

Carpinteros y ensambladores en la estructura del Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla

Teresa Laguna Paúl¹, Fernando Guerra Libroero²,
Eduardo Rodríguez Trobajo³



Para comprender el funcionamiento estructural del mecanismo de descarga del retablo mayor de la catedral de Sevilla hay que relacionarlo con el espacio gótico donde fue montado en 1525-1526 y ampliado en 1551-1565.

La historiografía señala desde que Ceán Bermúdez atribuyera al flamenco Peter Dancart el impulso inicial de un retablo mayor, inacabado en 1488, que fue proyectado para ocupar el testero de un altar mayor desarrollado en una única crujía gótica. Algunas de sus piezas pudieron adaptarse a partir de 1508 cuando, por iniciativa del cabildo y del arzobispo Fray Diego de Deza, se encargó al pintor Alejo Fernández y al escultor Jorge Fernández las trazas y realización de una viga de imaginería y de un retablo que constituyen el origen del actual⁴. Los trabajos iniciados en aquel año se desarrollaron con normalidad hasta finales de 1511, cuando el desplome del primer cimborrio catedralicio incentivó todas las obras vinculadas con su reconstrucción, tanto las de la cantería y bóvedas alledañas, como entre otras, la realización de una cuarta parte de la sillería del coro, brutalmente dañada en aquel siniestro.

Las obras de este momento nunca afectaron al espacio inicialmente previsto para el altar mayor porque, aunque la historiografía ha mantenido que fue a partir de un acuerdo del cabildo de 1517 cuando ampliaron su espacio con otra bóveda más, las investigaciones de las últimas décadas vienen señalando que siempre ocupó la misma superficie desde la adaptación del recinto de la primitiva capilla de los Reyes de la catedral mudéjar para altar mayor y coro del cabildo durante las primeras etapas de la construcción gótica, desde 1434 hasta

¹ Profesora Titular de Historia del Arte. Universidad de Sevilla.

² Arquitecto y Restaurador de BBCC.

³ Investigador del INIA, Madrid.

⁴ CEÁN, J. Ag., *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, (Sevilla, 1804), 39-46. GESTOSO, J., *Sevilla monumental y artística* (Sevilla, 1890), II, 194-213. GIMÉNEZ, M., “El retablo mayor de la catedral de Sevilla y sus artistas”, *Documentos para la historia del arte en Andalucía, I* (Sevilla, 1927), 7-55. MORÓN, M^a F. “Análisis histórico estilístico”, AA.VV., *El retablo mayor de la catedral de Sevilla* (Sevilla, 1981), 124-129. PALOMERO, J.M., “La viga de imaginería”, AA.VV., *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*, (Sevilla, 1981), 93-120. HERRERA, Fco. J., “Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla”, HALCÓN, HERRERA y RECIO, *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, (Sevilla, 2009), 43-53.

aproximadamente 1465. El recuerdo de esta área litúrgica perduró al levantar los pilares de todo el sector oriental del templo, cuyas bóvedas era necesario terminar antes de acometer el cierre central del crucero, concluido en obra en 1506 e inacabado en su decoración en diciembre de 1511, cuando se desplomó⁵. El diseño de las trazas del retablo tuvo en cuenta, necesariamente, la superficie de la planta del altar mayor y el alzado del muro donde aparearía que, como exponemos, estaba perfectamente definido al contratar el retablo en 1508 y terminado en el momento del desplome, pero fue ampliado en su altura debido al replanteo del proyecto del retablo y su dosel-viga en noviembre de 1518 (**Fig. 1 y 2**).

En 1504 al terminar la bóveda del altar mayor, el cabildo tenía perfectamente definido el perímetro exterior del área litúrgica del altar y de la sacristía-vestuario que ocuparían los dos tramos de la nave central existentes entre el crucero y la nave mayor oriental, la que establece el discurrir de los circuitos procesionales y donde abre la nueva capilla Real. El desplome del cimborrio y su reconstrucción modificó los calendarios de obras, hizo necesario construir almacenes en el patio de los naranjos, aplazó la finalización e instalación de la viga y del retablo de la capilla mayor, cuyas piezas salvaguardaron embaladas en la librería en 1512⁶. Para los cultos del altar mayor y oficio coral adecuaron espacios, ámbitos e imágenes, que sucesivamente modificaron y organizaron con diversos bienes muebles conforme impuso el transcurso de la obra; después del desplome en 1513 Alonso Rodríguez mencionó la ubicación de este espacio de culto, provisional, en la tercera nave de poniente ocupando varias bóvedas sucesivas frente a la capilla de Santa Ana y en 1520 lo trasladaron al cierre occidental del coro, hasta la instalación del retablo y consagración del altar mayor en la primavera de 1526⁷. La organización del culto, con la dignidad acorde a las celebraciones del calendario litúrgico anual, necesitó un espacio ceremonial de mayor relevancia disponiendo tarimas y bienes muebles con el carácter de montajes efímeros de amplia duración de tal forma que, por ejemplo, en septiembre de 1515 el cabildo ordenó colocar las tablas de la viga pintadas por Alejo Fernández para la capilla mayor formando un retablo bajo un guardapolvo organizado con telas de “angeo” pintadas⁸. Más tarde, en la primavera de 1520, los carpinteros de la catedral “pusieron la viga e el crucifixo dos oras después de la noche”, que por el tiempo invertido en su montaje no debería tener relación con el encargado en 1508 y su aspecto recordaría otros contemporáneos existentes en ésta o en otras diócesis, donde coronaron las rejas de las capillas con calvarios de madera o instalaron sobre vigas, de los que se conservan algunos in situ y existen numerosos testimonios⁹.

⁵ LAGUNA, T., “Una capilla mía que dicen de los Reyes”, *La capilla Real, Aula Hernán Ruiz XIX* (Sevilla, 2012), 175-233. JIMÉNEZ, Al. *Anatomía de la catedral de Sevilla* (Sevilla, 2013), 95-107.

⁶ ARCHIVO GENERAL ARZOBISPADO SEVILLA, FONDO CATEDRAL SEVILLA, [AGAS-FC], Sección IV, libro 9362(28) fol. 14v; libro 9366(32) fol. 39r. PALOMERO, J.M., “La viga...”, 110.

⁷ MORÓN, M^a F., “Análisis histórico...”, 141. PALOMERO, J.M., “La viga...”, 114. GUERRERO, J.M., “Informe de 1513 de Alonso Rodríguez”, en *La catedral después de Carlin, Aula Hernán Ruiz XVII* (Sevilla, 14-16 octubre 2010), 41, 48-49, 59/n17.

⁸ AGAS-FC, Sección I, libro 7057(9), 58v y 65. Cit. Doc. PALOMERO, J.M. “La viga...”, 107-108 y 109.

⁹ AGAS-FC, Sección IV, libro 9375(41), 42v. POMAR, P., “Entre la liturgia medieval y la piedad contrarreformista. Imagen del crucificado en Jerez de la Frontera”, *Limes Fidei*, (Cádiz, 2014), 147-163.

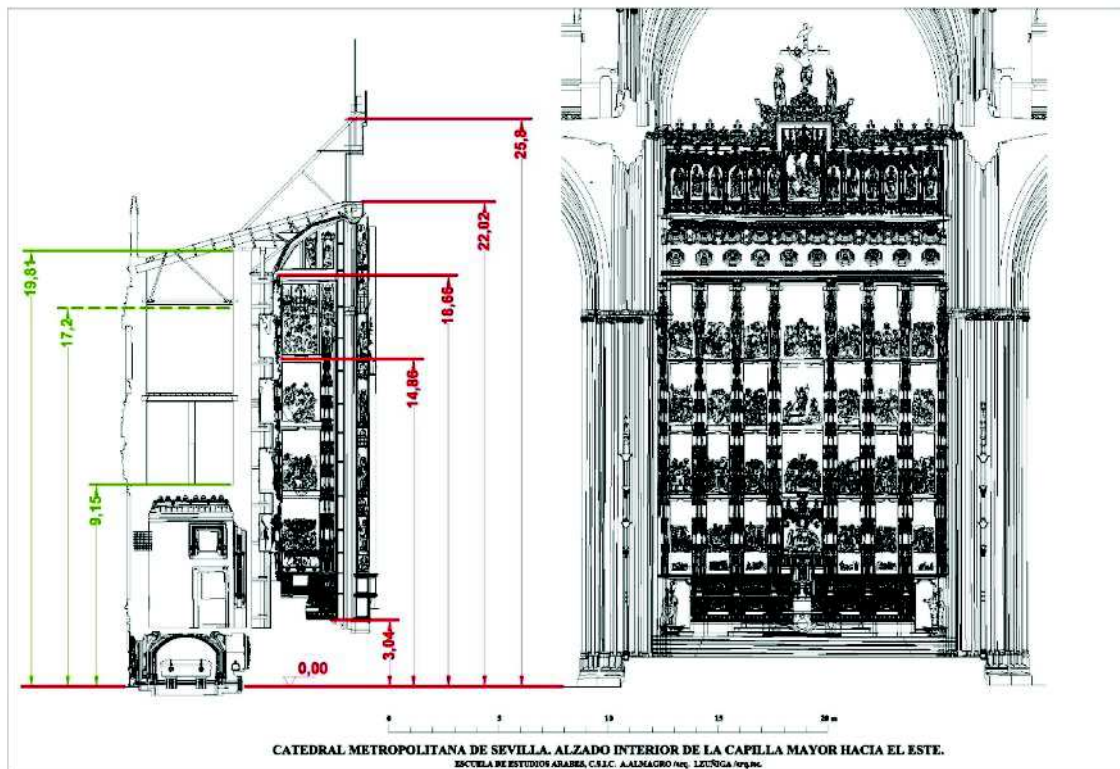


Fig. 1 y 2 -Sección vertical del trasaltar y alzado del retablo mayor de la catedral de Sevilla.
(Fotogrametría A. Almagro Gorbea)

Las obras del altar mayor nunca tuvieron grandes retrasos ya que la bóveda inmediata al crucero no sufrió graves daños en 1511 y el desplomé tampoco afectó a la pared exterior del vestuario, que ya estaba construida y tenía una altura aproximada de nueve metros desde la cota de la nave catedralicia y dos ventanas abiertas a unos seis metros de altura, cerradas con unas rejas abonadas en 1510. El interior del vestuario conforma desde entonces un espacio elevado, una sacristía alta, dispuesta sobre tres estancias semienterradas en el suelo de la catedral, que actualmente corresponden a la reserva eucarística, a la cerería y a la capilla de Yanduri¹⁰. En la primavera de 1513, conforme avanzaron las obras y era preciso terminar todos los trabajos del muro occidental, en cuya cara anterior aparearía el retablo hasta una altura de 17,20 m., fue imperioso establecer otros acuerdos relativos al área litúrgica de la capilla mayor. En mayo de este mismo año el arzobispo Deza donó el alabastro para asentar el retablo, que el cabildo agradeció ofreciéndole las tablas de la viga pintadas por Alejo Fernández para componer un retablo en la capilla de san Pedro, inicialmente prevista para su enterramiento¹¹. Unas semanas después ordenaron “ensanchar la capilla del altar mayor, porque ay más lugar donde los caualleros e personas del regimiento desta ciudad pueden oyr los ofiçios diuinos”¹². La redacción de este acuerdo capitular de 20 de junio de 1513, que pudo rectificar algún aspecto del modelo encargado al maestro mayor el 7 de mayo de 1511, indica perfectamente las

¹⁰ JIMÉNEZ, Alf., *Anatomía*, 179-182, il.13. PINTO, Fco. y JIMENEZ, Alv. “La bóveda de la capilla mayor de la catedral de Sevilla”, en HUERTA y LOPEZ ULLOA, *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, (Madrid, 9-12 octubre, 2013), 863-872.

¹¹ AGAS-FC, Sección I, libro 7056(8), 10v y 44r. Cit. Doc. PALOMERO, J.M., “La viga...”, 109.

¹² AGAS-FC, Sección I, libro 7056(8), 44r.

necesidades del área litúrgica con sus dos ámbitos diferenciados y señala, conceptualmente, el límite de la pared donde aparearía el retablo contratado y en el lugar donde estuvo el tabernáculo de la Virgen de los Reyes en la catedral mudéjar; desplazado respecto al sitio donde aparece marcado en la copia del plano de Bidaurreta y en el del Gabinete de Dibujos de los Uffizi pues ambos únicamente señalan la situación donde estaría la capilla mayor¹³.

A mediados de 1517 cuando el cabildo vislumbró la terminación de la reconstrucción del cimborrio, y antes de iniciar su nuevo programa iconográfico, plantearon otros requisitos vinculados a la instalación de la viga y del retablo encargados en 1508, cuyos trabajos habían continuado durante estos años, aunque es difícil establecer los ritmos de sus entregas y pagos que el notario apostólico, Juan de Pinos, anotó en sus libros, no localizados en el archivo de la catedral¹⁴.

Los debates relativos a la instalación del retablo y terminación de la capilla mayor comenzaron, documentalmente, el 25 de septiembre de 1517 y, prácticamente, durante un año se sucedieron distintos informes, cambios de opinión y nueve reuniones capitulares donde trataron aspectos concernientes a dar viabilidad a las necesidades litúrgicas, técnicas y artísticas. El arzobispo Fray Diego de Deza, perfectamente informado de toda la problemática, presidió la última reunión del 15 de noviembre de 1518 que reiteró la ocupación del espacio del altar mayor y servicios en las dos bóvedas o “dos capillas de las naves dellas pasando el cimborio o crucero”, fijó la disposición de las gradas de acceso al altar con la posición de su mesa y reservó definitivamente la superficie de la mayor parte de la primera para los ministros y caballeros, que ordenaron pavimentar. Además al debatir “los inconvenientes que avía en labrar e facer el dicho altar mayor en una sola capilla como solía ser e lo poco que avía para edificar todo lo que era menester”, analizaron la problemática no sólo de la ubicación de la viga contratada sino del apeo del retablo y todas las consecuencias constructivas derivadas de su decisión, porque indudablemente obligaban a una reelaboración de las propuestas y contratos anteriores que conocerían perfectamente por las opiniones recabadas a todos los artífices implicados: el maestro mayor Juan Gil de Hontañón, el aparejador de la fábrica Gonzalo de Rozas, el carpintero mayor de la misma Sebastián Rodríguez, el pintor Alejo Fernández, el escultor Jorge Fernández y el entallador Francisco de Ortega. Antes de esta última reunión, el prelado y los capitulares visitarían la obra para cerciorarse de las consecuencias de su decisión que, en estos meses, habían incrementado su interés por comprender técnicamente las necesidades demandadas, ya que en septiembre de 1518 el cabildo encargó una maqueta de madera a escala 1:1 para reflejar los volúmenes, la altura y posición de la meseta del altar mayor, con sus gradas de acceso desde el presbiterio bajo y las tres de ingreso al vestuario y un mes después instalaron en la parte alta de los pilares, vinculados a los “ochavos” de cierre exterior y muro oriental, unos lienzos pintados para simular la altura de todo este ámbito¹⁵.

Estos aspectos y otros, omitidos en la redacción del acta, obligaban a obras de cantería que recrecieron las paredes de los “ochavos” y de los dos muros construidos en el vestuario hasta alcanzar en paralelo una cota de 19,80 m, dos metros y sesenta centímetros más alto en el

¹³ ALONSO, B. y JIMÉNEZ, Alf., *La traça de la iglesia de Sevilla*, (Sevilla 2009). GUERRERO, J. M^a, “El plano de Vasari de la catedral de Sevilla”, *Magna Hispalensis: los primeros años. Aula Hernán Ruíz XVII* (Sevilla, 2008), 31-74.

¹⁴ AGAS-FC, Sección IV, libro 9376(42), 17v; libro 9378(44). 64v; libro 9378(45). 93; libro 9380(46), 7v; Sección I, libro 9379(45) 93r.

¹⁵ AGAS-FC, Sección I, libro 7058(10), 172v y 183. Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla...*, II, 200; GIMÉNEZ, M., “El retablo...”, 15.

muro espaldar del retablo construido en 1512 que terminaba en una sencilla moldura decorativa a 17,20 m documentada a partir de la última restauración. En su espacio intramuros, tres cámaras o estancias funcionales dispuestas en altura estabilizarían la construcción. También era imprescindible el replanteo del retablo y de la viga encargados en 1508, cuyos conceptos generales conocerían y, quizás, aprobarían en sus líneas maestras el mismo 15 de noviembre de 1518 porque la estructura de apeo es lo que, verdaderamente, condiciona la necesidad del recrecimiento o ampliación en altura que generó este edificio singular del trasaltar (**Fig. 1**).

Estas cuestiones, una a una, generaron otras trazas, que después los canónigos comisionados por el cabildo presentaron para su aprobación, y nuevos contratos firmados con el notario apostólico Juan de Pinos; un edificio de cantería portante y funcionalmente singular, un retablo tardogótico fundido con un dosel de tradición mudéjar y decoración renaciente que envuelve espacialmente el cielo del altar, sustenta y proyecta una viga de imaginería volada a 22,18 m del pavimento actual del templo. Esta novedosa solución en madera dorada, cuya traza realizó el pintor Alejo Fernández, necesitó la estrecha colaboración, desde sus orígenes, del trabajo y experiencia del maestro mayor de carpintería de la catedral Sebastián Rodríguez; un experto conocedor de la carpintería de tradición mudéjar capaz de resolver técnicamente no sólo cualquier aspecto de la planificación y realización del dosel sino conjuntamente su descarga, el contrarresto de la viga de imaginería y el apeo del retablo en ambos muros. Con esta solución adecuaron a las necesidades del altar mayor de la catedral de Sevilla el recuerdo de un espacio litúrgico bien conocido por el arzobispo Fray Diego de Deza: la sotobóveda y viga de primitiva capilla mayor o del Sagrario de la catedral de san Antolín de Palencia¹⁶.

Este acuerdo determinó el encargo, en enero de 1519, a Juan Gil de Hontañón del proyecto arquitectónico que ampliaba en altura el vestuario y trasaltar mayor, cuyas obras contrataron a destajo el aparejador de la Fábrica Gonzalo de Rozas y el mencionado carpintero y que estaban prácticamente terminadas a mediados de 1522¹⁷.

Un año después de comenzar el recrecimiento o ampliación del trasaltar, Alejo Fernández entregó “ciertas muestras que hizo para el retablo e para las rejas”, aprobadas el 22 de octubre de 1520. Estas muestras del retablo, remuneradas con 15.000 ducados, correspondían a una redefinición del contratado en 1508 con siete calles y cinco pisos y a la realización de la viga de imaginería actual que, coronada por el calvario del Cristo del Millón procedente de la catedral mudéjar, quedarían formalmente unidas por un dosel de casetones octogonales, que presenta la misma composición del artesonado de la sacristía alta terminado en 1522. Ambos fueron realizados por el “carpintero de la obra” Sebastián Rodríguez y sus hermanos Diego y Juan, continuando las técnicas de tradición mudéjar modernizadas con elementos del repertorio clasicista, que adelanta en su composición los artesonados renacentistas de la primera edición del libro IV de Sebastiano Serlio (Venecia, 1537), y recuerda

¹⁶ LAGUNA, T., “Necesidades litúrgicas, construcción y deconstrucción del altar mayor de la catedral de Sevilla y su ajuar a finales del siglo XV”, HERRAEZ, M^a V., *El patronazgo episcopal del último gótico en las catedrales españolas, Jornadas de difusión del proyecto HAR2013-4453+R*, financiado por el Min. Economía y Competitividad, cofinanciado con fondos FEDER, León 12-13, noviembre, 2015, en prensa.

¹⁷ ALONSO, B., “El cimborrio de la ‘Magna Hispalense’ y Juan Gil de Hontañón”, *Actas IV congreso nacional de Historia de la Construcción*, (Cádiz, 2005), 28-29. LAGUNA, T., “Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la catedral de Sevilla”, E. GÓMEZ, *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, (Sevilla, 2007), 98-100. JIMÉNEZ, Alf., *Anatomía...*, 179-184.

otros contemporáneos como el del salón del Trono de la Aljafería de Zaragoza contratado en 1492¹⁸.

La actividad laboral de Sebastián Rodríguez en la catedral, que también damos a conocer, se remonta, documentalmente, al año 1506 cuando cobró 670 maravedís por la entrega de “cierta madera” y Francisco del Olmo ocupaba el cargo de maestro mayor de la carpintería y había sucedido a Juan de Écija, su padre, el 1 de julio de 1505 con igual remuneración; 40 maravedís de jornal, 2.000 mrs. y un cahíz de trigo de salario anual¹⁹. Al año siguiente cuando alcanzó este puesto compartió sus responsabilidades durante varios meses con Francisco del Olmo y formaron con Juan Pérez la cuadrilla de carpinteros, cuyos nombres recogen las listas de los maestros y oficiales de la fábrica conservadas de 1507, remunerados con un jornal de 50 maravedís²⁰. Desempeñó este cargo durante treinta y un años, en 1538 recibió una compensación de 7.500 mrs. por el tiempo trabajado en esta iglesia y falleció dos años después²¹. En el transcurso de su dilatada carrera profesional vivió en unas casas alquiladas a la fábrica de la catedral en la calle Arqueros (actual Cerrajería) y en 1526 se trasladó a otras de la calle Gallegos (actual Sagasta), estuvo bien considerado y el cabildo valoró su competencia técnica aumentándole en 1512 su “quitación” anual a 3.000 mrs., después de las actuaciones derivadas del desplome del primer cimborrio; sus funciones, responsabilidades y competencias fueron iguales a las de otros maestros mayores de carpintería como Bartolomé Sánchez (1434-1464) o Alonso Ruiz (1541-1592) quien, prácticamente, le sucedió en el cargo desde 1541 hasta 1592²². Uno de sus principales cometidos era la supervisión, control y adquisición de cualquier madera que llegara a la catedral incluso, en alguna ocasión, de seleccionarla directamente antes de su corte. Así, por ejemplo, en el verano de 1514 viajó a Torre Palencia (Huevar del Aljarafe) para escoger los álamos necesarios para los andamios de la reconstrucción del cimborrio, que talaron y prepararon para su transporte siete peones de la catedral desde el 18 de agosto hasta el 2 de octubre y cortaron poco después en la carpintería de la obra²³.

En el diseño de la doble estructura portante del retablo y dosel-viga trabajaron absolutamente coordinados todos los artistas implicados, pero no podemos confirmar la realización de una maqueta aclaratoria de este sistema portante, cuya existencia hubiera reflejado el secretario capitular en alguna de las actas de las veinte reuniones capitulares donde debatieron estos temas desde la primera semana de febrero de 1525 hasta mediados de enero del año entrante.

Durante el primer trimestre de 1525 el cabildo conminó a los escultores y entalladores a terminar las esculturas pendientes, revisó los contratos y pagos efectuados, y los citó en varias ocasiones para explicar algunos pormenores técnicos. En la reunión del 18 de marzo determinaron y aprobaron la manera de realizar el montaje del retablo y del guardapolvo, que comenzaría colocando la estructura de la “viga sobre el guardapolvo” y después

¹⁸ PALOMERO, J.M., “La viga...”, 114-115. MORALES, A. J., “Modelos de Serlio en el arte sevillano”, *Archivo Hispalense*, 200 (Sevilla, 1982), 156. JANKE, R. S., “El alizer y cubierta de la sala nueva de la Aljafería, una obra documentada”, *Boletín Museo Arqueológico Nacional*, II (Madrid, 1984), 137-143.

¹⁹ AGAS-FC, Sección IV, lib. 9355(21), 36 y 51. Cit. Doc. GESTOSO, J. *Ensayo de un diccionario de los artifices sevillanos que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, 1899), I, 64.

²⁰ AGAS-FC, Sección IV, libro 9356(22), 35r y 46v, cuaderno jornales fol. 4v, 6v, 7v, 8v, 11v y 13v.

²¹ GESTOSO, J., *Ensayo de un diccionario...*, I, 66-67. GIL, J., *Los conversos sevillanos y la inquisición sevillana. Ensayo de prosopografía*, (Sevilla, 2001), V, 194.

²² AGAS-FC, Sección IV, libro 9362(28), XXIXr; libro 4026(7), 32; libro 4028(9) fol. sn.

²³ AGAS-FC, Sección IV, libro 9367(33), 14r, 15v, 16v y 17v.

simultáneamente instalarían la del guardapolvo y la del retablo, para que en el caso de surgir problemas o dudas poderlos corregir sin dilación²⁴. Quizás, la dificultad de llevar a cabo todos los ajustes determinó esta decisión de armar primero el guardapolvo y después el frontal del retablo.

En la construcción de la mayor parte de la estructura Sebastián Rodríguez seleccionó, preparó y trabajó con dos especies distintas de pino, laricio y pináster. La mayoría de las talas fueron realizadas en las Sierras de Segura y Cazorla en cuatro años distintos, 1517, 1523, 1524 y 1525, se transportaron preferentemente en rollo, sin escuadrar, dado que se precisaba obtener vigas de gran escuadría. Esta necesidad explica también la abundancia de aristas rotas con restos de gema que hemos encontrado en el maderamen producidas, sin duda, por un almacenamiento prolongado de madera entre 1517 y 1523 que puede explicarse por los cambios y retrasos que tuvo el proyecto inicial. El montaje de esta estructura lo consideramos una unidad cronológica, aunque el inicio de su construcción no pueda determinarlo la dendrocronología debido al uso de maderas cortadas con bastante antelación.

A finales de noviembre de 1524, este maestro mayor de carpintería fue a la Sierra de Segura para seleccionar y comprar directamente parte de la madera que hemos localizado formando parte del sistema del guardapolvo y de la viga de imaginería. Necesitaba y buscaba, evidentemente, madera con la longitud suficiente para armar el enorme guardapolvo, ya que los pies derechos precisaban madera recta y de grosor regular que alcanzara 14 m e igualmente que las vigas voladas llegaran a 10 m, por lo que precisó de nuevos pedidos especiales de pinos o mástiles enteros²⁵.

El 21 de marzo de 1525, tres días después de aprobar la instalación del retablo, este maestro obtuvo el permiso para seleccionar y adquirir los álamos grandes necesarios para montar los andamios, y en junio volvió a Segura de la Sierra a recoger más madera de pino. Los capitulares expectantes por un montaje tan laborioso y complejo volvieron a preguntarle, lo convocaron a cabildo y le reordenaron el día 7 de julio poner “los pinos en el retablo insertos de la manera como oy lo dixo en cabildo sin esperar otra consulta”²⁶. Esta última madera ha sido datada en el verano de 1525, una estación poco adecuada para la tala, lo que es signo evidente de una improvisación y ejecución aceleradas, pues desde que se cortó en el monte hasta su montaje no llegaron a pasar ni dos meses. Dicha premura pudo estar propiciada, además, por el posible anuncio de la llegada a Sevilla del emperador Carlos para su boda con Isabel de Portugal, que trataron en los cabildos de 23 y 25 de octubre de 1525 cuando organizaron una comisión para elaborar todas las necesidades, valorar costes y llevar a cabo los contratos para la organización de esta ceremonia en marzo de 1526²⁷.

Complementariamente, el 7 de agosto de 1525 le dieron permiso para comprar treinta y seis pinos en los bosques cercanos a La Palma del Condado, sin duda una madera de menor escuadría que la de la Sierra de Segura, con la que se elaboró el bastidor de la viga de imaginería

²⁴ AGAS-FC, Sección I, libro 74059(11), 27: “e platicando sobre la forma que se ha de tener en poner el retablo e el guardapolvo como que tenga firmeza perpetua e non aya peligro/ e fize porna la viga sobre el dicho guardapolvo e aviendo visto los pareceres de los maestros que en ello entienden, e viniendo a votos verbales determinaron que luego se empiece a la vez e poner el dicho guardapolvo y de ay se prosiga el poner el dicho retablo porque allí saldrá alguna duda si la ovieren para proveella e reparalla y que en lo que toca a la viga que al presente no se entienda en ponelle a fasta tando que el cabildo fable sobre ello e vea si se debe de proveer”. Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla...*, 203-204.

²⁵ AGAS-FC, Sección I, libro 9380(46), 2v. Cit. Doc. MORÓN, M^a F., “Análisis...”, 152.

²⁶ AGAS-FC, Sección I, libro 7259(11), 28, 39v, 40v y 47. Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla...*, II, p. 204; GIMÉNEZ, M., “El retablo...”, 15 y 16

²⁷ AGAS-FC, Sección IV, libro 9355(21), 11r; Sección I, libro 7059(11), 49v-50, 77, 77v y 79. Cit. Doc. GIMÉNEZ, M. “El Retablo...”, 16.

compuesto por una sucesión de marcos que albergan las doce hornacinas con los apóstoles más la central con la Quinta Angustia²⁸ (Fig. 4).

Por otro lado, maderas de los robles del país, el rebollo y el quejigo, tuvieron también amplio uso en la estructura del retablo. Su utilización estaba justificada por su densidad y dureza, y se ajusta a una larga tradición en la carpintería andaluza, tanto cristiana como nazarí, que usa el roble en nudillos y otros elementos de atado de pequeñas escuadrías²⁹. El origen de esta madera no es claro, si bien podemos suponer, teniendo en cuenta las rutas tradicionales de abastecimiento, que procedía de la Sierra Norte de Sevilla, del entorno de Constantina³⁰. También se conoce la compra a lo largo de 1525 de madera de borne, el roble de importación, caso de los 62 adquiridos a Juan de Sanlúcar que enviaron por el río desde Sanlúcar de Barrameda y cuyo principal destino fue la construcción de las hornacinas laterales y tablazón de cierre del retablo³¹.

En el panorama del activo comercio sevillano, la madera de roble europeo o borne (*Quercus robur* L. o *Quercus petraea* Liebl.) se transportaba en barcos que eran flamencos la mayoría, al igual que los comerciantes que la vendían en Sevilla y por ello se conocía como borne de Flandes. No obstante, su origen real era Polonia y la región báltica, por lo que la mayor parte de la madera utilizada en tablas y retablos europeos en los siglos XIV-XVII tuvo este origen; los resultados de nuestros estudios indican que procede probablemente de Pomerania, región a orillas del Báltico, cuya capital era Danzig (Gdansk)³².

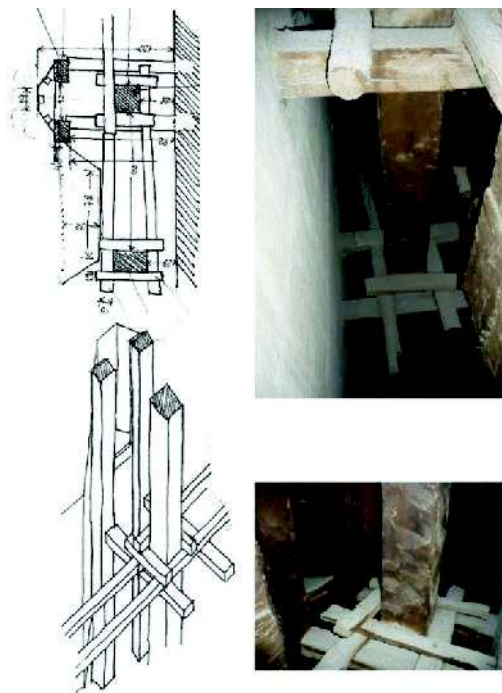


Fig. 3 - Sistema estructural del retablo mayor.
(Fonte: F. Guerra Librero)

²⁸ AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 57v. Sección IV, libro 9355(21), 11 y 16. Cit. Doc. GIMÉNEZ, M., “El retablo...”, 16; MORÓN, M^a F., “Análisis...”, 157.

²⁹ RODRÍGUEZ, Ed., “Procedencia, uso y madera de pino silvestre y pino laricio en edificios históricos de Castilla y León”, *Arqueología de la arquitectura* 5 (2008), 33-53.

³⁰ COLLANTES DE TERÁN, A., “De Betis a Guadalquivir: la victoria de Mercurio”, en *Itinerarios Medievales e Identidad Hispánica, XXVII Semana de Estudios Medievales* (Estella, 2011), 175.

³¹ AGAS-FC, Sección IV, libro 9381(47), 11; Sección I, libro 7059(11), 59v. Cit. Doc. MORON, M^a F., “Análisis...”, 157.

³² WAZNY, T., “The origin, assortments and transport of Baltic timber”, en VAN DE VELDE, C., *Constructing wooden images. Proc. Of the symposium on the organization of labour and working practices of Late Gothic altarpieces in the Low Countries*, (Brussels, Oct. 25th-26th, 2002), 117-119.

Creemos interesante hacer en este punto un paralelo entre la manufactura de las hornacinas del retablo mayor y la realizada por los talleres flamencos de la época que, curiosamente, utilizaban la misma madera, tanto en especie como en procedencia³³. El grosor de tablas, sobre todo en las tablas de fondo, era parecido pues se extraían de piezas similares (wainscotts). También en ambos modelos las tablas son enterizas dado que la altura de las hornacinas (<2 m en el retablo) era menor que el largo de los wainscott (>2,3 m). Sin embargo, en los talleres flamencos se daba un grosor decreciente a los laterales de las hornacinas³⁴, mientras que en el retablo mayor son de grosor constante. En particular, caracterizaba a los talleres bruselenses la perfección en el acabado de las hornacinas, bien cepilladas y sin huellas de herramientas³⁵. Otra diferencia significativa era la variedad de ensamblajes con amplio uso de clavijas de madera en los talleres flamencos, mientras los carpinteros hispanos recurrían a diferentes tipos de clavos para resolver la unión de piezas. Representan, sin duda, dos culturas distintas que expresan una ejecución acabada y de detalle de los carpinteros flamencos frente a la sencillez y rapidez del trabajo de los carpinteros hispanos.

El montaje del retablo y especialmente la resistencia del apeo del dosel-viga causaría cierta incertidumbre en el cabildo que, acuciado por los preparativos para la boda del emperador y preocupado por la carga que supondría la instalación del grupo de la Quinta Angustia y del apostolado en las hornacinas del frente de la viga, convocaron una reunión el día 27 de octubre de 1525 para debatir si “se pone la viga o corona en el retablo”³⁶. A partir de entonces, iniciaron consultas con los artistas implicados para evaluar el estado de sus trabajos y aportar la información necesaria para la reunión del 25 de noviembre que comisionó al canónigo Pedro Pinelo para ocuparse de todo lo relativo al evento real y a la finalización del retablo. En el mismo cabildo ordenaron desmontar el altar mayor, situado desde 1520 en las puertas occidentales del coro, después de festividad de la Concepción de Nuestra Señora y abonar al pintor Alejo Fernández la policromía de la Quinta Angustia y otras imágenes³⁷.

Este acuerdo precipitó el montaje final de todo el conjunto por lo que el 20 diciembre solicitaron otras opiniones a “buenos maestros que oviere en Sevilla, carpinteros con los cuales ayan sus tratados e acuerdo si convenía ponerse la viga ençima del retablo e con qué fuerças para que tenga entera firmesa, e si desidiesen que se convenía ponerse que lo faga e determine y en todo caso lo que más toca al retablo fasta que ello fuese necesario”³⁸. Esto determinó la presencia en el templo del “maestro carpintero de su magestad” y de “maestre Andrés”, y otros informes de Sebastián Rodríguez y sus hermanos, de fray Francisco de Salamanca que realizaba la reja central del altar mayor, del escultor Jorge Fernández y del entallador Horovio/Horozco, cuyos dictámenes conocerían los capitulares antes del 15 de enero de 1526 cuando el cabildo acordó citarlos aquella misma tarde para contrastar sus opiniones respecto a la necesidad de reforzar algún elemento y determinar cómo poner “el guardapolvo de lienço en el dicho retablo” y, además, encargaron directamente al carpintero real, que Gestoso identificó con Francisco de

³³ RODRÍGUEZ, Ed., *Estudio dendrocronológico del Retablo de Belén de la iglesia de la Asunción de Laredo (Cantabria)*, (Madrid-IPCE, 2014) manuscrito.

³⁴ BERASAIN, I., “Estudio tecnológico del soporte”, en BARRIO y BERASAIN (ed.), *El retablo de la Coronación de la Virgen. Parroquia de la Asunción de Erretería*, (Andoain, 2013), 84.

³⁵ SERCK-DEWAIDE, M., “Support and Polychromy of Altarpieces from Brussels, Mechlin, and Antwerp Study, Comparaison and Restoration”, en *Painted Wood: History and Conservation*. (The Getty Conservation Institute Malibu, 1998), 83.

³⁶ AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 94.

³⁷ AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 25r y 98r. Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla...*, II, p. 204.

³⁸ AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 103v.

Limpias, “asentar la corona de la viga que esta fecha”³⁹. Dos días más tarde mandaron “quitar los paños e los andamios e madera questán ante el retablo” y disponer todo lo necesario para el culto en el altar mayor⁴⁰. La instalación del calvario con el Cristo del Millón a 25,80 m del pavimento de la catedral, sería con poleas desde la segunda bóveda, levantándolo desde la nave del trasaltar y desplazándolo por encima de las vigas que descargan y contrarrestan las tensiones del dosel-viga. A mediados del mes de febrero, la capilla mayor quedaría completamente libre de cualquier elemento concerniente al complejo apeo y laborioso montaje del retablo, su dosel-viga y calvario que permitió al canónigo Pedro Pinelo y al sacristán mayor dar otras indicaciones para disponer la ceremonia de la boda del rey y de la liturgia solemne de la Semana Santa en la última semana del mes de marzo.

La expectación causada por la grandiosidad del retablo, unida a otras necesidades del calendario litúrgico anual demoraron la instalación del apostolado de la viga ya que 30 de mayo de 1526, aniversario de Fernando III, los capitulares decidieron colocarlos en el altar de la capilla de San Clemente para conmemorar esta festividad y la capitulación de Ysbilia el 23 de noviembre de 1248, dotada por Alfonso X⁴¹. A finales del mismo año instalarían, desde la parte posterior de la viga, este apostolado y un dosel bordado, que enmarcaba y sacralizaba el calvario del crucificado del Millón.

El diseño estructural de Sebastián Rodríguez

A la hora de asegurar la estabilidad del retablo se plantearon dos circunstancias que resultaron fundamentales en su diseño estructural. Por un lado la derivada de sus propias dimensiones y por otro la definida por el diseño del enorme guardapolvo de remate superior, que amen de tener que volar extraordinariamente sobre el plano del retablo debía soportar la gran carga de la Viga. Para cada una de estas necesidades era menester plantear dos sistemas estructurales diferenciados que pudieran convivir para aprovechar al máximo todas sus capacidades resistentes⁴².

Tal y como tradicionalmente se venían desarrollando durante el periodo gótico, la descarga y transmisión de esfuerzos se encomienda a un entramado ortogonal en el que los elementos verticales y horizontales se distribuyen en calles y cuerpos, de acuerdo con la división formal del retablo y aunque se trata de una solución habitual, su propia singularidad determinará las soluciones constructivas y estructurales.

Observando la sección vertical de la fábrica se aprecia una importante diferencia de espesores entre la zona inferior, desde el nivel de acceso a la sacristía hasta una altura de 2,13 m. y el resto del paramento. En la cota más baja donde se abren los dos huecos, que comunican la capilla con el vestuario, el muro alcanza una potencia de 2,28 m, a partir del nivel en el que apoya la estructura del retablo; el espesor corresponde a tres pies, tal y como señala el acta del 9 de julio de 1518 y en la interpretación de las trazas de la sacristía-vestuario que recibió desde

³⁹ AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 109v. Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla...*, II, 205.

⁴⁰ AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 110r. Cit. Doc. PALOMERO, J.M., “La viga...”, 114.

⁴¹ AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 115v, 138v, 146r; Sección IV, libro 9381(47), 17v. Cit. Doc. GIMENEZ, M., “El retablo...”, p. 17; PALOMERO, J. M., “La viga...”, 114.

⁴² GUERRA, Fdo., “La estructura del retablo mayor de la catedral de Sevilla”, *La catedral entre 1434 y 1517. Historia y Conservación, Aula Hernán Ruiz, 2013* (Sevilla, 2013), 5-24.

Sevilla Juan Rodríguez, canónigo de la catedral de Segovia, en 1561⁴³. El muro presenta tres vanos dispuestos a distinta altura; dos situados a 9,15 m rematados con arco carpanel y un tercero a 13,36 m con arco apuntado, todos construidos al mismo tiempo para dar servicio al montaje y uso del retablo. Este muro fue el que, como ya señalamos, recrecieron hasta alcanzar la misma cota de 19,8 m que tiene, desde 1522, la pared exterior del vestuario de tres alturas, operación, sin duda motivada por la incorporación de la solución estructural del dosel lúneo y su pantalla iconográfica, cuyo contrarresto necesitaba ineludiblemente de la participación de ambos muros.

La estructura del retablo se aloja en un hueco comprendido entre la pared de piedra y el plano de madera del fondo de los encasamientos. Se trata de un entramado ortogonal que, en las tres direcciones del espacio, asegura las condiciones de resistencia y estabilidad al tiempo que colabora en la solución volada del guardapolvo. Verticalmente se distribuyen ocho pilares dobles de 15 x 10 cm -separados entre sí 32 cm y unidos por travesaños- alojados detrás de cada uno de los prismas trapezoidales que conforman las pilastras.

A la altura de cada cuerpo los pilares, que se componen de dos piezas de longitud inferior a 9 m unidas por empalmes solicitados a compresión tipo horquilla, reciben en mortajas las espigas de las vigas horizontales de 10 x 16 cm de sección que descargan las hornacinas, construidas íntegramente, al igual que las pilastras, con tablas de borne de 2,5 cm de grosor. Para evitar el vuelco del conjunto se instalan nudillos de roble de 10 x 10 cm empotrados en el muro y ensamblados a cada lado del pilar mediante cola de milano. La separación del entramado respecto del muro soporte es de 82 cm y la altura total de cada mástil, hasta alcanzar el arranque del guardapolvo, donde una viga de 10 x 20 cm ata sus cabezas, es de 13,70 m.

Centrados tras cada pareja de pilares, a 28 cm del paramento, se distribuyen 8 pies derechos, los 6 centrales de 20 x 23 cm dispuestos con su dimensión mayor paralela al plano del muro y los de los extremos de 27 x 18 cm de manera contraria. Arrancan sobre resaltes de piedra de 20 cm de altura y, en los de los extremos, para salvar los vanos de los accesos a la sacristía, se disponen sobre ellos dos vigas “a manera de cargadero”. Hasta alcanzar su longitud de 14,7 m se empalman dos piezas mediante unión en quijera y para evitar el pandeo se empotran atirantamientos en la fábrica (**Fig. 3**).

Las espigas de sus cabezas se ensamblan en las cajas de las zapatas de 81 x 27 cm sobre las que discurre una carrera de un pie de ancho por medio de grosor. De esta manera consiguen pasar de la modulación determinada por la distribución axial de las calles del retablo, con una central de mayores dimensiones, a la que definirán los casetones del guardapolvo. Mediante este recurso estructural resuelven la transición entre el entramado característico para estabilizar un retablo gótico, adaptado a la disposición de sus pilastras, y el sistema de descarga necesario para instalar un elemento, estilísticamente más avanzado, que se desarrolla dividiendo regular y uniformemente un espacio.

La determinación de ubicar la viga en un plano adelantado respecto al del retablo, hasta alcanzar la línea definida por los pilares, supuso la necesidad de disponer un sistema estructural en voladizo, ya que desde condicionantes puramente constructivos, los pilares que separan los dos tramos de la capilla son los únicos elementos con la altura suficiente para poder recibir los

⁴³ RUIZ, J. A., *Las trazas de la catedral de Segovia*. (Segovia, 2003), 255; “una traza que [me] trujeron del Edificio de la Yglesia mayor de Sevilla...el vestuario para los ministros del Altar mayor esta en Sevilla a las espaldas del dicho Altar mayor [y tiene sus puertas] que creo son dos una de cada parte del dicho Altar mayor”. ALONSO, B., “El cimborrio ...”, 28-29.

empotramientos de las piezas horizontales que conforman el entramado de la viga de imaginería.

También para conectar los dos planos establecidos se podría haber pensado en utilizar un recurso heredado de la construcción de los grandes aleros volados de tradición nazarí, consistente en contrarrestar el vuelco de las vigas con la masa de la fábrica del muro soporte que se construiría sobre ellas⁴⁴. Esta solución hubiese implicado levantar dicho muro cuatro metros por encima del nivel de los paramentos que cierran el trasaltar por lo que quedaría sin trabar con otras fábricas y su estabilidad se reduciría ostensiblemente, al tiempo que se haría visible desde las naves laterales.

Descartadas estas opciones, el siguiente recurso consistió en utilizar el muro del trasaltar, consiguiendo que los dos paramentos que configuran el espacio de la sacristía alta, colaborasen para establecer el contrarresto al momento de vuelco de la Viga de imaginería, de modo que el muro “soporte del retablo” recibiera una solicitud de compresión, mientras que el del trasaltar estuviera sometido a tracción. El problema es que para conseguir este efecto, de nuevo se necesitaba que la fábrica cargase sobre el empotramiento de las vigas y es aquí cuando el ingenio y conocimiento práctico del funcionamiento estructural que poseían los constructores de este retablo se ponen de manifiesto. La solución adoptada invierte la disposición haciendo que el muro en lugar de cargar sobre la superficie superior de las vigas cuelgue de las mismas a manera de contrapeso construyendo un entramado empotrado en la fábrica del trasaltar formado por dos vigas que corren a lo largo de todo el muro, una instalada en la coronación y otra 2,5 m por debajo, que se ensamblan a media madera con nueve pilares. De esta manera se logra que la sección del muro, que queda en su interior, transmita su peso a las grandes vigas voladas que se insertan en la fábrica por debajo de la pieza superior (**Fig. 4 y 5**).



Fig. 4 - Estructura del apeo del dosel del retablo de la catedral de Sevilla.

(Fonte Teresa Laguna)

⁴⁴ Para el funcionamiento estructural del alero del Palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla, sus semejanzas y diferencias con otras obras, véase: ALMAGRO, A, “El alero de la fachada del palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla. Análisis de su estructura” en *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, (Valencia, 2009), 35-44.

Para alcanzar la altura necesaria en su extremo, las vigas se instalan con una inclinación ascendente de 15° “empotradas” en el contrapeso del trasaltar y apoyadas sobre grandes ménsulas, con su cara inferior cajeadada con entalladuras de 5 cm, para ensamblarse con la carrera que remata los pies derechos y con las dos soleras de 43 x 12 cm. Estas ménsulas de forma triangular, están compuestas por tres piezas de la misma sección que las vigas (36 x 26 cm) y con una longitud de más de 4 m reducen el vuelo hasta prácticamente la mitad. En cada uno de sus laterales se fija, mediante piezas reforzadas con herrajes, una tornapunta que colabora también en la descarga.

La solución constructiva utilizada en las vigas para conseguir la longitud de 10 m y asegurar el perfecto contrarresto de esfuerzos y tensiones generadas por su vuelo, presenta aspectos singulares que vuelven a poner de manifiesto la enorme capacidad de los carpinteros ensambladores para resolver los requerimientos estructurales a los que se enfrentaron. Mediante un empalme en rayo de Júpiter unen dos piezas, la más corta, que es la que se entrega en el muro del trasaltar, es de pino laricio de primera calidad, mientras que la otra más larga se labra con pinaster⁴⁵.

La ejecución de este empalme se adapta a las reglas tradicionales del trazado, pero al hacer el corte oblicuo en la cara menor de la escuadría, nos encontramos con una solución actualmente en desuso, que no suelen recoger los manuales de construcción con madera⁴⁶, aunque no resultaba inusual en la carpintería del siglo XVI cuando se aplica a las vigas que trabajan a flexión como, por ejemplo, en los forjados de madera reutilizada de la Mezquita de Córdoba⁴⁷ o en otros ejemplos próximos geográfica y temporalmente caso de la saleta de la Reina en el Cuarto Real del Alcázar de Sevilla⁴⁸.

El conocimiento profundo de la manera como trabaja esta unión se refleja en la labra en ángulo de los extremos de las piezas, mediante la cual consiguen una mayor resistencia a flexión y aseguran su acoplamiento. Al observar detenidamente las grandes vigas voladas se aprecia que las caras de las dos piezas que la componen están desplazadas entre sí 5 cm, y ésto, lejos de significar errores o que tengan diferente grosor, es otra muestra de la maestría de sus constructores ya que con esta solución, al desplazar sus ejes, se consigue aumentar la sección de la parte del empalme solicitada a flexión (**Fig. 5**).

Durante la restauración de finales de la década de los setenta del pasado siglo se eliminan, por su avanzado estado de degradación, unas piezas que estaban situadas sobre cada viga coincidiendo con las uniones quebradas del rayo de Júpiter y embridadas con unas pletinas clavadas que todavía se conservan y, a nuestro entender, formaban parte del mecanismo para afianzar dicha unión y evitar su desmaclado⁴⁹.

⁴⁵ Lo identificó RODRIGUEZ, Ed., *Estudio dendrocronológico y constructivo del Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla*. Madrid. 2013. GUERRA, Fdo., “La estructura...”, 19.

⁴⁶ Las últimas representaciones de este empalme las encontramos publicadas por Luis GAZTELU en 1899: *Pequeña Enciclopedia Práctica de Construcción. Manual N° 4*. Madrid 1899.

⁴⁷ RODRÍGUEZ, Ed., *Estudio dendrocronológico...*: “Esta disposición trastocada, no es inusual en la carpintería del siglo XVI cuando se aplica a las vigas que trabajan a flexión como, por ejemplo, en los forjados de madera reutilizada de la Mezquita de Córdoba”.

⁴⁸ Un empalme similar aparece en uno de los tirantes de la armadura de finales s. XV de la Cámara alta o Saleta de la Reina del Alcázar de Sevilla. Véase RAMÍREZ, Inm. et alt., “Restauración de la armadura de la Saleta de la Reina en el Cuarto Real”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 4 (Sevilla, 2003), ilustr. 15.

⁴⁹ RODRÍGUEZ, Ed., *Estudio dendrocronológico...*



Fig. 5 - Maqueta del sistema estructural del retablo mayor con su dosel-viga de la catedral de Sevilla. (Fonte: F. Guerra Librero)

Para mejorar el funcionamiento mecánico del conjunto de las vigas en ménsula, los carpinteros dispusieron otra estructura triangulada ocupando el último nivel de la sacristía alta. Incluyen en el telar tirantes dobles de 10 cm de sección con uno de sus extremos unido a la viga en la zona del empalme en rayo de Júpiter y con el extremo opuesto clavado a las piezas de roble empotradas en el muro soporte y en el del trasaltar, donde entran a colaborar con el sistema del entramado/contrapeso descrito anteriormente, ya que se insertan por debajo de la viga inferior del mismo y, consecuentemente, cuando el conjunto tiende a girar por el efecto del vuelco, el tirante transmite al nudillo el momento de giro y éste a su vez al conjunto del entramado, consiguiendo contrarrestar el empuje vertical ascendente que genera el par de fuerzas. Por otro lado la pareja de tirantes reducen la luz de la viga y por tanto su deformación y el posible desacoplamiento del sistema de empalme. Estas piezas fueron sustituidas completamente por elementos metálicos en la intervención de consolidación de finales de los años setenta del siglo XX⁵⁰.

La instalación de este sistema de refuerzo y atirantamiento es, probablemente, la causa por la que, por encima del nivel de entrega de los tirantes en el muro soporte, se conserva una moldura decorada. Tal vez este habitáculo alto, al quedar ocupado por parte de la estructura, se destinó a almacén de mantenimiento del retablo y materiales diversos para las instalaciones del calendario litúrgico anual, uso que ha conservado hasta la actualidad y no se consideró necesario labrar el elemento decorativo en los paños que se levantan posteriormente para cerrar la sacristía alta.

Con estas soluciones lograron un conjunto estable y resistente para contrapesar la viga de imaginería que se conforma como un entramado con dos largas carreras de 13 m, empotradas entre los pilares de la capilla y montantes verticales entre los encasamientos de las esculturas. Este bastidor se asegura ante el vuelco con una gran tijera formada por dos piezas de 7,9 m de

⁵⁰ QUEIRO, R., "Consolidación estructural", AA.VV., *El Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla* (Sevilla, 1981), 175-186, expone los trabajos de la consolidación estructural del retablo en 1977-1979.

largo y 23 x 16 cm de sección que colabora también en la descarga del grupo escultórico del calvario, instalado a 25,80 m del pavimento actual de la catedral.

Este novedoso y doble sistema estructural del maestro mayor de carpintería Sebastián Rodríguez es el que sustenta desde entonces el gran retablo tardogótico de mazonería dorada, con siete calles y cinco cuerpos, ligado estructuralmente a un dosel de tradición mudéjar y decoración renaciente que envuelve espacialmente el cielo de la mesa de altar y dejaba desnudas, sin decoración, las paredes laterales de la plataforma superior del altar mayor. Esta circunstancia consideramos fue uno de los agentes que incentivaron al cabildo para llevar a cabo treinta años después una ampliación figurativa en dichos muros laterales, comenzada en 1551. Este incremento o engrandecimiento comprende a cada lado una calle de cinco cuerpos, incluyendo la predela, y una polsera iconográfica de cierre plenamente renacentista. Magnus Homan y un grupo de ensambladores llegados de los Países Bajos, coordinadamente con el maestro mayor de carpintería Alonso Ruiz, llevaron a cabo el forzado maridaje de las mazonerías doradas y apeo de los costados ampliados con una estructura tradicional, de entramado ortogonal atirantado mediante vigas empotradas en el muro, desde mediados de 1564 hasta finales de 1565⁵¹. Desde aquella fecha el retablo mayor de la catedral de Sevilla envuelve completamente el área litúrgica, asciende hasta fundirse con el dosel y realza el carácter sacro de las celebraciones.

⁵¹ AGAS-FC, Sección IV, Libro 9614(274), 16, 31, 42v, 50v, 70, 78 y 87; Sección IV, Libro 9608(268), 84r y 15v; Sección IV, Libro 9613(273), 35, 45r y 64r. LAGUNA, T., “Artífices y documentos para la historia del facistol, “el atril grande del coro de la catedral de Sevilla”, *Las horas, las palabras y el facistol. Aula Hernán Ruiz XXI*, (Sevilla, 2014), II, 30.