

Entre traza y decoración en la arquitectura tardogótica. De vueltas con el problema de Diego de Riaño (ca.1490-1534) y colaboradores¹

Raúl Romero Medina

Universidad Complutense de Madrid (España) ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/dmae.92845>

Recibido: 3 de diciembre de 2023 / Aceptado: 18 de enero de 2024 / Publicado: 10 de abril de 2024

Resumen: A finales de la Edad Media la arquitectura en Europa está dominada por las fórmulas “al uso moderno” impuestas por el lenguaje del tardogótico. Paralelamente, se recurre al lenguaje decorativo y formal a la italiana como sistema simbólico de referencia del poder. Maestros de cantería hispanos – arquitectos– y maestros de la ornamentación desempeñan diferentes responsabilidades profesionales en unas fábricas complejas, a veces alejadas del problema del Renacimiento o, en el caso, de un supuesto bilingüismo arquitectónico. En la región de la Baja Andalucía este capítulo cobra especial interés de la mano de Diego de Riaño (ca. 1490-1534) y de otros colaboradores, cuyo debate científico sigue abierto. Sin intenciones polémicas sino dialogales, este texto contribuye a nutrir el panorama general de los estudios de la arquitectura finimedieval.

Palabras clave: Gótico del Renacimiento; Carlos V; Baja Andalucía; mirada paneuropea; Diego de Riaño

^[en] Between trace and decoration in late Gothic architecture. Back to the problem of Diego de Riaño (ca.1490-1534) and collaborators

Abstract: In the beginning of the reign of Charles V, the architecture in Europe was dominated by the “modern use” formulas imposed by the late Gothic language. At the same time, the decorative and formal Italian language is used as a symbolic system of reference for power. The architects develops their ability to adapt to this Renaissance Gothic. In the Lower Andalusia region, this chapter receives special interest from the hand of stonemason such as Diego de Riaño (ca. 1490-1534). It is a time without paradigm where the polycentric idea in the reception of antiquities and modern formulas compels us to seek that pan-European look in its important buildings.

Keywords: Renaissance Gothic; Charles V; Lower Andalusia; pan-European look; Diego de Riaño.

Sumario: 1. Un debate que sigue abierto. 2. Elementos conspicuos de la ornamentación. 3. Diego de Riaño y la traza “a la moderna”. 4. Diego de Riaño y la traza ¿“a la antigua”? 5. Diego de Riaño y la obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla. 6. Procesos de transición. A modo de conclusión y prospectiva. 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Romero Medina, R. (2024). Entre traza y decoración en la arquitectura tardogótica. De vueltas con el problema de Diego de Riaño (ca.1490-1534) y colaboradores. *De Medio Aevo* 13/1, 207-232. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/dmae.92845>

¹ Este texto se enmarca dentro del proyecto de Investigación I+D- en el marco del Programa Estatal para impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023-, *Miradas cruzadas: espacios del coleccionismo habsbúrgico y nobiliario entre España y el Imperio (siglos XVI-XVII)*. (MIRAS) PID2021-124239NB-I00-ART, del que es IP² el autor de este texto junto con Matteo Mancini, IP¹.

1. Un debate que sigue abierto

Muchos modernos llaman a estos 5 géneros arquitectura, y a lo demás traça, no entendiendo que éste es uno de los sirbientes de la cosa, más no la cosa, tanta diferencia ay della a la arquitectura como de la ausencia a la presençia, como de lo bivo a lo pintado. Dígolo porque siendo éste un oficial que lleva salario de maestro, a éste que es mandado llamen señor, y al señor si[er]bo...Uno de los serbidores que menos sean menester, a la arquitectura es, digo de los que se podrían dar menos daño [de suprimirlos]. Porque no dejaría de ser uno veio por no ser guarneçido de seda, adórname y áçele rico, mas sin aquella costa ni gastos se podría pasar, como un templo sin vasas, ni capiteles, ni cornijas, y no dejaría de ser templo².

A juzgar por sus palabras, el último de los arquitectos del tardogótico, Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577), estaba convencido de la existencia de una ciencia arquitectónica, la *traça* pura, simple y “astila”, frente a los cinco géneros de arquitectura —como tal entendía a los órdenes arquitectónicos— que definía como apósitos decorativos, en tanto que eran acientíficos y carecían de regla. En mi opinión, este pasaje del maestro Rodrigo permite poner en entredicho la vinculación que la historiografía de la arquitectura ha planteado, como arquitectos que no como maestros de cantería, de algunas de las figuras del tardogótico al atribuirle la paternidad de ciertas obras. Tal es el caso del “arquitecto” Diego de Riaño (ca. 1490-1534) del cual no solo cabe dudar —como se ha hecho³— de su formación greco-romana, sino que el conjunto de fábricas con las que se vincula arroja datos fragmentarios que lo sitúan en el horizonte de un maestro del tardogótico.

A Diego de Riaño hay que situarlo en el contexto constructivo de la Baja Andalucía en torno a 1520, momento en el que se asiste a un cierto cambio. Así, de una arquitectura basada en unos modelos góticos que podríamos llamar simples, los basados en la traza al decir del maestro Rodrigo Gil, como fueron los empleados por el maestro Alonso Rodríguez⁴ —perteneciente a una saga de alarifes jerezanos medievales⁵—,

se evolucionó hacia un diseño de ornatos en los que se utilizó soportes abalaustrados, órdenes de pilas-tras o columnas. Del mismo modo, se avanzó hacia una nueva estereotomía en la geometría de las bóvedas⁶, lo que conllevó la aparición de nuevos cortes de cantería⁷ necesarios para adaptar unas cubriciones cuyo rampante plano y sus hiladas redondas las aproximaba a unas superficies esféricas⁸.

En estas muy diversas declinaciones ornamentales aparecen los primeros elementos de la Antigüedad que llevaron a acuñar el término de Plateresco y que Ortiz de Zúñiga utilizó por primera vez aplicándolo a la descripción del complejo de las sacristías de la catedral de Sevilla⁹. Así, cabe señalar que el estudio de la introducción de las fórmulas antiguas en la arquitectura para este período debe superar el discurso centro-periferia, pues la lente florentina y romana —es decir, el hecho de que desde la capital flordelisada o desde Roma se exportase a Europa el lenguaje de la Antigüedad— hace obviar aspectos tan variados como los de la arquitectura vernácula, la pervivencia del lenguaje gótico o la hibridación formal¹⁰. Dicho de otro modo, el Renacimiento es un concepto formulado por mentes populares y eruditas que debe ser repensado¹¹. Así, el concepto de un *Borderless Renaissance* nos sitúa ante un mundo “sin fronteras” que explora formas con el fin de evitar construcciones geográficas hegemónicas¹², buscando una lectura más global del arte del Renacimiento¹³. En cualquier caso, hoy conocemos que la península ibérica experimentó un fenómeno de importación que debe ser estudiado como apropiación activa y de carácter muy plural de fórmulas que parecen explicarse por la diversidad de contactos o por los intereses variados de unos determinados promotores.

Por otro lado, en el contexto del mundo hispánico, la historiografía de la arquitectura ha sobredimensionado a los maestros de obra —arquitectos— en función del dominio que tuvieron sobre el lenguaje del

² Este fragmento de Simón García —cuya paternidad hay que atribuir al maestro Rodrigo Gil de Hontañón—, *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1683), Ms. 8844, fols. 29-30, ha sido traído y comentado al hilo del discurso en varios trabajos del profesor Fernando Marías, “Orden arquitectónico y autonomía universitaria: la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares y Luis de Vega”, *Goya* 217-218 (1990): 29. Fernando Marías, “Diego de Siloé en Sevilla y el problema de Diego de Riaño”, en *Diego de Riaño, Diego de Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento*, coord. Antonio Luis Ampliato Briones, Rafael López Guzmán y Juan Clemente Rodríguez Estévez (Sevilla-Granada: Universidad de Sevilla y Universidad de Granada, 2022), 408.

³ Como viene sosteniendo Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español* (Madrid: Taurus, 1989).

⁴ Juan Clemente Rodríguez Estévez, “El maestro Alonso Rodríguez”, en *Los últimos arquitectos del gótico*, ed. Begoña Alonso Ruiz (Madrid: Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica, 2010), 271-362.

⁵ Raúl Romero Medina, “Los Rodríguez una saga de maestros constructores a finales de la Edad Media en Jerez de la Frontera”, en *750 aniversario de la incorporación de Jerez a la Corona de Castilla: 1264-2014*, dirs. José Sánchez Herrero y Manuel González Jiménez (Jerez de la Frontera: Servicio

de Publicaciones del Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, 2014), 385-408.

⁶ Francisco Sebastián Pinto Puerto, *Las esferas de piedra: Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia del Renacimiento* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001).

⁷ Raúl Romero Medina, “Los cortes de cantería en los contratos de compra de piedra para la construcción tardogótica. El caso jerezano-portuense (1520-1550)”, en *La pierre comme porteur de messages du chantier de construction et de la vie du bâtiment*, ed. Jean-Louis Van Belle (Bruxelles: Safran, 2019), 353-366.

⁸ Francisco Sebastián Pinto Puerto, “La falsa apariencia. Las plementerías en hiladas redondas en las fábricas del Arzobispado Hispalense”, *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, coord. Amparo Graciani (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2000) volumen II, 827-840.

⁹ Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (Madrid: Imprenta Real, 1786) volumen III, 435.

¹⁰ Sobre el tema de la hibridación visual y espacial en los inicios del arte moderno en el mundo ibérico véase Laura Fernández González y Marjorie Trusted, “Visual and spatial hybridity in the early modern Iberian world”, *Renaissance Studies* 4 (2020), 536-549.

¹¹ Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).

¹² Fernando Marías, “Geografías de la arquitectura del Renacimiento”, *Artígrama* 23 (2008), 21-37. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2008237790

¹³ Daniel Savoy, *The globalization of Renaissance Art. A critical review* (Leiden: Boston, Brill, 2017).

Renacimiento¹⁴, forzando a un cierto bilingüismo, si convenía al caso, sin ni siquiera ir a Italia o aprender de los artistas italianos. Por otro lado, les ha restado importancia cuando sus intervenciones tuviesen un carácter (tardo) gótico, el estilo que responde al término tardío que empleó Giorgio Vasari en 1568 y que para los contemporáneos de la época no era otra cosa que la proyección “a la moderna”¹⁵.

Es desde esta óptica desde la que conviene volver sobre el problema de Diego de Riaño y de otros colaboradores contemporáneos a él en el contexto de la Baja Andalucía, donde hay que entender cómo Sevilla fue un laboratorio del que se irradiaron las fórmulas del tardogótico en la región. Dicho esto, tras el cierre de la fábrica gótica de su catedral, Sevilla se enfrentaba al reto de construir la Capilla Real y las sacristías a ella anexas. Además, en el año en el que el Carlos V celebraba sus bodas en Sevilla con la princesa Isabel de Portugal (1526) debió gestarse el proyecto del edificio del nuevo Ayuntamiento¹⁶. Por su parte, Jerez de la Frontera terminaba la construcción de las fábricas de las iglesias de San Miguel y San Mateo y El Puerto de Santa María, bajo la promoción artística de los II duques de Medinaceli, remataba la obra del monasterio de la Victoria¹⁷.

En todos estos edificios aparecen una serie de figuras de las que apenas conocemos su proceso de formación o sus experiencias lingüísticas, tales como Simón Pérez, Fernando Álvarez, Pedro Fernández de la Zarza, Domingo de la Batalla o Domingo Pérez, entre otros¹⁸. Somos conscientes, no obstante, de los problemas que conlleva, lo que invita a ser prudentes sobre sus intervenciones más allá de la información que nos ofrecen las fuentes documentales.

En el caso de Sevilla, se discute respecto a la personalidad de Diego de Riaño como autor de la traza de las sacristías de la catedral¹⁹ y se defiende, no sin

razón, que su participación en la obra del Ayuntamiento sevillano²⁰ debe quedar exclusivamente reducida al llamado sector del Apeadero²¹. Por otro lado, resulta completamente hipotética su vinculación con los diseños de los arcos efímeros levantados en la ciudad Hispalense con motivo de la boda de Carlos V e Isabel de Portugal en 1526. Entre otras cosas porque la sección de Riaño del Ayuntamiento nada tiene que ver con la arquitectura a la antigua con la que supuestamente se concibieron estas decoraciones efímeras. ¿Qué elementos tenemos para afirmarlo o cuestionarlo? ¿Qué grado de implicación tuvo en estos diseños?

Del mismo modo, el problema se hace extensible a los maestros vinculados con las obras de Jerez de la Frontera y El Puerto de Santa María ¿Fueron los autores de las trazas, muestras y modelos? Así, cuando en 1521 la documentación menciona a Alonso de Palencia como maestro mayor de la fábrica del monasterio de la Victoria en El Puerto de Santa María, el edificio llevaba diecisiete años en construcción²² ¿Se puede afirmar que fuera el autor de la traza del conjunto? No lo podemos asegurar. Lo que parece claro es que tuvo una gran implicación en la cubrición de la cabecera del templo y en la bóveda del sotocoro, donde se introducen el rampante redondo con combados y claves decoradas.

¿De dónde vinieron estas nuevas formas? Hoy en día se tiene clara la influencia que la arquitectura lusa, donde los lenguajes modernos se combinaron con los antiguos, ejerció en la Baja Andalucía de la mano de maestros de ascendencia portuguesa —o de otros que accidentalmente pasaron por allí, como Diego de Riaño²³—, siendo la fábrica de la catedral de Sevilla el punto de unión²⁴. Pero tampoco debe perderse de vista la presencia de imagineros y entalladores franceses, entre 1532-1534, en las labores decorativas del interior del Apeadero del Ayuntamiento sevillano, pues como ha sostenido Ibáñez Fernández los Pirineos nunca constituyeron una barrera infranqueable²⁵. Del mismo modo, el eco que tuvieron en Sevilla las distintas oleadas marmóreas procedentes de Génova o,

¹⁴ Este asunto fue puesto de relieve por Fernando Marías en su ya clásica obra *El largo siglo XVI* y ha sido traído recientemente a propósito del primer Renacimiento en España. Sobre estos asuntos véase Fernando Marías, “El largo siglo XVI” y Fernando Marías Franco, “El primer Renacimiento en España”, en *De Fernando el Católico a Carlos V (1504-1521)*, coord. Miguel Ángel Ladero Quesada (Madrid: Real Academia de la Historia, 2017), 215-244.

¹⁵ El empleo de este término y otros tales como cosa “francesa”, “tudesca” o “alemana”, en relación con la obra gótica, es cómo aparece en las fuentes literarias contemporáneas y en la cultura arquitectónica del momento, siendo paradigmáticas las palabras del II conde de Tendilla. Sobre este asunto véase el trabajo de Fernando Marías, “Memoria, correspondencia e integración de las artes en la Edad del Humanismo (siglos XVI- XVIII)”, en *Correspondencia e integración de las artes, 14ª CEHA*, ed. Isidoro Coloma Martín (Málaga: Universidad de Málaga, 2003), 61-84.

¹⁶ Alfredo José Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1981).

¹⁷ xxx, *La promoción artística de la Casa Ducal de Medinaceli. Memoria visual y arquitectura en Andalucía y Castilla (siglos XIV-XVI)* (Madrid: Doce Calles, 2021).

¹⁸ Raúl Romero Medina, *Arquitectura medieval en El Puerto de Santa María. Del Islam al inicio del Renacimiento* (1550) (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2009), tesis doctoral inédita. Manuel Romero Bejarano, *Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la Baja Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014), tesis doctoral inédita.

¹⁹ Las sacristías de la catedral forman parte de un complejo unitario concebido como un conjunto de varias piezas: sacristías y cabildo. Recientemente se insiste en la autoría de Diego de Riaño en Juan Clemente Rodríguez Estévez y Antonio Luis Ampliato Briones, “Diego de Riaño y la Sacristía

Mayor de la catedral de Sevilla: Nuevas consideraciones sobre su autoría”, *Laboratorio de Arte* 31 (2019): 97-112. <https://doi.org/10.12795/LA.2019.i31.06> y Juan Clemente Rodríguez Estévez y Antonio Luis Ampliato Briones, “Reconstruyendo a Diego de Riaño. Materiales para una nueva visión del arquitecto y su obra”, en *Diego de Riaño, Diego de Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento*, coord. Antonio Luis Ampliato Briones, Rafael López Guzmán y Juan Clemente Rodríguez Estévez (Sevilla-Granada: Universidad de Sevilla y Universidad de Granada, 2022), 113-130.

²⁰ Martínez, *La obra renacentista*, 32.

²¹ Marías, “Diego de Siloé en Sevilla”, 413

²² Raúl Romero Medina “De buen rejal mejor marca. Las compras de piedra para la obra de un edificio finimedieval: Santa María de la Victoria de El Puerto de Santa María (1522-1528)”, *Revista de Historia de El Puerto* 62 (2019): 29-99. Raúl Romero Medina, “Fuentes documentales de archivo para el estudio de la fábrica de Santa María de la Victoria (I) Las nóminas de los jornales de los maestros de obra (1522-1528)”, *Revista de Historia de El Puerto*, 64 (2020): 79-154.

²³ Alfredo José Morales Martínez, “Diego de Riaño en Lisboa”, *Archivo Español de Arte* 264 (1993): 404-407.

²⁴ Raúl Romero Medina y Manuel Romero Bejarano, “La catedral de Sevilla y su conexión con la arquitectura del tardogótico portugués”, *La catedral entre 1434 y 1517: historia y conservación*, ed. Alfonso Jiménez Martín (Sevilla: Dereção, 2013), 236-276.

²⁵ Javier Ibáñez Fernández, “Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés”, *Artigrama*, 22 (2007): 473-512.

por qué no, la presencia del arquitecto Luis de Vega al servicio del Emperador Carlos V.

Lejos de resolver todos los problemas que plantea esta pluralidad de lenguajes, en unos tiempos como los de la Europa de Carlos V, no fue necesario que las experiencias del Renacimiento se fraguaran en una geografía hegemónica como la italiana —existían resistencias “paneuropeas”, rechazos o lo que podemos llamar como gótico ubicuo—, sino que, en un período sin paradigma como fue el de los inicios de su reinado, la idea policéntrica en la recepción de las fórmulas antiguas o modernas nos obliga a hipotecar la paternidad de algunas de las obras de este período crucial. Con este ánimo pretendemos analizar los edificios más significativos que se concibieron en este período en la Baja Andalucía, donde la presencia de Diego de Riaño y otros maestros debe ser revisitada.

2. Elementos conspicuos de la ornamentación

Cuando Ethan Matt Kavalier defiende su tesis de Gótico del Renacimiento lo hace desde el planteamiento de que la sintaxis del gótico se desarrolla durante el Renacimiento como período histórico, que no estilístico²⁶. Así, Kavalier intentó recuperar el gótico europeo del desinterés que una historiografía italianocéntrica había demostrado. Dicho lo cual, defendió que una de las principales características del Gótico del Renacimiento era el uso de elementos conspicuos en la ornamentación²⁷. Detengámonos unos instantes sobre este asunto.

En el transcurso de las obras del monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María, los maestros Juan de Colina y Domingo de la Batalla recibieron, el 2 de julio de 1524, la suma de veinticinco ducados: “por yguala y convenençia que con ellos fue fecha porque labraron y asentaron las claraboyas y entablamentos que están en el coro de la dicha yglesia y asímismo porque ellos a su costa retundieron y a limpiaron la obra de talla y moldura que está echa y asentada en el dicho coro”²⁸.

Aunque no nos podemos detener ahora en la complejidad constructiva de este monasterio que se inicia en 1504, sí nos interesa destacar la profusión decorativa de la bóveda del sotocoro de su iglesia. Esta cubrición, que se resuelve con una crucería de rampante muy plano y plemento en hiladas redondas, desarrolla su decoración desde los propios nervios que presentan elementos vegetales como cardinas, ramos de frutas o flores muy aplanadas. Además, en ciertos puntos en los que la bóveda se une al muro se dispone un cairel aislado a modo de pinjante. Sin embargo, el lugar en el que más se concentran los elementos decorativos es en la embocadura del arco carpanel que se abre a la nave de la iglesia. Es aquí donde la decoración ocupa casi todo el espacio en bandas superpuestas, comenzando en la inferior con una de cardinas muy carnosas, luego otra de caireles, una nueva de cardinas y una última con las flores planas, colocadas a intervalos, que decoran los nervios, elemento que también remata el borde del coro²⁹. (Fig. 1)

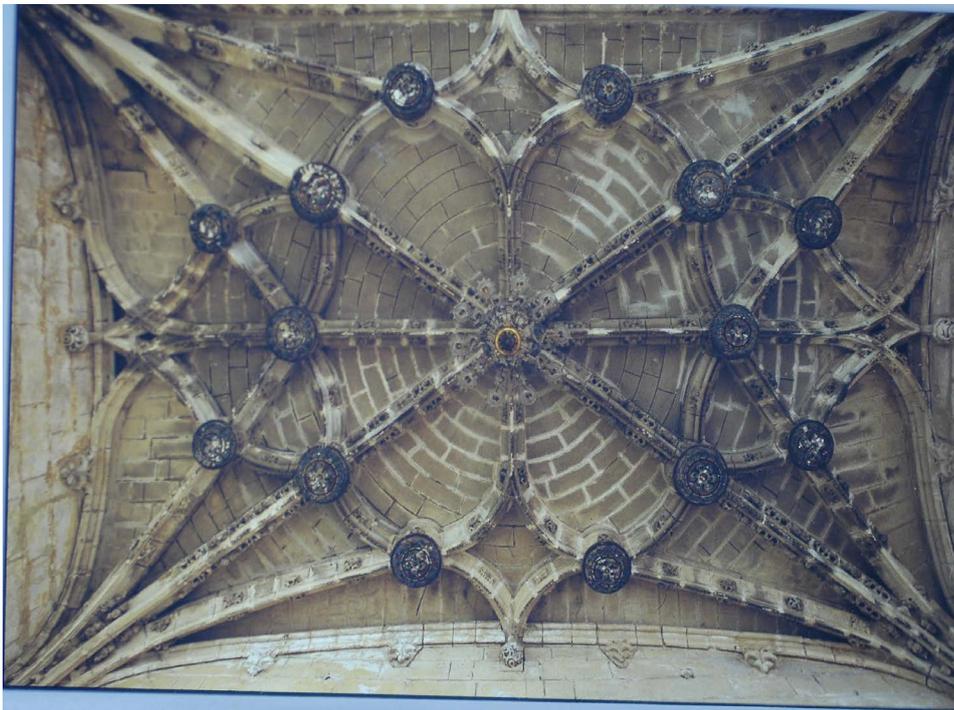


Fig. 1. Bóveda del sotocoro de la iglesia del Monasterio de la Victoria, c. 1524, El Puerto de Santa María, Cádiz. Foto: Autor

²⁶ Ethan Matt Kavalier, *Renaissance Gothic* (New Haven: Yale University Press, 2012), 22.

²⁷ kavalier, *Renaissance Gothic*, 47.

²⁸ Raúl Romero Medina, “Los canteros de la obra tardogótica del Monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María (1522-1544)”, *Revista de Historia de El Puerto* 44 (2010): 65-66.

²⁹ Raúl Romero Medina, “La nobleza y los usos del tardogótico castellano al sur de Despeñaperros”, en *Nuevas aportaciones a la Historia del Arte en Jerez de la Frontera y su entorno*, dir. Fernando Pérez Mulet y coord. Fernando Aroca Vicenti (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2016), 66-74.

Esta manera de incluir las bandas decorativas entre los diferentes baquetones del arco es algo típico de la última fase del tardogótico portugués, siendo su mejor exponente la monumental portada que desde la iglesia se abre a las denominadas *capelas imperfeitas* del monasterio de Batalha. La presencia de maestros lusos en el taller del monasterio de la Victoria justifica el uso de estos repertorios decorativos importados de Portugal a la Baja Andalucía.

Pero no son los únicos elementos lusos que se advierten en la decoración de estas obras de la década de 1520. Así, como ya tuvimos ocasión de constatar, la entrada de la capilla bautismal de la parroquia de San Miguel en Jerez de la Frontera presenta un arco carpanel, decorado al exterior con motivos florales aislados y al interior con una banda continua de motivos vegetales. Justo en la embocadura del arco, en la zona interior de la capilla, hallamos una estrecha es-

tructura helicoidal que la recorre de arriba abajo formada por bandas alternas de cascabeles y un motivo de cuerda anudada. Lo más destacado es que este arco carpanel se corona con un peculiar gablete pentagonal formado por cuatro molduras semicirculares, decoradas en su parte exterior con cardinas y en su interior con flores tipo cardina, que dividen en cuatro la zona superior de la portada. En el centro de los espacios inferiores de esta zona se coloca una rosa y en los superiores cuatro rosas, alineadas con la moldura que remata la portada, que es muy estrecha y se halla decorada con una línea de motivos vegetales que se alternan con otros similares a garras. Los vértices de la estructura pentagonal quedan rematados por un copete vegetal trilobulado, mientras que en el interior de la estructura hallamos el escudo de la parroquia y bajo él, y dentro de una corona de laurel, un escudo cardenalicio con el campo liso³⁰. (Fig. 2)

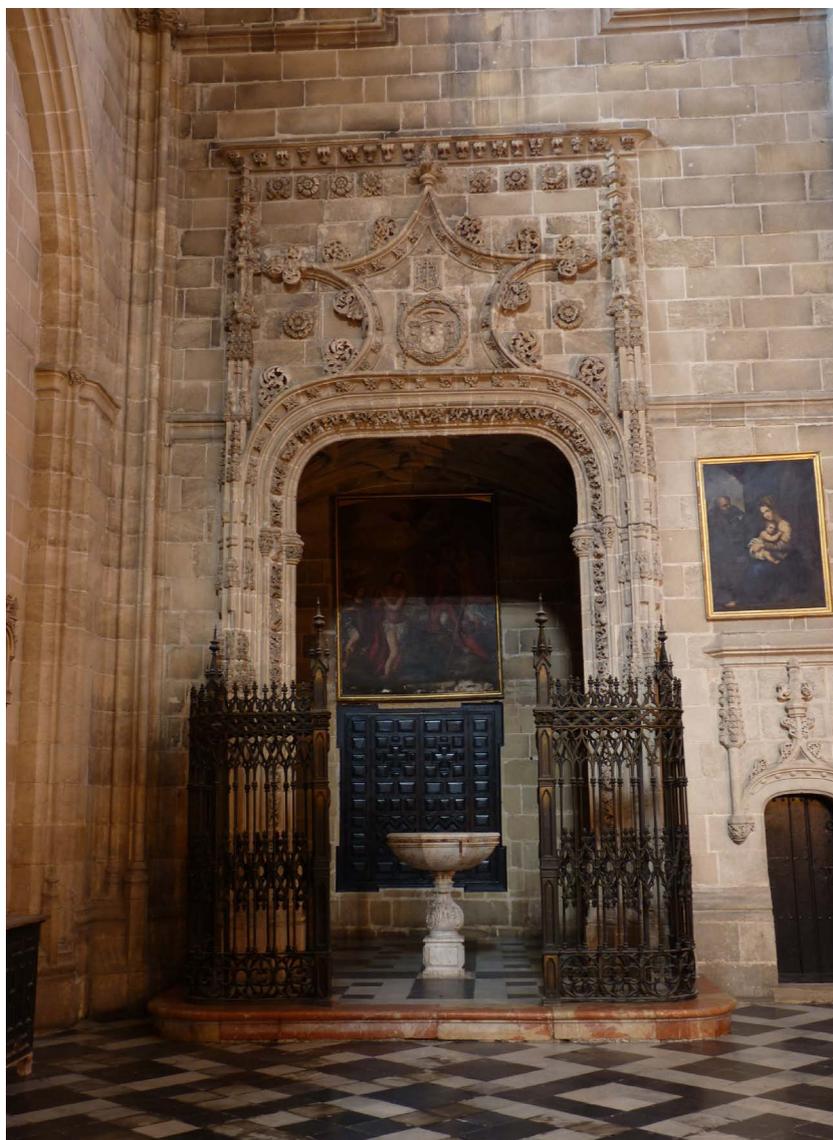


Fig. 2. Capilla bautismal de la parroquia de San Miguel, c. 1520, Jerez de la Frontera, Cádiz. Foto: Autor

³⁰ Seguimos la descripción contenida en el trabajo de Raúl Romero Medina y Manuel Romero Bejarano, "Decoraciones arquitectónicas del tardogótico de Burgos y su influencia en Andalucía, Portugal y la India", *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*, 28 (2016),102-103. <https://doi.org/10.25267/Trocadero.2016.i28.05>

Otro de los elementos frecuentes es la aparición de pilares con decoración helicoidal. Se trata de estructuras cilíndricas recorridas por baquetones dispuestos de forma helicoidal, pudiendo presentar en la zona superior una estructura cónica entorchada

decorada con motivos vegetales. Se trata de un elemento de filiación portuguesa como se observa en la portada del monasterio de Madre de Dios de Lisboa, una obra de hacia 1522, o en el claustro principal del monasterio de Belem, entre otros ejemplos. (Fig. 3 y 4)



Fig. 3. Procesión de la llegada de la reliquia de santa Auta al monasterio de madre de Deus, c. 1522. Lisboa, Museo Nacional de Arte Antigo. Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 4. Iglesia de la Madre de Dios, Lisboa. Principios del siglo XVI. Foto: Wikimedia Commons.

Así, estos pilares helicoidales se introducen en la ventana de los muros laterales de la iglesia de San Mateo de Jerez de la Frontera, una obra realizada por el portugués Fernando Álvarez en la década de 1520³¹. A este mismo autor se le debe el patio del palacio Ponce de León en la misma ciudad compuesto por pilares semejantes³². (Fig. 5) Además, dentro

de las Casas Capitulares de Sevilla el espacio del Apeadero, una de las dependencias del piso bajo, presenta estas mismas columnas adosadas al muro, cuatro en los ángulos y dos en el centro. Esta obra debió comenzarse a finales de 1526 de la mano de Diego de Riaño, aunque todavía en 1534 se trabajaba en ella³³. (Fig. 6)



Fig. 5. Patio del palacio Ponce de León, Fernando Álvarez, c. 1537, Jerez de la Frontera, Cádiz. Foto: Autor

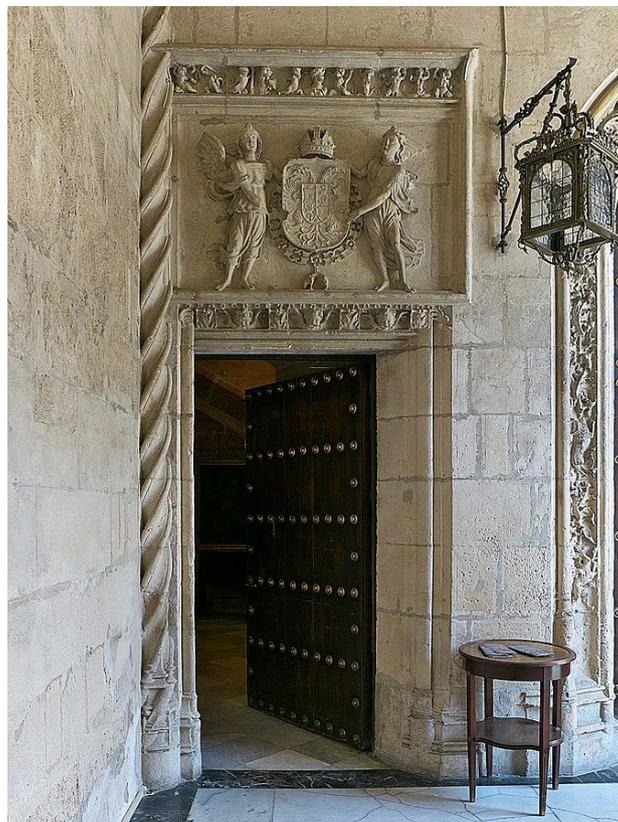


Fig. 6. Columnas del Apeadero, Ayuntamiento de Sevilla, Diego de Riaño, c. 1526-1534. Foto Francisco Pinto Puerto.

³¹ Manuel Romero Bejarano, "Gótico y Renacimiento en San Mateo", en *La parroquia de San Mateo de Jerez de la Frontera. Historia, Arte y Arquitectura*, ed. Javier. F. Jiménez López de Eguileta (Murcia: Editum, 2018), 283.

³² Romero, "Gótico y Renacimiento", 284.

³³ Morales, *La obra renacentista*, 57.

Entre los elementos conspicuos de la ornamentación destacan la presencia de microarquitecturas, formas decorativas en miniatura y motivos tomados del trabajo del metal que son aplicados al nuevo medio de la arquitectura. Dentro de estos últimos destacan los que Kavalier ha definido como *elbow colonnetes*³⁴, es decir, lo que en el mundo hispano hemos llamado como baquetón acodado. Estos

aparecen en Europa durante los siglos XV y XVI (Francia, Alemania o Praga, por poner algunos ejemplos), siendo muy representativos los que Jan van Roome (1498-1521) introduce en el diseño de los pilares de la tumba de Margarita de Austria, en la iglesia de San Nicolás de Tolentino de Brou, obra iniciada en 1516. (Fig.7)



Fig. 7. Tumba de Margarita de Austria, iglesia de San Nicolás de Tolentino de Brou, Francia, Jan Van Roome, c.1516. Foto: Wikimedia commons.

³⁴ Kavalier, *Renaissance Gothic*, 192. Véase también la nota 56.

La presencia del baquetón acodado es frecuente en el entorno de los monumentos burgaleses de la primera mitad del siglo XVI (fachada de la iglesia de Aranda de Duero), en las obras portuguesas de la misma época (pilares de la iglesia de los jerónimos de Belem en Lisboa), pero también son visibles en la catedral nueva de Salamanca, en torno al círculo de Juan Gil de Hontañón. Fue gracias a este maestro

por lo que estos motivos se difundieron en la Baja Andalucía, como en la catedral de Sevilla (Capillas de Alabastro parte trasera del Altar Mayor o en la sacristía de los Cálices) o en los pilares de la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera³⁵. En estas obras se tiene constancia de la presencia del maestro Diego de Riaño. (Fig. 8)

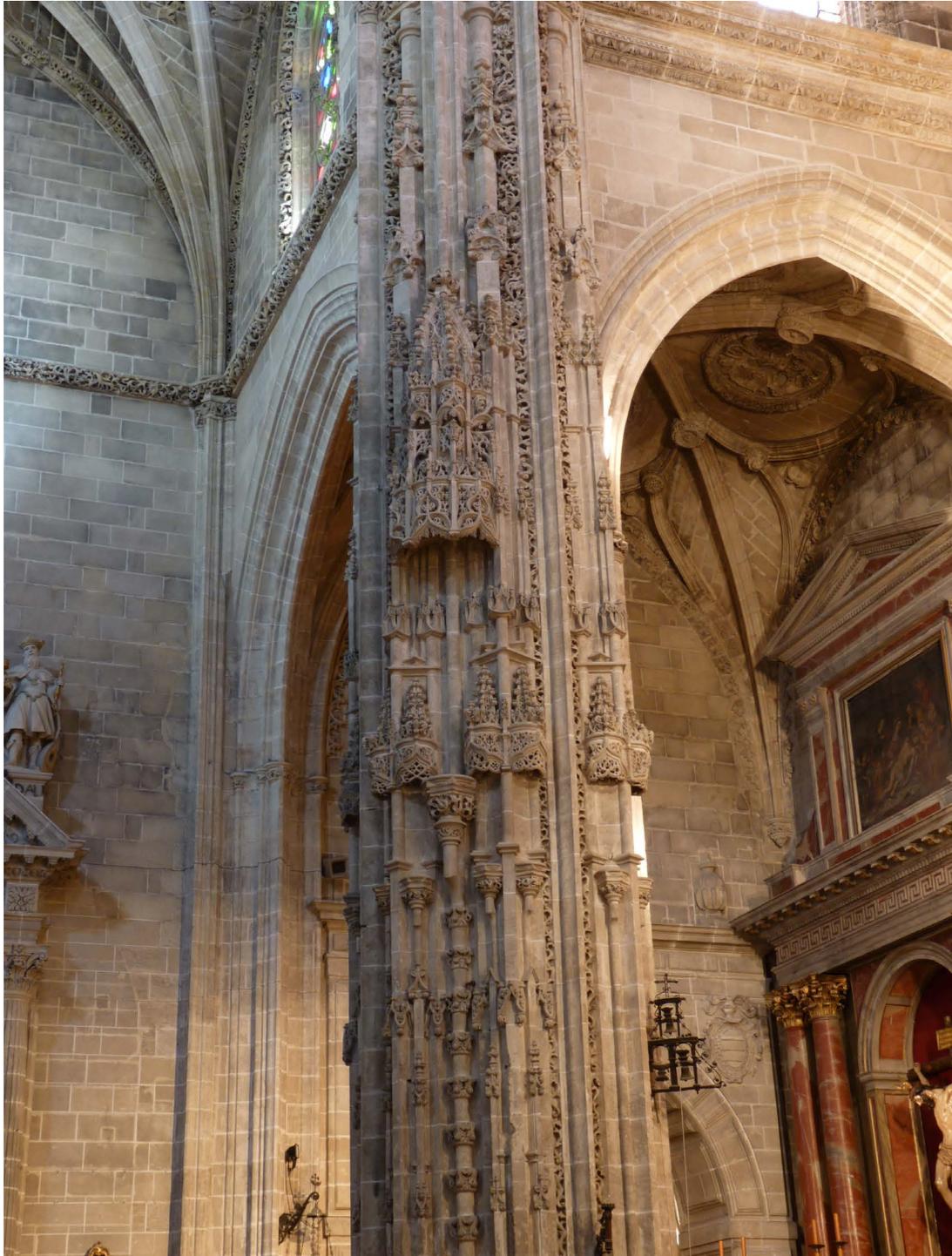


Fig. 8. Pilares de la iglesia de San Miguel, Jerez de la Frontera, Diego de Riaño, c. 1525.
Foto autor.

³⁵ Este asunto fue desarrollado en Raúl Romero Medina y Manuel Romero Bejarano, "Burgos, Jerez y Salamanca. Juan Gil de Hontañón y su obra en la parroquia de San Miguel de Jerez de la frontera. Repercusiones en la Catedral Nueva de Salamanca", en *La catedral de Salamanca. De Fortis a Magna*, coord. Mariano Casas Hernández (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014), 2044.

Como podemos comprobar, la presencia sobresaliente de ornamentación es la característica más significativa del Gótico del Renacimiento, en unos momentos en los que las formas son comunes a muchos de los edificios europeos, un continente que desde el siglo XV comienza a vivir en un mundo “conectado” que no globalizado —para evitar caer en el anacronismo—.

3. Diego de Riaño y la traza “a la moderna”

Como ya hemos adelantado, en el contexto del Gótico del Renacimiento de la Baja Andalucía resulta clave la figura de Diego de Riaño³⁶. Al menos desde 1517 este maestro trasmerano se encontraba trabajando en el taller de la catedral de Sevilla, a las órdenes de Juan Gil de Hontañón. Ese año, en el transcurso de una pelea, asesina al cantero Pedro de Rozas, por lo que emprende la fuga hacia Lisboa (allí permaneció como Diego de Arriaga viscayno). Este destino no era casual, pues allí debió recibir el amparo de compatriotas como Juan del Castillo, por lo que pudo ser empleado en las obras del monasterio lisboeta de Belem, la gran fábrica del tardogótico luso en esos momentos.



Fig. 9. Bóveda del presbiterio de la iglesia de la Oliva, Lebrija, Sevilla. Marcos Páez, c. 1520. Foto autor.

En 1522 Riaño obtiene el perdón de su crimen del emperador Carlos V y regresa a Sevilla³⁷. El regreso del maestro tuvo que producirse acompañado de canteros lusos o bien estos pudieron llegar poco antes atraídos por las obras en marcha en la Baja Andalucía. Tal fue el caso de Simón Pérez, Fernando Álvarez, Domingo de la Batalla, Agustín López o Domingo Pérez. Este asunto no resulta baladí.

Como hemos demostrado, la presencia de elementos portugueses en la Baja Andalucía parece anterior a la llegada de Riaño y a su maestría mayor en la catedral sevillana (1528). Así, 1520 es la fecha de datación para la bóveda principal que preside la capilla mayor de la iglesia de Santa María de la Oliva en Lebrija, cerrada por los maestros portugueses Alonso Fernández y Marcos Paes³⁸. Se trata de una bóveda de crucería con terceletes que presenta dos nervios circulares concéntricos en el rampante. De las ocho claves en las que el nervio circular externo interseca con nervios principales y terceletes, nacen dos combados que van a morir en el tercio del arco inmediato, quedando así en cada uno de los dos arcos la apariencia de un nervio que se bifurca³⁹. (Fig. 9) Así, el diseño estereotómico de esta bóveda es una versión reducida de la capilla mayor de la catedral de Braga, si bien en el caso portugués sólo hay un nervio circular en el rampante. (Fig. 10)

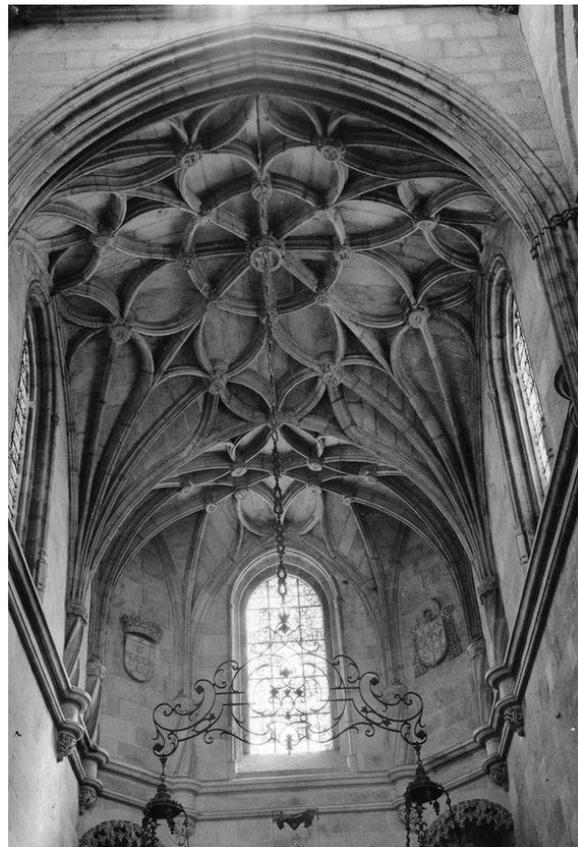


Fig. 10. Bóveda de la cabecera de la catedral de Braga, Portugal, siglo XVI. Foto: Wikimedia commons.

³⁶ La recuperación de la trayectoria profesional de Riaño en Morales, “Diego de Riaño”, 404-408. Alfredo José Morales Martínez, “Diego de Riaño”, en *El ciclo Humanista Arquitectos II. Proyecto Andalucía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2011), tomo XXVI, 191-225.

³⁷ Morales, “Diego de Riaño”, 404-408.

³⁸ La construcción de la bóveda Este asunto en Raúl Romero Medina y Manuel Romero Bejarano, “La catedral de Sevilla y la arquitectura en la baja Andalucía: la conexión portuguesa”, en *la Catedral de Sevilla entre 1434 y 1517: historia y conservación*. XX. Edición Aula Hernán Ruiz. (Sevilla: Dereçeo, 2013), 252-255.

³⁹ Seguimos la descripción contenida en Romero y Romero, “La catedral de Sevilla y su conexión portuguesa”, 256-257.

Recientemente, se ha discutido nuestra datación documentada para Lebrija argumentando que las fuentes aluden a una capilla mayor hoy desaparecida, inmediata a las antiguas naves alfonsíes, y no a la bóveda actual realizada a partir de 1538 por el sucesor de Diego de Riaño, Martín de Gainza⁴⁰. Este argumento lo apoyan en un erudito local⁴¹ que es quien confunde el objeto del que hablan las actas de visita (1538 y siguientes), pues describen la actuación de Gainza sobre una capilla, posiblemente la de la Vela en la nave de la epístola, que no es la mayor. El desarrollo estereotómico que tiene la bóveda principal de la capilla mayor de la iglesia de Lebrija ni puede datarse en la década de 1540, ni tampoco parece relacionado con el estilo del maestro vizcaíno. Sin embargo, sí parece responder al mismo la bóveda baída acasetonada de la capilla de la Vela que la sitúa en la onda de lo que Gainza concluyó tanto en el Patio de los Óleos de la catedral de Sevilla, como en su Sacristía Mayor.

Esto nos lleva a enlazar la cabecera de Lebrija con la sacristía de los Cálices de la catedral de Sevilla, espacio que se inserta dentro de un conjunto de de

cias secundarias ubicadas en el sector sureste. Se trata de una estructura formada por tres tramos de bóvedas pétreas desiguales, que juntas conforman una planta rectangular, que pasa a ser ochavada una vez alcanzada la cornisa que recorre sus paredes.⁴² Este ámbito plantea un problema constructivo de gran calado, pues todo apunta a que en 1522 el portugués Simón Pérez pudo haber realizado una modificación de la obra que había sido proyectada con anterioridad por el maestro mayor Alonso Rodríguez⁴³. En nuestra opinión, en esta fecha se reforman los pilares, se realizan las dos bóvedas laterales y se rededora la central. Es esta última bóveda la que se relaciona con el esquema del presbiterio de Lebrija, a la que se le añadieron los combados para adaptarla “ao modo português” y se le repuso el plemento mediante la solución de las hiladas redondas⁴⁴. (Fig. 11) Por tanto, nos sitúa ante un escenario anterior a la intervención de Diego de Riaño en esta estancia cuando en 1528 se citan “las muestras que fizo e trazas para la sacristia e cabildo e capillas del lado del coro desta Sta Iglesia” por las que recibió 50 ducados⁴⁵.

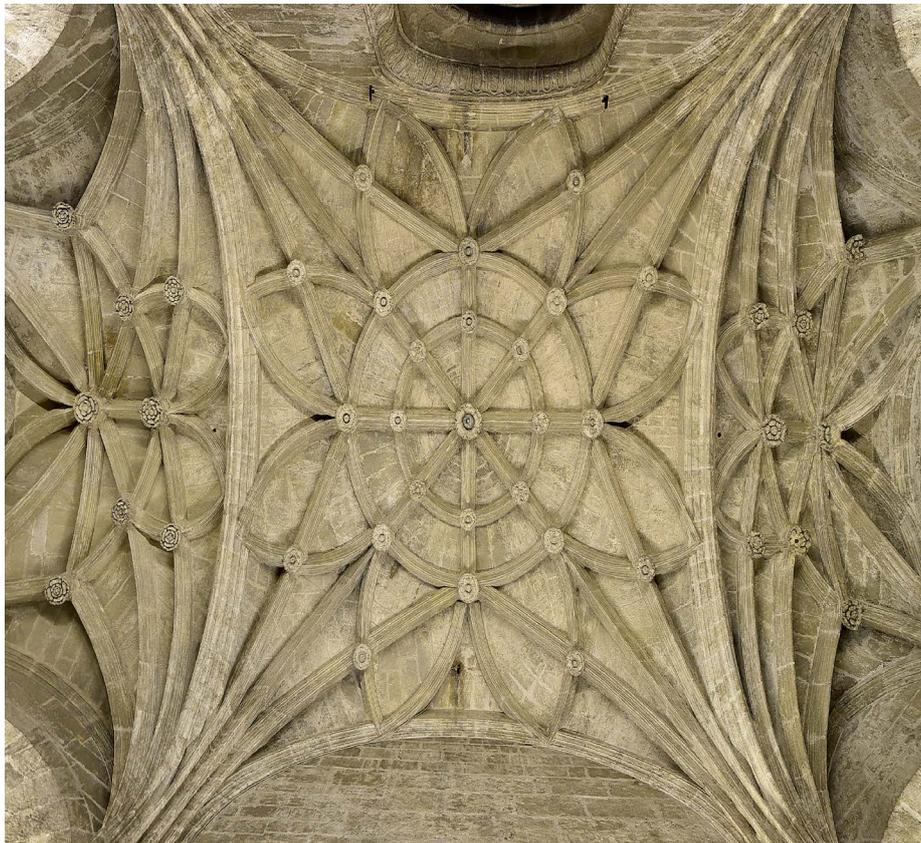


Fig. 11. Bóveda Sacristía de los Cálices, catedral de Sevilla, 1522-1537. Foto autor.

⁴⁰ En mi modesta opinión, se trata de una hipótesis errónea pues no haya respaldo documental. Rodríguez y Ampliato, “Diego de Riaño y la Sacristía Mayor”, 102. Véase la nota 22.

⁴¹ José Bellido Ahumada, *La patria de Nebrija (Noticia Histórica)* (Sevilla: Gráfica de los Palacios, 1985), 191. Véanse las notas 5, 6 y 7.

⁴² El texto más reciente que recopila el debate abierto en torno a la construcción de este espacio es el de Francisco Pinto Puerto, “La Sacristía de los Cálices. Aportaciones desde el análisis de sus fábricas y los sistemas de control formal”, en *La catedral entre 1434 y 1517: historia y conservación*, ed. Alfonso Jiménez Martín, (Sevilla: Dereçeo, 2013), 165-233.

⁴³ La historiografía da por hecho la existencia de un primer proyecto de sacristía gótica trazado por Alonso Rodríguez, si bien nunca llegó a concluir sus bóvedas o, como otros interpretan, ni tan siquiera sus muros. Sobre este asunto Alfredo José Morales Martínez “La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII”, en *La catedral de Sevilla*, ed. AA.VV. (Sevilla: Guadalquivir, 1984), 173-215. Álvaro Recio Mir, *Sacrum Senatium. Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Fundación Focus-Abengoa y Universidad de Sevilla, 1999).

⁴⁴ Este asunto en Romero y Romero “La catedral de Sevilla y su conexión portuguesa”, 259-271.

⁴⁵ Alfredo José Morales Martínez, *La Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1984), 27-60.

Por más que se siga insistiendo en un Riaño como autor de la traza unitaria de este espacio⁴⁶, la realidad resulta mucho más poliédrica, pues no se puede obviar ni la traza que dio Simón Pérez, ni la evidencia formal con la bóveda del presbiterio de la iglesia de Lebríja, por más que se intenten retrasar las cronologías. En mi opinión, tampoco resulta concluyente la lectura que se realiza de las marcas de cantería localizadas en los muros⁴⁷ —por debajo de los cuatro metros de altura—, pues se da por hecho que todas se corresponden con los signos de los maestros que trabajan a pie de obra en el taller de Riaño, sin tener en cuenta que entre ellas pudieran estar las marcas de los canteros que extraían el material en las canteras de Morón de la Frontera⁴⁸. Por último, la utilización de esta piedra sevillana, con la que el maestro levantó el proyecto del Ayuntamiento, en el contexto de la sacristía de los Cálices, no es determinante para atribuir la obra al maestro cántabro⁴⁹, habida cuenta que, como propone Francisco Pinto, la permanencia de las relaciones geométricas detectadas en el cuadrante renacentista plantean que Riaño pudo redefinir o completar un planteamiento de estancias capitulares y sacristías de carácter más medieval, donde estaba integrada la sacristía que trazó Alonso Rodríguez⁵⁰.

En realidad, esta circunstancia no invalida la capacidad del maestro Diego de Riaño, pues están documentadas las mencionadas trazas de 1528⁵¹ y una segunda traza en 1530, donde incluía una acristía Mayor nueva y una redefinición de la de los Cálices, dando una estructura más funcional⁵². Aunque enseguida nos ocuparemos de la Sacristía Mayor, lo que hizo Diego de Riaño en la de los Cálices no fue otra cosa que una modificación del espacio para integrarlo en su proyecto de ordenación global del sector sudoriental del templo⁵³, trabajos que se prolongaron más de la cuenta, ya que este se concluyó en 1537 —el exterior ni siquiera se concluyó en esa fecha como igualmente el interior de la Sacristía Mayor— cuando Riaño había fallecido y dirigía las obras

su sucesor, el vizcaíno Martín de Gainza⁵⁴. Incluso autores tan reconocidos como Alfonso Jiménez Martín⁵⁵ afirman que el proyecto de Riaño sobre la sacristía de los Cálices no pasó de unos sencillos enmarques de molduración romana y que la intervención de Gainza fue una simple actualización decorativa incluyendo los florones a las claves⁵⁶.

Sea como fuere, convenimos con el profesor Fernando Marías quien afirma cómo habría que pensar en un Diego de Riaño como posible autor de un espacio de cantería de obra completamente rasa alejado de cualquier elemento sobre el diseño de sus ornatos⁵⁷. Todo ello evidencia que estas soluciones “a la moderna” sobre la sacristía de los Cálices, es decir, siguiendo el lenguaje del tardogótico portugués, pudieron ser trazadas por maestros tan competentes como Riaño; tal fue el caso de Simón Pérez, cuya presencia en la catedral es anterior a la del maestro cántabro. Así, el desarrollo de soluciones para bóvedas precursoras de las baídas en el ámbito hispalense⁵⁸, que marcan la transición entre el Gótico y el Renacimiento, no tuvieron que venir de la mano o traza de Diego de Riaño, pues cubriciones con hiladas redondas en Lebríja y El Puerto de Santa María son debidas a otros maestros portugueses y castellanos: Alonso Fernández, Marcos Páez, Alonso de Palencia o Domingo de la Batalla. Ello evidencia un panorama constructivo más rico que nos habla de maestros muy capacitados.

En el estado actual de las investigaciones no resulta concluyente afirmar que Diego de Riaño proyectara una reformada sacristía de los Cálices, ni considerar una alta implicación del maestro cántabro en el proyecto⁵⁹. No obstante, esto nos obliga a ser prudentes y tampoco a dar un excesivo protagonismo a un maestro como Simón Pérez que solo aparece en 1522, y cuya identidad portuguesa es un supuesto, dado por ejemplo que tendría que ser un maestro conocido para la catedral y no aparece en la documentación portuguesa contemporánea.

Las incertidumbres que se ciernen sobre la sacristía de los Cálices mantienen el debate abierto, en torno a una obra en la que intervienen Alonso Rodríguez, Simón Pérez, Diego de Riaño y Martín de Gainza. Además, en 1535 se convocó a los maestros mayores de Córdoba (Hernán Ruiz) y Cádiz (Francisco Rodríguez —que no Rodríguez Cumplido—) para que definieran el

⁴⁶ Rodríguez Estévez elude hablar de la traza de Simón Pérez y sostiene que la aportación de Diego de Riaño al espacio de la sacristía fue muy elevada, alcanzando el conjunto de los cuatro pilares adosados, la totalidad de las bóvedas, y la ornamentación desplegada en torno al altar que la preside. Véase Rodríguez y Ampliato, “Diego de Riaño y la Sacristía Mayor”, 102-103.

⁴⁷ Rodríguez y Ampliato, “Diego de Riaño y la Sacristía Mayor”, 102-103. En un trabajo anterior el autor principal sostenía esta hipótesis, menos desarrollada, al afirmar que había localizado en los pilares de la Sacristía de los Cálices marcas de cantero, idénticas a las conservadas en la Sacristía Mayor. Véase Rodríguez “El maestro Alonso Rodríguez”, 287-289.

⁴⁸ Sobre las marcas de cantería véase Raúl Romero Medina, *Diccionario bibliográfico de los signos lapidarios de España* (Bruselas: Centre International de Recherches Glyptographiques, 2012).

⁴⁹ Rodríguez y Ampliato, “Diego de Riaño y la Sacristía Mayor”, 103-107.

⁵⁰ Pinto, “La Sacristía de los Cálices”, 215.

⁵¹ Autores como Alfredo Morales aceptan la posibilidad de que este primer proyecto solo plantease la reforma de una construcción anterior, siendo en 1530 cuando se integra en un espacio mayor al presentar trazas y maquetas. Sobre este asunto Morales “La arquitectura de la catedral de Sevilla”, 184-185.

⁵² Se precisa que se había elegido la traza de Riaño de “varias trazas” aportadas por Sebastián y Diego Rodríguez, Francisco de Limpías y Sebastián Rodríguez de Escobar.

⁵³ Este asunto en Romero y Romero, “La catedral de Sevilla y la arquitectura”, 236-276.

⁵⁴ De hecho en 1530 un maestro llamado Luis de Apolo, entonces maestro mayor de la catedral de Málaga visitó el espacio y vio las trazas. Juan Clemente Rodríguez Estévez, *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento* (Sevilla: Diputación Provincial, 1998), 416. En 1531 se pagaron 40 ducados al maestro mayor de Jaén, Pedro López, por ver las trazas.

⁵⁵ Se trata del trabajo más completo sobre la catedral de Sevilla. Alfonso Jiménez Martín, *Anatomía de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2013), 188.

⁵⁶ Martín de Gainza fue bastante diestro en el trabajo de claves de bóveda y de hecho se documenta dos semanas en estas labores en las obras de la iglesia de San Miguel de Morón, los únicos elementos estereotómicos complejos en las bóvedas que entonces se ejecutaban. Sobre este asunto María Fernanda Morón de Castro, *La iglesia de San Miguel. Cinco siglos en la historia de San Miguel de Morón de la Frontera (XIV-XVIII)* (Sevilla: Universidad de Sevilla y Fundación Fernando Villalón, 1995), 78.

⁵⁷ Marías, “Diego de Siloé en Sevilla”, 408.

⁵⁸ Pinto, “La falsa apariencia”, 828.

⁵⁹ Como sostienen Rodríguez y Ampliato, “Diego de Riaño y la Sacristía Mayor”, 107-108.

modelo en yeso que debía de hacer Gainza, llamándose luego a Diego de Siloé y a Rodrigo Gil de Hontañón. Este último declinó la invitación enviando a un criado.

La realidad es que no hay documentos textuales (fuentes de fábrica y obra) ni materiales (marcas de cantería o piedra) que nos permitan delimitar el grado exacto de implicación que tuvo cada maestro, o dicho de otro modo, ¿Quién hizo qué? Lo que no deja lugar a dudas es que las competencias y responsabilidades profesionales que tuvo Diego de Riaño —más bien las de un moderno contratista de obras o la de un artista-empresario al decir de Yarza⁶⁰— evidencian que si intervino en la obra de cantería desde luego no lo hizo sobre el diseño de sus ornatos, que pudo confiar en sus colaboradores, sino desde una traza “moderna”, es decir, gótica. No está dicha aún la última palabra sobre este espacio.

4. Diego de Riaño y la traza ¿“a la antigua”?

Una de las principales destrezas que presentan los maestros de este Gótico del Renacimiento es el manejo simultáneo que hacen de los repertorios decorativos góticos y renacentistas. La presencia de buenos entalladores corrobora la capacidad que algunos alcanzaron como ornamentistas para tallar una cardina gótica o un motivo de candelieri al mismo tiempo; habilidad que puede venir apoyada por la presencia de cuadernos de dibujos. Así, en 1537 el portugués Fernando Álvarez⁶¹ trabajaba en la ejecución de la ventana esquinada del palacio de los Ponce de León (Fig.12) en Jerez de la Frontera con un lenguaje renacentista y simultáneamente levantaba el patio siguiendo la tradición gótica. Es el ejemplo de un maestro que maneja dos repertorios a la vez



Fig. 12. Ventana del palacio de Ponce de León, Jerez de la Frontera, Cádiz, Fernando Álvarez, c. 1537. Foto autor.

⁶⁰ Joaquín Yarza Luaces, *Introducción al arte español. Baja Edad Media. Los siglos del gótico* (Madrid: Akal, 1992), 71.

⁶¹ La trayectoria de este maestro ha sido abordada en Romero, “Maestros y obras de ascendencia portuguesa”.

y que evolucionó rápido. La prueba está en que en 1522 acometía en la parroquia de San Mateo de la ciudad jerezana tareas plásticas y formalmente góticas —incluyendo un bestiario— y en 1542 lo hacía para Fernando Riquel en su palacio— con una disposición de órdenes y ornamentación claramente clásica⁶²— “que yo tengo con vos platicada e asentado de faser en las casas de mi morada”⁶³. (Fig. 13) Ello no implica que este maestro fuera bilingüe respecto al dominio (además del gótico) del lenguaje a la antigua, pues recordemos que era analfabeto como declaraba en el contrato asentado ante Rodrigo de Rus. Aunque recientemente se demuestra que el maestro pudo hacer un esfuerzo formativo al final de sus días —con un supuesto aprendizaje de la escritura— no se sostiene su actividad como “arquitecto”⁶⁴ (a pesar de una escasa “biblioteca”) y debe tenerse en cuenta la presencia de entalladores franceses en Jerez de la Frontera por influencia de la obra del Ayuntamiento de Sevilla.

En el debate historiográfico abierto en torno a la figura de Diego de Riaño se ha evidenciado la dife-

rencia de lenguajes empleados simultáneamente por el maestro en la sacristía de los Cálices, claramente gótica, y en la Sacristía Mayor, un espacio renacentista. Ello fue asumido por la historiografía tradicional sevillana⁶⁵ y matizado por los trabajos de Alfredo Morales en relación con el Ayuntamiento de Sevilla⁶⁶, pues defendió la idea de un Riaño capaz de trabajar con un mismo taller en dos espacios diferentes⁶⁷. No obstante, los trabajos que conocemos de Diego de Riaño hipotecarían de raíz su intervención en obras denominadas “a lo romano”.

Como hemos señalado, la presencia en 1535 de Diego de Siloé en Sevilla y su negativa de aceptar el cargo de visitador que le ofrece el cabildo catedral fue el argumento para negar un proyecto de traza para la Sacristía Mayor, a pesar de lo que afirmase Gómez Moreno, quien le atribuye la paternidad de este espacio al maestro burgalés⁶⁸. Propuesta que defendió basada en criterios estilísticos Fernando Marías⁶⁹ y que halló continuidad en otros autores, especialmente en la tesis de Sierra Delgado⁷⁰.



Fig. 13 Fachada del palacio de Riquelme, Jerez de la Frontera, Cádiz, Fernando Álvarez, c. 1542. Foto autor.

Las filologías sevillanas siguen insistiendo en atribuir el espacio a Diego de Riaño⁷¹.

⁶² Manuel Romero Bejarano, “De vanidad e infortunio. Historia de la construcción del palacio de Riquelme de Jerez de la Frontera (1542-1543)”, *Atrio: Revista de Historia del Arte* 22 (2016): 60-71.

⁶³ Natividad Guzmán Oliveros, Cristóbal Orellana González, “El palacio renacentista de Riquelme (1542)”, *Revista de Historia de Jerez*, 7 (2001): 49-76.

⁶⁴ No cobra sentido una formación empírica de lo italiano, como tampoco un conocimiento de estas fórmulas desde Diego de Riaño, pues queda demostrado que este último era un maestro tardogótico al igual que Álvarez. Se debe indagar en la conexión con lo francés, en cualquier caso. Incluso a pesar de unas *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo. Juan Antonio Moreno Arana, “El arquitecto Fernando Álvarez (h. 1490-1562). Nuevas aportaciones a su perfil socio-profesional a través de su inventario y partición de bienes”, *UCOArte, Revista de Teoría e Historia del Arte*, 12 (2023), 32-55.

⁶⁵ Fundamentalmente por José Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística* (Sevilla: Caja de Ahorros de Sevilla, edición facsímil, 1984) Tomo II, 398-405. José Gestoso y Pérez, *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian* (Sevilla: Imprenta de la Revista de Tribunales, 1892), 5-9.

⁶⁶ Morales, *La obra Renacentista*.

⁶⁷ Idea que defendió en su trabajo sobre la Sacristía Mayor, Morales, “La Sacristía Mayor”, 27-60.

⁶⁸ Manuel Gómez Moreno, *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca, Alonso de Berruguete, 1517-1558* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941), 87-88 y Manuel Gómez Moreno, *Diego de Siloé* (Granada, Universidad de Granada, 1963), 39.

⁶⁹ Marías, *El Largo siglo XVI*, 404-405.

⁷⁰ Aurora León Alonso, “La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, estilo e interpretación iconológica”, *Boletín de Arte* 4-5 (1984): 93-142. Ricardo Sierra Delgado, *Diego de Siloé y la nueva fábrica de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012), 93-142. Sierra Delgado hace hincapié en los contactos entre Diego de Siloé y el Cabildo catedral de Sevilla que lo invitó a la ciudad Hispalense en 1535 y le propuso que se hiciera cargo de las obras catedralicias, circunstancia que no se materializó. En este contexto se le pudo encargar la traza de la Sacristía Mayor

⁷¹ Como se observa en Juan Clemente Rodríguez Estévez, *El Universal Convite. Arte y alimentación en la Sevilla del Rena-*

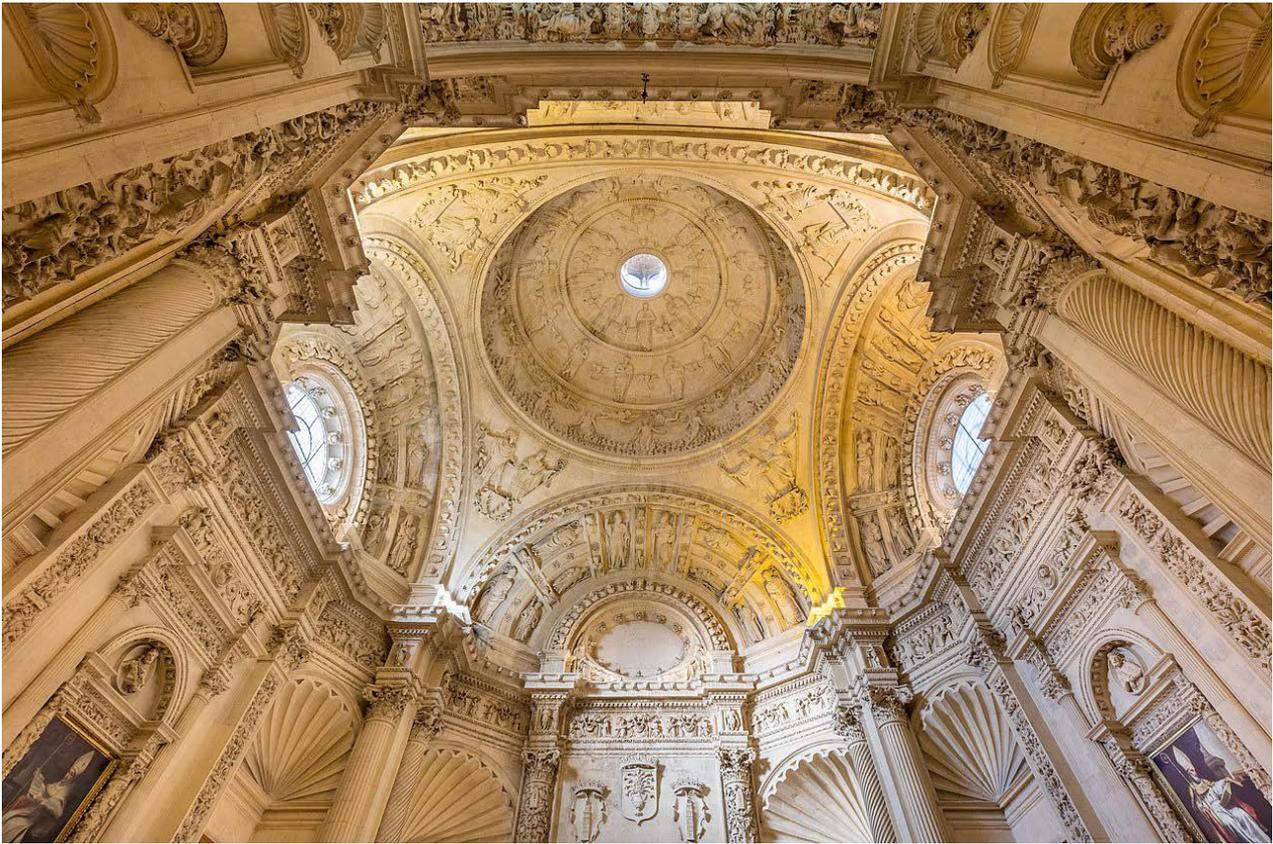


Fig. 14. Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, ¿Diego de Riaño? y Martín de Gainza, c. 1532-1547. Foto autor.

Recientemente, Rodríguez Estévez y Ampliato Briones⁷² retoman el debate proponiendo nuevas consideraciones para reforzar la autoría de Diego de Riaño en este proyecto “a la antigua”. A pesar de que el cántabro lo inicie, tras su fallecimiento (1534) fue concluido por su sucesor en el cargo, Martín de Gainza. Junto a evidencias materiales poco concluyentes, a nuestro juicio, los autores no descartan la ayuda que los capitulares pudieron prestar a Riaño, proporcionándole diseños, planos, etc. Dejan también abierta la vía del trasvase de ideas entre Granada, donde Siloé levantaba proyectos clásicos, y Sevilla. En cualquier caso, se debe pensar en un proyecto gótico que no hipotecó ni la apertura de cimientos en 1532, ni las grandes cantidades de piedra destinadas a esta obra, entre 1532-1534, a pesar de que se materializara siguiendo posteriormente otra traza, la de un Siloé pasado por Italia.

La sacristía mayor de Sevilla es un espacio arquitectónico complejo concebido con planta central conformada por una cruz griega de brazos muy reducidos y cubierta con una cúpula sobre pechinas (Fig. 14). Se trata de un planteamiento radicalmente diferente comparado con la ya mencionada sacristía de los Cálices y, como propone Marías, nos remite a la obra de Diego de Siloé y a su contexto —con claras referencias a la iglesia de San Jerónimo de Granada⁷³—, cuyos modelos antiguos

o italianos lo alejan de las fronteras castellanas y modernas⁷⁴.

Así las cosas, de haber sido proyectado por el cántabro, asumiríamos una evolución y un conocimiento muy rápido de la práctica arquitectónica clásica y nos presentaría a un maestro muy distinto del Riaño documentado en Jerez de la Frontera, Utrera o Arcos de la Frontera en esta misma época⁷⁵. Así, el estilo del maestro fuera de Sevilla, en las localidades de la Baja Andalucía, nos habla de soluciones tardogóticas en fórmulas modernas: bóvedas de combados y plementos en hiladas redondas, estribos ricamente decorados y pilares de planta circular, entre otras soluciones arquitectónicas. Cuando aparecen decoraciones ornamentales antiguas son aplicadas por sus

⁷⁴ Alude a modelos de Brunelleschi, Giuliano da Sangallo o Rafael, además de citar varias referencias a los edificios de la Antigüedad. Marías, “Diego de Siloé”, 418-424.

⁷⁵ Raúl Romero Medina, y Manuel Romero Bejarano, “La obra tardogótica de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera. Reflexiones sobre la intervención de Diego de Riaño”, *De Arte, Revista de Historia del Arte* 16 (2017), 31-48. <https://doi.org/10.18002/da.v0i16.4980>. Raúl Romero Medina y Manuel Romero Bejarano, “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”, *Materia: Revista internacional d'Art*, 13 (2018): 23-34. <https://doi.org/10.1344/Materia2018.13.2>. Raúl Romero Medina y Manuel Romero Bejarano, “Un edificio tardogótico portugués fuera de Portugal: La Basílica de Santa María de Arcos de la Frontera”, en *Da traça à edificação: a arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa. Estudos sobre tardogótico*, coord. Fernando Grilo, Joana Balsa de Pinho, Ricardo J. Nunes da Silva (Lisboa, Theya Editores: Artis - Instituto de História da Arte, 2020), 497-512.

cimiento (Sevilla: Akal, 2021), 25-36.

⁷² Rodríguez y Ampliato, “Diego de Riaño y la Sacristía Mayor”, 97-112.

⁷³ Marías, *El largo siglo XVI*, 404.

colaboradores y no se puede sostener a un Diego de Riaño que aprendió y utilizó un lenguaje a la antigua, sin salir de la península ibérica o sin ni siquiera haber visitado las obras de Granada “en sus cimientos”. La invención —o parte de la retórica que se ocupa de cómo encontrar argumentos para desarrollar un asunto— de Diego de Riaño como un arquitecto clásico carece de cualquier fundamento.

Pero además, el Riaño como maestro de obras a la moderna plantea otra dificultad y es que la documentación que lo vincula no aclara el grado de implicación que tuvo en las obras en las que se documenta, es decir, si fue el autor de la traza completa, si dio trazas parciales, si dirigió la obra o si la dejó en manos de otros maestros, con lo que cabría afirmar que el cántabro tenía una suerte de empresa y actuaba como un moderno contratista de obra. Esta dificultad es palpable en la Cartuja de la Defensa de Jerez (donde pudo dejar la obra en manos de Andrés Núñez del Río), en la iglesia de Santiago de Utrera (donde se documenta pero es difícil precisar qué hizo) o en las iglesias de San Miguel en Jerez de la Frontera o en la Basílica de Santa María de Arcos de la Frontera, donde tenemos el mismo problema.

No obstante, su participación en las obras castellanas permite delimitar algo más sus trabajos. Así, Diego de Riaño intervino como maestro mayor en la colegiata de Valladolid (“colegiata de los cinco maestros”) en una obra tardogótica consistente en un templo de tres naves y capillas hornacinas con dos torres exentas en la fachada. En este proyecto inició las obras de cimentación y modificó la traza, pues montó las torres de los pies sobre el primer cuerpo de capillas hornacinas⁷⁶.

Un aspecto importante que nos puede arrojar luz es que este proyecto de Valladolid se iniciaba con unas trazas elaboradas por una junta de arquitectos, celebrada antes de 1526, que se eligió entre los maestros de las últimas catedrales góticas españolas: Juan y Rodrigo Gil de Hontañón, Juan de Álava, Francisco de Colonia y Diego de Riaño⁷⁷.

En cualquier caso, todos estos edificios a los que nos hemos referido eran de lenguaje tardogótico por lo que la Sacristía Mayor es el único espacio que sigue un esquema clásico, en el que es evidente un conocimiento del comportamiento de las soluciones de planta centralizada resueltas con cúpula sobre pechinas. La intervención de Diego de Riaño sobre lo que se ha entendido como su gran proyecto, la obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla no solo hipoteca la paternidad de la Sacristía Mayor sino que ayuda a contextualizar los posteriores trabajos del cántabro en el área gaditana.

5. Diego de Riaño y la obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla

Un esquema “a la antigua” —al menos en sus ornamentos— es el que también se desarrolla en el edificio del Ayuntamiento de Sevilla, cuya obra del quinientos se corresponde actualmente con las cuatro fachadas en línea quebrada que son las que discurren desde la Plaza de San Francisco hasta las avenidas. Estos paramentos están conformados por dos plantas ejecutadas en distinto momento. Se trata de la primera fábrica, y quizá la más documentada, en la que interviene Diego de Riaño tras su regreso de Lisboa⁷⁸. (Fig. 15) Como estudió el profesor Alfredo Morales, el maestro oriundo del lugar de Hornedo (en la Junta de Cesto) comenzó a trabajar en el Cabildo sevillano antes de terminar el año de 1526 y en marzo 1527 ya figura como maestro mayor de la obra⁷⁹.

No hay duda en que el proyecto debió gestarse en 1526, cuando el emperador Carlos celebró en Sevilla su boda con la princesa Isabel de Portugal⁸⁰. Así, se ha señalado la posibilidad de que la traza le fuese encargada a Diego de Riaño por su posible implicación en los diseños de los siete arcos triunfales levantados en Sevilla —entre la puerta de la Macarena y su catedral— con motivo del recibimiento que la ciudad rindió a Isabel de Portugal y al Emperador por su enlace en el Real Alcázar⁸¹. En mi opinión esta hipótesis necesita ser matizada, pues los arcos de 1526 con lenguaje a la antigua son completamente hipotéticos⁸² y la sección de Riaño en la obra del Ayuntamiento no tiene nada que ver con el lenguaje a la antigua.

Esta circunstancia, empero, no invalida que hacia 1526 Diego de Riaño fuese ya un maestro con cierta reputación, como lo prueba el hecho ya mencionado de que fuese llamado a Valladolid para formar parte de la Junta de maestros encargada de elaborar las nuevas trazas de la colegiata pucelana. En cualquier caso, tanto el proyecto como los maestros con los que se relacionan están íntimamente ligados al lenguaje arquitectónico del tardogótico.

De considerar una cierta implicación del Emperador en el proyecto de Sevilla — si bien hay que tener en

⁷⁶ Un análisis de la intervención de Riaño en este proceso en Begoña Alonso Ruiz, “Diego de Riaño y los maestros de la Colegiata de Valladolid”, *De Arte, Revista de Historia del Arte*, 3 (2004): 39-53.

⁷⁷ Narciso Alonso Cortés, “Miscelánea Vallisoletana I. La Primitiva Catedral”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid*, 15 (1936): 1-2.

⁷⁸ Al menos la de mayor envergadura, pues en 1523 desempeñó servicios para el II conde de Ureña en la iglesia de la Magdalena (ubicada en el interior de la fortaleza sevillana de Morón de la Frontera) y en la iglesia de San Miguel de Morón de la Frontera, dirigiendo la construcción desde 1526 a 1534. Sobre este asunto véase María Fernanda Morón de Castro, “La puerta del Sol en la colegiata de Osuna”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 6 (2004), 27-30. Del mismo modo, es de obligada consulta María Fernanda Morón de Castro, *La iglesia de San Miguel. Cinco siglos en la historia de Morón de la Frontera (XIV-XVIII)*. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995).

⁷⁹ Morales, *La obra renacentista*, 30.

⁸⁰ Juan de Mata Carriazo, *La boda del Emperador. Notas para una historia de amor en el alcázar de Sevilla* (Sevilla: Imprenta Provincial, 1959). Mónica Gómez-Salvago Sánchez, *Fastos de una boda real en la Sevilla del quinientos (Estudio y documentos)* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998).

⁸¹ Alfredo Morales Martínez, “Gloria y honras de Carlos V en Sevilla”, en *Arquitectura imperial*, ed. Rosenthal (Granada: Universidad de Granada, 1988), 142.

⁸² De hecho no hay noticia alguna en *Feste et archi triumphali che furono fatti in la intrata de lo inuittissimo cesare Carolo. V. re di romani imperatore sempre augusto, et della serenissima & potentissima signora Isabella imperatrice Sua moglie in la nobilissima & fidelissima citta di Siuiglia alli. III. di marzo de l'anno. M.D.XXVI*.



Fig. 15. Vista general del Ayuntamiento de Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla.
Foto autor.

cuenta que Carlos V no manifestó un gusto por las bellas artes— o de los destacados miembros que participaron en la preparación general de los actos para su recibimiento — los canónigos Pedro Pinelo, Francisco de Peñalosa, Luis de la Puerta y el notario público Pedro de Coronado⁸³— ¿por qué no pensar también en su propio cabildo o su corregidor, regidores o veinticuatro?

A pesar de una temprana traza dada por Diego de Riaño ello no justifica que se le confiara a él todo el proyecto, aun cuando no debamos perder de vista que en el perdón concedido por el monarca —tras huir a Lisboa— se insertaba una carta-aval de su hermana, doña Leonor, viuda del rey don Manuel de Portugal, en la que se aludía a los años de servicio que el maestro había prestado a su difunto marido⁸⁴.

A pesar de la presencia de un Riaño en el taller del monasterio de Belem en Lisboa, no existen tampoco noticias de un contacto del cántabro con el maestro francés Nicolas de Chanterene (ca. 1481-1551), — al que se le ha supuesto una formación en Italia por el uso de los adornos lombardos que introdujo en las

obras portuguesas⁸⁵— entre Coimbra (desde 1518) y Lisboa (1516-1517) y, ni mucho menos, una estancia en Italia del maestro galo⁸⁶. No se justifican los supuestos conocimientos de obras romanas de un Riaño en una Portugal manuelina. (Fig. 16).

En mi opinión, las decoraciones que presenta el Ayuntamiento de Sevilla tienen mucho más que ver con los motivos decorativos de la arquitectura lombarda contemporánea, elementos visibles de forma puntual en Bélgica y muy presentes en Francia de la mano de los maestros vinculados a las obras reales en torno al rey Francisco I, que con unos supuestos modelos antiguos de Italia. En seguida nos detendremos en este asunto.

Como ya apuntara Fernando Marías todos los añadidos consistoriales anteriores a la presencia de Hernán Ruiz II dependen de fuentes externas al centro sevillano⁸⁷. Por ello se debe excluir toda intervención del cántabro sobre el diseño general de la fachada del Ayuntamiento sevillano, teniendo en cuenta las ampliaciones a partir de 1535 y la yuxtaposición de salas. De hecho, la intervención de Riaño, como veremos, se correspondería con trazas parciales para el interior del sector del Apeadero y no tanto del sector del Cabildo. A la muerte de Diego de Riaño (1534), el maestro Juan Sánchez⁸⁸ continuó

⁸³ El desarrollo de este asunto en Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento Sevillano* (Madrid, Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2012), 229.230. Alfredo Morales cuestiona la implicación del escribano público Pedro de Coronado, véase Morales, "Recibimiento y boda", 46, nota.13. El profesor Ramos Sosa atribuyó el programa iconográfico al bachiller Juan de Céspedes. Sobre este asunto véase Rafael Ramos Sosa, *Fiestas reales sevillanas en el imperio (1500-1588)* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1986), 182.

⁸⁴ Morales, "Diego de Riaño", 404-407.

⁸⁵ Pedro Dias, *Nicolau de Chanterene Escultor da Renascença* (Lisboa: Publicações Ciência e vida, 1987).

⁸⁶ Francisco Bilou, *Nicolau Chanterene. Um insigne escultor em Évora, 1532-1542* (Évora: Edições Colibri, 2020).

⁸⁷ Marías, *El largo siglo XVI*, 402.

⁸⁸ Alfredo José Morales Martínez, "Lecciones de Luca Pacioli para Juan Sánchez, maestro mayor del Ayuntamiento de Sevilla", *Revista Laboratorio de Arte*, 31 (2019), 135-142.

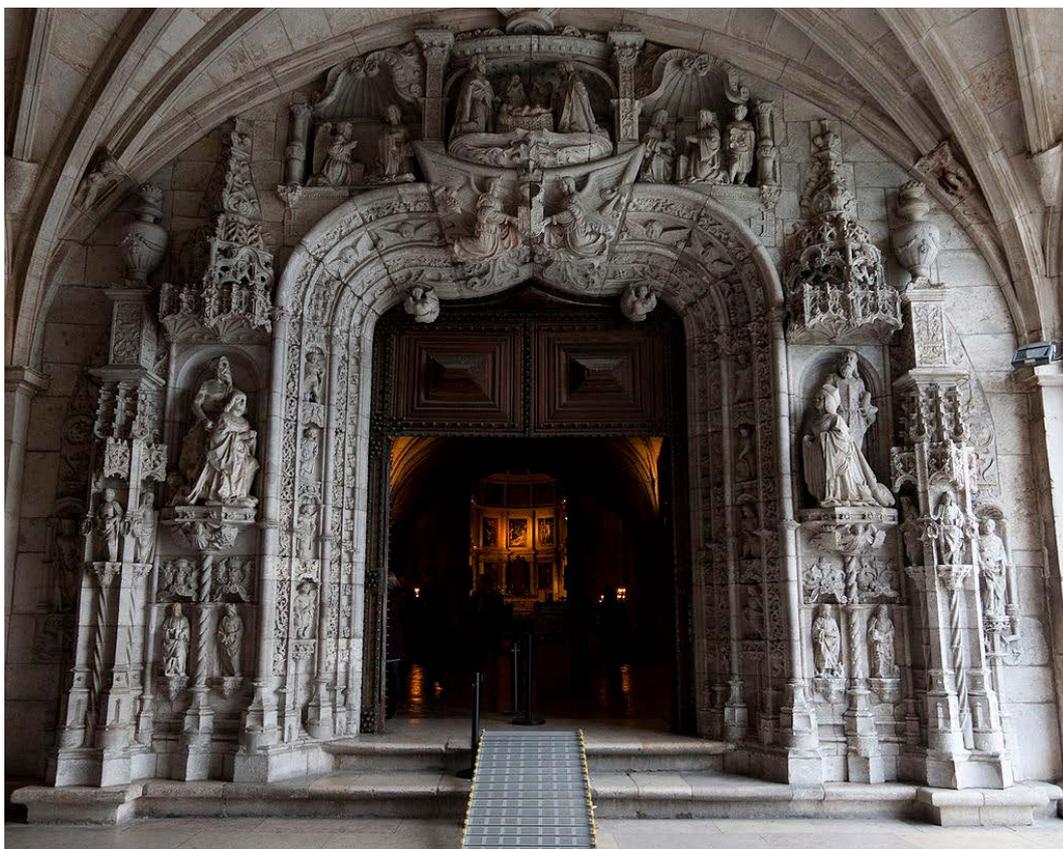


Fig. 16. Portada del monasterio de Belem, Lisboa, Nicolás de Charentenne, siglo XVI.
Foto: Wikimedia commons.

la obra cubriendo las salas de la planta baja, finalizando la decoración de las fachadas, y construyendo el Juzgado de Fieles Ejecutores, el arquillo y una cubierta en forma de cúpula para la escalera⁸⁹. Las obras continuarían en la segunda mitad del siglo XVI.

¿A quién se debe la traza general? En el desarrollo profesional de Diego de Riaño es indudable que fue un buen maestro y que estuvo cualificado para proyectar trazas y dirigir obras. En cualquier caso, no sería extraño que el maestro pudiera haber seguido una traza dada y que pudiera haber ejecutado el proyecto con trazas parciales. Hay que tener en cuenta que Riaño estuvo vinculado a esta obra desde la apertura de sus cimientos y el aprovisionamiento de la piedra, algo que debió empezar a finales de 1526. Aunque en marzo de 1527 ya figuraba como maestro mayor, no tenemos noticia de posibles diseños hasta el pago de 12 de diciembre de 1528, cuando el cántabro recibe dieciséis ducados, “por dos traças que hiço, la una del Cabildo y la otra del pilar de San Francisco”⁹⁰. La cantidad equivalente a 6.000 mavedíes era la suma que podía recibir anualmente un maestro mayor de una obra de mediana envergadura. En este caso, el pago apunta a un diseño parcial de la obra y a un proyecto de fuente pública en la plaza a la que se abría el nuevo edificio. Nos encontramos, además, con una cierta planificación del espacio urbano, ciertamente complicado teniendo en cuenta la cercanías al convento de San Francisco.

Esta traza parcial también podría ser interpretada en términos del diseño de una bóveda, de una puerta,

pues los motivos decorativos “a la antigua” podían ser tallados con la ayuda de un cuaderno de dibujos. Las particularidades de la obra, ricas en tallas y molduras “a la moderna” y “a la antigua”, motivó que Diego de Riaño trabajara con varias cuadrillas y un buen número de aprendices. Así, la documentación de fábrica revela que en el transcurso de la obra del Apeadero, en 1534, se tallaban piezas para las bóvedas góticas y, a la vez, para las ventanas y cornisas renacentistas de la fachada⁹¹. Este taller disponía de destajeros, asentadores, moldureros y entalladores, acudiendo a los imagineros cuando se querían realizar labores específicas, como fue el caso de Guillén, que hizo el escudo de armas del Apeadero, o de Roque Balduque que realizó el escudo de la ciudad en la Sala Capitular⁹². Por ello, debemos de desvincular a Diego de Riaño con cualquier labor ornamental teniendo en cuenta los entalladores e imagineros que trabajan a su servicio entre 1532 y 1534, debiendo vincular su participación con la traza pura, al decir del maestro Rodrigo Gil. (Fig. 17)

Esta idea parece justificarse a la luz de la información que nos ofrece el pleito seguido por la herencia del maestro, cuando el fallo de los jueces de la Chancillería de Valladolid menciona dos muestras, una del Cabildo de Sevilla y otra de la iglesia de Aroche, que estaban en poder de su sobrino, el maestro Juan de Cabañuelas, y que este debía entregar a Juan de Hornedo para que las llevase a Sevilla con el fin de cobrar las cantidades que se

⁸⁹ Morales, *La obra renacentista*, 79-85.

⁹⁰ Morales, *La obra renacentista*, 26.

⁹¹ Morales, *La obra renacentista*, 61-82

⁹² Morales, *La obra renacentista*, 75-77.



Fig. 17. Cabildo, Ayuntamiento de Sevilla, Diego de Riaño c. 1526-1534 y Juan Sánchez, c. 1534.
Autor: Wikimedia commons.



Fig. 18. Apeadero, Ayuntamiento de Sevilla, Diego de Riaño, c. 1526-1534.
Foto Francisco Pinto Puerto.

le adeudaban a Riaño⁹³. Era el año de 1536 y Juan Sánchez proseguía ya las obras en Sevilla, siguiendo unas supuestas muestras heredadas de Riaño.

La intervención de Diego de Riaño debió de limitarse al Apeadero, un zona cubierta con dos tramos de bóvedas góticas estrelladas. En este espacio son

observables los soportes con decoración helicoidal y la ornamentación floral en el lado de los nervios, como elementos más destacados de ascendencia portuguesa⁹⁴. (Fig. 18)

⁹³ Alonso, "Diego de Riaño y los maestros", 44.

⁹⁴ Manuel Romero Bejarano, "Influencia portuguesa en el último gótico de la Baja Andalucía", en *La Sevilla lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, coords. Fernando Quiles, Manuel Fernández Chaves y Antón-

Tras la muerte de Riaño (1534) se realizó el interior de la zona norte del Apeadero, la sala capitular baja, la escalera cupulada, el exterior de los dos pisos del apeadero y el primer piso de la Sala de los Fieles ejecutores con el arquillo —el arco que comunicaba con el convento de San Francisco— cuando interviene Hernán Ruiz lo hace levantando el segundo piso de la Sala y los desaparecidos corredores septentrionales.

Las transformaciones posteriores que recibe el Ayuntamiento, sobre todo en los siglos XIX y XX, impiden realizar una lectura global del programa iconográfico del conjunto, si bien Alfredo Morales⁹⁵ señala que el edificio fue concebido como templo de la justicia y como espejo de la historia de la ciudad. Así, las alusiones a Hércules, el mítico fundador de Sevilla, a Julio César, legendario creador y presidente de su Cabildo, y al propio César Carlos, que como un nuevo Hércules devuelve a la ciudad el esplendor de sus orígenes, son la prueba evidente del papel que la arquitectura comenzaba a tener en la construcción de la imagen del poder de la monarquía.

El proyecto del Ayuntamiento de Sevilla se concibe en un momento importante para los Habsburgo como era el de la victoria imperial en la Batalla de Pavía. De hecho, la entrada de Carlos V en la ciudad

del Guadalquivir se produjo una semana después de la de la emperatriz, retraso debido a las negociaciones de Paz con Francisco I de Francia ratificadas en Illescas en el famoso Tratado de Madrid.

No obstante, ello no implica que debamos concebir un programa iconográfico destinado exclusivamente a exaltar la figura del emperador Carlos. Así fue como se hizo, visibilizando su imagen como héroe militar, en la chimenea del Franc de Brujas y que Fernando Checa definió como una trasposición plástica de la Paz de Cambrai o de las Damas⁹⁶. Todo ello corrió a cargo de Lanceloot Blondel y Guyot de Beaugrant, 1525-1529, en un complejo programa de referencias heroicas, políticas, imperiales y jurídicas.

En el interior del Apeadero se recoge la emblemática real. Además, la referencia a la monarquía y a la figura del emperador, cuya batalla estaba impregnada de un fuerte espíritu cruzado, están muy presentes en los elementos tallados del edificio con un fuerte nexo visual y simbólico. (Fig.19) No obstante, como ya señaló Marías, el conjunto se construye como una bandera de la gloria de la ciudad, representada por su “senado hispalense” y su proceder justo y sabio⁹⁷. Los elementos a la Antigüedad se hacen patentes en una *Hispalis* que busca legitimarse como ciudad imperial.



Fig. 19. Escudo de Sevilla, Sala Capitular, Ayuntamiento, Roque de Balduque, c. 1534.
Autor: Wikimedia commons.

nia Fialho Conde (Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2018), 92-113.

⁹⁵ Morales, *La obra renacentista*, 91-104.

⁹⁶ Fernando Checa, *Carolus* (Toledo: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001).

⁹⁷ Marías, *El largo siglo XVI*, 402.

Dicho esto, no hay que buscar para el proyecto del Ayuntamiento de Sevilla una inspiración directa que proceda del país trasalpino. Recordemos la nómina de entalladores franceses y belgas que intervienen en las decoraciones del edificio. Como se ha señalado, el período que transcurre entre 1494-1525 fue para Francia una época de transición, donde se introdujeron ideas italianas en una tradición medieval muy viva⁹⁸. En este sentido, el proyecto original del Ayuntamiento de Sevilla fue “regularizado” sobre un plano en forma de L, un esquema muy similar a edificios dentro del estilo de Francisco I, como el Hôtel Pincé de Angers, cuya fachada se concibe

con el mismo sistema de podio y zócalo empleado en el Cabildo sevillano, distribuyéndose en un similar sistema de pilastras ornamentadas, tondos y ventanas. (Fig. 20) En cualquier caso, toda la arquitectura en torno al foco francés de Tours pudiera deberse a los contactos con Milán y ser una suerte de derivación de la Cartuja de Pavía. Como ya advirtiera Alfredo Morales⁹⁹, en el Ayuntamiento de Sevilla, en el cuerpo bajo de la fachada Este, nos encontramos con una disposición de ventana adintelada coronada con un tímpano en vuelta redonda, modelo muy semejante a la portada del claustro de la Cartuja de Pavía, obra de Giovanni Antonio Amadeo.



Fig. 20. Hôtel Pincé, Angers, Francia, s. XVI.
Autor: Wikimedia commons.

⁹⁸ Anthony Blunt, *Arte y Arquitectura en Francia, 1500-1700* (Madrid: Cátedra, 1998), 37.

⁹⁹ Morales, *La obra renacentista*, lámina V.

Como ha estudiado y demostrado en varios trabajos el profesor Ibáñez Fernández la importancia de la aportación francesa al desarrollo de las artes en la península ibérica a lo largo del quinientos es visible en forma de modelos o se constata mediante la llegada de artistas¹⁰⁰. Ello generó un complejo proceso de transferencias artísticas que no deben ser entendidas, en el contexto de los hispano, como de periferia pasiva, sino que se trató de un fenómeno de ida y vuelta que no pude comprenderse desde las taxonomías o las periodizaciones ligadas al consabido discurso de los estilos artísticos generados en los cauces historiográficos del siglo XIX.

Dicho lo cual, y conviniendo con Marías, hay que eliminar a Diego de Riaño de la autoría de la fachada y restringir su intervención a un Apeadero de estilo tardogótico, en coherencia con su formación, su trayectoria profesional y sus obras documentadas. Por otro lado, su modo de actuar, como un moderno contratista de obra, impediría precisar con más detalle su papel como maestro mayor en el edificio, al modo de lo que ocurrió, por ejemplo, en las fábricas de Jerez de la Frontera, Utrera o Arcos de la Frontera. En cualquier caso, no es posible entender a Diego de Riaño en la órbita de un maestro con formación greco-romana que diera trazas “a la antigua”.

Siguiera el edificio un esquema más francés que italiano, como se deduce por sus alzados, estos debieron ser regularizados, sobre todo el asimétrico Apeadero, por maestros de los que no tenemos noticias, lo que dejaría abierta la investigación en este otro punto.

6. Procesos de transición. A modo de conclusión y prospectiva

Las formas artísticas en el reinado de Carlos V responden a una época donde se desarrolla un arte sin paradigma, un Gótico del Renacimiento. Así, para el estudio de los maestros o arquitectos que trabajan en la segunda y tercera década del siglo XVI, no debe adoptarse un prisma centrado en la teoría de los estilos artísticos. Enfocar el Renacimiento tal y como lo entendió G. Vasari, es decir, como una vuelta al orden clásico con epicentro en Florencia y Roma, sería obviar el rico panorama artístico que se desarrolló en los territorios que configuraron los reinos ibéricos en los siglos XV-XVI. Hay que contextualizar bien estos procesos de transición.

De forma particular, en los edificios de la Baja Andalucía convivieron realidades diversas, es decir, desde una arquitectura gótica a otra romana, o elementos “moriscos”; y a veces todos estos lenguajes en un mismo edificio. Por ello, la actividad de los maestros de este período, siendo el caso más significativo el de Diego de Riaño (ca.1490-1534), debe abordarse reconsiderando el paradigma clasicista e italianizante. Dicho de otro modo, si se lograra probar que Diego de Riaño no fue el autor del proyecto de la Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla, ni de la traza de las fachadas del Ayuntamiento, esta

circunstancia no restaría un ápice al valor a la importancia que tuvo su figura en el contexto de la arquitectura bajoandaluza de su tiempo.

Es obvio que es un error considerar a la figura del artista como único y auténtico responsable de la creación artística. En parte, este es el punto de vista que ha adoptado la historiografía tradicional, desde Ceán Bermúdez hasta José Gestoso, en torno a la figura de Diego de Riaño. Del mismo modo que no resulta razonable tomar una perspectiva de trabajo inserta en el contexto de las identidades territoriales (arte andaluz), realmente inexistentes, pues se trata de ver en estas figuras realidades muy diversas, debidas a los lazos familiares en el oficio de la cantería, a los repertorios visuales en termino de intercambios y transferencias artísticas o, sin duda, al papel que jugaron los promotores.

Un edificio como el Ayuntamiento de Sevilla necesitó de un taller especializado para sacar a flote una compleja fábrica en la que se alternaban de forma simultánea dos lenguajes. En mi opinión, se necesitaban de entalladores habilidosos para configurar los despieces de los nervios combados, las llamadas piedras pendientes o prendientes, pero también de imagineros para tallar florones o hacer complejos escudos de armas. El propio Marías advierte cómo el francés Nicolás de León tuvo a cargo labores tan especializadas como las molduras “escorzadas” o “fugadas” a la francesa en las capillas de San Gregorio de la catedral de Sevilla¹⁰¹. Por ello, en la obra se aunaban distintos trabajos que superan la idea de un único creador y que precisan de una correcta dirección. El taller, como una orquesta necesita varios instrumentos para interpretar la partitura, debía contar con especialistas de distinta naturaleza.

Si hacemos una comparativa, hubiese sido imposible la construcción del palacio Strozzi sin la dirección de Simone del Polaiuolo “il Cronaca”, no habiendo sido precisamente el autor de la traza, que sigue manteniéndose en el anonimato a pesar de los esfuerzos realizados por la historiografía. Tampoco se le resta importancia a una figura tan desdibujada como la de Lorenzo Vázquez de Segovia si lo denominados alarife, en lugar de arquitecto renacentista, pues su mano está detrás de un edificio hispano tan singular como el palacio de Cogolludo, no habiendo sido necesariamente el autor de su traza.

Como ha demostrado Jean-Marie Guillouët¹⁰², para comprender la sociogénesis de la modernidad artística es necesario un acercamiento a los aspectos de la cultura técnica y visual de los artesanos y artistas a finales de la Edad Media, fórmulas medievales que perduraron, por cierto, en el Mundo Moderno. La perspectiva que este autor adopta desde la microhistoria demuestra que existen cuestiones que escapan o van más allá de la historia de la construcción, pues este último gótico de raíz “hipertécnica” generó jerarquías sociales y procesos de individualidad artística muy complejos, debido a

¹⁰⁰ Javier Ibáñez Fernández, “Transferencias y continuidades vs. taxonomías y periodizaciones: los franceses y “lo francés” en la arquitectura peninsular de la Edad Media a la Edad Moderna”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 31 (2019), 15-35

¹⁰¹ Marías, “Diego de Siloé”, p. 407.

¹⁰² Jean-Marie Guillouët, *Flamboyant Architecture and Medieval Technicality. The rise of Artistic Consciousness at the End of Middle Ages (c. 1400-c. 1530)* (Turnhout: Brepols, 2019).

las habilidades virtuosas que desarrollaron muchos de estos maestros.

Resulta indudable la capacidad que tuvo Diego de Riaño para la proyección y traza de los edificios, al menos los contextualizados dentro del lenguaje del tardogótico. Sus trabajos documentados en las obras de Valladolid, Sevilla, Jerez de la Frontera, Arcos, Utrera, Carmona, Morón de la Frontera, entre otras localidades, así lo revela. No obstante, en algunos edificios resulta imposible tomar el pulso a la obra para determinar el grado de implicación que puedo tener, revelándose una empresa Riaño a la manera de un moderno contratista de obras. Incluso dispuso de agentes para intermediar entre las fábricas y las canteras de donde procedían los materiales, como es el caso de la figura de Andrés Núñez del Río. En el caso de su participación en el proyecto de la sacristía de los Cálices de la catedral de Sevilla el debate sigue abierto.

En el inventario *posmortem* de los bienes de Diego de Riaño, asentado en Valladolid el 17 de diciembre de 1534, se cita “cierta herramienta de su officio” así como “ciertos papeles de debuxo de su officio”, sin hacer referencia a los libros o a los grabados¹⁰³. Esto permite mantener la incertidumbre si se asume la autoría del cántabro sobre obras proyectadas siguiendo parámetros o modelos de la Antigüedad.

Además de las formas del tardogótico portugués, muy claras en la estancia del Apeadero en el Ayuntamiento sevillano, las Casas Capitulares parecen conectar con los repertorios “a la antigua” introducidos en el contexto de Tours, en torno a las obras del periodo de Francisco I en Francia, donde hay una asunción de los modelos lombardos. Ello puede explicarse por la presencia de entalladores franceses que asumieron las declinaciones ornamentales del exterior del edificio, muerto incluso Riaño. Muchos de estos artistas vinieron a la capital Hispalense a trabajar bajo las órdenes del cántabro, como es el caso de Nicolás de León, francés¹⁰⁴. Otros nombres como Jacques, Germán Francés, Didier Francés o Antonio Francés están documentados. De forma particular, Antonio Francés tuvo una alta participación en los frisos de las ventanas y en la labra de “veneras” que Morales relaciona con los frontones curvos de las ventanas mayores del Apeadero¹⁰⁵. Aunque la incertidumbre se queda en este punto, los franceses debieron de trabajar con libros o cuadernos de dibujos para copiar los modelos clásicos, sin que fuese necesario hacer el viaje a Italia y, sobre todo, sin tener que conocer a los autores de la Antigüedad. En cualquier caso, conocemos que el contexto del léxico contenido en ciertos contratos franceses de los inicios del quinientos era común diferenciar entre labores de entalladura “a la moda francesa” y “a la antigua”, las primeras realizadas por artistas que seguían la tradición local y las otras genuinamente italianas, bien importadas

o bien realizadas por italianos¹⁰⁶. Así, para el caso de Sevilla este fenómeno conviene ser estudiado en profundidad.

Diego de Riaño, Simón Pérez, Fernando Álvarez, Domingo de la Batalla, y otros muchos nombres, fueron maestros que asumieron las formas de este Gótico del Renacimiento y que plasmaron en los edificios de la Baja Andalucía. Todos ellos tuvieron como punto de unión Portugal, algunos por ser naturales de allí y otros, como el cántabro de Hornedo, por haber pasado accidentalmente por el país luso. No sabemos si la fortuna artística de Diego de Riaño hubiese sido la misma sin su estancia obligada en Lisboa de Portugal.

En mi opinión, resulta ya estéril entrar en el debate abierto sobre si Riaño fue el autor del proyecto de la Sacristía Mayor de Sevilla, un edificio muy diferente a todo lo que se conoce de su mano, o si en cambio el diseño se le debe atribuir a Diego de Siloé. Mientras no aparezcan nuevas evidencias documentales los caminos están cerrados, más allá de posibles análisis nada concluyentes en torno al uso de la piedra, las discontinuidades del muro, las marcas de cantería o las formas estilísticas a las que ya se dedicó Marías en 1989.

Así, en el estado actual de la cuestión el asunto debe enfocarse en el tema de los intercambios y las transferencias, así como en el papel que pudieron jugar los actores implicados en este proceso. Hace ya algunos años que María Fernanda Morón de Castro incidió en el importante papel que como promotor jugó Juan Téllez, II conde de Ureña, al que las fuentes definen de “conde moderno”¹⁰⁷. Casado con Leonor de Velasco, hija de los primeros condestables de Castilla, no debieron de serle ajenos ni los sepulcros de sus suegros. ni el retablo que Diego de Siloé y Birgarny colocaron en 1523 en la capilla familiar de la catedral de Burgos.

Diego de Riaño trabajó a las órdenes del II conde de Ureña aunque no hay prueba alguna de un contacto entre Riaño y Siloé. En cualquier caso, los nexos entre familias nobles que comparten los mismos maestros es una realidad que hay que asumir, los llamados artistas de casa y corte. La arquitectura tenía un fuerte carácter identitario. Ello no invalida, es más, podría ser un elemento complementario, para ese trasvase de soluciones entre Granada y Sevilla, debido a la presencia de entalladores altamente cualificados, algunos procedentes de la ciudad nazarí, en el contexto de la obra de la catedral de Sevilla¹⁰⁸. Patrones como el II conde de Ureña o eclesiásticos como Baltasar del Río¹⁰⁹,

¹⁰⁶ Nos referimos al asiento de 25 de abril de 1509 para la decoración del castillo francés de Gaillon que ya llamó la atención de Javier Ibáñez Fernández, *La portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico* (Calatayud: Centro de Estudios bilbilitanos, Institución “Fernando el católico”, 2012), 77, nota nº 306.

¹⁰⁷ Morón, “La puerta del Sol”, 28-29.

¹⁰⁸ Teoría apuntada por Gómez Moreno y recogida por Gómez Martínez. Sobre este asunto véase Gómez-Moreno, “Las águilas”, 87 y Javier Gómez Martínez, *El Gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998), 111-122.

¹⁰⁹ La importancia de este personaje en Teodoro Falcón Márquez, “Baltasar del Río, Obispo de Scala, y su capilla en la catedral de Sevilla”, en *Patrones y modelos en las relaciones entre Andalucía, Roma y el Sur de Italia*, coords. Rosario Ca-

¹⁰³ Tal y como lo recoge Morales, *La obra renacentista*, 37.

¹⁰⁴ Este artista vino a trabajar a la catedral de Sevilla en las Capillas del Alabastro, a las órdenes de Diego de Riaño. Véase sobre este asunto Morales, *La obra renacentista*, 72.

¹⁰⁵ Véase sobre este asunto Morales, *La obra renacentista*, 78.

capitular sevillano¹¹⁰, pudieron haber tenido un papel fundamental para proporcionar a Diego de Riaño soluciones arquitectónicas o dibujos que “orientaran” un proyecto difícil de encajar en la experiencia tardogótica del cántabro, como fue el de la Sacristía Mayor de Sevilla.

Sea como fuere, nada de esto resta importancia a la figura de un Diego de Riaño como uno de los principales actores de este Gótico del Renacimiento en la Baja Andalucía.

7. Referencias bibliográficas

7.1. Fuentes

Carriazo, Juan de Mata. *La boda del Emperador. Notas para una historia de amor en el alcázar de Sevilla*. Sevilla: Imprenta Provincial, 1959.

Feste et archi triumphali che furono fatti in la intrata de lo inuittissimo cesare Carolo. V. re di romani imperatore sempre agosto, et della serenissima & potentissima signora Isabella imperatrice Sua moglie in la nobilissima & fidelissima citta di Siuiglia alli. Ill. di marzo de l'anno. M.D.XXVI.

García, Simón. *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1683, Ms. 8844.

Gestoso y Pérez, José. *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian*. Sevilla: Imprenta de la Revista de Tribunales, 1892.

Gestoso y Pérez, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Caja de Ahorros de Sevilla, edición facsímil, 1984.

Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Madrid, Imprenta Real, 1786.

7.2. Bibliografía

Alonso Cortés, Narciso. “Miscelánea Vallisoletana I. La Primitiva Catedral”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid*, 15 (1936): 1-2.

Alonso Ruiz, Begoña. “Diego de Riaño y los maestros de la Colegiata de Valladolid”, *De Arte, Revista de Historia del Arte*, 3 (2004): 39-53.

Belozerskaya, Marina. *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Bellido Ahumada, José. *La patria de Nebrija (Noticia Histórica)*. Sevilla: Gráfica de los Palacios, 1985.

Bilou, Francisco. *Nicolau Chanterene. Um insigne escultor em Évora, 1532-1542*. Évora: Edições Colibri, 2020.

Blunt, Anthony. *Arte y Arquitectura en Francia, 1500-1700*. Madrid: Cátedra, 1998.

Checa, Fernando. *Carolus*. Toledo: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

Dias, Pedro. *Nicolau de Chanterene Escultor da Renascença*. Lisboa: Publicações Ciência e vida, 1987.

Falcón Márquez, Teodoro. “Baltasar del Río, Obispo de Scala, y su capilla en la catedral de Sevilla”, *en Patronos y modelos en las relaciones entre Andalucía, Roma y el Sur de Italia*, coordinado por Rosario Camacho Martínez y Eduardo Asenjo Rubio, 59-88. Málaga: Ministerio de Economía y Competitividad, 2012.

Fernández González, Laura y Trusted Marjorie. “Visual and spatial hybridity in the early modern Iberian world”, *Renaissance Studies* 4 (2020): 536-549.

Gómez Martínez, Javier. *El Gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998.

Gómez Mreno, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca, Alonso de Berruguete, 1517-1558*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941.

Gómez Moreno, Manuel. *Diego de Siloé*. Granada, Universidad de Granada, 1963.

Gómez-Salvago Sánchez, Mónica. *Fastos de una boda real en la Sevilla del quinientos (Estudio y documentos)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

Guillouët, Jean-Marie. *Flamboyant Architecture and Medieval Technicality. The rise of Artistic Consciousness at the End of Middle Ages (c. 1400-c. 1530)*. Turnhout: Brepols, 2019.

Guzmán Oliveros, Natividad y Orellana González, Cristóbal. “El palacio renacentista de Riquelme (1542)”, *Revista de Historia de Jerez*, 7 (2001): 49-76.

Ibáñez Fernández, Javier. “Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés”, *Artigrama*, 22 (2007): 473-512.

Ibáñez Fernández, Javier. *La portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*. Calatayud: Centro de Estudios bilbilitanos, Institución “Fernando el católico”, 2012.

Ibáñez Fernández, Javier. “Transferencias y continuidades vs. taxonomías y periodizaciones: los franceses y “lo francés” en la arquitectura peninsular de la Edad Media a la Edad Moderna”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 31 (2019), 15-35

Jiménez Martín, Alfonso. *Anatomía de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2013.

Kavaler Ethan Matt. *Renaissance Gothic*. New Haven: Yale University Press, 2012.

León Alonso, Aurora. “La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, estilo e interpretación iconológica”, *Boletín de Arte* 4-5 (1984): 93-142.

Lleó Cañal, Vicente. *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento Sevillano*. Madrid: Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2012.

Marías, Fernando. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.

Marías, Fernando. “Orden arquitectónico y autonomía universitaria: la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares y Luis de Vega”, *Goya* 217-218 (1990): 28-40.

macho Martínez y Eduardo Asenjo Rubio (Málaga: Ministerio de Economía y Competitividad, 2012), 59-88.

¹¹⁰ Morales destacó el papel que jugaron los capitulares sevillanos como Pedro Pinelo o Baltasar del Río en este proyecto, circunstancia en la que volvió a incidir el profesor Recio Mir. Sobre este destacado asunto véase Morales, *La Sacristía Mayor*, 59-60. Recio, *Sacrum Senatum*, 82-87.

- Marías, Fernando. "Memoria, correspondencia e integración de las artes en la Edad del Humanismo (siglos XVI-XVIII)", en *Correspondencia e integración de las artes*, 14ª CEHA, editado por Isidoro Coloma Martín, 61-84. Málaga: Universidad de Málaga, 2003.
- Marías Fernando. "Geografías de la arquitectura del Renacimiento", *Artígrama* 23 (2008): 21-37. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2008237790
- Marías, Fernando. "El primer Renacimiento en España", en *De Fernando el Católico a Carlos V (1504-1521)*, coordinado por Miguel Ángel Ladero Quesada, 215-244. Madrid: Real Academia de la Historia, 2017.
- Marías, Fernando. "Diego de Siloé en Sevilla y el problema de Diego de Riaño", en *Diego de Riaño, Diego de Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento*, coordinado por Antonio Luis Ampliato Briones y Juan Clemente Rodríguez Estévez, 405-424. Sevilla-Granada: Universidad de Sevilla y Universidad de Granada, 2022.
- Morales Martínez, Alfredo José. *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1981.
- Morales Martínez, Alfredo José. "La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII", en *La catedral de Sevilla*, editado por AA.VV, 173-215. Sevilla: Guadalquivir, 1984.
- Morales Martínez, Alfredo José. *La Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1984.
- Morales Martínez, Alfredo José. "Gloria y honras de Carlos V en Sevilla", en *Arquitectura imperial*, editado por Rosenthal, 148-157. Granada: Universidad de Granada, 1988.
- Morales Martínez, Alfredo José. "Diego de Riaño en Lisboa", *Archivo Español de Arte* 264 (1993): 404-407.
- Morales Martínez, Alfredo José. "Diego de Riaño", en *El ciclo Humanista Arquitectos II. Proyecto Andalucía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*, tomo XXVI, 191-225. Sevilla: Junta de Andalucía, 2011.
- Morales Martínez, Alfredo José. "Lecciones de Luca Pacioli para Juan Sánchez, maestro mayor del Ayuntamiento de Sevilla", *Revista Laboratorio de Arte*, 31 (2019), 135-142.
- Moreno Arana, Juan. "El arquitecto Fernando Álvarez (h. 1490-1562). Nuevas aportaciones a su perfil socio-profesional a través de su inventario y partición de bienes", *UCOArte, Revista de Teoría e Historia del Arte*, 12 (2023), 32-55.
- Morón de Castro, María Fernanda. *La iglesia de San Miguel. Cinco siglos en la historia de San Miguel de Morón de la Frontera (XIV-XVIII)*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Fundación Fernando Villalón, 1995.
- Morón de Castro, María Fernanda. "La puerta del Sol en la colegiata de Osuna", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 6 (2004), 27-30
- Pinto Puerto, Francisco Sebastián. "La falsa apariencia. Las plementerías en hiladas redondas en las fábricas del Arzobispado Hispalense", *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, coordinado por Amparo Graciani, volumen II, 827-840. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2000.
- Pinto Puerto, Francisco Sebastián. *Las esferas de piedra: Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia del Renacimiento*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001.
- Pinto Puerto, Francisco Sebastián. "La Sacristía de los Cálices. Aportaciones desde el análisis de sus fábricas y los sistemas de control formal", en *La catedral entre 1434 y 1517: historia y conservación*, editado por Alfonso Jiménez Martín, 165-233. Sevilla: Dereçeo, 2013.
- Ramos Sosa, Rafael. *Fiestas reales sevillanas en el imperio (1500-1588)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1986.
- Recio Mir, Álvaro. *Sacrum Senatium. Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa y Universidad de Sevilla, 1999.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente. *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*. Sevilla: Diputación Provincial, 1998.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente. "El maestro Alonso Rodríguez", en *Los últimos arquitectos del gótico*, editado por Begoña Alonso Ruiz, 271-362. Madrid: Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica, 2010.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente. *El Universal Convite. Arte y alimentación en la Sevilla del Renacimiento*. Sevilla: Akal, 2021.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente y Ampliato Briones, Antonio Luis. "Diego de Riaño y la Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla: Nuevas consideraciones sobre su autoría", *Laboratorio de Arte* 31 (2019): 97-112. <https://doi.org/10.12795/LA.2019.i31.06>
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente y Ampliato Briones, Antonio Luis. "Reconstruyendo a Diego de Riaño. Materiales para una nueva visión del arquitecto y su obra", en *Diego de Riaño, Diego de Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento*, coordinado por Antonio Luis Ampliato Briones, Rafel López Guzmán y Juan Clemente Rodríguez Estévez, 113-130. Sevilla-Granada: Universidad de Sevilla y Universidad de Granada, 2022.
- Romero Bejarano, Manuel. *Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la Baja Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014, tesis doctoral inédita.
- Romero Bejarano, Manuel. "De vanidad e infortunio. Historia de la construcción del palacio de Riquelme de Jerez de la Frontera (1542-1543)", *Atrio: Revista de Historia del Arte* 22 (2016): 60-71.
- Romero Bejarano, Manuel. "Gótico y Renacimiento en San Mateo", en *La parroquia de San Mateo de Jerez de la Frontera. Historia, Arte y Arquitectura*, editado por Javier. F. Jiménez López de Eguileta, 243-322. Murcia: Editum, 2018.
- Romero Bejarano, Manuel. "Influencia portuguesa en el último gótico de la Baja Andalucía", en *La Sevilla lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, coordinado por Fernando Quiles, Manuel Fernández Chaves y Antónia Fialho Conde, 92-113. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2018.
- Romero Medina, Raúl. *Arquitectura medieval en El Puerto de Santa María. Del Islam al inicio del*

- Renacimiento* (1550). Cádiz: Universidad de Cádiz, 2009, tesis doctoral inédita.
- Romero Medina, Raúl. "Los canteros de la obra tardogótica del Monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María (1522-1544)", *Revista de Historia de El Puerto* 44 (2010): 65-66.
- Romero Medina, Raúl. *Diccionario bibliográfico de los signos lapidarios de España*. Bruselas: Centre International de Recherches Glyptographiques, 2012.
- Romero Medina, Raúl. "Los Rodríguez una saga de maestros constructores a finales de la Edad Media en Jerez de la Frontera", en *750 aniversario de la incorporación de Jerez a la Corona de Castilla: 1264-2014*, dirigido por José Sánchez Herrero y Manuel González Jiménez, 385-408. Jerez de la Frontera: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, 2014.
- Romero Medina, Raúl. "La nobleza y los usos del tardogótico castellano al sur de Despeñaperros", en *Nuevas aportaciones a la Historia del Arte en Jerez de la Frontera y su entorno*, dirigido por Fernando Pérez Mulet y coordinado por Fernando Aroca Vicenti, 66-74. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2016.
- Romero Medina, Raúl. "Los cortes de cantería en los contratos de compra de piedra para la construcción tardogótica. El caso jerezano-portuense (1520-1550)", en *La pierre comme porteur de messages du chantier de construction et de la vie du bâtiment*, editado por Jean-Louis Van Belle, 253-366. Bruxelles: Safran, 2019.
- Romero Medina, Raúl. "De buen rejal mejor marca. Las compras de piedra para la obra de un edificio finimedieval: Santa María de la Victoria de El Puerto de Santa María (1522-1528)", *Revista de Historia de El Puerto* 62 (2019): 29-99.
- Romero Medina, Raúl. "Fuentes documentales de archivo para el estudio de la fábrica de Santa María de la Victoria (I) Las nóminas de los jornales de los maestros de obra (1522-1528)", *Revista de Historia de El Puerto*, 64 (2020): 79-154.
- Romero Medina, Raúl. *La promoción artística de la Casa Ducal de Medinaceli. Memoria visual y arquitectura en Andalucía y Castilla (siglos XIV-XVI)*. Madrid: Doce Calles, 2021.
- Romero Medina, Raúl y Romero Bejarano, Manuel. "La catedral de Sevilla y la arquitectura en la baja Andalucía: la conexión portuguesa", en *la Catedral de Sevilla entre 1434 y 1517: historia y conservación*. XX. Edición Aula Hernán Ruiz, 236-276. Sevilla: Dereceo, 2013.
- Romero Medina, Raúl y Romero Bejarano, Manuel. "Burgos, Jerez y Salamanca. Juan Gil de Hontañón y su obra en la parroquia de San Miguel de Jerez de la frontera. Repercusiones en la Catedral Nueva de Salamanca", en *La catedral de Salamanca. De Fortis a Magna*, coordinado por Mariano Casas Hernández, 2033-2046. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014.
- Romero Medina, Raúl y Romero Bejarano, Manuel. "Decoraciones arquitectónicas del tardogótico de Burgos y su influencia en Andalucía, Portugal y la India", *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*, 28 (2016), 101-117. <https://doi.org/10.25267/Trocadero.2016.i28.05>
- Romero Medina, Raúl y Romero Bejarano, Manuel. "La obra tardogótica de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera. Reflexiones sobre la intervención de Diego de Riaño", *De Arte, Revista de Historia del Arte* 16 (2017), 31-48. <https://doi.org/10.18002/da.v0i16.4980>
- Romero Medina, Raúl y Romero Bejarano, Manuel. "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", *Materia: Revista internacional d'Art*, 13 (2018): 23-34. <https://doi.org/10.1344/Materia2018.13.2>
- Romero Medina, Raúl y Romero Bejarano, Manuel. "Un edificio tardogótico portugués fuera de Portugal: La Basílica de Santa María de Arcos de la Frontera", en *Da traça à edificação: a arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa. Estudos sobre tardogótico, coordinado por Fernando Grilo, Joana Balsa de Pinho, Ricardo J. Nunes da Silva*, 497-512. Lisboa, Theya Editores: Artis - Instituto de História da Arte, 2020.
- Savoy, Daniel. *The globalization of Renaissance Art. A critical review*. Leiden-Boston: Brill, 2017.
- Sierra Delgado, Ricardo. *Diego de Siloé y la nueva fábrica de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.
- Yarza Luaces, Joaquín. *Introducción al arte español. Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Madrid: Akal, 1992.