

## La traza guipuzcoana de la catedral de Sevilla

Begoña Alonso Ruiz  
Alfonso Jiménez Martín

En el archivo del convento franciscano de la Santísima Trinidad de Bidaurreta, en Oñate (Guipúzcoa, España), se ha documentado la que hasta la fecha es la más antigua traza de la planta completa de la Catedral de Sevilla, el templo gótico más extenso del mundo. Se trata de un documento gráfico clave para la historia de la arquitectura española en forma de copia antigua de la traza original, de cuya interpretación se derivan novedades que afectan a la historia de la «magna hispalensis» y aportan luz a un episodio oscuro del desarrollo del dibujo arquitectónico al tratarse de uno de los escasísimos dibujos de arquitectura conservado en las coronas de Castilla y Aragón en las postrimerías de la Edad Media.<sup>1</sup>

### LA NUEVA TRAZA: ANÁLISIS DEL DIBUJO

La planta localizada en Bidaurreta se dibujó sobre un pliego de papel completo y sin recortar, de 460 × 552 mm, que se encontraba en mal estado de conservación, con manchas de humedad irregulares y pequeñas roturas en los bordes, ahora ya consolidado y adecuadamente restaurado.<sup>2</sup> El papel ostenta como filigrana una sencilla corona de tres florones inscrita en un círculo que Briquet ([1907] 1985) documenta en Aviñón (1403), Venecia (1482) y Génova (1497 y 1499). En la verificación del uso de esta marca entre la documentación catedralicia sevillana se han revisado los manuscritos y libros de fábrica fechados en-

tre 1434 y 1524, estableciendo que la «courone à un fleuron et deux demi» sólo se documenta en los años 1434, 1449 y 1500, fijando un primer ensayo de datación para el plano.

El dibujo está formado por líneas trazadas a regla unas y otras a mano alzada, hechas con tinta sepia clara sobre un complejo y completo «rasguño», es decir, un trazado inciso realizado con un punzón que, en este caso, fue tan afilado que cortó el soporte en varios sitios y propició que la tinta se corriera en varios lugares. Este trazado previo, hecho exclusivamente a regla, fijó tanto los ejes de pilares y muros como los paramentos de éstos, componiendo la planta de un edificio exento. Posteriormente fue entintado siguiendo las líneas rasguñadas que interesaron, añadiendo entonces los elementos curvos, es decir, las plantas de pilares y pilastras, trazadas «a sentimiento». El dibujante calculó bien su extensión para que no se saliera del soporte, como es fácil advertir a izquierda y derecha, e incluso dejó espacio en la parte baja para los rótulos más extensos, pero por la parte superior se acercó demasiado al borde del papel, tal vez por respetar las proporciones de la planta dibujada, cuya rígida modulación así lo sugería, pero a pesar de ello quedó espacio para plantear una reforma de la cabecera del edificio, representada sólo por dos parejas de líneas inclinadas realizadas a mano alzada hacia el centro de ese borde superior, como arranques de un ábside ochavado.

Se trata de una planta constituida por la superposición de tres proyecciones al estilo de las plantas de

las catedrales de Coria y Segovia.<sup>3</sup> La más extensa es la sección horizontal de un edificio que se articulaba, de izquierda a derecha, en cinco naves, con capillas laterales en todo su contorno salvo en la parte baja, conformando diez crujiás de abajo a arriba, para darnos lo que, a todas luces, es la representación de una iglesia gótica. Esta primera y fundamental sección fue dada cerca del suelo, pues muestra los huecos de nueve puertas y una mesa de altar pero ninguna ventana; no aparecen proyecciones de escalones, pues los cinco caracoles representados son simples círculos. La segunda sección la forman los muros con estribos lisos y las proyecciones de las nervaduras de 71 bóvedas ojivales. Destacamos las nervaduras de la nave central y el crucero que llevan ligaduras horizontales que remarcan los ejes de aquellos espacios, al igual que en la catedral de Burgos, mientras el

centro del edificio queda cubierto con una bóveda de terceletes simples. Las bóvedas de las capillas llevan en la clave, rodeando el cruce de sus nervios diagonales, un sencillo círculo, mientras las de las naves laterales ostentan en el mismo lugar un cuadrado, un punto central y cuatro circulillos ubicados en los rincones de los plementos adyacentes. La tercera proyección está constituida por un simple cuadrado que representa la planta de un solo pináculo, ubicado en el estribo de poniente de la puerta septentrional del crucero. El edificio proyectado, aún sin cuantificar sus dimensiones, era colosal: 5 naves con 32 pilares exentos, 22 unidos a estribos, 4 pilastras, 9 puertas y un total de 20 capillas laterales.

La otra cara del soporte, amén de los dobleces, cortes del rasguño y manchas, muestra cuatro letreros escritos en diferentes orientaciones y con diferen-

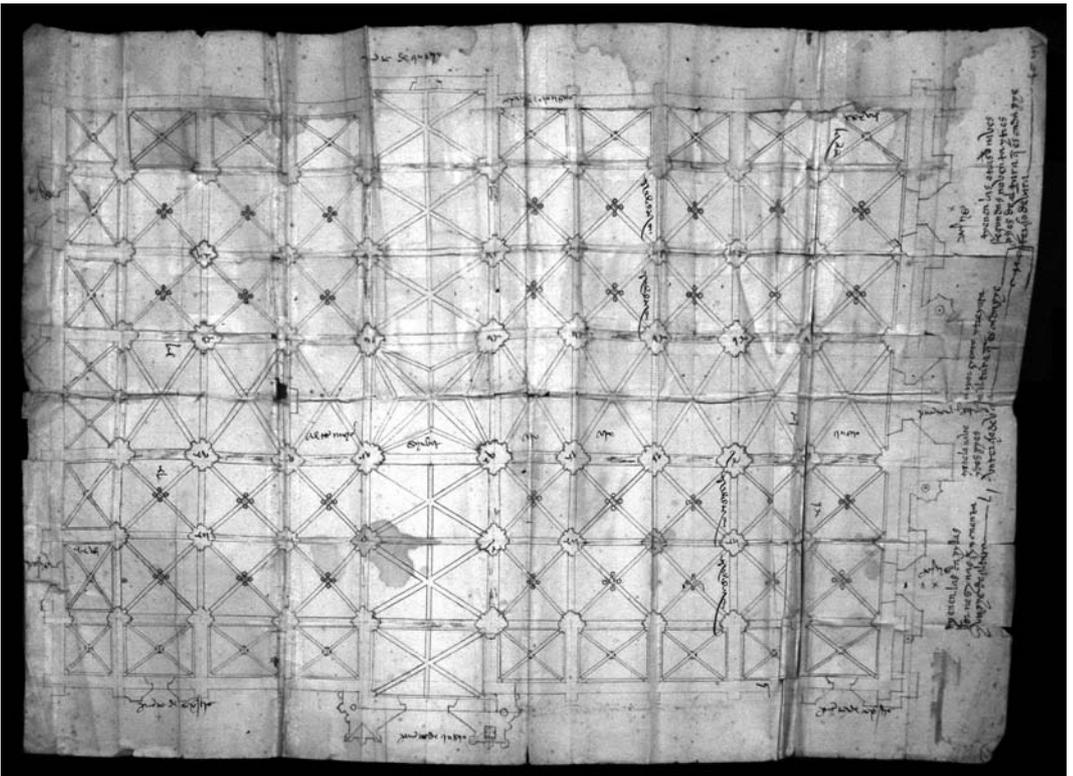


Figura 1  
Anverso de la traza de la planta de la catedral de Sevilla (AJM)

tes tipos de letra que, ayudados por los pliegues del plano, nos permiten deducir la secuencia de los mismos. Siguiendo estas indicaciones, hemos establecido que el primero que se escribió fue el sencillo «traça». A continuación, con la misma orientación y letra, se incluiría el rótulo «traça dla yglya/ de sevylla». Cuando el plano fue trasladado a Oñate se incluiría «traca dela ygliâ del/ moneferio de la sctâ/ trinidad» y, con graña y ortografía más tardía «B. N.40/ Traza de la Iglesia», que indica la signatura de una catalogación ya en el archivo de Bidaurreta, como se ha comprobado en otros documentos del archivo. Los letreros segundo y tercero, de contenido y posibilidades de lectura excluyentes, fueron eficaces cada uno en su momento, cuando el plano se dobló para su transporte, objetivo evidente de tantos pliegues. El tercer rótulo es la razón que explica que

esta traza no se haya interpretada adecuadamente hasta ahora, presuponiendo que era un dibujo para la iglesia del convento de Bidaurreta, dedicada a la Trinidad (Lanzagorta y Molero 1999, 47). Sin embargo, dicho templo guipuzcoano es de una sola nave, aunque posteriormente se le agregaran capillas laterales abiertas entre sus contrafuertes. También es evidente que la catedral hispalense, el más extenso edificio gótico del mundo, tiene 5 naves, 10 crujías, nervios como los de Burgos, 3 puertas en el costado norte y una sola en el sur, y es —junto con la catedral de México— la única del mundo que, además, posee sendas puertas en la cabecera. No tenemos, pues, duda alguna de que estamos ante el más antiguo plano conocido de la catedral de la archidiócesis de Sevilla, y no ante el dibujo de la iglesia del convento vasco que lo atesora.

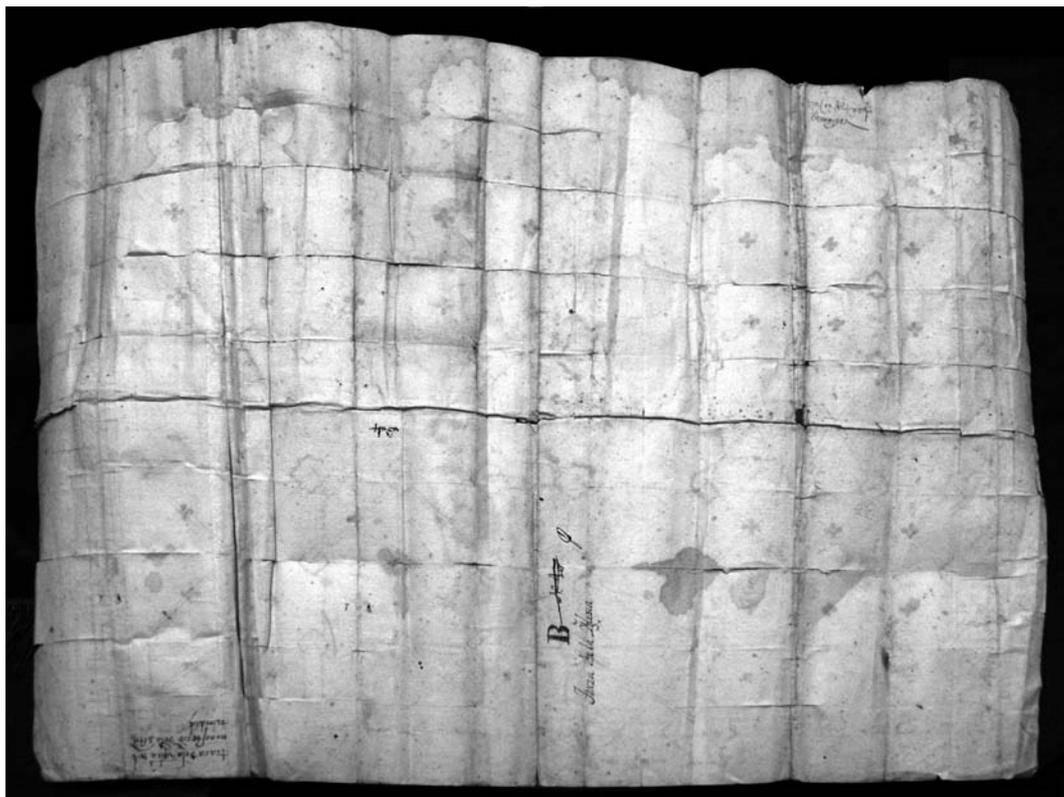


Figura 2  
Reverso de la traza de la planta de la catedral de Sevilla (AJM)

Tras haber entintado el rasguño, el autor del mismo se planteó una serie de rótulos estratégicamente distribuidos que se pueden leer usando sólo dos orientaciones. Los textos, todos de la misma mano y con tinta más densa que la del gráfico, pueden ser fechados en la segunda mitad del XV por la grafía y las abreviaturas empleadas. Pertenecen a tres clases distintas: unos son simples cotas en números romanos colocados sobre el objeto o la dimensión acotada, otros dan noticia de alturas mediante explicaciones extensas, y una tercera clase son identificaciones de elementos que parecen escritos por la misma mano que escribiera los rótulos primero y segundo antes indicados en el reverso. Léidos por su lado corto, son los que siguen, acompañados de su denominación actual:

1. «Postigo», Puerta de la Adoración o de los Palos.
2. «Postigo», Puerta de la Entrada o de la Campanilla.
3. «Puerta de, Crucero», Puerta de san Cristóbal.
4. «Capilla del Antigua», arco exterior de la Capilla de la Antigua.
5. «Postigo», Puerta del Nacimiento o de San Miguel.
6. «Puerta del Perdón», Puerta de la Asunción o del Perdón [Nueva].
7. «Postigo», Puerta del Bautismo.
8. «Postigo de la Clastra», Puerta de San Fernando.
9. «Puerta de Crucero», Puerta de san Cristóbal o Colorada.
10. «Postigo de la Clastra», Puerta del Lagarto o del Pilar.
12. «Altar Mayor», altar mayor.
12. «Simbor[rio]», entrecoros.
13. «Coro», primer tramo del coro.
14. «Coro», segundo tramo del coro.
15. «Nave segunda», nave de San Sebastián.
16. «Nave segunda», nave de San Pedro.
17. «Nave segunda», nave de San Pablo.
18. «Nave segunda», nave de San Roque.
19. «Crucero», nave mayor.

Las cotas numéricas están escritas sobre todos los pilares exentos, de modo que se repite «xv» en los de la nave mayor y el crucero, incluido el cimborrio, y «xii» en los restantes. De igual manera se acotó con

«vi» el espesor de un muro. Además, se acotó la Capilla de San Laureano, en el ángulo inferior izquierdo, escribiendo «xxxviii» en sentido norte-sur y «xxvi» en el contrario. En la capilla que antecede a la Puerta de los Palos se acotó la profundidad, «xxvi». Además están acotadas la anchura de una nave colateral con «xl» y la de la central, con «lx».

Delante de la Puerta del Bautismo está escrito «tyenen las capyllas/ hornesynas cyncuenta/ y un pyes de altura li». A continuación, delante de la Puerta de la Asunción, reza «Tyene la nave mayor cyento y treynta/ y dos pyes de altura q es cada pye/ un terçio de vara cxxxii» y, finalmente, ante la de San Miguel figura este texto, último del anverso «Tyenen las otras naves/ segundas noventa y tres/ pyes de altura q es cada pye/ terçio de vara xciii». Debemos enfatizar el dato de que todas las cotas aparecen en cifras romanas, lo que contrasta con las de otra traza muy posterior, la de la catedral de Coria (Cáceres, España) en la que se mezclan con cifras arábigas, evolución paralela a la que se documenta en todo género de textos.

Estos rótulos constituyen, por una parte, la descripción selectiva de los ámbitos del edificio gótico de la catedral hispalense, suficiente para certificar que estamos ante el dibujo de su planta. Pero además el dibujo contiene la acotación completa de las medidas modulares de las plantas de sus ámbitos y sus tres alturas básicas; es evidente que, en este orden de exactitud y extensión, sólo falta la altura del cimborrio que bien pudo ser uno de los letreros borrados en el anverso, delante de la Puerta del Bautismo.

El dibujo no tiene escala explícita; del resultado de la confrontación de las medidas del mismo con las del edificio original se deduce que las medidas de dimensiones homólogas arrojan cocientes que oscilan entre 1:238 y 1:255, por lo que tampoco parece haber sido dibujado siguiendo implícitamente una escala si nos guiamos por la unidad de medida actual.<sup>4</sup> Sin embargo, está muy bien proporcionado como era de esperar a la vista de su rígida modulación, pues todos los tramos de naves colaterales, el cimborrio y las capillas de los extremos de la cabecera son de planta cuadrada, mientras que los otros dibujan rectángulos cuyos lados son consecuencias directas de aquellos. Por tanto, está casi dibujado a escala pues la modulación la genera como una consecuencia natural.

El análisis de las cotas resulta más complejo. La primera constatación es que, como antes adelantamos, el autor nos dejó escritas todas las necesarias y suficientes para que, con la indicada modulación y las convenciones del estilo, la planta pudiera dibujarse con rigor. Seguidamente, y gracias a unas operaciones geométricas concatenadas, se podría deducir cuanto se necesitase para fijar las medidas de las formas esenciales del edificio, tal y como era un proceder habitual entre maestros góticos (Ruiz de la Rosa 1987 y 1996). Se trata, por lo tanto, de un plano apto para definir un proyecto gótico (Bucher 1968, Schöller, 1989). La comparación de las cotas, una vez convertidas a nuestras unidades, ofrece otro interesante camino analítico, pues en el edificio y en la documentación que le concierne podemos verificar si son correctas y, en cualquier caso, estudiar como han evolucionado. Comenzaremos por comparar esas medidas con la realidad, contando con dos dificultades: la unidad de medida, el pie, no está fijado con rigor absoluto para todas las ciudades hispanas medievales<sup>5</sup> y el dibujo carece de líneas auxiliares y de cotas, que tampoco hubieran servido de mucho a causa de su tamaño, de modo que no siempre sabemos *a priori* donde empieza o termina una medida.

Comenzando por las tres cotas de elementos estructurales, cabe señalar que la más sencilla, el espesor del muro, no casa con la realidad, pues no mide 6

pies, es decir, 1.672 mm, sino 1.050 mm. La solución de la incongruencia nos la ofrece el «Parecer y relación que dio Alonso Rodríguez» en 1513, pues informó de que «no tengan syno tres pies de pared e tres de fenecí» (Fernández Casanova 1888, 15), es decir, la medida que al parecer interesaba a los arquitectos era la suma del muro y del estribo, espesor sobre el que acometían los arcos, que alcanza en la realidad la cifra de 1.630 mm que sí se acerca al plano de Bidaurreta.

Las otras medidas se refieren a los pilares, a los que atribuye el plano únicamente dos: 15 pies para todos los pilares de la nave central y el crucero, incluido el cimborrio, y 12 pies para los restantes pilares exentos. Un documento de 1449 certifica que en la catedral además existía un tercer tamaño, de 13 pies, pues entre enero y julio de aquel año le pagaron al cantero Juan de Segovia piedras para los pilares de 15, 13 y 12 pies.<sup>6</sup> Además, el ya mencionado parecer de Alonso Rodríguez de 1513 informa de que había pilares de tres medidas, 10, 12 y 15 pies, y como localiza los primeros en las naves colaterales y los últimos en el cimborrio, queda la medida de 13 para los de la nave central y el crucero, exceptuando los cuatro del centro del edificio (Fernández Casanova 1888, 9–18). La congruencia de estas medidas, comparadas con las que podemos obtener en el edificio actual (Almagro Gorbea et al. 2007) arrojan este resultado:

	Traza de Bidaurreta	1449	Parecer de Alonso Rodríguez, 1513	Actual
Colaterales	12	12	10	12
Central	15	13	12	13
Cimborrio	15	15	15	15
Cabecera	12		10	13

El cuadro demuestra la independencia de las medidas del plano respecto del informe de 1513. Los pilares del dibujo de Bidaurreta son los más gruesos, por lo que, si solo tomásemos en consideración este dato, su construcción hubiera quedado del lado de la seguridad y consecuentemente, bajo este punto de vista

exclusivo, el edificio construido supuso un cierto ahorro de material al disminuir la sección del soporte y con ellos su seguridad.

Otra tanda de cotas corresponden a la latitud del edificio, que nuevamente comparamos con las de Alonso Rodríguez y la realidad presente.

	Bidaurreta	Alonso Rodríguez	Actual
Capilla san Laureano	26	30	26
Nave de san Roque	40	40	40
Nave de san Pablo	40	40	39
Nave central	60	60	58
Nave de san Pedro	40	40	40
Nave de san Sebastián	40	40	37
Antiguo baptisterio	26	30	25
TOTAL	272	280	265 <sup>7</sup>

Esta tabla indica que los datos del plano son los más que más se acercan a la realidad, justo en aquello que es lo primero que se materializa de un edificio: su replanteo sobre el terreno. También es evidente que respecto a los datos de Bidaurreta y Rodríguez, la planta del edificio presenta distorsiones imperceptibles a simple vista pero verificables: a igualdad de tamaño, el plano de Bidaurreta y una copia del actual son virtualmente idénticos. La última medida en planta que nos falta por analizar es la profundidad de las capillas de la cabecera, que fija el plano en 26 pies. Si bien, la

medida sobre el edificio equivale, aproximadamente, a 23 pies, se debe considerar la existencia de sendos retablos pétreos que ocultan la espalda de la Puerta de los Palos levantados en los últimos años del siglo XV. La dimensión original, sin dichos retablos, la podemos tomar en la inconclusa capilla cuyos nervios acometen contra la Giralda, y resulta ser 26 pies.

La última comparación es la que hace referencia a las alturas, en las que Alonso Rodríguez no puede ayudarnos mucho, pues solo da 120 pies de altura para la nave central:

	Bidaurreta	Alonso Rodríguez, 1513	Actual: arcos	Actual: claves	Actual: Plementos	Relación de la reducción de alturas
Capillas	51		45	46	46	0,117
Colaterales	93		83	127	128	0,107
Central	132	120	121	141	142	0,083

Este cuadro demuestra que las medidas del plano son muy superiores a las reales, lo que explicaría la potencia de sus pilares e insinúa que estas dimensiones no se tomaron en la obra, pues de lo contrario se hubieran parecido a alguna de las actuales. La proximidad de la única medida de Rodríguez a la real certifica que debió tomarla *in situ*, quizás desde el andamio que este mismo maestro instaló para restaurar el

pilar caído dos años antes. La reducción de altura constituye un dato a tener en cuenta, pues no es un recorte lineal uniforme, ni fue necesario establecerla desde el primer momento. Las medidas en planta, fueran cuales fueran, fueron necesarias para construir desde el comienzo de la obra en 1433 y aunque entonces sufrieron retoques sobre lo previsto, lo cierto es que se mantuvieron. Las alturas, en cambio, no

fue imprescindible fijarlas hasta 1438 en que se documentan las primeras cimbras en la fábrica (Jiménez Martín 2006, 56). Debe destacarse que la reducción se realizó de forma inversamente proporcional a la altura del arco, como demuestra la última columna del cuadro precedente, sugiriendo que la sección del edificio se basaba en un triángulo, cuyo vértice superior no cambió.<sup>8</sup>

Del estudio de los datos métricos se extrae, por tanto, que el dibujo de Bidaurreta es un plano relacionado con el proyecto, un plano técnico como algunos de los que conocemos de la época. Al tratarse de un documento de proyecto, su principal valor debiera ser el predictivo, como anticipo de la realidad construida, ya que este dibujo carece de la intención añadida a otros dibujos de la Baja Edad Media europea que perseguían como principal objetivo seducir a los clientes gracias a un despliegue de virtuosismo gráfico, como el ya citado de Juan Guas para San Juan de los Reyes. En este sentido el plano de Bidaurreta no es uniforme, como se han encargado de demostrar el análisis métrico, pues algunas de sus previsiones métricas así como otros elementos representados no fueron finalmente respetados. Existen dos detalles formales que inciden en este mismo aspecto, aunque en sentidos opuestos: en la fachada principal, el dibujo muestra sólo tres caracoles, asimetría que parece no existir en el edificio actual pues cuesta trabajo detectar que el caracol que sobra en el dibujo, y falta en la realidad, fuese parcialmente eliminado a fines del siglo XVII al construir la Capilla de los Jácome. Respecto al «nervio burgalés», podemos encontrarle hoy en la nave central y en las capillas laterales, pero en el dibujo falta en éstas, como si el autor del proyecto quisiera que el abovedamiento se pareciera al de la catedral de Burgos. En la construcción, sin embargo, apreciaron alguna virtud en esta disposición y por ello la anticiparon, construyendo el nervio también en las capillas, donde el dibujo no los tenía previstos. Sin embargo, no podemos descartar una posibilidad: que la ausencia del «nervio burgalés» en las capillas dibujadas sea un simple olvido en el momento de entintar, pues en otro dibujo de la planta sevillana realizado por Fernández Casanova en 1890 con el objetivo de documentar los existentes, no se representaron ni uno sólo de estos nervios en las capillas, ni tampoco en la nave central, que el plano de Bidaurreta no olvidó (Gestoso y Pérez 1890).

## LA FECHA DE LA TRAZA

Cristianizada en 1248, la antigua mezquita mayor almohade sevillana comenzó a ser derribada en el año 1433 para dar paso, empezando por los pies, al edificio gótico (en la documentación «Obra Nueva») que conocemos, cuyo proyecto es aún objeto de conjeturas respecto a su trazista y sobre su definición original. No existen referencias documentales explícitas y directas en el riquísimo archivo catedralicio sobre las trazas originales del templo gótico, pese a que la extensión y uniformidad de tan magna obra exigiera que los maestros y los mayordomos que se sucedieron en el cargo tuvieran a la vista un dibujo del proyecto. El derribo del edificio musulmán se prolongó durante décadas, no llevándose a cabo en toda su extensión, hecho que obligaría a los maestros a verificar el replanteo cada vez que derribaban un tramo de la antigua mezquita. Sin embargo, en las publicaciones y manuscritos conocidos no se recoge ninguna referencia a traza o dibujo de proyecto. Es Espinosa de los Monteros en 1635 el primero que cita un plano de «estado actual» que la historiografía ha convertido en los planos de la catedral que dibujados sobre dos pergaminos acabaron quemados en el incendio del alcázar de Madrid. Sólo a comienzos del siglo XIX tenemos una referencia, muy lejana y sin fundamentos acreditados, sobre el dibujo del proyecto, de manos de Ceán Bermúdez. Esta falta absoluta de referencias válidas hasta 1804 sólo puede significar que dicho plano de proyecto no estaba en la Catedral.

El primer nombre relacionado con el proyecto sevillano es el de maestre Ysanbarte (1410–1434), un arquitecto francés, cantero de la catedral de Lérida, que ejerció como maestro en Aragón, como maestro mayor de la catedral de Palencia y supuesto cantero mayor del rey en 1432. Está documentado en la fábrica sevillana en los años 1433 y 1434 (Jiménez Martín 2006, 50–51). A él parecen corresponder las decisiones básicas previas, empezando por las trazas del templo gótico que, en aquella época, podían consistir sólo en una planta general de lo proyectado. El dato publicado por Torres Balbás (1952, 256) que menciona un «cantero mayor del rey» Juan II llamado «Isumben», que identificó con Ysanbarte, podría indicar que fue enviado a Sevilla por el rey en 1433 para inspeccionar el tema de la capilla real, siendo contratado por el cabildo como director de las obras

tras haber hecho la traza; quizás no volvió a causa de su dedicación a los encargos regios.

El despliegue de medios, conocimientos y personas que requería una obra de tal envergadura se hizo bajo la dirección de otro maestro del mismo origen, pues sabemos «Mestre Carlí, piquer, mestre de la Seu de Lleida, natural de la ciutat de Roan del regne de França» desempeñó la maestría mayor de la «Obra Nueva» desde la primavera de 1435 hasta el otoño de 1447. El primer libro de fábrica de la Obra Nueva que se conserva (1436–1439) le muestra ya junto a un equipo de canteros pequeño pero consolidado, constituido inicialmente por siete profesionales, el maestro y varios ayudantes de procedencia catalana. Durante su etapa sevillana no hay mención alguna en la documentación a trazas, dibujos, monteas o plantillas, aunque fue muy generalizado el uso de marcas personales de los canteros para signar los sillares. Bajo la dirección de Carlín, la catedral pasó de ser un derribo parcial, unas cimentaciones parcialmente reaprovechadas y algunos basamentos moldurados de piedra de El Puerto de Santa María (Cádiz, España), para convertirse en una descomunal fábrica que alcanzaba en su época una cuarta parte de la extensión que se había previsto. Las líneas básicas, dentro de unas formas tan sencillas como grandes, se mantuvieron rigurosamente durante otros treinta años.

Entre 1446 y 1449 se registran al parecer dos estancias del maestro valenciano Antoni Dalmau en la catedral dedicadas a resolver cuestiones plásticas, por lo que no extraña que las primeras labores decorativas, relacionadas con los elementos propios de las portadas, se acometieran inmediatamente. Esta tarea coincide con un período de ausencia de maestro mayor, pues la dirección de la obra la ostentaban dos aparejadores, Pedro Sánchez de Toledo, vinculado como cantero a la obra desde 1436, y otro de posible origen francés, Juan Normant, que trabajaba en la obra desde 1439. Tras casi siete años de dirección colegiada, aparecen entre los oficiales de la fábrica Normán como maestro mayor y Pedro de Toledo como aparejador. Consta que todas las bóvedas, desde los pies al crucero, estaban cerradas en 1478, unos meses antes de la jubilación de Normán, aunque el resto del edificio continuaba en alberca, lo que no impidió que fuera objeto de una inauguración parcial con motivo del bautizo del príncipe don Juan, el único hijo varón de los Reyes Católicos (Jiménez Martín, en prensa).

El sistema de reclutamiento de los canteros, en una ciudad en la que apenas si se practicaba esta actividad, se realizó a través de contactos personales entre miembros de cabildos catedralicios (es casi seguro que los tres maestros franceses que se han citado procedían de Cataluña), y familiares ya que el cuarto maestro mayor, Juan de Hocés, o de Foz, fue el yerno de Normán. Hocés, que trabajaba como cantero de la Obra Nueva en 1462, está acreditado como director de los trabajos al menos desde 1488 hasta su fallecimiento en mayo de 1496 (Jiménez Martín 2006, 80–82). Podemos afirmar que en su etapa se materializaron los cambios que habrían ido madurando durante los decenios anteriores que, pudiendo resultar decisivos en un edificio más pequeño, en éste se integraron como un relativo enriquecimiento de sus formas. En los años siguientes se estrena un nuevo modelo de maestría compartida al alimón entre un maestro residente pero muy viajero y bien relacionado (Alonso Rodríguez, atestiguado en la obra entre 1496 y 1513) y otro, Simón de Colonia, que aparece por la catedral de vez en cuando entre 1495 y 1498, quizás con funciones de tracista. Mientras, en 1498 las capillas y las naves bajas de la cabecera, salvo las tres capillas centrales de la misma, quedaron concluidas, al menos en términos estructurales. El cimborrio, como culminación oficial del gran buque gótico, se cerró con toda solemnidad el 6 de octubre de 1506, pero sólo duró en pie cinco años, pues el 28 de diciembre de 1511 dio en tierra. Su reconstrucción se inició inmediatamente, razón por la cual visitaron la obra, dieron informes y trazas maestros como Juan Gil de Hontañón —el siguiente maestro de la fábrica entre 1513 y 1519—, Juan de Álava, Juan de Ruesga, Juan de Badajoz «el viejo» y Enrique Egas, los más destacados arquitectos del reino. Con ellos concluía la fase gótica de la catedral sevillana, y entre estos diez últimos maestros, creemos que debiera estar el autor del dibujo que nos ocupa.<sup>9</sup>

Si esta nómina de maestros se cruza con la historia constructiva del edificio como otro elemento de análisis, las conclusiones resultan muy significativas. Sabemos del estado de la catedral por un plano que se conserva en los Uffizi de Florencia formando parte de una colección en la que trabajaba Giorgio Vasari, «el Joven» entre 1598 y 1604 (Jiménez Martín y Pérez Peñaranda 1997, 72). El dibujo, que tiene piti-pié, es una copia simplificada de la catedral de la misma época, del siglo XV, a la que se había incor-

porado un proyecto para la Capilla Real de 1541. Significativamente, al igual que ocurre en el plano de Bidaurreta, tampoco aparecen en él la Giralda y el patio almohade que aún vemos en pie, pues hasta la segunda mitad del siglo XVI se siguió pensando en derribarlos (Falcón Márquez 1980, 157). La novedad del plano de Bidaurreta en este sentido es que dos de sus puertas accesorias y sus correspondientes letreros sugieren un planteamiento plausible, pero indocumentado hasta hoy: la construcción de un claustro gótico con la misma extensión del almohade. Otras ausencias significativas del plano de Bidaurreta sobre lo construido, igualmente compensadas mediante rótulos, son la del cerramiento del coro, cuyas primeras noticias datan de 1478 (Jiménez Martín 2006, 76), y la de las escalinatas y rejas del altar mayor. La laguna más radical, pues ni siquiera tiene rótulo, es la del bloque de cuatro plantas que hoy respalda al gigantesco retablo Mayor, complejo edificio que no se inició, ni al parecer se pensó, hasta que Alonso Rodríguez cerró la bóveda adyacente en 1504 (Jiménez Martín 2006, 89), construida precisamente con el diseño de terceletes que el dibujo asigna al cimborrio, como si fuera un adelanto relacionado con el deseo de dar a la bóveda central del edificio una solución aún más suntuosa.

La cronología de la ampliación de la Capilla de la Antigua resulta también interesante. Se trata de la más cercana a la cabecera del edificio y también a los Reales Alcázares de la parte del templo concluida ya en 1478 siendo, además, la sede de la más popular devoción mariana de la ciudad, particularmente favorecida por la reina Isabel. En el plano de Bidaurreta es el único ámbito de la catedral signado con su nombre específico pero mostrando su extensión original, en vez de la ampliada, cuyas obras, las primeras vinculadas a un arzobispo concreto, habían empezado en el año 1500 (Jiménez Martín 2007, 408). Así pues, el dibujo refleja el estado del edificio entre 1433 y 1500, pero aún podemos reducir esta cronología estudiando cambios menores de la forma original, cuya apariencia podemos suponer gracias al rigor y uniformidad del primer templo sevillano, cuyo esquema es nítido como pocos, tanto como el del plano de Bidaurreta.

Si continuamos ahora con el análisis de los accesos al espacio gótico del templo, el marco cronológico del plano se delimita aún más. Estos accesos se construyeron, siguiendo el proceso habitual, en dos o

más etapas: una primera como huecos abiertos en paredes inacabadas que inmediatamente quedaron enmarcados por los estribos exteriores y, una segunda dedicada a sus arquivoltas, gabletes, pináculos y demás elementos tectónicos propios de la decoración gótica, concluyendo posteriormente con la estatuaria. Por ejemplo, las Puertas de San Miguel y del Bautismo, a los pies del templo, quedaron definidas en 1434 cuando se cerraron los cimientos de esta zona, labrándose las arquivoltas en 1449 (Jiménez Martín 2006, 68). Nunca han tenido retablos pétreos por el interior y así lo refleja el plano. Las orientales puertas de los Palos y de la Campanilla, en la cabecera, se realizaron al final de los años cuarenta, terminando la arquitectura de la primera en 1481 y la segunda quizás a continuación, pues no hay diferencia entre ellas. Los cuatro retablillos pétreos que las flanquean por el interior están labrados a la vez que los elementos exteriores y sus carpaneles se parecen a la Puerta del Lagarto, lo que los lleva a la penúltima década del siglo XV. Estos retablillos no aparecen en el plano, donde se da como cota para la Puerta de los Palos aún la medida primitiva, 26 pies, y no los 23 que quedaron tras labrar los retablos. La citada Puerta del Lagarto, que comunicaría la cabecera del templo con el claustro, fue abierta al final de los años cuarenta del siglo XV, completándose el resto antes de 1485, cuando se dotó de la aneja capilla del Pilar (Jiménez Martín 2006, 78). Respecto a los huecos de las puertas del crucero, suponemos que fuesen abiertos en los años cuarenta del siglo XV, completando el resto de sus elementos (partes altas, andenes, remate de los caracoles y cresterías), a partir de 1509 (Jiménez Martín 2006, 97), quedando en jarjas las portadas propiamente dichas hasta fines del siglo XIX (Gómez de Terreros 1999). Los retablos pétreos interiores, por sus formas, son coevos de las portadas orientales, labrados a partir de los años ochenta del siglo XV y no figuran en el plano.

De todo ello se infiere que las previsiones del plano fueron modificadas por la obra poco antes de 1481. Además, existen otros dos cambios fechados entre 1449 y 1481. Sin embargo, su uso cronológico es discutible a causa de su tamaño, pues difícilmente pudieron reflejarse a la escala aproximada a la que está la traza, si bien esta circunstancia sí fue recogida en otros planos posteriores de la catedral, realizados a menor tamaño que el que nos ocupa. Sabemos, en primer lugar, que las dos capillas que preceden a la

de la Antigua poseían un arco de comunicación que no aparece en el dibujo, pues la más occidental de ellas, dedicada hoy a San José, hizo el papel de nave de la oriental, cuya advocación sigue siendo San Hermenegildo, constituyendo ambas el ámbito funerario del cardenal Cervantes, que estaba en Sevilla en 1448, donde falleció cinco años después y cuyo sepulcro de alabastro se terminaba en 1458 (Jiménez Martín 2006, 65–72). Finalmente, cada una de las capillas de la parte que estaba inconclusa en 1478 muestra en su muro oriental un «tabernáculo», es decir, un arcosolio para alojar imágenes, que tampoco el dibujo acusa. Como el plano no refleja ninguno de estos cambios que acabamos de pormenorizar, sostenemos que el plano de Bidaurreta refleja la situación anterior a los mismos.

Algo similar sucede en las anchuras de las naves, cuya prevista simetría quedó modificada desde 1433; otro cambio significativo es el de los pilares, pues ya en 1449 habían reducido el tamaño de los pilares de la nave central de 15 a 13 pies, y aunque es un cambio muy pequeño como para notarlo en el dibujo, no es menos cierto que la cota explícita es la primitiva.

Este cambio de medidas, unido a la característica marca de agua del papel o la manifiesta ausencia de determinados elementos interiores, indican que nos encontramos ante la copia más antigua de la traza completa de la gran catedral de Sevilla que presumiblemente haría Ysanbarte en 1433, pues su contenido informativo, con independencia de su materialidad, no incluye los cambios métricos y formales que se fueron produciendo en la década siguiente. Tal vez la copia fue hecha con el propósito de asegurar los datos del pergamino original ya que a partir de aquel momento empezaron a proyectarse los cambios que se detectan en la cabecera, modificaciones que se reflejarían con facilidad en la traza primitiva. Al transformar el pergamino, se haría necesaria esta copia como una precaución del mismo tenor que la adoptada en 1488, cuando se contrató un segundo aparejador para garantizar la continuidad de los trabajos en caso de que faltara el maestro o el aparejador más antiguo. El carácter de copia se debe a la naturaleza del soporte, pues sospechamos que un plano que se preveía de uso continuo y decisivo, en una obra de tal envergadura y duración, debía estar trazado sobre pergamino, pues en este material, caro, grueso y duradero, ya hemos visto que se habían dibujado las trazas de templos españoles de similar categoría.

#### **JUAN LÓPEZ DE LAZARRAGA Y EL CONVENTO DE BIDAURRETA**

Como ya se ha indicado, la traza fue identificada en el archivo del convento de monjas clarisas de la Santísima Trinidad de Oñate, en Guipúzcoa (Lanzagorta y Molero 1999). El fundador del convento, el secretario real don Juan López de Lazarraga, era un alto cargo de la administración de los Reyes Católicos en la que está documentado desde 1491; fue contador mayor, contador de la reina, secretario real y testamentario de la reina Isabel La Católica, siendo después secretario de su hija la reina Juana. Con este perfil de cercanía a los monarcas, no es de extrañar que encargase la traza y diseño de su fundación en su villa de nacimiento a dos destacados arquitectos del momento: Juan de Ruesga (Cendoya Echaniz 1994) y Pedro de Malpaso, vinculados con algunos encargos de la Corona. En concreto, en 1512 Juan de Ruesga era uno de los arquitectos que por encargo del rey Fernando el Católico debía inspeccionar las obras de la Capilla Real de Granada y la caída del cimborrio sevillano (Alonso Ruiz 2005, Alonso Ruiz 2007). Por su trabajo sevillano se le pagaban 50 ducados al final de dicho año, pero hacía ya dos años que se habían abierto los cimios de Bidaurreta y Ruesga no había vuelto por allí, por lo que cuesta explicar la llegada del plano sevillano a Oñate de manos de Ruesga.

Así, las hipótesis más verosímiles apuntan hacia el propio don Juan López como la persona que llevó el plano a Guipúzcoa, a consecuencia de su actividad como secretario real. Hasta donde nos ha llevado la investigación, el único hecho documentado que vincula de forma directa a Lazarraga con la catedral hispalense, fue una reunión de las Cortes de Castilla, la denominada «de 1500», precisamente en la Capilla de la Antigua, la única identificada en la traza de Bidaurreta. Por el cronista Ortiz de Zúñiga sabemos que los Reyes «Celebraron luego aquí Cortes (segundas en este año), que se abrieron Jueves 19 de Diciembre en la Santa Iglesia en la capilla de nuestra Señora de la Antigua, presidiéndolas Don Juan de Fonseca» (Ortiz de Zúñiga [1796] 188, 175). No existe ninguna duda sobre la participación de don Juan López de Lazarraga en los preparativos, pues un documento de 12 de marzo del año siguiente, fechado en Sevilla, acredita que el contador real figuraba entre los oficiales reales a los que se distribuyeron 10.000 mr como salario por

este motivo (Carretero Zamora 1988, 39). Suponemos que entonces, como organizador de las Cortes, fue cuando el contador recibió la copia de la traza de la catedral, que le acompañó hasta finalizar, tras su muerte, en el archivo conventual de Bidaurreta junto a todo su legado, al igual que le ocurrió al escudo real de doña Juana destinado a la fortaleza de Alegría, cuyo dibujo ha sido compañero perpetuo, aunque casual, de la traza sevillana.

## NOTAS

- Esta comunicación se incluye dentro del Proyecto de Investigación «Arquitectura y poder: el Tardogótico castellano entre Europa y América», del Ministerio de Ciencia e Innovación, Dirección General de Investigación, ref. HAR2008-04912/arte. En este trabajo exponemos un resumen de las conclusiones fundamentales derivadas del estudio de la traza guipuzcoana, remitiendo a Alonso y Jiménez 2009 para una lectura más amplia sobre dicho análisis y el contexto arquitectónico de la catedral sevillana y sus arquitectos góticos.
- Archivo del convento de Bidaurreta (Oñate, Guipúzcoa, España). Debemos agradecer a M<sup>a</sup> José Lanzagorta, a la madre abadesa María Jesús Odriozola y las religiosas Araceli Azurza y Arantza Gastesi, su ayuda en lo concerniente al archivo conventual. Manifestamos también nuestro agradecimiento a Isabel González Ferrín, archivera de la catedral de Sevilla, por su ayuda en cuestiones paleográficas y documentales.
- La catedral de Coria (Cáceres) fue dibujada sobre pergamino por Bartolomé de Pelayos en 1502; la de Segovia está fechada en 1524 y fue dibujada por Juan Gil de Hontañón. Sobre ambas véase Sánchez Lomba 1982 y Casaseca Casaseca 1978.
- Cabe la posibilidad de que se escalara para la relación que hoy denominamos 1:250, siendo las oscilaciones frutos de los factores mencionados y las pequeñas, pero evidentes, distorsiones de la planta real del edificio.
- Usaremos la conversión oficial publicada en la *Gaceta de Madrid* el 28 de diciembre de 1852, página 1. Según ella, 1 vara de Castilla, patrón oficial en la provincia de Sevilla, medía 0,835905 y por lo tanto un pie equivalía a 279,68 mm.
- Archivo de la catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Fábrica 09339: folio 82 y 82v<sup>o</sup> (paginación original), 69 y 69v<sup>o</sup> (paginación actual).
- Esta medida es consecuencia de una reducción aconsejada por la proximidad de los elementos almohades del patio que subsistieron, cfr. Pinto Puerto 2006, 238 y Pinto Puerto 2007, 107.
- Intuimos que la base geométrica debe parecerse al problema por el que consultaron a Stornaloco, en Milán, en 1391, cfr. Ruiz de la Rosa 1987, 204 y ss.
- Sobre los maestros góticos de la catedral cfr. Rodríguez Estévez 1998, Rodríguez Estévez 2006. También Jiménez Martín 2006, 15-113 y Alonso Ruiz 2005, 33. Ahora Alonso y Jiménez 2009, 125-177.

## LISTA DE REFERENCIAS

- Almagro Gorbea, Antonio et al. 2007. *Atlas arquitectónico de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Cabildo Metropolitano.
- 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*. Volumen I. Madrid: 21-33.
- Alonso Ruiz, Begoña. 2007. «Un nuevo proyecto para la Capilla Real de Granada». *Goya, Revista de Arte, Fundación Lázaro Galdiano*, n<sup>o</sup> 318: 131-140.
- Alonso Ruiz, Begoña y Jiménez Martín, Alfonso. 2009. *La traza de la iglesia de Sevilla*. Sevilla: Cabildo Metropolitano.
- Briquet, C. M. [1907] 1985. *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. [Geneva], Nueva York: Hacker Art Books.
- Bucher, F. 1968. «Design in Gothic Architecture: A preliminary Assessment». *Journal of de Society of Architectural Historians*, 27, 49-71.
- Carretero Zamora, J. M. 1988. *Cortes, monarquía, ciudades. Las Cortes de Castilla a comienzos de la época moderna (1476-1515)*. Madrid: Siglo XXI.
- Casaseca Casaseca, A. 1978. «Trazas para la catedral de Segovia». *Archivo Español de Arte*, LI, 29 y ss.
- Cendoya Echaniz, Ignacio. 1994. «La construcción del convento de Bidaurreta (Oñate) en el siglo XVI. Juan de Ruesga, autor de su iglesia. El uso de un modelo vallisoletano para la clausura». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*. LX: 321-338.
- Falcón Márquez, Teodoro. 1980. *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Fernández Casanova, A. 1888. *Memoria sobre las causas del hundimiento acaecido el 1<sup>o</sup> de agosto de 1888 en la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Imprenta [de la] Plaza de la Constitución.
- Gestoso y Pérez, José. [1890], 1984. *Sevilla Monumental y Artística. Historia y Descripción de todos los Edificios Notables, Religiosos y Civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Sevilla: Ayuntamiento, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.

- Gómez de Terreros y Guardiola, María del Valle. 1999. «Adolfo Fernández Casanova y la restauración de la Catedral de Sevilla: los procedimientos de ejecución de las obras». *El espíritu de las antiguas fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la Catedral de Sevilla (1888–1901)*. Sevilla: Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura: 41–59.
- 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*. Vol. 2, Sevilla: Taller Dereceo: 401–420.
- Jiménez Martín, Alfonso. En prensa. «Los primeros años de la catedral de Sevilla: nombres, fechas y dibujos». B. Alonso Ruiz (coord.). *Los últimos arquitectos del gótico*. Madrid: Ficciones Ed.
- Jiménez Martín, Alfonso e I. Pérez Peñaranda. 1997. *Cartografía de la Montaña Hueca. Notas sobre los planos históricos de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Cabildo Metropolitano.
- Lanzagorta, M<sup>a</sup> J. y Molero Esteban, M<sup>a</sup> A. 1999. *Los Lazarraga y el convento de Bidaurreta (siglos XVI–XVIII): Un linaje en la historia de Oñate*. Bilbao: Eusko Ikaskuntza.
- Ortiz de Zúñiga, Diego. [1796] 1988. *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal Ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía que contienen sus mas principales memorias. Desde el año de 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los Moros el gloriosísimo Rey S. Fernando III de Castilla y León, hasta el de 1671 en que la Católica Iglesia le concedió el culto y título de Bienaventurado*. [Madrid, Imprenta Real], Sevilla: Guadalquivir.
- Pinto Puerto, F. S. 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, F. S. 2007. «La construcción de la catedral gótica de Sevilla». *La Piedra Postrera (I) Ponencias*. Sevilla: Tvrris Fortissima, 83–113.
- Ruiz de la Rosa, J. A. 1987. *Traza y simetría de la arquitectura en la antigüedad y medievo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ruiz de la Rosa, J. A. 1991. «Diseño de pináculos de la Catedral de Sevilla. La justa medida». *Periferia. Revista de Arquitectura* 10 (Junio 1991): 136–143.
- Ruiz de la Rosa, J. A. 1996. «Giralda-Catedral Gótica. Cuatro edificios sevillanos: metodología para un análisis». Sevilla: Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura, 21–71.
- Sánchez Lomba, F. M. 1982. «Martín de Solórzano: la influencia de Santo Tomás de Ávila en los proyectos constructivos de la Catedral de Coria». *Norba-Arte*, n<sup>o</sup> 3, 63–76.
- Schöller, W. 1989. «Le dessin d'architecture à l'époque gothique». R. Recht (dir.). *Les batisseurs des cathédrales Gothiques*. Strasburg, 227–236.
- Torres Balbás, Leopoldo. 1952. «Arquitectura gótica». *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*. Vol. 7. Madrid: Plus Ultra.