antonio Almagro).

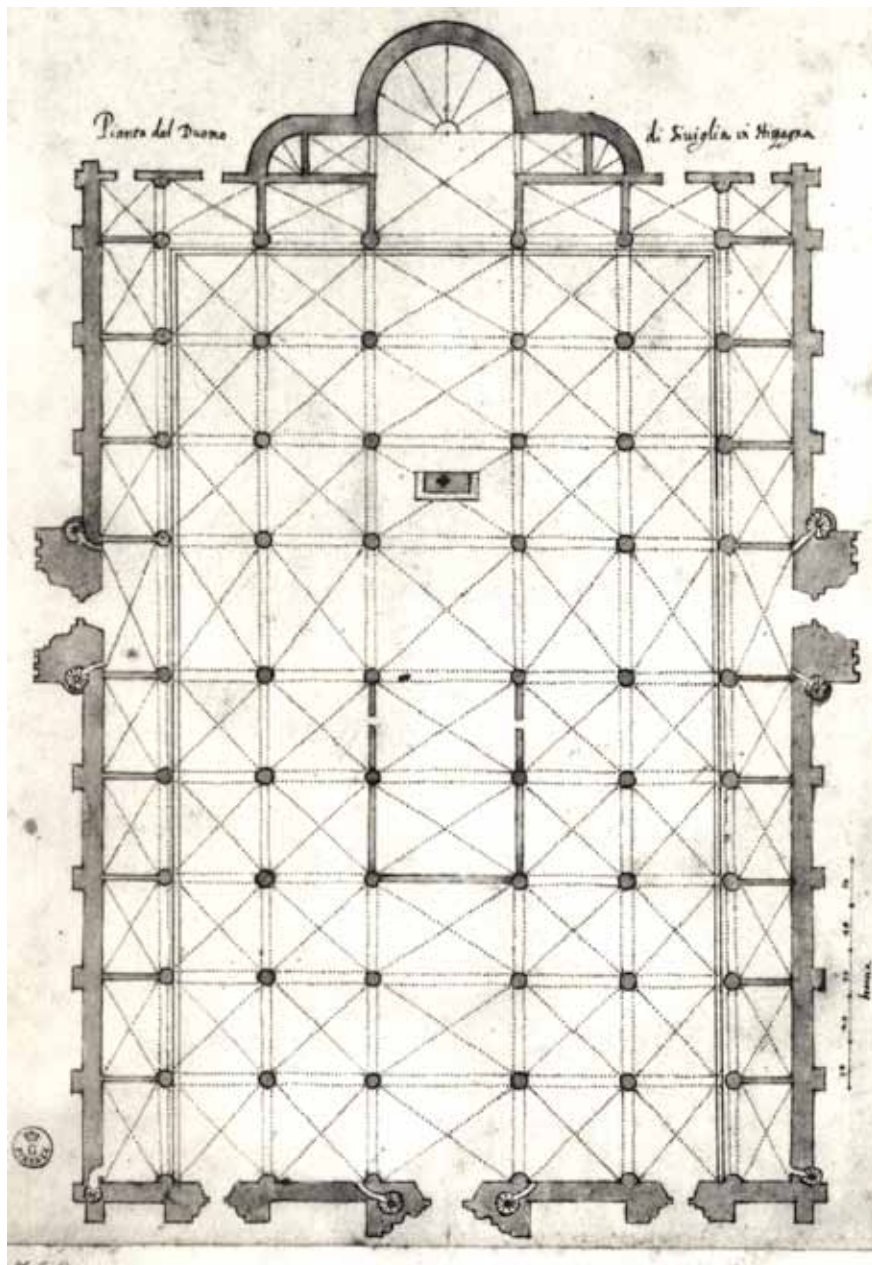


Figura 3 Giorgio Vasari il Giovane? Planta de la Catedral de Sevilla, hacia 1600 (Florenca, Uffizi).

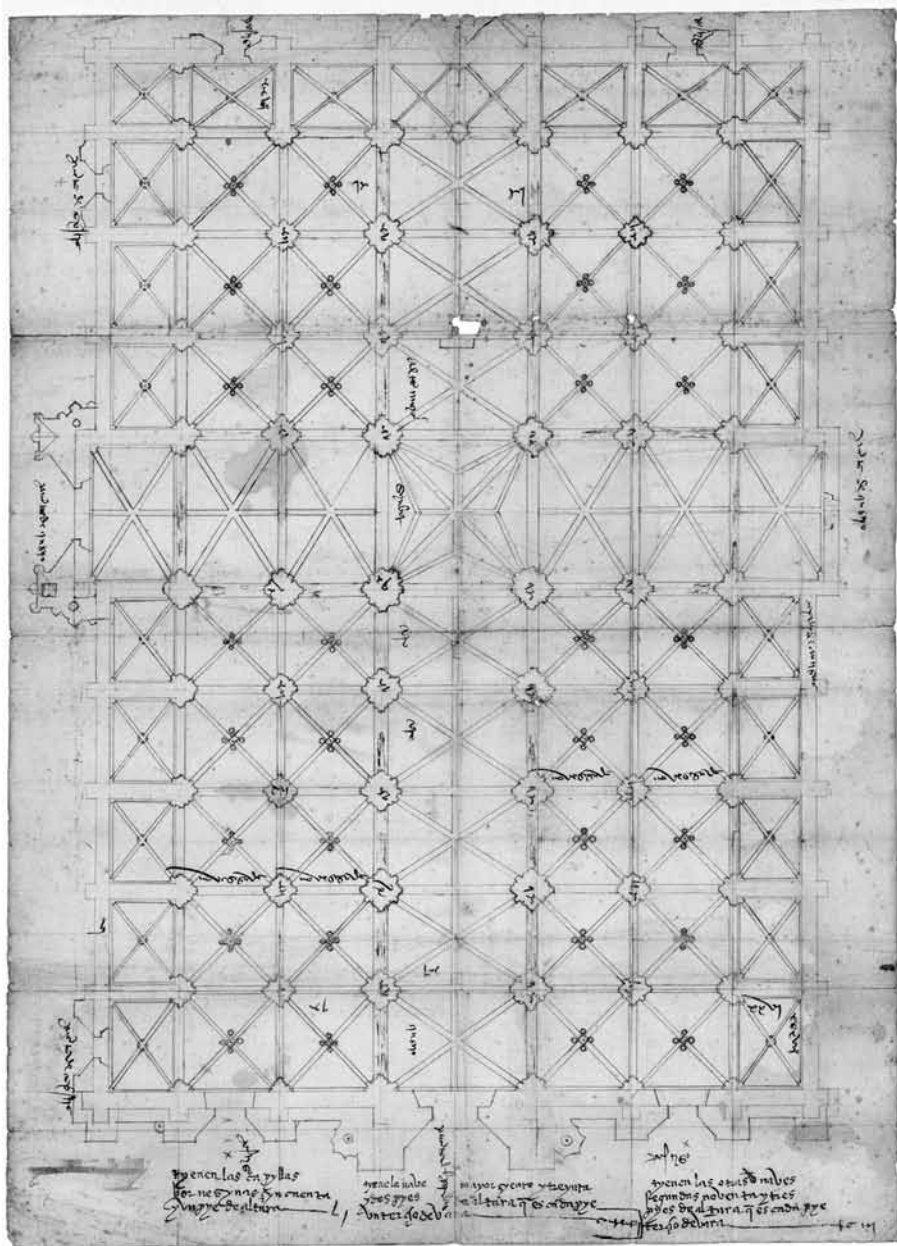


Figura 4. Planta de la Catedral de Sevilla (Plano de Bidaurreta). Cortesía de Alfonso Jiménez y Begoña Alonso.

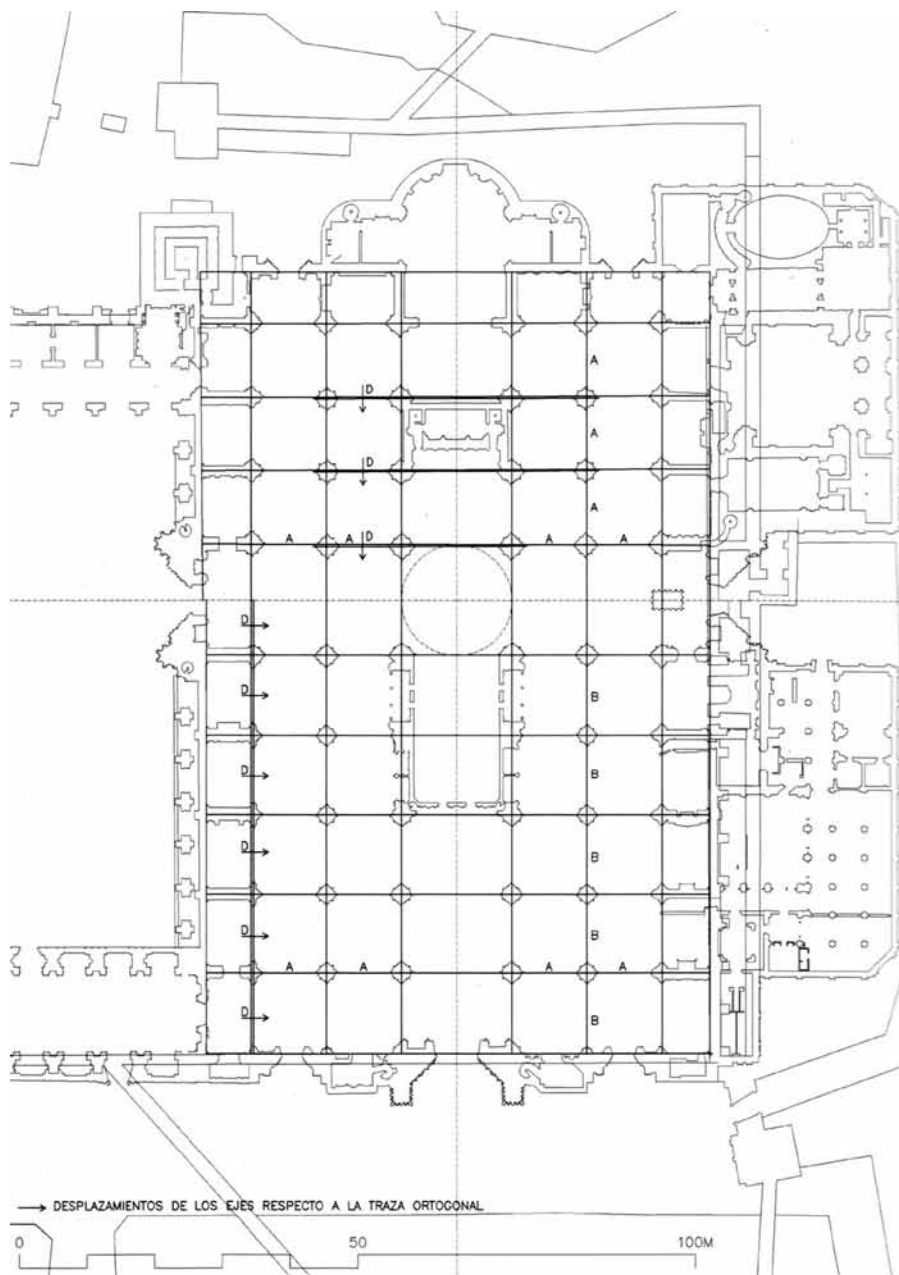


Figura 5. Propuesta gráfica de las primeras correcciones planteadas en el trazado de la Catedral de Sevilla (Francisco Pinto Puerto).

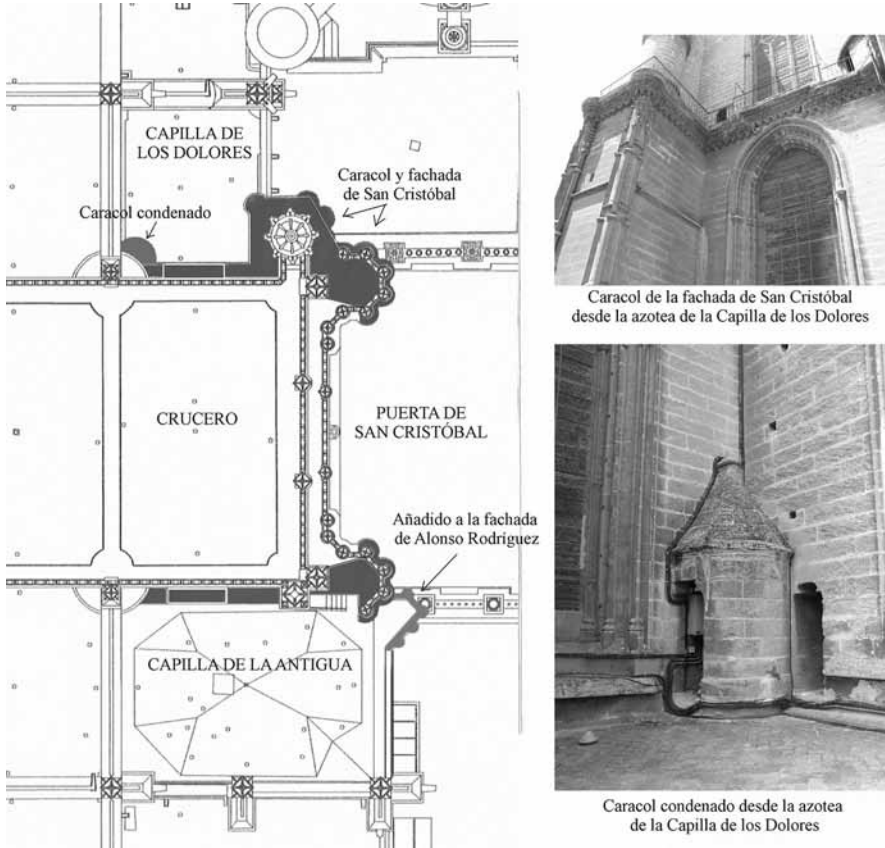


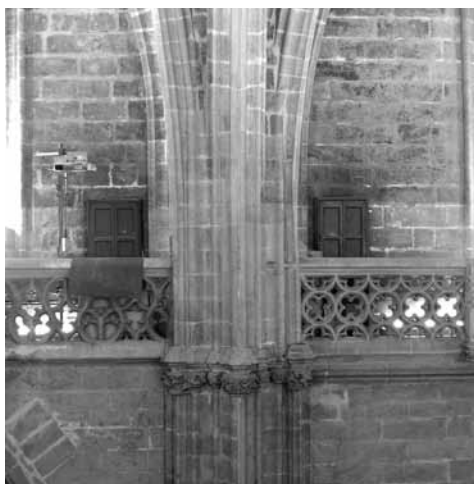
Figura 6 Catedral de Sevilla. Planta del sector meridional del crucero e imágenes del caracol condensado y su entorno.



a.



b.



c.

Figura 7. Catedral de Sevilla: a) Detalle de la manga que comunica los tramos extremos del andén alto (brazo septentrional del crucero, lado occidental); b) Detalle del paramento adosado al pilar que separa los tramos extremos del andén alto (brazo meridional del crucero, lado occidental); c) Encuentro del pilar con los antepechos del andén alto (brazo meridional del crucero, lado occidental).

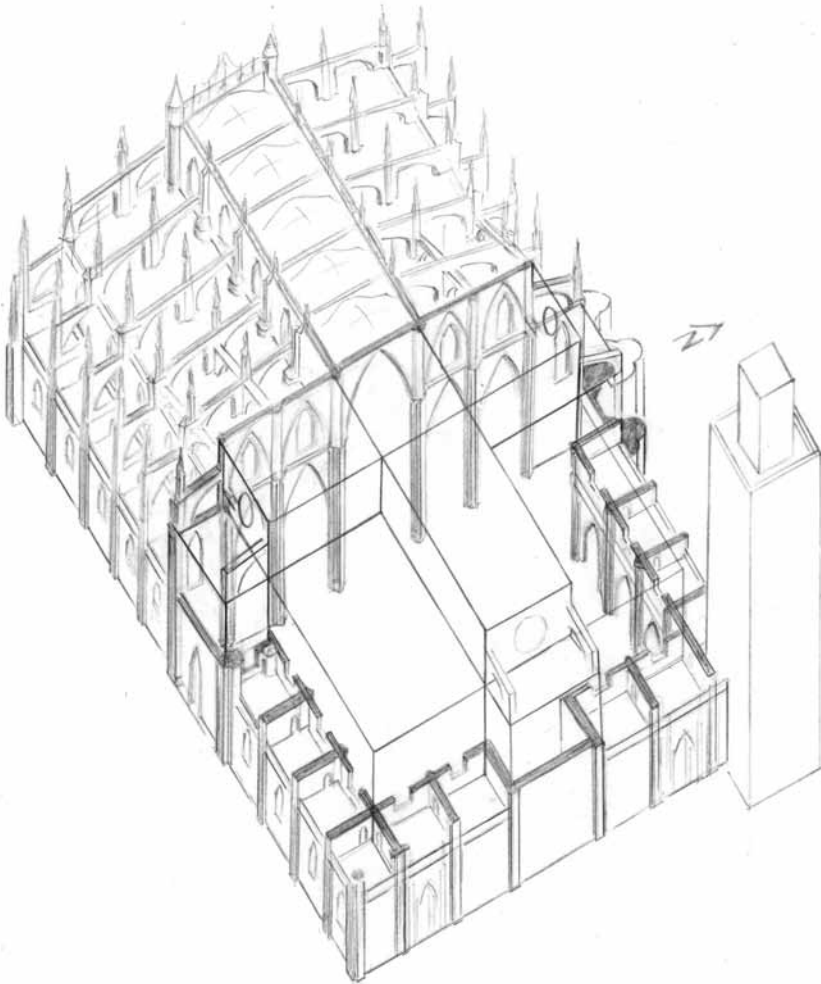


Figura 8 La Catedral de Sevilla hacia 1475-1485. Hipótesis sobre el estado de las obras y el proyecto vigente para su conclusión (Juan Clemente Rodríguez).



Figura 9. Catedral de Sevilla. Vista interior del brazo meridional del crucero y su encuentro con la nave colateral externa, junto a la Capilla de la Antigua.

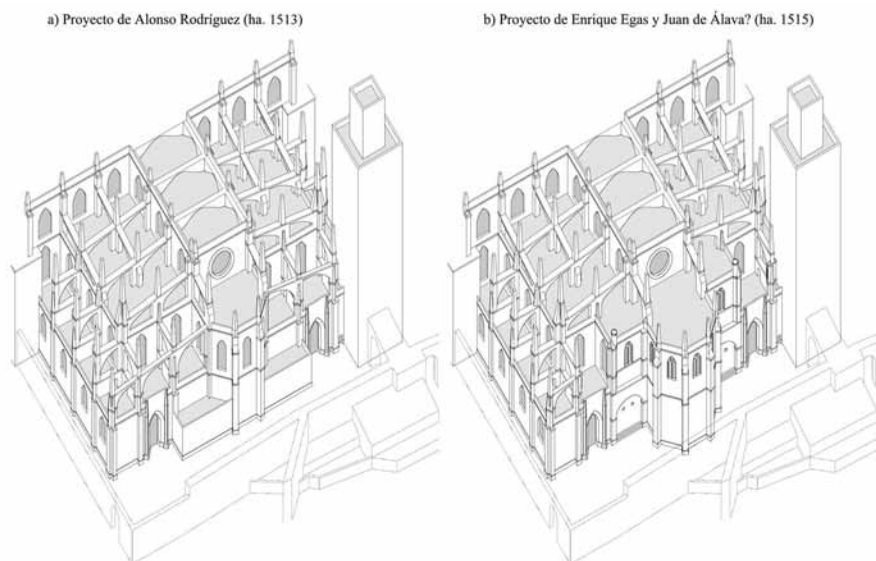


Figura 10 Catedral de Sevilla. Dos proyectos góticos para la Capilla Real (José María Guerrero Vega).