

EL PLANO DE VASARI DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.

José María Guerrero Vega

EL PLANO DE VASARI DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.

José María Guerrero Vega

El *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi* de Florencia conserva un manuscrito que, bajo el título de “*Piante di Chiese [palazzi e ville] di Toscana e d'Italia disegnate dal cav.^{re} Giorgio Vasari il Giovane*”²³², agrupa una colección de dibujos, realizados por el sobrino del homónimo biógrafo y arquitecto renacentista, entre los que se encuentra una planta de la catedral de Sevilla. En el siguiente trabajo hemos intentado analizar detenidamente el documento gráfico, que constituye uno de los planos conservados más antiguos de la planta de la catedral sevillana. Para ello se ha construido un discurso gráfico complementario y paralelo al literario. En este análisis el medio gráfico, por tanto no se entiende como un simple acompañamiento del texto sino como instrumento para el desarrollo de la investigación y del discurso elaborado para plasmar las conclusiones obtenidas.

1. Introducción.

El dibujo referido [fig.01] apareció publicado por primera vez en 1970 en el interesante estudio realizado por Virginia Stefanelli²³³ sobre dos manuscritos del mencionado autor. El primero de ellos corresponde a un tratado sobre la ciudad ideal²³⁴, en el que el autor elabora un completo catálogo, compuesto por las plantas, y algún alzado, de aquellos edificios que según él deberían formar parte de una ciudad *bella y bien ordenada*²³⁵. El tratado está compuesto por un total de sesenta y seis dibujos acompañados de las leyendas y textos explicativos correspondientes. Según la investigadora, los dibujos fueron realizados en un primer momento sobre otras hojas de papel y con posterioridad pasados a limpio, ya que, aunque diminutos, son todavía visibles las marcas realizadas con punzón que guiaron la ejecución definitiva de los dibujos. La mayor parte de los dibujos vienen acompañados de escala gráfica, según Stefanelli en *braccie* florentinas, y están delineados con tinta color sepia a una escala aproximada de 1:200 (1:210) para los edificios y de 1:400 para aquellos con un carácter más urbanístico²³⁶.

El segundo de los manuscritos, en el cual se encuentra el dibujo que nos interesa, debía estar compuesto por 162 hojas de papel sin encuadernar recogidas en una carpeta de piel roja. Se estaba realizando en 1604, tal y como aparece en el dibujo del proyecto de Vasari para la Capilla Medicea en San Lorenzo, y posiblemente algunos dibujos estarían ya finalizados en 1598, fecha en la que Vasari realiza el tratado sobre la ciudad ideal. El libro, como se conserva hoy en día, comienza en la página cuatro, lo que lleva a Stefanelli a pensar que en las hojas que faltan el autor escribió, o tuvo la intención de escribir como en otras ocasiones, unas líneas introductorias para aclarar el fin de su trabajo. Sobre las distintas hojas aparecen pegados otros rectángulos de papel con un total de 230 dibujos, la mayoría de ellos plantas, aunque encontramos

²³² *Plantas de iglesias [palacios y villas] de la Toscana e Italia dibujadas por el caballero Giorgio Vasari el Joven.*

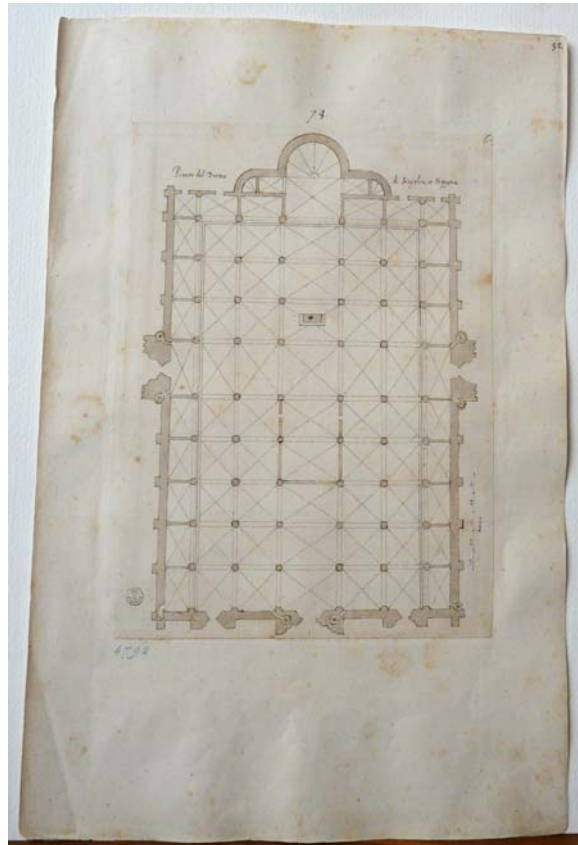
²³³ Stefanelli (1970).

²³⁴ El título completo es: “*Città ideale del Cav.^{re} Giorgio Vasari inventa.^{ta}, e disegnata l'anno 1598*” y se encuentra también en el *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi* (G.D.S.U.) bajo la numeración de catálogo 4529-4594.

²³⁵ Stefanelli (1970:56)

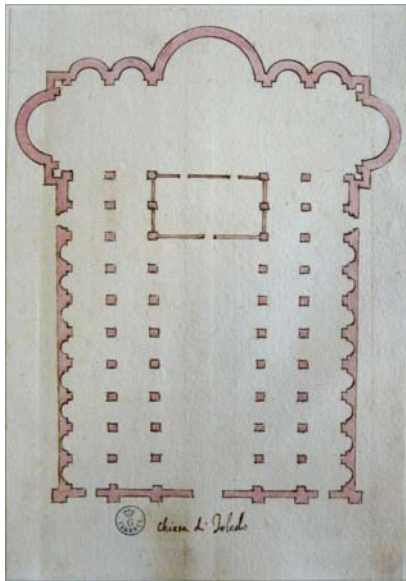
²³⁶ Stefanelli (1970:3)

también varios alzados y alguna perspectiva. Los dibujos aparecen numerados de forma sucesiva por el autor y con posterioridad se les añadió la numeración del catalogo del *Gabinetto* que van desde el 4751 al 4944. La editora de los dibujos considera que se pueden distinguir cinco series sucesivas diferenciables por aspectos formales y la temática de los propios dibujos.

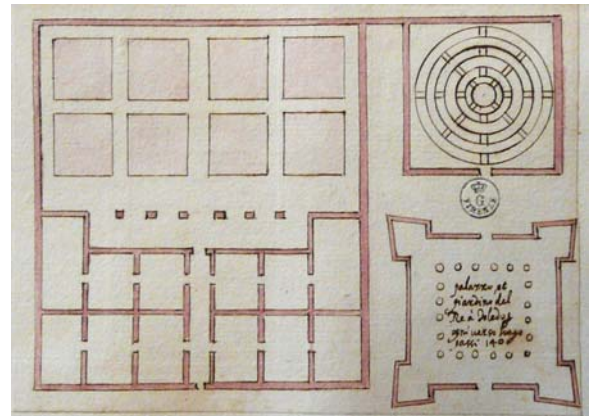


01.Planta de la Catedral de Sevilla. (G.D.S.U.; nº cat 4792).

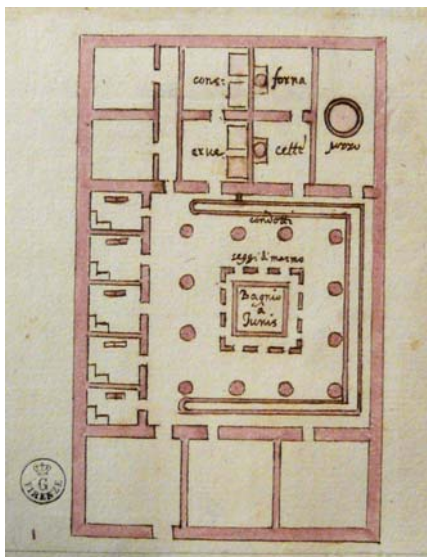
Serie I: Dibujos 4715 – 4767; folios 10-15. Agrupa un conjunto de dibujos de pequeñas dimensiones correspondiente la mayor parte de ellos a plantas de iglesias y edificios residenciales. Algunos de los edificios poseen rótulos que los identifican y aunque no presentan escala gráfica encontramos algunas anotaciones incluyendo cotas en pies o brazas. Las plantas de los edificios se encuentran delineadas con tinta de color sepia y el relleno de los muros se realiza con acuarela o aguada de tinta roja. Se encuentran en esta serie los únicos dibujos (sin contar la planta de la catedral sevillana) que identifican edificios situados geográficamente fuera de Italia. Con el nº 4732 encontramos el dibujo de la planta de una iglesia de cinco naves titulado “*Chiesa di Toledo*” [fig.02]. En otro de los dibujos aparece representado el Alcázar toledano y sus alrededores con la anotación “*Palazzo et giardino del Re à Toledo ogni verso lungo passi 1400*” (nº 4762) [fig.03]. En la siguiente página del manuscrito encontramos las plantas de unos baños (nº 4766) [fig.04] y una mezquita (nº 4764) [fig.05] de Túnez, además de un alzado esquemático que aunque incorrectamente dibujado representaría el Puente de Alcántara sobre el Tajo “*Ponte del Cantara largo Piedi 45 lungo piedi 650 alto piedi 280 il vano di mezzo piedi 140*” (nº 4767) [fig.06].



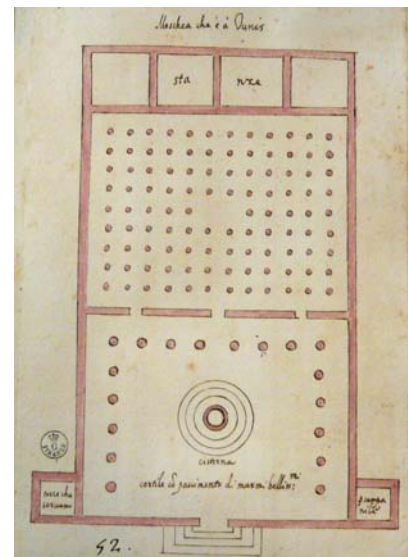
02. Iglesia de Toledo
(G.D.S.U.; nº cat 4732)



03. Palacio y jardín del Rey en Toledo.
(G.D.S.U.; nº cat 4762)



04. Baños en Túnez
(G.D.S.U.; nº cat 4766)



05. Mezquita en Túnez
(G.D.S.U.; nº cat 4764)



06. Puente de Alcántara
(G.D.S.U.; nº cat 4767)

Serie II: Dibujo 4768-4769; folio 16. Contiene una serie de detalles de uniones de piezas de madera para construir diferentes vigas y cerchas.

Serie III: Dibujos 4770-4858; folios 17-75a. Se agrupan en esta parte un conjunto de plantas de iglesias y templos clásicos delineados con tinta marrón, rellenando los muros con aguada marrón o en algún caso violeta. La mayoría de las veces se trata de copias de Giuliano da Sangallo y de Francesco di Giorgio Martini, aunque en otros casos se trata, probablemente, de levantamientos realizados por el autor de conocidos edificios de Florencia que según la autora servirían como base para la elaboración de algunos de los dibujos contenidos en el tratado de la ciudad ideal. En algunos casos se aprecia una numeración anterior no coincidente con el orden actual del manuscrito. En el folio 32 se encuentra con el número de catálogo 4792 el dibujo que nos interesa bajo el nombre de "*Pianta del Duomo di Siviglia in Hispagna*".

Serie IV: Dibujos 4859-4880; folios 75b-96. Contienen plantas de conventos, monasterios y edificios religiosos la mayoría de ellos florentinos que vienen acompañados de numerosas anotaciones del autor y en las que hace referencia a autores como Cigoli, Sangallo, Pollaiolo o Buontalenti como fuentes de sus diseños.

Serie V: Dibujos 4881-4941; folios 97-157. Interesante serie de palacios y villas florentinas la mayoría famosas o edificadas por arquitectos famosos y que por las numerosas medidas aportadas y las anotaciones, a menudo personales, corresponderían a auténticos levantamientos de los citados edificios. También en este caso los dibujos poseen una numeración anterior.

Serie VI: Dibujos 4942-4944; folios 158-160. Las tres últimas páginas contienen un esquema geométrico acompañado de anotaciones sobre el modo de construir y dos plantas de fundiciones. La distinta temática y los números tachados pertenecientes a una antigua numeración llevan a la autora a pensar que estos folios pertenecerían a un tratado de arte militar escrito por el tío del autor y ordenado por el joven Vasari, o que constituyesen las primeras páginas de un tratado sobre este argumento posteriormente abandonado.

Virginia Stefanelli plantea que este manuscrito corresponde a una colección de dibujos cuyo orden y contenido debió sufrir alguna alteración posterior. Al volumen, pensado en origen para contener estudios y diseños de iglesias, le sería añadida luego la parte correspondiente a los levantamientos de los edificios residenciales, realizados además sobre un tipo de papel distinto. La autora, sin embargo, no plantea ninguna hipótesis para explicar la presencia en el manuscrito del dibujo de la catedral de Sevilla.

Tres años después de su publicación, Loredana Olivato escribe un breve artículo²³⁷ donde se hace eco de la singular presencia de los dibujos de edificios españoles y tunecinos en dichos manuscritos, pretendiendo ver en ello una muestra de la relación entre la cultura arquitectónica española y el autor de los mismos.

Sin embargo, será Alfonso Jiménez, al publicar la planta de la *Montaña Hueca*²³⁸, el primero en abordar de manera más rigurosa el estudio del dibujo que nos ocupa. En primer lugar, analizando el manuscrito que lo contiene propone una división en series

²³⁷ Olivato (1977).

²³⁸ Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997).

distintas a la propuesta por Stefanelli atendiendo esta vez a criterios gráficos²³⁹. Describe las características físicas y formales del documento y pasa a analizar el rigor métrico de la planta comparando las dimensiones de los espacios y los muros representados con los reales del propio edificio. Parte para ello de la escala gráfica incluida en el dibujo, detectando errores importantes, y posteriormente realiza la comparación tomando como dimensión de referencia la anchura total de las cinco naves, llegando a la conclusión de que *el plano es bastante fiable por lo que respecta al atributo de tamaño, con unos errores explicables en los muros y con una Capilla Real que aunque dentro del rigor general, plantea incongruencias métricas*²⁴⁰.

Al estudiar los rasgos del dibujo de Vasari en cuanto a los atributos de figura, posición y orientación los compara con el estado actual de la catedral. Las diferencias detectadas, que quedan reflejadas en un esquema resumen, quizás con un nivel de abstracción demasiado alto, le llevan a concluir que el dibujo de Vasari es un plano a escala de la planta del templo. Atendiendo a las diferencias relativas en función de la cronología supone además que si exceptuamos la Capilla Real el plano dibuja el “estado actual”, tanto de la parte gótica que estaba construida en torno a 1467, como de la zona que estaba más retrasada por aquellas fechas. Por lo tanto, en el dibujo coexistirían dos partes diferentes: una de ellas correspondiente a la parte gótica, con dos estratos de información distintos y la otra dibujada con posterioridad a 1541 en la que queda representada la Capilla Real. En cuanto a cómo llegaría la información sobre el edificio sevillano a Vasari hace referencia a las fluidas relaciones existentes entre la corte española y el Gran Ducado de la Toscana ya desde la época de Carlos V.

De forma resumida, la hipótesis planteada por Alfonso Jiménez, en cuanto a lo que representa el dibujo de Vasari, es la siguiente: *este coleccionista de planos que trabajaba para el Gran Duque Ferdinando I Medici, o un corresponsal suyo, copiaron en la corte española un plano de la catedral de Sevilla que en realidad era la unión de dos muy diferentes: un gráfico del siglo XV que representaba en sí dos etapas, en el que además se había insertado el proyecto de la capilla renacentista, donde tal vez había estado dibujada la gótica anterior*²⁴¹. El dibujo constituiría para este autor el *único rastro gráfico del expediente que el cabildo hubo de enviar al desconfiado Felipe II tras su visita a Sevilla en 1570 para describir la Capilla Real que se estaba construyendo*.

Más recientemente, en una monografía que aborda la construcción de la parte gótica del edificio, el dibujo que nos ocupa es analizado por los profesores Francisco Pinto y Antonio Luis Ampliato. El primero de ellos describe la cabecera representada como *una solución intermedia entre la propuesta gótica del ábside poligonal y la que finalmente ejecutara Martín de Gaínza*²⁴² y observa la proporción cuadrada de los tramos de las naves laterales al plantear una primera hipótesis, que comentaremos más tarde, de la traza de la catedral. En opinión de Ampliato, la parte gótica del dibujo podría reflejar *de manera bastante precisa el planteamiento inicial de edificio, ya que ciertos aspectos del dibujo recogen configuraciones que son el estado previo, documentalmente constatable, de algunas de las más importantes alteraciones sufridas por el edificio gótico en fases avanzadas de su proceso constructivo*²⁴³. Para apoyar esta idea señala la presencia en el dibujo de los escalones que recorren el perímetro del edificio, eliminados probablemente a finales del siglo XVIII y la dimensión de la capilla mayor ocupando un único tramo de la nave central, que dejaría un

²³⁹ Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997:61).

²⁴⁰ Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997:64).

²⁴¹ Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997:72).

²⁴² Pinto Puerto (2006:233), también en Pinto Puerto (2007:94-97).

²⁴³ Ampliato Briones (2006:388-389), también en Ampliato Briones (2007:220-221).

espacio mucho más amplio y despejado entre la parte trasera de esta capilla y el acceso a la capilla real²⁴⁴.

2. Giorgio Vasari “il Giovane”.

Las características del dibujo de la catedral sevillana no plantean ninguna duda de que se trata del mismo autor del resto de los dibujos contenidos en el mismo manuscrito, como atestigua tanto la técnica y los materiales utilizados en su ejecución, como la caligrafía del rótulo.

El 27 de junio de 1574 muere, sin descendencia directa, Giorgio Vasari, el reconocido artista y autor de la más famosa obra biográfica del arte renacentista²⁴⁵, y será un sobrino con el mismo nombre el que finalmente herede no solo sus bienes y negocios sino también la pesada responsabilidad de mantener el reconocimiento y la gloria que el ilustre tío había aportado a la familia²⁴⁶.

Giorgio Vasari “el Joven” nació en Arezzo el 6 de noviembre de 1562. Era hijo de Pietro, hermano menor del famoso pintor, notario que alternó diferentes cargos políticos con su afición literaria. Tan solo dos días después de la muerte de su tío y con tan solo once años de edad fue presentado en la corte junto a sus hermanos para recibir las condolencias del príncipe Francisco I de Medici²⁴⁷, entregándole como presente parte de la gran colección de dibujos recopilada a lo largo de toda la vida por el tío, y asegurándose así que los descendientes de la familia Vasari no serían olvidados.

Parece que el soberano no dejaría de lado a la familia ya que cinco años más tarde nombrará al joven Giorgio “*cavaliere*” de la Orden de San Stefano. Esto, sumado a la concesión de la ciudadanía florentina en 1591, le abrirá el camino a una brillante carrera en el ámbito de la administración toscana en la que llegó a desempeñar cargos importantes, convirtiéndolo en un hombre de la corte como fueron ya su tío o su padre. Entre los diferentes cargos públicos que desempeña, generalmente por breves períodos de tiempo, se encuentran desde su admisión entre los “*Otto di Guardia e Balìa*” (1596), órgano judicial florentino que se ocupaba de asuntos criminales y de policía de la ciudad, hasta su nombramiento como embajador de la ciudad de Arezzo en la corte florentina (1614), pasando por el de superintendente de la “*Accademia di Disegno*”, cargo que ocuparía hasta 1622²⁴⁸. En 1602 es invitado por el Gran Duque Francisco I a dar su opinión sobre los proyectos de Giovanni de Médicis y Bernardo Buontalenti para la Capilla de los Príncipes en la capilla de San Lorenzo, aunque ya en 1596 le había pedido que presentase su propio proyecto, circunstancias que demuestran hasta que punto se había hecho un hueco en el debate arquitectónico de su época. La vida del joven Vasari -tal y como nos dice Loredana Olivato, autora que más se ha ocupado del personaje- transcurrida casi enteramente en el diligente cumplimiento de sus obligaciones como funcionario, revela las contradicciones propias del papel de intelectual cortesano perennemente indeciso entre la imperturbable ensoñación a la que le llevan sus estudios y la urgencia y obligaciones que traen

²⁴⁴ Ampliato Briones (2006:389).

²⁴⁵ “*Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*” aparecen publicadas en Florencia por primera vez en 1550. A esta primera versión conocida como la “*torrentina*” le seguiría una reelaboración posterior conocida como la “*giuntina*” de 1568. Vasari (2007:19-21) La obra tendría una rápida difusión y amplia acogida fuera incluso de las fronteras italianas.

²⁴⁶ Olivato (1976:321).

²⁴⁷ LeMollé (1988:503). Le acompañarían en este acto protocolario Francesco y Marcoantonio, además de estos completaban la familia su hermana Maddalena y Ottaviano, hermano fallecido once años antes.

²⁴⁸ Camerotta (1996:24).

consigo sus responsabilidades²⁴⁹. A estas habría que añadir las que sin duda les tuvo que proporcionar su numerosa familia surgida del matrimonio en 1582 con Clemenza di Lorenzo Taccini, con la que llegaría a tener diecinueve hijos²⁵⁰. Florencia, la ciudad donde vivió casi toda su vida, fue además el escenario de su muerte el 17 de noviembre de 1625²⁵¹.

Giorgio Vasari “el Joven” será el encargado de ordenar la extensa correspondencia y otros textos del tío. Su estreno literario, tiene lugar en torno a 1590 con el “*Priorista fiorentino*”, obra consistente en una recolección de noticias sobre la ciudad de Florencia extraídas de distintos autores²⁵². A esta época pertenece también el “*Libro delle invenzioni*”, fruto del laborioso trabajo de organización de la extensa correspondencia de su tío, que ya en 1588 le habían llevado a publicar “*I Ragionamenti*”. Ambas obras están compuestas con los textos dejados por el famoso familiar. Después de esta fase, por así decirlo “literaria”, sus intereses revelan una amplia línea de investigación en el campo de las matemáticas, de la perspectiva, la geometría, la arquitectura civil y militar, el estudio de los relojes de sol y la medición por métodos visuales, que darán lugar a una serie de obras que se han conservado hasta nuestros días.

En 1593 escribe un tratado de perspectiva, fruto de las enseñanzas recibidas por parte de Lorenzo Sirigatti, y probablemente compuesto mientras el maestro preparaba “*La pratica di prospettiva*” que publicará en Venecia tres años más tarde. El tratado de Vasari se compone de dos manuscritos dedicados respectivamente a breves instrucciones con ejemplos gráficos sobre las reglas de la perspectiva y a una exposición de virtuosas composiciones, realizadas seguramente bajo la supervisión del maestro, de complicados cuerpos geométricos en perspectiva representados y sombreados con gran habilidad²⁵³. De carácter análogo es un tratado sobre relojes solares fechado en 1596²⁵⁴, relacionado seguramente con las enseñanzas recibidas del cosmógrafo y matemático Averardo da Filicaia, cuya influencia se apreciaría también en otro tratado en el que se recopilan una serie de ejercicios de geometría y en el que el autor da muestra de un amplio conocimiento de las fuentes tratadísticas²⁵⁵. Entre 1590 y 1596, culmina un libro sobre arquitectura militar, escrito en sendos tomos, en los que elabora un catálogo de plantas relativas a construcciones militares²⁵⁶. Idéntico carácter de recopilación de tipos arquitectónicos tienen tanto el manuscrito de 1598, ya citado en el apartado anterior, sobre la ciudad ideal, como aquel otro en el que se encuentra el dibujo de la catedral sevillana, publicados ambos

²⁴⁹ Olivato (1976:323).

²⁵⁰ Olivato (1971:28). Sorprendentemente Lorenzo fue el único de todos ellos que tuvo hijos, que sin embargo tampoco tuvieron descendencia por lo que la estirpe de los Vasari se extinguiría en 1687 cuando muere el último de ellos, Francesco Maria.

²⁵¹ Stefanelli (1970:35).

²⁵² Olivato (1971:8) y Camerota (1996:25). De esta obra se conserva solamente una copia en la Biblioteca Nacional de Florencia realizada en 1703 por un tal Gaetano Martini. Biblioteca Nazionale di Firenze. Cod. Panciatichiano 114 “*Il priorista fiorentino con alcune cose notabili della Città di Firenze dalla sua edificazione fino all'A. MDXII raccolta da vari Autori antichi e moderni e scritti publicci e private dal cavaliere Giorgio Vasari*”.

²⁵³ Olivato (1971:8) y Camerota (1996:26) (Los dos manuscritos se conservan en el Gabinetto Disegni Stampe degli Uffizi. n° 4945-4985 (*Prospettiva del Cavaliere Giorgio Vasari 1593*) y 4986-5045 (*G. Vasari il Giovane. Prospettiva*)).

²⁵⁴ Olivato (1971:13-14) y Camerota (1996:27). El título completo del tratado, conservado en la Biblioteca Marucelliana (B, VI, 10) es el siguiente, “*Libro di Oriuoli a sole, così murali, come orizzontali fatto dal Cavaliere Giorgio Vasari l'anno millecinquecentonovantasei. Cavati e calculati dalle tavole del Padovani*”.

²⁵⁵ Camerota (1996:31). El manuscrito se conserva en la Biblioteca Angelica de Roma (ms. 2220), con el título “*Vasari Giorgio. Proporzioni*” y ha sido publicado en una edición a cargo de Mario Curti (1989).

²⁵⁶ Camerota (1996:28). Los manuscritos se conservan en la Biblioteca Nazionale di Firenze (Fondo Nazionale, II.1.529) *Libro di Fortificatione raccolto da più scritti antichi dal cavaliere Giorgio Vasari l'anno MDLXX[XX]* y *Libro secondo di diverse piante di Fortificazioni fatte dal Cavaliere Girogio Vasari l'anno MDLXX[XXVI]*.

por Virginia Stefanelli²⁵⁷. A este habría que añadir otro más, titulado "*Porte e finestra di Firenze e Roma*", en el que una vez más nos presenta una recopilación de un buen número de estos elementos arquitectónicos realizados en el ámbito de la cultura manierista²⁵⁸. Por último se cierra la serie de escritos del joven Vasari con el tratado realizado en 1600 que incluye una recopilación antológica de distintos métodos para realizar mediciones con la vista²⁵⁹.

Nos encontramos por lo tanto ante un personaje de una gran capacidad de producción (todos estos manuscritos se realizan en un período de tan solo diez años) elaborando un material que en la mayor parte de los casos y en cuanto a dibujos se refiere, se compone de copias, o de transcripciones más o menos fieles de dibujos, de tratados o códices que llegan a sus manos, bien por su propia iniciativa, o tal vez encontrados entre los papeles del tío o en la propia corte florentina. Además de esto, el interés del joven Vasari por la arquitectura viene confirmado por esporádicas incursiones en el campo de la práctica arquitectónica, que lo involucran en grandes proyectos como la fachada de la catedral o el ya citado proyecto para la Capilla de los Príncipes, o en obras de menor entidad como un púlpito para la iglesia del *Santo Spirito* o un altar en *Santa Maria in Grado* en Arezzo²⁶⁰.

En cuanto al tema que nos ocupa, llama la atención la presencia en uno de los tratados del autor italiano no solo del dibujo de la catedral de Sevilla, sino también la de los otros dibujos de edificios españoles y tunecinos. Podríamos descartar, casi con total seguridad, que el autor del dibujo hubiera viajado a España (tampoco a Túnez), y así conocer los edificios de primera mano, ya que de ser así habría quedado algún reflejo en los textos autobiográficos conservados. Tampoco lo hizo en ningún momento su famoso tío, a pesar de recibir en 1573, y a través de Francesco I una invitación para trabajar para Felipe II en su corte²⁶¹. Sin embargo no son pocos los lazos políticos y culturales que vinculaban a las cortes españolas y toscanas ya desde la época de Carlos V. Puede ser que en el contexto de estas relaciones llegara hasta Vasari ésta información, en forma de dibujos que serían copiados por él mismo, a través de los miembros de ambas cortes que se desplazaron al respectivo país amigo. Así, Cosimo de Médicis, Gran Duque de la Toscana entre 1569 y 1574, se casó con Leonor Álvarez de Toledo, hija del militar y político español Pedro Álvarez de Toledo y Zuñiga, Virrey de Nápoles. Además de numerosos embajadores, Francisco I de Médicis, hijo de los anteriores que gobernó entre los años 1574 y 1587, viajó a España en 1562 por recomendación de su tío, Primer Duque de Alba, para "*ver el mundo*" y "*costumbres y ciudades distintas a la suya*"²⁶². Tampoco faltan las conexiones entre ambos territorios desde el punto de vista cultural, así lo demuestra, por ejemplo, la fama que adquiriría rápidamente en España Giorgio Vasari, autor de las "*Vidas*" -a pesar de la falta en la época de ediciones en castellano²⁶³- y el desplazamiento de artistas italianos a España -como ocurre con Federicco Zuccari, Luca Cambiaso o Pellegrino Tibaldi que en 1580 decoran para Felipe II la Biblioteca y el Gran Claustro del Monasterio del Escorial²⁶⁴.

²⁵⁷ Stefanelli (1970).

²⁵⁸ Camerota (1996:30). G.D.S.U. (nº cat. 4595-4714) "*Porte e finestra di Firenze, Roma disegnate dal Cavaliere Giorgio Vasario il Giovane, Nipote del celebre Giorgio Vasari Pittore, Architetto e Storico*". Ha sido publicado por Franco Borsi (1980).

²⁵⁹ El manuscrito se encuentra en la Biblioteca Riccardiana di Firenze (Ricc. 2137) "*Raccolto fatto dal Cav.^{re} Giorgio Vasari: di varii instrumenti per misurare con la vista*" y lo podemos encontrar en una cuidada edición a cargo de Filippo Camerota (1996). En ella el autor realiza un completo perfil del personaje, enmarcándolo dentro de la cultura científica del momento.

²⁶⁰ Camerota (1996:31).

²⁶¹ Le Mollé (1988:502).

²⁶² Hernando Sánchez (1998:72).

²⁶³ De Maio (1976:452). El erudito Álar Gómez de Castro realizaría la traducción de algunos fragmentos de la obra según Bustamante García (1989); cfr. Pórtus Pérez (1998:93)

²⁶⁴ Le Mollé (1988:411).

Siguiendo en esta línea llama la atención como el cabildo de la catedral de Sevilla en 1515, descontento tras recibir los pareceres de los maestros españoles venidos a la ciudad para aportar alguna solución para el cimborrio derruido años antes, manda buscar un “*maestro de cantería que sea singular onbre en el dicho oficio de cantería*” en Roma, Florencia o Milán²⁶⁵.

Vemos pues como son múltiples las posibilidades para que unos pocos dibujos de edificios españoles pudieran llegar a la corte de la Toscana, en la que trabajaba el personaje que nos interesa. Sin embargo, nos atrevemos a destacar una de ellas que tendría como protagonista a un personaje muy relacionado con Giorgio Vasari el Joven. Se trataría de Francesco Barbolani, Conde de Montaguto, ciudadano de Arezzo en estrecho contacto desde siempre con la familia Vasari. Ya su padre, Federico, había sido amigo de su tío, al que también había realizado algún encargo profesional. Era sobre todo un hombre de armas y como tal participó en la toma de la roca de Montalccino, siendo capitán del ejército de Cosimo I, para el que también sirvió como embajador en España en 1566. Si seguimos a Vasari sería además el autor de uno o más tratados dedicados a la arquitectura militar, a la geometría y a los métodos de medición mediante la vista, manuscritos que poseería el propio Vasari y de los que solo nos han llegado los fragmentos que este incluyó en los suyos. Así, en el tratado de los métodos visuales de medición, el joven Vasari incluye un total de siete procedimientos tomados del Conde di Montaguto, en el tratado sobre las fortificaciones incluye un texto suyo y en el tratado sobre geometría incluye cinco ejercicios tomados de otros tantos realizados por el Conde²⁶⁶.

Tenemos por lo tanto a un personaje que mantuvo una relación directa con el joven Vasari, y que como él fue caballero de San Stefano²⁶⁷, de “*gran inteligencia y exquisitos conocimientos de Filosofía y Matemáticas*”²⁶⁸, sin duda capacitado para el dibujo y la geometría. Además el cargo de General de las Galeras Toscanas²⁶⁹ y sobre todo el de embajador en España pudo haber permitido un contacto directo, si no con los propios edificios sí con dibujos existentes sobre ellos.

3. El dibujo.

Pasemos ahora a describir, de la forma más rigurosa posible, el documento original²⁷⁰ conservado en Florencia, el cual tuvimos la oportunidad de consultar para la realización de este estudio.

Se trata de un dibujo realizado sobre una hoja de papel rectangular, que se lee en posición vertical de 188 x 261 mm, pegada a su vez sobre la parte central de otra de mayor tamaño de 268 x 413 mm²⁷¹. El documento se encuentra en buen estado de conservación, con algunas leves manchas marrones, aparentemente de óxido, no apreciándose roturas salvo un ligero desgaste en las esquinas. En cuanto al tipo de papel utilizado, no podemos ir más allá de apreciar una mayor rugosidad en el papel

²⁶⁵ Alonso Ruiz (2005:24-26).

²⁶⁶ Camerota (1996:362).

²⁶⁷ The Medici Archive Project.

http://documents.medici.org/people_details.cfm?personid=2667&returnstr=orderby=Name@is_search=1@result_id=0; (leído el 1 de junio de 2008)

²⁶⁸ Camerota (1996:362).

²⁶⁹ The Medici Archive Project.

http://documents.medici.org/people_details.cfm?personid=2667&returnstr=orderby=Name@is_search=1@result_id=0; (leído el 1 de junio de 2008)

²⁷⁰ G.D.S.U.; nº cat 4792

²⁷¹ Como ya apuntara Jiménez (1997:61), las dimensiones de esta hoja de papel son distintas a las proporcionadas para las hojas del manuscrito por Stefanelli (1970:195) que son de 390x280 mm.

de mayores dimensiones. Virginia Stefanelli comenta que los dibujos de plantas de iglesias en general están dibujados sobre papel tipo *couronne* o *ancre*, sin embargo, y pese a que Alfonso Jiménez²⁷² alude a una filigrana en el folio menor consistente en una “Y griega” o “yunque”, no hemos sido capaces de identificar ninguna filigrana en este papel. Sí se aprecia, con cierta dificultad, una marca de agua en el papel mayor en la que lamentablemente no logramos identificar ninguna forma reconocible.

En el folio mayor encontramos tres cifras diferentes. En la esquina superior derecha se lee un “32”, cifra que corresponde a la numeración de las páginas del manuscrito y sobre la parte central del folio más pequeño encontramos un “78”, que sirve para numerar los dibujos dentro del mismo. Bajo la esquina inferior izquierda se sitúa un “4792” que corresponde a la numeración que tiene el dibujo dentro del catálogo del *Gabinetto*. Esta cifra está escrita con lápiz de color azul mientras que las dos cifras anteriores están escritas con tinta de color sepia.

En el interior de la hoja más pequeña, en la esquina superior derecha, se aprecia un “6”, comienzo de una cifra de un mayor número de dígitos recortados posteriormente junto con el papel. Creo que la cifra correspondería a un “sesentaytantos”, y formaría parte de la numeración inicial de una serie de dibujos de plantas de iglesias que quedaría desechada al recortar y pegar el papel pequeño sobre el grande. En la parte inferior izquierda se aprecia el sello de la institución en la que se conserva el dibujo.

Además del rótulo que identifica el edificio dibujado encontramos en la parte inferior derecha una escala gráfica de cincuenta unidades de medida identificadas en el propio dibujo con la palabra “*braccia*”. El dibujo se encuentra delineado con tinta oxidada de color sepia y el relleno del interior de los muros seccionados podría haberse realizado con una aguada de la misma tinta, aunque apreciamos un cierto tono grisáceo. En algunas zonas del dibujo, como los centros de la circunferencia de la capilla real o las líneas de los escalones, se aprecian algunas señales realizadas con grafito.

El dibujo que hoy observamos es un calco de otro, o quizás de un dibujo preparatorio “en sucio”, que se ha trasferido mediante el uso de un punzón del que se aprecian multitud de incisiones, visibles también en dibujos de este y otros manuscritos del mismo autor²⁷³. También se aprecian marcas de la punta del compás utilizado para dibujar el ábside de la capilla real y de las capillas laterales a esta, si bien los pilares circulares están dibujados a mano alzada. El dibujo representa el nivel de planta baja de la catedral en la que quedan seccionados muros y pilares. Se representan también mediante línea de puntos la proyección de los arcos y los nervios de las bóvedas.

Antes de comprobar el rigor métrico, proceso que abordaremos más adelante, vamos a proceder a individualizar los elementos que quedan representados y compararlos con el edificio real, lo cual nos puede ayudar a entender la naturaleza del propio dibujo. Para ello vamos a dividirlos en varios grupos para hacer más fácil su lectura:

a) Puertas.

En el dibujo se representan un total de nueve puertas que darían paso al edificio desde el exterior. Encontramos correctamente situadas las tres puertas de la fachada principal, las dos puertas mayores que se abren a las fachadas laterales y en la cabecera la Puerta de la Campanilla y la de Palos. Hablemos, sin embargo, de las dos puertas restantes. A la derecha de la puerta de la Campanilla, se representa una puerta en la Capilla del Mariscal abierta en

²⁷² Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997:63)

²⁷³ Stefanelli (1970:33) los detecta en el tratado de la ciudad ideal y Camerota (1996:164) en el tratado sobre los métodos geométricos para medir “con la vista”.

1560²⁷⁴ para dar paso a la Contaduría Mayor que se estaba construyendo por aquel entonces. En el otro extremo, aunque ya en la maqueta de la cabecera de la catedral, realizada entre 1511 y 1518²⁷⁵, encontramos el postigo que desde el exterior da acceso a la Giralda. No es ésta la puerta que vemos representada en el plano, ya que nunca pudo haber estado centrada respecto a la capilla inmediata puesto que la presencia de la torre lo haría imposible. En cuanto a la formalización de las puertas, llama la atención como las Puertas de la Campanilla y de Palos son representadas como un simple hueco en el muro sin que aparezca el abocinamiento que debían tener. La simplificación llega extrañamente a dejar sin dibujar dos de los estribos de esa fachada. Por otra parte, el acompañamiento exterior sí es representado en las tres puertas mayores, las cuales no estuvieron completas hasta el siglo XIX²⁷⁶. Quedan sin representar en el plano las dos puertas que antes de la construcción del Sagrario se abrirían al Patio de los Naranjos.

b) Muros y pilares

En la representación de los muros y pilares seccionados en la planta del edificio se detecta, en general, un proceso de simplificación que se podría explicar por las reducidas dimensiones del dibujo. Así, los pilares se representan como círculos, un poco más pequeños que los reales de planta octogonal. Llama la atención el escaso grosor del muro de la cabecera en relación al resto de muros exteriores, y la diferencia de grosor existente entre los muros exteriores y los que separan entre sí las capillas laterales, mucho más delgados. Se representan también los muros que delimitan el coro, que como ocurre en la actualidad ocupa dos tramos y posee sendas puertas de acceso lateral.

c) Escalones perimetrales

Delante de los arcos de las capillas discurren dos líneas paralelas, pasando incluso por los tramos que anteceden a las puertas y que no existen en el muro de los pies. Parecería lógico pensar que lo representado en el dibujo son dos escalones que salvarían la diferencia de cota entre las capillas laterales, más elevadas, y el resto de la iglesia. Antes que nada, conviene recordar que la solería de mármol que hoy pisamos al desplazarnos por el interior de la catedral fue colocada en el siglo XVIII para sustituir a la solería cerámica original del edificio gótico, situada a 12 centímetros por debajo de la cota actual²⁷⁷. El dato de la cota de las capillas laterales lo podemos obtener de la Capilla de San Hermenegildo, con tres escalones en su acceso y en la cual, bajo el sepulcro del Cardenal Cervantes, comenzado a labrar en 1454²⁷⁸, se han encontrado también restos de la solería original²⁷⁹. Viendo la diferencia a salvar, parece casi más probable que el número de escalones fuera tres y no dos como aparece representado en el dibujo, tratándose por lo tanto de una simplificación. También Alonso Rodríguez, en su informe tras la caída del cimborrio, escribe que la solería de la Capilla Real debía estar tres escalones por encima de la solería de la iglesia²⁸⁰. No faltan ejemplos de otros edificios similares en los que se produce esta elevación de las capillas laterales, pero

²⁷⁴ Falcón Márquez (1980:50).

²⁷⁵ Morón de Castro (1981:134-147); cfr. Rodríguez Estévez (2008)

²⁷⁶ Podemos tener una idea del estado de dichas puertas antes de su conclusión gracias a la reproducción de los planos y apuntes decimonónicos de Gómez de Terreros (2007).

²⁷⁷ Jiménez Sancho (2002:312). Restos de dicha solería fueron encontrados en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en torno a la base de los dos pilares del trascoro que actualmente se están interviniendo.

²⁷⁸ Jiménez Martín (2006:71)

²⁷⁹ Excavaciones arqueológicas realizadas por Álvaro Jiménez.

²⁸⁰ Fernandez Casanova (1888:18)

sin duda el más interesante es el señalado ya por Alfonso Jiménez²⁸¹ de la catedral de Barcelona [fig.07], edificio en el que trabajó por un tiempo el maestro Carlín (relacionado con los inicios de la construcción gótica sevillana), y en el que encontramos dos escalones en el acceso de las capillas. Lo que en nuestra opinión es más difícil de admitir es la continuidad de los escalones delante de las puertas de acceso al edificio. Esto supondría una diferencia de cota totalmente innecesaria entre el exterior y el interior del templo, además de una dificultad en el propio uso del mismo²⁸².



07. Interior de la Catedral de Barcelona (Fotografía de Alfonso Jiménez).

d) *Las escaleras de caracol.*

Se representan en el dibujo un total de ocho de estos elementos, también llamados caracoles. Si exceptuamos los dibujados en los extremos de la fachada de la cabecera, que encontramos en realidad entre las capillas laterales y las naves colaterales, podemos decir que todos los caracoles dibujados existen o han existido en el edificio. Actualmente, el acceso a las dos escaleras que se sitúan a ambos lados de la actual Puerta de la Asunción se realiza desde las dos pequeñas capillas situadas tras el muro de los pies del edificio, nos referimos a las Capillas de San Isidoro y la de San Leandro. Sin embargo, tal y como ha puesto recientemente de manifiesto Álvaro Jiménez al referirse a la Capilla de San Isidoro, el primitivo acceso a la escalera se realizaría directamente desde las naves colaterales, a través de un arco rebajado²⁸³. En cuanto a las escaleras situadas en la puerta de la Concepción, que tienen sus accesos desde el Patio de los Naranjos, observamos en el dibujo cómo el acceso se hace desde el interior del templo. A pesar de ello, funcionalmente este cambio no entraña mucha diferencia, ya que, en ambos casos se accedería desde el recinto de la catedral puesto que el patio de la antigua mezquita siempre ha pertenecido a la misma. Si nos desplazamos al extremo opuesto del crucero, observamos en el dibujo dos escaleras junto a la puerta de San Cristóbal. Una de ellas se conserva tal y como queda representada en el plano, con el acceso junto a la pintura mural que representa a dicho santo. En el lado simétrico, sin embargo, la construcción a finales del siglo XV de la Capilla de la Antigua, de mayor profundidad que el resto de las capillas laterales, supuso la demolición de la escalera que hasta entonces existiría y de la que encontramos huellas de la puerta de acceso cegada en la

²⁸¹ Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997:67).

²⁸² Si observamos por ejemplo la Puerta de la Concepción vemos como la cota del templo queda por encima de la solería del Patio de los Naranjos.

²⁸³ Jiménez Sancho (2007). El antiguo acceso junto a la portada de la Capilla de San Isidoro se encuentra hoy oculto por el altar de la Virgen del Madroño. En la Capilla de San Leandro, de igual forma, el primitivo acceso a la escalera queda oculto por el altar del Niño Mudo.

planta baja y parte del pasillo hoy inutilizado al que se accede desde la tribuna del reloj²⁸⁴. Nos restan los dos caracoles en los extremos de la fachada de los pies que, como dijimos anteriormente, se encuentran en realidad en otra posición, más cerca de la puerta principal. Ambas comunican las azoteas de las capillas laterales con las de las naves laterales, si bien, al menos la situada más al norte, debía llegar también a la planta baja antes de la construcción en el XVII de la Capilla de los Jácome²⁸⁵. Todavía existe una ventana de este tramo de escalera que abre al interior de las naves situada por encima del acceso de la citada capilla. Aunque existen en el edificio otras escaleras que comunican entre sí distintos niveles de las cubiertas, cabe decir que de las que llegan a la planta baja, además de las citadas, tan solo faltarían por dibujar las que se encuentran en la Capilla Real. Aunque con las ligeras variaciones que hemos visto, llama la atención en un plano de estas dimensiones, en el que se aprecia un cierto grado de simplificación, la inclusión de estos elementos, fundamentales en la construcción del edificio gótico, y cuya posición y existencia no es fácil de deducir en una visita al edificio.

e) *Elementos en proyección.*

Mediante líneas de puntos se representan en el dibujo los arcos y bóvedas del edificio. Si las líneas diagonales representan los nervios que formarían las bóvedas de crucería quedarían por representar no sólo los nervios curvados y terceletes de la bóveda del crucero y adyacentes sino también los nervios de espinazo que recorren las naves principal y del crucero. Por lo que como apunta el actual maestro mayor se trataría más bien de una convención habitual para representar las bóvedas de crucería²⁸⁶. En la Capilla Real lo que más llama la atención además de la representación de la venera con nervios concéntricos, es la que hace del tramo de la cúpula actual como una bóveda de crucería.

f) *Altar Mayor.*

Aparece representado con una cruz griega en su interior y se sitúa en el lugar original, antes de que se decidiera la configuración final del presbiterio en 1518²⁸⁷.

Además de los representados es importante señalar también aquellos que, aún estando contruidos en el momento en el que se realiza el dibujo, no aparecen en él, de los cuales destacamos por su importancia los siguientes. No se dibuja el Patio de los Naranjos ni la Giralda, pertenecientes a la antigua mezquita. No aparece la Capilla de la Antigua, tal y como la conocemos actualmente tras la obra que en 1502 estaban ya bastante avanzadas²⁸⁸. Tampoco aparecen algunos de los espacios del llamado cuadrante renacentista (Sacristía de los Cálices, Sacristía Mayor, Contaduría y Cabildo) que ya estarían levantados cuando se proyecta la Capilla Real. La desaparición de aquellos elementos que quedan fuera del perímetro del edificio dibujado podría explicarse si entendemos el acentuado interés tipológico del manuscrito de Vasari. El interés del autor se concreta, sobre todo, en la capacidad de los edificios para funcionar como modelos para el uso en el ejercicio de la arquitectura. Vemos como en otros edificios, posiblemente igual que en el sevillano, deja de

²⁸⁴ El inicio de este pasillo se puede ver representado en la planta a nivel del primer triforio (nº3) dibujada por Isabel Pérez contenida en la completa planimetría del edificio recientemente publicada por Almagro Gorbea y Zúñiga Urbano (2007).

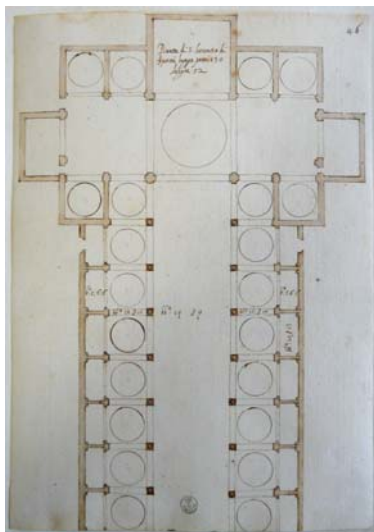
²⁸⁵ Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997:66). También se destaca que la asimetría de estas dos escaleras patente en el dibujo corresponde a lo construido en el edificio.

²⁸⁶ Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997:66).

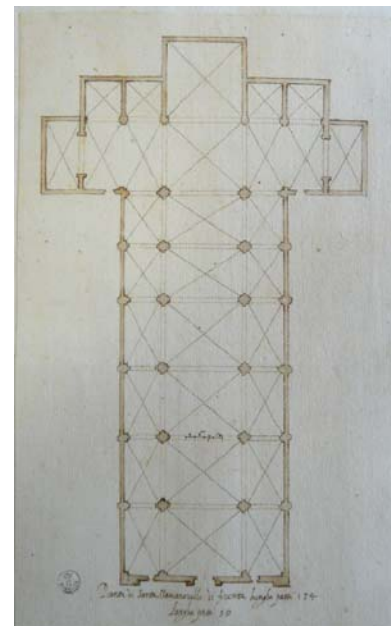
²⁸⁷ Alonso Ruiz (2005:29); cfr. Jiménez Martín (2006:110-111)

²⁸⁸ Jiménez Martín (2007:408).

representar aquellas partes que van en contra de una concepción unitaria del edificio principal. Así, por citar tan solo dos ejemplos, en la planta de San Lorenzo²⁸⁹ [fig.08] no dibuja las dos sacristías, realizadas por Brunelleschi y Miguel Ángel respectivamente, que anularían la simetría existente en el resto del edificio representado, así como tampoco representa el cementerio ni ninguno de los claustros junto a la basilica de Santa María Novella de la misma ciudad²⁹⁰[fig.09]. Para aproximarnos al grado de fiabilidad del documento gráfico respecto al edificio real, hemos realizado un esquema [fig.10] en el que se dibujan en gris aquellos elementos que están correctamente dibujados respecto al estado actual o a documentados “estados actuales”, en negro aquellos elementos que están mal representados, y en línea negra discontinua aquellos que atendiendo al tipo y dimensiones del dibujo que estamos estudiando deberían estar dibujados y no lo están.



08. Planta de San Lorenzo. Florencia
(G:D.S.U.;nº cat 4767)



09. Santa María Novella.
(G:D.S.U.;nº cat 4772)

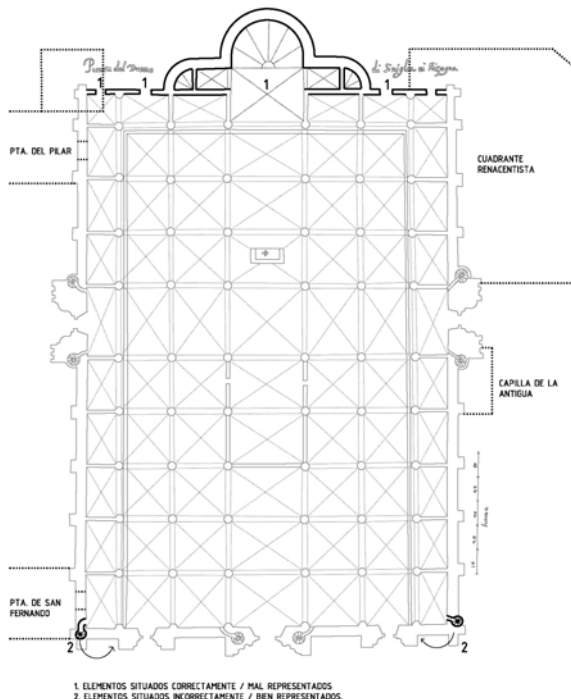
Pasemos ahora a hacer varias comprobaciones desde un punto de vista exclusivamente métrico. La presencia en el dibujo de la escala gráfica de cincuenta “braccia” parece indicar, aparentemente, que nos encontramos ante un dibujo a escala. En un principio, sería lógico pensar que la unidad de medida se refiere a la “braccia” florentina, equivalente a 0,5836 m²⁹¹. Si esto fuese así, obtendríamos que la distancia entre los dos muros opuestos de las capillas laterales, unidad fácilmente comprobable, sería de aproximadamente 85,81 metros, medida que se alejaría bastante de los 74,36 m. que posee el edificio real. Si medimos en el otro sentido, desde el muro de los pies hasta el de la cabecera, obtendríamos un valor de 128,29 m. distinto también de los 115,59 m. reales. Por lo tanto podemos asegurar que el valor que hemos tomado para la “braccia” florentina no corresponde con la utilizada en el plano.

²⁸⁹ G.D.S.U. Nº cat. 4771 Si representa sin embargo las puertas que dan acceso a estos espacios.

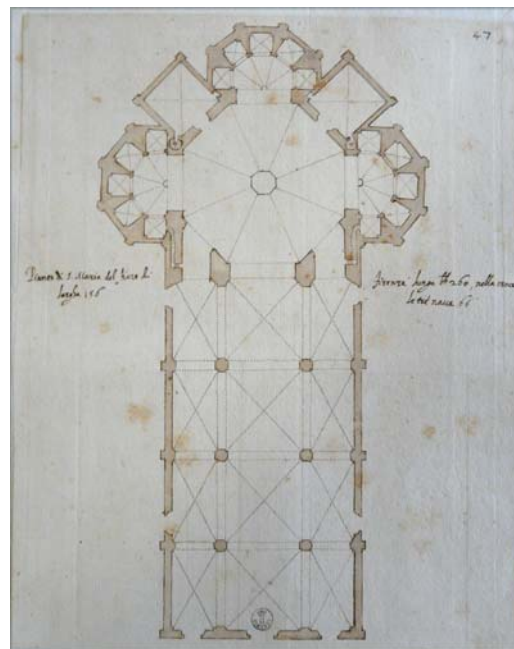
²⁹⁰ G.D.S.U. Nº cat. 4772.

²⁹¹ Martini (1976:206).

Hemos intentado deducir si el valor de la unidad de medida utilizada habitualmente por Giorgio Vasari comparando las acotaciones realizadas en esta unidad, presentes en otros dibujos del manuscrito, con las mismas medidas reales en los edificios. Para ello hemos analizado los dibujos de Santa María del Fiore²⁹² [fig.11] y los ya citados de San Lorenzo y Santa María Novella, obteniendo unos valores llamativamente



10. Análisis de errores encontrados en el dibujo

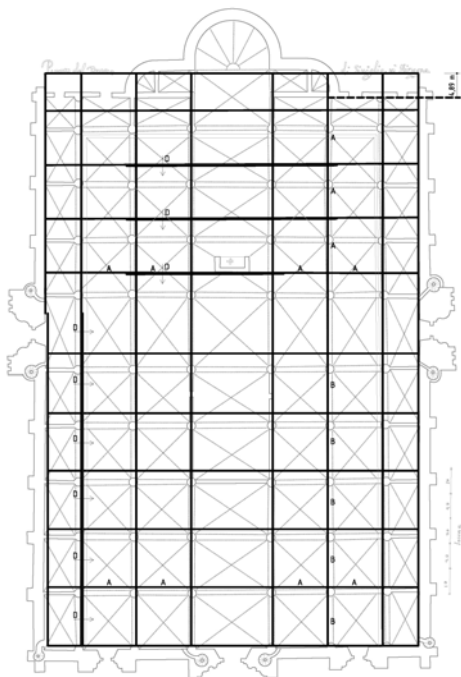


11. Santa María del Fiore. Florencia.
(G.D.S.U.; nº cat 4770)

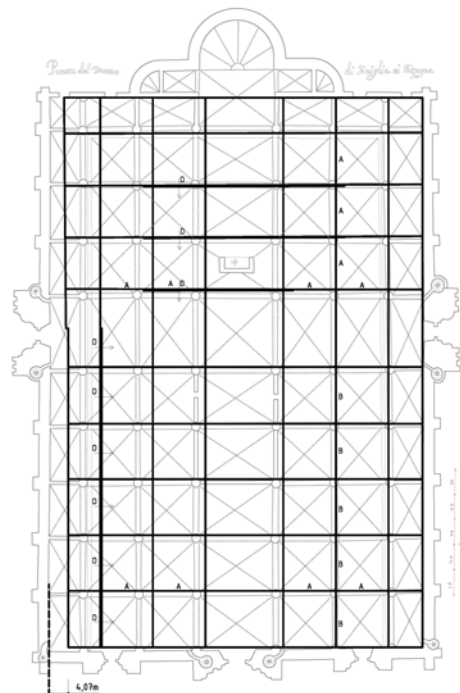
diferentes, que van desde los 0,3959 m. a los 0,5129 m. Creo, por tanto, que hay que atribuir al autor de los dibujos errores importantes en las cotas y escalas gráficas utilizadas, que bien pudieran ser fruto de su dispar procedencia. A partir de aquí vamos a considerar errónea la escala gráfica y, como ya hiciera Alfonso Jiménez, tomaremos como referencia dos medidas, grandes y fáciles de medir, del propio edificio gótico²⁹³. Si consideramos que la distancia entre los muros de las capillas laterales es correcta y superponemos el dibujo a la trama definida por los muros y pilares del edificio actual, ajustándolo al muro de los pies, comprobamos la existencia de un error por defecto de 4,89 m. del muro de la cabecera del dibujo respecto al real [fig.12]. Lógicamente si hacemos la operación contraria, esto es, considerando que la distancia entre estos dos muros es la correcta y ajustando el dibujo a la cara interior del muro que cierra las capillas laterales, se produce también un error, en este caso por exceso, de 4,07 m. entre el dibujo y el plano actual [fig.13]. Podemos concluir, por tanto, que tampoco las proporciones del dibujo equivalen a las del edificio actual.

²⁹² G.D.S.U. Nº cat. 4770.

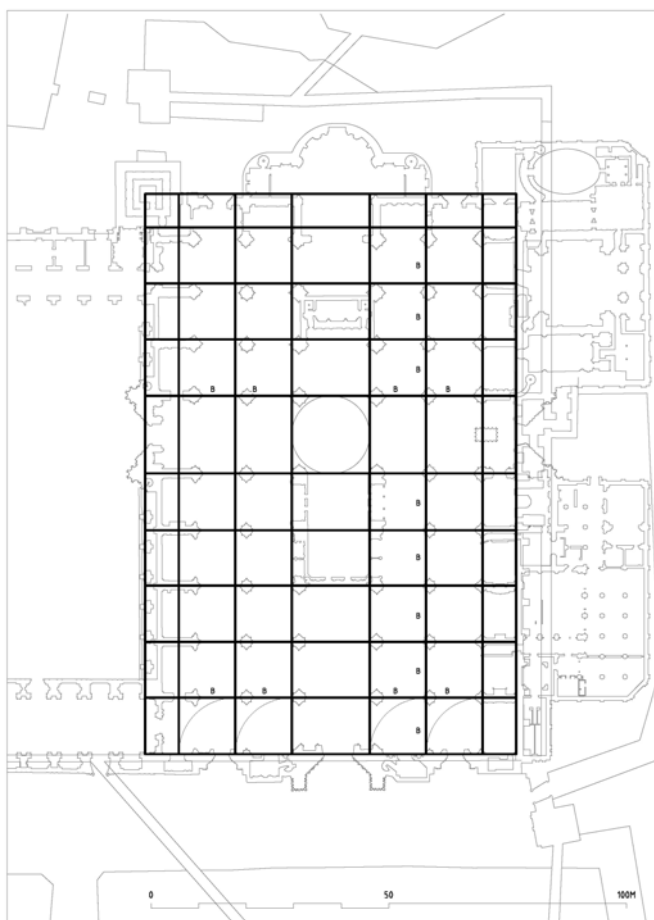
²⁹³ Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997:63-64).



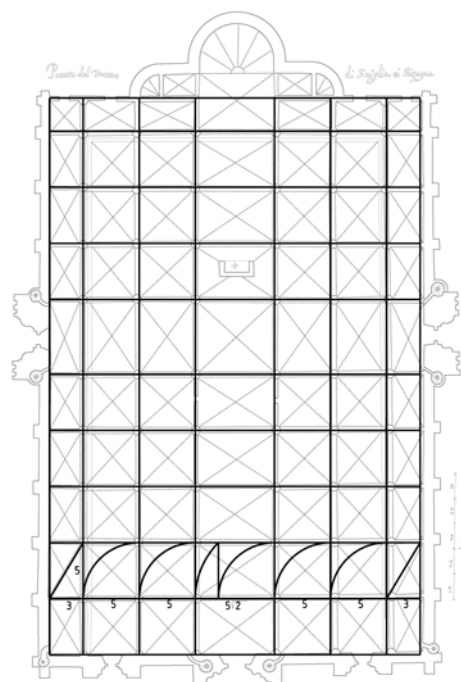
12. Comparación de proporciones entre el edificio y el plano igualando el ancho total.



13. Comparación de proporciones entre el edificio y el plano igualando el largo total.



14. Propuesta de traza original del edificio por Francisco Pinto.



15. Comparación de proporciones entre la propuesta de traza original y el plano.

Ya vimos como Francisco Pinto detectaba en el plano florentino la proporción cuadrada de todos los tramos de las naves laterales, y ponía este dato en relación con algunas anomalías detectadas en la posición de los ejes de los pilares y muros actuales. Así, en los tramos que van de los pies al crucero la proporción de los tramos de las naves laterales se aproximan a un cuadrado sensiblemente alargado longitudinalmente, mientras que en la otra mitad del templo, la proporción de estos tramos es cuadrada. También detecta un ligero desplazamiento en el muro entre las capillas laterales y las naves laterales del Evangelio. Propone este autor la existencia de una traza original [fig.14], en la que la proporción de los módulos de las naves laterales sería cuadrada (como sucede con frecuencia en otras catedrales, tanto nacionales como extranjeras, anteriores a nuestro edificio), que se modificaría reduciendo la dimensión transversal de los mismos antes de comenzar la construcción del templo con el objetivo de salvar el muro de la mezquita que se abría al Patio de los Naranjos²⁹⁴. Si eliminamos las distorsiones efectuadas obtendríamos una hipótesis de la traza original en la que las capillas laterales tendrían una proporción rectangular (5:3), los tramos de las naves laterales serían cuadradas (5:5) y los de las naves principal y del crucero sesquiáltera (5:5√2). Pues bien, si superponemos al dibujo los ejes de esta traza, y al igual que antes consideramos la distancia entre la cara interior de los muros de las capillas laterales, comprobamos como coinciden con notable precisión, si tenemos en cuenta las reducidas dimensiones del dibujo [fig.15].

Por todo lo expuesto anteriormente creo que somos capaces de alcanzar varias conclusiones acerca de la naturaleza del dibujo. La posibilidad que, en nuestra opinión, tendría más argumentos a favor es la de que el dibujo que copia Vasari se compone a su vez de dos partes diferentes cuya frontera se ubicaría en la cara exterior del muro de la cabecera. La parte superior correspondería a un plano elaborado en el marco del complejo proceso de construcción de la Capilla Real, que abordaremos más adelante, y la parte inferior, la planta a escala del edificio gótico, tendría como origen la traza original²⁹⁵, posteriormente modificada, de la catedral gótica comenzada a construir en 1433.

La traza utilizada para la construcción del edificio sevillano, seguramente de mayores dimensiones, si nos fijamos en las trazas que se conservan de otros edificios españoles, no debía tener un nivel de detalle mucho más elaborado que el representado en el dibujo de los Uffizi. El hecho de que estemos hablando de un dibujo de “proyecto” y no de un levantamiento del edificio tendría como apoyo fundamental la mencionada falta de correspondencia entre las proporciones de los diferentes módulos del dibujo con los del edificio actual, y por el contrario el ajuste bastante exacto entre la hipótesis de la traza original elaborada por Francisco Pinto y el dibujo de Vasari. Por otro lado, en el dibujo se dejan de representar elementos de la mezquita almohade que en origen no parece que se hubiera pensado conservar, como la Giralda y el Patio de los Naranjos, basta observar el encuentro entre estos dos elementos y el edificio gótico para apoyar esta idea²⁹⁶. Tampoco se representan en el dibujo modificaciones importantes realizadas en el edificio como la Capilla de la Antigua o el traslado del Altar Mayor. Otra posibilidad que no podemos descartar pasaría por entender como otra más de las simplificaciones la eliminación en el dibujo de aquellas deformaciones, difíciles de apreciar a simple vista, que se produjeron en la traza original. El autor asimilaría los distintos módulos del dibujo a las proporciones utilizadas habitualmente en este tipo de edificios, dibujando por ejemplo las capillas de

²⁹⁴ Pinto Puerto (2006:229-239).

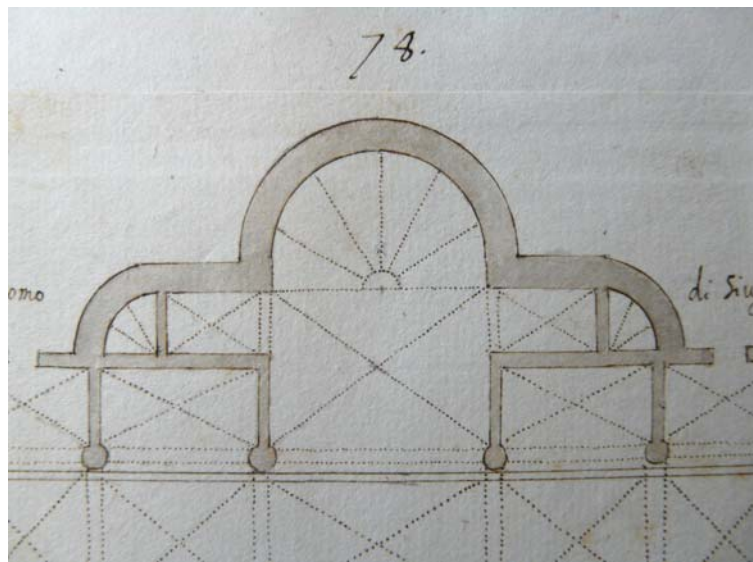
²⁹⁵ Esta idea ha quedado también planteada en Jiménez Martín (2008)

²⁹⁶ Cabe destacar la formalización de la Puerta del Pilar incongruente con la conservación de las naves que rodeaban el patio de la aljama.

las naves laterales de los tramos de los pies como cuadradas, en vez de rectangulares.

4. La Capilla Real.

Estudiemos ahora la parte del dibujo que representa la Capilla Real [fig.16] que sería añadida con posterioridad al dibujo de la parte gótica. Si suponemos que todo el dibujo, exceptuando la parte renacentista, corresponde de manera más o menos simplificada a la traza de la catedral gótica hay dos cuestiones harto incongruentes: mientras que el resto de las puertas exteriores se representan completas, incluyendo los estribos y derrames, las puertas del muro de la cabecera se representan como unas simples aperturas en el muro. Al menos en las que corresponden a la puerta de la Campanilla y la de Palos, parece lógico pensar que si se mantiene constante el nivel de definición en el dibujo esto no debiera ser así. La otra cuestión que llama la atención es que el grosor del muro exterior en esta zona es aproximadamente la mitad del de los tres restantes. Una explicación posible la podríamos encontrar en el sistema usado para incorporar el dibujo de la Capilla Real al de la traza del edificio. Si para ello, se hubiese optado por el injerto de un nuevo trozo de papel sobre el dibujo de la planta de la catedral, este podría haber ocultado parte del espesor de los muros de la cabecera, habiéndose dibujado sólo los contrafuertes de las esquinas.

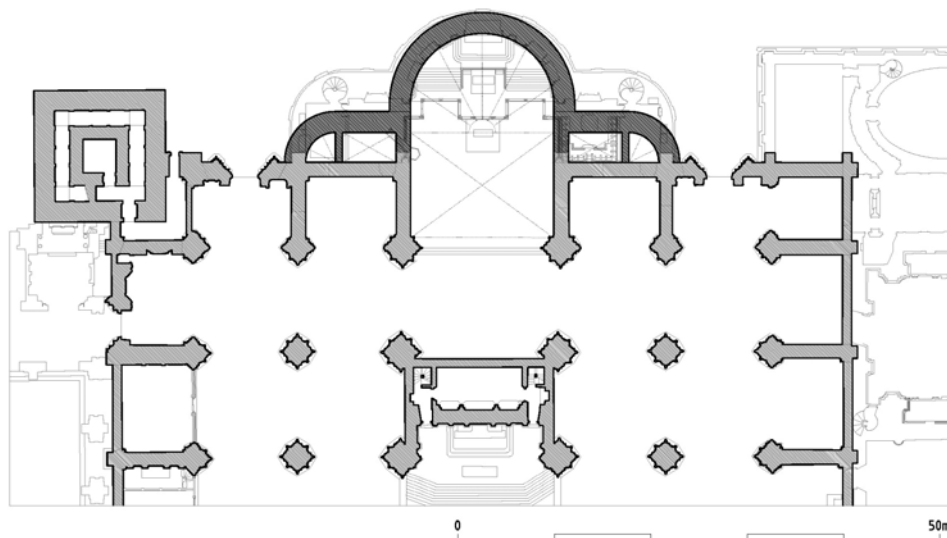


16. Planta de la Catedral de Sevilla. (G.D.S.U.; nº cat 4792). Detalle de la cabecera.

Nos fijamos ahora en cómo se dibuja la capilla renacentista, lo comparamos con el estado actual, y apreciamos no solo errores en cuanto a las proporciones de los distintos espacios sino que se llega al punto de representar los extremos de las estancias laterales incomunicados. Por otro lado, la planta de estos espacios es rectangular y no como se representa como un cuarto de círculo, por lo que tampoco sería coherente aquí la forma de representar las bóvedas que los cubren. Además, el espacio cubierto actualmente por la cúpula se representa en el dibujo con una bóveda de crucería y llama la atención también el excesivo grosor de los muros exteriores.

Hemos reproducido el trazado geométrico utilizado en el dibujo sobre la planta actual de la catedral [fig.17]. Para ello establecemos como condición, tal y como se comprueba en el dibujo, que las proporciones y dimensiones de la capilla anterior a la venera, cubierta hoy por la cúpula, coincide con la determinada por los tramos de la

nave principal. Una vez superpuestos ambos dibujos, la principal conclusión que obtenemos es que la circunferencia que define los muros de la vena se aproxima bastante a la utilizada para la construcción de la capilla, mientras que donde existen las diferencias más importantes es en las capillas laterales. Sin embargo, si cambiamos el tramo central de proporciones rectangulares por un cuadrado, forma geométrica que vendría determinada por la utilización de la cúpula, observamos como este cambio provoca un desplazamiento de las capillas laterales hasta una posición cercana a la actual, y conllevaría que la parte exterior de la vena se muestre no como media circunferencia sino como un sector de la misma. Visto lo anterior, proponemos que el dibujo de Vasari podría representar un proyecto inicial de la capilla renacentista que sufriría una modificación, sustituyendo la bóveda de crucería por una cúpula semiesférica. Para intentar enmarcar esta fase del proceso de proyecto no tenemos más remedio que hacer un repaso de los datos conocidos del complejo proceso de gestación de la Capilla Real²⁹⁷ desde que allá por el año 1433 el rey Juan II autorizara el derribo de la existente en la catedral mudéjar, hecho que daría inicio a la construcción del edificio gótico²⁹⁸.



17. Planta de la cabecera según el plano de Vasari.

El largo período de construcción de la Capilla Real viene caracterizado por las constantes exigencias de los sucesivos monarcas para que el cabildo finalizara una obra a la que estaba obligado a realizar y la actitud excesivamente relajada del cabildo a la hora de cumplir sus compromisos, lo que daría lugar a muchos años de inactividad y a momentos de tensión entre ambas instituciones. El inicio del proceso lo podemos encontrar en 1498, cuando el Maestro Mayor Alonso Rodríguez es enviado por el cabildo a Almadén primero y luego a Portugal en busca de piedra para la construcción de la Capilla²⁹⁹. Sin embargo, no se encuentran noticias sobre el avance de dicha parte del edificio, salvo una relativa, probablemente, al cegado del arco de ingreso en 1506, lo que parece indicar que el cabildo tomó como prioridad el cierre definitivo del templo, aplazando la obra de la capilla³⁰⁰.

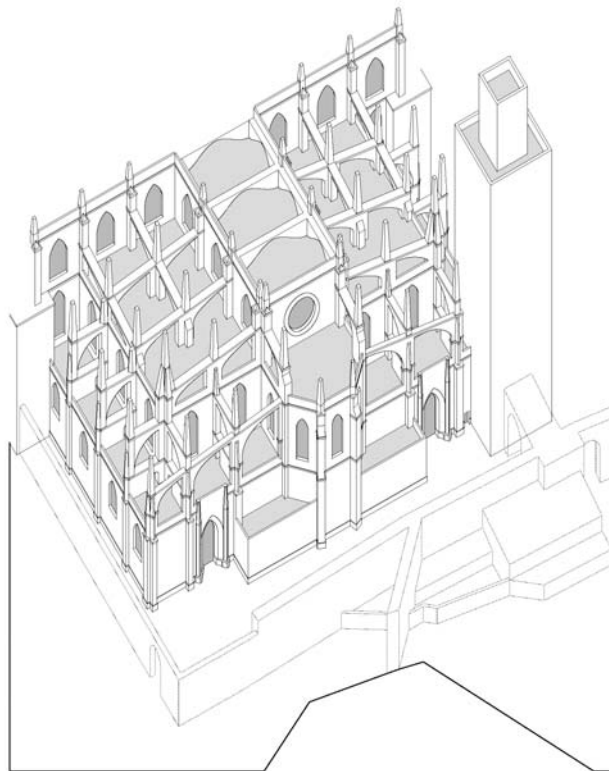
²⁹⁷ Nos remitimos para ello a la monografía sobre esta parte del edificio realizada por el profesor Alfredo Morales (1979).

²⁹⁸ Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997:43).

²⁹⁹ Rodríguez Estévez (1998:236).

³⁰⁰ Rodríguez Estévez (2008)

En 1513, dos años después de la caída del cimborrio, Alonso Rodríguez elabora un informe del estado de la catedral tras la catástrofe. En este informe recomienda, y da indicaciones, para la conclusión de la Capilla Real, que se formalizaría mediante un ábside de cinco lados, de los que sobresaldrían del muro de cabecera tres de ellos, y dos sacristía laterales³⁰¹. El profesor Juan Clemente Rodríguez Estévez llega a la conclusión, a través de otros datos incluidos en el citado informe, que dichas capillas alcanzaban el fondo del ábside³⁰² [fig.18]. Las excavaciones arqueológicas realizadas por Álvaro Jiménez en una de las sacristías laterales de la cabecera detectaron restos de una cimentación anterior a la del edificio actual que podría corresponder con la cimentación de dichas sacristías. Podrían ser estos cimientos, aunque finalmente se desecharan, los que en el plano de Vasari se intentarían “aprovechar” incorporándolos a la cabecera renacentista.



18. Proyecto de cabecera de Alonso Rodríguez (1513).

Además, a partir de ciertas anomalías detectadas en los muros y estribos de las capillas de San Pablo y San Pedro, que flanquean la capilla regia, y mediante un análisis exhaustivo de la fábrica conservada Rodríguez Estévez reconoce la existencia de dos planes distintos para la cabecera gótica.

En el primero de ellos, que llegaría a materializarse parcialmente, las capillas citadas hubieran tenido una menor altura que la actual, que es igual a la de las capillas colaterales. Esta primera opción sería la que se estaría planteando cuando Alonso Rodríguez escribe su informe, momento en el que estarían levantados (al menos en parte) los muros laterales que separan la Capilla Real de las dos laterales³⁰³. El segundo de los proyectos, plasmado en una maqueta de la cabecera del templo

³⁰¹ Fernández Casanova (1888:17). Por lo que se puede deducir del informe la obra se había ya comenzado.

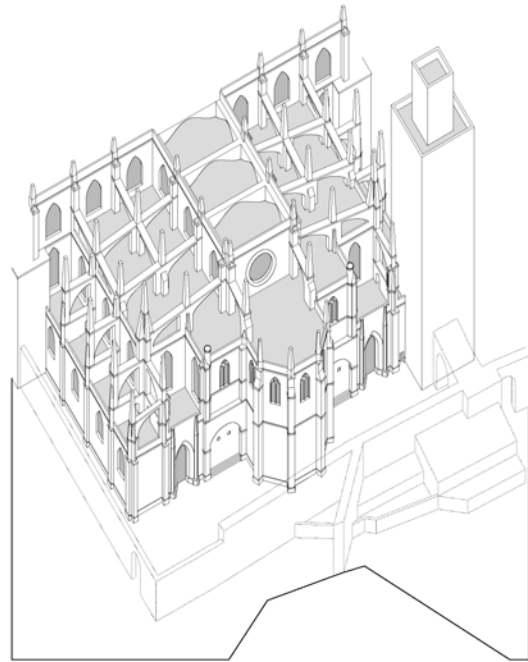
³⁰² Rodríguez Estévez (2008).

³⁰³ Rodríguez Estévez (2008). Me remito a las observaciones y a los razonados argumentos que presenta el autor para apoyar esta idea.

realizada entre los años 1514 y 1518 [fig.19 y fig.20], suponía elevar las capillas de San Pedro y San Pablo, y proyectar el ábside poligonal hacia fuera. Aunque no hay datos concluyentes habría que relacionar este segundo momento con el nuevo proyecto encargado por el cabildo a Enrique Egas y Juan de Álava en 1515, tras recibir una carta del Rey exigiéndoles que se ejecutase la obra de la capilla ya comenzada³⁰⁴. Este segundo proyecto tampoco llegó a concluirse, llegándonos hasta hoy de él tan sólo las citadas capillas de San Pedro y San Pablo³⁰⁵.



19. Detalle de la maqueta de la Capilla Real (1514-18).



20. Proyecto de cabecera según la maqueta (1514-18).

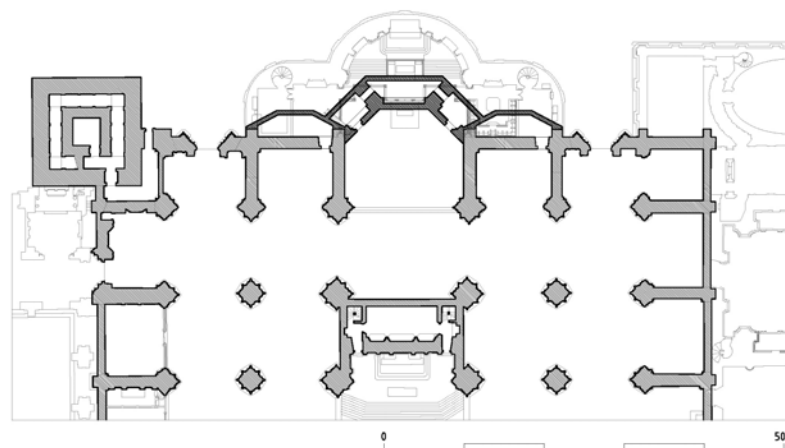
En los años 1518 y 1534 se siguen recibiendo misivas reales recordándoles a los canónigos la obligación de levantar la Capilla Real. Así llegamos al año 1537, en el que el Cardenal Tavera presenta un proyecto para agregar una sacristía en la trasera de la Capilla de San Pedro donde tenía previsto instalar su sepultura [fig.21]. La propuesta iba acompañada de un plano en el que quedaba reflejada la reforma y como afectaría ésta a la Capilla Real, tal y como se concebía por aquel entonces³⁰⁶. Por lo tanto, se deduce de este documento que en el año 1537 se había retomado el proyecto de un ábside más corto, tal y como lo planteara Alonso Rodríguez. Esta obra no llegaría tampoco a materializarse ya que finalmente el prelado decidió enterrarse en Toledo³⁰⁷.

³⁰⁴ Rodríguez Estévez (2008).

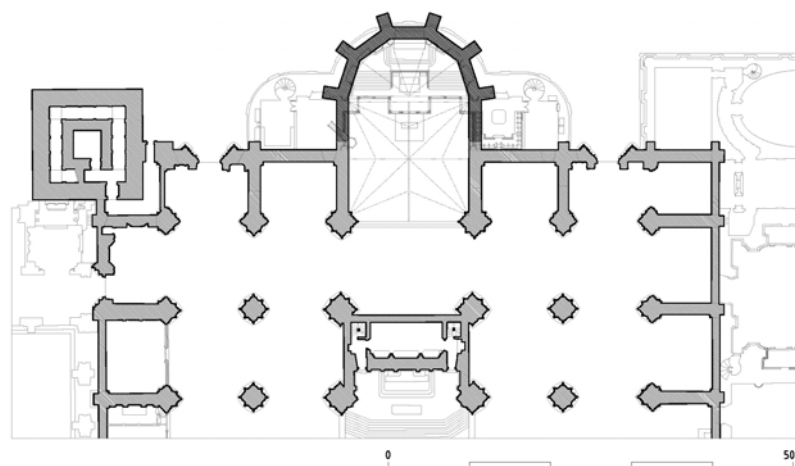
³⁰⁵ Rodríguez Estévez (2008). La capilla de San Pablo estaría ya acabada en 1520. Jiménez Martín (2006:112).

³⁰⁶ El plano del que existen dos copias una en el Hospital Tavera de Toledo y otra en la Casa Pilatos de Sevilla, publicadas por Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997:157) y Marias (1975:139).

³⁰⁷ Rodríguez Estévez (2008:10).



21. Planta de la cabecera según proyecto del Cardenal Tavera (1537).



22. Hipótesis de la planta de la cabecera según proyecto de Martín de Gaínza (1541)

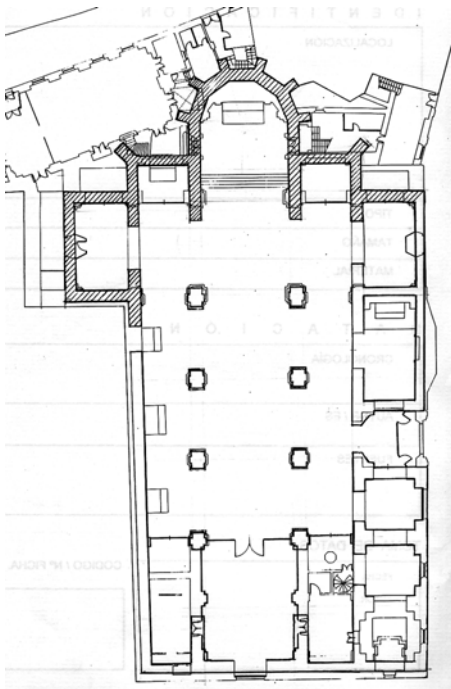
En 1541 el Cabildo decide retomar la construcción de la Capilla Real, que se haría según la *“traça antigua”*, si bien, consideraba alargarla *“tomando para ello lo que buenamente se pudiese tomar conforme a la proporción que la dicha real capilla conviene que tenga”*³⁰⁸. Por lo tanto se le encarga al por entonces maestro mayor, Martín de Gaínza, el proyecto que dotaba a la capilla de una mayor profundidad, teniendo en cuenta lo construido hasta ese momento³⁰⁹. Se nombró a dos canónigos para que señalasen al maestro el número de altares que debían construirse y el lugar en el que se debían situar los enterramientos de los nobles y de los reyes para que *“desde el principio vayan los fundamentos conforme a lo que la dicha real requiere”*. Creo que la formación de esta comisión podría relacionarse con un cambio en el contenido previsto hasta entonces para ese espacio, lo que podría explicar que tras estudiar las trazas existentes, Martín de Gaínza junto con otros dos miembros del cabildo, éstas debieron ser modificadas e incluso se solicitó un nuevo modelo en yeso³¹⁰. Siguiendo a Rodríguez de Quesada, Alfredo Morales nos describe el proyecto como un espacio de planta rectangular rematada en su lado este de forma poligonal, presentando a ambos lados del arco de acceso unas grandes hornacinas destinadas al enterramiento de los personajes nobles. A continuación se situaban las puertas de dos sacristías colocadas a las espaldas de las capillas de San Pedro y San Pablo,

³⁰⁸ Morales Martínez (1979:39).

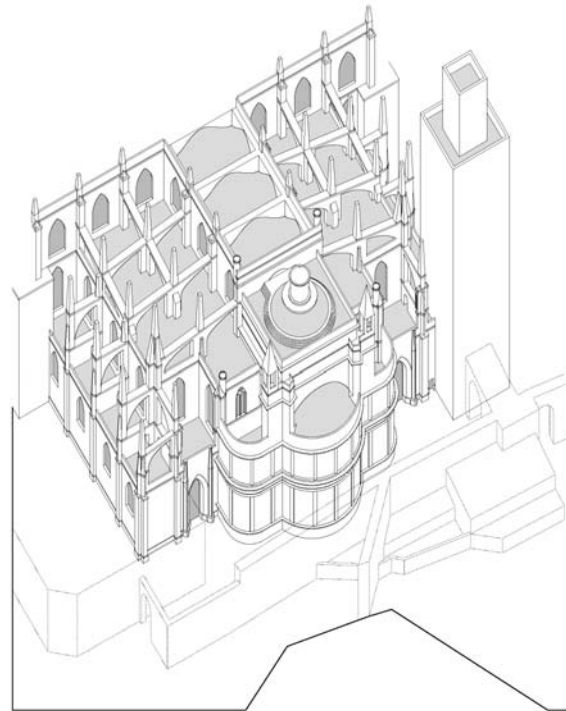
³⁰⁹ Rodríguez Estévez (2008:10).

³¹⁰ Morales Martínez (1979:39).

sobre la que se habían dispuesto sendos nichos para albergar los sepulcros de los infantes, mientras que los reales ocupaban ambos lados del presbiterio. Por último se encontraba el altar de la Virgen de los Reyes, que aparecía flanqueado por dos hornacinas con las imágenes de San Isidoro y San Leandro³¹¹. El contenido del proyecto así como el hecho de que tuvieran que modificarse las trazas, nos puede llevar a pensar que el ábside poligonal podría tener cinco lados en los cuales se situarían los distintos elementos mencionados [fig.22]. Dicho ábside podría ser semejante en planta al de la iglesia del antiguo monasterio de San Pablo en Sevilla [fig.23] o como ha apuntado el profesor Juan Clemente Rodríguez, salvando las distancias, y este sí con un lenguaje más renacentista, el ábside de la iglesia de San Salvador de Chinchilla³¹², cubierto con una vena.



23. Iglesia del antiguo monasterio de San Pablo de Sevilla. (Dibujo de F. Pinto).



24. Cabecera actual de la Catedral

El proyecto fue presentado al Consejo de Cámara en julio de 1542, donde se acordó someterlo a la supervisión del arquitecto real Alonso de Covarrubias, el cual se trasladaría a la ciudad entre septiembre y octubre del mismo año³¹³. Sobre la posible influencia que este arquitecto hubiera tenido en el diseño de la Capilla Real finalmente construida hablaremos más adelante.

Parece ser que tras la decisión tomada por el cabildo en 1541 de retomar las obras se verifica una cierta actividad en la misma³¹⁴. En 1547 se le pagó al maestro, en razón de unas trazas que entregó y debieron ser aceptadas, ya que a los pocos días se destinan cantidades para comprar materiales para los andamios y por otra parte otra serie de pagos indican que el terreno se estaba acondicionando y que diversos carreteros se encargaban de sacar al campo la tierra sobrante. A finales de 1550 se

³¹¹ Morales Martínez (1979:40).

³¹² Rodríguez Estévez (2008:11).

³¹³ Morales Martínez (1979:40).

³¹⁴ Rodríguez Estévez (1998:366). En este mismo año se ordenó que un tercio de los hombres que trabajaban entonces en la Sacristía Mayor se trasladasen a la obra de la Capilla Real y, por ejemplo, en 1547, se verifican compras de piedra de Puerto Real específicamente para dicha obra.

debió paralizar la obra por la aparición de ciertos problemas constructivos o por su elevado coste, aconsejando un replanteamiento de la misma y el nombramiento de una nueva comisión de canónigos para que vieses el modo para que aquella se prosiguiese “conforme a la traça”, de la cual se mandó hacer una copia. Tras un periodo de inactividad la obra toma un definitivo impulso tras la subasta en la que compitiendo con otros maestros se le adjudicó a Martín de Gaínza, quien la había dirigido hasta entonces³¹⁵. Las obras a partir de aquí toman un ritmo definitivo. Ese mismo año encontramos datos de compra de piedra de Morón³¹⁶ y en julio ya estaban cerradas las bóvedas de las capillas laterales y sacristías³¹⁷. Tras la muerte del maestro mayor, las obras estaban seriamente afectadas por problemas en los cimientos, según los pareceres de otros maestros, por haberse acomodado la fábrica a la obra antigua. Se propone el refuerzo de las cimentaciones así como la construcción de un arco por encima de la vena de estribo a estribo soportando el peso de la cúpula. Se hará cargo de la obra Hernán Ruiz y más tarde Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo hasta que en enero de 1575 sale de Sevilla un correo hacia la corte de Madrid para anunciar la finalización de las obras³¹⁸.

Después de todo esto nos preguntamos que relación tendría el dibujo copiado por Vasari con el complejo proceso de construcción de la Capilla Real y el momento en el que situarlo. En el dibujo observamos el tramo anterior al presbiterio cubierto por una bóveda de crucería en vez de la cúpula actual, reflejo de un momento de la fase de proyecto, anterior al finalmente ejecutado [fig.24], en el que habría reminiscencias del lenguaje gótico empleado en el edificio, a modo de transición entre éste y la nueva arquitectura renacentista³¹⁹. Por lo tanto se situaría en un momento determinado entre el año 1541 en el que Martín de Gaínza elabora el proyecto del ábside poligonal que, como sugiere Juan Clemente Rodríguez, pudiera conjugar una estructura gótica con una decoración renacentista, y 1547 año en el que según las compras de materiales se puede deducir que se habían comenzado a levantar las capillas y sacristías laterales, cuyas dimensiones en el plano de Vasari aparecen mal representadas.

La carrera de Martín de Gaínza se relaciona desde sus inicios con la de Diego de Riaño, con el que colabora ya en las obras del ayuntamiento sevillano en 1527, y que cuando dos años más tarde es nombrado maestro mayor de la catedral lo designa como aparejador. El hecho de haberse formado a la sombra de Riaño y de trabajar junto a él, le permitió continuar sin grandes dificultades, parte de las obras iniciadas por este, sucediéndole en la maestría de la catedral. Además de la obra de la Capilla Real, fue también maestro mayor del sevillano Hospital de la Sangre, sede actual del Parlamento de Andalucía, aunque la traza original correspondiera a Francisco Rodríguez³²⁰. Por otro lado, también participó en las obras de distintos edificios del Arzobispado Hispalense como la construcción del crucero de la Iglesia del convento de San Pablo de Sevilla³²¹, en la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera y en la de Santa María de Arcos de del Frontera. En San Miguel encontramos a Martín de Gaínza ocupado en la obra de la cabecera del templo, planteandose en 1537 un

³¹⁵ Morales Martínez (1979:41). Los otros maestros que vinieron para informar sobre la construcción de la capilla y ponerle precio a la misma fueron Francisco Rodríguez Cumplido (de Medina-Sidonia), Hernán Ruiz (desde Córdoba), Gaspar de Vega (que se estaba ocupando de los Reales Alcázares) y Juan Sánchez (que trabajaba en el consistorio sevillano).

³¹⁶ Hernández Díaz (1933:7) Tanto en este año como en el sucesivo, Pedro Montañés, cantero y Martín de Gaínza como su fiador se obligaron a sacar para la catedral 500 carretadas de piedra de Morón.

³¹⁷ Morales Martínez (1979:43).

³¹⁸ Morales Martínez (1979:43-49).

³¹⁹ Pinto Puerto (2006:233) ya apunta que la cabecera dibujada por Vasari parece “una solución intermedia entre la propuesta del ábside poligonal y la que finalmente ejecutara Martín de Gaínza”.

³²⁰ Jiménez Martín (1997:34).

³²¹ Morales Martínez (1984: 82).

ábside poligonal, más profundo que el finalmente ejecutado³²². En el templo arcense intervino en la construcción de la cabecera, cerrada mediante una bóveda abanicada y casetonada, fechada en 1553³²³. Gaínza utiliza aquí soluciones derivadas de las distintas obras en las que intervino en la catedral de Sevilla. En esta línea, por ejemplo, se le ha relacionado también con la traza de la venera que cubre la Capilla del Voto de la Iglesia del Monasterio de San Francisco de Jerez de la Frontera, construida en 1551³²⁴, que aunque de dimensiones mucho menores es semejante a la de la Capilla Real.

Sería adecuado investigar por otro lado si entre los responsables de este cambio de dirección podemos situar la figura del monarca, “cliente” en última instancia de la obra, y como enviado suyo Alonso de Covarrubias, que llega a desplazarse hasta Sevilla. Antes de seguir, conviene aclarar que no disponemos de ningún dato documental que vincule, más allá de lo que hemos dicho hasta aquí, al arquitecto toledano con el proyecto que nos ocupa. Creo, sin embargo, que se pueden establecer una serie de relaciones entre la producción arquitectónica de este personaje y el edificio, sin que seamos capaces por el momento, de hacer otra cosa que no sea sugerir que pudiera haber participado de alguna manera en la traza de la Capilla Real que hoy contemplamos.

Alonso de Covarrubias (Torrijos, 1488- Toledo, 1570)³²⁵ vive en un período de transición entre la arquitectura gótica y la que llegará de Italia bajo el nombre de Renacimiento. De hecho las primeras obras en las que interviene se sitúan dentro de un ambiente “plateresco”, inspirado en el nuevo estilo “a lo romano” y ejecutado sobre estructuras góticas. Si bien, poco a poco, y gracias a los conocimientos técnicos y teóricos que irá adquiriendo a lo largo de su carrera, será capaz de dominar las claves del nuevo lenguaje arquitectónico. Fue maestro mayor de la catedral toledana en 1534, cargo que ocuparía hasta 1566³²⁶ y en 1537 asume la dirección junto con Luis de Vega de las obras reales, ocupándose ya él solo, del Alcázar de Toledo hasta su retirada en 1569, dos obras también presentes, casualmente, en el manuscrito de Vasari.

De la extensa obra de Covarrubias vamos a centrarnos en algunos proyectos. Se trata de una serie de edificios religiosos realizados entre los años 1534 y 1553, en los que encontramos que el arquitecto se enfrenta a problemas similares a la hora de diseñar la cabecera de los mismos, además de una preocupación por encontrar en la arquitectura “a lo moderno” soluciones compositivas de estos elementos con una fuerte implicación urbana, preocupación que seguramente estaría presente en el planteamiento de la Capilla Real sevillana.

Para ello, siguiendo un orden cronológico, empezaremos por la iglesia parroquial de San Benito en Yepes (Toledo) [fig.25]. Al parecer el edificio fue trazado por Covarrubias en 1533 por encargo del cardenal Juan Pardo de Tavera, aunque la obra comenzaría al año siguiente³²⁷. Se trata de una iglesia, construida con sillería de granito, en la que se mezclan elementos constructivos tardo-góticos con otros renacentistas, de los cuales los pilares son magníficos ejemplos de la mezcla de

³²² Agradecemos a Manuel Romero Bejarano sus indicaciones sobre este templo y la posibilidad de consultar su tesis doctoral inédita “Arquitectura del siglo XVI en Jerez”.

³²³ Morales Martínez (1989:199).

³²⁴ Romero Bejarano (2005)

³²⁵ La bibliografía manejada sobre el arquitecto ha sido la obra sobre el renacimiento toledano escrita por Fernando Marías (1983) y el estudio monográfico, más reciente, sobre la vida y obra del artista Santos Vaquero y Santos Martín (2003).

³²⁶ Marías Franco (1983:215 y 273).

³²⁷ Santos Vaquero y Santos Martín (2003:191).

ambos estilos. En cuanto a la cabecera, consta de un ábside poligonal con dos capillas laterales semicirculares con veneras que al exterior trazan, al igual que en el edificio sevillano, solamente un cuarto de la circunferencia, mientras un tramo recto alcanza el ábside poligonal. El mismo esquema de cabecera con ábside y dos capillas laterales es el utilizado en la obra atribuida al arquitecto en la Parroquia del Divino Salvador de Madridejos (Toledo), comenzada en 1537 [fig.26]. En este caso tanto el ábside principal como los dos laterales son diseñados por el arquitecto de planta semicircular. El ábside principal se formaliza mediante un pequeño tramo de una bóveda de cañón a la que se adosa una venera semicircular ambas acasetodanas. En el encuentro entre los nervios de la venera y la bóveda de cañón se sitúa una pequeña semicircunferencia que sirve de transición y que es similar a la que queda representada en la cabecera del plano de Vasari. Al exterior, esta cabecera se muestra como un ábside poligonal en la parte central y dos capillas rectangulares que ocultan las veneras interiores. Otro sugerente proyecto es el que realizó entre 1540 y 1541 para el mencionado Cardenal Tavera, el mismo al que vimos involucrado en el proyecto para la cabecera sevillana, del hospital fundado por él en Toledo. Este proyecto estaría inspirado, según Fernando Marías, en la casa romana de dos patios incluida en uno de los grabados de la edición de Vitrubio realizada por Fra Giocondo, o incluso en la planta del "*Templum Pacis*" de Serlio³²⁸. Covarrubias traza aquí una capilla basilical de tres naves con ábside semicircular, el cual se muestra incompleto al exterior al estar situado entre dos contrafuertes. Aunque las obras de la iglesia se prolongaron a lo largo de los años, no dándose por finalizadas hasta 1625, y el proyecto sufrió numerosas modificaciones, todavía podemos apreciar en el ábside actual una imagen similar al proyectado en un inicio [fig.27].



25. Iglesia Parroquial de San Benito. Yepes (Toledo).

³²⁸ Marías Franco (1983:241).



26. Iglesia Parroquial del Divino Salvador. Madridejos (Toledo).



27. Hospital de San Juan Bautista. Toledo.

Las soluciones que vemos reflejadas en estos tres edificios se producen antes de la visita que como arquitecto real hace el arquitecto a Sevilla en 1542, en la que, probablemente, lo que supervisara en un principio sería el proyecto, comentado anteriormente, de cabecera poligonal realizado por Gaínza y presentado ante el Consejo de Cámara, y no el de planta semicircular. Son varios los edificios realizados con posterioridad por el arquitecto en los que se repite el uso ábsides circulares. Por ejemplo, en la reforma en la antigua sinagoga de Santa María la Blanca (c.1550) [fig.28], en la cabecera de la iglesia del convento de la Concepción Franciscana de la Puebla de Montalbán (1545-53) [fig.29] o en la de la iglesia de Santa Catalina de Talavera de la Reina (1549)³²⁹ [fig.30], estos últimos edificios con un carácter netamente renacentista y en los que vemos una evolución hacia la concepción de estos elementos como claros referentes urbanos.

La iglesia de la Puebla de Montalbán posee una capilla mayor con forma de cruz griega, es decir cuatro brazos rectangulares abovedados con casetones, cubierta con una cúpula a la que se le adosa un ábside semicircular también acasetonado que muestra al exterior la superficie de su trasdós. Pero es en el último de estos edificios donde encontramos las semejanzas más llamativas con el ábside sevillano. Covarrubias trazó una capilla mayor cuadrada a la que se le adosa un presbiterio ábside circular, aunque según Marías, el proyecto original sería modificado ya que le llama la atención el torpe uso de los órdenes clásicos en el exterior. Al igual que en Sevilla, el conjunto se compone mediante la unión de una caja maciza, que soportaría la cúpula, y un ábside casi semicircular en el que encontramos motivos ornamentales similares como las ondas que decoran el friso, las balaustradas superiores o las pilastras apoyadas sobre ménsulas que dividen en tramos el cuerpo superior. Su parte inferior aparece desnuda, sin decoración, ya que quedaría oculta por las edificaciones colindantes, como en el caso de la catedral hispalense por los edificios del Corral de los Olmos.

³²⁹ Marías Franco (1983:259-263) y Santos Vaquero y Santos Martín (2003:238-241).



28. Santa María la Blanca. Toledo.



29. Iglesia del convento de la Concepción Franciscana. Puebla de Montalbán (Toledo).



30. Iglesia de Santa Catalina. Talavera de la Reina. (Toledo).

Encontramos en estos años en Alonso de Covarrubias una figura con una dilatada carrera, con pleno reconocimiento profesional demostrado por sus cargos al frente de las obras en el Alcázar y la catedral toledana, y en contacto con las nuevas tendencias arquitectónicas del momento, por las que se vio influenciado. Seguramente una razón importante para la completa asimilación del lenguaje renacentista lo tendría su contacto con Francisco de Villalpando, quien ya en 1540 le mostraría los textos y grabados, del libro IV de Serlio, traídos recientemente de Italia³³⁰. Como ya se ha señalado, algunos idénticos motivos serlianos los encontramos en edificios realizados por Covarrubias y en la Capilla Real de Sevilla. Tampoco faltan en la ciudad toledana múltiples ejemplos de sugerentes ábsides curvos, pertenecientes a un tipo de arquitectura anterior a la gótica, relacionados en cierta medida con la arquitectura de la Antigüedad.

De nuevo, sin muchos más datos de los citados, nos atrevemos a sugerir que bien pudiera haber sido Covarrubias el autor o poseedor del conjunto de dibujos españoles que llegarían a las manos de Giorgio Vasari, el funcionario del corte de los Médicis, ya que lo encontramos relacionado con casi todos los edificios representados en el manuscrito conservado en los Uffizi. Hemos intentado ilustrar además los puntos de conexión entre su producción arquitectónica y el proyecto de la Capilla Real de Sevilla. Además la existencia de las esquemáticas plantas del alcázar y la catedral toledana podrían estar relacionadas con el cargo como maestro mayor de las citadas obras. El dibujo de la catedral toledana podría tratarse de un simple ejercicio proyectual en el que el arquitecto experimentaría con la utilización, de nuevo, de ábsides circulares para sustituir la cabecera gótica existente. No tenemos constancia de que Covarrubias interviniera en el Puente de Alcántara, torpemente representado en el dibujo florentino, aunque si lo hizo en otros puentes de reino. Si embargo la obra patrocinada en 1543 por Carlos V debió dejar algún rastro documental gráfico en la corte, fácilmente accesible para uno de los arquitectos reales. Tras morir en 1569 el arquitecto deja en herencia a Marcos de Covarrubias, su sobrino, todas las trazas, dibujos, piezas de yeso, figuras de barro y de madera junto con otras pertenencias para que lo vendiera y repartiera el dinero obtenido entre los pobres³³¹. Por lo que es en este punto donde perdemos el rastro de los dibujos realizados por el arquitecto toledano.

³³⁰ Santos Vaquero y Santos Martín (2003:140)

³³¹ Santos Vaquero y Santos Martín (2003:140)

A modo de conclusión, podemos decir que hemos pretendido analizar la información que nos puede aportar el dibujo realizado por Vasari respecto no solo del edificio construido, sino también de las huellas gráficas de posibles “proyectos” planteados en distintas fases de la construcción. Por un lado, la posible vinculación del dibujo con la traza original del edificio gótico, y por otro, con el dilatado proceso de construcción de la cabecera del templo. Hemos intentado establecer relaciones entre distintos personajes relacionados con la obra de la Capilla Real entre los que encontramos a Alonso de Covarrubias, que bien pudo ser el origen del proceso que llevaría hasta Florencia la planta de la catedral. El dibujo florentino nos ha servido, además, para esbozar, líneas de conexión entre prácticas arquitectónicas desarrolladas en distintos ámbitos geográficos, en las que quedaría aún mucho por profundizar.

Referencias

- Almagro Gorbea, Antonio y Zúñiga Urbano, Ignacio (2007). Atlas arquitectónico de la Catedral de Sevilla [Material cartográfico]. Sevilla; Granada, Cabildo de la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla; Escuela de Estudios Árabes.
- Alonso Ruiz, Begoña (2005). El cimborrio de la magna hispalense y Juan Gil de Hontañón. *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid, Instituto Juan de Herrera. 1: 21-33
- Ampliato Briones, Antonio Luis (2006). Una aproximación hermenéutica al espacio catedralicio sevillano. *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*. Sevilla, Universidad de Sevilla: 349-408.
- Ampliato Briones, Antonio Luis (2007). Convergencias ideológicas en el proyecto catedralicio sevillano. *La Piedra Postrera [Actas del] Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final (2) Comunicaciones*. Sevilla, Taller Dereçeo. 2: 211-223.
- Bustamante García, Agustín (1989). Vasari y Álvarez Gómez de Castro. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar. 37:51-86
- Borsi, Franco (ed.) (1980) Giorgio Vasari il Giovane, Porte e finestre di Firenze e di Roma. Il disegno interrotto. Trattati medicei d'architettura. Firenze, Gonnelli. 1:295-321 y 2:69-107.
- Camerotta, Filippo (ed.) (1996). *Giorgio Vasari Il Giovane. Raccolto fatto dal Cav.^{re} Giorgio Vasari: di varii instrumenti per misurare con la vista*. Firenze, Giunt
- Curti, Mario (ed.) (1996). *Giorgio Vasari il Giovane. Proporzioni*. Roma, Archivio Guido Izzì.
- De Maio, Romeo (1976). Vasari, Pacheco e la contrariforma spagnola. *Il Vasari storiografo ed artista. Atti del Congresso Internazionale nel IV centenario della morte del Vasari, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974*. Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento: 449-456.
- Falcón Márquez, Teodoro (1980). *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla.
- Fernández Casanova, Adolfo (1888). *Memoria sobre las causas del hundimiento acaecido el 1º de agosto de 1888 en la catedral de Sevilla*. Sevilla, Imprenta, (de la plaza de la Constitución, 7)
- Gómez de Terreros, M^a del Valle (2007). Planos y dibujos de la Catedral de Sevilla realizados por José O. Mestres en 1856. Apuntes para su estudio. *La Piedra Postrera [Actas del] Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final (2) Comunicaciones*. Sevilla, Taller Dereçeo. 2: 343-370
- Hernández Díaz, José (1933). *Arte y artistas del renacimiento en Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte.

- Hernando Sánchez, Carlos José (1998). La corte y las cortes de la monarquía. *Las tierras y los hombres del rey: Felipe II, un monarca y su época: Museo Nacional de la Escultura. Palacio de Villena, Valladolid, 22 de octubre 1998 – 10 de enero 1999. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.* 71-80.
- Jiménez Martín, Alfonso y Pérez Peñaranda, Isabel (1997). *Cartografía de la Montaña Hueca. Notas sobre los planos históricos de la catedral de Sevilla.* Sevilla, Cabildo Metropolitano.
- Jiménez Martín, Alfonso (1997). Un modelo europeo, pero raro. *El parlamento de Andalucía.* Barcelona, Lunverg. 17-55.
- Jiménez Martín, Alfonso (2006). Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval. *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva.* Sevilla, Universidad de Sevilla: 15-113.
- Jiménez Martín, Alfonso (2007). Rarezas de la Capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla. *La Piedra Postrera [Actas del] Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final (2) Comunicaciones.* Sevilla, Taller Dereçeo. 2: 401-420.
- Jiménez Martín, Alfonso (2008). *Los primeros años de la catedral de Sevilla: nombres, fechas y dibujos.* Manuscrito
- Jiménez Sancho, Álvaro (2002). Excavación arqueológica en torno a dos pilares del trascoro. *Magna Hispalensis. Recuperación de la Aljama almohade.* Sevilla, Cabildo Metropolitano: 297-337.
- Jiménez Sancho, Álvaro (2007). Una bóveda postrera. *La Piedra Postrera [Actas del] Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final (2) Comunicaciones.* Sevilla, Taller Dereçeo. 2: 421-430.
- Le Mollé, Roland (1988). *Giorgio Vasari, l'uomo dei Medici.* Milán, Rusconi Ed.
- Marias Franco, Fernando (1975). Sobre a cabecera de la catedral de Sevilla. *Archivo Español de Arte*, 48: 136-139
- Marias Franco, Fernando (1983). *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631).* Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- Martini, Angelo (1976). *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente presso tutti i popoli.* Roma, E.R.A.
- Morales Martínez, Alfredo J. (1979). La Capilla Real de Sevilla. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Morales Martínez, Alfredo J. (1984). La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Morales Martínez, Alfredo J. (1989). Entre la tradición y el clasicismo. Los maestros canteros. *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599.* Madrid, Cátedra.
- Morón de Castro, María Fernanda (1981). Análisis histórico-estilístico. El retablo mayor de la catedral de Sevilla. Sevilla, Monte de Piedad: 123-172.
- Stefanelli, Virginia (1970). *La città ideale. Piante di chiese [palazzi e ville] di Toscana e d'Italia.* Roma, Officina Edizioni.
- Olivato, Loredana (1970-71). Profilo di Giorgio Vasari il Giovane. *"Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia del Arte".* 17:181-229
- Olivato, Loredana (1971). Giorgio Vasari il Giovane. Il funzionario del "Principe". *L'Arte.* 14:5-28
- Olivato, Loredana (1976). Giorgio Vasari e Giorgio Vasari il Giovane: appunti e testimonianze. *Il Vasari storiografo ed artista. Atti del Congresso Internazionale nel IV centenario della morte del Vasari, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974.* Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento: 321-331.
- Olivato, Loredana (1977). Testimonianze della cultura architettonica spagnola (e araba) nel rinascimento italiano: Alcuni disegni di Giorgio Vasari il Giovane. *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el*

- Mediterráneo y el Atlántico, Granada, 1973*. Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte. 2: 378-384.
- Pinto Puerto, Francisco (2006). Fábrica y forma del templo gótico. *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*. Sevilla, Universidad de Sevilla: 209-295.
- Pinto Puerto, Francisco (2007). La construcción de la catedral de Sevilla. *La Piedra Postrera [Actas del] Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final (1) Ponencias*. Sevilla, Taller Dereçeo. 1: 83-113.
- Portus Pérez, Javier (1998). Placer, poder, saber. *Las tierras y los hombres del rey: Felipe II, un monarca y su época: Museo Nacional de la Escultura. Palacio de Villena, Valladolid, 22 de octubre 1998 – 10 de enero 1999. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V*. 91-102.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente (1998). *Los canteros de la Catedral de Sevilla. Del gótico al renacimiento*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente (2008). El maestro Alonso Rodríguez. Arquitectos tardogóticos. Madrid, Ficciones S.L. (En prensa).
- Romero Bejarano, Manuel (2005). La construcción de la Capilla de la Limpia Concepción del monasterio de San Francisco de Jerez de la Frontera. *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte* (Actas del Simposium 1-4 de septiembre de 2005). San Lorenzo del Escorial, R.C.U. Escorial-M.^a Cristina. 2:1008-1029.
- Santos Vaquero, Ángel y Santos Martín, Ángel Carlos (2003). *Alonso de Covarrubias. El hombre y el artífice*. Toledo, Azacanes.
- Vasari, Giorgio (2007). Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. Madrid, Cátedra.