

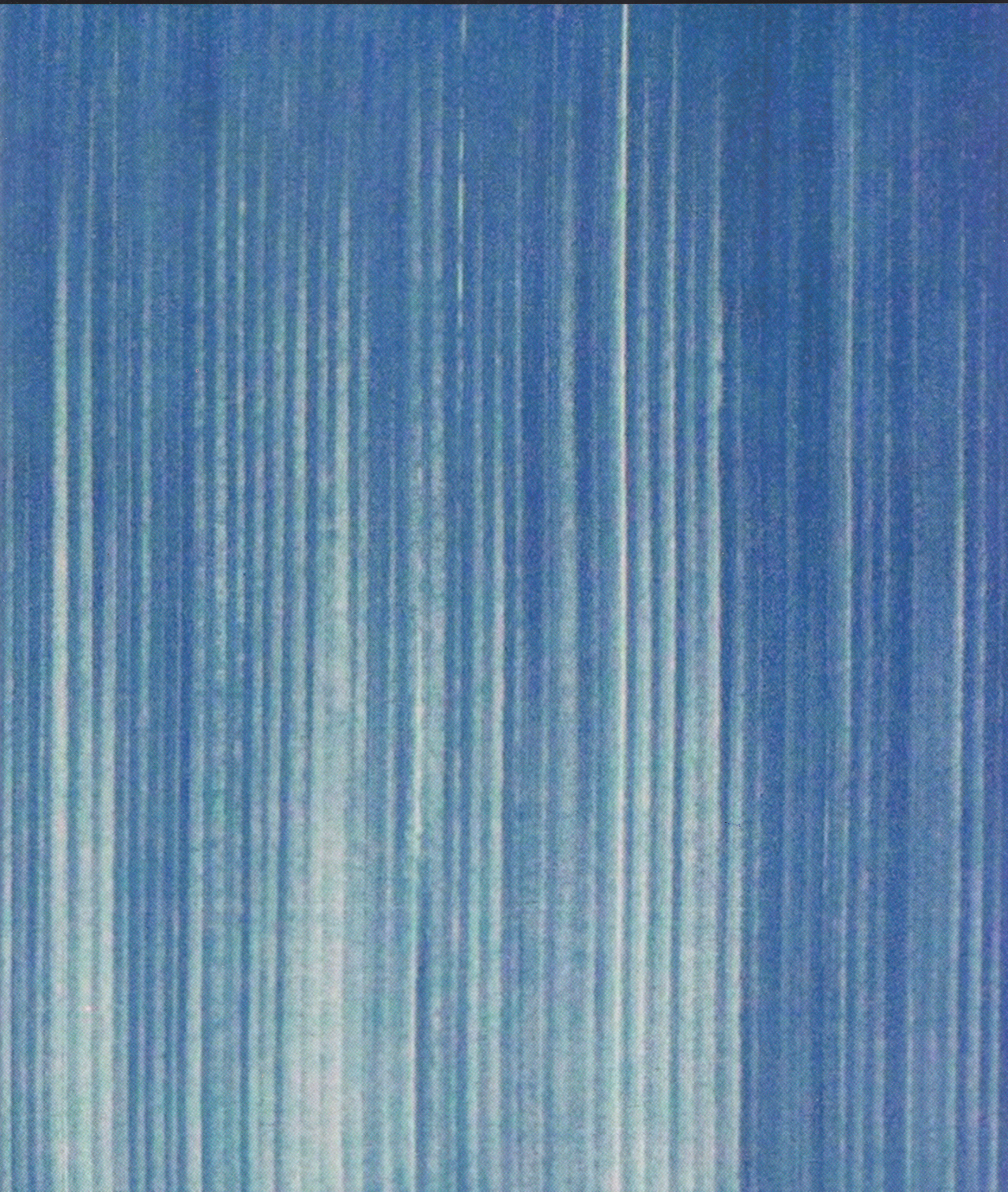
Monográfico

Muestras, trazas y modelos en la arquitectura
hispanica de la Baja Edad Media a finales del Seiscientos

Artigrama

Nº 31, 2016. Zaragoza

ISSN: 0213-1498



El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. Diseño y construcción*

JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ** Y BEGOÑA ALONSO RUIZ***

Resumen

En 1509, Íñigo López de Mendoza, II conde de Tendilla, explicaba que la inclusión del cimborrio en la Capilla Real de Granada era una cosa que da[ba] mucha vista y ahermosea[ba] en gran manera la Capilla y [hacía] el edificio real y magnífico. Para esas fechas tempranas del siglo XVI, el cimborrio se había convertido en un elemento dignificador de la arquitectura religiosa. Al alarde técnico que suponía su construcción, se unía su doble funcionalidad en el templo, ya que permitía aumentar la iluminación interior de los edificios —se trataba, en última instancia, de una figura de luces, tal y como lo definirá Simón García años más tarde—, que servía, a su vez, para subrayar el eje central del espacio religioso allí donde se cruzaban los brazos de la cruz. Estas razones prácticas y simbólicas favorecieron la construcción de este tipo de estructuras en toda la Europa cristiana a lo largo de la Edad Media y parte de la Moderna. El fenómeno también puede observarse en la Península Ibérica, donde comienza muy pronto, y se prolonga hasta fechas muy avanzadas. Trataremos de seguirlo a través de los ejemplos —y de los diseños— conservados.

Palabras clave

Cimborrio, diseño de arquitectura, Gótico, Tardogótico, Renacimiento.

Abstract

Íñigo Lopez of Mendoza, the Second count of Tendilla, explained in 1509 that the inclusion of the cimborio (crossingtower) in the Royal Chapel of Granada was a thing that gives many sight and embellishes in great way the Chapel and this inclusion transformed the building in to royal and magnificent. At the seearly dates of the 16th century, the cimborio had become

* Los autores desean mostrar su gratitud a todas las personas que, de una manera u otra, han colaborado en la redacción de este trabajo: a María Josefa Tarifa Castilla, Carlos Becerril Rodrigo, Jorge Martín Marco, Ismael Piazuelo Rodríguez, Juan Escorial Esgueva y Elena Martín Martínez de Simón, que nos han facilitado el acceso a fuentes bibliográficas y de archivo; a María de los Desamparados Cabanes Pecourt, Ascunción Blasco Martínez, Pilar Pueyo Colomina, Jorge Andrés Casabón, y Esther Casorrán Berges, sin cuya ayuda no hubiera sido posible la transcripción de los documentos que se publican en este artículo; a J. Fernando Alegre Arbués y Manuel Pedruelo, que nos han ayudado en la realización de las reconstituciones gráficas que se incluyen en este estudio; y a los colegas Alfonso Jiménez Martín, Fernando Marías, Javier Gómez Martínez, José Antonio Ruiz Hernando, Miguel Sobrino y Ricardo J. Nunes da Silva, que han contribuido, con generosas aportaciones, comentarios y puntos de vista, a enriquecerlo considerablemente. A todos ellos, muchas gracias.

Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto I+D “Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación” (ref. HAR2014-54281-P) del Ministerio de Economía y Competitividad.

** Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: jif@unizar.es.

*** Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria. Dirección de correo electrónico: alonsob@unican.es.

a dignifying element of the religious architecture. The advantages were undoubted. First, the technical ostentation that supposed its construction. In addition, it had a double functionality in the temple, since it was allowing to increase the interior lighting and serves to underline the central axis of the religious space where the two parts of the cross were crossing. These practical and symbolic reasons favored the construction of this type of structures throughout the whole Christian Europe during the Middle Ages and part of the Modern one. The phenomenon can also be observed in the Iberian Peninsula; there it begins very early, and continues until very advanced dates. We'll try to follow it through the examples —and of the designs— preserved.

Key words

Cimborio, crossingtowers, architectural desings, Gothic, Late Gothic, Renaissance.

* * * * *

La arquitectura cristiana peninsular comenzó a experimentar muy pronto con la construcción de cimborrios sobre las encrucijadas de los transeptos de los templos. Tal y como se ha sugerido en fechas recientes, las primeras estructuras de este tipo pudieron construirse para solventar cuestiones estrictamente técnicas; en esencia, para evitar los encuentros —siempre problemáticos— entre tramos de cubierta dispuestos a la misma altura, es decir, las limahoyas. Así vendría a confirmarlo la existencia continuada, a lo largo del tiempo, de estructuras totalmente ciegas, o bien, de volúmenes prismáticos levantados sobre los cruceros de las iglesias sin que su presencia pueda advertirse desde su interior. No obstante, la apertura de vanos en sus lienzos murales terminará convirtiéndolos en elementos de gran utilidad para iluminar, y en definitiva, para subrayar, tanto física como simbólicamente, las encrucijadas de los edificios.¹

Entre los primeros ejemplos cabría situar las estructuras levantadas sobre varios templos visigóticos —tanto de planta centralizada como de tipologías más complejas—, desarrolladas como volúmenes prismáticos de planta cuadrangular, con vanos de iluminación en sus lienzos murales, y cubiertas mediante soluciones diferentes, que irían, desde la bóveda hemiesférica en el caso de San Fructuoso de Montelios (Braga, Portugal), a la de arista en el de Santa Comba de Bande (Orense), o la vaída en el de Santa María de Melque (Toledo).

Este tipo de estructuras continuarán construyéndose en los siglos inmediatamente posteriores, dentro de la arquitectura que denominamos

¹ SOBRINO GONZÁLEZ, M., “Elementos arquitectónicos tardogóticos de la iglesia del monasterio de Arlanza (Burgos) en el Museo Arqueológico Nacional. 03. A propósito de la obra gótica de San Pedro de Arlanza. Glorias y desgracias de los cimborrios”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 19, 2001, pp. 162-169, espec. pp. 162-166; SOBRINO GONZÁLEZ, M., “El cimborrio y otras soluciones a las cubiertas en la arquitectura altomedieval”, en Huerta, S. (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, 27-29 enero 2005, Madrid, Instituto Juan de Herrera, SEDHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005, vol. II, pp. 1.017-1.027.

de Repoblación. Así vendrían a demostrarlo los módulos de planta cuadrangular levantados en los tramos previos a los presbiterios de las iglesias de Santiago de Peñalba (León) y San Miguel de Celanova (Orense), que no son propiamente cimborrios, porque son volúmenes independientes, elevados sobre muros ciegos, que se cubren, en el primer caso, con una bóveda vaída gallonada, y en el segundo, mediante una bóveda de arista; pero también, cimborrios perfectamente definidos, como el de la iglesia de San Cebrián de Mazote (Valladolid), que se eleva sobre la embocadura de la capilla mayor del templo y dos primitivos pilares compuestos, dispone de un prisma de planta cuadrangular en el que se abren vanos de iluminación, y se cierra con una bóveda vaída gallonada.

La verdadera renovación del subtipo se producirá en la arquitectura románica posterior, con la incorporación de diferentes sistemas —de trompas o de pechinas— en relación con alzados cada vez más complicados y novedosas soluciones de abovedamiento para cerrar los prismas, que, en algunos casos, no llegan a acusarse al exterior, tal y como puede comprobarse de analizar el cimborrio de la catedral de Jaca (Huesca), levantado a finales del siglo XI, o el de la colegial de Santillana del Mar (Cantabria), fechado ya en la centuria siguiente, dos módulos de planta cuadrangular en todo su desarrollo que albergan, en el primer caso, un sistema de trompas entre las que llegó a practicarse un único vano, actualmente condenado, y una llamativa solución cupulada nervada,² y en el segundo, cuatro pechinas —entre las que se abrieron los vanos de iluminación— y una bóveda hemiesférica.³

Sin embargo, las estructuras se irán complicando con el paso del tiempo, acusando al exterior, al menos desde un punto de vista volumétrico, su propio desarrollo interno. Así puede descubrirse ya en la levantada sobre la encrucijada del transepto de la iglesia de San Vicente de Cardona (Barcelona) en la primera mitad del siglo XI, en la que el sistema de trompas queda embebido en un prisma de planta cuadrangular que emerge sobre las rasantes de las cubiertas, mientras que su bóveda hemisférica, que cuenta con varios vanos abiertos en su base y un óculo en

² BUESA CONDE, D. J., “Catedral de San Pedro”, en Pérez González, J. M^a (dir.) y Buesa, D. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Aragón. Huesca*, vol. I, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2016, pp. 255-298, espec. pp. 286-288.

³ La bóveda hemiesférica que puede contemplarse en la actualidad es posterior, y aunque los expertos no cuestionan la originalidad de las pechinas [GARCÍA GUINEA, M. Á., “Colegiata de Santa Juliana”, en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. M^a (dirs.), y García Guinea, M. Á. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Cantabria. Cantabria*, vol. I, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2007, pp. 333-434, espec. pp. 350-352, y p. 363], el hecho de que sus hiladas de piedra no coincidan con las de los lienzos murales del cimborrio, nos hacen dudar de que no obedezcan a la misma intervención restauradora que afectó a la cúpula.

el polo, se desarrolla en otro de planta hexagonal, que se prolonga más allá del trasdós de la cúpula con un segundo cuerpo abierto al exterior mediante vanos de medio punto.

En todo caso, este tipo de estructuras tenderán a construirse buscando una cierta regularidad geométrica, de tal manera que los sistemas de trompas terminarán inscribiéndose en volúmenes prismáticos de planta cuadrangular, en los que se abrirán los vanos de iluminación, mientras que las soluciones de abovedamiento acabarán desarrollándose en unos cuerpos superpuestos de planta octogonal completamente ciegos. Así puede comprobarse de analizar, por ejemplo, la estructura levantada sobre el tramo previo al presbiterio de la iglesia de San Pedro del castillo de Loarre (Huesca) —que no es propiamente un cimborrio, ya que se eleva sobre los muros ciegos de una iglesia de una sola nave—, el cimborrio de la colegial de Castañeda (Cantabria), o el de la iglesia de la Anunciada de Uruña (Valladolid), que se erigieron entre finales del siglo XI y los primeros compases de la centuria siguiente.⁴

Todas estas experimentaciones permitirán la elevación de los primeros cimborrios de planta octogonal, como el de la iglesia de San Martín de Frómista (Palencia), construido en la segunda mitad del siglo XI, muy transformado a lo largo de su historia, y restaurado por Manuel Aníbal Álvarez Amoroso a caballo entre los siglos XIX y XX,⁵ en el que el sistema de trompas queda embebido en un potente cuerpo de planta cuadrangular —a partir de ahora, totalmente ciego— que emerge por encima de las cubiertas del edificio, y sirve de base para la elevación de un prisma de perfil octogonal en el que se abren los vanos de iluminación, y que se cierra mediante una bóveda hemisférica.

En todo caso, este hallazgo no impedirá la experimentación de otras fórmulas. Así, por ejemplo, cabría mencionar la articulada en la iglesia de San Miguel de Almazán (Soria) en el último tercio del siglo XII,⁶ en la que

⁴ Para la colegial de Castañeda, GARCÍA GUINEA, M. Á., “Colegiata de Santa Cruz”, en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. M^a (dirs.), y García Guinea, M. Á. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Cantabria*. Cantabria, vol. II, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2007, pp. 985-1.018, espec. p. 988, para Uruña, OLIVERA ARRANZ, M. DEL R., “Iglesia de Nuestra Señora de la Anunciada”, en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. M^a (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Valladolid, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 398-406.

⁵ SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., “Iglesia de San Martín”, en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. M^a (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Palencia, vol. II, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 1.033-1.050.

⁶ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., “Iglesia de San Miguel”, en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. M^a (dirs.), Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Soria, vol. I, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2016, pp. 134-143.

el tendido de cuatro trompas angulares permite la elevación de un cuerpo de planta octogonal que alberga una extraordinaria solución cupulada nervada definida a partir de ocho parejas de arcos que no arrancan de los flancos del prisma, sino de los puntos medios de cada uno de sus lados, y que generan, al entrecruzarse, una estrella de ocho puntas y un octógono en el polo; un ejercicio geométrico muy sencillo que la historiografía artística ha insistido en considerar —por razones estrictamente nacionalistas— de raíz hispanomusulmana, cuando, en realidad, la geometría, la *sciencia*, es una, al margen de quiénes y dónde puedan aplicarla. Así vendría a demostrarlo la utilización de fórmulas muy similares para la articulación de soluciones muy parecidas en contextos muy diferentes, en Córdoba o en Toledo, es cierto, pero también, atendiendo a este caso concreto, en las iglesias de Santa Cruz de Olorón y de L'Hôpital-Saint-Blaise, construidas al otro lado de los Pirineos en un contexto cronológico mucho más próximo, entre finales del siglo XI y comienzos de la centuria siguiente.⁷ Además, los plementos del casquete están perforados, lo que permite la entrada de la luz captada por los vanos practicados en los lienzos murales del prisma exterior, y el polo, también abierto, debió de contar desde el principio con una linterna de características similares a la que puede contemplarse en la actualidad, que queda embebida en un cuerpo de fábrica de ladrillo muy posterior, que sirve de campanario.

Asimismo, cabría destacar las soluciones cupuladas desarrolladas en la catedral de Zamora, la catedral vieja de Salamanca y la colegial de Toro (Zamora) entre el último tercio del siglo XII y las primeras décadas de la centuria siguiente, en las que se utiliza un sistema de pechinas despiezadas por juntas horizontales y verticales, y no convergentes al centro, por lo que no son, en puridad, triángulos esféricos, que debieron de realizarse disponiendo los sillares simplemente escuadrados para labrar sus superficies con posterioridad, lo que explicaría la relativa continuidad y perfección que presentan. Sea como fuere, estas pechinas quedan embebidas en potentes prismas de planta cuadrangular que emergen por encima de las rasantes de las cubiertas, sobre los que se elevan unos tambores cilíndricos —de una sola altura en Zamora, de dos en Salamanca y Toro—, perforados por vanos de iluminación, cuya estabilidad trató de asegurarse mediante la construcción de pequeñas torres en la vertical de los pilares torales. Para cerrarlos, se voltearon unas llamativas soluciones nervadas, de plementos gallonados —un inteligente recurso constructivo— en Zamora y Salamanca,

⁷ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1998, pp. 12-14, y pp. 76-82.

y lisos —de ladrillo— en Toro; de las cuales, la de Zamora se trasdosa al exterior, la de Salamanca sirve de base para un chapitel pétreo, y la de Toro queda oculta bajo una cubierta convencional, de madera y teja.⁸

Más allá de curiosas evocaciones de carácter microarquitectónico, como las incluidas en las jambas del pórtico de los pies —o del Perdón— de la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca), y de interesantes variaciones, como la desarrollada en la sala capitular de la catedral de Plasencia (Cáceres) ya en el siglo XIII,⁹ los ecos formales de la solución todavía podrían rastrearse en otras obras, estructuralmente muy diferentes. Es el caso de la solución desarrollada en el tramo previo al presbiterio de la iglesia del antiguo monasterio de Santa María de Gómez Román, conocido como La Lugareja, en las inmediaciones de Arévalo (Ávila), levantada en los albores del siglo XIII; un módulo de planta cuadrada construido en ladrillo que alberga en su interior un sistema de pechinas, un tambor cilíndrico y una bóveda hemiesférica.¹⁰ No obstante, la fórmula no tendrá el impacto que su espectacularidad habría permitido augurarle, y la primera arquitectura gótica optará, preferentemente, por estructuras, bien de planta octogonal, bien de planta cuadrangular, cubiertas mediante soluciones nervadas.

El cimborrio de planta octogonal estará llamado a conocer un éxito extraordinario en el ámbito de la Corona de Aragón, en donde la fórmula irá evolucionando en un lapso de tiempo muy breve, con un desarrollo progresivo del tambor y el ensayo de diferentes soluciones de abovedamiento; algo perfectamente perceptible de analizar la secuencia conformada por el cimborrio de la catedral de Tarragona (*ca.* 1171/1195-1230),¹¹ que se trata, en realidad, de un simple cuerpo de luces, ya que no dispone de tambor y los vanos de iluminación se abren en los lunetos generados por su bóveda de ocho nervios; el del monasterio de Sant Cugat del Vallés (Barcelona),¹² que debió de levantarse en el curso de las

⁸ TORRES BALBÁS, L., “Los cimborrios de Zamora, Salamanca y Toro”, *Arquitectura*, IV, 1922, pp. 97-117.

⁹ La sala capitular de la catedral de Plasencia constituye, en realidad, una construcción de planta cuadrada, levantada sobre muros ciegos, en la que un sistema de trompas nervadas permite el tránsito al cuerpo de luces, de planta octogonal, que se cierra mediante una solución nervada adaptada a su perfil.

¹⁰ GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L. y HERNÁNDEZ GARCÍA DE LA BARRERA, I., “Monasterio de Santa María de La Lugareja”, en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. M.^a (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 134-139.

¹¹ LIAÑO MARTÍNEZ, E., “La catedral de Tarragona”, en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos I*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 63-74, espec. pp. 73-74.

¹² ADELL I GISBERT, J. y FREIXAS CAMPS, P., “Les cases dels altres ordes monàstics i canònics”, *ibidem*, pp. 126-137, espec. pp. 133-136.

obras llevadas a cabo en el cenobio entre 1150 y 1250, que cuenta con un tambor de escaso desarrollo, y se cierra, como el de la catedral de Tarragona, con una bóveda de crucería de ocho nervios, y el de la catedral de Lérida (ca. 1174-1278),¹³ que dispone ya de un tambor perfectamente desarrollado, y se cubre con una solución cupulada nervada. En todo caso, la fórmula también se utilizará en otras regiones peninsulares, como Castilla o Navarra. Así vendrían a demostrarlo el cimborrio de la iglesia de Santa María la Mayor de Villamuriel de Cerrato (Palencia),¹⁴ levantado a comienzos del siglo XIII, cuyo tambor se articula en dos alturas o registros diferentes; o el de la iglesia de Santa María de Sangüesa, cuyo primer cuerpo de luces, cerrado con una bóveda de ocho nervios en torno a esas mismas fechas, terminará recreciéndose con un cuerpo de campanas coronado por un esbelto chapitel pétreo.¹⁵

En el cimborrio de planta cuadrangular también puede percibirse una importante evolución a lo largo del periodo, que puede cifrarse en el desarrollo progresivo del alzado de los prismas y en el ensayo de soluciones de abovedamiento cada vez más complicadas. El punto de partida podría situarse en lo sucedido en la catedral de Sigüenza (Guadalajara), la de Cuenca y la iglesia del monasterio de Las Huelgas de Burgos. En los tres casos, las encrucijadas de los transeptos se cubrieron directamente sobre los arcos torales con bóvedas octopartitas. En Sigüenza, la solución no llegó a proyectarse al exterior,¹⁶ pero en Cuenca y en Las Huelgas, las bóvedas, de geometrías diferentes, se desarrollaron en unos primitivos cimborrios de planta cuadrangular, levantados entre los siglos XII y XIII.¹⁷ De hecho, las dos bóvedas permiten la entrada de luz captada por

¹³ MACIÀ I GOU, M. y RIBES I FOGUET, J. L., "La Seu Vella de Lleida", *ibidem*, pp. 78-90; BRAGONS CLAPÉS, J., "Les tipologies de l'arquitectura religiosa", en *L'art Gòtic a Catalunya. Síntesi general. Índexs generals*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2009, pp. 247-258, espec. p. 254.

¹⁴ GARCÍA GUINEA, M. Á., *El Románico en Palencia*, Palencia, Imprenta Provincial, 1997, pp. 282-296; HERNANDO GARRIDO, J. L. y FAJARDO YUSTE, M^a D., "Villamuriel de Cerrato", en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. M^a (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, vol. II, *op. cit.*, pp. 1.293-1.301.

¹⁵ MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., *Del Románico al Gótico en la arquitectura de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2007, pp. 340-341.

¹⁶ La bóveda original será destruida durante la guerra civil, y los arquitectos encargados de la restauración del templo levantarán en su lugar el cimborrio que puede contemplarse en la actualidad (HERRERA CASADO, A., "Descripción de la catedral de Sigüenza", en Herrera Casado, A., Asenjo Pelegrina, J. J. y Peces Rata, F., *La Catedral y el Museo Diocesano de Sigüenza*, Brujas, Ibercaja, 1992, pp. 23-75, espec. p. 27; JUSTE BALLESTA, J. y BARCELÓ DE TORRES, E., "El Plan Director de la catedral de Sigüenza", *Bienes Culturales*, 1, 2002, pp. 57-82, espec. p. 66).

¹⁷ El cimborrio de la catedral de Cuenca se inició a finales del siglo XII, pero su construcción se desarrolló en varias fases a lo largo del siglo XIII [MUÑOZ GARCÍA, M. y DOMÍNGUEZ-SOLERA, S. D., "Arqueología de un edificio gótico y su cimborrio: la catedral de Cuenca y las catedrales plenomedievales de la Corona de Castilla (I)", *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, 3, 2010, pp. 177-201; MUÑOZ GARCÍA, M. y DOMÍNGUEZ-SOLERA, S. D., "Arqueología de un edificio gótico y su cimborrio: la catedral de Cuenca y las catedrales plenomedievales de la Corona de Castilla (II)", *Lope de Barrientos*.

los vanos abiertos en los cuerpos exteriores —en Cuenca a través de la clave polar, y en Burgos mediante los óculos abiertos en los plementos—, pero sus prismas presentan alzados diferentes. No en vano, sobre el de la catedral de Cuenca terminó levantándose un cuerpo de campanas, mientras que el de Las Huelgas emerge con dificultad sobre las rasantes de las cubiertas, y se cierra con un cuerpo —probablemente posterior— de fábrica de ladrillo.

El de la iglesia de San Pedro *el Viejo* de Huesca, construido ya en el siglo XIII, presenta un cuerpo de planta cuadrangular más elevado, lo que permite la apertura de vanos de iluminación en sus lienzos murales, pero se cubre, todavía, con una bóveda octopartita; mientras que los de la basílica de San Vicente y la parroquial de San Pedro de Ávila —el primero más alto, y con vanos de iluminación en sus paramentos—, se cierran mediante un sistema mucho más evolucionado, conformado por cuatro bóvedas angulares nervadas y una bóveda de planta octogonal de ocho nervios, que aloja, en su desarrollo, los vanos abiertos en los muros del prisma. Se trata de la misma solución ensayada en la sacristía —o Capilla de San Bartolomé— de la catedral de Ávila, cuya construcción, perfectamente fechada a caballo entre los siglos XIII y XIV, permite datar estas dos estructuras en esa misma horquilla temporal.¹⁸

Finalmente, también cabría citar otras estructuras, de carácter extraordinario, como la desarrollada sobre la encrucijada del transepto de la iglesia del monasterio de Oseira (Orense), en unas fechas que se sitúan entre finales del siglo XIII y comienzos de la centuria siguiente. Allí, un sistema de trompas permite articular, sobre los arcos torales, un polígono de dieciséis lados, de cuyos puntos medios parten los nervios sobre los que se desarrolla una llamativa solución cupulada que queda embebida dentro de un cuerpo de planta octogonal completamente ciego.¹⁹

Seminario de Cultura, 4, 2011, pp. 113-162]. Por otra parte, la construcción de la iglesia de Las Huelgas de Burgos se ha situado, atendiendo a poderosos razonamientos históricos, a caballo entre los siglos XII y XIII (PALOMO FERNÁNDEZ, G. y RUIZ SOUZA, J. C., “Nuevas hipótesis sobre las Huelgas de Burgos. Escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenêt”, *Goya*, 316-317, 2007, pp. 21-44).

¹⁸ HERNÁNDEZ GARCÍA DE LA BARRERA, I. y GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., “Basílica de San Vicente”, e “Iglesia de San Pedro”, en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. M^a (dirs.), y Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila*, op. cit., pp. 141-165, y pp. 165-173; RICO CAMPS, D., *El Románico de San Vicente de Ávila. (Estructuras, imágenes, funciones)*, Nausicaá, 2002, pp. 81-87; FEDUCCHI CANOSA, P., *La Basílica de San Vicente de Ávila*, Tesis doctoral dirigida por Rafael Moneo Vallés, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2007, pp. 399-403.

¹⁹ NÓDAR FERNÁNDEZ, V. y VALLE PÉREZ, J. C., “La iglesia”, en García Guinea, M. Á. y Pérez González, J. M^a (dirs.), y Valle Pérez, J. C. y Bargo Torviso, I. G. (coords.), *Enciclopedia del románico en Galicia. Ourense*, vol. I, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2016, pp. 543-559, espec. p. 552.

El cimborrio en el Gótico pleno

El riesgo que entrañaba la elevación de cualquier tipo de cimborrio desde el punto de vista de la mecánica estructural, y la llegada —y paulatina implantación— de los modelos tipológicos propios del Gótico clásico, vendrán a poner en cuestión la necesidad de continuar construyendo estructuras de este tipo. En efecto, la elevación de las bóvedas y la apertura de grandes vanos en los lienzos murales ya aseguraban por sí mismas la iluminación de los templos; mientras que la definitiva separación entre las estructuras de fábrica de las bóvedas y las de madera de las cubiertas, el desarrollo de los tejados —de pendiente cada vez más acusada—, y la mejora en los sistemas de evacuación del agua de lluvia, permitían neutralizar los peligros que entrañaban las limahoyas, a la vez que complicaban la construcción de cimborrios, dado que tenían que elevarse a gran altura si se quería que emergiesen sobre los tejados, y aún con todo, corrían el riesgo de convertirse en meros pozos de luz.²⁰ Además, tal y como vendrían a poner de manifiesto diferentes experiencias desarrolladas en territorio francés, la silueta de los cimborrios podía continuar evocándose mediante la realización, mucho menos complicada y costosa, de simbólicas flechas lígneas —forradas mediante diferentes sistemas— sobre las encrucijadas de los templos, a nivel de cubierta.

No obstante, en el ámbito de la Corona de Aragón continuarán elevándose, o cuerpos de campanas de planta octogonal, como los de los monasterios cistercienses de Santes Creus y Poblet (Tarragona), ambos iniciados a comienzos del siglo XIV, o cimborrios propiamente dichos, asimismo de planta octogonal, como el del monasterio cisterciense de Vallbona de las Monjas (Lérida) (ca. 1340-1348),²¹ o los de las catedrales de Zaragoza y Valencia, que se cerrarán a caballo entre los siglos XIV y XV.

El de Zaragoza, construido en ladrillo, y terminado para 1376, comenzará a presentar problemas de estabilidad al poco de concluirse. No obstante, se recrecerá con un nuevo nivel de vanos de iluminación y se cerrará con una bóveda de ocho nervios en el curso de las obras de reforma de la cabecera del templo, que, impulsadas por el papa Benedicto XIII, e iniciadas tras la celebración de una junta de maestros en 1403, debieron de ultimarse para 1410.²² Pese a la envergadura de las obras llevadas a cabo en

²⁰ SOBRINO GONZÁLEZ, M., “Elementos arquitectónicos...”, *op. cit.*, pp. 163-164; SOBRINO GONZÁLEZ, M., “El cimborrio y otras soluciones...”, *op. cit.*, pp. 1.018-1019.

²¹ ZARAGOZÁ CATALÁN, A. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempos del Compromiso de Caspe (1410-1412)”, *Artígrama*, 26, 2011, pp. 21-102, espec. pp. 64-65.

²² *Ibidem*, pp. 82-89, y docs. 8 y 9, pp. 96-99; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016, pp. 39-57.

ese momento, los problemas de estabilidad volverán a presentarse al cabo de unos años, y los canónigos encomendarán a Isambart (doc. 1399-1434), que estaba trabajando en la reforma de la Capilla de los Corporales de la colegial de Daroca (Zaragoza),²³ y a Corla, Corlat o Conrat Rey, que debía de estar construyendo la iglesia parroquial de Molinos, en Teruel,²⁴ el análisis de la estructura. Los maestros, que visitaron el cimborrio en el mes de junio de 1417, lograron determinar que los problemas obedecían a una cuestión de asientos diferenciales, dado que la estructura descansaba sobre el presbiterio, construido en piedra, y dos pilares torales de ladrillo, y recomendaron la adopción de toda una serie de medidas de refuerzo. No todas llegaron a ejecutarse, pero el cimborrio no volverá a plantear problemas de gravedad hasta que las obras de ampliación de la Seo impulsadas por el arzobispo Alonso de Aragón (1478-1520) terminen por comprometer su supervivencia a finales del siglo XV.²⁵

Por su parte, el cimborrio de la catedral de Valencia, levantado, en origen, como el de Zaragoza, con un solo nivel de vanos de iluminación —en este caso, unos amplísimos ventanales de seis entremaineles—, ya debía de haberse ultimado en tiempos del obispo Vidal de Blanes (1356-1369). Sin embargo, como el de la capital aragonesa, se recrecerá con un segundo cuerpo de vanos, empleándose grandes cantidades de plomo y de hierro en la operación, y se cerrará con una bóveda de ocho nervios pétreos, clave abierta y plementos de ladrillo dispuesto de rosca entre los últimos años de la centuria y los primeros de la siguiente.²⁶

²³ Sobre la figura de Isambart, ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., *La traça de la iglesia de Sevilla*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, 2009, pp. 127-130; JIMÉNEZ MARTÍN, A., “Los primeros años de la catedral de Sevilla: nombres, fechas y dibujos”, en Alonso Ruiz, B. (coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico*, Madrid, Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica, 2010, pp. 15-69, espec. pp. 30-33; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV”, en *El siglo XVI en la Ribera del Duero Oriental. Arte, Historia y Patrimonio, Biblioteca*, 26, 2011, pp. 201-226, espec. pp. 205-206; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2012, pp. 15-16, y doc. 2, pp. 116-119, y ahora también IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “The Northern Roots of Late Gothic Renovation in the Iberian Peninsula”, en Ottenheim, K. (ed.), *Architects without Borders. Migration of Architects and Architectural ideas in Europe 1400-1700*, Mantova, Il Rio, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte (Firenze), 2014, pp. 15-27, espec. pp. 15-16.

²⁴ Los datos sobre la actividad profesional de Corla, en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias”, *Artígrama*, 23, 2008, y en Álvaro Zamora, M^a I. e Ibáñez Fernández, J. (coords.), *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 39-95, espec. pp. 46-48.

²⁵ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza...*, op. cit., pp. 57-60.

²⁶ Sobre el cimborrio de la catedral de Valencia, SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pp. 193-200; OÑATE, J. A., “El cimborrio de la catedral de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXII, 1981, pp. 13-18; NAVARRO FAJARDO, J. C., *Bóvedas de la arquitectura gótica valenciana*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2006, pp. 223-226; MIQUEL JUAN, M., “Entre la formación y la tradición: Martí Lobet a cargo de las obras de la catedral de Valencia”, *Espacio, Tiempo*

El impacto de esta estructura puede descubrirse en el proyecto elaborado por Antoni Guarch para la catedral de Tortosa (Tarragona) (ca. 1379-1382) [fig. 1], en el que se proponía la utilización de un sistema de trompas abovedadas de tres nervios, y la elevación de un cimborrio de planta octogonal, cubierto con una bóveda de ocho nervios, que, en todo caso, nunca llegó a realizarse,²⁷ y todavía pudo llegar más lejos, ya que Bartolomé Gual, maestro de obras de la Seo de Barcelona, acudió *a veure lo simbori* de Valencia en 1418, en esencia, para estudiar su estructura con vistas a levantar el que se había proyectado a los pies de la catedral de la ciudad condal, en relación con la tribuna real, que, en realidad, no llegará a ejecutarse hasta comienzos del siglo pasado.²⁸

Todo parece indicar que estos dos proyectos llegaron tarde. Si la construcción de cimborrios ya venía cuestionándose desde hacía tiempo, determinados posicionamientos, como la apuesta por la nave única, materializada, por ejemplo, en los cambios de rumbo adoptados en fábricas como la de la catedral de Gerona (1416) o la de la iglesia de San Juan —la actual catedral— de Perpiñán (1433),²⁹ acabarán condicionando la elevación de otros nuevos.

Por su parte, en el ámbito castellano, la realización de estructuras de este tipo a lo largo del periodo debió de ser poco menos que episódica. Desde luego, nos han llegado muy pocos ejemplos, algunos muy difíciles de datar, como el de la iglesia de Guadalupe (Cáceres), que pudo levantarse

y *Forma, serie VII, Historia del Arte*, 22-23, 2009-2010, pp. 13-44, espec. pp. 20-21; LLOPIS PULIDO, V., *La catedral de Valencia: construcción y estructura. Análisis del cimborrio*, Tesis doctoral dirigida por Adolfo Alonso Durá y Arturo Martínez Boquera, Valencia, Universitat Politècnica de València, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2014; SOLER VERDÚ, R., SOLER ESTRELA, A. y SÁEZ RIQUELME, B., “La construcción del cimborrio de la catedral de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 96, 2015, pp. 9-26; LLOPIS PULIDO, V., ALONSO DURÁ, A., MARTÍNEZ BOQUERA, A. y DE MAZARREDO AZNAR, L., “Estructura y equilibrio del cimborrio de la catedral de Valencia”, en Huerta, S. y Fuentes, P. (eds.), *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Segovia, 13-17 de octubre de 2015, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2015, vol. II, pp. 907-915.

²⁷ LLUÍS I GUINOVART, J. y ALMUNI BALADA, V., “La traça de la catedral de Tortosa. Els models d’Antoni Guarc i Bernat Dalguaire”, *Lambard*, IX, 1996, pp. 23-37; ALMUNI BALADA, V., “La construcción medieval de la catedral de Tortosa según los libros de fábrica. La obra del presbiterio (1346-1441)”, en Mira, E. y Zaragoza Catalán, A. (comis.), *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Subsecretaria de Promoció Cultural, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Museu de Belles Arts de València, Corts Valencianes, 2003, vol. II, pp. 85-98.

²⁸ Sobre el sentido del cimborrio de la catedral de Barcelona, resulta sumamente esclarecedora la explicación desarrollada por SOBRINO, M., “Enigmas de la catedral de Barcelona”, *La Aventura de la Historia*, 108, 2007, pp. 92-99, espec. pp. 95-99; SOBRINO, M., *Catedrales. Las biografías desconocidas de los grandes templos de España*, Madrid, La esfera de los libros, 2009, pp. 80-82.

²⁹ Sobre el cambio de proyecto en San Juan de Perpiñán, véase PONSICH, P., “La cathédrale Saint-Jean de Perpignan”, *Études roussillonnaises*, III, 2-3-4, 1953, pp. 137-214, espec. pp. 145-150, y pp. 169-173; y POISSON, O., “La cathédrale de Perpignan et son *changement de forme* de 1433”, *Études roussillonnaises*, 19, Perpignan, 2002, pp. 59-67. Sobre el cambio adoptado en Gerona, FREIXAS CAMPS, P., “La catedral de Girona”, en *L’art Gòtic...*, *op. cit.*, pp. 302-324, espec. pp. 307-320.

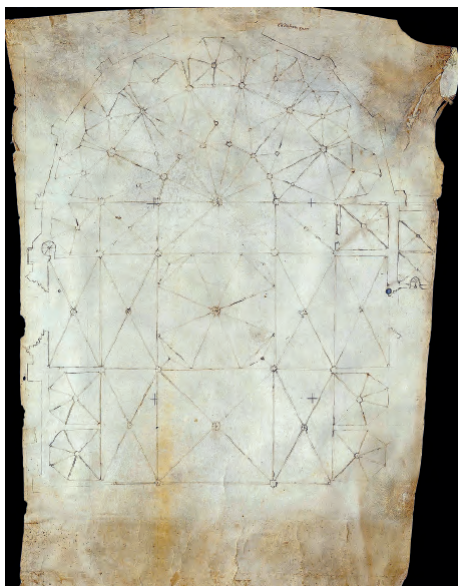


Fig. 1. Antoni Guarch. Proyecto para la catedral de Tortosa (ca. 1379-1382) [Archivo Capitular de Tortosa].

en las últimas campañas constructivas del templo, desarrolladas tras la llegada de los jerónimos al enclave extremeño, bajo el priorato de fray Fernando Yáñez (1389-1412),³⁰ o incluso más tarde, puesto que, tal y como se ha sugerido, pudo elevarse con un sentido funerario en relación con el enterramiento de Enrique IV de Castilla (1425-1474) y su esposa.³¹ Se trata, en todo caso, de una estructura de planta octogonal, construida fundamentalmente en ladrillo, que cuenta con un andén en su base, delicados ventanales de tres entremaineles en sus lienzos murales —realizados, probablemente, mediante la técnica del yeso estructural³²—, y que se cierra mediante una bóveda de ocho nervios; *vna soberuía machina cuya hermosa linterna*

servía, según la *Historia* de Guadalupe de fray Gabriel de Talavera, publicada a finales del siglo XVI, de *estremo y cabeza del edificio*.³³

Otros cimborrios, sin embargo, parecen obedecer a una cronología más precisa. Es el caso del levantado sobre la encrucijada del transepto de la catedral de Santiago de Compostela (La Coruña), cuya construcción, abordada bajo el gobierno eclesiástico del obispo Lope de Mendoza (1399-1445), se viene situando en torno a 1422.³⁴ Se trata de una estructura, asimismo de planta octogonal, en este caso levantada en piedra, cuyo

³⁰ RUIZ HERNANDO, J. A., “El monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe: su arquitectura antigua. Siglos XIV y XV”, en García Rodríguez, S. (coord.), *Guadalupe: siete siglos de historia*, Guadalupe, Ediciones Guadalupe, 1993, pp. 260-285.

³¹ Así se sugiere en MARÍAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 128, nota n° 1.

³² Sobre esta técnica, véase lo señalado en ZARAGOZÁ CATALÁN, A. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Materiales...”, *op. cit.*, pp. 49-54, y en MARÍN SÁNCHEZ, R., *Uso estructural de prefabricados de yeso en la arquitectura levantina de los siglos XV y XVI*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2014.

³³ Citamos a partir de ANDRÉS, P., *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 2001, p. 73.

³⁴ CENDÓN FERNÁNDEZ, M. y CHAO CASTRO, D., “Las catedrales gallegas al final del Medievo”, en Alonso Ruiz, B. y Villaseñor Sebastián, F. (eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander-Sevilla, Editorial de la Universidad de Cantabria-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 55-84, espec. p. 67, nota n° 56.

tambor tiene un desarrollo vertical más acusado, sus lienzos albergan vanos de diferentes dimensiones, y se cierra con una bóveda de ocho nervios sobre la que José de la Peña de Toro terminará disponiendo una solución cupulada —tan sólo visible desde el exterior del templo— una vez superado el ecuador del siglo XVII.³⁵

La reintroducción del cimborrio en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica: la Capilla del fundador del monasterio de Batalha y el proyecto para la catedral de Sevilla

Las investigaciones desarrolladas de un tiempo a esta parte han venido a poner de manifiesto que el arranque de la renovación del Gótico final en los reinos cristianos de la Península Ibérica debe situarse entre finales del siglo XIV y comienzos de la centuria siguiente, es decir, casi cincuenta años antes de lo que se venía suponiendo, y que se trata de un fenómeno estrechamente relacionado con la llegada de profesionales de la piedra del otro lado de los Pirineos como Isambart o Pedro Jalopa (*ca.* 1386/1391-1443), cuya herencia se extiende hasta tierras portuguesas, y se prolonga hasta los años centrales del Cuatrocientos, cuando parecen definirse hasta tres interpretaciones del Gótico sensiblemente diferentes. En primer lugar, el brillante episodio de la estereotomía desarrollada en los territorios levantinos de la Corona de Aragón, fundamentalmente en la región valenciana; en segundo lugar, el propiciado por el trabajo de profesionales como Pedro Jalopa o Hanequin de Bruselas (doc. 1418-1471/1472) en el ámbito toledano, y finalmente, el que se inicia con la llegada del maestro alemán Hans von Köln —Juan de Colonia— (*ca.* 1420-1481) a Burgos en los primeros años cuarenta del siglo XV.³⁶

En este contexto de renovación debe situarse, precisamente, la reintroducción del cimborrio en el panorama arquitectónico peninsular, con la reinterpretación del modelo de planta octogonal, y la recuperación del de perfil cuadrangular; dos tipos que continuarán empleándose mucho

³⁵ BONET CORREA, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pp. 300-301; TAÍN GUZMÁN, M., *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, O Castro-Sada-A Coruña, Edicios do Castro, 1998, vol. I, p. 62, nota n.º 463.

³⁶ ALONSO RUIZ, B., “Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano”, en Alonso Ruiz, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011, pp. 43-79; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “*Scientia vs Ars*. Architecture contre ornement dans l’Espagne du *Quinientos*”, en Verdier, Th. (éd.), *La passion de l’ornement à la Renaissance*, Bournazel-Montpellier, Éditions du buisson-Presses Universitaires de la Méditerranée, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2016, pp. 32-53, y ahora también, en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Le radici bassomedievali della stereotomia spagnola del Cinquecento”, *Lexicon*, 22-23, *L’arte del costruire: la formazione dei maestri tra Medioevo e prima età Moderna*, 2016, pp. 53-68.

más allá del intento de implantación de la cúpula, que no partirá de sus precedentes hispanos, sino de la revisión de los modelos clásicos llegada desde Italia.³⁷

Como ejemplo de reinterpretación del modelo de cimborrio de planta octogonal habría que situar, en primer lugar, el levantado sobre la capilla funeraria de Juan I de Portugal y Felipa de Lancáster —la Capilla del fundador, panteón de la dinastía de Avís— del monasterio de Batalha,³⁸ construida entre 1426 y 1433 por el enigmático maestro Huguet († 1438), que pudo atender la convocatoria del monarca portugués, publicitada *en todas las regiones de España*,³⁹ y acudir desde la Corona de Aragón,⁴⁰ trayendo consigo el conocimiento de los nuevos presupuestos artísticos introducidos allí por profesionales como Isambart o Pedro Jalopa. Se trata de una estructura sumamente audaz, elevada sobre pilares exentos en el centro de una capilla de planta perfectamente cuadrada, centralizada, que emerge sobre el volumen conformado a su alrededor como una suerte de galería anular, dispone de un cuerpo de vanos de iluminación, y se cierra con una bóveda de terceletes de nueve claves —una fórmula con la que se estaba experimentando en la Corona de Aragón en esos mismos momentos⁴¹—, cuya estabilidad trató de asegurarse mediante el tendido

³⁷ Sobre la introducción de la cúpula en el contexto castellano, véase BUSTAMANTE GARCÍA, A. y MARÍAS, F., “La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 8, 1982, pp. 103-115.

³⁸ Sobre la capilla, CORREIA, V., *Batalha. Estudo histórico-artístico-arqueológico do Monastério da Batalha*, Porto, Litografia Nacional, 1929, pp. 125-126; DIAS, P., *A arquitectura gótica portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, pp. 125-127; DIAS, P., “Il monastero della Batalha e la sua influenza sul gotico portoghese del seculo XV”, en Caraffa, C. y Loi, M^a C. (eds.), *L'architettura del tardogotico in Europa. Atti del Seminario Internazionale*, Politecnico di Milano, 21, 22 e 23 febbraio 1994, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati s.r.l., 1995, pp. 179-189, espec. p. 182, y VIEIRA DA SILVA, J. C. y REDOL, P., *Mosteiro da Batalha*, London, Scala Publishers, Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR), 2007, pp. 75-83.

³⁹ Según el cronista Cristóvão Acenheiro, que escribió su *Chronyca* sobre Juan I en 1535, el rey hizo *notifier dans toutes les régions d'Espagne qu'il avait un ouvrage à édifier en pierre, et que tous les Maîtres qui viendraient auraient du travail pour sept ans, et qu'il leur paierait leur voyage d'aller et retour à partir de l'endroit d'où ils venaient: et après cette notification ont accouru beaucoup de Maîtres de la pierre de taille, et de grands officiers, et ils ont fait selon ce qu'il leur a été dit*. Citamos a partir de la traducción francesa del pasaje ofrecida en GOMES, S. A., “Les bâtisseurs du chantier gothique du monastère de Bataille (Portugal): XIV-XVIe siècles”, en Sousa Melo, A. y Ribeiro, M. C. (coords.), *História da construção. Os construtores*, Braga, Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”, 2011, pp. 173-189, espec. p. 174.

⁴⁰ Sobre la posible procedencia levantina del maestro, véase lo señalado en DIAS, P., *A arquitectura gótica portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 125; GOMES, S. A., *Vésperas batalhinhas. Estudos de História e Arte*, Leiria, Magno, 1997, p. 152; VIEIRA DA SILVA, J. C., “Arte gótica em Portugal. Algumas reflexões”, en *O sentido das imagens. Escultura em Portugal (1300-1500)*, Lisboa, Ministerio da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, pp. 43-53, espec. p. 46. Una completa revisión historiográfica sobre el particular, en GÓMEZ MARTÍNEZ, J. y NUNES DA SILVA, R. J., “Huguet, Boytac y el Tardogótico peninsular”, en Redondo Cantera, M^a J. y Guimaráes Veríssimo Serrão, V. M. (coord.), *O largo tempo do Renascimento. Arte, propaganda e Poder*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 311-355, espec. pp. 312-316.

⁴¹ ZARAGOZÁ CATALÁN, A. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Materiales...”, *op. cit.*, pp. 38-47.

de arbotantes entre los flancos del prisma y los contrafuertes dispuestos en los muros perimetrales del recinto [figs. 2.1 y 2.2].

Por su parte, la recuperación del cimborrio de planta cuadrangular llegará de la mano del propio Isambart, que propondrá, quizás no por casualidad, teniendo en cuenta sus orígenes, su trayectoria profesional, y su más que probable conocimiento de alguno de los lucernarios que se habían venido levantando en las regiones del norte francés —fundamentalmente en la Normandía— conforme a este mismo modelo, la elevación de una estructura de este tipo en su proyecto para la construcción de la catedral de Sevilla (*ca.* 1434), conocido a través de la *traça* conservada en el convento de clarisas franciscanas de la Santísima Trinidad de Bidaurreta, en Oñate (Gupúzcoa); una copia de la original a escala reducida realizada en los años ochenta del siglo XV [fig. 2.3].⁴²

Del análisis del diseño, una planta en la que el cimborrio aparece perfectamente identificado, incluso mediante una inscripción —*ymbor*—, se desprende que el maestro había previsto elevarlo sobre los pilares y los arcos torales de la encrucijada del transepto, que son más gruesos que el resto. El diseño no recoge ningún detalle sobre su desarrollo en alzado, ni siquiera la previsión de apertura de vanos de iluminación, pero refleja la proyección del sistema de abovedamiento con el que quiso cerrarse el prisma: una bóveda de terceletes de cinco claves, la misma solución que el maestro había empleado en el tramo central del ciborio triple de la Capilla de los Corporales de la antigua iglesia colegial de Daroca (*ca.* 1417-1422) [fig. 2.4],⁴³ y que también puede descubrirse en los dos tramos que conforman la Capilla del contador Saldaña de la iglesia del convento de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid) (1430-1435) [fig. 2.5], con cuya ejecución se le viene relacionando.⁴⁴ En todo caso, la construcción de la estructura no se afrontará hasta que el templo estuvo prácticamente ultimado.

⁴² Sobre el diseño, véase ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., “La traza guipuzcoana de la catedral de Sevilla”, en Huerta, S., Marín, R. Soler, R. y Zaragoza, A. (eds.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Valencia, 21-24 octubre 2009, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, vol. 1, pp. 63-64; ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., *La traça...*, *op. cit.*, pp. 17-77, y ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., “A Fifteenth-Century Plan of the Cathedral of Seville”, *Architectural History*, 55, 2012, pp. 57-77.

⁴³ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Con el correr del sol...”, *op. cit.*, pp. 217-218; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla...*, *op. cit.*, pp. 33-38; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “The Northern Roots...”, *op. cit.*, pp. 20-22.

⁴⁴ RUIZ SOUZA, J. C. y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla”, en Jiménez Martín, A. (ed.), *La catedral gótica. Magna Hispalense: los primeros años*, Sevilla, Catedral de Sevilla, Aula Hernán Ruiz, 2008, pp. 37-58, espec. pp. 46-55; RUIZ SOUZA, J. C. y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate”, *Anales de Historia del Arte*, 19, 2009, pp. 43-76, espec. pp. 53-62.

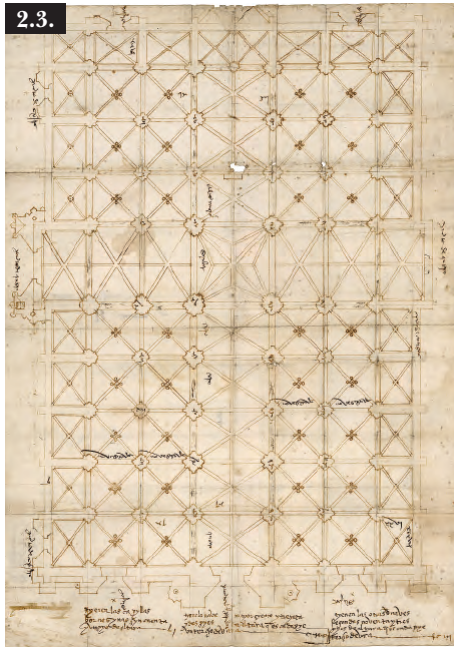


Fig. 2. 2.1 y 2.2. Monasterio de Batalha. Capilla del fundador. Interior y exterior; 2.3. Traça de la catedral de Sevilla (Convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta, Oñate, Guipúzcoa); 2.4. Daroca (Zaragoza). Antigua iglesia colegial. Capilla de los Corporales. Ciborio triple. Detalle de la bóveda del tramo central; 2.5. Tordesillas (Valladolid). Convento de Santa Clara. Iglesia. Capilla del Contador Saldaña. Detalle del sistema de abovedamiento.

La recuperación definitiva del modelo de planta octogonal en tierras castellanas: el primer cimborrio de la catedral de Burgos y su impacto

Treinta años más tarde, otro maestro llegado del centro del continente, en este caso, el alemán Juan de Colonia, comenzará a levantar un cimborrio sobre la encrucijada del transepto de la catedral de Burgos bajo el impulso del obispo Luis de Acuña y Osorio (1456-1495).⁴⁵ Las obras ya debían de haberse iniciado en 1465, cuando visitó la ciudad el aristócrata bohemio León Rosmithal de Blatna, dado que, según lo anotado en su cuaderno de viaje, el templo ya contaba con *dos elegantes torres construidas con piedras talladas, y se edificaba otra tercera* —en clara alusión al lucernario— en ese momento.⁴⁶ Las obras debieron de avanzar con gran celeridad, y todo indica que ya se habían concluido para 1471, porque los canónigos, que tenían la obligación de aplicar todos los recursos disponibles a la finalización de la empresa, pudieron destinar una considerable cantidad de dinero para capas en ese mismo año.⁴⁷

La estructura comenzará a plantear problemas muy pronto, en 1495,⁴⁸ y terminará viniéndose a tierra en 1539, pero las descripciones recogidas en el *Catálogo de obispos* de Burgos permiten intuir que se construyó en

⁴⁵ La autoría de Juan de Colonia habría quedado atestiguada gracias a dos asientos referidos a los aniversarios que se celebraban por el alma del maestro. El primero aparece recogido en el *Treslado de los testamentos, memorias y otras cosas pias* de la capilla de la Visitación, ordenado en 1487: *a XXVIII deste dicho mes (julio), día de Sant Pedro y Sant Pablo, han de decir misa cantada de los mesmos Apóstoles, y el día ante vn responso cantado, por maestre Juan de Colonia, maestro de las torres o cimborrio desta yglesia, y por su mujer María Fernández. Páguenlo sus herederos; y han de dexar lo que dan, comprado para adelante*. El segundo se anotó en un *cuaderno de memorias* que debió de realizarse antes del fallecimiento de su hijo, Simón de Colonia, acaecido en 1511: *día de Sant Pedro y Sant Pablo, los capellanes de la dicha capilla han de decir misa cantada de Sant Pedro; y a las viésperas primeras, vn responso cantado por maestre Juan de Colonia, maestro mayor de las torres e cimborrio desta yglesia cathedral, y por su mujer María Fernández. Dexaron CC maravedís de encenso en cada año para siempre jamás, para este aniuersario, y por el que se faze el día de los Reys en su sepultura, en medio de la red de la puerta de la capilla; e hace de hazer después de su vida así mesmo por sus herederos y por ellos* [MARTÍNEZ BURGOS, M., "En torno a la catedral de Burgos. II.- Colonias y Síloes (2)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 130, 1955, pp. 433-459, espec. pp. 434-435].

López Mata tan sólo transcribe el primero, y lo hace de la siguiente manera: *yt en XXVIII deste dicho mes (junio) día de San Pedro y San Pablo los capellanes de la dicha capilla han de desir misa cantada de los mesmos apóstoles y el día ante un responso cantado por maestre Juan de Colonia maestro de las tores e cinvoyo desta yglesia y por su mujer Maria Ferrandez páguenlo sus herederos (...)* [LÓPEZ MATA, T., *La catedral de Burgos*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1950, p. 115].

⁴⁶ GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. I, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 246.

⁴⁷ PAYO HERNANZ, R. J. y MATESANZ DEL BARRIO, J., *El cimborrio de la catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo*, Burgos, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Institución Fernán González, 2013, p. 23, nota nº 10.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 26.

piedra, y siguiendo un modelo de planta octogonal, ya que, desde luego, estaba coronada por ocho pináculos.⁴⁹

La mención al material empleado en la ejecución del cimborrio en esta fuente resulta especialmente relevante, ya que una tradición oral recogida por Cantón Salazar bastantes años más tarde, según la cual, este primer lucernario se habría construido con ladrillo,⁵⁰ terminará introduciendo cierta confusión sobre el particular.⁵¹ Ahora, la revisión de las fuentes de fábrica, ha reportado el hallazgo de toda una serie de referencias documentales que reflejan, por ejemplo, la adquisición de plomo *para distintos trabajos con los que solucionar algunos problemas de unión de piezas* en 1529, o la reutilización y venta de la piedra reunida una vez sobrevenido el derrumbe, en 1540,⁵² que, a nuestro juicio, permiten zanjar definitivamente el debate con respecto a los materiales utilizados en la construcción de la estructura, puesto que vendrían a confirmar que se trataba de una fábrica de piedra.

La historiografía artística ha venido sosteniendo desde antiguo que este *sumptuosísimo edificio*, como lo definieron los canónigos tras el

⁴⁹ En la biografía del obispo Acuña se señala: *meditulum templi et quasi umbilicum, in octo pyramides desinentem, lapide non quadrato solum, sed in omne genus effigies efforformato, substruxit et in auras evexit, magna artificum fiducia, qui ausi sunt tantam molem medio templi quadrivio imponere, praesertim altissimis et gracilibus fulciendam columnis* (el punto medio del templo, y como su ombligo, en ocho pirámides rematado, de piedra no sólo sillar, sino con todo género de estatuas hermoseedo, construyó, y a los aires elevó, con sobrada confianza de sus artífices, que se atrevieron a imponer en medio del cuadrivio del templo tan grande mole, sobre todo habiendo de apoyarla en altísimas y delgadas columnas); y en la del obispo fray Juan Álvarez de Toledo (1537-1550): *huius temporibus corruit illud medium templi fastigium, in modum pyramides ex lapidibus quadratis affabre constructum. Corruit tamen fundamentorum inconstantia, que fuerant a Mauritio iacta ad onera sustinenda minora; tantam vero molem, quanta postea est imposita, sustinere diutius non valentia, ad annos quinquaginta post impositum fastigium defecerunt* (en su tiempo se vino abajo aquel coronamiento de en medio del templo, a manera de pirámides, de piedras sillares elegantemente construido. Pero se vino abajo por inconsistencia de los cimientos, que habían sido por Mauricio asentados para sostener menores cargas; y no pudiendo soportar por mucho tiempo peso tan grande como despues le impusieron, a los cincuenta años de cargar aquel remate fallaron) [tomamos las transcripciones y las traducciones de MARTÍNEZ BURGOS, M., "En torno...", *op. cit.*, pp. 434-436].

⁵⁰ La referencia más antigua que hemos conseguido localizar es la dada por Cantón Salazar, que recoge una tradición oral (*el antiguo, dizen, era de ladrillo, y de gran primor*) [CANTÓN SALAZAR, J., *El pasmo de caridad, y prodigio de Toledo, vida y milagros de Santa Casilda virgen*, Burgos, Viuda de Juan de Viar y Santa Maria, 1734, pp. 167-168].

⁵¹ Así, sin ánimo de exhaustividad, se hacen eco del comentario recogido por Cantón Salazar autores como BOSARTE, I., *Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen. Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos*, Madrid, Imprenta Real, 1804, (edición facsimilar, Madrid, Turner, 1978), pp. 261-263; MONJE, R., *Manual del viajero en la catedral de Burgos*, Burgos, Imprenta de Arnaiz, 1843; ORCAJO, P., *Historia de la catedral de Burgos*, Burgos, Imp. de Cariñena y Jiménez, 1856, (edición facsimilar, Burgos, Amigos de la Catedral, Fundación para el Apoyo de la Cultura, 1997), p. 26. Asimismo, hemos recogido lo apuntado por Bosarte GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, *op. cit.*, p. 71; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses del siglo XVI*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución "Fernando el Católico", 2006, p. 74.

⁵² PAYO HERNANZ, R. J. y MATESANZ DEL BARRIO, J., *El cimborrio...*, *op. cit.*, p. 27, nota n° 25, y pp. 53-54.

derrumbe,⁵³ debió de tratarse de una estructura similar a la que puede contemplarse en la actualidad. Es posible. Desde luego, tanto las anotaciones del *Catálogo*,⁵⁴ como la documentación relacionada con su reconstrucción, que, en cualquier caso, se afrontó prácticamente de inmediato, sin margen para que pudiera borrarse su recuerdo, reflejan la voluntad de reproducir el cimborrio venido a tierra con la mayor fidelidad posible. Además, aunque no disponemos de referencias que permitan precisar la naturaleza de sus trompas,⁵⁵ cómo pudo ser su desarrollo en alzado, o cómo pudo cerrarse exactamente, el análisis de soluciones inmediatamente posteriores, como la desarrollada en la Capilla del condestable de la propia catedral por el hijo del maestro, Simón de Colonia (*ca.* 1454-1511) entre 1482 y 1494 [fig. 3],⁵⁶ o en otras obras más tardías, como la Capilla del Santo Cristo de San Severino de Valmaseda (Vizcaya), levantada por Juan de Rasines (act. 1513-1542) entre 1535 y 1541,⁵⁷ el estudio de alguno de los cimborrios que se levantaron siguiendo su estela, como el de la iglesia de San Francisco de Medina de Rioseco (Valladolid); la eclosión de la bóveda calada que se percibe en el medio artístico burgalés una vez terminada la estructura, y el estudio de la solución finalmente adoptada en su reconstrucción, invitan a contemplar la posibilidad de que se cubriera con una bóveda de crucería diseñada a partir de la geometría del octógono, y que su plementería fuese, al menos parcialmente, calada.⁵⁸

Lo que está fuera de toda duda es que la estructura terminará ocasionando un impacto muy profundo en el contexto arquitectónico

⁵³ *Ibidem*, p. 33.

⁵⁴ Especialmente elocuente resulta la anotación con la que se cierra la noticia de su ruina en el episcopologio: *reficitur tamen nunc pars illa media templi, cum suo pyramidato fastigio, ea structura ut prioris plané non videatur cessura* (rehácese ahora aquella parte media del templo y su remate apiramidado, con tal estructura, que de ningún modo se advierta la ruina de lo anterior) [MARTÍNEZ BURGOS, M., “En torno...”, *op. cit.*, p. 436].

⁵⁵ Se ha sugerido que las trompas del cimborrio pudieron concebirse como *pequeñas bóvedas de terceletes*—suponemos que como bóvedas de esquina de tres nervios— *muy semejantes a las utilizadas por Fernando Díaz de Presencio en la cabecera de Oña* [MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, E., *Arquitectura religiosa tardogótica en la provincia de Burgos (1440-1511)*, Tesis doctoral dirigida por René J. Payo Hernanz, Burgos, Universidad de Burgos, Facultad de Humanidades, Departamento de Ciencias Históricas y Geografía, Área de Historia del Arte, 2013, p. 1.049]. Agradecemos a la autora el permiso para la consulta de su trabajo.

⁵⁶ PEREDA, F. y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “*Coeli enarrant gloriam Dei*. Arquitectura, iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos”, *Annali di architettura*, 9, 1997, pp. 17-34; BANGO TORVISO, I. G., “Simón de Colonia y la ciudad de Burgos. Sobre la definición estilística de las segundas generaciones de familias de artistas extranjeros en los siglos XV y XVI”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 13-16 octubre de 1999, Burgos, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas artes, Caja de Burgos, Universidad de Burgos, 2001, pp. 51-69, espec. pp. 55-62.

⁵⁷ ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003, pp. 243-247.

⁵⁸ PAYO HERNANZ, R. J. y MATESANZ DEL BARRIO, J., *El cimborrio...*, *op. cit.*, p. 25.



Fig. 3. Burgos. Catedral. Capilla del Condestable. Detalle del sistema de abovedamiento.

peninsular del momento.⁵⁹ Desde luego, tras unos años en los que, salvo por la construcción del de la Capilla del fundador del monasterio de Batalha, la elevación de cimborrios de planta octogonal había sido poco menos que episódica, la erección del de Burgos vendrá a despertar el interés por la fórmula, que volverá a utilizarse en la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo primero, y en la catedral de Orense después. Su sombra, considerablemente alargada, también alcanzará a proyectarse —si bien es cierto que, en ocasiones, subsidiariamente, a partir de las

experiencias desarrolladas en San Juan de los Reyes de Toledo—, sobre la junta de maestros convocada para discutir sobre el viejo cimborrio de la catedral de Zaragoza, celebrada en la capital aragonesa en 1500; sobre los debates planteados en torno al proyecto constructivo de la Capilla Real de Granada; sobre la elevación del cimborrio de la iglesia de San Francisco de Medina de Rioseco, e incluso sobre la realización del de la catedral de Jaén.

El cimborrio de San Juan de los Reyes de Toledo

Pese a la importancia del monumento, y a la atención que ha recibido por parte de la historiografía artística española desde antiguo, el proceso constructivo del monasterio, la iglesia —y su cimborrio— continúa planteando importantes interrogantes a día de hoy.

La fundación del monasterio se viene vinculando desde fechas muy tempranas con el voto emitido por los Reyes Católicos tras la batalla de Toro (1476), en la que sus tropas se enfrentaron a las de Alfonso V de Portugal, principal valedor de los derechos sucesorios de Juana la Beltraneja a la corona de Castilla; cuyo incierto resultado quisieron entender —y trataron de explicar al mundo—, por motivos evidentemente políticos, como una victoria aplastante y definitiva, sobre todo, porque

⁵⁹ La idea ya se plantea en MARIAS, F., *El largo...*, *op. cit.*, p. 128, y se desarrolla en GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, *op. cit.*, pp. 71-72.

venía a legitimar a Isabel en el trono, lo que les llevó a emprender, entre otras medidas, la construcción del enclave como interesada muestra de acción de gracias. Asimismo, parece fuera de toda duda que los monarcas albergaron la idea de disponer allí su sepultura, y aunque no puede precisarse el momento exacto en que adoptaron esta determinación, todo indica que, si no vino a coincidir con el voto, la idea comenzó a considerarse seriamente desde fechas muy tempranas, dado que la funcionalidad funeraria del templo parece gravitar, casi desde el principio, sobre su propio proceso constructivo.⁶⁰

La historiografía viene situando el inicio de los trabajos en 1477, o a comienzos del año siguiente,⁶¹ y la documentación permite identificar a Egas Cueman († 1495) y a Juan Guas († 1496) como *maestros mayores de las obras*, por lo menos, entre 1479 y 1484;⁶² pero los pormenores del proceso constructivo se nos continúan escapando. En este sentido, y centrándonos exclusivamente en el templo, tan sólo puede señalarse que las discontinuidades que han creído reconocerse, tanto a nivel de fábrica como de ornato, entre la nave y el crucero, han llevado a suponer que, una vez construido el buque de la nave, se afrontó la reforma del proyecto original para transformar la cabecera de la iglesia en un ámbito perfectamente diferenciado, atendiendo a la funcionalidad funeraria que se le había reservado; un cambio de planes que se sitúa en 1484, coincidiendo con la estancia de Isabel *la Católica* en Toledo para celebrar la Pascua de Resurrección.⁶³

La conocida muestra conservada en el Museo del Prado, un extraordinario dibujo de presentación en el que, distorsionando la planta en favor

⁶⁰ AZCÁRATE, J. M^a DE, “La obra toledana de Juan Guas”, *Archivo Español de Arte*, 113, 1956, pp. 9-42, espec. p. 12; AZCÁRATE, J. M^a, *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958, p. 23; DOMÍNGUEZ CASAS, R., “San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVI, 1990, pp. 364-383; DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993, pp. 344-349; PÉREZ HIGUERA, T., “En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo”, *Anales de Historia del Arte*, 7, 1997, pp. 11-24, espec. p. 12. Ahora, puede consultarse el clarificador estado de la cuestión historiográfica sobre la fundación del enclave preparado por ORTIZ PRADAS, D., *San Juan de los Reyes de Toledo. Historia, construcción y restauración de un monumento medieval*, Madrid, La Ergástula, 2015, pp. 21-22.

⁶¹ SEDÓ, S., “¿Data, en realidad, del 1478 el proyecto de San Juan de los Reyes, de Juan Guas?”, *Archivo Español de Arte*, 62, 1944, pp. 133-134. Con alguna contradicción en sus precisiones, ORTIZ PRADAS, D., *San Juan de los Reyes...*, *op. cit.*, p. 25, p. 31, y p. 39.

⁶² AZCÁRATE, J. M^a DE, “Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXVII, 1971, pp. 201-223, espec. p. 208; AZCÁRATE, J. M^a, *Colección de documentos para la historia del arte en España*, vol. 2, *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*, Zaragoza-Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1982, docs. 468 y 469, pp. 258-260; PÉREZ HIGUERA, T., “En torno...”, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁶³ *Ibidem*, pp. 15-16; ORTIZ PRADAS, D., *San Juan de los Reyes...*, *op. cit.*, pp. 39-40.

de la plasmación de todos los frentes verticales del interior en planos concatenados, sin solapamientos, se desarrolló la sección, en perspectiva, de una propuesta para la cabecera del templo, incluyendo tanto el transepto, con dos brazos muy poco desarrollados y un gran espacio central en la encrucijada coronado por un cimborrio, como el presbiterio,⁶⁴ ha querido fecharse en 1478,⁶⁵ entre 1479 y 1480,⁶⁶ e incluso en este contexto de cambio de planes, en torno a 1484 [fig. 4.1].⁶⁷ Sea como fuere, atendiendo al letrero que recorre los muros, debió de realizarse antes de 1490, y en todo caso, antes de la conquista de Granada, resuelta, definitivamente, en los primeros compases de 1492, dado que la ostentosa decoración heráldica plasmada en el diseño todavía no incluye el emblema del reino.⁶⁸

Muchos estudios han tratado de identificar las diferencias existentes entre el proyecto reflejado en la muestra y la obra finalmente ejecutada, señalando cuestiones perfectamente evidentes, como los cambios en la articulación —y en el ornato— de los muros del crucero, la supresión de la galería o triforio, aparentemente practicable, que debería haber recorrido los muros de la cabecera, o la simplificación del cimborrio, entendiéndolos —y esto es importante— como modificaciones introducidas al proyecto en el propio proceso de ejecución de las obras. Sin embargo, no se ha prestado casi ninguna atención al hecho de que la muestra recoge

⁶⁴ Museo Nacional del Prado, n° de catálogo: D05526. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “El dibujo de Juan Guas”, *Arquitectura*, 115, 1928, pp. 339-347; SANABRIA, S. L., “A Late Gothic Drawing of San Juan de los Reyes in Toledo at the Prado Museum in Madrid”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 51, 2, 1992, pp. 161-173. Asimismo, puede consultarse una recensión de este último trabajo, en HAMON, É., “Un dessin de la fin du Moyen Age pour San Juan de los Reyes à Tolède”, *Bulletin Monumental*, 151, 2, 1993, pp. 420-422.

El dibujo en su contexto peninsular, en ORTEGA VIDAL, J., “Una muestra del dibujo de la arquitectura en la España dorada”, en *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Santander, Patrimonio Nacional, Fundación Marcelino Botín, 2001, pp. 339-415, espec. pp. 341-342; ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., *La traza...*, *op. cit.*, espec. cap. 4, “Dibujar en el siglo XV”, pp. 95-101, y cap. 5, “Materiales para un inventario”, pp. 103-117, y JIMÉNEZ MARTÍN, A., “El arquitecto tardogótico a través de sus dibujos”, en Alonso Ruiz, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana...*, *op. cit.*, pp. 389-416. Su relación con otros diseños europeos del momento, en BELTRAMI, C., *Building a crossing tower. A design for Rouen cathedral of 1516*, Verona, Sam Fogg-Paul Hoberton publishing, 2016, pp. 45-59.

Sobre la naturaleza del instrumento de representación gráfica, véase lo señalado en MARIAS FRANCO, F., “Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico”, en Aramburu-Zabala, M. Á. (dir.) y Gómez Martínez, J. (coord.), *Juan de Herrera y su influencia, Actas del Simposio*, Camargo, 14-17 julio 1992, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 351-359, y en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Entre ‘muestras’ y ‘trazas’. Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa”, en Alonso Ruiz, B. y Villaseñor Sebastián, F. (eds.), *Arquitectura tardogótica...*, *op. cit.*, pp. 305-328, espec. pp. 307-314.

⁶⁵ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “El dibujo...”, *op. cit.*, p. 342.

⁶⁶ SEDÓ, S., “¿Data, en realidad...?”, *op. cit.*, p. 134; SANABRIA, S. L., “A Late Gothic Drawing...”, *op. cit.*, p. 163; ORTEGA VIDAL, J., “Una muestra del dibujo...”, *op. cit.*, p. 341.

⁶⁷ PÉREZ HIGUERA, T., “En torno...”, *op. cit.*, p. 16; ORTIZ PRADAS, D., *San Juan de los Reyes...*, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁶⁸ PÉREZ HIGUERA, T., “En torno...”, *op. cit.*, pp. 15-16.

una solución de presbiterio completamente diferente a la que terminará llevándose a cabo.⁶⁹ En efecto, según la propuesta recogida en el diseño, la capilla mayor tendría que haberse levantado conforme a un modelo de planta cuadrangular, de testero recto, que pretendía ochavarse en altura mediante un sistema de abovedamiento que incluía el tendido de sendas bóvedas de esquina de tres nervios en los flancos, y el volteo de una bóveda de siete claves [fig. 4.2], pero que, al final, acabará levantándose conforme a una planta ochavada, y cubriéndose mediante una bóveda de terceletes de nueve claves adaptada a su perfil [fig. 4.3]. Se trata de un cambio sustancial, de planta, difícil de asumir una vez comenzados los trabajos, lo que parece evidenciar que, después del proyecto reflejado en la muestra conservada en el Prado, aún llegó a plantearse otro que, además de la modificación del presbiterio, también pudo recoger las que pueden descubrirse entre el diseño que ha llegado hasta nosotros y la obra finalmente ejecutada. Desde esta perspectiva, ninguno de estos cambios tuvo por qué asumirse en el curso de las obras; una cuestión de suma importancia tanto para delimitar la verdadera responsabilidad de Juan Guas en el diseño y ejecución del proyecto, como para valorar la trascendencia de las intervenciones desarrolladas por quienes le tomaron el testigo al frente de la empresa tras su fallecimiento.

En todo caso, volviendo a la historia constructiva del templo, nos inclinamos a pensar que los promotores, los responsables de la fábrica y el propio Juan Guas ya habían asumido este segundo proyecto para la cabecera del templo para 1491, fecha en la que se abonaron a Mendo de Jaén, mayordomo de las obras del monasterio, las cantidades que había destinado a la confección de unas *muestras para un retablo que se [había] de haser en Flandes*;⁷⁰ unos diseños que bien tuvieron que realizarse teniendo en cuenta las características del lienzo mural en el que habría de disponerse el mueble. Asimismo, todo indica que la parte baja de los muros, por lo menos la de los extremos de los brazos del transepto, llegó a levantarse —y a decorarse con trabajos de entalladura— antes de la conquista de Granada, puesto que las armas finalmente esculpidas en sus paramentos

⁶⁹ El hecho ya fue señalado por TORRES BALBÁS, L., *Arquitectura Gótica*, en *Ars Hispaniae*, vol. VII, Madrid, Plus Ultra, 1952, p. 340. Sanabria desarrolló la planta de la propuesta recogida en la muestra —con una interpretación diferente para las bóvedas del transepto a la que ofrecemos en este mismo artículo— (SANABRIA, S. L., “A Late Gothic Drawing...”, *op. cit.*, fig. 11, p. 168, y fig. 16, p. 171), pero no llegó a señalar que la propuesta de planta rectangular no se llevara a cabo. Ha vuelto a reparar en este detalle MARIÁS, F., “Las arquitecturas de Isabel la Católica en Toledo: casas temporales y moradas eternas”, en Gómez Nebreda, M^a L. (comis.), *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada*, Toledo, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 125-129, espec. p. 127.

⁷⁰ ARRIBAS ARRANZ, F., “Noticias sobre San Juan de los Reyes”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXIX, 1963, pp. 43-72, espec. doc. 1, pp. 46-47.

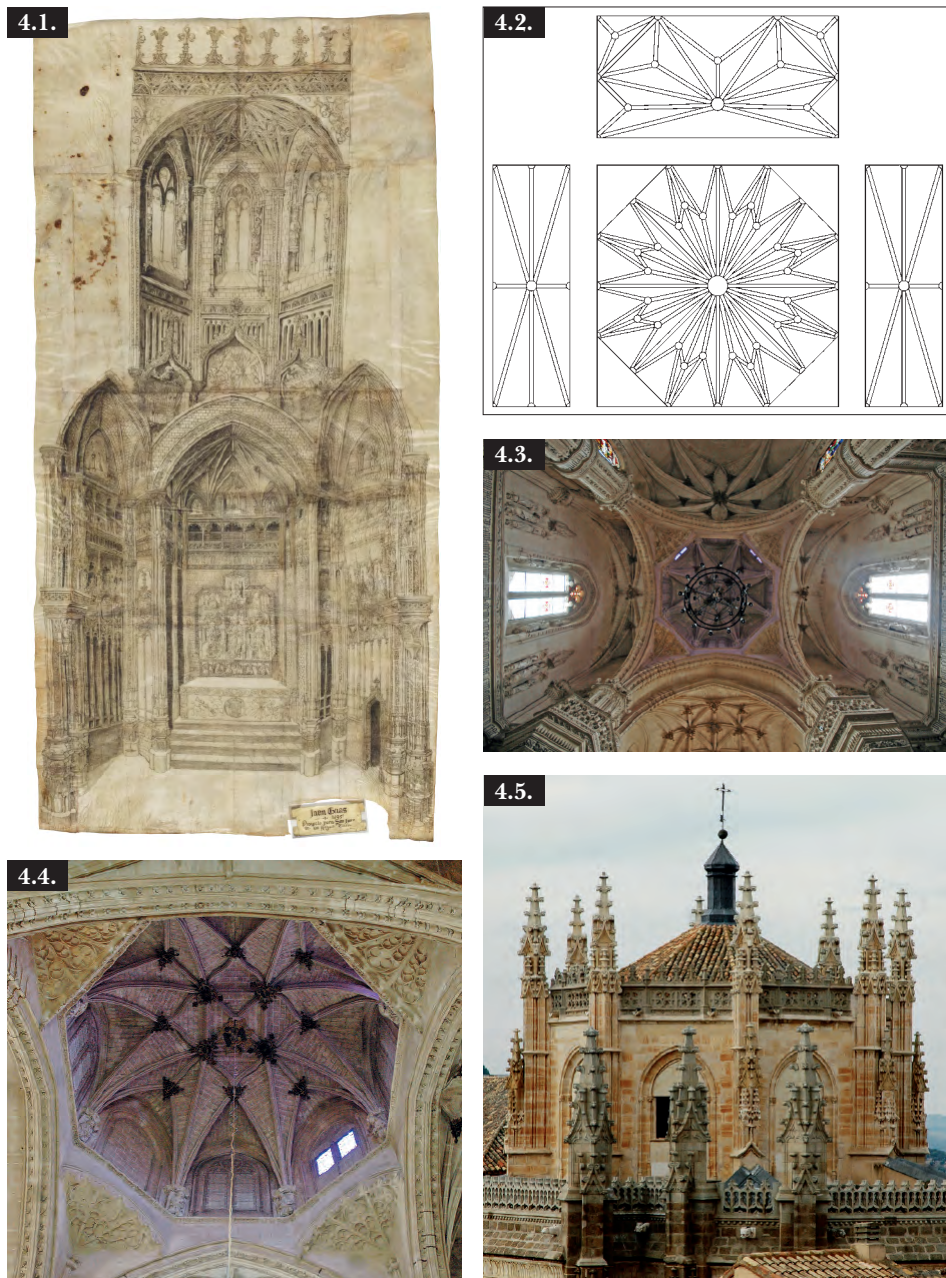


Fig. 4. 4.1. Muestra para la cabecera de San Juan de los Reyes de Toledo (Museo del Prado, D05526); 4.2. Reconstitución de la planta, con la proyección de las bóvedas, del proyecto de cabecera recogido en la muestra del Museo del Prado (Javier Ibáñez Fernández y J. Fernando Alegre Arbués, delineación, Manuel Pedruelo); 4.3. Toledo. San Juan de los Reyes. Sistema de abovedamiento del transepto y el presbiterio; 4.4 y 4.5. Toledo. San Juan de los Reyes. Cimborrio. Interior y exterior.

interiores todavía no incluyen el emblema de este reino. Curiosamente, el letrero dispuesto justo encima de ellas ya se refiere tanto a la expulsión de los judíos como a la victoria sobre los agarenos,⁷¹ lo que, aun reconociendo que la inscripción pudo cincelarse en cualquier momento, incluso una vez terminadas las obras, invita a situar en este punto el desarrollo que podría haber alcanzado la fábrica para entonces.

De cualquier manera, la documentación permite afirmar que las obras continuaron a lo largo de 1493, y que la reina ordenó dar a destajo *la obra de la yglesia e capilla e claustra e sobreclaustra* a Juan Guas en la primera mitad de 1494. Según las referencias tangenciales que nos han llegado del acuerdo, Isabel se comprometió a entregar al maestro *ocho quantos de maravedis* de los que debía descontarse la cantidad en que se tasara lo que ya se había realizado en el claustro hasta ese momento, así como el precio en que se valorase la piedra —labrada y sin labrar— reunida para esta empresa a pie de obra; mientras que Juan Guas se avino a terminarlo en un plazo de cuatro años.⁷² No estuvo solo, dado que contó con el concurso de otros profesionales, como Enrique Egas (*ca.* 1460-† 1534), que fue recompensado por los monarcas con 20.000 maravedíes *por cierto servicio realizado en el destajo de la obra del dicho monesterio* el 20 de agosto de 1494.⁷³

Cuando Jerónimo Münzer visitó San Juan de los Reyes en los primeros días del año siguiente,⁷⁴ los muros del crucero y el testero ya debían de estar perfectamente ultimados, porque reconoció haber visto

⁷¹ Ya se da cuenta de que la inscripción recoge la conquista de Granada en PÉREZ HIGUERA, T., "En torno...", *op. cit.*, pp. 14-16. La transcripción de la inscripción latina y su traducción, en MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., "El Monasterio de San Juan de los Reyes", en *El Monasterio de San Juan de los Reyes*, Madrid, Fundación Cultura y Deporte Castilla-La Mancha, Iberdrola, 2002, pp. 9-61, espec. p. 27.

⁷² Así se desprende del análisis de una cédula real mandando librar ciertas cantidades para las obras de San Juan de los Reyes expedida en Tordesillas el 2 de junio de 1494 (ARRIBAS ARRANZ, F., "Noticias...", *op. cit.*, doc. 2, pp. 47-48).

⁷³ (Al margen en letra posterior: *Enrique Egas Arquitecto*). (Al encabezamiento: *El Rey e la Reyna*). (Al encabezamiento en letra posterior: *Obras*). *Pero Capata regidor de Toledo nos vos mandamos que de qualesquier maravedis que vos mandamos librar para las obras del monesterio de Santi Juan Evangelista de Toledo este presente anyo de XCIIIº anyos dedes e paguedes a maestre Enrrique Egas XXº de que nos le fasemos merced por cierto servicio que nos fiso en el destajo de la obra del dicho monesterio e dadselos e pagadselos luego a los plasos e segund que a vos estan librados los dichos maravedis para las dichas obras e tomad su carta de pago con la qual e con esta mandamos que vos sean rescibidos en cuenta los dichos XXº e non fagades ende al. Fecha en Segovia a XX d'agosto de XCIIIº anyos* [Archivo General de Simancas (A.G.S.), CCA, CED, 1, 106, 1, (Segovia, 20-VIII-1494)], documento dado a conocer, con errores en la transcripción, en PÉREZ PASTOR, C., *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*, II, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1914, p. 265, y referenciado en ALONSO RUIZ, B., "Enrique Egas", en Rubio, J. (coord.), *Proyecto Andalucía*, Serie Arte, vol. XXXV, *Arquitectos (I)*, Sevilla, Publicaciones Comunitarias, 2011, pp. 128-161, espec. p. 130.

⁷⁴ Münzer estuvo en Toledo entre el 14 y el 17 de enero de 1495 (GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes...*, *op. cit.*, pp. 373-376, espec. p. 375).

las *cadenas y grillos de los cautivos cristianos de Granada* —que habían sido enviados a Toledo diez años antes— dispuestos en los lienzos exteriores de este cuerpo, donde todavía pueden contemplarse en la actualidad,⁷⁵ y aunque, según sus propias palabras, el *coro*, entendido como cabecera o presbiterio, todavía no se había terminado, el final de las obras no debía de verse muy lejano, porque el propio *arquitecto de la obra* —suponemos que Juan Guas— fue capaz de precisarle el coste que habría de alcanzar la empresa una vez ultimada.

Las obras prosiguieron su marcha, y los reyes trataron de que no llegaran a interrumpirse por falta de suministro de materiales, puesto que ordenaron a Pedro de Castilla, corregidor de Toledo, que procurase la prórroga del arrendamiento de la dehesa de Cervatos de la que se extraía la piedra para la construcción del monasterio a favor de Juan Guas el 23 de febrero de 1495.⁷⁶ Para entonces debió de producirse la visita a las obras de Simón de Colonia, que acudió a Toledo para valorar lo que se había hecho en el claustro antes de que se acordara el destajo con Guas —que, en teoría, debía descontársele al bretón de la cantidad en que se había ajustado su intervención—, así como para calcular el coste de ciertas modificaciones que debían acometerse en este mismo ámbito, emitiendo dos tasaciones distintas, fechadas en Madrid el 11 de marzo de 1495. Según estos documentos, Colonia estimó la empresa del claustro, tanto lo *fecho*, como lo que restaba *por fazer*, en 3.552.000 maravedíes, valoró lo realizado hasta ese mismo momento en 712.267,5 maravedíes, señaló que ya se le había hecho *una baxa* al maestro de 400.000 maravedíes —que,

⁷⁵ Tradicionalmente, se había venido confundiendo el “envío” de las cadenas con su “colocación”, lo que había llevado a adelantar la fecha de la construcción del testero a 1485 (AZCÁRATE, J. M^a DE, “La obra toledana...”, *op. cit.*, p. 13; AZCÁRATE, J. M^a, *La arquitectura gótica toledana...*, *op. cit.*, p. 23). No obstante, trabajos más recientes han venido a subrayar que el “envío” de los grilletes no tuvo por qué coincidir con su “colocación” (PÉREZ HIGUERA, T., “En torno...”, *op. cit.*, p. 14; DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta...*, *op. cit.*, p. 345).

⁷⁶ (Al encabezamiento: *El Rey a la Reyna*). *Don Pero de Castilla nuestro corregidor de la cibdad de Toledo. Por parte de Juan Guas vecino de la dicha cibdad nos es fecha relacion quel muy venerable (comendador don Juhan) e los procuradores (vuestros) han tenido y tienen arrendado una deesa que se dize Cerbatos de la qual dize que se ha traydo toda la piedra de (palabra ilegible) que se ha labrado en el monasterio de San Juan Evangelista que nos mandamos labrar en la dicha cibdad de Toledo y que han tenido el dicho arrendamiento por contratos de quinze anyos a esta parte de don Anton de Luna el qual dicho arrendamiento dize que se cumple por San Miguel primero que viene deste present anyo de la fecha desta nuestra cedula e agora el dicho Juan Guas dize quel dicho don Anton a arrendado la dicha dehesa a otras personas de Sant Miguel en adelante e en que (sin) la dicha dehesa el dicho Jua(n) Gua s non podra bien cumplir el destajo que a su cargo tiene en el dicho monasterio suplicandonos quiera dello le (manda) semos probeher o como la nuestra merced fuese. Por ende nos vos encargamos y porque la obra del dicho monasterio de San Juan no se ynvida procureys como la dicha dehesa se de al dicho Juan Guas dando por ella tanto quanto otro diere y esto fasta que la dicha obra del dicho monasterio sea acabada. De Madrid a (lac.) dias del mes (lac.) de noventa e cinco annos. Yo el Rey e (Yo) la Reyna [A.G.S., CCA, CED, 2, 2-1, 30.3, (Madrid, 23-III-1495), documento referenciado en ALONSO RUIZ, B., “El maestro de obras catedralicio en Castilla a finales del siglo XV”, *Anales de Historia del Arte*, 22, Núm. Especial, 2012, pp. 225-243, espec. p. 243, nota n^o 67].*

a su juicio, debía reducirse en 40.000 maravedíes—, y determinó que la ejecución de las modificaciones que trataban de imponérsele, obligaba a entregarle otros 45.000 maravedíes más. Es decir, que todavía quedaba mucho por hacer, por lo menos, en el claustro.⁷⁷

Sin embargo, Juan Guas falleció en los primeros días de abril de 1496, y lo hizo sin concluir el destajo.⁷⁸ Para entonces volvió a llamarse a Simón de Colonia, que, en esta ocasión, propuso la ejecución de ciertas mejoras en la obra del cimborrio. Así se desprende del compromiso alcanzado por Enrique Egas, su hermano Antón († 1530), y los yernos de Guas para *fazer e acabar la yglesia e capilla maior e cabstra e sobrecabstra e otras cosas del monesterio de San Juan de los Reyes*, suscrito en Laredo el 2 de agosto de ese mismo año,⁷⁹ coincidiendo con el traslado de Isabel y la corte a la ciudad cántabra para despedir a la princesa Juana, que debía embarcarse rumbo a Flandes para esposarse con Felipe *el Hermoso*.⁸⁰ En efecto, según el acuerdo, los contratantes no sólo se comprometieron a *hazer e acabar toda la dicha obra, segund e como el dicho Juan Guas estaba obligado de la hazer e acabar*, sino que, además, en lo tocante al *ochavo del çimborio de la dicha capilla mayor*, asumieron realizar *todo lo que maestre Ximon*, es decir, Simón de Colonia —que, según reconocieron, *fue a ver la dicha obra por mandado de sus altezas—, acreçento en la lavor del dicho ochavo por una muestra e patron qu'el dicho maestre Ximon fizo e firmó de su mano*, excepto un único elemento. En efecto, los Egas y los yernos de Guas rehusaron asumir la ejecución del chapitel de hoja de lata representado en el diseño —que, aunque sólo fuese por este detalle, no puede volver a confundirse con la muestra del Prado, en la que el cimborrio se corona con una simple crestería—,⁸¹ de cuya realización debían encargarse los monarcas, *descontando d'ello lo que costare el tejado que Juan Guas era obligado de hazer*.

Los contratantes, que reconocieron que el bretón había asumido el destajo por 7.600.000 maravedíes —de los que había recibido *çiertos descuentos—*, y se había comprometido a entregarlo en un plazo de cuatro años, para el día de San Juan Evangelista de 1498, convinieron en realizarlo por 300.000 maravedíes menos, a condición de poderlo consignar un año más

⁷⁷ Los dos tasaciones, en ARRIBAS ARRANZ, F., “Noticias...”, *op. cit.*, docs. 3 y 4, pp. 49-52.

⁷⁸ En este sentido, Azcárate señala que el maestro aparece mencionado por última vez como maestro de la catedral de Toledo en sus libros de fábrica el 7 de abril de 1496 (AZCÁRATE, J. M^º DE, “La obra toledana...”, *op. cit.*, p. 11). En otro trabajo posterior, indica que, en ese momento, ya figura como maestro de las obras Enrique Egas (AZCÁRATE, J. M^º, *La arquitectura gótica toledana...*, *op. cit.*, p. 25).

⁷⁹ ARRIBAS ARRANZ, F., “Noticias...”, *op. cit.*, doc. 6, pp. 53-58.

⁸⁰ La estancia de la reina y de la corte en Laredo se prolongó desde mediados de julio hasta finales de agosto de 1496 (RUMEU DE ARMAS, A., *Itinerario de los Reyes Católicos 1474-1516*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, 1974, pp. 227-229).

⁸¹ La confusión arranca de AZCÁRATE, J. M^º DE, “La obra toledana...”, *op. cit.*, pp. 23-24.

tarde, es decir, para el mismo día, pero de 1499, y aceptaron ejecutar ya no sólo el cimborrio, sino la totalidad de la empresa *a vista e contentamiento del dicho maestre Ximon e de otros oficiales sy sus Altezas lo mandaren*.

Si después de más de dos años, es decir, pasada más de la mitad del plazo concedido a Guas para un destajo que se había contratado por 7.600.000 maravedíes, quienes le tomaron el testigo al frente de la empresa acordaron concluirlo por tan sólo 300.000 menos, la sensación es que, o bien se había ejecutado muy poco del mismo hasta entonces, lo que no parece probable atendiendo a todos los datos que se han ido exponiendo, que reflejan un trabajo continuado a lo largo de todo este tiempo; o bien, la reducidísima “rebaja” —de menos de un 4%— ofrecida por los contratantes, venía a encubrir, en realidad, un sobrecoste considerable, que acabaría siendo todavía mayor porque, tal y como ya se ha señalado, no sólo se negaron a ejecutar el chapitel de hoja de lata diseñado por Colonia para el cimborrio, sino que no consintieron en asumir la diferencia que pudiera suponer su realización con respecto a la del tejado, más sencillo, diseñado por Guas. Es decir, que no hubo rebaja alguna, y que el falso descuento ofrecido por los contratantes no puede continuar sirviendo para justificar las simplificaciones que pueden descubrirse entre la muestra del Prado y la obra finalmente ejecutada; sobre todo, teniendo en cuenta que, tal y como ya se ha señalado, entre una y otra todavía debió de plantearse otro proyecto en el que bien pudieron recogerse todos esos cambios.

Mediando este segundo proyecto, se modificó la planta del presbiterio, así como la articulación y el ornato de los paramentos interiores; se sustituyó la galería de arcos de medio punto angrelados —similares, quizás no por casualidad, al ideado por Egas Cueman para el sepulcro de Alfonso de Velasco en Guadalupe (*ca.* 1460-1467)⁸²— por otra ciega, estrictamente decorativa, que se interrumpe en el paño central del presbiterio para permitir el desarrollo vertical del retablo, y en los extremos de los brazos del transepto para abrir unos ventanales mucho mayores que los planteados en la muestra del Prado; y se renunció a practicar todos los vanos de iluminación que, según este diseño, tendrían que haberse abierto tanto en los lados cortos de los brazos del transepto, cuanto en los lienzos murales del presbiterio.

El cambio de planta de la capilla mayor obligó a modificar su sistema de abovedamiento, y los brazos del transepto no se cerraron con bóvedas de crucería simple con ligaduras rectas en sus lomos, sino con otras

⁸² Para el dibujo del sepulcro, véase CAMPBELL, L. y PÉREZ PRECIADO, J. J., “18. Egas Cueman. Dibujos para el sepulcro de Alfonso de Velasco y para la capilla de Santa Ana de la iglesia del monasterio de Guadalupe”, en Campbell, J. (ed.), *Rogier van der Weyden y los reinos de la península ibérica*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 160-165, espec. pp. 160-162.

que disponen de una sola ligadura recta, en sentido perpendicular al eje direccional del templo, y que cuentan con terceletes en los lados cortos. Asimismo, se introdujeron muchos cambios en el cimborrio. En primer lugar, las trompas se tendieron entre los arcos torales del crucero, formando con ellos la base de un lucernario mucho más sencillo, de menor desarrollo en altura, que se levantó sin tambor, como un cuerpo de luces en el que los vanos terminaron integrándose en los lunetos generados por el propio sistema de abovedamiento. La eliminación del tambor, un cuerpo ciego en el que tenían que entregar las cubiertas de la nave, los brazos del transepto y el presbiterio, debió de trasladar el problema del encuentro de todos estos tejados con el cimborrio al cuerpo de luces, y más concretamente a los vanos correspondientes al eje direccional del templo y el transepto, que no sabemos si llegaron a quedar interceptados en el mismo momento de la construcción, pero que, desde luego, acabaron cegándose. Con el tiempo, también se cerraron los vanos del ochavo que miran a los pies del templo, probablemente, por problemas de carácter estructural, y se clausuraron parcialmente los otros dos, los únicos que continuaban siendo totalmente eficaces, lo que, paradójicamente, terminó dejando el cuerpo de luces prácticamente ciego. En las restauraciones acometidas en los últimos años se aisló el cimborrio, dotando al cuerpo de la nave de una cubierta totalmente independiente, y aterrazando los brazos del crucero y la capilla mayor, y se estudió la posibilidad de abrir los vanos del lucernario, pero, a pesar de que los informes realizados para comprobar la estabilidad de la estructura lo permitían, por razones que se nos escapan, la operación nunca llegó a ejecutarse, y los vanos todavía continúan condenados a día de hoy.⁸³

El cimborrio no se cubrió conforme al sistema de abovedamiento previsto en la muestra del Prado; una bóveda de crucería con una estrella de dieciséis puntas —enriquecida con ligaduras rectas— similar a la de la bóveda de la Capilla de San Antonio de la iglesia conventual de San Francisco de Ávila, que se ha relacionado con Guas,⁸⁴ cuya

⁸³ HUERTA FERNÁNDEZ, S., *Informe sobre la estabilidad del cimborrio de la iglesia de San Juan de los Reyes*, Toledo, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2005.

⁸⁴ La similitud entre el diseño de crucería planteado en la muestra del Prado y la desarrollada en la bóveda de la capilla abulense ya fue señalada por TORRES BALBÁS, L., *Arquitectura Gótica*, op. cit., p. 340. Desde luego, Juan Guas aparece documentado en la iglesia de dicho convento, puesto que asumió la construcción de la Capilla de la Piedad o de los Águila entre 1481 y 1483, y la realización de un sepulcro dúplice y varias lápidas para este espacio en 1488 (ABAD CASTRO, C., “Juan Guas y la capilla de ‘La Piedad’ en el convento de San Francisco de Ávila”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XV, 2003, pp. 29-44). La vinculación de la capilla de San Antonio con Guas, en GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., “Tardogótico y Renacimiento en la arquitectura abulense del siglo XVI”, en Martín García, G. (coord.), *Historia de Ávila*, V, *Edad Moderna*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2013, pp. 493-592, espec. p. 512; y en LÓPEZ FERNÁNDEZ, M^a I., “Sobre los maestros

plementería debía decorarse con labor de claraboya, vejiga de pez o espejuelo,⁸⁵ no sabemos si superpuesta o calada. Al final, se volteó una bóveda radicalmente diferente, construida a partir de ocho sectores de arranque [fig. 4.4]. Los correspondientes a los ochavos son bóvedas triangulares de tres nervios, mientras que los cuatro restantes, son simples lunetos. Los vértices superiores de las primeras, más próximos al polo, están unidos entre sí mediante unas ligaduras rectas que generan una suerte de cuadrado central, cuya sección es prácticamente plana. De ellos parten, además, unas ligaduras rectas que se cruzan en el centro del cuadrado, y dos nervios curvos que modifican su flexión en su desarrollo y alcanzan los vértices de los lunetos generando un segundo cuadrado exterior de perfiles curvos, girado con respecto al interior. Se trata, en consecuencia, de una bóveda sumamente compleja, cuya crucería, estrechamente relacionada con la de las bóvedas de la nave y el sotacoro —cuyo diseño se viene atribuyendo a Guas sin discusión—, está compuesta por varios tipos de nervios diferentes, que presenta, además, una geometría muy compleja, con varias secciones curvas en los sectores de arranque, y otra plana en el cuadrado central.⁸⁶ No se trata, en definitiva, de una bóveda de nervios paralelos entrecruzados en la que quepa buscar el peso de la tradición islámica, un aspecto en el que ha venido insistiendo la historiografía artística en su esfuerzo por convertir a Guas y a su arquitectura en los máximos exponentes de la “hispanización” del Tardogótico de raíz septentrional,⁸⁷ en esencia, porque la bóveda no dispone de un solo nervio continuo.

Finalmente, la estructura cuenta con toda una serie de arbotantes, sobre los que se elevan los contrafuertes y sus correspondientes pináculos, que, tal y como pudo determinarse en el curso de los estudios llevados a cabo durante la reciente restauración del cimborrio, se le añadieron una vez terminado, no porque lo precisase desde el punto de vista estructural, sino por una razón estrictamente estética, tratando de conseguir que

de cantería del Tardogótico en la ciudad de Ávila”, en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2016, pp. 151-162, espec. pp. 153-154.

⁸⁵ Sobre el tipo de ornato y su denominación, véase lo señalado en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla...*, op. cit., pp. 73-74.

⁸⁶ Sobre todas estas cuestiones, véase lo señalado en HUERTA FERNÁNDEZ, S., *Informe sobre la estabilidad...*, op. cit., p. 17, y p. 19.

⁸⁷ Aunque se echan en falta algunas referencias bibliográficas importantes en la génesis del constructo historiográfico (por ejemplo, LAMBERT, É., “La première Renaissance Espagnole et ses ‘cimborrios’”, *La Revue de l’Art*, 280, 1926, pp. 193-204, espec. pp. 196-200), resulta especialmente clarificadora la exposición del fenómeno ofrecida por GONZÁLEZ RAMOS, R., “Los hispano-islamismos de Juan Guas. Construcción y revisión de un tópico historiográfico”, en Alonso Ruiz, B. (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana...*, op. cit., pp. 325-337; GONZÁLEZ RAMOS, R., “The Hispano-Islamisms of Juan Guas. The fabrication of a Historiographical Stereotype”, *Mirabilia Ars*, 2, 2015, pp. 104-139.

pareciese más alto de lo que realmente era [fig. 4.5]. Esta circunstancia, unida al descubrimiento de la aplicación de reglas estructurales del tardogótico alemán en la confección de los elementos de contrarresto,⁸⁸ invitan a inscribir su ejecución dentro del *acreçentamiento* —término que adquiere aquí, de esta manera, todo su sentido— propuesto por Colonia, que tendría que haberse completado con la ejecución del chapitel de hoja de lata —el único elemento reflejado en su *muestra e patron* del que nos dan noticia los documentos escritos—, que los Egas y los yernos de Guas se negaron a realizar.

El cimborrio de la catedral de Orense

El impacto del cimborrio burgalés también puede descubrirse en el levantado sobre la encrucijada del transepto de la catedral de Orense, que vino a sustituir a otro anterior.⁸⁹ El proyecto, asumido tras la reparación de los daños ocasionados en el templo en el curso de los enfrentamientos mantenidos entre los condes de Benavente y Lemos en 1471,⁹⁰ recibió el impulso del cabildo bajo el gobierno eclesiástico del obispo de origen genovés Antonio Gentil, cardenal de Santa Práxedes, que tuvo en encomienda el obispado entre 1486 y 1507, y se integró dentro de *la grande obra con que se perficionò* [la Capilla de Santa Eufemia], *cimborrio, crucero, y presbiterio*; un ambicioso programa de reforma de la catedral.⁹¹ Su construcción, encomendada al maestro Rodrigo de Badajoz (doc. 1498-1542) en 1498, se llevó a cabo entre 1498 y 1505.⁹²

Para elevarlo, se doblaron los arcos torales y se tendieron otros cuatro en los flancos, que más allá de desarrollarse —y de funcionar— como trompas, se entrecruzan con los primeros, formando con ellos una suerte de encadenado que sirve de base al lucernario. El prisma está definido por ocho potentes pilares angulares de sección trapezoidal entre los que se voltean dos teorías de arcos —rebajados los de la primera, y de medio punto los de la segunda—, que, más allá de definir los dos pisos en que se organiza el cimborrio al interior, permiten entibarlos dos veces, a dos niveles. Primero, a media altura, en donde la función estructural

⁸⁸ HUERTA FERNÁNDEZ, S., *Informe sobre la estabilidad...*, *op. cit.*, pp. 5-6, pp. 7-8, p. 11, p. 23, p. 28, y p. 31.

⁸⁹ CENDÓN FERNÁNDEZ, M. y CHAO CASTRO, D., “Las catedrales gallegas...”, *op. cit.*, p. 65.

⁹⁰ Para todas estas intervenciones, véase VÁZQUEZ CASTRO, J., “Las obras góticas en la catedral de Orense (1471-1498)”, *Porta da Aíra*, 6, 1994-1995, pp. 37-98.

⁹¹ MUÑOZ DE LA CUEBA, J., *Noticias históricas de la Santa Iglesia Cathedral de Orense*, Madrid, Imprenta Real, 1726, p. 142, y p. 272.

⁹² GUTIÉRREZ LÓPEZ, M^a DEL C., “Rodrigo de Badajoz, maestro de obras de comienzos del siglo XVI en Orense”, *Boletín Avriense*, 36, 2006, pp. 47-62, espec. pp. 54-55.

desempeñada por estos arcos —que constituyen una auténtica correa de entibo—, queda simbólicamente subrayada al exterior mediante una cadena de gruesos eslabones labrados en la piedra, y en segundo lugar, en el arranque de la bóveda [figs. 5.1 y 5.2].

El primer cuerpo resulta perfectamente transitable gracias a los pasos abiertos en el grosor de los pilares, y muere en la primera teoría de arcos rebajados, que funcionan como puentes, ya que sus trasdoses proporcionan la base para el andito, asimismo transitable, del segundo cuerpo de luces. De este punto arrancan, tanto la segunda teoría de arcos, que pasan a integrarse en el sistema de abovedamiento como embocaduras de los lunetos habilitados en su base, cuanto los nervios que definen el diseño de la bóveda. En efecto, de los frentes de cada uno de los pilares arrancan dos nervios rectos de trayectorias divergentes tendidos como si tuvieran que saltarse dos vértices, pero que, en realidad, se cruzan con los lanzados desde el flanco adyacente, y mueren sin alcanzar su objetivo, fundiéndose con los volteados desde el siguiente, generando un diseño estrellado —de ocho puntas— en torno al polo. Finalmente, de las claves en las que se funden los nervios, arrancan ocho ligaduras rectas que convergen en el polo de la bóveda. A falta de instrumentos de representación gráfica totalmente precisos, su geometría parece presentar, como la de la bóveda del cimborrio de San Juan de los Reyes, varias secciones diferentes, en este caso, de perfil curvo, en los lunetos, en los plementos contenidos entre los nervios principales, y muy probablemente, en la propia estrella central, que, además, se cierra con un aparejo diferente, de hiladas concéntricas.

Sobre la bóveda, aún se levanta un último cuerpo, tan sólo perceptible desde el exterior, que se abre mediante vanos de medio punto y se cierra con una teoría de merlones y almenas, con puntas de diamante en la base, y decoración imbricada en los frentes, en la que se integran los pináculos que coronan los contrafuertes, que son recambiados y de sección decreciente en altura.

La junta de maestros celebrada en Zaragoza en 1500

Los ecos del primer cimborrio burgalés —y las experiencias desarrolladas en Toledo— también llegaron a la Corona aragonesa, y más concretamente, a Zaragoza. Allí, las obras de ampliación de la Seo habían comprometido la estabilidad del viejo cimborrio medieval terminado en tiempos de Benedicto XIII, lo que obligó a convocar una junta de maestros en 1500. Los asientos de fábrica permiten descubrir que un estudiante acudió a Huesca y a Montearagón, en las inmediaciones de la capital altoara-

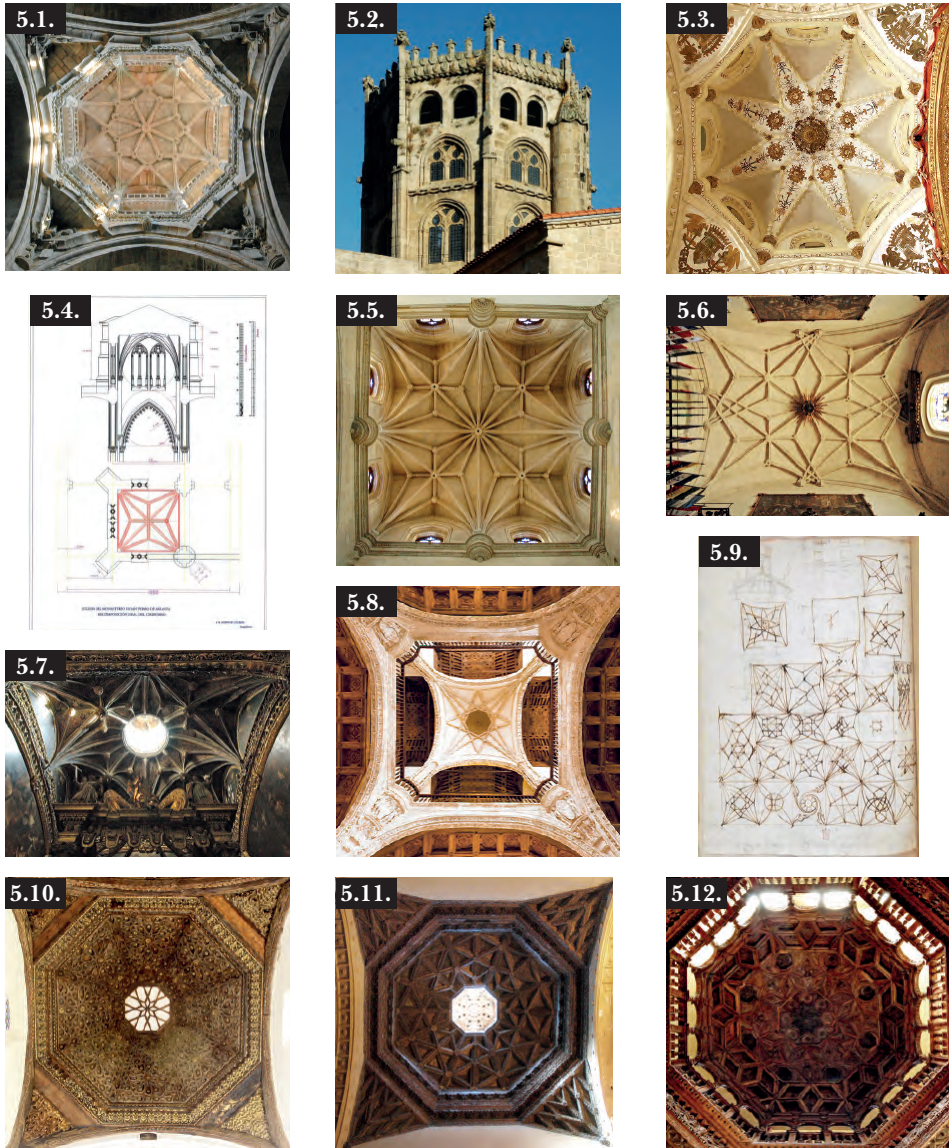


Fig. 5. 5.1 y 5.2. Orense. Catedral. Cimborrio. Interior y exterior; 5.3. Medina de Rioseco (Valladolid). Iglesia de San Francisco. Cimborrio; 5.4. Reconstitución del cimborrio de la iglesia de San Pedro de Arlanza (Burgos) (J. M. Merino de Cáceres); 5.5. Santiago de Compostela (La Coruña). Hospital Real. Cimborrio. Detalle del sistema de abovedamiento; 5.6. Sevilla. Catedral. Capilla de La Antigua. Detalle del sistema de abovedamiento; 5.7. Zaragoza. Catedral. Capilla del arcediano, hoy de San Pedro Arbués. Detalle del sistema de abovedamiento; 5.8. Toledo. Hospital de Santa Cruz. Cimborrio; 5.9. Alberto Durero. Diseños de bóvedas (British Library, Add MS 5229, f. 167 v); 5.10. Madrigal de las Altas Torres (Ávila). Iglesia de San Nicolás. Cimborrio lúgneo; 5.11. Alaejos (Valladolid). Iglesia de Santa María. Cimborrio lúgneo; 5.12. Zaragoza. Palacio Donlope. Detalle de la solución cupulada de la caja de escaleras.

gonesa, para convocar al *maestro de Huesca*, sin duda, Juan de Olótzaga, que estaba dirigiendo las obras impulsadas en la catedral de la ciudad por el obispo Juan de Aragón y Navarra (1459-1526),⁹³ y a un desconocido *mossen Carlos*; que otro viajó a Toledo *por el maestro con la letra de Su Señoría*; otro a Barcelona *por la misma razón*, y que Johan Burdiel fue a Valencia *por maestre Conde* —Pere Compte (doc. 1454-1506)—.⁹⁴ Los mismos asientos permiten descubrir que, por lo menos, acudieron *dos maestros castellanos que vinieron de Toledo*; Johan Font, que llegó de Barcelona, y *mossen Pedro Carlos*,⁹⁵ quizás el enigmático *mossen Carlos* al que se fue a llamar a Huesca o a Montearagón, aunque no debe descartarse la posibilidad de que el nombre anotado en la documentación de fábrica no fuese sino la corrupción del de Pere Compte, que, desde luego, según Diego de Espés, que escribió su *Historia ecclesiastica* de Zaragoza en los años setenta del siglo XVI, también acudió a la cita. Además, como es sabido, quien anotó uno de los ejemplares manuscritos de su obra conservados en la Biblioteca Capitular de Zaragoza —probablemente ya en el siglo XVIII—, trató de identificar a uno de los dos maestros que acudieron desde Toledo, escribiendo el nombre de Enrique Egas sobre el espacio que se había dejado en blanco para hacerlo.⁹⁶ Aunque desconocemos qué fuente pudo utilizarse para realizar la precisión, la participación de Egas en la junta resulta perfectamente plausible, puesto que el maestro acudirá a la capital aragonesa poco después, en 1504, para intentar desencallar el proyecto, lo que vendría a evidenciar que lo conocía; aunque, como es sabido, tendrá que abandonar Zaragoza por indicación expresa del monarca, Fernando *el Católico*, para ponerse al frente de las obras del Hospital Real de Santiago de Compostela.⁹⁷

Sea como fuere, lo realmente importante es que los maestros reunidos determinaron el derribo del viejo cimborrio medieval y la construcción de una estructura radicalmente distinta a la anterior, conformada

⁹³ Sobre estas obras, véase ARCO, R. DEL, *La catedral de Huesca (Monografía histórico arqueológica)*, Huesca, Imprenta "Editorial V. Campo", 1924, pp. 32-40; ARCO, R. DEL, "La fábrica de la catedral de Huesca. Nuevas noticias", *Archivo Español de Arte*, 96, 1951, pp. 321-327; ARCO, R. DEL, "El obispo don Juan de Aragón y Navarra, hijo del Príncipe de Viana", *Príncipe de Viana*, XLII y XLIII, 1951, pp. 39-82, espec. pp. 56-59; ARCO, R. DEL, "Documentos inéditos de arte aragones", *Seminario de Arte Aragonés*, IV, 1952, pp. 53-89, espec. pp. 62-64, y 70-73; DURÁN GUDIOL, A., "La catedral de Huesca", en Buesa Conde, D. J. (dir.), *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 89-116, espec. pp. 98-104, y DURÁN GUDIOL, A., *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, pp. 131-139.

⁹⁴ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*, p. 2; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 163.

⁹⁵ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*, p. 2; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 163-164.

⁹⁶ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*, pp. 2-3; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 164.

⁹⁷ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*, pp. 4-7; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 166-167.

por dos prismas superpuestos de planta octogonal y perfil decreciente en altura, un tambor y una linterna, de los que, la segunda, debía protegerse mediante una suerte de galería de arquillos o corredor exterior. Además, establecieron *lo que se avia de haçer en toda la obra de la iglesia* para lograr levantar el lucernario, y que la fábrica *quedasse acabada con seguridad y perfeccion*.⁹⁸ La aplicación de todas estas medidas retrasará, precisamente, la ejecución del cimborrio, cuya materialización última exigirá agudizar el ingenio a los profesionales encargados de la operación, que, tras varias vicisitudes, terminarán encontrando una solución tan imaginativa como novedosa, que, como veremos, habrá de conocer un impacto muy profundo en el medio arquitectónico aragonés del momento.

La Capilla Real de Granada

El proyecto original para la construcción de la Capilla Real de Granada, encargado a Enrique Egas en 1506, no contemplaba la elevación de ningún cimborrio sobre el recinto, pero la recuperación de este elemento, especialmente en espacios de carácter funerario, iniciado en Batalha y continuado en San Juan de los Reyes de Toledo, animó a los partidarios de que la obra se realizase con mayor magnificencia, y especialmente al conde de Tendilla, para quien, *sy [la capilla] se acaba[ba] como [estaba] traçada, ella [sería] una amarga cosa*,⁹⁹ a explorar la posibilidad de enriquecer el proyecto mediante la construcción de un lucernario, probablemente de planta octogonal, en la primavera de 1509. Los planes del aristócrata llevaron a suspender las obras el 23 de junio de ese mismo año, y deben ponerse en relación con varios pagos, como el extendido al *maestro mayor de [la catedral de] Sevylla* —Alonso Rodríguez († 1513)—, Cristóbal de Adonza, Pedro de Morales y Lorenzo Vázquez (act. 1490-1515) *quando venyeron a ver la capilla [y] a trezar el cimborrio*, o el efectuado a Rodríguez, *al maestro de [la catedral de] Jaen* —Pedro López—, y a los *maestros de Hubeda, porque venyeron a traçar la capilla real*.¹⁰⁰

Al final, Tendilla envió al monarca una *traça* con todas las modificaciones planteadas, que trató de explicar en la carta que la acompañaba, fechada el 12 de septiembre de 1509. Para el aristócrata, *la mejor enmyenda era la de los pilares*, puesto que, de aplicarse, [era] *muy poco lo que se [perdía] de lo hecho*, y desde luego, permitía levantar el cimborrio, esencial

⁹⁸ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*, p. 3; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 164.

⁹⁹ GÓMEZ MORENO, M., "Sobre el Renacimiento en Castilla. II En la capilla real de Granada", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, 1925, pp. 245-288, y II, 1926, pp. 99-128, espec. II, doc. 1, p. 99.

¹⁰⁰ ALONSO RUIZ, B., "Un nuevo proyecto para la Capilla Real de Granada", *Goya*, 318, 2007, pp. 131-140, espec. pp. 134-135.

para resaltar el carácter simbólico del espacio en el que debían colocarse los sepulcros de los monarcas, que, a su juicio, [era] *una cosa que da[ba] mucha vista y ahermosea[ba] en gran manera la capilla*, y además, [hacia] *el edificio real y magnífico*, [que entonces no lo era].¹⁰¹ Todos estos cambios, así como la adopción de otras medidas en la capilla, llegarán a imponérsele al maestro de la obra, Enrique Egas, poco antes del 2 de septiembre de 1510, pero, tal y como se comentará más adelante, las dificultades que implicaba la inclusión de esta estructura en un edificio en el que no se había previsto su construcción, y el impacto ocasionado por el derrumbe del cimborrio de la catedral de Sevilla, acaecido un año más tarde, el 28 de diciembre de 1511, terminarán implicando un nuevo cambio de planes, que se saldará con la renuncia definitiva a levantar un lucernario sobre la Capilla Real.¹⁰²

El cimborrio de San Francisco de Medina de Rioseco

También cabría incluir entre los herederos del primer cimborrio burgalés el levantado en la cabecera centralizada —trebolada, triconque— de la iglesia de San Francisco de Medina de Rioseco; una estructura con la que, sin lugar a dudas, trató de subrayarse, también en esta ocasión, el carácter funerario que se había reservado a este espacio, que habría de convertirse en el panteón de los almirantes de Castilla. El diseño del templo se atribuye a Juan Gil de Hontañón (1499-1526),¹⁰³ pero su construcción se ha relacionado tanto con Rodrigo de Astudillo,¹⁰⁴ como con Bartolomé de Solórzano, que aparece documentado como vecino de la villa de los almirantes en 1484, y ocupaba la maestría de la catedral palentina desde 1488.¹⁰⁵ Sea como fuere, las obras, iniciadas en 1492, ya

¹⁰¹ GÓMEZ MORENO, M., “Sobre el Renacimiento en Castilla...”, *op. cit.*, II, doc. 3, pp. 99-101.

¹⁰² ALONSO RUIZ, B., “Un nuevo proyecto...”, *op. cit.*, pp. 135-138.

¹⁰³ La atribución del diseño a Juan Gil fue planteada por García Chico en la primera edición del volumen correspondiente a Medina de Rioseco del Catálogo monumental de la provincia de Valladolid (1956).

¹⁰⁴ Astudillo está documentado en la catedral de Palencia entre 1479 y 1516. La hipótesis de que asumiera la dirección de los trabajos de San Francisco de Medina fue planteada por García Chico en la segunda edición del volumen correspondiente a Medina de Rioseco del Catálogo monumental de la provincia de Valladolid (GARCÍA CHICO, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina de Rioseco*, I, Valladolid, Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1960, p. 141), y se reproduce en WATTENBERG GARCÍA, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, vol. XVII, *Medina de Rioseco ciudad*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2003, p. 19.

¹⁰⁵ Su vecindad en Medina, en VASALLO TORANZO, L., “Bartolomé de Solórzano. Nuevos datos y obras”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 66, 2000, pp. 163-180, espec. p. 164, nota n° 3, y en ALONSO RUIZ, B., “Un modelo funerario del tardogótico castellano”, *Archivo Español de Arte*, 311, 2005, pp. 277-295, espec. p. 288, nota n° 41. Su papel como maestro mayor de la catedral palentina, en MARTÍNEZ, R., “En torno a Bartolomé de Solórzano”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 57, 1987, pp. 293-302. Su vinculación con las obras de San Francisco, en ALONSO RUIZ, B., “Un modelo funerario...”, *op. cit.*, p. 288, y en ALONSO RUIZ, B., “Los ábsides centralizados en forma de trébol: una ‘rara avis’ del Tardogótico castellano”, en Nobile, M. R. y Sutura, D. (eds.),

debían de estar muy avanzadas para 1514, cuando se encargó la sillería del coro, y ultimadas para 1520, cuando se bendijo la iglesia.¹⁰⁶ Tan sólo restaría la confección de determinados elementos destinados a la dotación del recinto, y por lo que afecta a nuestro discurso, las labores decorativas en yeso realizadas por los hermanos Corral de Villalpando en distintos puntos del templo entre 1534 y 1536.¹⁰⁷

El lucernario construido en este momento acabará presentando graves problemas estructurales, lo que obligará a solicitar diferentes propuestas de actuación en 1596. Juan de Ribero Rada (ca. 1540-† 1600) se inclinó por desmontar las trompas para volverlas a instalar asegurando que *no se [echaría] de ver auer sido rreparo sino obra echa desde su principio con la mas antigua*. Juan de Mazarredonda (ca. 1545-1603), Diego de Riaño (doc. 1589-1602) y Juan de Celaya también contemplaron esta opción, pero convinieron en señalar que, si la operación terminaba demostrándose inviable, la mejor opción pasaba por desmantelar el cimborrio para levantar otro nuevo conforme a *lo que agora se vssa*. Por último, Juan de Nates (doc. 1558-† 1613), que concurría junto a Felipe de la Cajiga (1527-† 1598), tan sólo llegó a considerar la posibilidad de derribar la estructura para levantar otra nueva, de planta cuadrangular —*de quadrado y no çanqueado como [entonces estaban] los ángulos*—, cerrada mediante una bóveda en forma bayda, con sus compartimentos de faxas y filetes, bien distribuido y acordado (...) de suerte que [quedase] con mucha mayor autoridad, firmeça y proporción que [entonces tenía].¹⁰⁸ Al final se impuso la propuesta de Ribero Rada, y aunque se ha venido considerando que su intervención se saldó con

L'abside. Costruzione e geometrie. The apse. Construction and geometry, Palermo, Edizioni Caracol, 2015, pp. 41-61, espec. p. 51.

¹⁰⁶ ALONSO RUIZ, B., “Un modelo funerario...”, *op. cit.*, pp. 285-288; ALONSO RUIZ, B., “Los absides centralizados...”, *op. cit.*, pp. 50-51.

¹⁰⁷ PÉREZ VILLANUEVA, J., “La escultura en yeso en Castilla. La obra de los hermanos Corral”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 2-3, 1933-1934, pp. 359-383, espec. p. 361; REDONDO CANTERA, M^a J., “Dinero, muerte y magnificencia: Álvaro de Benavente y su capilla funeraria”, en *I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2001, pp. 25-68, espec. p. 51. Sobre todos estos trabajos, véase GÓMEZ ESPINOSA, T. y SARDIÑA GONZÁLEZ, G., “La obra de los Corral”, en *La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994, pp. 17-73, espec. pp. 20-22, y HASBACH LUGO, B., “Técnica, estado de conservación y proposición de tratamiento de restauración”, *ibidem*, pp. 123-240, espec. pp. 148-155.

¹⁰⁸ MARTÍ y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente á Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid, Imprenta, litografía, encuadernación y fábrica de libros rayados de Leonardo Miñón, 1898-1901, pp. 488-489; GARCÍA CHICO, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina de Rioseco*, I, *op. cit.*, pp. 142-144; BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano. 1561-1641*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983, p. 495, y p. 498, y CASTÁN LANASPA, J., *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*, Valladolid, Editora Provincial, Diputación de Valladolid, 1998, p. 393, y pp. 395-396. Nosotros seguimos la transcripción y la interpretación de los documentos ofrecida en GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, *op. cit.*, pp. 225-226.

la reconstrucción de toda la estructura,¹⁰⁹ es posible que, en realidad, la actuación no fuera más allá del reparo de las trompas, y que no afectara ni al cuerpo de luces ni a la solución utilizada para cerrarlo, pues, tal y como se ha observado en fechas recientes, la bóveda conservaría la decoración en yeso que le habrían aplicado los Corral de Villalpando.¹¹⁰

Esta interpretación obliga a inscribir el lucernario de Medina entre los herederos del de Burgos, y termina otorgando una especial relevancia a la crucería de su bóveda, construida a partir de dos cuadrados matrices con los que se genera una estrella de ocho puntas [fig. 5.3].¹¹¹ El diseño arranca de los flancos del prisma, de los que parten dos nervios de trayectoria divergente, que son, en realidad, paralelos a los lados del octógono comprendidos entre los dos vértices consecutivos, que se funden con los lanzados desde los adyacentes en unas claves unidas al polo mediante ligaduras rectas. Se trata de un diseño muy sencillo, que se encuentra en la base del que se aplicará años más tarde en el segundo cimborrio de la catedral de Burgos —que pudo construirse siguiendo el modelo del primero—, y que, desde luego, alcanzará un éxito extraordinario en el medio artístico burgalés del segundo tercio del Quinientos.

El cimborrio de la catedral de Jaén

La desaparición del cimborrio y del propio edificio sobre el que se elevó, pero también, la escasez —y la pérdida— de fuentes documentales, y el enrevesado —y tantas veces contradictorio— discurso historiográfico que se ha ido tejiendo a lo largo del tiempo tratando de evocarlos, han complicado sobremanera cualquier intento de aproximación al estudio del lucernario que llegó a levantarse sobre la catedral de Jaén.

Las obras del templo comenzaron gracias al impulso del obispo Nicolás de Biedma (1368-1383), y aunque resulta muy difícil precisar en qué estado se encontraban exactamente en 1382, cuando el prelado ordenó sus últimas voluntades, todo indica que, para entonces, todavía no se habían terminado, ya que el eclesiástico dispuso la aplicación de todos sus bienes *pro fabrica et reparatione Ecclesiae giennensis* con la indudable intención de asegurar la continuidad —y la materialización última— del proyecto.¹¹²

¹⁰⁹ MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos...*, *op. cit.*, p. 489; CASTÁN LANASPA, J., *Arquitectura gótica...*, *op. cit.*, p. 393, y pp. 395-396.

¹¹⁰ Así se sostiene en GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, *op. cit.*, pp. 225-226.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 78.

¹¹² MARTÍNEZ MAZAS, J., *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen: su estado antiguo y moderno, con demostracion de quanto necesita mejorarse su poblacion, agricultura y comercio*, Jaén, Imprenta de D. Pedro de Doblas, 1794, pp. 170-171; JÓDAR MENA, M., "De la aljama a la primitiva construcción gótica. Reflexiones a propósito de la catedral de Jaén en época bajomedieval", *Espacio, tiempo y forma*, 1, 2013, pp. 169-198, espec. p. 178.

Según descripciones posteriores, constaba de un módulo basilical de cinco naves y de un crucero de una sola al que se abría la capilla mayor, de una profundidad muy reducida, ya que, al parecer, el transepto venía a entregar, en la práctica, en la muralla de la ciudad.¹¹³ Sea como fuere, el templo ya debía de presentar ciertos problemas a mediados del siglo XV, porque, atendiendo a la solicitud del obispo Gonzalo de Estúñiga (1422-1457) y de los miembros del cabildo, el papa Calixto III (1455-1458) concedió toda una serie de indulgencias a quienes visitaran las catedrales de Jaén y Baeza en las fiestas de sus titulares, colaborando económicamente *ad reparationem et restaurationem dictarum ecclesiarum*, mediante una bula expedida el 14 de enero de 1458.¹¹⁴

Las constituciones del sínodo diocesano convocado por el obispo Luis de Osorio y Acuña (1483-1496), celebrado en 1492, nos informan de que el edificio se cubría con madera, y de que el lamentable estado de conservación de las techumbres había llevado al prelado a impulsar el abovedamiento del templo; una empresa para la que autorizó la colecta de limosnas en todas las iglesias de la diócesis.¹¹⁵ Se trataba de una intervención de calado, y de hecho, según Martínez Mazas, que fue deán de la catedral y escribió su *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaen*

¹¹³ Según las anotaciones realizadas por Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez en 1656, *formose la Iglesia de cinco naves y por remate de ella una grande que llaman crucero. En la nave de en medio estaba el coro y enfrente un arco grande de más de diez varas de ancho y más de seis de fondo y muchas de alto y el crucero en medio y debajo de este arco la Capilla y altar mayor y retablo que estaba arrimado a la misma muralla de la Ciudad (...)* [TORAL Y FERNÁNDEZ DE PEÑARANDA, E., “El comendador don Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez y su descripción de las obras de la catedral nueva de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 102, 1980, pp. 57-70, espec. p. 61]. Más parco resulta el relato de Martínez Mazas, para quien, *quiso aquel Prelado destruir su memoria* (de la antigua mezquita, que había servido hasta entonces de catedral), *y emprendió la fabrica de un Edificio regular segun la forma de otras Catedrales, con cinco naves, coro, crucero, Capilla mayor, claustro, y otras partes necesarias* [MARTÍNEZ MAZAS, J., *Retrato...*, *op. cit.*, p. 170].

El estudio del primitivo edificio gótico, en MARTÍNEZ ROJAS, F. J., “*Novam Ecclesiam egregia structura facere*. Documentos episcopales y pontificios para la construcción de la Catedral de Jaén. I (Siglos XV-XVI)”, *Giennium*, 2, 1999, pp. 337-394, espec. pp. 341-343; MORALES GILA, P., “La catedral de Jaén en época del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (1460-1473)”, en *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, Correspondencia e integración de las artes*, Málaga, 18-21 de septiembre de 2002, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, I, pp. 337-344; GALERA ANDREU, P., *La catedral de Jaén*, Barcelona-Madrid, Lunwerg, 2009, pp. 23-24; JÓDAR MENA, M., “De la aljama...”, *op. cit.*, pp. 169-198; ALONSO RUIZ, B., “La catedral gótica de Jaén”, *Laboratorio de Arte*, 26, Sevilla, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 47-71, espec. pp. 48-51.

¹¹⁴ MARTÍNEZ ROJAS, F. J., “*Novam Ecclesiam...*”, *op. cit.*, pp. 342-343; JÓDAR MENA, M., “De la aljama...”, *op. cit.*, p. 180.

¹¹⁵ *Piadosa obra es onrar los templos de Dios e fazer limosna para la edificación de ellos. E por quanto fallamos que esta nuestra iglesia de Jahén está edificada de madera en la techumbre de ella, e que en muchas partes de ella la dicha techumbre está para se caer e asaz peligrosa, la qual agora nuevamente avemos mandado edificar de boveda. El qual edificio será somptuoso (...)* [RODRÍGUEZ MOLINA, J., *Sínodo de Jaén en 1492*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses (C.S.I.C.), Excm. Diputación Provincial, 1981, pp. 95-96; MARTÍNEZ ROJAS, F. J., “*Novam Ecclesiam...*”, *op. cit.*, p. 345].

a finales del siglo XVIII, el prelado *pensó en echar [la catedral] por tierra, y con efecto mandò derribar el cruzero y Capilla mayor, que amenazaban ruina.*¹¹⁶ Resulta muy difícil precisar cuándo comenzaron las obras, pero, a tenor de la documentación que pudo consultar Gómez Moreno, las cuentas de fábrica arrancaban en 1494, y en ese momento, con Pedro López al frente de los trabajos, *se abrían cimientos (alíçaces) y se hacían pilares moldurados, se acarreaaba piedra franca y jabaluna en grande, y ayudaban al maestro de tres a cinco oficiales canteros, después ocho;*¹¹⁷ unas referencias muy difíciles de interpretar, en esencia, porque parecen reflejar operaciones relacionadas con diferentes estadios constructivos a la vez.¹¹⁸

Tampoco sabemos qué recorrido pudo tener la intervención, dado que el prelado abandonó Jaén para incorporarse al séquito que debía acompañar a la princesa Juana, la hija de los Reyes Católicos, hasta Flandes, donde habrían de celebrarse sus esponsales con Felipe *el Hermoso*. Tal y como ya se ha señalado, la comitiva se reunió en Laredo en el verano de 1496, y el prelado pudo coincidir allí con Enrique Egas, que acudió a la ciudad cántabra siguiendo la corte para asumir la finalización de las obras de San Juan de los Reyes de Toledo, pero si el contacto llegó a producirse, algo que desconocemos, nos inclinamos a pensar que no pudo tener unas consecuencias inmediatas, ya que el eclesiástico falleció en Flandes poco después, el 9 de octubre de ese mismo año.¹¹⁹

Tras su muerte, la sede permaneció vacante durante dos años, y todo indica que fray Diego de Deza, que fue designado obispo de Jaén en 1498, no llegó a residir en la ciudad andaluza los dos años que transcurrieron hasta que Alonso Suárez de Fuente el Sauce (1500-1520) llegó para sucederle.¹²⁰ No sabemos si las obras continuaron a lo largo de estos años. En este sentido, tan sólo puede señalarse que, según la documentación manejada por Gómez Moreno, la fábrica, dirigida por López, estuvo a pleno rendimiento a lo largo de 1500, y que Enrique Egas acudió a Jaén para *visitar y tasar la obra*, encargándose personalmente de *echar la cinta de la moldura* —un elemento que se viene identificando con el friso decorativo que, reubicado, todavía recorre el muro oriental del templo—, en diciembre de ese mismo año.¹²¹

¹¹⁶ MARTÍNEZ MAZAS, J., *Retrato...*, *op. cit.*, p. 171.

¹¹⁷ GÓMEZ-MORENO, M., “La sillería del coro de la catedral de Jaén”, *Arte Español*, XIII, 1941, pp. 3-6, espec. p. 4.

¹¹⁸ ALONSO RUIZ, B., “La catedral...”, *op. cit.*, p. 54.

¹¹⁹ MARTÍNEZ MAZAS, J., *Retrato...*, *op. cit.*, pp. 171-172; MARTÍNEZ ROJAS, F. J., “*Novam Ecclesiam...*”, *op. cit.*, p. 350.

¹²⁰ ALONSO RUIZ, B., “La catedral...”, *op. cit.*, pp. 54-55.

¹²¹ GÓMEZ-MORENO, M., “La sillería...”, *op. cit.*, p. 4. La interpretación del friso, en ALONSO RUIZ, B., “La catedral...”, *op. cit.*, p. 64.

Estas escuetas referencias invitan a contemplar la posibilidad de que fuese el responsable de diseñar las actuaciones impulsadas por Suárez de Fuente el Sauce a partir de este momento para convertir la cabecera del templo en digno relicario arquitectónico del Santo Rostro, en cuya ejecución se sucederán Pedro López, que, desde luego, establecerá una estrecha relación profesional con Egas a partir de este momento,¹²² y Diego Martínez, que parece tomarle el testigo como maestro de la obra en 1513,¹²³ y que, desde luego, aparece documentado como *maestro de las obras de la iglesia e de todo lo que haze el obispo* —así como *su familiar e aficionado e criado*—, en el curso de un enojoso pleito interpuesto por el prelado contra el ayuntamiento de la ciudad a causa de unas obras realizadas por la corporación municipal en la plaza de Santa María, que, al parecer, afectaban a la catedral, y que se prolongará entre 1516 y 1519.¹²⁴

Entre estas actuaciones habría que situar, en primer lugar, la construcción de la capilla mayor, en la que, además de la reliquia, el prelado terminó disponiendo su enterramiento,¹²⁵ que, según las fuentes utilizadas por Gómez Moreno, se levantó entre 1509 y 1510.¹²⁶ No obstante, la complejidad de la intervención, que obligó a rasgar la muralla de la ciudad para poder construir este cuerpo, otorgándole la profundidad necesaria, pudo provocar que las operaciones se prolongasen durante varios años todavía. Desde luego, el comendador Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez vino a situar las obras *por los años de 1515*,¹²⁷ y según Martínez Mazas, se concluyeron en 1519.¹²⁸

Los documentos estudiados por Gómez Moreno permiten fechar la construcción del crucero, precisamente, entre 1518 y 1519, bajo la dirección de Diego Martínez, que, al parecer, todavía trabajaba *en los arcos*, probablemente los torales, en 1521.¹²⁹

¹²² *Ibidem*, pp. 60-63.

¹²³ GÓMEZ-MORENO, M., “La sillería...”, *op. cit.*, p. 4.

¹²⁴ GALERA ANDREU, P. A. y RUIZ CALVENTE, M., *Corpus documental para la historia del arte en Jaén. Arquitectura del s. XVI (I)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2006, pp. 30-31, y doc. 179, pp. 289-302.

¹²⁵ Sobre la articulación de este espacio y su similitud con el diseñado tras el altar mayor de la catedral de Toledo, véase ALONSO RUIZ, B., “La catedral...”, *op. cit.*, p. 58.

¹²⁶ GÓMEZ-MORENO, M., “La sillería...”, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 4.

¹²⁷ Para el comendador, que escribe en 1656, *de este modo estuvo la iglesia muchos años, hasta que siendo Obispo don Alonso Suarez de la Fuente el Sauce por los años de 15 (1515) rompió la muralla de la Ciudad y labro la Capilla Mayor grande y le dio la entrada por debajo del arco grande que servía de capilla y altar mayor, e los púlpitos se quedaron en el sitio que antes estaban* [TORAL Y FERNÁNDEZ DE PEÑARANDA, E., “El comendador...”, *op. cit.*, p. 61].

¹²⁸ *Este Prelado viendo el mal estado de la fabrica de su Catedral empezó à renovarla, sacando de cimientos la Capilla mayor en el mismo sitio que la actual con el Presbyterio, y la acabó en el año de 1519* (MARTÍNEZ MAZAS, J., *Retrato...*, *op. cit.*, p. 172).

¹²⁹ GÓMEZ-MORENO, M., “La sillería...”, *op. cit.*, p. 4.

Sobre ellos, y aunque las noticias son contradictorias, debió de levantarse un cimborrio de planta octogonal, que, tal y como trataremos de exponer más adelante, terminará presentando graves problemas de estabilidad al poco de haberse concluido, y acabará desapareciendo, pero cuya imagen quizás pueda evocarse a partir de la que ofrece el espléndido y poco conocido lucernario de la Santa Capilla de la iglesia de San Andrés de Jaén; un oratorio —con institución formativa asociada— que Gutierre González, un eclesiástico oriundo de la ciudad residente en Roma, habría querido fundar en la propia catedral, pero que, ante las reticencias de su cabildo, terminó estableciéndose a los pies de la parroquial giennense. Se trata de una estructura levantada —en este caso, con ladrillo y con yeso— en torno a las mismas fechas que el cimborrio del primer templo de la diócesis, entre 1517 y 1522,¹³⁰ cuya construcción pudo correr a cargo del propio Martínez, que, desde luego, asumió la construcción de la capilla funeraria del bachiller Alonso de Murcia, vicegobernador de la Santa Capilla al menos desde octubre de 1518, en el mismo templo el 4 de diciembre de 1522.¹³¹

El cimborrio de Sevilla y la recuperación del modelo de planta cuadrangular

Además del modelo de cimborrio de planta octogonal, la renovación del Gótico final permitirá la recuperación del de planta cuadrangular. Ya se ha señalado que, a tenor de la *traça* de Bidaurreta [fig. 2.3], Isambart propuso levantar una estructura de este tipo, cubierta con una bóveda de terceletes de cinco claves, sobre la encrucijada del transepto de la catedral de Sevilla. Tras la desaparición del maestro, la fábrica del edificio pasó por las manos de dos profesionales de origen normando, Charles Gauter, llamado Carlín (doc. 1408-1447), maestro mayor de la catedral de Sevilla entre 1435 y 1447,¹³² y Juan Normán (doc. 1439-1478), maestro mayor

¹³⁰ LÓPEZ ARANDIA, M^a A., *Rinascimento y reformatio. El proyecto de Gutierre González en Jaén*, Tesis doctoral dirigida por Luis Coronas Tejada y José Miguel Delgado Barrado, Jaén, Universidad de Jaén, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Territorio y Patrimonio Artístico, 2005, pp. 494-538; Díez BEDMAR, M^a C., *Urbanismo y sociedad en el Jaén bajomedieval*, Jaén, Universidad de Jaén, 2007, pp. 1.012-1.014, y Díez BEDMAR, M^a C., *Jaén en la Baja Edad Media, la configuración de una ciudad*, Jaén, Universidad de Jaén, 2007, p. 92.

¹³¹ PORRAS ARBOLEDAS, P. A., *Jaén entre los Reyes Católicos y la Guerra de las Comunidades*, Jaén, Universidad de Jaén, 2011, pp. 295-304, espec. pp. 300-301.

¹³² NEAGLEY, L. E., “Maestre Carlín and proto flamboyant architecture of Rouen (c. 1380-1430)”, en Jiménez Martín, A. (ed.), *La piedra postrera (1). Ponencias, Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 47-59. Puede consultarse el perfil del personaje trazado en ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., *La traça...*, *op. cit.*, pp. 130-133.

de 1454 a 1478,¹³³ a los que no pudo extrañarles la solución proyectada, y por las de Pedro Sánchez de Toledo, Francisco Rodríguez de Sevilla y Juan de Hoces, que se formaron en la fábrica catedralicia, y se atuvieron con bastante escrupulosidad al plan trazado por quienes les habían precedido.¹³⁴ Tras el fallecimiento de Juan de Hoces en 1496, se impuso una dirección colegiada por parte de un maestro residente, Alonso Rodríguez, y otro visitante, Simón de Colonia, que compartieron responsabilidades en el templo, por lo menos, hasta 1498.¹³⁵ A ellos les cupo afrontar la construcción de la estructura, que ya debía de estar bastante avanzada a comienzos de abril de 1504, cuando se produjo el llamado terremoto de Carmona, cuyos efectos —y los de sus correspondientes réplicas— ya no sólo se dejaron sentir en Sevilla, sino que afectaron a la fábrica catedralicia y a la estructura que se estaba construyendo. Desde luego, varios albañiles y carpinteros tuvieron que acudir a reconocerla el 4 de diciembre de ese mismo año.¹³⁶ En cualquier caso, ni los efectos del seísmo, ni las preocupaciones de los responsables de la fábrica, llegaron a paralizar las obras del cimborrio. En efecto, parte de su decoración escultórica en barro cocido se contrató poco después del movimiento de tierra, a mediados de junio de 1504,¹³⁷ y su *pedra postrera* se dispuso el 10 de octubre de 1506, gratificándose a Rodríguez con cien ducados.¹³⁸

El análisis de la *traça* de Bidaurreta [fig. 2.3], de la fábrica catedralicia, y de las reconstituciones gráficas del cimborrio de San Pedro de Arlanza (Burgos),¹³⁹ levantado por las mismas fechas que el de Sevilla conforme a un proyecto que las fuentes atribuyen a Simón de Colonia [fig. 5.4],¹⁴⁰ nos inclinan a pensar que el modelo de cimborrio de planta

¹³³ RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C., *Los canteros de la catedral de Sevilla del Gótico al Renacimiento*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, p. 277; NEAGLEY, L. E., “Maestre Carlín...”, *op. cit.*, pp. 47-59. Véase el perfil trazado en ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., *La traça...*, *op. cit.*, pp. 137-139.

¹³⁴ JIMÉNEZ MARTÍN, A., “La catedral de Sevilla y el Gótico Mediterráneo”, en Alonso Ruiz, B. y Villaseñor Sebastián, F. (eds.), *Arquitectura tardogótica...*, *op. cit.*, pp. 179-200, espec. p. 191.

¹³⁵ RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C., “El maestro Alonso Rodríguez”, en Alonso Ruiz, B. (coord.), *Los últimos...*, *op. cit.*, pp. 271-360, espec. pp. 276-277.

¹³⁶ ALONSO RUIZ, B., “El cimborrio de la ‘magna hispalense’ y Juan Gil de Hontañón”, en Huerta, S. (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, *op. cit.*, vol. I, pp. 21-33, espec. p. 21.

¹³⁷ JIMÉNEZ MARTÍN, A., “Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval”, en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 15-113, espec. p. 91.

¹³⁸ ALONSO RUIZ, B., “El cimborrio...”, *op. cit.*, p. 21; JIMÉNEZ MARTÍN, A., “Las fechas...”, *op. cit.*, pp. 94-95.

¹³⁹ MERINO DE CÁCERES, J. M., “Elementos arquitectónicos tardogóticos de la iglesia del monasterio de Arlanza (Burgos) en el Museo Arqueológico Nacional. 02. El trazado del cimborrio de San Pedro de Arlanza”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 19, 2001, pp. 160-161.

¹⁴⁰ La construcción del cimborrio de San Pedro de Arlanza se integra dentro del programa de reforma integral de la cabecera del templo monástico iniciada por el abad Diego de Parra (1482-1500), y culminada por Gonzalo de Arredondo y Alvarado (1505-1518), que se viene vinculado con Simón

cuadrangular propuesto por Isambart para la catedral hispalense fue asumido por Colonia, y que se aplicó en Sevilla, en este caso, bajo la dirección de Rodríguez, de la misma manera que se empleó en la iglesia del monasterio burgalés. No sabemos si Isambart llegó a determinar el desarrollo en alzado del cimborrio hispalense, o si este aspecto quedó bajo la responsabilidad última de Colonia, pero es muy probable que la propuesta de cerrarlo con una bóveda de terceletes de cinco claves recogida en la *traça* terminara utilizándose en Sevilla, porque será la solución desarrollada en San Pedro de Arlanza. En todo caso, la estructura acabará alcanzando una altura considerable, dado que, según el historiador Ortiz de Zúñiga (1630-1680), era *máquina tan alta, que descollando casi otro tanto sobre el templo, llegaba casi á igualar el primer cuerpo de la torre*.¹⁴¹

Sus palabras podrían parecer exageradas, pero la realidad es que los pilares torales, dañados por el terremoto de Carmona, no tardaron en acusar los enormes esfuerzos verticales de la estructura y su recargada decoración escultórica. De hecho, la situación ya debía de ser bastante alarmante a mediados del mes de julio de 1507, cuando los canónigos mostraron sus reticencias a que Rodríguez abandonase Sevilla para dirigirse a las Canarias *por cuanto [estaban] dos pilares malos e [convenía] su presencia para ellos*,¹⁴² y aunque continuó trabajándose en el ornato cerámico del lucernario sin solución de continuidad, como si el derrumbe no pudiera llegar a producirse, al final se cumplieron los peores presagios, y la estructura terminó viniéndose a tierra el 28 de diciembre de 1511.¹⁴³

Los efectos del derrumbe

Las modificaciones al proyecto original para la construcción de la Capilla Real de Granada, introducidas poco antes del 2 de septiembre de 1510, no fueron aprobadas por el monarca hasta el mes de enero de

de Colonia desde antiguo [VALLEJO BOZAL, J. y TEIJEIRA PABLOS, M^a D., “Fuentes para el estudio de la iglesia del monasterio de San Pedro de Arlanza en los inicios del Románico pleno en España”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 13, 1 y 2, 1995, pp. 55-70, espec. p. 56, p. 57, y p. 70; FRANCO MATA, Á., “Elementos arquitectónicos tardogóticos de la iglesia del monasterio de Arlanza (Burgos) en el Museo Arqueológico Nacional. 01. Documentación y estudio de los elementos arquitectónicos”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 19, 2001, pp. 155-159, espec. pp. 156-158]. La reconstitución del cimborrio, en MERINO DE CÁCERES, J. M., “Elementos arquitectónicos...”, *op. cit.*, pp. 160-161. Sobre la estructura, véase lo señalado en SOBRINO GONZÁLEZ, M., “Elementos arquitectónicos...”, *op. cit.*, pp. 166-167.

¹⁴¹ Citamos a partir de la edición de Antonio María Espinosa y Carzel (ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, Madrid, Imprenta Real, 1796, vol. III, p. 282).

¹⁴² ALONSO RUIZ, B., “El cimborrio...”, *op. cit.*, p. 21; JIMÉNEZ MARTÍN, A., “Las fechas...”, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴³ ALONSO RUIZ, B., “El cimborrio...”, *op. cit.*, p. 21; JIMÉNEZ MARTÍN, A., “Las fechas...”, *op. cit.*, pp. 100-101.

1512. Sin embargo, la ruina del cimborrio hispalense vino a modificar los planes de reforma que se habían trazado. Juan Gil de Hontañón, Juan de Badajoz *el Viejo* (doc. 1498-† 1522), Juan de Álava (act. 1504-1537), y de nuevo, Cristóbal de Adonza, visitaron la fábrica en el verano de 1513, y al final, el monarca ordenó realizar la capilla *conforme al contrato y sentencias que ellos dieron* mediante una cédula, expedida en Madrid el 19 de enero de 1514.¹⁴⁴ A ellos cabe atribuirles la solución finalmente adoptada, que implicó la renuncia definitiva al cimborrio, cuya estabilidad, mucho más difícil de garantizar que en cualquier otro edificio, ya que la capilla no se había proyectado para coronarse con una estructura de este tipo, debió de parecer poco menos que imposible después de lo sucedido en Sevilla.¹⁴⁵

El derrumbe del cimborrio hispalense también debió de afectar a la construcción del cimborrio de planta cuadrangular del Hospital Real de Santiago de Compostela. Desde luego, su estructura se estaba decorando conforme a los diseños proporcionados por Enrique Egas entre 1509 y 1511,¹⁴⁶ pero su bóveda [fig. 5.5], estrechamente relacionada con la de la Capilla de La Antigua de la catedral de Sevilla, diseñada por Simón de Colonia y realizada entre 1495 y 1504 [fig. 5.6],¹⁴⁷ la de la Capilla del arcediano —hoy de San Pedro Arbués— de la Seo de Zaragoza, trazada coincidiendo con las visitas giradas al edificio por afamados maestros como Pere Compte o Enrique Egas en relación con el cimborrio catedralicio, y construida en ladrillo [fig. 5.7],¹⁴⁸ o la de la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Niebla (Huelva), ejecutada —asimismo en ladrillo— a partir de 1513,¹⁴⁹ no llegará a voltearse hasta bastantes años más tarde todavía. En efecto, la materialización última de este elemento quedó en las manos de Jácome García, un cantero estrechamente relacionado con Juan de Álava, que subcontrató la ejecución y disposición de las piezas de la bóveda con Juan Pérez, Juan de Vilameá y Diego de los Prados el 15 de abril de 1527.¹⁵⁰

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 136-137.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 137.

¹⁴⁶ AZCÁRATE, J. M^a, “El hospital Real de Santiago. La obra y los artistas”, *Compostellanum*, X, 1965, pp. 863-878, espec. pp. 872-874.

¹⁴⁷ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴⁸ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 151-159.

¹⁴⁹ INFANTE LIMÓN, E., “La cabecera tardogótica de la parroquial de San María de Niebla (Huelva): una obra promovida por el arzobispo fray Diego de Deza”, en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514...*, *op. cit.*, pp. 237-248.

¹⁵⁰ PÉREZ CONSTANTÍ, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imprenta, librería y enc. del Seminario C. Central, 1930, p. 8, y p. 232; GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, *op. cit.*, pp. 72-73; ROSENDE VALDÉS, A. A., *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, Electa, 1999, pp. 35-39; CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*, Salamanca, Cajuero, 2002, pp. 493-495.

Asimismo, lo sucedido en Sevilla también pudo afectar a la definición del cimborrio del Hospital de Santa Cruz de Toledo (*ca.* 1504-1514), cuyas trazas también se relacionan con los Egas, especialmente con Antón.¹⁵¹ No en vano, sus constructores apenas llegaron a levantarlo sobre los arcos torales, renunciando al cuerpo de luces, lo que obligó a desarrollar una imaginativa solución de abovedamiento para lograr la iluminación del tramo donde se cruzaban los dos brazos del edificio [fig. 5.8]. Con este objetivo, partiendo de un diseño de terceletes de cinco claves similar al propuesto por Isambart para el cimborrio de la catedral de Sevilla, y aplicando un ejercicio geométrico muy sencillo, parecido a los desarrollados por Alberto Durero en el segundo de sus cuatro cuadernos de notas y dibujos conservados en la British Library de Londres, fechados a caballo entre los siglos XV y XVI [fig. 5.9],¹⁵² sus constructores prologaron los terceletes hasta hacerlos llegar a los puntos medios de los lados adyacentes a los vértices opuestos, lo que terminó generando una estrella de ocho puntas, con un octógono en el polo, sobre el que se levantó la linterna necesaria para iluminar la encrucijada del recinto hospitalario.¹⁵³

La reconstrucción del cimborrio

Como es natural, el derrumbe del cimborrio de la catedral de Sevilla no dejó de gravitar sobre el complicado proceso iniciado tras el desastre para reconstruir la estructura. Las fuentes documentales nos informan de que Enrique Egas, Pedro López, Juan Gutiérrez de Ruesga y *maestre Martyn* visitaron el edificio —el primero de ellos hasta en dos ocasiones— a lo largo de 1512, y que Juan de Badajoz *el Viejo*, Juan de Álava y Juan Gil de Hontañón hicieron lo propio al año siguiente. Los canónigos designaron a Juan Gil como maestro mayor —imponiéndole a Rodríguez como aparejador— en agosto de 1513, y Hontañón realizó las trazas para el cimborrio en marzo de 1514. Sin embargo, ni los juicios de los maestros, ni el proyecto del cántabro, debieron de convencer a los miembros del cabildo, que *acatando la rrelacion que [habían] tenido de muchos edificios que de boueda de piedra se [habían] fecho en [ese] arçobispado y en otras cibdades [de esos] regnos y fuera del, los quales o la mayor parte dellos se [habían] caydo e otros muchos [estaban] a peligro de se caer*, acordaron cerrar la encrucijada del transepto con una estructura *de madera e obra de carpinteria con sus mol-*

¹⁵¹ Díez del Corral-Garnica, R., “La introducción del Renacimiento en Toledo: el hospital de Santa Cruz”, *Academia*, 62, 1986, pp. 161-181.

¹⁵² British Library, Add MS 5229, f. 167 v.

¹⁵³ Gómez Martínez, J., *El gótico español...*, *op. cit.*, p. 82.

duras e lazos el 30 de noviembre de ese mismo año.¹⁵⁴ Los capitulares, que entendían que la obra debía realizarse *cuanto mas sumptuosa e hermosamente pudiese ser*, ordenaron llamar a *los mejores maestros que pudiesen ser avidos*,¹⁵⁵ y desde luego, cuatro maestros de albañilería y de carpintería acudieron al templo tan sólo unos días más tarde, el 4 de diciembre de 1514.¹⁵⁶ La idea albergada por los capitulares ha tratado de evocarse a partir de diferentes soluciones de cubierta de tradición islámica, totalmente ciegas, como la desarrollada en el Salón de embajadores de los Reales Alcázares de Sevilla,¹⁵⁷ pero no debe desestimarse la posibilidad de que los eclesiásticos persiguieran, en realidad, la ejecución de una solución más avanzada, dotada de linterna, o incluso de tambor. Desde luego, la evolución de la carpintería de armar tenderá hacia la consecución de estructuras de este tipo, de las que nos han llegado interesantes ejemplos, aunque todos ellos algo más tardíos, como los cimborrios líneos con linterna de las iglesias de San Nicolás de Madrigal de las Altas Torres (Ávila) [fig. 5.10] y Santa María de Alaejos (Valladolid) [fig. 5.11],¹⁵⁸ o las soluciones cupuladas desarrolladas para cubrir cajas de escaleras en tierras aragonesas, como la de las casas de Miguel Donlope de Zaragoza, que cuenta con un falso tambor, resuelto a modo de galería, por el que penetra la luz captada por los vanos abiertos en los muros del prisma de planta cuadrangular en el que se aloja la estructura [fig. 5.12].¹⁵⁹

En todo caso, pese a la aparente determinación del cabildo, sus miembros no abandonaron la esperanza de poder construir un cimborrio de piedra en ningún momento. En relación con esta posibilidad debe interpretarse el hecho de que los canónigos acordaran explorar la manera de hacerse con los servicios de *un maestro que esta[ba] en Barcelona* en el curso de una reunión capitular que se venía fechando el 20 de diciembre de 1504, pero que, en realidad, tuvo lugar el mismo día, pero diez

¹⁵⁴ ALONSO RUIZ, B., "El cimborrio...", *op. cit.*, p. 24; JIMÉNEZ MARTÍN, A., "Las fechas...", *op. cit.*, p. 106.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 106.

¹⁵⁶ ALONSO RUIZ, B., "El cimborrio...", *op. cit.*, p. 24; JIMÉNEZ MARTÍN, A., "Las fechas...", *op. cit.*, p. 106.

¹⁵⁷ ALMAGRO VIDAL, A., "Proyectos y fracasos en la catedral de Sevilla. Una lectura a través de la planimetría", en Jiménez Martín, A. (ed.), *La piedra postrera (2). Comunicaciones, op. cit.*, pp. 181-193, espec. pp. 186-187.

¹⁵⁸ Sobre la estructura de San Nicolás de Madrigal de las Altas Torres, véase PARRADO DEL OLMO, J. M.^a, *Por tierras de Ávila*, León, Lancia, 1995, pp. 66-67; GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., "Tardogótico y Renacimiento...", *op. cit.*, pp. 507-508. Sobre el cimborrio de la parroquia de Santa María de Alaejos, HERAS GARCÍA, F., *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1975, p. 59.

¹⁵⁹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ALEGRE ARBUÉS, J. F., "Del cimborrio a la cúpula. Innovaciones tecnológicas y cambios de lenguaje en la arquitectura aragonesa de la Baja Edad Media a la Edad Moderna", en Nobile, M. y Scibilia, F. (eds.), *Tecniche costruttive nel Mediterraneo. Dalla stereotomia ai criteri antisismici*, Palermo, Edizioni Caracol, 2016, pp. 47-64, espec. pp. 49-51.

años más tarde;¹⁶⁰ que ordenasen *llamar a ciertos maestros* a Valencia y a Barcelona, proveyendo fondos para ello en enero de 1515; que requiriesen la presencia de Juan Gil de Hontañón con anterioridad al 2 de junio de ese mismo año, o que acordasen *enviar por maestro mayor para esta obra* a Flandes y a Colonia once días más tarde. En cualquier caso, todo indica que ninguno de estos deseos llegó a concretarse, y la documentación nos informa de que, al final, terminaron acudiendo, una vez más, Enrique Egas y Juan de Álava, que aparecen documentados en Sevilla el 16 de junio de 1515. No obstante, su juicio tampoco debió de bastar a los canónigos, que, reunidos en capítulo unos días más tarde, el 28 de junio, reconocieron con amargura que, *segun la experiencia lo [había] mostrado, no habia persona en estos reynos que pa[ra] la dicha obra [fuese] suficiente*. No obstante, inasequibles al desaliento, acordaron buscar *un maestro de cantería que [fuese] singular onbre en el dicho oficio de la cantería*, primero en Roma, y en el caso de no encontrarlo allí, *en Florençia e Mylan o en otras partes*, todo ello, sin escatimar medios, *a costa de la dicha fabrica*.¹⁶¹

Pese a todo, las obras siguieron adelante de acuerdo al proyecto trazado por Juan Gil de Hontañón, que debió de contemplar la reutilización de aquéllas estructuras que sobrevivieron al derrumbe.¹⁶² En efecto, los canónigos acordaron voltear la única bóveda adyacente que sabemos que tuvo que reconstruirse en su integridad, *la capilla colateral a la mayor*, probablemente, la primera del brazo meridional del transepto, conforme a *la traza que fizo Juan Gil*, el 7 de noviembre de 1515,¹⁶³ y el cimborrio se cerró de manera definitiva dos años más tarde. Desde luego, el maestro recibió una gratificación de cien ducados por ello el 16 de diciembre de 1517.¹⁶⁴

Al final, se levantó un cimborrio de planta cuadrangular, de muy poca altura, y cerrado mediante una bóveda muy rebajada construida, en el fondo, sobre un diseño de terceletes de cinco claves, solo que enriquecido mediante la inclusión de ligaduras rectas y combados, y la cuidadosa talla de angreles en los laterales de todos los nervios, ocupando la plementería [fig. 6.1]; un recurso decorativo utilizado con bastante frecuencia por Simón de Colonia, que pudo haberse empleado en la bóveda del primer cimborrio sevillano —e incluirse en éste para evocarlo—, y que, desde luego, Juan Gil de Hontañón terminará incorporando a su repertorio, usándolo en otras muchas de sus bóvedas a partir de este momento.

¹⁶⁰ JIMÉNEZ MARTÍN, A., “La catedral de Sevilla...”, *op. cit.*, pp. 192-193.

¹⁶¹ ALONSO RUIZ, B., “El cimborrio...”, *op. cit.*, pp. 24-26.

¹⁶² PINTO PUERTO, F., “Fábrica y forma del templo gótico”, en *La catedral gótica de Sevilla...*, *op. cit.*, pp. 209-295, espec. pp. 281-285.

¹⁶³ ALONSO RUIZ, B., “El cimborrio...”, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 27.

Los herederos del segundo cimborrio de Sevilla

La solución alcanzada en Sevilla vino a fijar un modelo de cimborrio de planta cuadrangular que se aplicará después en la construcción de otros lucernarios, como el de la prioral de Santa María de la Asunción de Carmona, (Sevilla), realizado bajo la maestría de Diego de Riaño (*ca.* 1495-1534), implicado en el proyecto desde, al menos, 1528 —el mismo año en el que empezó a trabajar en la catedral hispalense—, en unas fechas, que, a tenor del programa iconográfico desarrollado en la bóveda, se sitúan a finales de los años treinta del Quinientos [fig. 6.2];¹⁶⁵ el de la catedral de Almería, construido bajo la dirección de Juan de Orea (*ca.* 1525-1580) una vez superado el ecuador de la centuria, que, atendiendo a los episodios sísmicos que habían asolado la ciudad en el pasado, y al aspecto masivo y fortificado con el que se había realizado el complejo, terminó resolviéndose como un cuerpo de luces de muy poca altura [fig. 6.3];¹⁶⁶ o incluso el de la catedral de Las Palmas, cuya construcción, prevista, probablemente, en el proyecto original de Alonso Rodríguez, maestro mayor de la catedral de Sevilla —asumido por Pedro de Llerena, modificado por Juan de Palacios, y simplificado por Martín (1554-1562) y Pedro (1562-1577) de Narea—, no llegará a materializarse hasta bastantes años más tarde, bajo la dirección de Diego Nicolás Eduardo, en 1781 [fig. 6.4].¹⁶⁷

Pero, más allá de todos estos proyectos, realizados en el área de influencia de la catedral de Sevilla, interesa subrayar que el impacto del cimborrio hispalense también pudo dejarse sentir en otras fábricas castellanas del periodo, como la catedral de Segovia, a la que pudo llegar de la mano de Juan Gil de Hontañón, que realizó unas trazas para el edificio en marzo de 1524, con las que se iniciaron las obras al año siguiente. Estos diseños parece que no se conservan, pero el archivo catedralicio

¹⁶⁵ RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C., “El gótico catedralicio. La influencia de la catedral en el arzobispado de Sevilla”, en Jiménez Martín, A. (ed.), *La piedra postrera (I). Ponencias, op. cit.*, pp. 175-255, espec. pp. 216-222; RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C., “La iglesia de Santa María de Carmona en el contexto del gótico catedralicio sevillano”, en González Jiménez, M., Caballos Rufino, A. y Ruiz de la Rosa, J. A., (coords.), *Urbanismo, arquitectura y patrimonio en Carmona, Actas del IX Congreso de Historia de Carmona*, Carmona, 26-28 de septiembre de 2013, Sevilla, Ayuntamiento de Carmona, Universidad de Sevilla, 2014, pp. 249-278; AMPLIATO BRIONES, A. y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C., “La iglesia de Santa María de Carmona. Hipótesis sobre su evolución tipológica y constructiva desde una perspectiva interdisciplinar”, en Huerta, S. y Fuentes, P. (eds.), *Actas... op. cit.*, vol. I, pp. 103-113, espec. pp. 106-108; OJEDA BARRERA, A., “El programa iconográfico del cimborrio de la iglesia de Santa María de Carmona”, en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514... op. cit.*, pp. 457-469.

¹⁶⁶ VILLANUEVA MUÑOZ, E. A., “La construcción de la catedral de Almería y la refundación cristiana de la ciudad”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, 1992, pp. 67-82; NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a DEL M. y TORRES FERNÁNDEZ, M^a DEL R., “Una iglesia fuerte. La catedral de Almería”, *Andalucía en la historia*, 37, 2012, pp. 82-84.

¹⁶⁷ RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C., “El maestro...”, *op. cit.*, pp. 302-306.

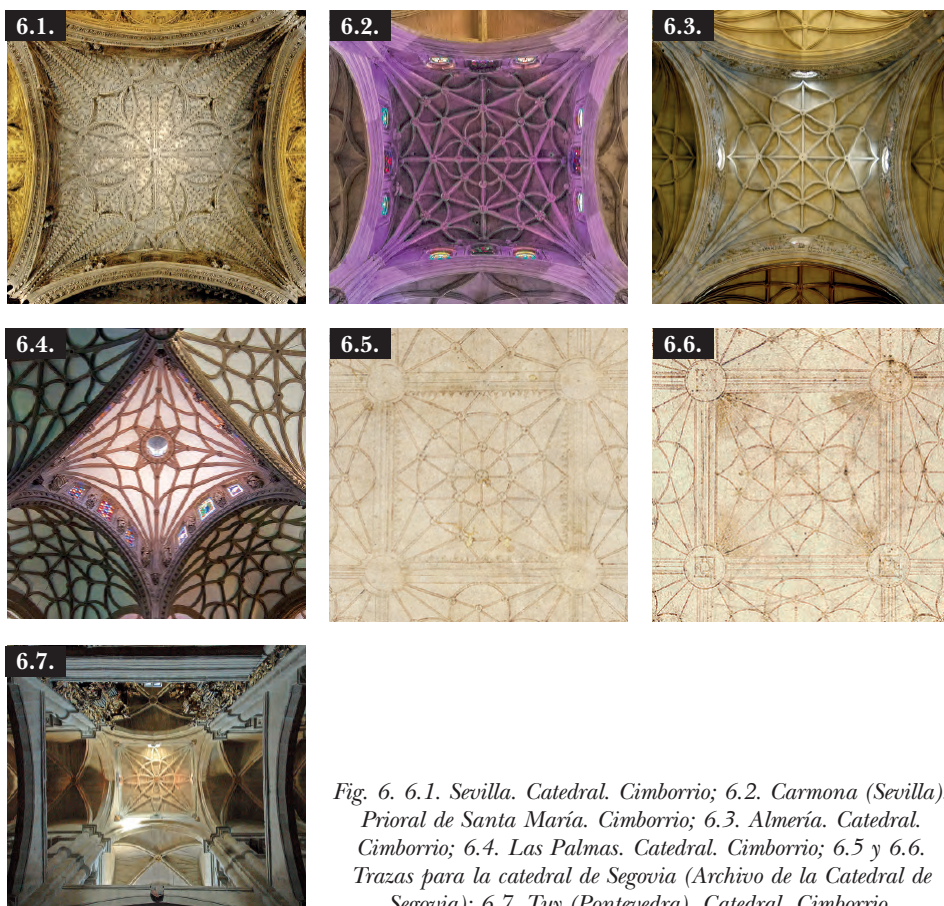


Fig. 6. 6.1. Sevilla. Catedral. Cimborrio; 6.2. Carmona (Sevilla). Prioral de Santa María. Cimborrio; 6.3. Almería. Catedral. Cimborrio; 6.4. Las Palmas. Catedral. Cimborrio; 6.5 y 6.6. Trazas para la catedral de Segovia (Archivo de la Catedral de Segovia); 6.7. Tuy (Pontevedra). Catedral. Cimborrio.

custodia dos plantas generales del edificio que debieron de realizarse una vez comenzados los trabajos, ya que recogen un cambio de dimensiones y de unidad de medida a partir del segundo tramo de la nave [figs. 6.5 y 6.6].¹⁶⁸ No podemos aportar, por el momento, ningún dato nuevo con

¹⁶⁸ Ambas trazas se han relacionado con Rodrigo Gil de Hontañón desde Llaguno (LLAGUNO y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, vol. I, Madrid, en la Imprenta Real, 1829, p. 181, y p. 214), opinión seguida por el marqués de Lozoya, Casaseca y Hoag, quien sugiere que Rodrigo podría haber ayudado a su padre en su realización. Por su parte Ruiz Hernando atribuye la primera a Juan y la segunda a su hijo, opinión compartida por García Ortega. El cambio de medidas ha sido relacionado con un cambio en la unidad de medida, vinculado al cambio en la maestría y a la llegada de Rodrigo Gil en 1526 tras la muerte de su padre (MERINO DE CÁCERES, J. M., “La catedral de Segovia, Metrología y simetría de la última catedral gótica española”, *Anales de arquitectura*, 3, 1991, pp. 5-26, espec. p. 7). Sobre las trazas, véase CASASECA CASASECA, A., “Trazas para la catedral de Segovia”, *Archivo Español de Arte*, LI, 1978, pp. 29-51; PARRONDO, C., *Catálogo de la exposición de trazas para la catedral de Segovia*, Segovia, Publicaciones de la Diócesis de Segovia, 1975; ORTEGA VIDAL, J., “Una muestra del dibujo...”, *op. cit.*, figs. 9a y 9b; RUIZ HERNANDO, J. A., *Las trazas de la catedral de*

respecto a su autoría, pero los dos diseños acusan una fuerte vinculación al taller hontañonesco, y parecen proponer la elevación de un cimborrio conforme al modelo de planta cuadrangular desarrollado en la catedral hispalense. En ninguno de los diseños aparece ninguna inscripción aclaratoria como la recogida en la *traça* de Bidaurreta, pero en los dos, el cimborrio se representa de la misma manera: sobre unos pilares y unos arcos torales más gruesos que el resto, sin ningún detalle sobre el desarrollo vertical de los cuerpos, ni siquiera la previsión de apertura de vanos —que, en cualquier caso, tampoco se expresa en otras partes de las representaciones gráficas—, y con la proyección de las complicadas bóvedas de crucería ideadas para cerrarlos. Además, en los dos casos, los tramos se destacan del resto, en el primer diseño, que es el más antiguo, mediante la representación de unos caireles que lo recorren en todo su perímetro, y en el segundo, que es el que se viene atribuyendo a Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577), mediante el rallado, a modo de sutil sombreado, de los enjarjes de la bóveda; un recurso que pudo emplearse para reflejar que la solución proyectada para la encrucijada del transepto se cerraba a mayor altura que las ideadas para el resto de tramos, y disfrutaba, en consecuencia, de un sistema de iluminación diferente.

En todo caso, conviene advertir que, frente a estas dos propuestas, planteadas para un edificio que se levantaba *a fundamentis*, en el que la construcción del cimborrio no podría abordarse hasta que las obras estuvieran muy avanzadas, el modelo de planta cuadrangular importado desde Sevilla llegará a trasplantarse y a materializarse sobre otros edificios ya construidos, como la catedral de Tuy (Pontevedra), en la que se levantará un cimborrio de planta cuadrangular cubierto con bóveda de crucería bajo el mandato de Diego de Avellaneda (1526-1531) [fig. 6.7].¹⁶⁹

La solución aragonesa

Una vez ultimada la ampliación —y el refuerzo estructural— de la Seo de Zaragoza, los responsables de la fábrica asumieron la materialización del cimborrio cuyo diseño había tratado de definirse en la junta de maestros celebrada en 1500. La documentación nos informa de que los trabajos ya se habían iniciado para el 11 de mayo de 1520, y que se

Segovia, Segovia, Diputación Provincial de Segovia, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2003, dibujos I y II; ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., *La traça...*, *op. cit.*, p. 115, y GARCÍA ORTEGA, A. J., “Dibujo y arquitectura en las primeras trazas de la catedral de Segovia. Nuevas hipótesis”, en Alonso Ruiz, B. y Rodríguez Estévez, J. C. (coords.), *1514...*, *op. cit.*, pp. 549-560.

¹⁶⁹ CENDÓN FERNÁNDEZ, M. y CHAO CASTRO, D., “Las catedrales gallegas...”, *op. cit.*, pp. 66-68.

desarrollaron con celeridad. De hecho, tanto el tambor —reforzado con barras de hierro—, como su bóveda, es decir, la que puede contemplarse desde el interior del templo, conformada por ocho parejas de arcos apuntados que arrancan de cada flanco del prisma y alcanzan los frentes saltándose dos vértices, generando al entrecruzarse una estrella de ocho puntas y un octógono en el polo [fig. 7.1], ya se habían ultimado para el 3 de agosto de ese mismo año, cuando Joan Ximénez, Alonso de Leznes, Juan de Sariñena y Alí Morisco, *obreros de villa*, acudieron a *visitar, reconocer y examinar la obra fecha*, así como para asesorar a Juan Lucas Botero —*maestro de la dicha obra*— en la *fazedera*, es decir, en lo que restaba por hacer.

El traslado notarial de su visura reviste un gran interés, ya que viene a confirmar la existencia de un diseño previo perfectamente definido, cuya materialización última ya no sólo contemplaba la construcción de la linterna sobre el polo abierto —de planta octogonal— generado por la crucería de la bóveda del tambor, sino también, la disposición de una galería de arquillos o corredor exterior en torno a este apéndice, cuya ejecución terminó convirtiéndose en el principal argumento del encuentro.

En efecto, los profesionales reunidos junto a Botero encontraron la obra realizada hasta ese momento *bien fecha y segura*, y propusieron el volteo de una segunda red de arcos entrecruzados sobre el trasdós de la bóveda del tambor, con *el mesmo ochauario* que aquella, para *fundar y cargar sobre ellos la segunda pared do se fara la lanterna*, es decir, para poder levantar sobre sus intersecciones los pilares de la galería exterior. Sin embargo, no debían de estar totalmente convencidos de la resolución alcanzada, porque recomendaron trazarla antes de iniciar ninguna operación al respecto.¹⁷⁰ Hicieron bien, porque su proyección gráfica, o, en su defecto, las primeras tentativas para trasladarla a la realidad, debieron de evidenciar muy pronto que, de reproducirse el mismo diseño de la bóveda del tambor, terminarían superponiéndose, indefectiblemente, dos estrellas idénticas en planta, y que, partiendo de los mismos ángulos, nunca lograría obtenerse un octógono más amplio en el polo de la segunda, por lo que no podría construirse la estructura que quería desplegarse en torno a la linterna —ni mucho menos— dejando un corredor entre las dos.

Al final, se tendió una segunda red de arcos entrecruzados, pero conforme a otro diseño, mucho más sencillo, definido por el lanzamiento de ocho arcos entre los flancos del tambor, dejando, en este caso, un único vértice libre, lo que permitió obtener un nuevo octógono en el polo, más amplio, pero girado con respecto al de la bóveda inferior [fig. 7.2].

¹⁷⁰ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*, pp. 8-9; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 189-191.

Estos arcos contribuyen a entibar la estructura, y proporcionan un apoyo intermedio, entre el arranque de la linterna y los muros del prisma, para la solución de vigas y revoltones con la que se cerró el tambor, que sirve, al mismo tiempo, de suelo holladero para el corredor. Pero, sobre todo, sus intersecciones, es decir, los vértices del octógono, vinieron a proporcionar los puntos de apoyo para elevar los pilares de la galería exterior, que, naturalmente, se desarrolla girada con respecto al tambor y a la propia linterna [figs. 7.3 y 7.4]. Finalmente, el corredor se cerró con un sistema de vigas y revoltones, y la linterna con una *antosta*, es decir, con una bóveda tabicada, cuyo intradós luce un diseño de terceletes de nueve claves en el que las subsidiarias se ligan a la polar mediante parejas de combados convexos enfrentados simétricamente, en el otoño de 1522.¹⁷¹

La verdadera trascendencia de la solución alcanzada

La historiografía artística ha venido focalizando su atención, casi de manera exclusiva —y de manera obsesiva, por qué no decirlo—, en el diseño de la bóveda del tambor, el elemento más destacado de la estructura que resulta visible desde el interior del templo, y en sus supuestas raíces hispanomusulmanas, olvidando que obedece a un ejercicio geométrico muy simple, y que, tal y como ya se ha señalado, la geometría —la *scienza*—, es una, por lo que podemos encontrarnos con bóvedas de crucería construidas conforme a esquemas muy similares en contextos en los que difícilmente pudieron producirse transferencias con el mundo islámico, como la de la cocina de la catedral de Durham (ca. 1366-1374), para la que, pese a todo, ha tratado de argumentarse una más que improbable ascendencia andalusí [fig. 7.5],¹⁷² la del campanario meridional de la catedral de San Esteban de Viena (ca. 1409-1433) [fig. 7.6],¹⁷³ o la de la capilla del palacio episcopal de Bayeux, construida bajo el impulso de un prelado humanista de origen veronés, Ludovico di Canosa, prácticamente por las mismas fechas que la del tambor del cimborrio zaragozano (1516-1531), y resuelta, en este caso, como una *voûte plate dallée* [fig. 7.7].¹⁷⁴

¹⁷¹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*, pp. 9-17; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 191-198.

¹⁷² MOMPLET MÍNGUEZ, A. E., “De Córdoba a Durham: el viaje de una arquitectura andalusí”, *Goya*, 346, 2014, pp. 3-15.

¹⁷³ BÖKER, J. J., *Der Wiener Stephansdom, Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich*, Salzburg-Wien-München, Verlag Anton Pustet, 2007, pp. 97-131.

¹⁷⁴ Sobre las intervenciones del prelado en el palacio episcopal de Bayeux, véase CHATENET, M., “La ‘Gran Fabrica’ di monsignore il vescovo di Bayeux”, en Lanaro, P., Marini, P., Varanini, G. M. y Demo, E. (eds.), *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, Milano, Electa, 2000, pp. 385-389; CHATENET, M., “La Gran Fabrica de monseigneur l’évêque de Bayeux”, en Beck, B., Bouet, P., Étienne, C. y Lettéron, I. (dirs.), *L’Architecture de la Renaissance en Normandie*, Caen, Presses Universitaires de Caen y Éditions Charles Corlet, 2003, vol. I, pp. 233-242. Sobre la bóveda desde un punto de vista técnico, véase BARDATI, F.,

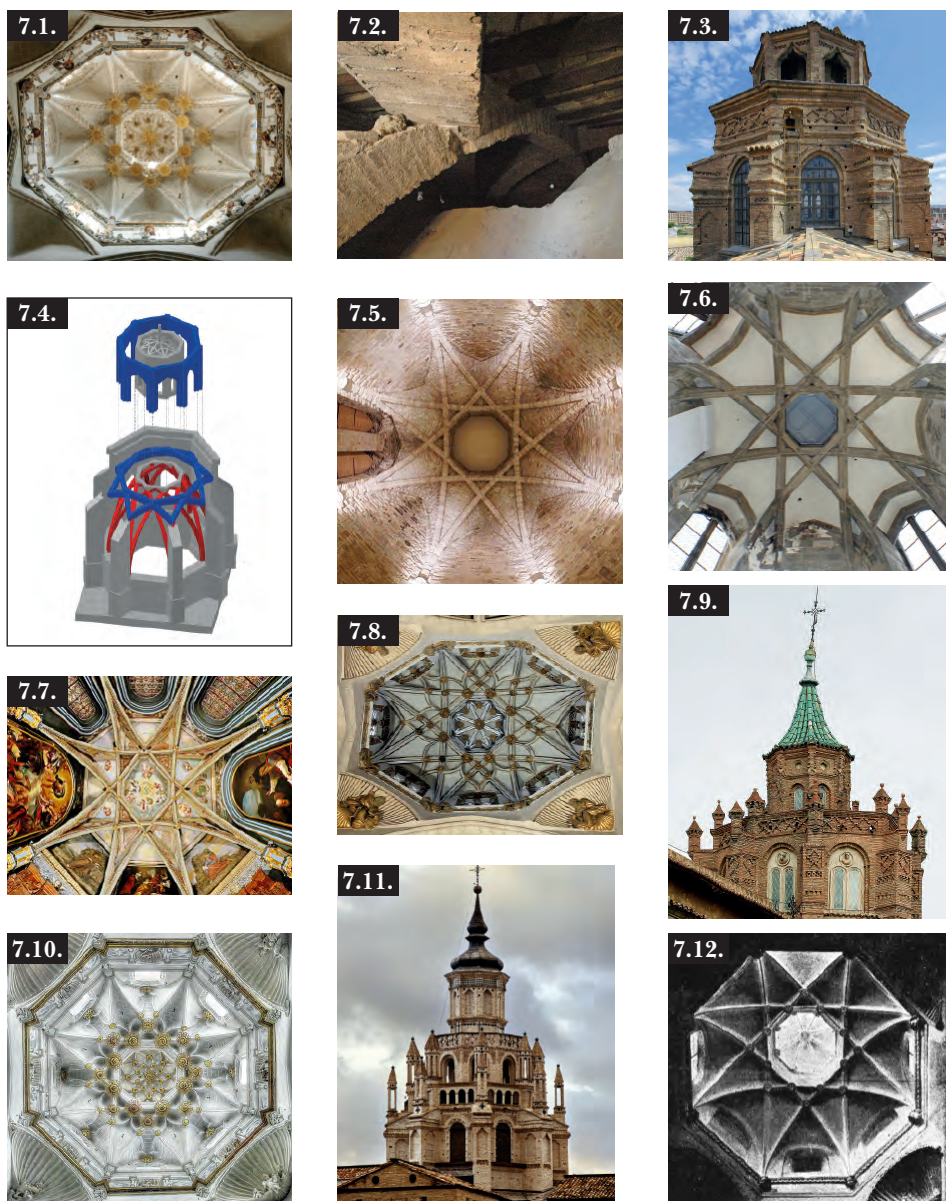


Fig. 7. 7.1. Zaragoza. Catedral. Cimborrio. Bóveda del tambor; 7.2. Zaragoza. Catedral. Cimborrio. Detalle de la segunda red de arcos entrecruzados; 7.3. Zaragoza. Catedral. Cimborrio. Exterior; 7.4. Esquema estructural del cimborrio de la catedral de Zaragoza (Francisco Fes); 7.5. Durham. Catedral. Cocina. Detalle del sistema de abovedamiento; 7.6. Viena. Catedral. Torre sur. Detalle del sistema de abovedamiento; 7.7. Bayeux. Palacio episcopal. Capilla. Detalle del sistema de abovedamiento; 7.8 y 7.9. Teruel. Cimborrio. Interior y exterior; 7.10 y 7.11. Tarazona (Zaragoza). Catedral. Cimborrio. Interior y exterior; 7.12. Teruel. Casa de los Segura (desaparecida). Detalle del sistema de cubierta de la caja de escaleras.

La desmedida atención concedida a este único elemento, y la falta de un análisis estructural riguroso hasta hace poco tiempo, han impedido descubrir que esta bóveda forma parte, en realidad, de una solución mucho más compleja, cuya verdadera importancia reside en el hecho de que se trata de una estructura dúplice, conformada por dos hojas superpuestas, que, además, logró ejecutarse con los materiales —el ladrillo, el yeso y la madera—, las técnicas y el sistema de trabajo —el *ars*— propios de la tradición constructiva local, y gracias a la experiencia, pero también, a la sagacidad de profesionales como Juan Lucas Botero, que supo encontrar la manera de materializar el proyecto tal y como se había previsto, y lo hizo trascendiendo las recomendaciones de otros colegas, a pie de obra, en pleno proceso constructivo.

Esta circunstancia vendría a confirmar el carácter ya no sólo novedoso o revolucionario, sino rigurosamente inédito, de la solución alcanzada, que, como tal, tratará de aplicarse en varias empresas constructivas inmediatamente después, en un lapso de tiempo muy reducido. No en vano, la fórmula se simplificará para la construcción del cimborrio de la catedral de Teruel (1536-1538), que se levantará sin galería exterior en torno a la linterna [figs. 7.8 y 7.9], y se complicará todavía más en el de la catedral de Tarazona (Zaragoza) (1543-1545 / 1546-1549), en el que llegará a construirse un pequeño oratorio sobre el segundo de los prismas [figs. 7.10 y 7.11].¹⁷⁵ Además, al menos se proyectaron, que sepamos, otros dos cimborrios, uno sobre la iglesia del Pilar de Zaragoza (1522), y otro sobre el tramo central de la Lonja de la ciudad (1541-1551), que no llegaron a construirse,¹⁷⁶ y la solución del abovedamiento del tambor tratará de reproducirse, no ya sobre pies derechos, sino sobre cuatro paredes, para cerrar cajas de escaleras como la de la casa de los Segura de Teruel (*ca.* 1540), lamentablemente desaparecida, pero conocida a partir de fotografías antiguas [fig. 7.12]; o capillas, como el trasagrario de la cartuja de Aula Dei (1564-1567).¹⁷⁷

“Voûtes plates dallées. Recherches architecturales entre flamboyant et Renaissance”, en Chatenet, M., De Jonge, K., Kavalier, E. M. y Nussbaum, N. (eds.), *Le Gothique de la Renaissance. L'architecture gothique du XVI^e siècle, Actes des IV^es Rencontres d'architecture européenne*, París, 2007, París, Picard, 2010, pp. 279-296, espec. p. 286; BARDATI, F., “Plafonds en pierre et voûtes-plates en France (1480-1550)”, en Gargiani, R. (dir.), *L'architrave, le plancher, la plate-forme: nouvelle histoire de la construction*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2012, pp. 272-279, espec. p. 276.

¹⁷⁵ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*, pp. 33-51; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Gothique, tradition constructive locale et masques al romano”, en Chatenet, M., De Jonge, K., Kavalier, E. M. y Nussbaum, N. (eds.), *Le Gothique de la Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 241-259, espec. pp. 244-245.

¹⁷⁶ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*, pp. 27-30; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Gothique...”, *op. cit.*, p. 244.

¹⁷⁷ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*, pp. 18-19; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Gothique...”, *op. cit.*, p. 245.

Problemas, innovaciones... y más problemas

Al derrumbe del cimborrio de catedral de Sevilla en 1511, vendrán a sumarse los problemas planteados por el conjunto de la cabecera de la catedral de Jaén al poco de haberse concluido. Pese a todo, no se abandonó la construcción de lucernarios. Es más, se iniciaron interesantes experimentos para renovar los tipos —tanto el de planta octogonal, como el de planta cuadrangular—, abovedándolos *al romano*. Sin embargo, el derrumbe del primer cimborrio de la catedral de Burgos terminará condicionando, por lo menos, el desarrollo posterior del modelo de cimborrio de planta octogonal.

Los problemas del cimborrio de la catedral de Jaén

La capilla mayor de la catedral de Jaén, que, tal y como ya se ha señalado, debió de terminarse hacia 1519, ya debía de presentar graves problemas de estabilidad tan sólo cuatro años más tarde, en 1523, cuando, según las referencias de archivo exhumadas por Gómez Moreno, acudieron Alonso Ruiz y *Valdyvia* —identificado por este investigador con Andrés de Vandelvira (ca. 1505-1575)—, *canteros de Úbeda, a ver la capilla mayor y a dar su parecer para que se adobase*.¹⁷⁸ Su reparación debió de afrontarse de inmediato bajo la dirección de Diego Martínez,¹⁷⁹ pero el riesgo de ruina terminará afectando a los pilares torales del crucero, que tendrán que ser examinados poco después.

Según Martínez Mazas, a partir de un acuerdo alcanzado entre el cardenal Gabriel Merino y los miembros del cabildo el 13 de junio de 1525, se ordenó realizar *un reconocimiento de los pilares que sostenían el cimborrio, ó media naranja, que estaban rajados y demolidos*, se llamó a Pedro de Guerra y Francisco del Castillo, *maestros canteros en esta ciudad* [de Jaén], y estos profesionales coincidieron en señalar que los soportes estaban *muy gastados y abiertos por muchas partes, y que no los tenían por seguros*. Esta circunstancia, unida al hecho de que la capilla mayor *también estaba poco segura y no ataba con la demás obra*, llevó a considerar la posibilidad de derribar tanto este módulo como el cimborrio, algo que, según sus palabras, no llegará a ejecutarse hasta bastantes años más tarde.¹⁸⁰ De

¹⁷⁸ GÓMEZ-MORENO, M., “La sillería...”, *op. cit.*, p. 4.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 4.

¹⁸⁰ *Después el Cardenal Obispo Don Gabriel Merino junto con su Cabildo en 13. de Junio de 1525. mandó hacer un reconocimiento de los pilares que sostenían el cimborrio, ó media naranja, que estaban rajados y demolidos, y llamaron à Pedro de Guerra, y à Francisco del Castillo maestros Canteros en esta Ciudad, quienes declararon estar con efecto muy gastados y abiertos por muchas partes, y que no los tenían por seguros. Lo que resultó de aquí fué pensar echar por tierra no solo el Cimborrio, sino también la Capilla que llamaban del Obispo, ó del Señor Suarez, lo que no se executó hasta mitad del Siglo siguiente, por que también estaba poco segura y no ataba con la demás obra (...)* [MARTÍNEZ MAZAS, J., *Retrato...*, *op. cit.*, pp. 173-174].

hecho, de su discurso se desprende que la colecta de fondos promovida inmediatamente después no se orientó al reparo del viejo edificio, sino a la construcción de la nueva catedral.¹⁸¹

Por su parte, Gómez Moreno señaló que, además de Pedro de Guerra y Francisco del Castillo, *acudieron hasta ocho canteros de Ubeda, Baeza, Alcaudete y Bailén*, pero su interpretación de las fuentes le llevó a considerar que el cimborrio todavía no se había levantado en ese momento, y que la reunión se saldó con la determinación de derribar tanto la capilla mayor como *los pilares y arcos sobre [los] que se había de asentar el cimborrio*, algo que, a su juicio, llegó a ejecutarse.¹⁸²

Frente a estas dos lecturas tan diferentes de un mismo hecho,¹⁸³ la historiografía artística se ha inclinado a considerar, en primer lugar, que el cimborrio ya se había levantado en el momento de la visura. Desde luego, desde nuestro punto de vista, sólo así podría entenderse el hecho de que los maestros encontrasen los pilares torales *abiertos por muchas partes* en el curso de su reconocimiento.¹⁸⁴ Sin embargo, el discurso todavía se ha complicado más, al considerarse que la estructura pudo terminar viniéndose a tierra en 1525,¹⁸⁵ o que la visita pudo tener por objeto afrontar la demolición de la capilla mayor y el cimborrio.¹⁸⁶

En realidad, todo parece indicar que tanto una como otra se mantuvieron en pie, mediando, probablemente, algún reparo del que, en todo caso, no nos informan las fuentes, y que, tal y como afirmaba Martínez Mazas, y tras él, otros investigadores, no se derribaron hasta bastantes años más tarde.¹⁸⁷ Desde luego, sus siluetas han querido reconocerse en la

¹⁸¹ *Ibidem*, pp. 174-176.

¹⁸² *En 1525, acentuándose la ruina, acudieron hasta ocho canteros de Ubeda, Baeza, Alcaudete y Bailén, con los dos de Jaén, Pedro Guerra y Francisco del Castillo, que ya trabajaron en la Catedral desde 1494 y 1519, respectivamente. El resultado fue mandarse derribar la capilla mayor y los pilares y arcos sobre que se había de asentar el cimborrio, por ruinoso todo ello. Así feneció, desdichadamente, lo nuevo, arrastrando complementos decorativos, de que hacen mención las cuentas, y cuya pérdida resulta bien lamentable* (GÓMEZ-MORENO, M., "La sillería...", *op. cit.*, p. 4).

¹⁸³ Las contradicciones derivadas de las fuentes y la historiografía ya fueron percibidas por MARÍAS, F., "Andrés de Vandelvira y los problemas de la catedral de Jaén", en Chicharro Chamorro, J. L. (ed.), *Andrés de Vandelvira. El Renacimiento del Sur*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, Junta de Andalucía, 2007, pp. 67-83, espec. p. 75.

¹⁸⁴ MARTÍNEZ MAZAS, J., *Retrato...*, *op. cit.*, pp. 173-374. Véase nota n° 180.

¹⁸⁵ GALERA ANDREU, P., *Andrés de Vandelvira*, Madrid, Akal, 2000, p. 104; GALERA ANDREU, P., *La catedral...*, *op. cit.*, p. 25; ALONSO RUIZ, B., "La catedral...", *op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁶ HIGUERAS MALDONADO, J., "La catedral de Jaén: algunos datos sobre su construcción", *Giennium*, 6, 2003, pp. 447-460, espec. p. 450.

¹⁸⁷ CHUECA GOITIA, F., *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971, p. 156. Las conclusiones alcanzadas por Martínez Mazas también pueden descubrirse en Martínez Rojas, para quien, del *examen y su balance negativo surgiría la idea de una nueva catedral, que sustituyese al decrepito edificio que, por la mala calidad de sus materiales, amenazaba entonces con venirse abajo* (MARTÍNEZ ROJAS, F. J., "Novam Ecclesiam...", *op. cit.*, p. 358). Asimismo, véase MARÍAS, F., "Andrés de Vandelvira...", *op. cit.*, p. 75.

representación de la ciudad realizada por Antón van den Wyngaerde en 1567,¹⁸⁸ y tanto la *capilla mayor* como el *cimborio ochavado* quedaron reflejados en una *planta, ò descripción icnografica de la iglesia antigua* encontrada justo cuando ya se estaba imprimiendo la obra de Martínez Mazas, que la describió con sumo cuidado, y atribuyó su ejecución a Juan Aranda Salazar (ca. 1601-1654), maestro mayor de la catedral de Jaén entre 1634 y 1654.¹⁸⁹

Resulta muy difícil de precisar la correspondencia entre el diseño descrito por Martínez Mazas y el que todavía pudo consultar Chueca Goitia en la catedral de Jaén, del que publicó un croquis a mano alzada en su monografía sobre la catedral de Valladolid,¹⁹⁰ y una reproducción fotográfica

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 75. La vista de Jaén, en KAGAN, R. L., "V.3. Jaén", en Kagan, R. L. (dir), *Ciudades españolas del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, El Viso, 1986, pp. 263-265; CUESTA AGUILAR, M^a J. y MOYA GARCÍA, E., "Una mirada a la imagen urbana de Jaén en el siglo XVI", *Exedra*, 5, 2011, pp. 103-116.

¹⁸⁹ *Ya se estaba imprimiendo esta Obra quando por un acaso se hallò la planta, ò Descripción icnográfica de la Iglesia antigua, sacada por el Maestro Juan de Aranda antes de derribarla para seguir la obra nueva, y se vé que conviene con la misma dimension que refiere el Padre Vilches. La Capilla mayor era quadrada y cerrada, de 48 pies de largo y 38. de ancho, sin que la acompañase otro edificio por los costados ni por detras, por que el muro principal de la Iglesia estaba separado, y ya se habia fabricado entonces la Sala Capitular, la Sacristía, Capillas contiguas á ella, y la puerta del mediodia; y aun por el lado del norte se demuestra haverse derribado alguna parte. A espaldas de esta Capilla habia paso, y salida á la calle por el callejon de Velez. El Altar mayor no estaba esento, ò aislado como ahora, sino que arrimaba al testero de dicha Capilla. Los pulpitos estaban en la misma disposicion que los actuales. El coro tenia 53. pies de largo comprehendiendo las Sillas de la ciudad que estaban seguidas como al presente, y 27. de ancho. La nave del Crucero solo tenia de ancho lo que correspondía al Cimborio ochavado, que eran 30. pies de diametro: de modo que apenas podrian caber 200. personas para dar vista al Altar mayor, y oír Misa. Las cinco naves solo llegaban á la traviesa del Crucero, y lo mismo las siete Capillas de los Prebendados que estaban al lado del mediodia. En el opuesto habia otras siete, pero solo las cinco superiores eran de igual tamaño; las otras dos eran mucho mas estrechas. Causará admiración vér que lo mas de la Area de este Templo se hallase al parecer sin servicio para el pueblo; por que ocupaba el trascono 104. pies á lo largo hasta las tres puertas de la fachada, con 116. de ancho; pero se debe considerar que se dejó este espacio para los enterramientos comunes; pues no habia bobedas subterraneeas, y tambien para lo que llamaban Claustro. Como el expresado diseño carece de toda explicación no podemos señalar cada cosa con sus nombre sproprios: pero este espacio, que sin duda fue Claustro, y tiene 78. pies de centro por los 116. del ancho de las cinco naves, está notado con una linea de puntos, lo que indica tener nombre y destino particular, y su techo y tejados serian mas bajos que lo demas del cuerpo del templo. Aquí es donde se descubren esentas, ò desembarazadas las cinco naves sobre quatro ordenes de pilares ò machones, y tienen cierto ayre de semejanza con aquellas inmensas carreras de naves y columnas de la Catedral de Cordoba, y mas con las de la Parroquia de Cabra, de aquel Obispado, la de Santiago y otras de esta ciudad; en que se descubre el gusto de aquellos tiempos. El Nartex de los antiguos templos, así Griegos como Latinos, correspondía á este lugar, y era hasta donde se permitia entrar á los catecumenos, y á los Gentiles. Tambien podia servir de Portico; pero en nuestra Iglesia se llamaba Claustro, por que no habia otra, y le convienen las señales que antes se han dado; por que las tres ultimas capillas de los Prebendados corresponden á este sitio, y estaban con efecto á espaldas del Consistorio de la Ciudad. Por el otro lado habia dos puertas que salian á la calle, una de ellas contigua á una Capilla pequeña, que pudo ser la de Santa Lucia, y la otra á varios lugares que allí se notan, que serian comunes, y el pequeño huerto ó la entrada á la Torre y habitación de los Campaneros. Ademas de las Capillas referidas habia nueve Altares arrimados á los costados del Coro y por detrás de él. Otro hubo á espaldas de la Capilla mayor, cuya mesa y los cimientos de la pared á que arrimaba se han descubierto ahora, con motivo de la escavacion para asegurar la planta del nuevo Tabernaculo. Lo que sirve de taller está visto que fueron Capillas, y allí estuvo la del Sagrario, ò Parroquia* [MARTÍNEZ MAZAS, J., *Retrato...*, op. cit., pp. 185-190].

¹⁹⁰ CHUECA GOITIA, F., *La catedral de Valladolid. Una página del Siglo de Oro de la arquitectura española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, pp. 181-182.

en la segunda que consagrara al arquitecto Andrés de Vandelvira algunos años más tarde [fig. 8],¹⁹¹ en esencia, porque se ha perdido. Desde luego, no figura entre los fondos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén en la actualidad.¹⁹² No obstante, el análisis comparativo del texto de Martínez Mazas con las reproducciones publicadas por Chueca, en las que el perfil del cimborrio —de planta octogonal— aparece descrito, curiosamente, mediante una línea discontinua, arroja diferencias tan significativas, que nos inclinamos a pensar que no vieron el mismo diseño. De hecho, más allá de otros detalles, la planta descrita por Martínez Mazas presentaba siete capillas abiertas al muro septentrional del templo, de las cuales, *las cinco superiores eran de igual tamaño y las otras dos eran mucho mas estrechas*,¹⁹³ mientras que la reproducida por Chueca Goitita tan sólo cuenta con cinco capillas —de tres perfiles diferentes además— en este lado; y si la de Martínez Mazas [carecía] *de toda explicacion*,¹⁹⁴ la de Chueca Goitita disponía de una inscripción en su base relacionada con la escala que la identificaba con la planta *que tenía la iglesia antigua antes que se comenzase a derribar nada de lo antiguo*, en la que llegaba a precisarse que había sido realizada *por mandato de Su Ema. y ss. Dean y cavdo. para advertir y marcar en ella las cosas memorables que se remueven, para que en todo tiempo conste*.¹⁹⁵

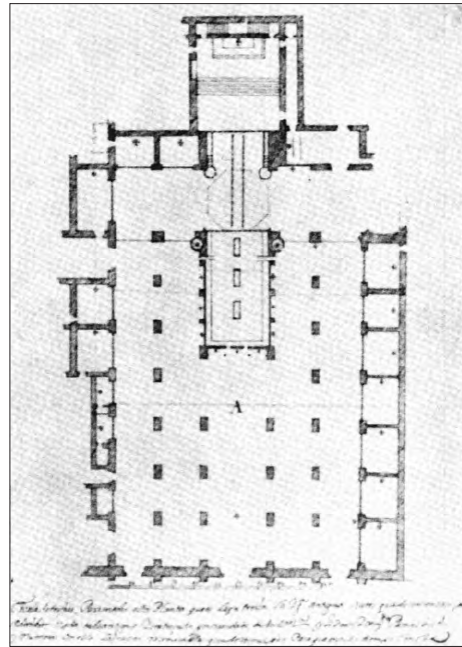


Fig. 8. Reproducción fotográfica de la planta de la antigua catedral de Jaén (desaparecida), publicada por Chueca Goitia.

¹⁹¹ En efecto, mientras que en la primera no llega a mencionarse su existencia (CHUECA GOITIA, F., *Andrés de Vandelvira*, Madrid, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, pp. 17-19), en la segunda se incluye la única reproducción fotográfica que nos ha llegado del diseño (CHUECA GOITIA, F., *Andrés de Vandelvira...*, *op. cit.*, p. 153).

¹⁹² DEL ARCO MOYA, J., "La planta de la catedral de Jaén de Juan de Aranda", *Códice*, 20, 2007, pp. 37-44, espec. p. 38.

¹⁹³ MARTÍNEZ MAZAS, J., *Retrato...*, *op. cit.*, pp. 185-190. Véase nota n° 189.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 185-190. Véase nota n° 189.

¹⁹⁵ CHUECA GOITIA, F., *La catedral de Valladolid...*, *op. cit.*, p. 181.

En todo caso, Chueca Goitia creyó consultar el diseño descrito por Martínez Mazas, por lo que lo atribuyó a Juan de Aranda Salazar, y siguiendo el discurso del eclesiástico, que situaba el inicio de los derribos en 1634,¹⁹⁶ llegó a la conclusión de que debía de ser *poco anterior* a esa data.¹⁹⁷ Sin embargo, si se compara la reproducción fotográfica de la planta estudiada por Chueca Goitia con la *Planta general* del templo firmada por Aranda Salazar, que debió de ejecutarse, no tanto en 1634,¹⁹⁸ sino, a partir de una argumentación muy sólida, en 1641,¹⁹⁹ pueden descubrirse importantes diferencias de carácter técnico entre una y otra, así como una grafía distinta en las anotaciones de cada una de ellas. Además, a pesar de que los derribos pudieran comenzar, según el discurso de Martínez Mazas, en 1634,²⁰⁰ a tenor del testimonio rigurosamente contemporáneo del comendador Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez, la demolición de la capilla mayor y el crucero no se afrontó realmente hasta 1635.²⁰¹ Por ello no debe extrañar que ambos elementos todavía aparezcan descritos en el libro *Santos y santuarios del obispado de Iáen, y Baeza*, terminado por el padre Bilches algunos años antes de que pudiera ver la luz en Madrid en 1653. Su discurso insiste en que el *cruzero* [hacia] *vn ochauo para recibir luz*, y aporta un dato sumamente interesante, tras el que quizás quepa buscar el resultado de alguna intervención restauradora de la que, en todo caso, no nos informan las fuentes, ya que el religioso precisa que la estructura [tenía] *algun primor en la forma*, [pero] *no en la materia*, puesto que, al menos la que él llegó a conocer, era de *hiesso*.²⁰²

¹⁹⁶ Según Martínez Mazas, *mas de cincuenta años estuvo parada la obra de esta Catedral con grave perjuicio de lo trabajado, hasta que en el de 1634. entró en el Cabildo el Ilmo Señor Obispo Don Baltasar Moscoso y Sandoval, y con su generosidad y zelo movió los animos de todos para la continuación. Por fortuna se halló un Maestro capaz de seguir las ideás de Valdevira* (sic), *y fue Juan de Aranda discípulo y sobrino de Gines Martinez de Aranda, Maestro de la Santa Iglesia de Santiago de Galicia, y Autor de varias obras Manuscritas de Arquitectura, que dedicó al Señor Arzobispo Don Maximiliano de Austria. Fuè Juan de Aranda el segundo Maestro; y por lo que dejó hecho se conoce que no era inferior en talento al que le habia precedido. Hizo derribar el Cruzero y Capilla mayor con lo demas que había mandado fabricar el Señor Suarez de la Fuente del Sauze, y anteriormente el Señor Merino y el Señor Osorio, por no convenir su obra con lo executado de nuevo, y por hallarse todo muy quebrantado, dejando solamente la parte de muro que estaba firme sobre el callejón de Velez que he referido, y cerrando una puerta y escalera, que aun se conoce, por donde se salía al arrabal de San Ildefonso (...)* [MARTÍNEZ MAZAS, J., *Retrato...*, *op. cit.*, pp. 232-234].

¹⁹⁷ CHUECA GOITIA, F., *Andrés de Vandelvira...*, *op. cit.*, p. 164.

¹⁹⁸ MARIAS, F., "Andrés de Vandelvira...", *op. cit.*, p. 69, nota n° 6.

¹⁹⁹ DEL ARCO MOYA, J., "La planta...", *op. cit.*, pp. 39-40.

²⁰⁰ MARTÍNEZ MAZAS, J., *Retrato...*, *op. cit.*, pp. 232-234. Véase nota n° 196.

²⁰¹ Según el comendador Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez, que escribe, no se olvidó, en 1656, *en esta forma y lugar permanecieron quieta y pacíficamente hasta el año de 1635 que derribaron la Capilla Mayor y el crucero para proseguir la planta de toda la Iglesia que muchos años antes se comenzó a fabricar habiendo labrado la Sacristía Mayor, tres Capillas y la Sala del Cabildo que confinan con ella* [TORAL Y FERNÁNDEZ DE PEÑARANDA, E., "El comendador...", *op. cit.*, pp. 61-62].

²⁰² *Su edificio se çanjò de nuevo cerca del año mil y treientos y setenta en el Pontificado de don Nicolas, Prelado desta Iglesia. Assi parece del epitafio que oy se vee en su sepulcro dentro del Coro. Tiene de longitud ciento y ochenta y cinco pies, y de latitud ciento y diez y seys. Su area està repartida en cinco naues, la mayor*

Experimentos al romano

A pesar de todos estos problemas, no sólo no se abandonó la construcción de cimborrios, sino que los dos modelos, el de planta octogonal y el de planta cuadrangular, trataron de renovarse mediante el desarrollo —y la materialización— de soluciones de abovedamiento *al romano*, partiendo de la larga y arraigada tradición estereotómica medieval, pero explorando dos vías sensiblemente diferentes: una derivada de las técnicas constructivas desarrolladas en el volteo de bóvedas de crucería, y otra basada en la labra y el ensamblado de “piezas enterizas”.²⁰³

Así, por ejemplo, el cimborrio de planta octogonal de la iglesia de San Jerónimo de Granada, realizado ya bajo la dirección de Diego de Siloe (ca. 1490-1563), entre 1528 y 1543,²⁰⁴ presenta una solución sumamente ingeniosa, basada en un sistema binario o dúplice, de nervios y plementos, en el que, el empleo de arcos abocinados —en realidad, cuatro trompas obtusas acasetonadas— para salvar el ochavo, permitió el volteo de una bóveda de planta cuadrada construida a partir de un diseño de terceletes de cinco claves, en la que los diagonales se duplican, convirtiéndose en fajas acasetonadas, con la clave polar abierta; los terceletes mantienen su fisonomía, los combados interiores parecen conformar cuatro círculos —cuatro tondos— en torno al polo, y las ligaduras tendidas entre las claves en las que se funden los terceletes y los puntos medios de los arcos que delimitan el tramo se transforman en ménsulas de acanto [fig. 9.1].²⁰⁵

Por su parte, el cimborrio de planta rectangular de la iglesia arriprestal de Santa María del Salvador de Chinchilla de Montearagón (Albacete), construido por Jerónimo Quijano (ca. 1490-1563) entre 1536

de veinte y siete pies de latitud, las quatro colaterales a diez y ocho pies. De mas de la Capilla mayor; ay diez y seis particulares, medianas, y pequeñas. El genero de su fabrica es comun, y antiguo. Solo el cruzero entre los dos Coros, que haze vn ochavo, para recibir luz tiene algun primor en la forma, no en la materia, que es hiesso. Parte deste Templo està oy derribada para la fabrica del nueuo (BILCHES, F. DE, *Santos y santuarios del obispado de Iáen, y Baeza*, Madrid, Domingo Garcia y Morràs, 1653, Parte I, Capítulo XLVI, p. 134).

Martínez Mazas recoge la descripción de Bilches, y nos informa de la fecha en la que escribió su obra: *era menester que nos hubieran dejado algun diseño de la Iglesia antigua para hacer juicio de su forma y compararla con el estado presente. El P. Vilches en su Libro de Santos y Santuarios de este Obispado, que tratava de dar á la luz en el año de 1648. Parte 1ª Cap. 46. nos dejó una descripcion tan breve, que solo sirve para saber que la Iglesia tenia cinco naves, la mayor de 27. pies de latitud, y cada una de las otras de 18. y que toda la longitud del Templo era de 185. pies, y su latitud de 116. que tenia 16. Capillas entre grandes y pequeñas, y que el Crucero era un Ochavo, obra de algun primor en la forma, pero no en la materia, pues era de hieso* (MARTÍNEZ MAZAS, J., *Retrato...*, op. cit., p. 176).

²⁰³ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Le radici bassomedievali...”, op. cit., pp. 53-68.

²⁰⁴ GÓMEZ-MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517-1558*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941, pp. 58-59, y doc. VII, pp. 198-199.

²⁰⁵ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, op. cit., p. 115.



Fig. 9. 9.1. Granada. San Jerónimo. Cimborrio; 9.2. Chinchilla de Montearagón (Albacete). Santa María del Salvador. Cimborrio.

y 1541, destaca por los grandes vanos abiertos en tres de sus lienzos murales, en correspondencia con la cuenca absidial, avenerada, así como por su sistema de abovedamiento, realizado mediante la labra de “piezas enterizas”, en el que el tendido de pechinas permitió voltear una bóveda oval, acasetonada en su perfil exterior, y avenerada en el centro, sobre cuyo polo, abierto, se levantó una linterna de iluminación [fig. 9.2].²⁰⁶

El derrumbe del primer cimborrio de la catedral de Burgos y la construcción del segundo

Tal y como ya se ha señalado, el cimborrio de la catedral burgalesa comenzó a presentar problemas de estabilidad muy pronto, en 1495, y a pesar de las intervenciones desarrolladas en 1497, 1498, 1499, 1529 y 1530, hizo *muestra de caerse* en 1535. En ese momento se afrontó el forrado de los pilares torales, pero las operaciones, que también contemplaron trabajos

²⁰⁶ GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra de Segura)*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería-Yerba, Departamento de Historia del Arte de la Universidad, Cajamurcia, 1987, pp. 197-215; SALCEDO GALERA, M. y CALVO LÓPEZ, J., “La cabecera de Santa María de Chinchilla. Levantamiento y análisis geométrico”, en *Nuevas técnicas, mismos fundamentos, Actas del XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica aplicada a la Edificación*, Madrid, Universidad Europea, Editorial Rueda, 2014, pp. 184-193.

Sobre la solución de abovedamiento y su relación con las fórmulas recogidas en el tratado de Alonso de Vandelvira, véase PALACIOS GONZALO, J. C., *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, Munilla-Lería, 2003, pp. 227-247, y ahora también, PALACIOS GONZALO, J. C., “La estereotomía clásica en el tratado de Alonso de Vandelvira”, en Vandelvira, A., *Libro de trazas de cortes de piedra. Copia manuscrita presentada por Bartolomé de Sambigo y Salzedo*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2015, pp. 1-44, espec. pp. 27-30.

decorativos, y se desarrollaron a lo largo de 1536, no lograron evitar la ruina de la estructura, que terminó viniéndose a tierra la noche del 3 al 4 de marzo de 1539, ocasionando graves daños a las cubiertas del edificio, a las bóvedas de sus tramos adyacentes, al triforio y a la sillería del coro.²⁰⁷

Pese a la magnitud del desastre, los canónigos expresaron su voluntad de volver a levantar una estructura de las mismas características desde el primer momento, y tras la retirada de escombros y la instalación de andamios, comenzaron a derrocarse las partes dañadas, adoptándose las medidas necesarias para volver a erigir un nuevo lucernario; unas operaciones que se desarrollaron bajo la dirección operativa de Juan de Vallejo († 1569), que contó con el concurso de los carpinteros Hernán Gil y Diego Alvarado.²⁰⁸

Llegado el momento de planificar la construcción del nuevo cimborrio, los canónigos designaron a quienes habrían de analizar las propuestas que pudieran plantear *los maestros que vinieren á entender en [la obra]*, pensando, probablemente, en los profesionales vinculados de una manera u otra a la fábrica que venían trabajando en la catedral desde el fatídico derrumbe,²⁰⁹ porque algunos miembros del cabildo vinieron a subrayar la necesidad de ampliar horizontes, y de solicitar el concurso de profesionales de otras partes del reino. De hecho, Antonio de Pesquera llegará a proponer la publicación de cédulas para ello el 31 de octubre de 1539.²¹⁰

Atendiendo al desarrollo estrictamente cronológico de las referencias documentales que nos han llegado, todo parece indicar que los profesionales vinculados a la fábrica continuaron trabajando en la elaboración de un proyecto para el cimborrio, mientras que los canónigos asumieron la sugerencia de Pesquera, y procedieron a publicitar la solicitud de propuestas fuera del ámbito catedralicio. Sin embargo, la solución articulada desde el propio templo, con la que creemos que debe ponerse en relación el modelo líneo, en tres dimensiones,²¹¹ abonado junto con otros

²⁰⁷ PAYO HERNANZ, R. J. y MATE SANZ DEL BARRIO, J., *El cimborrio...*, *op. cit.*, pp. 26-27, pp. 27-30, y pp. 30-32.

²⁰⁸ *Ibidem*, pp. 33-35, y pp. 37-40.

²⁰⁹ Según Martínez y Sanz, los miembros del cabildo designaron a quienes debían (hablar y tratar) *con los maestros que viniere á entender en* (la obra), encargándoles que (oyesen y vieses) *sus muestras y trazas* y (que platicasen) *sobre ello*, el 24 de octubre de 1539 [MARTÍNEZ Y SANZ, M., *Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo á documentos de su archivo*, Burgos, Imprenta de don Anselmo Revilla, 1866, p. 65]. Sin embargo, para Payo Hernanz y Matesanz del Barrio, los canónigos habrían comisionado *a los diputados de la Fábrica para que trataran con los maestros de la obra del crucero sobre las muestras y trazas de la nueva obra* un mes antes, el 24 de septiembre de 1539. Para ellos, estos maestros deben identificarse con Vallejo, Alvarado y Gil (PAYO HERNANZ, R. J. y MATE SANZ DEL BARRIO, J., *El cimborrio...*, *op. cit.*, p. 41).

²¹⁰ *Ibidem*, p. 41.

²¹¹ Sobre este tipo de instrumentos, véase lo señalado en MARÍAS FRANCO, F., "Trazas, trazas, trazas..." *op. cit.*, p. 354, y en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Entre 'muestras' y 'trazas'..." *op. cit.*, pp. 312-313.

trabajos relacionados con el reparo de la sillería coral de Felipe Bigarny (doc. 1498-† 1542), al *entallador* Juan de Langres, coterráneo y *criado* del borgoñón,²¹² a finales de 1539,²¹³ no llegó a convencer a todos los canónigos, sobre todo, porque debía de alejarse del referente ofrecido por el cimborrio anterior, mientras que el llamamiento para la presentación de otras propuestas no obtuvo la respuesta esperada. Así se desprende de la memoria presentada al cabildo por Agustín de Torquemada a comienzos de 1540, en la que, más allá de presentar su renuncia al oficio de fabriquero por motivos de salud, acabó exponiendo su opinión sobre la situación en la que se encontraba la empresa, y sobre la manera en que, a su juicio, debía materializarse, tratando de reforzar sus argumentos con el conocido informe de Bartolomé de Pierredonda, que adjuntó a su escrito, y que, por lo tanto, debe leerse e interpretarse en relación con él.²¹⁴

El fabriquero comenzó subrayando la necesidad de celebrar una junta de maestros para que, *siguiendo el orden del edificio pasado u otro nuevo*, se hiciesen los moldes para los pilares torales y pudiera comenzarse a trabajar en la cantera cuanto antes, pero esta aparente flexibilidad con respecto al modelo que pudiera adoptarse en la construcción del cimborrio no respondía a la realidad. Torquemada era consciente de que la propuesta que debió de plantearse desde el ámbito catedralicio, que contaba con el apoyo de los canónigos, se inclinaba, en realidad, por *otro orden de edificio*, y suplicó a sus compañeros de cabildo que reconsiderasen su postura y analizasen detenidamente los riesgos que podía implicar su materialización, ya que, a su juicio, *no* [habrían de mudar] *propósito de lo pasado* si de verdad aspiraban a conseguir *la perpetuidad de la obra*.

²¹² En efecto, Juan de Langres —la misma localidad de procedencia de Bigarny—, aparece documentado en el proceso de dotación de la capilla de la Presentación de la catedral de Burgos (LÓPEZ MATA, T., *La catedral...*, *op. cit.*, p. 155), lo que ha servido para reforzar la tesis que sitúa al borgoñón como diseñador del proyecto [DEL RÍO DE LA HOZ, M^a I., *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001, p. 203]. Una vez fallecido Bigarny, declarará haber sido *criado del maestro Felipe* en el pleito interpuesto por el arcediano de Valpuesta contra los herederos de su señor y León Picardo por el retablo de la colegiata de Valpuesta, que habían dejado inconcluso [FUENTES REBOLLO, I., “Vigarny, Picardo y el retablo de la colegiata de Valpuesta (Burgos)”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 8, 2004, pp. 7-13, espec. p. 10].

²¹³ MARTÍNEZ Y SANZ, M., *Historia...*, *op. cit.*, p. 66; DEL RÍO DE LA HOZ, M^a I., *El escultor...*, *op. cit.*, pp. 282-283; PAYO HERNANZ, R. J. y MATE SANZ DEL BARRIO, J., *El cimborrio...*, *op. cit.*, pp. 49-50, nota n^o 107.

²¹⁴ La transcripción de la memoria de Torquemada fue publicada por Martínez y Sanz (MARTÍNEZ Y SANZ, M., *Historia...*, *op. cit.*, pp. 64-65). Con ella coincide la facilitada por Del Río de la Hoz (DEL RÍO DE LA HOZ, M^a I., *El escultor...*, *op. cit.*, p. 283), mientras que la publicada por Payo Hernanz y Matesanz del Barrio presenta sensibles diferencias que desvirtúan el sentido de la exposición de Torquemada y complican su comprensión (PAYO HERNANZ, R. J. y MATE SANZ DEL BARRIO, J., *El cimborrio...*, *op. cit.*, p. 42). Por su parte, el informe de Pierredonda fue dado a conocer y transcrito en MARTÍNEZ Y SANZ, M., *Historia...*, *op. cit.*, pp. 250-252. La necesidad de leer los dos documentos de manera conjunta ya fue señalada por DEL RÍO DE LA HOZ, M^a I., *El escultor...*, *op. cit.*, pp. 283-284.

Para reforzar sus argumentos, el fabriquero presentó el informe elaborado por Pierredonda. En el escrito, el maestro reconocía que, tras haber analizado tanto *lo que se* [había caído] *del crucero* como *los aparejos que se* [habían] *fecho* y [hacían] *para acabar de derrocar lo no fijo y tornar á hacer de nuevo el dicho crucero*, no podía sino concluirse que, *segun arte de xumetria, no se* [podía] *hacer el dicho crucero ni poner en perfeccion sin estar mucha parte de la iglesia en tanto peligro como de antes*. Tan convencido estaba de ello, que propuso convocar a *cuatro ó cinco* [oficiales] *de los mas* [a] *famados en el Reyno*, seguro de que, una vez que hubiesen analizado la obra con él, y hubiesen escuchado sus argumentos, vendrían a compartir su postura, comprometiéndose a correr con los gastos que pudiera acarrear su llamamiento en caso contrario.

A su juicio, los *mas doctos y mas peritos en la dicha arte de canteria y xumetria* en ese momento eran *Diego de Syloy, maestre Felipe* —Felipe Bigarny—, *Rodrigo Gil* y *Juan de Regines*. Diego de Siloe y Felipe Bigarny ya habían desarrollado importantes compromisos profesionales en la catedral para entonces, mientras que los otros dos, Rodrigo Gil de Hontañón y Juan de Rasines, todavía no habían tenido oportunidad de trabajar en ella. No obstante, el primero era maestro mayor de las catedrales de Salamanca y Segovia, cuyos proyectos contemplaban, además, la construcción de sendos cimborrios sobre las encrucijadas de los transeptos de ambos templos,²¹⁵ y Rasines era el maestro de obras del condestable de Castilla, y como tal, gozaba de un reconocido prestigio en la ciudad de Burgos, en la que dirigió las obras del colegio de San Nicolás, precisamente, entre 1538 y 1542, fecha de su fallecimiento.²¹⁶

Por último, Pierredonda explicó a los canónigos que la solicitud de *trazas é modelos* que habían cursado no habría de obtener respuesta en tanto en cuanto no se modificasen las características de la convocatoria, señalándoles que *nadie* [querría] *decir ni dar su parescer ni traza para que otro se* [aprovechase] *dello e se le* [diese] *la obra*, es decir, *si no* [había] *esperanza* [de] *que aquella se* [daría] *a quien mejor la diere e feciere*, por lo que recomendó que se precisase el anuncio, indicándose que *la obra se* [daría] *á quien mejor traza e modelo hiciere, [y] mas ábil fuere*.

²¹⁵ La traza de la catedral de Salamanca, definida en la junta de maestros celebrada a finales del verano de 1512, en la que tomaron parte Antón Egas, Juan Gil de Hontañón, Juan de Badajoz *el Viejo*, Alonso de Covarrubias (1480-1570), Juan Tornero, Juan de Álava, Juan de Orozco, Rodrigo de Sarabia y Juan Campero, ya se menciona la necesidad de que *los cuatro pilares torales del cimborrio* (tuviesen) *de grueso once pies é medio* [CHUECA, F., *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1951, p. 25]. Desconocemos cómo llegó a diseñarse entonces, pero se ha sugerido que conforme a un modelo de planta octogonal (GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, *op. cit.*, p. 73).

²¹⁶ ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla...*, *op. cit.*, p. 256.

Resulta muy difícil precisar hasta qué punto los canónigos atendieron las consideraciones de Torquemada y las sugerencias de Pierredonda, pero conviene advertir que la selección de maestros propuesta por el segundo trascendió el ámbito estrictamente capitular, dado que el ayuntamiento de la ciudad ordenó llamar a *Diego de Síloe e a Rodrigo Gil e maestre Felipe, vecinos de Burgos*, es decir, a todos menos a Rasines —que, a diferencia de todos los demás, tenía, tal y como ya se ha señalado, obra en marcha en la ciudad, y pudo haberse personado en el templo en cualquier momento—, para que diesen su parecer sobre la obra a ejecutar en la encrucijada del transepto de la catedral el 8 de junio de 1540.²¹⁷ Además, la fábrica extendió diferentes pagos por *muestras, trazas y modelos* en ese mismo año.²¹⁸

El diseño del Archivo Histórico Nacional

Aunque no sabemos si se realizó en el ámbito catedralicio en 1539, o con posterioridad, en 1540, una traza localizada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid viene a confirmar que llegaron a presentarse propuestas diferentes a la finalmente adoptada para la reconstrucción del cimborrio y sus bóvedas adyacentes [fig. 10.1].²¹⁹

Para su ejecución se reutilizó un pergamino del que no llegó a eliminarse el documento anterior, la venta de *una herren* —un herrenal— y un corralejo en Sotragero, una localidad situada al norte de Burgos, y perteneciente a su alfoz, fechada en 1495,²²⁰ y el análisis del diseño superpuesto permite intuir que el soporte se recortó en su margen inferior, y probablemente también, en su lateral derecho, doblándose con posterioridad para servir de encuadernación. La representación gráfica refleja la planta —con la proyección de las bóvedas— del crucero, la Capilla de San Nicolás, y los dos primeros tramos del presbiterio y el deambulatorio, tanto por el lado del Evangelio como por el de la Epístola [fig. 10.2].

²¹⁷ LÓPEZ MATA, T., *La catedral...*, *op. cit.*, p. 407.

²¹⁸ MARTÍNEZ Y SANZ, M., *Historia...*, *op. cit.*, p. 66; DEL RÍO DE LA HOZ, M^a I., *El escultor...*, *op. cit.*, pp. 284-285. No se recoge esta referencia documental, y tan sólo se menciona la existencia de *distintas muestras, trazas y modelos del crucero* —entre los que se incluye la maqueta de Langres, que, como ha tratado de exponerse, juzgamos anterior—, en PAYO HERNANZ, R. J. y MATE SANZ DEL BARRIO, J., *El cimborrio...*, *op. cit.*, p. 51, y p. 53.

²¹⁹ Archivo Histórico Nacional [A.H.N.], Clero, MPD, 7. Su existencia ya aparece recogida, aunque sin cota de archivo, en el meritorio inventario de planos góticos incluido en JIMÉNEZ MARTÍN, A., “El arquitecto tardogótico...”, *op. cit.*, p. 409, en donde se fecha hacia 1540. Debemos su conocimiento al Profesor Fernando Marías, a quien agradecemos su confianza y generosidad científica.

²²⁰ (Al encabezamiento: *Sotragero / Año de MMCCCXCV / Pedro de Villademiro cerero / Venta de una herren y un corralejo*) *Venta en que Fernan Gutierrez vezino del lugar de Sotragero vendió a Pedro de Villademiro cerero vezino de Burgos una herren con un corralejo que esta todo junto y es todo un pedaço poco, o mucho lo que cabe que el tiene y posee en el dicho lugar de Sotragero, aladaños de todo ello casas del dicho Fernan Gutierrez, y heras de su padre, y tierras de vecinos de Sotragero, sin censo ni tributo alguno por precio de doss mill y quinientos maravedis obligose al saneamiento. (Espacio en blanco) El precio doss mill y quinientos maravedis.*

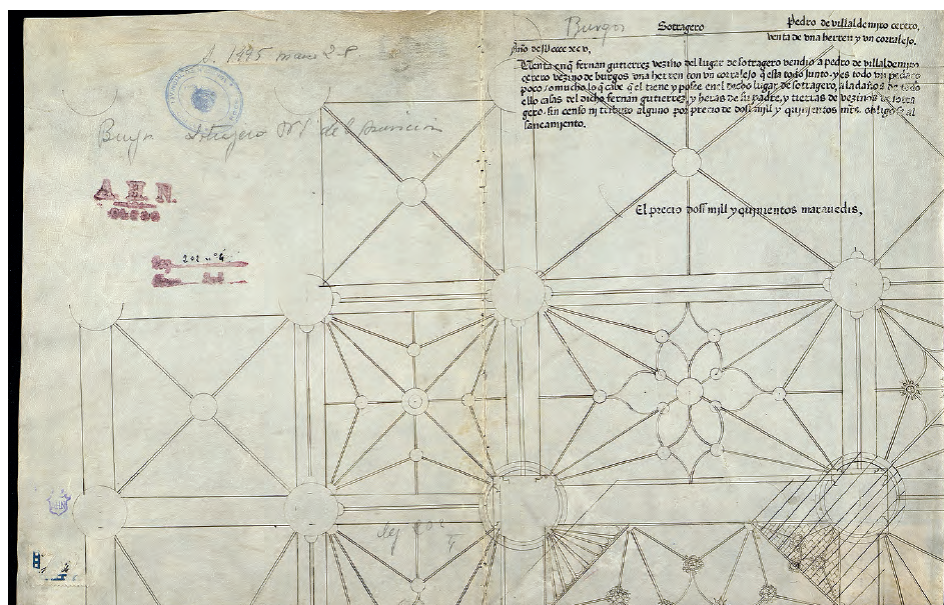


Fig. 10.1. Traza para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos y sus bóvedas adyacentes (Archivo Histórico Nacional, Clero, MPD, 7).

Debido a los recortes del soporte, no puede precisarse si llegó a representarse la totalidad del tramo correspondiente a la encrucijada del transepto, ni si se reflejaron los tres que tendrían que haberlo rodeado por el oeste, pero resulta evidente que el diseño proponía una solución para el tramo sobre el que habría de elevarse el cimborrio y el “cinturón” conformado por los otros ocho que debían circundarlo, es decir, los cuatro adyacentes y los cuatro de las esquinas, los situados tras los pilares torales [fig. 10.3]. En el resto, se reflejaron los diseños de crucería simple, o con ligaduras rectas, de las bóvedas que no se habían visto afectadas por el derrumbe, incluida la del tramo central del brazo septentrional del transepto, que es con la que comienza la representación del crucero, que terminará siendo sustituida por otra de diseño mucho más complicado en el curso de las obras de reconstrucción.²²¹

Atendiendo a la representación gráfica de los tramos que habrían de rodear el cimborrio, debe señalarse que los de las esquinas reflejan dos soluciones de abovedamiento diferentes, que pudieron ofrecerse como dos posibilidades de cierre distintas. Así, en el correspondiente al ángu-

²²¹ En todo caso, conviene advertir que la mutilación del pergamino nos ha privado de la representación de su lomo en sentido perpendicular al eje direccional del templo, por el que habría discurrido, tal y como todavía puede comprobarse de analizar tanto la bóveda del primer tramo del brazo septentrional del transepto, como las del extremo meridional, una ligadura recta.

lo nororiental se plasmó una bóveda de terceletes de cinco claves con ligaduras rectas en sus lomos, y en el del flanco suroriental, una bóveda de las mismas características, es decir, una bóveda de terceletes de cinco claves con ligaduras rectas, por lo menos en el lomo perpendicular al eje direccional del templo,²²² cuyo diseño se enriqueció con el tendido de combados de perfil cóncavo entre las claves en las que se funden los terceletes y los diagonales.

De los tramos adyacentes al cimborrio tan sólo nos ha llegado completa la representación del de la embocadura del presbiterio, pero los vestigios reconocibles de los correspondientes a los brazos del transepto permiten intuir que pudo proponerse el mismo diseño de crucería para todos ellos. Se trata de una bóveda de terceletes en la que los de los lados cortos se funden en el lomo, en unas claves de las que arrancan unas ligaduras rectas que alcanzan el extremo del tramo, mientras que los de los lados largos no llegan a encontrarse, dado que mueren en unas claves de las que parten tres combados diferentes. El primero, de perfil cóncavo, alcanza el punto medio del tramo y conforma con el lanzado desde la clave opuesta, un pie de gallo. El segundo, de perfil convexo, llega a la clave polar, mientras que el tercero, de perfil convexo también, se encuentra con el diagonal, generando una clave de la que arranca un nervio curvo que cambia de flexión en su desarrollo, muere en la clave donde se fusionan los terceletes de los lados cortos, y forma con el lanzado desde la clave opuesta, un nuevo pie de gallo; lo que termina generando un diseño estrellado de perfiles convexos, salvo en los lados cortos —en los que se conforman sendos pies de gallo—, en torno a la clave central.

Finalmente, el diseño del cimborrio refleja dos soluciones de trompa diferentes, una cónica avenerada en el flanco nororiental, y otra de naturaleza abovedada, con terceletes y combados, en el opuesto, y un abovedamiento conformado a partir de ocho sectores de arranque. De los vértices inferiores de cada uno de ellos, es decir, de los ángulos del octógono, parten dos terceletes que se funden en unas claves desde las que se tienden sendos combados de perfil cóncavo, que pasan por los nervios que delimitan los sectores, marcando unas claves, y alcanzan aquellas en las que se funden los terceletes de los sectores adyacentes, lo que acaba generando una estrella de ocho puntas de perfiles cóncavos en torno al polo. Dentro de esta estrella se inscribe otra, girada con respecto a la exterior, y de perfiles convexos, cuyo diseño se conforma desde la clave polar, de la que parten ocho ligaduras rectas buscando los puntos

²²² El recorte del soporte por su lateral derecho impide precisar si también se proyectó una ligadura recta en el lomo de la bóveda dispuesto siguiendo el eje direccional del templo.

medios de cada uno de los lados del octógono, pero que se bifurcan en dos combados de perfil convexo que mueren en las claves señaladas en los nervios que delimitan los sectores de arranque.

Resulta sumamente complicado tratar de dilucidar la autoría de la traza a partir de las crucerías representadas, sobre todo, porque pueden relacionarse con la obra de varios de los maestros implicados de una manera u otra con el proyecto. Al margen del diseño ideado para la del tramo correspondiente a la embocadura del deambulatorio por el lado del Evangelio, que obedece a un esquema tan simple como generalizado, el propuesto para el lado opuesto recuerda al planteado por Juan de Vallejo para la cabecera de la iglesia de Villagonzalo-Pedernales (Burgos) en 1538,²²³ que el maestro terminará empleando en el tramo correspondiente a la embocadura del deambulatorio por el lado de la Epístola, y es muy similar al que acabará utilizándose justo en el lado opuesto.

Por otra parte, el diseño planteado para la embocadura del presbiterio parece vinculado a la obra de los Rasines. Desde luego, fue utilizado por Juan de Rasines en la nave central de la colegiata de Berlanga de Duero (Soria), construida a partir de 1526, y puede localizarse en fábricas atribuidas a su hijo Pedro (act. 1530-1572), como la colegial de Roa de Duero (Burgos), así como en la obra de su nieto Rodrigo (doc. 1553-1595), por ejemplo, en la propia parroquial de Rasines (Cantabria).²²⁴

Finalmente, el esquema adoptado para la bóveda del cimborrio es el que se había utilizado en la Capilla de la Presentación o de los Lerma de la propia catedral de Burgos (1519-1522), ideado —casi con toda certeza— por Felipe Bigarny [fig. 10.4],²²⁵ sobre el que se realizarán algunas variaciones para la realización de otras bóvedas de capillas centralizadas,

²²³ *Tesoros de la Real Chancillería de Valladolid. Planos y dibujos de arquitectura*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1988, p. 116; GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, *op. cit.*, p. 217.

²²⁴ ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla...*, *op. cit.*, pp. 197-206 (Berlanga de Duero), pp. 310-314 (Roa de Duero), pp. 324-330 (Rasines).

²²⁵ La capilla se venía atribuyendo tradicionalmente a Bigarny cuando Teófilo López Mata adjudicó la dirección de los trabajos constructivos del oratorio a Juan de Matienzo (LÓPEZ MATA, T., *La catedral...*, *op. cit.*, pp. 153-155). En realidad, el investigador no entraba en la cuestión de la autoría intelectual del diseño, pero Martínez Burgos salió en defensa de la atribución a Bigarny, aportando sólidos argumentos [MARTÍNEZ BURGOS, M., “En torno a la catedral de Burgos. II.- Colonias y Sileos (5)”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 135, 1956, pp. 144-163, espec. pp. 153-161]. López Mata tratará de contestarle (LÓPEZ MATA, T., “La Capilla de la Presentación y Felipe Vigarny”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 136, 1956, pp. 245-264), pero no logrará rebatir sus tesis, que quedarán perfectamente recogidas en un último artículo que ya no obtendrá respuesta (MARTÍNEZ BURGOS, M., “Más sobre la Capilla de la Presentación y su autor Felipe Vigarni”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 137, 1956, pp. 314-337). En todo caso, pasado el fragor de la polémica, creemos intuir que sus presupuestos no eran ni contradictorios ni incompatibles, y el debate que mantuvieron, a veces deficientemente comprendido, logrará trascenderse para articular una solución de compromiso que señala a Bigarny como autor del proyecto, y a Matienzo como el encargado de materializarlo (DEL RÍO DE LA HOZ, M^o I., *El escultor...*, *op. cit.*, pp. 200-204).

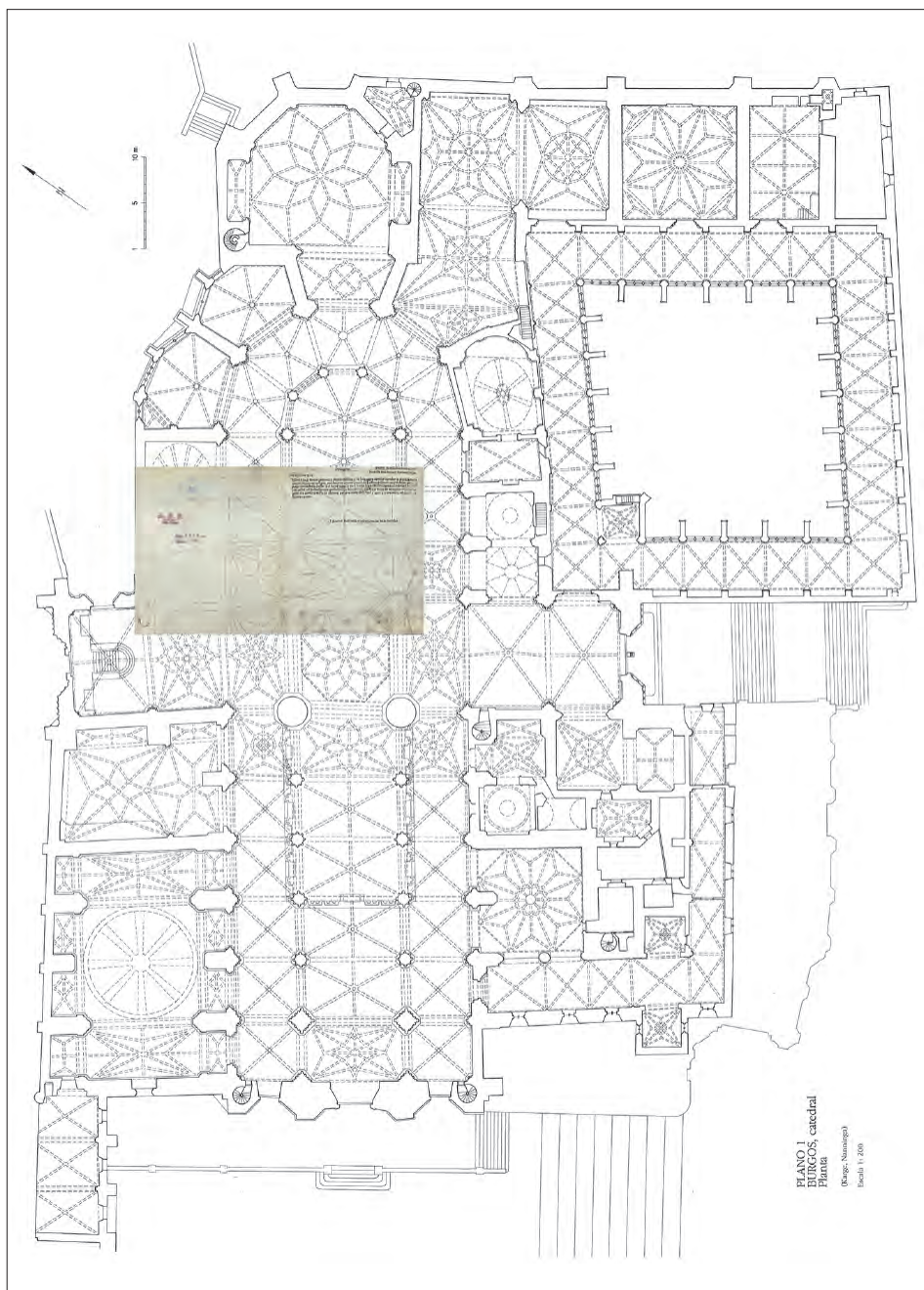


Fig. 10.2. La traza del Archivo Histórico Nacional superpuesta a la planta actual de la catedral de Burgos realizada por Karge y Nanninga.

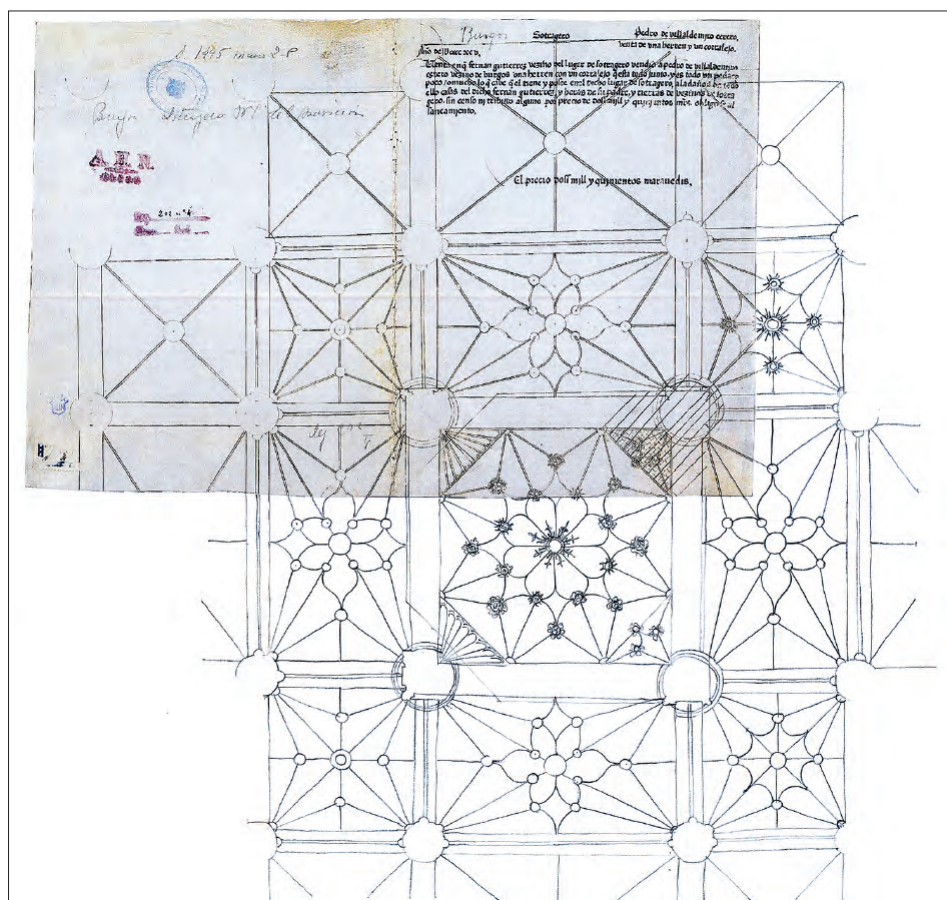


Fig. 10.3. Reconstitución del proyecto para la reconstrucción del cimborrio de la catedral de Burgos y sus bóvedas adyacentes a partir de la traza del Archivo Histórico Nacional (Javier Ibáñez Fernández y J. Fernando Alegre Arbués).

como la de la Concepción del convento de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos) (ca. 1522-1524) [fig. 10.5],²²⁶ la capilla funeraria de Diego Fernández de Villalán —concebida con un marcado sentido eucarístico y dedicada al Santo Cristo de la Escucha— de la catedral de Almería (1524-1542) [fig. 10.6],²²⁷ o la de los Salazar de la parroquial de Palenzuela (Palencia), cuya construcción debió de iniciarse en 1532 [fig. 10.7].²²⁸

²²⁶ ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla...*, op. cit., p. 87.

²²⁷ *Ibidem*, pp. 158-159; SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Sol Iustitiae. Arquitectura, culto eucarístico y poder episcopal en la catedral de Almería", *Imafronte*, 19-20, 2008, pp. 349-375, espec. pp. 363-371.

²²⁸ ZALAMA RODRÍGUEZ, M. Á., *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1990, pp. 179-182; ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla...*, op. cit., p. 159.

En efecto, la única diferencia entre la bóveda de la Capilla de la Presentación y la propuesta para el cimborrio de la catedral de Burgos estriba en que los sectores de arranque de la primera cuentan con un tercer tercelete, del que nace el doble diseño estrellado conformado en torno al polo, que presenta unas dimensiones muy reducidas y aparece calado; mientras que en el proyecto para el cimborrio se prescinde del tercer tercelete y el doble diseño estrellado arranca directamente de las claves donde se funden los otros dos, lo que permite abrirlo —si se nos permite el símil— como si se tratara del diafragma del objetivo de una cámara fotográfica, ampliando sus dimensiones de manera considerable. La traza no refleja si llegó a proyectarse calado, pero de haber sido así —y de haberse llevado a cabo, naturalmente—, habría proporcionado una iluminación cenital mucho más potente que la ofrecida por la escueta apertura practicada en el polo de la bóveda de la Capilla de los Lerma.

Frente a la fórmula planteada en la Capilla de la Presentación y desarrollada en el proyecto para el cimborrio catedralicio, las demás soluciones, aparentemente similares, presentan notables diferencias, que van mucho más allá del hecho de que sus plementerías no sean caladas. Así, por ejemplo, en la Capilla de la Concepción de Medina de Pomar, los nervios que delimitan los sectores de arranque alcanzan el polo, la estrella exterior nace de ellos, y la interior se acomoda al espacio que definen; en la Capilla de Fernández de Villalán, los nervios que delimitan los sectores de arranque no alcanzan el polo, pero la estrella exterior nace de ellos, como en Medina, y las ligaduras de la interior parten del polo hacia los flancos del octógono, buscando la continuidad visual de su trazado, y finalmente, en la Capilla de los Salazar de Palenzuela, el diseño termina complicándose, con la inclusión de una tercera estrella en torno al polo. La exterior, de perfiles cóncavos, arranca de las claves donde se funden los terceletes de cada uno de los sectores de arranque, como en la Capilla de la Presentación de la catedral de Burgos y en el diseño para el cimborrio; la intermedia, de perfiles asimismo cóncavos, nace de los nervios que delimitan los sectores de arranque, como en las estrellas exteriores de Medina y Almería, y en la tercera, de perfiles convexos, las ligaduras rectas arrancan del polo buscando los ángulos del octógono, como en la Capilla de Fernández de Villalán, recuperando el trazado de los nervios que delimitan los sectores de arranque.

El proyecto final

Al final, el segundo cimborrio de la catedral de Burgos terminará levantándose conforme a un diseño completamente diferente, que la tradición historiográfica viene atribuyendo a Felipe Bigarny, por lo me-

nos, desde comienzos del siglo XVII.²²⁹ Sin embargo, convendría realizar algunas puntualizaciones con respecto a la crucería y al sistema de abovedamiento finalmente adoptado.

La crucería está construida a partir de dos cuadrados matrices, y presenta dos estrellas de ocho puntas inscritas una dentro de otra. El diseño arranca de los flancos del cimborrio, de los que parten dos nervios de trayectoria divergente —paralelos, en realidad, a los lados del octógono comprendidos entre los dos ángulos consecutivos—, que se funden con los tendidos desde los vértices adyacentes, conformando una primera estrella de ocho puntas. De las claves en las que se encuentran estos nervios parten otros dos, asimismo divergentes, que se funden con los lanzados desde las adyacentes, generando una segunda estrella, asimismo de ocho puntas, girada con respecto a la exterior. Finalmente, de las claves donde se encuentran los nervios que definen el perfil del segundo diseño estrellado nacen ocho ligaduras rectas que convergen en el polo [fig. 10.8].

Tal y como se ha sugerido, esta fórmula podría estar reproduciendo la ideada por Juan de Colonia para el primer cimborrio de la catedral de Burgos,²³⁰ en esencia, porque se empleó en otras obras inmediatamente posteriores, como la Capilla del condestable, construida por su hijo Simón [fig. 3], e incluso en otras más tardías, como la Capilla del Santo Cristo de San Severino de Valmaseda, levantada por Juan de Rasines entre 1535 y 1541, y porque el mismo ejercicio geométrico, simplificado, generando una única estrella de ocho puntas, volverá a utilizarse en el lucernario de San Francisco de Medina de Rioseco [fig. 5.3], levantado siguiendo la estela del burgalés, y en otras soluciones de abovedamiento desarrolladas en la propia ciudad de Burgos, como la del vestíbulo de la Casa de Miranda (ca. 1543-1545), una obra relacionada durante mucho tiempo con Juan de Vallejo, y adjudicada al maestro Juan Ortiz de la Maza en fechas recientes [fig. 10.9],²³¹ o la del acceso a la cartuja de Miraflores [fig. 10.10].²³²

Pero, más allá del diseño de crucería, interesa subrayar que los nervios constituyen, en realidad, arcos diafragma de tabiques calados, y que

²²⁹ Una síntesis de la cuestión historiográfica, en PAYO HERNANZ, R. J. y MATESANZ DEL BARRIO, J., *El cimborrio...*, *op. cit.*, pp. 46-48.

²³⁰ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, *op. cit.*, p. 113.

²³¹ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1977, pp. 196-207. La nueva atribución, sustentada en referencias de archivo, en HERNÁNDEZ OLIVA, C. A. y MARTÍNEZ MONTERO, J., *Arquitectura civil en Burgos: la Casa de Miranda. Aproximación histórico-artística*, Burgos, Editorial Gran Vía, 2008, pp. 26-27, y MARTÍNEZ MONTERO, J., “Maestros cántabros en territorio burgalés: nuevas noticias documentales sobre la Casa de Miranda”, *Altamira*, 82, 2012, pp. 187-203.

²³² PAYO HERNANZ, R. J. y MATESANZ DEL BARRIO, J., *El cimborrio...*, *op. cit.*, p. 372.

la bóveda presenta una sección totalmente plana. Javier Gómez Martínez ya señaló que esta solución de abovedamiento contaba con interesantes precedentes germánicos, como la bóveda, no de la cripta, sino de la *Tonsurkapelle* de la catedral de Magdeburgo, fechada en el siglo XIV, lo que le llevó a considerar la posibilidad de que Juan de Colonia conociera la fórmula y la hubiera podido aplicar en el primer cimborrio de la catedral de Burgos, pero relacionó su empleo en el segundo con el desarrollo de la *voûte plate dallée* en diferentes regiones francesas durante la primera mitad del siglo XVI, lo que le llevó a vincular el proyecto con Felipe Bigarny.²³³

En este sentido, querríamos destacar que, más allá del lejano —por tempranísimo— ejemplo de Magdeburgo, existen otros testimonios del uso de esta solución de abovedamiento en el ámbito alemán mucho más próximos, en todos los sentidos, a la figura de Juan de Colonia, como la espléndida bóveda del “octógono” de la torre de la catedral de Estrasburgo, diseñada y realizada por Juan Hultz de Colonia, que sucedió a Ulrich von Ensingen al frente de la construcción de esta fabulosa estructura en 1419 [fig. 10.11].²³⁴ Esta circunstancia invita a profundizar en la hipótesis de que Colonia conociera el sistema y hubiera podido emplearlo en el primer cimborrio de la catedral de Burgos; una posibilidad quizás no tan arriesgada, sobre todo, teniendo en cuenta el desarrollo que puede descubrirse en la geometría de las bóvedas de alguno de sus epígonos, como la del lucernario de San Juan de los Reyes, que, tal y como ya se ha señalado, presenta varias secciones diferentes, curvas en los sectores de arranque, y plana en el cuadrado conformado en torno al polo, o la del cimborrio de la catedral de Orense, que podría presentar hasta tres secciones curvas distintas, la de los lunetos, la correspondiente a las esquinas de la estrella exterior, y la de la estrella central. Por otra parte, la aplicación de un sistema de este tipo pudo facilitar la ejecución de una solución calada, que, desde luego, tratará de conseguirse en otras obras inmediatamente posteriores, como la Capilla del condestable y la de la Presentación de la propia catedral, o la Capilla de los Castro de la iglesia de San Gil de Burgos (ca. 1529).

Si Juan de Colonia llegó a emplear una solución de abovedamiento de este tipo en el primer cimborrio burgalés, cabría interpretar la aplicación de esta fórmula en el segundo como una de las medidas que pudie-

²³³ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, op. cit., p. 113.

²³⁴ REINHARDT, H., “La haute tour de la cathédrale de Strasbourg à l’occasion du demi-millénaire de son achèvement, 1439-1939”, *Bulletin de la Société des amis de la cathédrale de Strasbourg*, II, 5, 1939, pp. 15-40; LEHNI, R., “Une gravure célèbre et inédite: la voue de l’octogone d’après Jean-Jacques Arhardt”, *Bulletin de la Société des amis de la cathédrale de Strasbourg*, II, 15, 1982, pp. 43-54; RECHT, R., *La cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 1993, p. 57; VAN DEN BOSSCHE, B., *Strasbourg. La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1997, pp. 134-138.

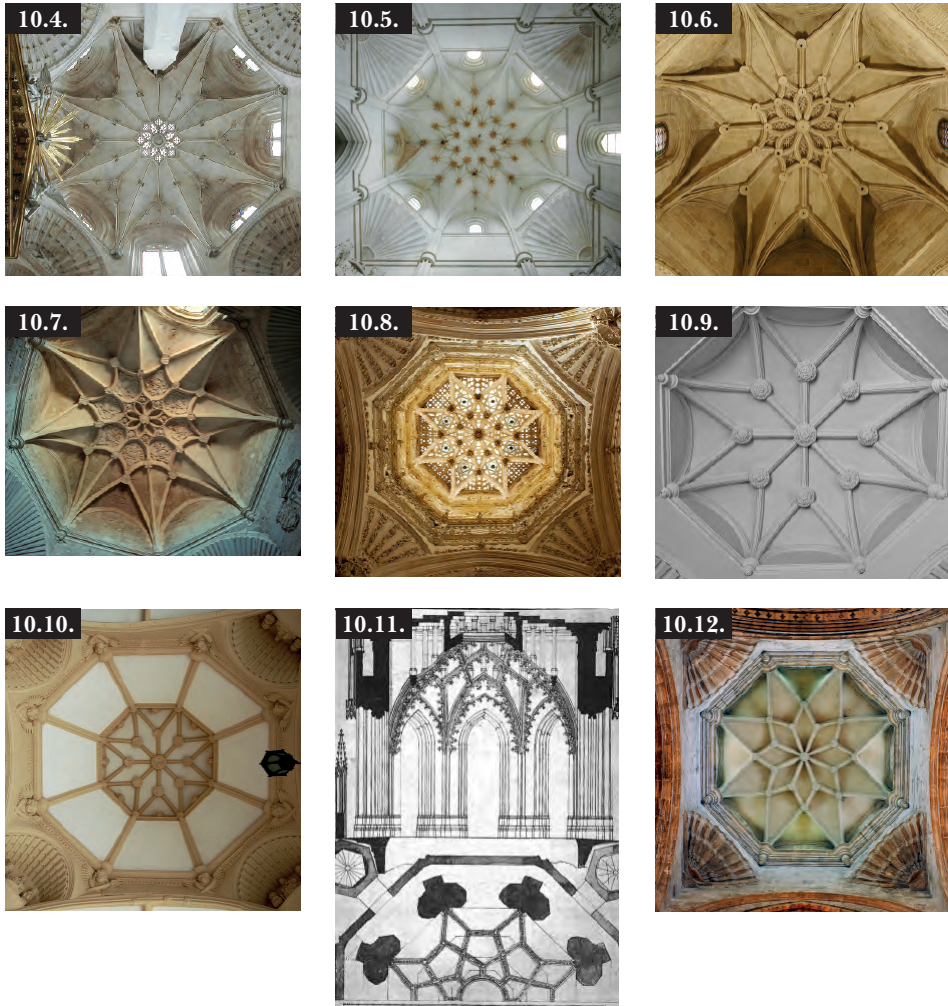


Fig. 10.4. Burgos. Catedral. Capilla de la Presentación. Detalle del sistema de abovedamiento; 10.5. Medina de Pomar (Burgos). Convento de Santa Clara. Iglesia. Capilla de la Concepción. Detalle del sistema de abovedamiento; 10.6. Almería. Catedral. Capilla funeraria de Diego Fernández de Villalán. Detalle del sistema de abovedamiento; 10.7. Palenzuela (Palencia). Iglesia parroquial. Capilla de los Salazar. Detalle del sistema de Abovedamiento; 10.8. Burgos. Catedral. Címborrio. Interior; 10.9. Burgos. Casa de Miranda. Vestíbulo. Detalle del sistema de abovedamiento; 10.10. Burgos. Cartuja de Miraflores. Acceso. Detalle del sistema de abovedamiento; 10.11. Planta y sección del "octógono" de la torre de la catedral de Estrasburgo (André Friedrich, publicadas por Lehni); 10.12. Monasterio de la Santa Espina (Valladolid). Iglesia. Címborrio. Interior.

ron adoptarse para reconstruir el lucernario desaparecido con la mayor fidelidad posible, y no como una novedad introducida por Bigarny, que, desde esta misma lectura, pudo conocer la fórmula en Burgos antes que en cualquier otra parte, dado que, desde luego, se instaló en la ciudad antes de que se generalizase el volteo de *voûtes plates dallées* en tierras francesas.²³⁵

En todo caso, la ejecución de las obras corrió a cargo de Juan de Vallejo, que concluyó el cimborrio casi treinta años después del derrumbe, en 1568.²³⁶ El impacto del proyecto se dejó sentir, incluso cuando todavía no había llegado a concluirse, sobre otras obras de similares características, como el cimborrio de la iglesia del monasterio cisterciense de la Santa Espina (Valladolid), cuya construcción, integrada dentro de un ambicioso programa de reforma de la cabecera del templo, se contrató con Gonzalo de Sobremazas en 1554, y al parecer, ya estuvo ultimada cuatro años más tarde.²³⁷ Se trata de una estructura de un solo cuerpo de luces, cerrada mediante una bóveda de crucería construida a partir del mismo diseño aplicado en el lucernario de la catedral de Burgos, solo que, en este caso, los plementos son curvos, y desde luego, no llegaron a calarse [fig. 10.12].

Asimismo, quizás quepa reconocer el impacto de la solución adoptada en Burgos en el cimborrio de planta octogonal que llegó a levantarse sobre la iglesia del monasterio benedictino de Montserrat (Barcelona); algo perfectamente plausible, sobre todo, teniendo en cuenta la dependencia de la abadía a la congregación de San Benito de Valladolid, la procedencia burgalesa de fray Juan de Salinas (*ca.* 1529-1583), director de los trabajos constructivos de la iglesia nueva del monasterio (1560-1592), y la dotación “castellana” del templo, con obras como la sillería coral, contratada con Cristóbal de Salamanca en 1578, el retablo mayor, encargado por Felipe II, diseñado por Francisco de Mora, realizado por Esteban Jordán (1592/1593-1597), y policromado por Francisco López (1598-1599), o la reja del presbiterio, sufragada por Felipe III, y ejecutada conforme al modelo de la de San Benito el Real de Valladolid, de Juan

²³⁵ Los primeros ejemplos en Francia se venían situando a comienzos del siglo XVI (PÉROUSE DE MONTCLOS, J. M., *L'architecture à la française. Du milieu du XV^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, París, Picard, 2001, pp. 162-163). Recientemente, se han identificado algunas bóvedas de este tipo que podrían fecharse en los últimos años del siglo XV, pero continúa conviniéndose en señalar que casi todas datan de la primera mitad del Quinientos (BARDATI, F., “Voûtes plates dallées...”, *op. cit.*, pp. 279-296; BARDATI, F., “Plafonds en pierre...”, *op. cit.*, pp. 272-279).

²³⁶ PAYO HERNANZ, R. J. y MATESANZ DEL BARRIO, J., *El cimborrio...*, *op. cit.*, pp. 52-104.

²³⁷ GARCÍA CHICO, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido judicial de Medina de Rioseco*, II, Valladolid, Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1959, pp. 38-41; CASTÁN LANASPA, J., *Arquitectura gótica...*, *op. cit.*, p. 349; GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, *op. cit.*, pp. 71-72.

Tomás Celma, por su sobrino, Juan Bautista Celma (1608-1609).²³⁸ Su construcción, complicada por la disposición de un piso de celdas sobre la nave central, logró resolverse gracias a una traza atribuida al abad Lorenzo Nieto (1601-1604), que permitió levantar la estructura directamente sobre la bóveda del tramo previo presbiterio, durante el mandato de Juan de Valenzuela (1607-1610).²³⁹ Una planta de la iglesia localizada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, anotada en castellano, y realizada en torno a 1609 [fig. 10.13], refleja el perfil octogonal del cimborrio, pero no el sistema con que llegó a cerrarse,²⁴⁰ que, en todo caso, debió de resolverse con una fórmula de polo abierto, porque la estructura se coronó con una linterna por la que entraba luz al templo;²⁴¹ una solución que terminará sustituyéndose por la bóveda de ocho nervios —seguramente, más ajustada a la tradición local— que acabaron volteando quienes asumieron la reconstrucción del templo en el siglo XIX.

El prestigio del modelo burgalés aún llegó a condicionar la confección de otros cimborrios, como el ideado por fray Pedro Martínez de Cardaña (ca. 1675-1733) para la catedral nueva de Salamanca, que fue construido por Joaquín de Churriguera (1674-1724) entre 1714 y 1721, sufrió los efectos del terremoto de Lisboa de 1755, y terminó desmantelándose dos años más tarde para sustituirse por la solución cupulada que todavía puede contemplarse en la actualidad.²⁴² De la estructura nos han llegado interesantes descripciones escritas, pero, sobre todo, la planta y las secciones realizadas por Andrés García de Quiñones (1709-1784) entre 1733 y 1746, que se conservan en el Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza [fig. 10.14], y han permitido reconstituir la crucería de su bóveda [fig. 10.15].²⁴³ Su análisis permite descubrir que se construyó a partir de las experiencias desarrolladas en el ámbito burgalés —en la Capilla del condestable [fig. 3],

²³⁸ Para la construcción y dotación del recinto, véase ALTÉS I AGUILÓ, F. X., *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pp. 25-126.

²³⁹ *Ibidem*, pp. 70-81, y pp. 81-85; GARRIGA, J., "L'arquitectura religiosa gòtica del segle XVI", en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2003, pp. 262-287, espec. p. 280.

²⁴⁰ A.H.N., Clero, MPD, 6. Para su datación, debe tenerse en cuenta que la reja del presbiterio ya acoge el *baluarte con las armas reales*, que, según Altés, fueron trasladadas y ubicadas en este lugar en 1609 (ALTÉS I AGUILÓ, F. X., *L'església...*, *op. cit.*, pp. 105-106).

²⁴¹ *Ibidem*, pp. 82-83.

²⁴² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Gothique...", *op. cit.*, pp. 245-246; RUPÉREZ ALMAJANO, N. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Las trazas de la catedral nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones conservadas en el Archivo Capitular de Zaragoza y las intervenciones de los Churriguera", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, 105, 2010, pp. 355-394. Sobre el proceso constructivo del cimborrio, véase DOMÍNGUEZ BLANCA, R., "Historia del primer cimborrio de la iglesia nueva de la catedral de Salamanca y sus artífices", en Casas Hernández, M. (coord.), *La catedral de Salamanca. De fortis a magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 1.659-1.732.

²⁴³ RUPÉREZ ALMAJANO, N. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Las trazas...", *op. cit.*, pp. 381-382, y figs. núms. 3-6, pp. 391-394.

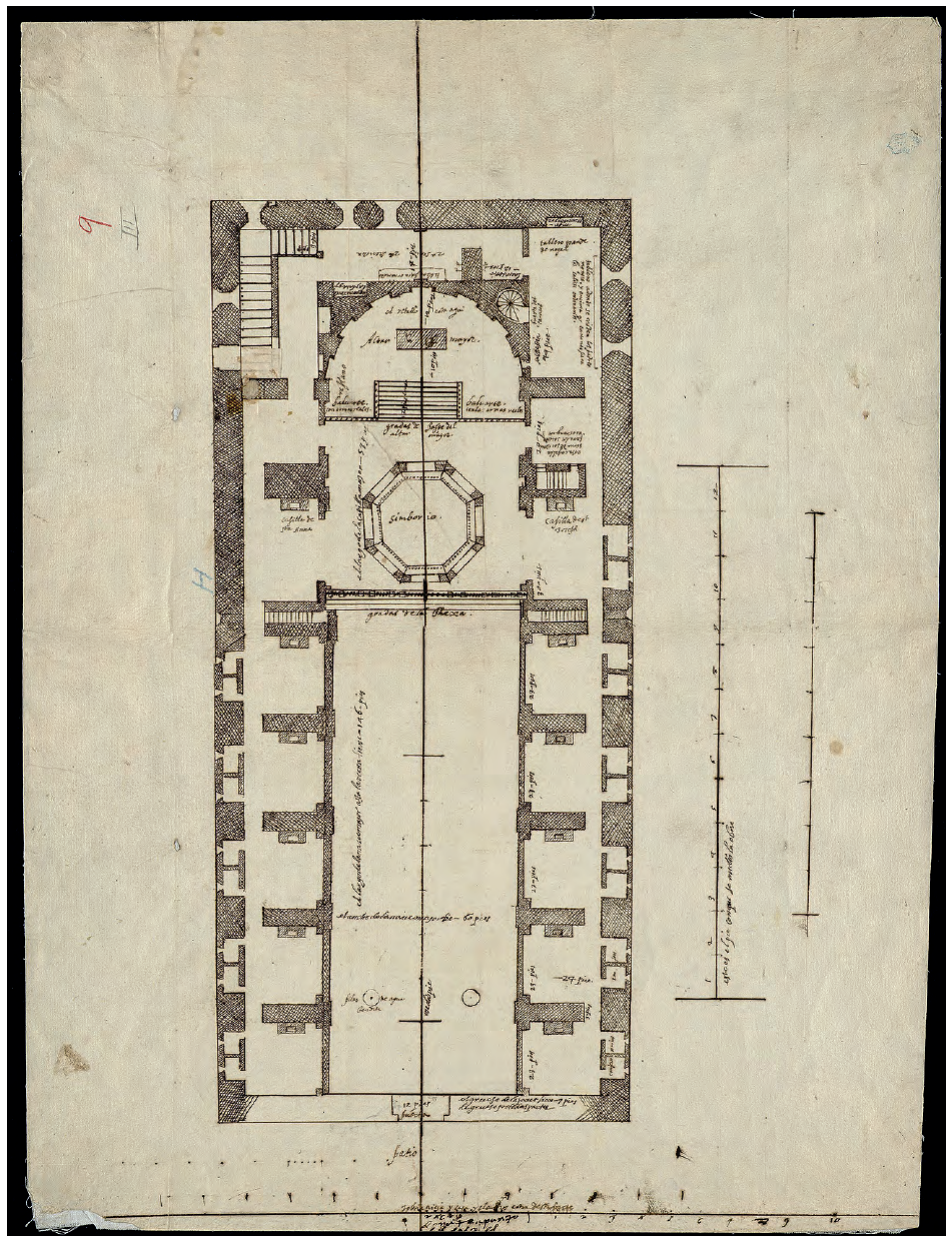


Fig. 10.13. Planta de la iglesia del monasterio de Montserrat (Barcelona), realizada hacia 1609 [Archivo Histórico Nacional, MPD, 6].

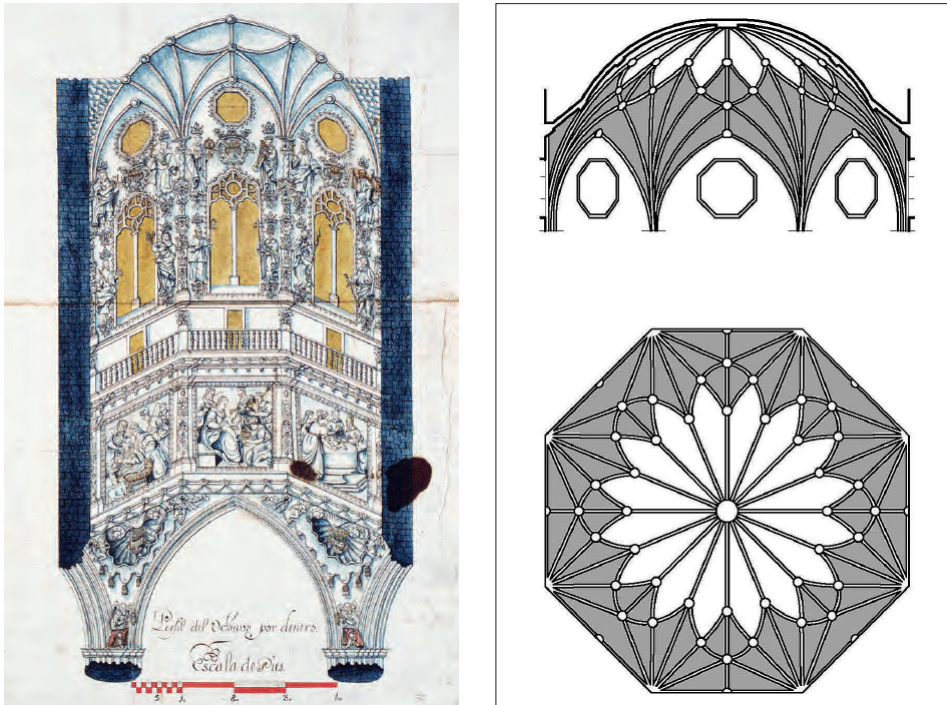


Fig. 10.14. Andrés García de Quiñones. Sección del cimborrio de la catedral de Salamanca (ca. 1733-1746) [Archivo Capítular del Pilar de Zaragoza]; 10.15. Reconstitución del cimborrio de la catedral de Salamanca a partir de los diseños de Andrés García de Quiñones (Javier Ibáñez Fernández y J. Fernando Alegre Arbués).



Fig. 10.16. Monasterio de La Vid (Burgos). Iglesia. Cabecera. Detalle del sistema de abovedamiento.

en la de la Presentación [fig. 10.4], o en propuestas como la planteada en el proyecto para el cimborrio de la catedral de la ciudad que se ha descrito unas líneas más arriba [fig. 10.3]—, solo que modificando la flexión de los combados utilizados en la confección de la estrella exterior, que presentaba perfiles convexos, sin duda, a partir de las soluciones ensayadas en otras obras, como la capilla mayor del monasterio de La Vid (Burgos), cerrada, definitivamente, bajo la

dirección de Pedro de Rasines, entre 1547 y 1572 [fig. 10.16].²⁴⁴ Las descripciones nos informan de que se trataba de una bóveda calada, pero el análisis de los diseños de García de Quiñones permite intuir que la apertura, seguramente, de la estrella interior, no exigió aplicar una solución de plementos planos como la utilizada en Burgos.

En todo caso, los cimborrios ochavados eran organismos sumamente delicados, sobre todo, por su comprometida base estructural, y tras el derrumbe del primer lucernario de la catedral de Burgos —y a pesar del alarde demostrado con la construcción del segundo—, terminarán imponiéndose otras fórmulas más regulares, más sencillas de levantar, menos costosas, y a la postre, mucho más estables, como el cimborrio de planta cuadrangular.²⁴⁵

La fortuna final del cimborrio de planta cuadrangular

Las bases de la fortuna del modelo deben situarse en las experiencias desarrolladas por Juan Gil de Hontañón, que serán recogidas y ampliadas por su hijo Rodrigo, que aparece relacionado con la construcción de varios cimborrios de planta cuadrangular cerrados con bóveda de crucería, como el de la iglesia del Colegio de Santiago Apóstol —de los Irlandeses o de Fonseca— de Salamanca, el de la iglesia de Peñaranda de Duero (Burgos), el de la iglesia dominicana de San Esteban de la ciudad del Tormes, y algunos de los proyectos realizados para el de la catedral de Segovia.

La primitiva capilla del Colegio de Santiago Apóstol de Salamanca, concebida por Juan de Álava como un pequeño oratorio de una sola nave de dos tramos cubiertos con bóveda de crucería, ya debía de haberse concluido para 1527.²⁴⁶ Poco después decidió ampliarse mediante la construcción de una cabecera, dotada de un transepto de brazos rectos y un presbiterio de planta rectangular, en la que quiso disponerse el enterramiento de Alonso de Fonseca (1475-1534), el fundador y promotor de la empresa. La traza de este cuerpo fue realizada por Diego de Siloe, pero su materialización quedó en las manos de Rodrigo Gil, que otorgó fianzas para la ejecución de los trabajos el 15 de febrero de 1540, y los concluyó nueve años más tarde, incluido el cimborrio de planta cuadrangular que terminó levantándose sobre el tramo central del crucero [fig. 11.1]. Lo construido, como ya señaló Gómez Moreno, pudo corresponder

²⁴⁴ ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla...*, *op. cit.*, pp. 279-295; ALONSO RUIZ, B., "De la capilla gótica a la renacentista: Juan Gil de Hontañón y Diego de Siloé en La Vid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XV, 2003, pp. 45-57.

²⁴⁵ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, *op. cit.*, pp. 73-75.

²⁴⁶ CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava...*, *op. cit.*, p. 439, y pp. 441-443.

a Siloe sólo en planta; la similitud de las bóvedas con los modelos hontañonescos —la del cimborrio es una bóveda de terceletes de cinco claves enriquecida con combados y ligaduras rectas—, y el empleo de contrafuertes en esquina al exterior vinculan la obra con Rodrigo,²⁴⁷ aunque algunos elementos decorativos, como los tenantes de los escudos, o el friso exterior de arquillos y cruces, se han vinculado con su aparejador en esta empresa, Pedro de Ibarra.²⁴⁸

Por su parte, la iglesia de Peñaranda de Duero había comenzado a construirse gracias al impulso de María Enríquez de Cárdenas, condesa de Miranda, conforme a unas trazas de Bartolomé de Pierredonda, y bajo la dirección de Pedro de Landa, en 1540. El encargado de los trabajos ya había levantado los muros del templo y de la capilla mayor diez años más tarde, cuando visitó la fábrica Rodrigo Gil de Hontañón, que ordenó derribar los estribos que habían llegado a realizarse para volverlos a levantar conforme al diseño que realizó para el edificio;²⁴⁹ unas medidas que deben interpretarse en relación con una redefinición del proyecto original con vistas a enriquecerlo mediante la construcción de un cimborrio de planta cuadrangular sobre la encrucijada del transepto de la iglesia, que, en este caso concreto, debió de incluirse debido a la voluntad de dignificar la fábrica de la iglesia, que fue erigida en colegiata, precisamente, en 1550, y no a cuestiones de carácter funerario, que no llegarán a contemplarse hasta bastantes años más tarde.²⁵⁰ Sea como fuere, la estructura es sumamente sencilla, cuenta con un único vano por lienzo mural, y se cierra con una bóveda de terceletes de cinco claves enriquecida mediante el tendido de dos únicas teorías de combados de perfil cóncavo [fig. 11.2].

En el caso de la iglesia de San Esteban de Salamanca, resulta sumamente complicado poder precisar en qué momento se tomó la decisión de levantar el cimborrio.²⁵¹ En la traza original de Juan de Álava

²⁴⁷ GÓMEZ-MORENO, M., *Las águilas...*, *op. cit.*, pp. 62-63; SENDÍN CALABUIG, M., *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, pp. 106-108; HOAG, J. D., *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, Xarait, 1985, pp. 137-142; CASASECA CASASECA, A., *Rodrigo Gil de Hontañón. (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988, pp. 257-261.

²⁴⁸ CASTRO SANTAMARÍA, A., “Pedro de Ybarra, a la sombra de Juan de Álava”, en Alonso Ruiz, B. (coord.), *Los últimos...*, *op. cit.*, pp. 399-479, espec. pp. 456-458.

²⁴⁹ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., “Rodrigo Gil de Hontañón y la iglesia colegial de Peñaranda de Duero (Burgos)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 55, 1989, pp. 398-401.

²⁵⁰ En efecto, la iglesia fue erigida en colegiata en 1550, y la función funeraria del templo vinculada al patronato de los condes de Miranda no se recoge hasta 1609 (SOLER NAVARRO, A. M^a, *El ducado de Peñaranda. Su origen y desarrollo hasta la desaparición del linaje de los Zúñiga*, Tesis doctoral dirigida por María Concepción Quintanilla Raso, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Medieval, 2009, doc. n^o 38, pp. 119-147).

²⁵¹ Sobre la iglesia de San Esteban de Salamanca, véase VALDIVIESO, E., “Una planta de Juan de Álava para la iglesia de San Esteban de Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XL-XLI, 1975, pp. 221-240; FERNÁNDEZ ARENAS, J., “Martín de Santiago. Noticias de un arquitecto

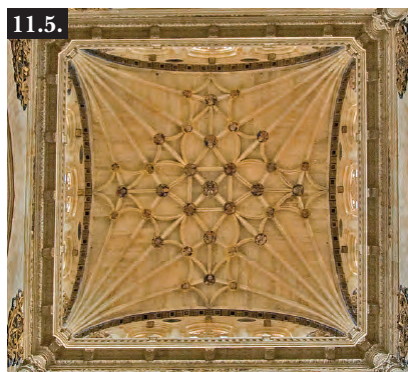
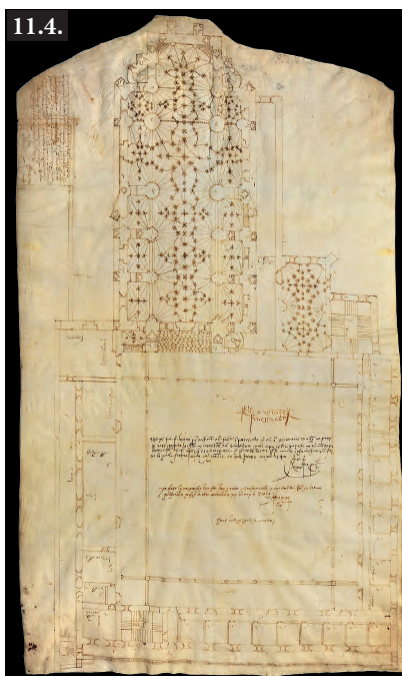
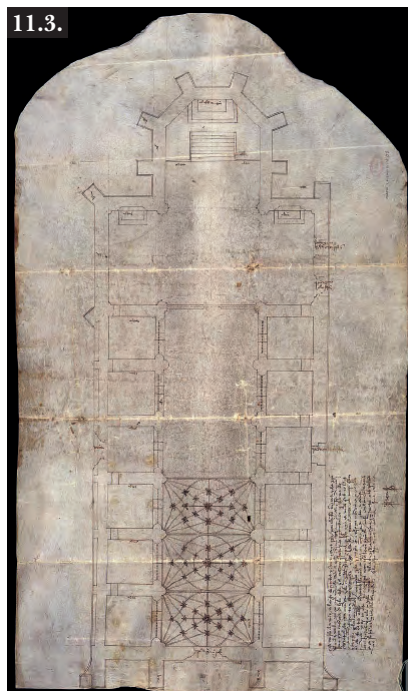
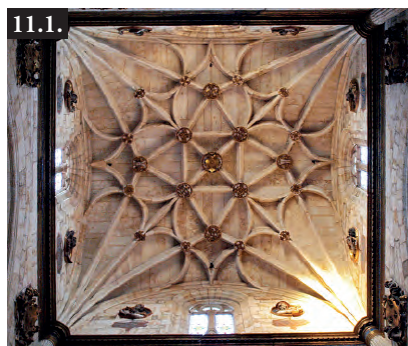


Fig. 11. 11.1. Salamanca. Colegio Fonseca. Capilla. Cimborrio. Interior; 11.2. Peñaranda de Duero (Burgos). Iglesia parroquial. Cimborrio. Interior; 11.3. Juan de Álava. Traza para la iglesia de San Esteban de Salamanca (1524) [Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos civiles, Taboada (F), C.880-5, Planos y Dibujos, Carp. 3-34]; 11.4. Fray Martín de Santiago. Traza para la iglesia de San Telmo de San Sebastián (1542) [Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, MPGD/000194]; 11.5. Salamanca. San Esteban. Iglesia. Cimborrio.

conservada en la Real Chancillería de Valladolid, que fue aprobada por el promotor de la empresa, el cardenal Juan Álvarez de Toledo (1488-† 1557), en 1524 [fig. 11.3],²⁵² la sección de los soportes adosados a los flancos de los muros que definen los brazos del transepto tan apenas difiere de la que presentan los dispuestos en los frentes interiores de los contrafuertes, por lo que, o el maestro creyó que el lucernario podía levantarse confiando, única y exclusivamente, en la potencia masiva de esos muros, o simplemente, tal y como nos inclinamos a pensar, no llegó a contemplar su elevación.²⁵³

Su sucesor al frente de la empresa, fray Martín de Santiago (doc. 1524-1548), religioso de la orden, introdujo importantes modificaciones al proyecto, que afectaron, por ejemplo, a la capilla mayor; y el hecho de que su proyecto para la iglesia —asimismo dominicana— de San Telmo de San Sebastián (Guipúzcoa), realizado conforme a un modelo en planta similar al de San Esteban, y fechado en 1542 [fig. 11.4],²⁵⁴ parezca contemplar, a tenor del grosor de los soportes de la encrucijada del transepto, la elevación de un cimborrio de planta cuadrangular cubierto con bóveda de crucería sobre este tramo, ha servido para sugerir la posibilidad de que fuera el responsable de definir la elevación de una estructura de este tipo en la iglesia salmantina.²⁵⁵

Sin embargo, conviene subrayar que en ninguno de los jalones del pleito desatado tras el fallecimiento del cardenal entre la comunidad de dominicos y los herederos del prelado, los condes de Teba, en el que los primeros querían que los segundos asumiesen la conclusión de la obra atendiendo a las modificaciones introducidas al proyecto original por fray Martín de Santiago, y los aristócratas se negaban a tener que asumir la ejecución de nada que no se hubiese reflejado en la traza de Juan de Álava aprobada por Álvarez de Toledo, llega a mencionarse la previsión

andaluz activo en Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 43, 1977, pp. 157-172; HOAG, J. D., *Rodrigo Gil de Hontañón...*, *op. cit.*, pp. 170-178; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987; CASASECA CASASECA, A., *Rodrigo Gil de Hontañón...*, *op. cit.*, pp. 179-192; CASTRO SANTAMARÍA, A., “Sobre la fundación y construcción de la iglesia de San Esteban de Salamanca”, *Archivo Dominicano*, 13, 1992, pp. 155-174, y CASTRO SANTAMARÍA, A., *Juan de Álava...*, *op. cit.*, pp. 358-385.

²⁵² Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [A.R.C.V.], Pleitos civiles, Taboada (F), C.880-5, Planos y Dibujos, Carp. 3-34.

²⁵³ De la misma opinión es CASASECA CASASECA, A., *Rodrigo Gil de Hontañón...*, *op. cit.*, p. 188. Castro Santamaría, por su parte, se decanta por la posibilidad de que se hubiera previsto la construcción del cimborrio (CASTRO SANTAMARÍA, A., “Sobre la fundación...”, *op. cit.*, p. 163).

²⁵⁴ Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [A.H.P.Z.], MPGD/000194.

²⁵⁵ CASASECA CASASECA, A., *Rodrigo Gil de Hontañón...*, *op. cit.*, p. 188; MARÍAS, F., *El largo...*, *op. cit.*, p. 131.

de levantar ningún cimborrio.²⁵⁶ Esta circunstancia resulta sumamente llamativa, dado que en el proceso, en el que intervino Rodrigo Gil de Hontañón —que terminó haciéndose con la dirección de la empresa en 1562—, los religiosos se mostraron especialmente interesados en especificar los elementos que creían que debían realizarse a cuenta de los herederos en cumplimiento de la voluntad del prelado, y los herederos, en señalar aquellos que entendían que no obedecían a la intención primigenia del cardenal, sino a la de los dominicos. Además, las dos sentencias, la de 1565, y la definitiva, redactada un año más tarde, que terminaron condenando a los de Teba a concluir las obras con los cambios de fray Martín, son sumamente precisas, puesto que llegan recoger la obligación de realizar elementos mucho menos significativos que el cimborrio, como las figuras de los tabernáculos de la portada.

Rodrigo Gil de Hontañón continuó al frente de las obras de San Esteban hasta su fallecimiento, acaecido en 1577. A lo largo de estos años, bien pudo proyectar la elevación del cimborrio, pero debe subrayarse que las primeras referencias que permiten descubrir la voluntad de levantarlo no aparecen hasta bastantes años más tarde, en el contrato suscrito con Juan de Ribero Rada para la conclusión de la iglesia, *en [el] que entra[ba] la capilla mayor y zimborrio y capillas colaterales y la que dicen de los Añayas* (sic), que se firmó en 1591.²⁵⁷ De la lectura del acuerdo se infiere que, para entonces, ya se habían realizado las columnas de orden corintio y el entablamento del crucero, pero que todavía debía levantarse el lucernario, que quería cerrarse, al exterior, a la clásica, con un entablamento, friso y cornisa como *fin y remate de dicho zimborrio*, y con bolas sobre los estribos. El maestro no debió de avanzar en la materialización de la estructura, ya que el vicario general de los dominicos dio licencia para que pudiera contratarse con *Juan de Nates, vezino de Valladolid, y con Juan de Nates y Hernando de Nates, residentes en la ciudad de Salamanca, maestros de cantería, e con otros qualesquiera maestros de la dicha cantería*, la continuación de las obras *de la iglesia, capilla mayor e zimborrio della en el dicho monasterio, ansi en lo tocante a la cantería como texados y lo demas*, en junio de 1603; pero, por razones que se nos escapan, los religiosos terminaron contratando la realización de todos estos trabajos con Pedro Gutiérrez, un antiguo aprendiz de fray Martín de Santiago, un mes más tarde. Este último acuerdo resulta especialmente importante, ya que recoge el compromiso del maestro de traer a su costa a Juan Álvarez, maestro de cantería vecino de Plasencia, que habría de ejercer como visita-

²⁵⁶ A.H.N., Clero, Leg. 5927. Transcriben parcialmente el pleito Valdivieso, Hoag, Rodríguez Gutiérrez de Ceballos y Casaseca.

²⁵⁷ A.H.N., Clero, Leg. 5944, documento transcrito en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La iglesia...*, *op. cit.*, pp. 162-165.

dor de la fábrica, para trazar con él *el dicho cimborrio con su capilla e lo demas necesario para la obra*, que, en todo caso, debía cerrarse a lo moderno, con sus claves, siguiendo la traza e modelo que para ello [tenían] los dominicos; un diseño, cuya autoría no llega a precisarse en ningún momento.²⁵⁸ Al final, el cimborrio terminó resolviéndose conforme a un modelo de planta cuadrangular, con ocho estribos en sus flancos, tres vanos por lienzo mural, y una bóveda de crucería construida conforme a un diseño de terceletes de cinco claves enriquecido con combados y ligaduras rectas [fig. 11.5]; unos elementos tras los que se ha venido creyendo descubrir la huella de Rodrigo Gil, pero que, a tenor de todo lo expuesto, no obedecieron a un diseño directo de Hontañón, sino a los realizados en este momento, acusando, probablemente, lo realizado por el maestro cántabro en otros compromisos profesionales anteriores, como el cimborrio del Colegio de Fonseca,²⁵⁹ o incluso antiguos diseños del montañés, pero que, en todo caso, tan sólo llegaron a materializarse en 1607 [fig. 11.1].

Finalmente, también cabe situar a Rodrigo Gil en el debate suscitado en torno a la solución a desarrollar sobre la encrucijada del transepto de la catedral de Segovia. De hecho, se le atribuyen dos fabulosas secciones del templo a la altura del crucero, fechadas entre 1562 y 1563 [figs. 12.1 y 12.2]. En ellas se proponía la construcción de un cimborrio de planta cuadrangular, con tres vanos por lienzo mural y con pilares recambiados en los ángulos, al modo sevillano, cerrados con bóveda de crucería. No obstante, querríamos destacar que también se presentaron otras propuestas de cimborrio de planta cuadrangular que englobaban soluciones, no ya nervadas, sino cupuladas, una de ellas trasdosada al exterior al modo hispánico, con decoración imbricada, como en Zamora y Salamanca, y otras con linterna, a la romana [fig. 12.3]; la opción que terminará eligiéndose frente a otra todavía más avanzada, en la que se planteaba el volteo de una auténtica cúpula acasetonada con linterna [fig. 12.4].²⁶⁰ Y es que, en un momento en el que se estaba imponiendo

²⁵⁸ El condicionado del contrato con Pedro González [Archivo Histórico Provincial de Salamanca (A.H.P.S.), leg. 3740, ff. 19 r-30 v], ha sido publicado por HERNÁNDEZ, B., "Fase final de las obras de las obras de la iglesia de San Esteban", *Archivo Dominicano*, 3, 1982, pp. 275-287. La lectura completa del documento indica que tanto Gutiérrez como el maestro procedente de Plasencia debían trazar el cimborrio, *conforme al prescio bassa e a la traza e modelo que para ello tienen los Padres Prior e religiosos del dicho convento* (f. 19 v), sin que pueda establecerse la autoría de este diseño que obraba en manos de los dominicos. Asimismo, véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La iglesia...*, *op. cit.*, pp. 50-51.

²⁵⁹ Ya lo intuyeron así SENDÍN CALABUIG, M., *El Colegio Mayor...*, *op. cit.*, p. 102, y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La iglesia...*, *op. cit.*, p. 45.

²⁶⁰ CORTÓN DE LAS HERAS, M^a T., *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Obra Social y Cultural, 1997, p. 226; RUIZ HERNANDO, J. A., *Las trazas...*, *op. cit.*, dibujos núms. 3, 4, 5, 6, 7 y 11.



Fig. 12. 12.1 y 12.2. *Proyectos para el crucero la catedral de Segovia atribuidos a Rodrigo Gil de Hontañón (ca. 1562-1563)* [Archivo de la catedral de Segovia]; 12.3. *Proyectos para el crucero de la catedral de Segovia* [Archivo de la catedral de Segovia]; 12.4. *Proyecto para el crucero de la catedral de Segovia* [Archivo de la catedral de Segovia].

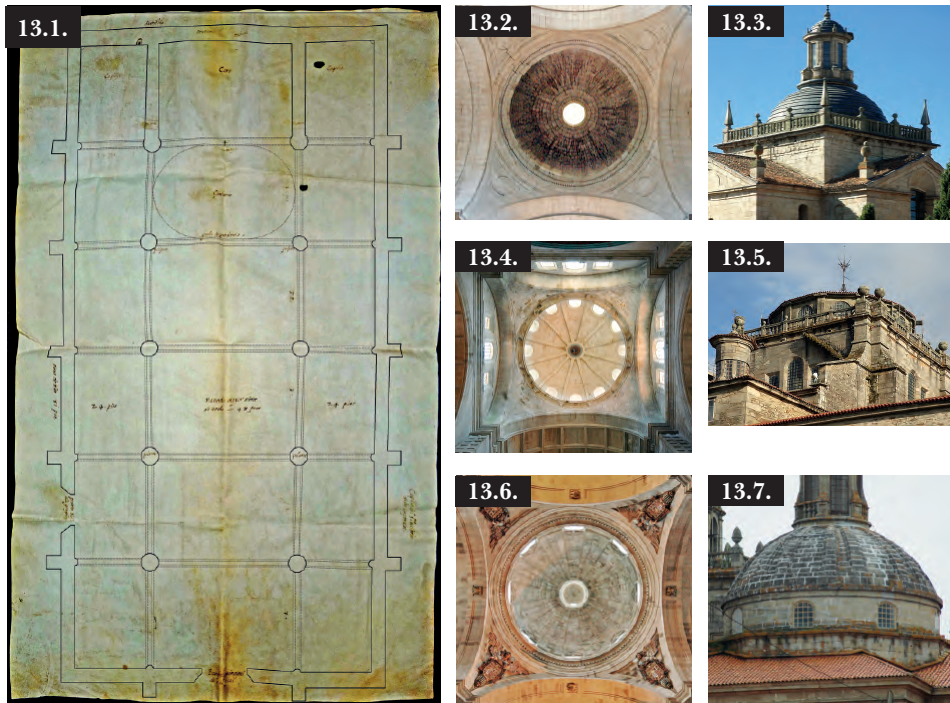


Fig. 13. 13.1. Trazas para la construcción de la nueva iglesia colegial de Daroca (ca. 1586) [Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza, Muestras y trazas, 154]; 13.2 y 13.3. Ciudad Rodrigo (Salamanca). Capilla Cerralbo. Solución del crucero. Interior y exterior; 13.4 y 13.5. Santiago de Compostela (La Coruña). Monasterio de San Martín Pinario. Iglesia. Címborrio. Interior y exterior; 13.6 y 13.7. Monforte de Lemos (Lugo). Colegio de Nuestra Señora de La Antigua. Iglesia. Solución del crucero. Interior y exterior.

el sistema renacentista, el cimborrio de planta cuadrangular todavía habría de servir para alojar soluciones formalmente clásicas, como la desarrollada en la antigua iglesia colegial de Daroca a partir de una traza realizada hacia 1586 [fig. 13.1];²⁶¹ la de la Capilla del cardenal Francisco Pacheco de Toledo (1521-1579) —la Capilla Cerralbo— de Ciudad Rodrigo, que quiso levantarse a *imitación, aunque no* [pudiera] *ser tan rica, de la que fabricó el señor arzobispo de Toledo Fonseca en el Colegio de Salamanca*, diseñada por Juan de Valencia († 1591), y ejecutada por Juan

²⁶¹ El diseño, en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Entre ‘muestras’ y ‘trazas’...”, *op. cit.*, p. 318, y fig. n° 2, p. 319, y en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 199-201, y fig. n° 126, p. 202. El estudio de la obra, en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ALEGRE ARBUÉS, J. F., “Del cimborrio a la cúpula...”, *op. cit.*, pp. 53-54.

de Ribero Rada, por lo menos, entre 1595 y 1600 [figs. 13.2 y 13.3];²⁶² o el espléndido cimborrio de la iglesia del monasterio benedictino de San Martín Pinario de Santiago de Compostela, construido a partir de las modificaciones impuestas al diseño original de Mateo López por Ginés Martínez de Aranda bajo la dirección de Bartolomé Fernández Lechuga a partir de 1626,²⁶³ que enlaza con la nave del templo, cuenta con vanos abiertos en sus tres lienzos murales, y se cubre con una solución cupulada nervada, con vanos abiertos en su base, que queda embebida en un cuerpo de doce lados [figs. 13.4 y 13.5]. Curiosamente, también volverán a levantarse prismas de planta octogonal para albergar soluciones cupuladas, tanto en piedra, como en la iglesia del Colegio de Nuestra Señora de La Antigua de Monforte de Lemos (Lugo), comenzada en 1593 [figs. 13.6 y 13.7],²⁶⁴ como en ladrillo, algo especialmente evidente en tierras aragonesas,²⁶⁵ pero esa, ya es otra historia.

²⁶² RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo”, *Archivo Español de Arte*, 190-191, 1975, pp. 199-215; AZOFRA, E., *Un hito de la arquitectura española de finales del siglo XVI: la Capilla de Cerralbo de Ciudad Rodrigo. Su promotor, el edificio y su patrimonio mueble*, Ciudad Rodrigo, Parroquia de El Sagrario de la Catedral, 2006, pp. 14-16.

²⁶³ BONET CORREA, A., *La arquitectura en Galicia...*, *op. cit.*, pp. 153-156; VIGO TRASANCOS, A., “El arquitecto jiennense Ginés Martínez de Aranda y la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela”, *Norba-Arte*, XVI, 1996, pp. 103-129. Un reciente estado de la cuestión sobre todas estas cuestiones, en PERNAS VARELA, A., *La arquitectura del conjunto monumental de San Martín Pinario en Santiago de Compostela*, Tesis doctoral dirigida por José Antonio Franco Taboada, A Coruña, Universidade da Coruña, Departamento de Representación e Teoría Arquitectónicas, 2015, pp. 39-41, y pp. 143-145.

²⁶⁴ BONET CORREA, A., *La arquitectura en Galicia...*, *op. cit.*, pp. 177-188; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La arquitectura jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión”, en Álvaro Zamora, M^a I., Ibáñez Fernández, J. y Criado Mainar, J. (coords.), *La arquitectura jesuítica*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012, pp. 305-325, espec. pp. 313-315.

²⁶⁵ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ALEGRE ARBUÉS, J. F., “Del cimborrio a la cúpula...”, *op. cit.*, pp. 54-62.