

ISIA ARQUITECTOS TARDOGÓTICOS EN LA ENCRUCIJADA

Begoña Alonso Ruiz
Juan Clemente Rodríguez Estévez
(coords.)

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

BEGOÑA ALONSO RUIZ
JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ ESTÉVEZ
(coordinadores)

ISIA

ARQUITECTOS TARDOGÓTICOS
EN LA ENCRUCIJADA

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

u eus
Editorial Universidad de Sevilla

Sevilla 2016

Serie: Arte
Núm.: 42

COMITÉ EDITORIAL:

José Beltrán Fortes
(Director de la Editorial Universidad de Sevilla)

Manuel Espejo y Lerdo de Tejada
Juan José Iglesias Rodríguez
Juan Jiménez-Castellanos Ballesteros
Isabel López Calderón
Juan Montero Delgado
Lourdes Munduate Jaca
Jaime Navarro Casas
M^a del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Adoración Rueda Rueda
Rosario Villegas Sánchez

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

La autoría de las imágenes y los dibujos de cada capítulo de este libro corresponden al autor o autores de dicho capítulo, a no ser que se indique lo contrario.

Motivo de cubierta: Imagen de la nave mayor de la Catedral de Sevilla, tomada desde la cabecera, con el Cristo del Millón en el centro. Fotografía: Juan Clemente Rodríguez Estévez, por cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.

© Editorial Universidad de Sevilla 2016
C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <<http://www.editorial.us.es>>

© Begoña Alonso Ruiz y Juan Clemente Rodríguez Estévez (coordinadores) 2016

© Por los textos, los autores 2016

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain

ISBN 978-84-472-1799-1
Depósito Legal: SE 1138-2016

Diseño de cubierta: Santi García. info@elmaquetador.es

Impresión: Imprenta tecedé, Córdoba. www.imprentatece.com

Índice

Introducción.....	11
Parte I Sevilla, 1514	
<i>1514. El principio del fin</i> Alfonso Jiménez Martín	17
<i>Marco arquitectónico y retórica visual en barro en la catedral de Sevilla</i> Teresa Laguna Paul.....	31
Parte II Magister: Biografías y trayectorias de maestros del tardogótico	
<i>Maestros "al uso moderno" en la Castilla de 1514</i>	
Begoña Alonso Ruiz.....	51
<i>Mestre Guillem Sagrera: ¿De Perpiñán a las cortes ducales de los Valois?</i> Joan Domenge Mesquida	65
<i>Las "mostres imayges e empints" de Rotllí Gautier (doc. 1392-1441) y su importancia en la transmisión del conocimiento artístico</i> Victor Daniel López Lorente.....	79
<i>"Sunder von vil andern grossen berumbte maisteren"</i> Nicolás Menéndez González.....	91
<i>La escultura de Simón de Colonia. Su labor como proyectista</i> Elena Martín Martínez de Simón	107
<i>Entre os dois lados da fronteira: a presença de João de Castilho na obra do Hospital real de Santiago de Compostela (1513)</i> Ricardo Nunes da Silva	121
<i>La catedral tardogótica de Tortosa</i> Jacobo Vidal Franquet	137

<i>Sobre los maestros de cantería del tardogótico en la ciudad de Ávila</i> Isabel López.....	151
<i>Perineto Zocchelli and Anechino Sambla, Stonemasons between the South of France and the Marquisate of Saluzzo (Italy) at the End of the 15th Century</i> Silvia Beltramo.....	163
<i>Antonio Belguardo: a master of the late Gothic in Western Sicily and some of his contemporaries</i> Sabina Montana y Fulvia Scaduto.....	177

Parte III

El papel de los promotores y mecenas

<i>Los maestros de obras de la Universidad de Salamanca (Siglos XV-XVI)</i> Ana Castro Santamaría.....	191
<i>La promoción artística de los franciscanos en el tardogótico: el convento de San Antonio el Real de Segovia</i> Marta Cendón Fernández.....	205
<i>Representación, utilidad y pragmatismo. El arte de las Órdenes Militares en la Castilla bajomedieval</i> Olga Pérez Monzón.....	221
<i>La cabecera tardogótica de la parroquial de Santa María de Niebla (Huelva): una obra promovida por el arzobispo fray Diego de Deza</i> Enrique Infante Limón.....	237
<i>Los Fonseca y la arquitectura doméstica. Gusto tradicional y afán de renovación</i> Luis Vasallo Toranzo.....	249
<i>Entre tradición e innovación: el patrocinio artístico de Bernardino Fernández de Velasco y Juana de Aragón</i> Elena Paulino Montero.....	261
<i>Arquitectura del siglo XVI en Cerdeña, entre novedades estéticas y constructivas, patrocinios y dinastías corporativas</i> Marcello Schirru.....	275
<i>Una corte feudal en Sicilia: los Barresi de Pietraperzia y su mecenasgo artístico (Siglos XV-XVI)</i> Federica Scibilia.....	289

Parte IV

1514 como hito. El tardogótico y “la madeja francesa, alemana y morisca”

<i>Andalucía. Un paisaje fronterizo</i> Juan Clemente Rodríguez Estévez.....	305
---	-----

<i>El Palacio de la Montería del Alcázar de Sevilla: contrapunto y futuro en el tardogótico</i>	
Juan Carlos Ruiz Souza.....	319
<i>La logia abierta: transferencias y movilidad en la arquitectura tardogótica hispánica</i>	
Amadeo Serra Desfilis.....	339
<i>Culture in dialogo attraverso e attorno la penisola italiana nei primi decenni del XVI secolo: il tardogotico e le altre opzioni</i>	
Emanuela Garofalo.....	353
<i>La escalera del colegio de San Gregorio de Valladolid: espacio y representación.</i>	
Diana Olivares Martínez.....	369
<i>Las bóvedas de la girola de la catedral de Granada: ¿tradicón tardogótica o innovación renacentista?</i>	
Rosa Senent-Domínguez, Macarena Salcedo Galera y José Calvo López..	383

Parte V

Fuentes para el estudio del arte tardogótico: Imágenes y documentos

<i>Un mundo de grabados, pinturas, tapices, micro-arquitecturas. El impacto en la imaginería y en la arquitectura del mercado artístico y devocional en Sicilia (1450-1550)</i>	
Marco Rosario Nobile	397
<i>Las microarquitecturas y la generación y transmisión de las formas arquitectónicas en el mundo ibérico entre los siglos XIV y XVI</i>	
Javier Ibáñez Fernández y Arturo Zaragoza Catalán.....	411
<i>Fuentes gráficas para el estudio de la decoración tardogótica</i>	
Fernando Villaseñor Sebastián	427
<i>La imagen de la catedral en las reales cédulas y la correspondencia episcopal de la sede mexicana. El proyecto del "primer maestro"</i>	
Javier Cuesta Hernández	441
<i>El programa iconográfico del cimborrio de la iglesia de Santa María de Carmona</i>	
Alfonso Ojeda Barrera.....	457

Parte VI

Ciencia y Técnica en el tardogótico

<i>Especulaciones geométricas sobre bóvedas tardogóticas. Las muestras talladas en madera en el coro de la catedral de Sevilla</i>	
Francisco Pinto Puerto.....	473

<i>Tramas, nudos, desenlaces: huellas de control espacial en la arquitectura del gótico catedralicio sevillano</i> Antonio Luis Ampliato Briones.....	487
<i>Configuraciones formales del gótico tardío en relación con las técnicas de labra</i> Enrique Rabasa y Ana López Mozo.....	499
<i>Geometría al modo gótico: certificados de bautismo, "origamis" y bóvedas de crucería</i> Javier Gómez Martínez.....	511
<i>La portada occidental de la catedral de Ávila. Novedades acerca de la primera "obra maestra" de Juan Guas</i> Miguel Sobrino, Pedro P. Pérez y Elena Saúco.....	525
<i>Difusión tecnológica entre Castilla y Portugal: análisis comparativo de bóvedas rebajadas de crucería</i> Rafael Martín Talaverano.....	537
<i>Dibujo y arquitectura en las primeras trazas de la Catedral de Segovia. Nuevas hipótesis</i> Antonio Jesús García Ortega.....	549
<i>Os protagonistas no estaleiro do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e o seu sistema hidráulico superior</i> Patricia Alho.....	561
<i>Aplicación del "Prinzipalbogen" al estudio de una bóveda del "Llibre de trasas" de Joseph Ribes</i> Jose Carlos Palacios y Fabio Tellia.....	571
<i>¿El último trazado de Pedro de Rasines? Hipótesis sobre la planta tardogótica de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de Martín Muñoz de las Posadas en Segovia</i> Débora Serrano García y José Antonio Ruiz de la Rosa.....	585
<i>La Capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla en el tránsito al siglo XVI. Una aportación desde el análisis constructivo, stratigráfico y documental</i> Gregorio Mora Vicente y José María Guerrero Vega.....	595
<i>Juegos espaciales y estructurales en la obra de Hernán Ruiz "el viejo". Las iglesias de San Mateo de Lucena y Santa María de Baena (Córdoba)</i> Pilar Gimena Córdoba.....	609
<i>Reinventar el oficio de cantero desde la contemporaneidad: intervenciones en edificios tardogóticos de Andalucía occidental</i> M ^a Valle Gómez de Terreros.....	621

Marco arquitectónico y retórica visual en barro en la catedral de Sevilla*

TERESA LAGUNA PAÚL
Universidad de Sevilla

La catedral de Sevilla conserva uno de los conjuntos más importantes de escultura monumental en barro cocido europeo pero, también, manifiesta en sus puertas y en el interior del propio templo varios paramentos y marcos arquitectónicos carentes de figuración. Estas ausencias figurativas están motivadas por algunas pérdidas patrimoniales en los frentes interiores del crucero, por los cambios de planteamiento arquitectónico en la cabecera de la capilla de los Reyes y por la necesidad de dotar al templo de sacristías y dependencias capitulares en el cuadrante suroriental que, entre otras prioridades capitulares, demoraron prácticamente la terminación de la fachada principal hasta finales del siglo XIX y dejaron inconclusas las del crucero.

Los daños patrimoniales, las portadas inconclusas y la extraordinaria calidad de las esculturas y relieves de Mercadante de Bretaña, de Pedro Millán o de Miguel Perrin, entre otros artífices, han determinado una historiografía fragmentada, con lecturas parciales de los discursos visuales, de los programas iconográficos originarios complejos de reconstruir por omisión de las fuentes y de las lagunas documentales del archivo catedralicio. No obstante, la importancia que tuvieron las fachadas en el contexto urbano medieval donde el sermón figurado, pintado o esculpido, propició el empleo de las imágenes como vehículo pastoral para la comprensión y la reflexión espiritual, para la ejemplificación de

* Grupo de investigación Laboratorio de Arte (HUM-210). Este trabajo forma parte de los proyectos *El patronazgo artístico en el Reino de Castilla y León (1230-1500)*. Obispos y catedrales, (HAR2013-44536-R), financiado por el Ministerio Economía y Competitividad y cofinanciado con fondos FEDER; *Un proyecto digital de información para el conocimiento y la gestión de Bienes Inmuebles del Patrimonio Cultural* (HAR2012-34571).

conductas y prácticas conducentes a la salvación, induce a buscar no sólo en la retórica sino en la práctica de la liturgia, en la catedral de Sevilla, algunas respuestas a estos interrogantes. Unas incógnitas cuyas soluciones necesitan trabajos de síntesis interdisciplinaria, pues las directrices expuestas vincularán estos programas figurativos en barro cocido con su contexto urbano y ceremonial, a la catedral con el día a día de aquellos hombres cuyos calendarios estaban marcados por los ritmos estacionales y los tiempos litúrgicos, los aniversarios, los sacramentos y el ciclo vital iniciático: bautismo, comunión, matrimonio y muerte. Además el edificio gótico heredó de la catedral mudéjar de Santa María, la aljama cristianizada, una topografía sacra cuyos hábitos litúrgicos y memoria histórica permaneció en la nueva seo y redescubrimos en las esculturas de sus accesos y paramentos, en los códices litúrgicos, en los relicarios venerados y trasladados procesionalmente, en las dedicaciones de los altares y sus imágenes y, entre otros, los ajuares cuyas donaciones y orígenes desvelan aspectos no menos significativos para revitalizar el espacio del edificio y su función durante estos siglos.

Esta catedral gótica planificada con amplios programas figurativos, ralentizados en el tiempo, se asienta sobre el perímetro de la aljama de Ysbilia consagrada catedral de santa María en 1248 cuyo espacio, adaptado a las necesidades litúrgicas y culto cristiano, permaneció en continua transformación hasta 1433. Un templo donde Alfonso X erigió un panteón para exaltar la memoria de su padre y donde, además, descansan los restos de muchos fieles cuyos compromisos funerarios han permitido desentrañar sus devociones, conocer los circuitos procesionales y, además, deambular mental y gráficamente por un espacio donde, entre penumbras de cirios, podemos recrear el carácter de sus imágenes pintadas o esculpidas, la magnificencia, el esplendor del culto y las ceremonias del calendario litúrgico¹.

La fachada norte de la aljama, que abría frente a la alcaicería de la seda y conducía al núcleo de la ciudad medieval, mantuvo su importancia en la catedral mudéjar de Sevilla adaptándose, funcional y litúrgicamente, a las necesidades que en los templos y las catedrales tienen los accesos occidentales. La puerta del Perdón, con referencias documentadas desde 1389², constituyó el acceso privilegiado para la entrada de los reyes o de sus representantes, de los embajadores y, ante todo, de varias ceremonias señaladas en el *Pontifical* de Guillermo Durando como la reconciliación pública de penitentes el jueves santo (lib. III, c. IX), cuyo ceremonial ya relacionó Serafín Moralejo en sus trabajos de la primitiva fachada norte de la catedral de Santiago de Compostela y la portada de la catedral de Jaca³. Este día, antes de la misa de la Cena del Señor, los penitentes excomulgados o aquellos excluidos de participar en los sacramentos del altar, que cumplían la disciplina pública cuaresmal, acudían ante la puerta principal de la catedral donde esperaba el obispo, asistido por los sacerdotes y los diáconos, y arrodillados recibían el

¹ LAGUNA PAÚL, 1998, pp. 52 y ss; LAGUNA PAÚL, 2009, pp. 117-123; LAGUNA PAÚL, 2012, pp. 180-183 y 188-191; ALMAGRO GORBEA, 2006, pp. 13-46; JIMÉNEZ MARTÍN, 2013, pp. 95-101.

² GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, 1951, II, p. 378. Para la etapa almohade véase: JIMÉNEZ MARTÍN, 2007; CÓMEZ RAMOS, 2012.

³ MORALEJO ÁLVAREZ, 1969; MORALEJO ÁLVAREZ, 1977; MORALEJO ÁLVAREZ, 1985; SILVA Y VERÁSTEGUI, 2010, pp. 111-126.

perdón que los reconciliaba con la Iglesia para después entrar y postrarse ante el altar mayor detrás del prelado, permaneciendo arrodillados durante toda la misa⁴. Situada en el límite de la zona de mayor actividad económica de la ciudad, inmediata a las tiendas existentes en el perímetro de las Gradass, su permeabilidad al “corral” o patio de los Naranjos donde anualmente se celebraba una feria o mercado la víspera de la Asunción, y donde el Cabildo tuvo alquiladas cámaras y tiendas, ocasionó constantes percances y quejas que motivaron la orden de eliminarlas en 1395 y la instalación de columnas y cadenas en el perímetro del templo en el mismo año, que en el siglo XVI marcaron el límite de la jurisdicción eclesiástica.

Estas circunstancias tampoco descartan cierta vinculación con actos jurídicos llevados a cabo por la autoridad civil, como por ejemplo el *locus apellationis* en las fachadas occidentales de las catedrales de León y de Toledo o al privilegio de acogida en la colegiata de Daroca, y que en este acceso podrían haberse dilucidado algunos litigios, pero todavía carecemos de las referencias que lo avalen. Las funciones administrativas eclesiásticas y civiles, vinculadas al poder central y local, se establecieron en el Corral de los Olmos y los alcaldes mayores municipales impartieron justicia, como tribunal de apelación, en las puertas del cercano Alcazar Real⁵. Tradicionalmente el nombre de puerta del Perdón se ha relacionado con el Cristo de igual titulación que recibe culto en un retablo del interior, donde Sandlier informó de la existencia de pinturas medievales que representaban al Salvador rodeado por ángeles y una Anunciación, renovadas en 1724, y Ortiz de Zúñiga constató los adornos de yeserías exteriores con las armas de Alfonso XI que perpetuaron la entrada triunfal del monarca después de la batalla del Salado en 1340 (Ilustración nº 1)⁶.

Al comenzar la primera etapa de la construcción gótica esta puerta del Perdón continuó en plena actividad litúrgica y ciudadana, aunque en el patio se suprimió la feria anual de la víspera de la Asunción en 1432. En 1435 repararon las yeserías de este acceso mientras en el interior, paulatinamente, demolieron la mitad occidental de la catedral mudéjar para poder levantar el nuevo edificio y utilizaron, adaptaron, el espacio de la primitiva capilla de los Reyes, naves y capillas circundantes para las necesidades del altar mayor y cultos del calendario litúrgico y aniversarios comprometidos. La apertura al culto de los tramos góticos occidentales y de sus puertas, aproximadamente en 1478, permitió al cabildo contar, definitivamente, con tres atrios dispuestos en una fachada canónica y funcionalmente orientada a poniente, definidos al diseñar la catedral gótica. La

⁴ *Rituale*, Biblioteca Capitular Colombina, ms. 56-4-21, fol. 45r: *Apostate reconciliarlo fit hoc modo. Primo enim ante fores ecclesie interroget illum episcopus ver sacerdos de fide qui [...]*; RIGHETTI, 1956, II, pp. 771-778 y 805-807. Este acto aparece recogido en los libros de *consuetas* de algunas catedrales y en otras se omite por ser propia del obispo y desarrollada en el Pontifical; para las catedrales de Huesca, Gerona, Jaca, Lérida, Vic y Zaragoza véase, CARRERO SANTAMARÍA, 2014, pp. 62-64, 124, 403 y 411. Agradezco al profesor Pedro Galera la confirmación de esta titulación para el acceso de poniente de la catedral de Jaén y, por extensión, el acceso principal de algunas parroquias como la de Santa María de Alcaudete; en la catedral de Baeza recibe esta denominación el acceso al claustro.

⁵ RODRÍGUEZ BARRAL, 2007, p. 38; IZQUIERDO BENITO, 1996, pp. 47 y ss.; BOTO VARELA, 2004, pp. 311-317; COLLANTES DE TERÁN, 2006, p. 120; ORTIZ DE ZÚÑIGA, 1677, I, p. 205; II, pp. 197 y 249-250.

⁶ SANDLIER Y PEÑA, 1723, p. 63; ORTIZ DE ZÚÑIGA, 1677, p. 197; LAGUNA PAÚL, 1998, p. 49.

rotulación del plano conservado en el monasterio de clarisas de Bidaurreta denomina “puerta del perdón” al acceso central del testero de poniente, “puerta” a las dos extremas el mismo frente y “puerta de claustro” a cada una de las tres del corral de los Naranjos donde la central quedó desplazada respecto al eje de la fachada norte en sincronía con la disposición del crucero y las otras dos mantuvieron los accesos a las naves extremas⁷. A partir de entonces la entrada de la fachada septentrional pasó a denominarse “puerta del perdón vieja” y toda la nave que limitaba con la nueva de la fachada occidental fue “la postrimera nave de la puerta del perdón”, citada en la documentación y en el informe de Alonso Rodríguez de 1513⁸.

En el ámbito del corral de los Naranjos se llevaban a cabo los sermones dominicales en cuaresma y adviento, incluso alguno extraordinario como los que, según la tradición, predicó San Vicente Ferrer desde el púlpito situado en un pilar oriental que continuó utilizándose, con estos fines, mucho tiempo después. Cerca cuelgan todavía los testimonios de la embajada del sultán Alvandexaver que Alfonso X regaló a la catedral de Sevilla y se convirtieron en referentes simbólicos cristianos, y próxima estaba la casa del Maestro Mayor que supervisaba la descarga de los cantos para la fábrica junto a la puerta del Lagarto⁹. Circundado por las claustros del Lagarto, de san Esteban, de los Compañeros y de los Caballeros con sus sepulturas, altares y capillas dotadas tuvo, fundamentalmente, un carácter funerario pues la documentación conocida hace referencia a pinturas vinculadas con sepulturas y se desconoce la existencia de otras noticias indicativas, por ejemplo, de algún Vía crucis cuaresmal o de representaciones paralitúrgicas y teatro sacro. La instalación de la sala capitular en el corral de los Olmos propiciaría la necesidad de realizar allí algún acto del ceremonial litúrgico y procesional por lo que ambos corrales cumplieron las necesidades, funciones y usos de los claustros catedralicios hasta que la construcción de la sala capitular renacentista (1560-1590) convirtió, definitivamente, al corral o patio de los Naranjos en el claustro de la catedral de Sevilla, que nunca perdió su vinculación directa con el núcleo mercantil de la ciudad y con sus habitantes.

La consolidación de los dos amplios espacios de culto en el interior de la catedral mudéjar, el altar mayor con su coro y la capilla de los Reyes, adaptó y adecuó las naves extremas a los circuitos procesionales impuestos por la liturgia para las grandes ceremonias de las solemnidades, de las fiestas de primera y segunda dignidad y de los aniversarios dotados. La presencia de los cabildos secular y eclesiástico en la antigua midda del corral de los Olmos hasta entrado el siglo XVI generó una división espacial de las funciones claustres, obligó a mantener el tránsito procesional al edificio gótico por el sector oriental y gestó la extraña girola recta, que circunda el altar mayor. De esta manera y por los nuevos accesos orientales, documentados a partir de 1481, continuaron internándose las procesiones desarrolladas en el perímetro exterior del templo y su iconografía muestra

⁷ ALONSO RUIZ Y JIMÉNEZ MARTÍN, 2009, pp. 36-37 y 86-87.

⁸ FERNÁNDEZ CASANOVA, 1888, p. 10. Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Sec. IV, Mayordomía n° 9336, fol. 28.

⁹ La mención más antigua con cita expresa de un sermón en el corral de los naranjos es de 1444 y en 1482 la documentación confirma esta costumbre; debo y agradezco al profesor J.A. Ollero Pina estas noticias. Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Sec. II, Mesa Capitular, Comunal n° 1075, fol. 201v-202r. Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Sec. I, Autos capitulares n° 7051, fol. 64r.



Ilustración nº 1. Fachada norte de la catedral de Sevilla con la puerta del Perdón vieja, patio de los Naranjos con la puerta del hastial norte del crucero, Giralda y fachada este con el espacio que ocupaba el corral de los Olmos, actualmente plaza de la Virgen de los Reyes (Gentileza J. C. Ortega).

aspectos vinculados al ceremonial. El domingo de Ramos la procesión hacía estación en el corral de los Olmos donde se platicaba el sermón, después el coro de niños cantaba el “Gloria laus et honor tibi sit, Rex Christe Redemptor” y entraba en el templo por la puerta del Consistorio, mencionada desde 1436, hasta llegar al altar mayor. Los “pueri” interpretaban el himno desde un lugar alto, quizás la azotea del mismo acceso, y Miguel Perrin los representó en el tímpano de la Entrada en Jerusalén (1521-1522) otorgándoles un coprotagonismo superior al de las narraciones evangélicas, ocho años antes de que antes de que este sermón se platicara en el interior de la catedral (Ilustración nº2)¹⁰.

La preparación del gran proyecto gótico, que meticulosamente gestionó el mayordomo Juan Martínez de Vitoria (1411-1433), tuvo en cuenta dotar a la catedral

¹⁰ LAGUNA PAUL, 2012, pp. 180-183, 188-191; JIMÉNEZ MARTÍN, 2006, p. 53. Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Sec. III, Liturgia nº 9219, fol. 110r-v: *Et finita ista antifona pueri incipiant Gloria Laus. Et isti pueri debent stare supra ecclesiam [...] His finitis processio reuertatur ad chorum per portam qui est apud consistorium [...]*. RIGHETTI, 1956, I, pp. 779-781. El misal toledano de 1499, señala la misma posición para el coro, que posiblemente se reiterara en otras catedrales. El sermón del domingo de Ramos desde 1532 se desarrolló en el interior de la catedral, cuya noticia debo y agradezco al prof. J. A. Ollero Pina; a Don Ángel Gómez Guillen, Pbro., las reflexiones de la liturgia del Domingo de Ramos.

de un nuevo ajuar litúrgico acorde con la magnitud de la empresa, especialmente, en lo concerniente a los grandes antifonarios para el oficio y libros de altar iniciados, aproximadamente, en 1428¹¹. Los encargos de misales, evangeliarios y epistolarios precedieron siempre a las grandes ceremonias de consagración del altar mayor; el misal mixto de Pedro de Toledo (1428-1433) se confeccionó para el altar mayor que instalaron durante las obras en la primitiva capilla de los Reyes adaptándola a las necesidades litúrgicas de una catedral en construcción, y otro juego de altar realizado en 1511-1514, simultáneamente con la decoración del primer cimborrio, pudo estrenarse en 1519 en la ceremonia de reconstrucción del dicho cimborrio¹². Los códices litúrgicos conservados señalan aspectos importantes que atañen a la incorporación de nuevas devociones, a los cambios sufridos en los ritos de algunas fiestas y calendario del santoral en cuyas procesiones y ceremonias los fieles veneraban las reliquias expuestas en el altar. Los relicarios documentados de los siglos XIV y XV manifiestan la presencia de numerosas cajas mudéjares y piezas de gran valor artístico como el tríptico relicario legado por Alfonso X, el *Lignum crucis* y *relicario del Coco* donados por el arzobispo Don Pedro Gómez Barroso, el relicario de San Servando legado por el cardenal Juan de Cervantes y, entre otros, el busto que donara el arzobispo Alonso de Ejea para la cabeza de san Leandro¹³. Estas piezas indican los gustos y relaciones de los prelados y alto clero cuando en el transcurso de sus viajes, estancias en las cortes pontificias del Cisma y participación en los concilios de Constanza o Basilea conocieron, directamente, las obras de la vanguardia artística del 1400, establecieron contactos con algunos artistas internacionales y artífices del primer humanismo francés como Nicolás de Clamanges, el secretario del papa Benedicto XIII, Pedro de Luna. La presencia del tratado de Vitruvio en las bibliotecas de estos últimos, las relaciones del arzobispo Ejea o la relevancia en la curia del cardenal de Ostia, Don Juan de Cervantes, constituyen en cuanto a la introducción del humanismo en Sevilla aspectos pendientes de estudio¹⁴.

La catedral gótica perpetuó la posición de las puertas del templo mudéjar y desarrolló un programa iconográfico global, del que desconocemos sus autores intelectuales. Las demoras en los encargos y los hastiales inconclusos ocultaron su verdadero carácter, ya que la propia topografía sacra hispalense otorgó mayor protagonismo a los dos accesos de la cabecera y sus programas figurativos precedieron, incluso, al de la puerta central de la fachada del poniente o puerta del perdón nueva. La elección de los temas de la Adoración de los Magos y de la Entrada en Jerusalén para los dos accesos orientales abiertos frente al consistorio y cabildo secular, el sector con funciones administrativas en esta ciudad en el corral de los Olmos, exalta los episodios del reconocimiento del Salvador como rey de los judíos y tiene una clara voluntad pastoral interrelacionada con las puertas del baptisterio y nacimiento de la fachada occidental. En la liturgia de las horas la antifona para el invitatorio de los laudes desde el día de la Epifanía hasta el del Bautismo del Señor es la misma e indica este reconocimiento a “A Cristo, que se nos ha manifestado, venid, adorémosle”. Tampoco

¹¹ ÁLVAREZ MÁRQUEZ, 1999, pp. 11-32; OLLERO PINA, 2014, pp.125-147.

¹² LAGUNA PAÚL, 1995, pp. 673-691.

¹³ GESTOSO Y PÉREZ, 1890, II, pp. 431-432; LAGUNA PAÚL, 2012, pp. 189-190, 200-217 y 219.

¹⁴ LAGUNA PAÚL, 1993, pp. 79 y 84; MEISS, 1974, I, pp. 19-23.

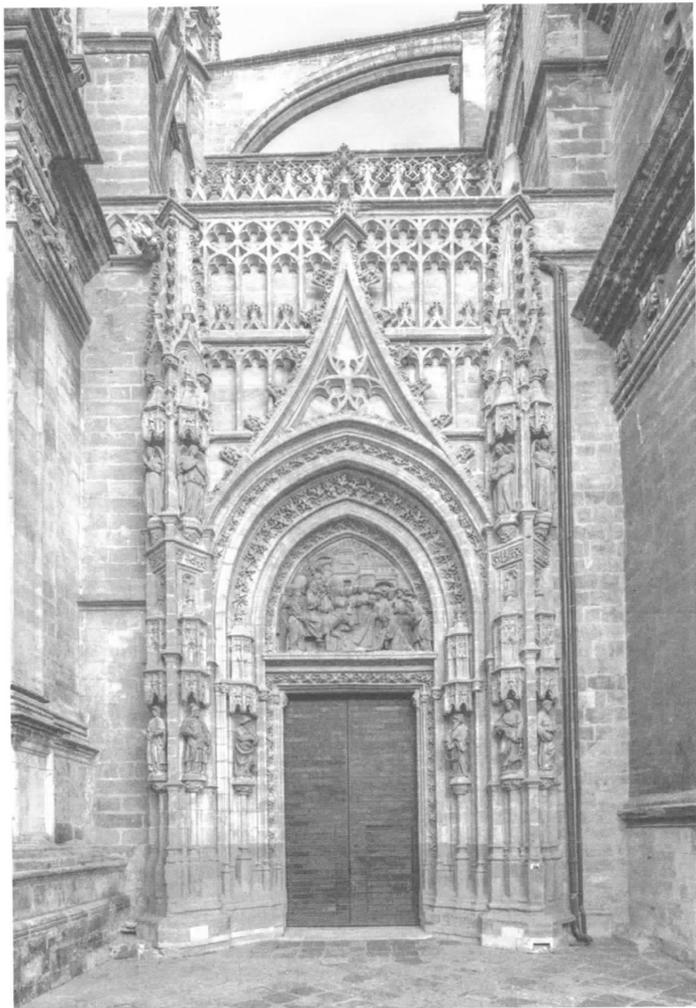


Ilustración nº 2. Puerta
junto al Consistorio
o de la Entrada en
Jerusalén de la catedral
de Sevilla. Relieve y
esculturas de Miguel
Perrin (1521-1523).

puede olvidarse que, en la teología medieval, el bautismo da al cristiano el don del amor de Dios y la gracia de que puede ganar la vida eterna y la Epifanía simboliza el nacimiento de la Iglesia sin salida para los paganos¹⁵.

La topografía sacra de la catedral de Sevilla equiparó litúrgicamente sus accesos orientales con los pórticos del crucero en otras catedrales y, sin duda, incentivó sus encargos escultóricos en detrimento de las puertas norte y sur de la cruz, manteniéndolos durante siglos en sólido vacío con los óculos de los hastiales altos decorados, exteriormente, con delicadas decoraciones realizadas bajo la maestría bicéfala de Simón de Colonia y

¹⁵ Agradezco a Don Álvaro Pereira y Don Luis Rueda, Pbro., las indicaciones del *Breviario*.



Ilustración nº 3. *Hastial norte de la puerta colorada inconclusa con la Rueda de la Fortuna (h. 1496-1499), Torre y sector S-E del patio de los naranjos de la catedral de Sevilla.* Jean Laurent, 1868 (Gentileza Alfonso Jiménez).

Alonso Rodríguez entre 1496 y 1499¹⁶. El frente alto del crucero sur recuerda una gran corona tallada frente al Alcázar Real y el del brazo norte abierto al corral de los Naranjos, en eje con la alcaicería de la seda, desarrolla dos ruedas de la Fortuna que, indudablemente, señalaban a los fieles la fragilidad y vulnerabilidad de la condición humana y son visibles desde numerosos lugares de la ciudad. Desconocemos quien o quienes seleccionaron la ubicación de este tema habitual en el imaginario medieval que se encuentra, por ejemplo, en el rosetón de la fachada de san Esteban de Beauvais (1130-1140), en la catedral del Basilea o en san Zeno de Verona y en contextos funerarios como el monumento de Pedro I de Portugal en el monasterio de Alcobaça (1361-1363)¹⁷. Sus ideólogos conocerían la *De consolatione philosophia* de Boecio que legitimó la presencia de la Fortuna en el mundo medieval convirtiéndola en la dama de la providencia divina que rige el destino de la humanidad o, en su defecto, la traducción que hizo Pedro López de Ayala

¹⁶ Cronología hastiales crucero: RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, 2011, pp. 47-49; GUERRERO VEGA y JIMÉNEZ SANCHO, 2013, pp. 34-36, 57, 60 y 67-73; JIMÉNEZ MARTÍN, 2013, pp. 200-202, 277 y 306-307.

¹⁷ SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2011, pp. 230-253.

del *De casibus virorum illustrium* de Bocaccio (1313-1375) impresa en Sevilla por Ungut y Polono en 1485 con el título de *Caída de los principes* (Ilustración nº 3).

Los programas figurativos de la primitiva puerta del Perdón norte y de los accesos orientales encargados a Miguel Perrin, al concluir la reconstrucción del cimborrio en 1519, confirman dichas prioridades y, además, los cinco contratos firmados para la factura de las esculturas y relieves de estas tres portadas desde 1519 hasta 1522 corroboran las prácticas de las comandas de escultura monumental y han abierto nuevos horizontes para la interpretación de la fachada principal de poniente en esta catedral¹⁸.

LA INCONCLUSA FACHADA OCCIDENTAL Y SUS ARTÍFICES

La construcción de la fachada occidental de la catedral gótica alteró la configuración anterior de la catedral mudéjar y potenció un escenario arquitectónico nuevo, tripartito, con un telón escultórico que recuperó, definitivamente, las funciones originales de estos ingresos donde, “in facie ecclesiae”, comenzaban los ritos sacramentales del bautismo, del matrimonio o los de penitencia pública. El diseño del muro de poniente tuvo en cuenta la necesidad de ampliar el espacio de los accesos con jambas escalonadas y profundas que configuran tres pórticos adecuados a los ritos sacramentales, a las celebraciones más relevantes del calendario litúrgico anual, las que marcan los ritmos y experiencias de los hombres, y a otras ceremonias de carácter extraordinario. En las imágenes de las fachadas catedralicias los fieles percibían la necesidad de participar en los sacramentos de la Iglesia, advertían los peligros derivados de una vida apartada de las normas cristianas y comprendían el auténtico significado del evangelio: “Yo soy la puerta; si alguno entra por mí, será salvo; y entrará y saldrá y hallará pasto” (*Juan* 10,9). Los programas de las fachadas del gótico clásico desarrollan, habitualmente, el Juicio Final en el acceso central flanqueado por temas de la infancia de Cristo en la puerta sur y, por el bautismo, en la norte, aunque en algunas ocasiones esta última tuvo modificaciones locales según las ceremonias o devociones de cada templo en particular; un mensaje tributario de la escolástica y de la liturgia con aportes de la historia de la diócesis que lo adecuaron y humanizaron ante los ojos de los fieles. Los conjuntos figurativos de las catedrales góticas van más allá del sermón figurado, de una Biblia en imágenes, porque “se ajustan a otro orden, ligado a la experiencia real de la liturgia a los ceremoniales que regulaban los ritos de paso de los cristianos en la Edad Media, rituales en los que la repetición funcionaba como un valor no ideológico sino también estético”¹⁹. Estos mismos principios también quedaron expuestos, unitariamente, en el diseño de la trilogía temática de fachada occidental de la catedral hispalense donde es posible adentrarnos en aspectos de la historia y cultura de sus promotores, de los clérigos que la idearon, de los artífices que la realizaron, de las personas y fieles que participaban en los sacramentales desde perspectivas enriquecedoras y novedosas para su comprensión (Ilustración nº 4).

La fachada principal estableció los tres accesos abiertos a las naves procesionales dispuestos con una adecuada ordenación y simetría para destacar el mensaje visual de

¹⁸ LAGUNA PAÚL, 2007, pp. 89-98; LAGUNA PAÚL, 2012, pp. 146-153; LAGUNA PAÚL, 2013, pp. 137-140.

¹⁹ JOUBERT, 2008, pp. 76-96; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2014, p. 63.

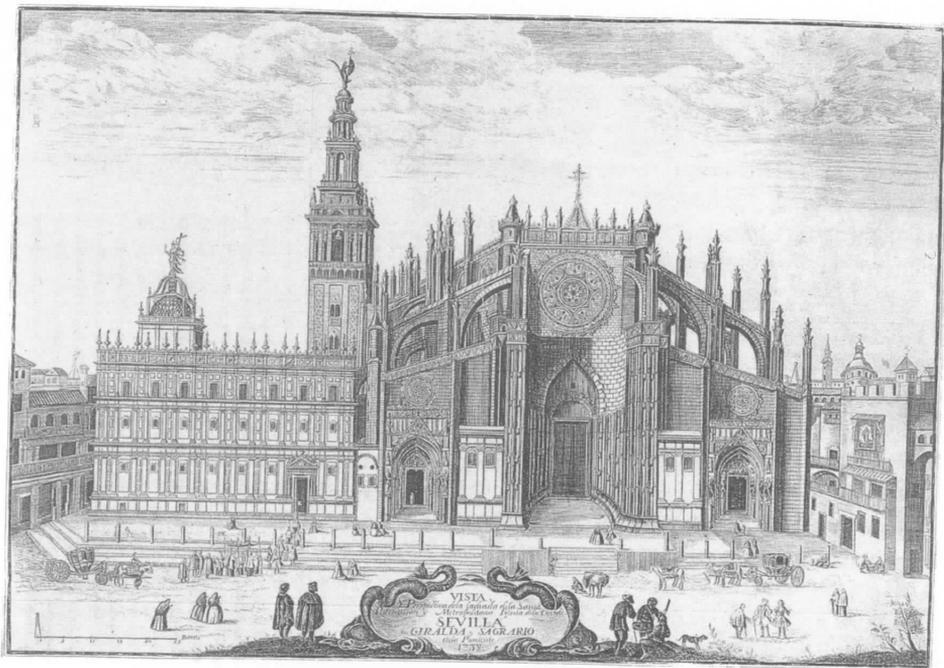


Ilustración nº 4. Vista y perspectiva de la fachada de la Santa Patriarcal y Metropolitana Iglesia de la ciudad de Sevilla, su Giralda y Sagrario hacia poniente, 1738. Pedro Tortolero, grabado en plancha de cobre, talla dulce, 240 x 480 cm. Reproducido en Sancho Corbacho, *Iconografía de Sevilla*, 1975, lam. LI.

los tímpanos, enmarcados con sencillas arquivoltas figurativas y exponer, en las jambas, esculturas cuya presencia reforzaba la temática de cada portal que, a su vez, tiene su complemento iconográfico en la vidriera del óculo abierto de cada hastial. Coyunturas desconocidas incentivarían, por necesidades funcionales o culturales, los encargos de las portadas laterales y su dilatada ejecución aplazó la escultura de la puerta central o del “Perdón nueva” hasta finales del siglo XIX pero, las vidrieras de la visitación, de los evangelistas y de la anunciación que cerraron los huecos de los tres óculos confirman la unidad temática del proyecto cuando Jean Jacques y el maestro Joannes realizaron sus cerramientos vítreos en 1514-1515 y 1532, sustituidos por otros de Vicente Menardo en 1569²⁰. Esta demora nunca impidió desarrollar, en el atrio de la puerta central los ritos o ceremonias preestablecidos como destaca un pago realizado para aparejar y adornar el acceso con motivo de la entrada de los Reyes Católicos para la celebración de las cortes que presidió el arzobispo Don Juan de Fonseca en la capilla de la Antigua en diciembre de 1499, o los de la boda de Isabel de Portugal con Carlos I en 1526 que mencionan, expresamente, el montaje de un altar, la realización de un gran arco rematado por una fingida bóveda celeste y, a ambos lados, distribuidos en las hornacinas inconclusas de las jambas,

²⁰ NIETO ALCAIDE, 1969, pp. 204, 206 y 168-171.



Ilustración nº 5. Ceremonia de entrada en la diócesis del arzobispo Don Marcelo Spinola en 1895 en el atrio de la puerta de la Asunción (puerta del Perdón nueva). (Gentileza Alfonso Jiménez).

los niños cantores de la catedral vestidos de ángeles y de virtudes entonando cánticos²¹. Las decoraciones efímeras también fueron habituales en las entradas solemnes de los prelados en la diócesis, como muestra la fotografía del arzobispo Don Marcelo Spinola en 1895 y en algunas fiestas de primera dignidad y solemnidad del Corpus cuando abrían sus batientes y, quizás, en sus días previos como, por ejemplo, el lunes y martes de rogativas antes de la Ascensión cuando la procesión entraba por esta “puerta de la indulgencia” (Ilustración nº 5)²². El discurso visual planificado inicialmente para esta puerta debería corresponder al tema del Juicio Final, común en otros templos y donde las figuras del Salvador, flanqueado por la Virgen y San Juan o dos ángeles, deberían haberse situado bajo los tres doseletes originarios del tímpano, cuyas huellas destaca una fotografía de 1885 conservada en la fototeca del archivo catedralicio. Dichas imágenes hubieran recordado a los fieles el final de los tiempos, la necesidad del arrepentimiento y de cumplir la penitencia; en las jambas, las figuras de los apóstoles, mártires,

²¹ Archivo Catedral de Sevilla, Fondos Capitulares. Sec. IV, Mayordomía nº 9353, fol. 29v. MORALES MARTÍNEZ, 2000, p. 35. La cantería moldada de la portada quedó terminada en la parte de los estribos y los baquetones de las jambas; inconclusas las arquivoltas y jambas centrales; el óculo del rosetón lo realizaría Juan Normant hacia 1472; para su diseño y cronología véase GUERRERO VEGA Y JIMÉNEZ SANCHO, 2013, pp. 31-35; JIMÉNEZ MARTÍN, 2013, pp. 143, 142. 244-246, 259-260, 266-267.

²² Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. III, Liturgia nº 9219, fol. 138v. SANDLER Y PEÑA, 1723, p. 319v.

confesores, obispos, santos y algunos profetas en un número aproximado de cuarenta y ocho esculturas, hubieran equiparado y materializado, ante los ojos de los fieles, el tránsito de las procesiones al interior con la entrada en la Gloria. Esta representación armónica del Cielo también pudo haberse concebido presidida por la escena de la Asunción de la Virgen, titular de la catedral, que contempla el boceto de Juan de Astorga y el programa escultórico realizado por Ricardo Bellver en 1882-1898²³.

La realización escultórica de los accesos laterales comenzó en la portada del baptisterio donde, en 1449, tallaban en las arquivoltas del tímpano siete altorrelieves con profetas y dos ángeles con una piedra que resultó inapropiada para la calidad requerida, lo cual determinó la búsqueda de canteras más idóneas y, finalmente, la realización de las esculturas y relieves en barro cocido, documentadas a partir de 1464. Esta técnica permitió dar una calidad plástica y estética adecuada al programa figurativo mediante un material resistente a la exposición al exterior y menos oneroso que la piedra, con el que están realizados otros conjuntos de escultura monumental y devocional en Italia, Francia y Centroeuropa. A partir de entonces y hasta la finalización definitiva de ambos accesos laterales trabajaron varios artistas o talleres cuyos pagos, cuando están documentados, evidencian acuerdos específicos, individualizados y diferenciados, para cada parte de la portada y nunca para el conjunto figurativo completo de ésta; una práctica habitual en los encargos de escultura monumental de otras catedrales, como en Bourges por ejemplo, y constatada documentalente en los cinco contratos realizados a Miguel Perrin para las esculturas y relieves renacentistas de las puertas del Perdón, Epifanía y entrada en Jerusalén. El escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña realizó el relieve del nacimiento y las esculturas de las jambas de ambos accesos según la documentación conservada entre 1464 y 1468, Pedro Millán (h. 1487-1508) firmó, en fecha indeterminada, los dos profetas colocados en el extremo del dintel de la puerta del baptisterio. Los otros dos de la puerta del nacimiento y los ángeles que rodean su tímpano parecen obra de un artífice o de un taller distinto y las tres figuras del bautismo en el Jordán deben adscribirse, igualmente, a un artista del último cuarto del siglo XV aproximadamente²⁴.

La portada norte o del baptisterio, inmediata a la pila bautismal, mantuvo la misma topografía que en la catedral mudéjar; sus tabernáculos cobijan, de forma natural, tres esculturas de barro cocido del bautismo de Cristo en el Jordán y, en las arquivoltas, los profetas tallados en piedra rodean al protoapostol. La escena prefiguradora del bautismo cristiano, el que nos da entrada para recibir y participar de los demás sacramentos, amplifica su mensaje doctrinal con las seis esculturas dispuestas a ambos lados del acceso. Suponen un homenaje visual a la primitiva iglesia hispánica y a la diócesis de Sevilla: San Leandro y San Isidoro, San Fulgencio y Santa Florentina, Santa Justa y Santa Rufina. En la fachada las dos mártires alfareras ocupan una posición simétrica a San Laureano y San Hermenegildo cuya incorporación a la portada del Nacimiento manifiesta, visualmente, la defensa de la naturaleza divina de Cristo frente al arrianismo visigodo y, además, son un magnífico testimonio de los nacionalismos eclesiásticos iniciados entre los concilios

²³ LAGUNA PAÚL, 2013, pp. 137-139; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2014, pp. 111-128. Para las esculturas de R. Bellver véase: GARCÍA HERNÁNDEZ, 1990, pp. 221-242.

²⁴ LAGUNA PAÚL, 2002, pp. 88-94; LAGUNA PAÚL, 2013, pp. 139-140.

de Constanza y Basilea cuando algunos prelados favorecieron la instauración de nuevos cultos. La fundación de las capillas de igual titulación por el arzobispo Don Alonso de Ejea (+1417) y el cardenal Don Juan de Cervantes (+1453), así como los relicarios ya mencionados confirman las devociones impulsadas por ambos²⁵. En dichos accesos las esculturas de las jambas rodeaban a los fieles al comienzo de las ceremonias y canalizaban, cristianamente, el acceso al interior conformando otras relaciones y jerarquías iconográficas que equiparan a los obispos sevillanos con los evangelistas San Juan y San Lucas, situándolos en la posición más inmediata al tímpano.

La elección del tema del Nacimiento para la puerta sur de la fachada principal tiene una clara relación con los relativos a la infancia de Cristo en otras catedrales del gótico clásico, donde también fue habitual circundar y expandir la escena con ángeles músicos en las arquivoltas y colocar algún profeta anunciador de su venida. Los evangelistas de las jambas refuerzan, emocional y visualmente, el mensaje del acontecimiento sagrado a través de las *Revelaciones* de Santa Brígida y del evangelio apócrifo del Pseudo Mateo, difundidos en estos siglos por la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine. En el relieve Lorenzo Mercadante interpretó, plásticamente, tres estampas del *Maestro E.S.* que propagaron, hacia 1460, la composición de la tabla pintada por Robert Campin hacia 1425, conservada en el Museo de Bellas Artes de Dijon, y la de Jean Daret de la capilla funeraria de Jean du Clercq (Museo Thyssen, Madrid) y también conoció el iluminador que realizó la inicial del *Antifonario G. 60* (fol. 21v) de la catedral de Sevilla. La expresión de la Virgen, el realismo de San José, el Niño en el pesebre rodeado de ángeles cantores, la jovialidad de la comadrona Zelomí, identificada tradicionalmente con una pastora, el cobertizo de los animales o la danza de los pastores demuestran la maestría del escultor para humanizar los temas sagrados tomando sus modelos del natural y superando, técnicamente, las limitaciones impuestas por el marco arquitectónico²⁶. (Ilustración nº 6).

Al concluir las dos portadas laterales de la fachada principal el Cabildo acordaría, en una fecha indeterminada en el último tercio del siglo XV, demorar el programa figurativo del acceso principal, que tenía concluida la cantería moldada de sus estribos y los baquetones de sus jambas, e incentivar las obras de terminación del crucero y del altar mayor. Estas decisiones aplazaron los encargos escultóricos y los programas inicialmente previstos para las portadas orientales y para la puerta del Perdón vieja, para lo cual el cabildo acordó otra intervención o restauración de las pinturas antiguas el 16 de agosto de 1498. En el transcurso de esta intervención, concluida en junio del año siguiente, el yesero percibió mil maravedís por encalar y reparar los paramentos, al entallador Antón Pérez se le remuneró con mil maravedís por “adovar las ymagenes que están en la puerta del Perdón vieja” y al pintor Gonzalo Díaz quince mil setecientos maravedís²⁷. Estos cargos contables confirman la existencia de esculturas anteriores a las renacentistas de Miguel Perrin, dan luz respecto al carácter de la actuación realizada y de la voluntad del cabildo por mantener el programa existente mientras concluían, por completo, las

²⁵ PÉREZ-EMBIID WAMBA, 2006, pp. 13-14; LAGUNA PAÚL, 2013, p. 139.

²⁶ LAGUNA PAÚL, 2013, pp. 141-145.

²⁷ Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Sec. I, Autos capitulares nº 7053, fol. 45r, 47r y 48r. Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. IV, Mayordomía nº 9351, fol. 15r, 16r y 28v.

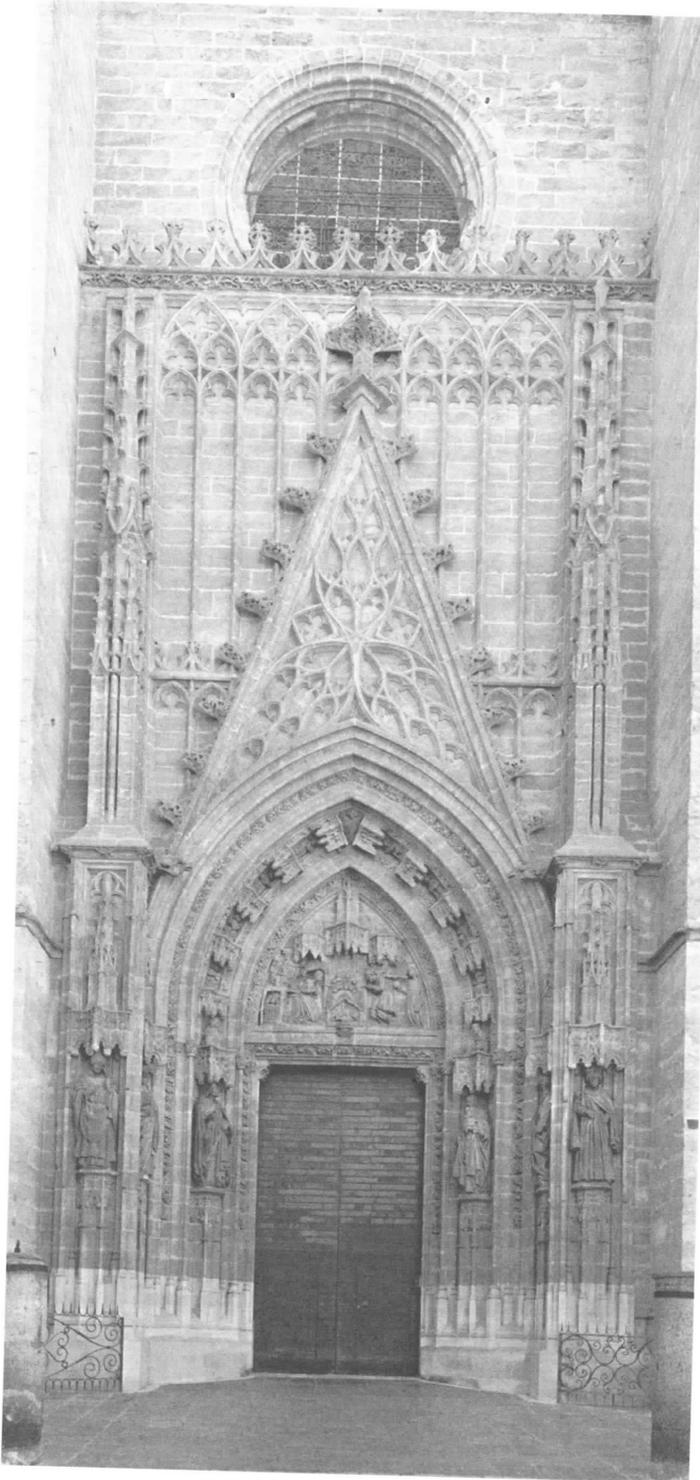


Ilustración nº 6.
*Puerta del Nacimiento
o de San Miguel de la
fachada occidental de
la catedral de Sevilla.*

obras del interior de la catedral; una decisión importante, necesaria y beneficiosa para las actividades pastorales y litúrgicas del templo.

El día nueve de agosto de 1504 el Cabildo recompensó a Alonso Rodríguez por el cierre de la bóveda de la capilla mayor y en sincronía con estos trabajos iniciaron otros encargos para adecuarlo a las necesidades litúrgicas. No obstante, la conclusión de la obra gótica todavía se demoró varios años porque estaba pendiente la terminación del cimborrio de Simón de Colonia y Alonso Rodríguez, cerrado el 10 de octubre de 1506 en el transcurso de una ceremonia oficial, que permitió la realización de sus trabajos de cantería moldada, su programa figurativo y el revestimiento exterior con ladrillos vidriados verdes y blancos abonados a Niculoso Pisano tres meses antes de derrumbarse el 28 de diciembre de 1511²⁸. El desplome del cimborrio y de sus bóvedas adyacentes impidió conocer esta obra cuya altura, al parecer, alcanzaba el primer cuerpo de la torre y tuvo un extraordinario programa iconográfico, que voló como pájaros de barro y fue realizado en sincronía con la retórica visual planificada para los hastiales interiores del crucero y capilla de los Reyes cuyo estudio constituye otro capítulo de la compleja madeja del tarogótico en la catedral de Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO GORBEA, A.: “De mezquita a catedral. Una adaptación imposible”, en JIMÉNEZ MARTÍN, A. (Ed.): *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la catedral de Sevilla, (Congreso)*. Tivris Fortissima, Sevilla, 2006, Vol. I, pp. 13-46.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, C.: “Notas para la historia de la catedral de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte*, nº 3, 1990, pp. 11-32.
- ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A.: *La traça de la iglesia de Sevilla*. Cabildo Metropolitano, Sevilla, 2009.
- BOENER, B.: “L’iconographie des portails sculptés des cathédrales gothiques: les parcours et les fontions rituels”, en PIVA, P. (Coord.): *Art médiéval. Les vies de la creation de l’espace liturgique*. Picard, Paris, 2010, pp. 221-261.
- BOTO VARELA, G.: “Sobre reyes y tumbas en la catedral de León. Discursos visuales de poder político y honra sacra”, en *Congreso Internacional “La Catedral de León en la Edad Media”*, J. YARZA, M. V. HERRAEZ, y G. BOTO (Ed.). Sec. Publicaciones Universidad de León, León, 2004, pp. 305-365.
- CARRERO SANTAMARÍA, ED. (COORD.): *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*. Objeto Perdido, Mallorca, 2014.
- COLLANTES DE TERÁN, A.: “Una ciudad, una catedral”, en AA.VV.: *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*. Sec. Publicaciones Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 117-145.
- CÓMEZ RAMOS, R.: “La puerta principal de la aljama almohade de Sevilla”, en *Archivo Hispalense* Nº 288-289, 2012, pp. 197-218.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, J.A.: “La decoración escultórica de la portada principal de la catedral de Sevilla (1882-1899)”, en *Laboratorio de Arte*, 3, 1990, pp. 221-242.

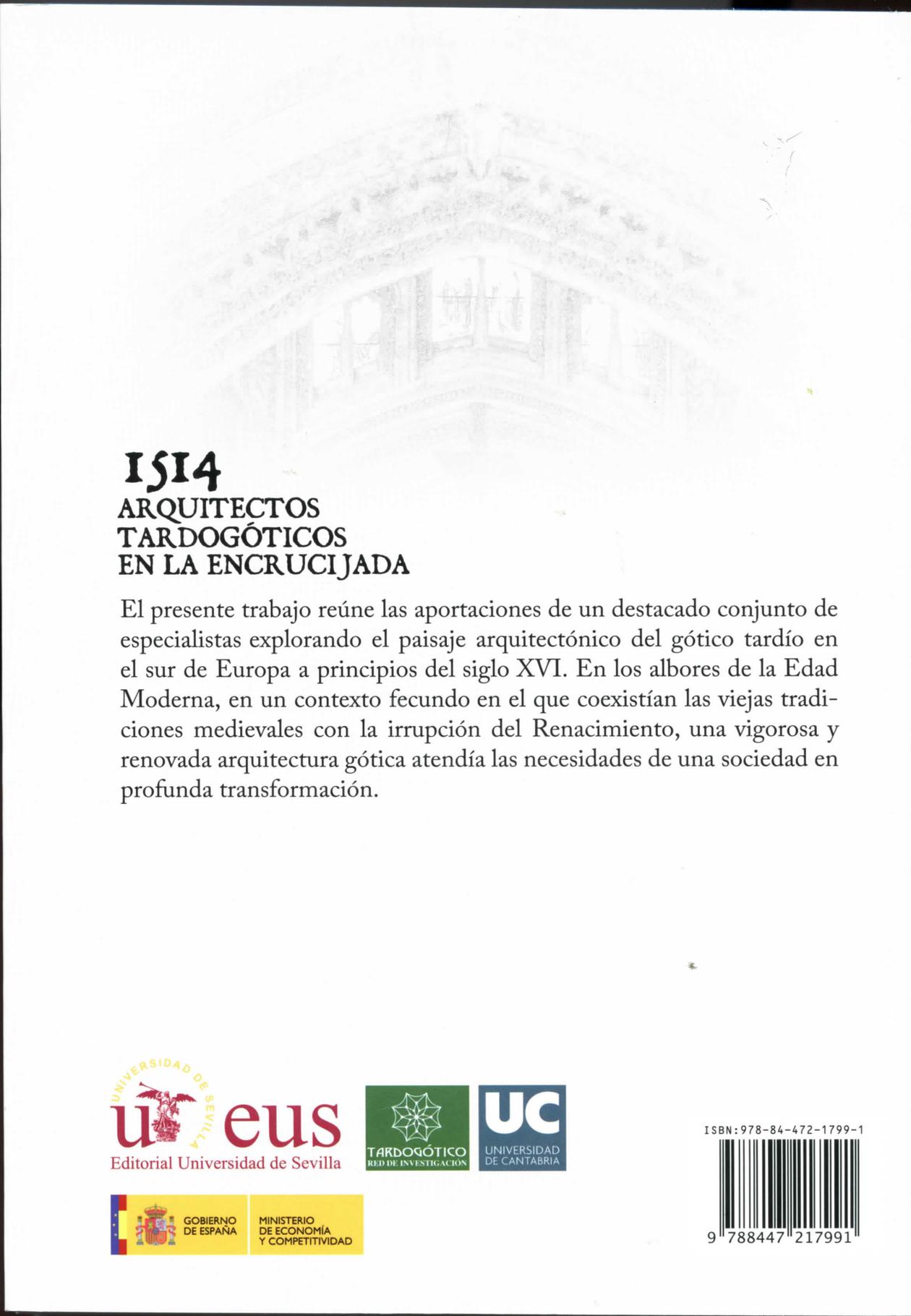
²⁸ ORTIZ DE ZÚÑIGA, 1677: III, pp. 282-283; GESTOSO Y PÉREZ, 1890: II, p. 46.

- GESTOSO Y PÉREZ, J.: *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, 1890, 2 vol.. Reed. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1984.
- GONZALEZ, J.: *Repartimiento de Sevilla*. C.S.I.C., Sevilla, 1951, 2 vols.
- GUERRERO VEGA, J. M^a y JIMÉNEZ SANCHO, A.: “Los hastiales de la catedral. Una lectura de su proceso constructivo”, en JIMÉNEZ MARTÍN, A. (Coord.): *La catedral entre 1434 y 1517: historia y conservación. Aula Hernán Ruiz 2013*. Cabildo Metropolitano-Taller Dereçeo, Sevilla, 2013, pp. 27-76.
- IZQUIERDO BENITO, R.: *Un espacio desordenado: Toledo a fines de la Edad Media*. Universidad de Castilla-La Mancha, Toledo, 1996.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. y PÉREZ PEÑARANDA, I.: *Cartografía de la Montaña Hueca*. Cabildo Metropolitano, Sevilla, 1997.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A.: “Las fechas de las formas”, en AAVV.: *La catedral de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*. Sec. Publicaciones Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 17-113.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A.: “Notas sobre la mezquita mayor de Sevilla”, en *Artigrama*, n^o 22, 2007, pp. 131-153.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A.: *Anatomía de la catedral de Sevilla*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 2013.
- JOUBERT, F.: *La sculpture gothique en France. XIIIe et XIIIe siècles*. Picard, Paris, 2008.
- LAGUNA PAÚL, T.: “La Biblioteca de Benedicto XIII”, en SESMA MUÑOZ, A. (Com.): *Benedicto XIII, el papa Luna*, Catálogo Exposición. Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1993, pp. 461-479.
- LAGUNA PAÚL, T.: “Consideraciones sobre la miniatura sevillana del siglo XV”, en *Flanders in a European perspectiva. Precedings of the Internacional Colloquium (Lovaina, 7-10 sep. 1993)*. Peters, Lovaina, 1995, pp. 673-691.
- LAGUNA PAÚL, T.: “La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla”, en MORALES MARTÍNEZ, A. (Com.): *Metropolis Totius Hispaniae*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 1998, pp. 41-71.
- LAGUNA PAÚL, T.: “Las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla”, en *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, n^o 1, 2002, pp. 83-99.
- LAGUNA PAÚL, T.: “La capilla de los Reyes de la primitiva catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la corona castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional”, en BANGO TORVISO, I. (Com.): *Las maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía sacra*. Junta de Castilla y León, León, 2001, pp. 235-249.
- LAGUNA PAÚL, T.: “Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la catedral de Sevilla”, en GÓMEZ PIÑOL, E. (Coord): *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 81-106.
- LAGUNA PAÚL, T.: “Si el nuestro cuerpo fuere enterrado en Sevilla. Alfonso X y la capilla de los Reyes”, en BANGO TORVISO, I. (Com.): *Alfonso X el sabio*, Catálogo de la exposición. Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 2009, pp. 116-129.
- LAGUNA PAÚL, T.: “Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla”, en LUGAND, J. (Ed.): *Les échanges artistiques entre la France*

et l'Espagne (XVe-fin XIXe siècles). Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2012, pp. 143-163.

- LAGUNA PAÚL, T.: "Una capilla mia que dicen de los Reyes. Memoria de la capilla Real de la catedral mudéjar de Santa María de Sevilla", en MARTÍN, A. (Coord.): *La capilla Real. XIX Edición del Aula Hernán Ruiz*. Cabildo Metropolitano-Taller Dereçeo, Sevilla, 2012, pp. 175-232.
- LAGUNA PAÚL, T.: "De la línea al volumen. Génesis figurativa y modelos grabados en la obra de Lorenzo Mercadante de Bretaña", en *Copia e Invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea. II encuentro Internacional de Museos y Colecciones de escultura*. Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2013, vol. II-CD, pp. 138-150.
- MEISS, M.: *French painting in the time of Jean de Berry: the Limbourgs and their contemporaries*. George Braziller, New York, 1974, 2 vols.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S.: "La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago de Compostela" (1969); "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca" (1977); "Le origini del programma iconografico dei portali net Romanico spagnolo" (1985). Reeditados en FRANCO MATA, A. (Coord.): *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004. Vol. I, pp. 21-46 y 89-100; Vol. II, pp. 121-136.
- MORALES MARTÍNEZ, A.J.: "Recibimiento y boda de Carlos V en Sevilla", en MORALES MARTÍNEZ, A.J. (Com.): *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Catálogo exposición Sevilla, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II; Madrid, 2000, pp. 26-47.
- NIETO ALCAIDE, V.: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. C.S.I.C., Madrid, 1969.
- OLLERO PINA, J. A.: "Los mayordomos de la Fábrica de la catedral de Sevilla en el siglo XV", en MARTÍN, A. (Coord.): *La Catedral de Sevilla entre 1434 y 1517: Historia y conservación*. Catedral de Sevilla. Aula Hernán Ruiz 2013. Cabildo Metropolitano-Taller Dereçeo, Sevilla, 2013, pp. 125-161.
- ORTÍZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía, que contienen sus mas principales memorias desde el año 1246[...] hasta el de 1671 en que la católica iglesia le concedido el culto y título de Bienaventurados. Formados por [...] ilustrados y corregidos por Antonio María Espinosa y Cárcel*. Madrid, Imprenta real, 1796, T. III.
- PÉREZ-EMBID WAMBA, J.: "La obra del P. Quintaladuelas en el contexto hagiográfico hispano", en QUINTANA DUEÑAS, A. de: *Santos de la ciudad de Sevilla y de su arzobispado. Fiestas que su Santa Iglesia Metropolitana celebra. 1636-1637*. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 9-54.
- RIGHETTI, M.: *Historia de la liturgia*. Trad. Esp., B.A.C., Madrid, 1956, Vol. 2. *Rituale romanorum*. (h. 1451-1500). Catedral de Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina. Ms. 56-4-21.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C.: "Cambio y continuidad en el proyecto gótico de la catedral de Sevilla", en *Laboratorio de Arte*, nº 23, 2011, pp. 33-64.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*. Akal, Madrid, 2014.

- SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C.: "Fortuna velut luna": iconografía de la *Rueda de la Fortuna* en la *Edad Media y el Renacimiento*", en *Humanista*, 17, 2011, pp. 230-253.
- SANDLIER Y PEÑA, J.: *Adiciones al libro de Pablo Espinosa de los Monteros, Intitulado Teatro de la S^a Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*. Sevilla, 1723. Catedral de Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, mss. 58-3-50.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, S. DE: "Espacios de penitencia pública y sus programas iconográficos en el románico hispano", en *Clio & Crimen: revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, n° 7, 2010, pp. 111-126.



ISI4

ARQUITECTOS TARDOGÓTICOS EN LA ENCRUCIJADA

El presente trabajo reúne las aportaciones de un destacado conjunto de especialistas explorando el paisaje arquitectónico del gótico tardío en el sur de Europa a principios del siglo XVI. En los albores de la Edad Moderna, en un contexto fecundo en el que coexistían las viejas tradiciones medievales con la irrupción del Renacimiento, una vigorosa y renovada arquitectura gótica atendía las necesidades de una sociedad en profunda transformación.



ISBN: 978-84-472-1799-1

