

ACCA

017

ANÁLISIS Y COMUNICACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA ARQUITECTURA
analysis and contemporary communication of architecture
departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica dEGA Universidad de Sevilla

Edición

Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica
Universidad de Sevilla
<http://departamento.us.es/dega/>
Avd. Reina Mercedes 2, 41012 – Sevilla

Directora dEGA

Mercedes Linares Gómez del Pulgar

Editor ACCA 017

José Joaquín Parra Bañón

Redacción ACCA

Antonio Ampliato Briones
José María Gentil Baldrich
Francisco Granero-Martín
Francisco S. Pinto Puerto

- © De la edición, dEGA
- © De los textos, sus autores
- © De las imágenes, sus autores

Diseño: J. J. Parra Bañón
Maquetación: Pedro Mena Vega
Impresión: Tecnographic

ISBN: 978-84-09-12804-4
Depósito Legal: SE 1214-2019

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada, ni transmitida, ni almacenada en ninguna forma ni por ningún medio sin la autorización previa y por escrito de la dirección editorial y los titulares del copyright. En este volumen con trabajos de investigación universitaria, aunque en cada caso se indica la procedencia de las imágenes, se pueden haber utilizado algunas de las que los autores de los textos pudieran no haber podido identificar a la propiedad de los derechos, o bien han entendido que las imágenes eran de libre uso. En caso de identificar alguna imagen como propia, la propiedad de los derechos puede ponerse en contacto con los editores con el fin de corregir los errores que se detectaran en ediciones posteriores.

Los trabajos de investigación originales que componen este volumen de ACCA han sido seleccionados tras convocatoria pública y sometidos a un proceso de revisión y evaluación por dos expertos universitarios previa a su publicación. Los criterios y los contenidos expuestos son responsabilidad de sus autores.



dEGA
departamento de EXPRESIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA
escuela técnica superior de Arquitectura
universidad de Sevilla

ACCA

017

ANÁLISIS Y COMUNICACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA ARQUITECTURA
analysis and contemporary communication of architecture

departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica dEGA Universidad de Sevilla

ÍNDICE

8-16

Tres tratados y trece textos terminales

Umbral del editor (J. J. Parra)

18-35

Elogio de la sombra en el cine: notas a Junichiro Tanizaki

José María Gentil Baldrich

36-53

Dibujos y sepulcros. Notas sobre tres trazados góticos

Alfonso Jiménez Martín

54-69

Cuestiones de geometría y dibujo de arquitectura

José Antonio Ruiz de la Rosa

70-83

Del pensamiento y la mano. Una reflexión sobre el dibujo del arquitecto

Francisco Granero-Martín

84-97

La fotografía como campo de experimentación para la arquitectura

Inmaculada Guerra Sarabia

98-107

Pas de côté: genetic images

María Josefa Agudo-Martínez

108-123

Dibujos, maquetas y viceversa. Usos de modelo y dibujo en la concepción arquitectónica

Ana Yanguas Álvarez de Toledo

124-137

La dimensión simbólica de las fortificaciones fronterizas. Palimpsestos, hijos de un paisaje relictos

Juan José Fondevilla Aparicio

138-153

El olivar en Écija: un paisaje olvidado

Jorge Moya Muñoz

154-171

La iglesia de San Juan de los Caballeros de Jerez en las vistas de

Hoefnagel (1565), Wyngaerde (1567) y Guesdon (1853-55)

Manuel Barroso Becerra

172-189

Charles Clifford y Édouard Baldus: similitudes, vínculos y correspondencias

Pablo Fernández Díaz-Fierros

190-213

Tecosa: la fábrica carolinense de Higuera y Miró

Eva María Daza Rebollo y José Joaquín Parra Bañón

214-232

Didáctica de la arquitectura. Siza, Évora, taller, maqueta, dibujo, vanguardia, antigrafiá, parerga, paralipómena, etc.

José Joaquín Parra Bañón



Rasguño del rosetón del crucero de la catedral de León, hecho a fines del siglo XIII sobre la tapa de la tumba del diácono y canónigo Juan Niño, fallecido en 1209 (Foto: JIMÉNEZ MARTÍN, 2010)

DIBUJOS Y SEPULCROS. NOTAS SOBRE TRES TRAZADOS GÓTICOS

Alfonso Jiménez Martín

Catedrático jubilado de la Universidad de Sevilla
Asistente honorario dEGA 2017–18

amman@us.es

RESUMEN

Analizo tres dibujos góticos «españoles» vinculados al nivel superior del ejercicio profesional de la arquitectura gótica, trazados por quienes cumplieron el papel de maestros; uno es claramente un proyecto en sentido tradicional, mientras los otros corresponden a etapas intermedia en el proceso de construcción. El primero es, por ahora, el más antiguo de los dibujos de nuestra historia arquitectónica, que alguien dibujó en una tumba románica, y cuyos resultados pueden verificarse en un rosetón de la catedral de León; el segundo es el conjunto de trazados reguladores que un escultor bretón hizo sobre las piezas de alabastro de la tumba de un cardenal sevillano, conocedor de la obra de Brunelleschi, sepultado en un túmulo gótico con letrero renacentista; el tercero y más reciente es el proyecto, con varias vistas sobre papel, de la tumba de una pareja de aristócratas sevillanos que yacen en Guadalupe, Cáceres, que realizó un maestro natural de Bruselas.



[1] El rosetón del brazo norte del crucero de la Catedral de León (Foto: JIMÉNEZ MARTÍN, 2018)

Exagerando un poco, podríamos decir que la historia del dibujo de arquitectura comienza en España cuando, al final del siglo XIII,¹ empezaron a fabricar las vidrieras de la catedral de León y termina en el momento en que los ordenadores jubilaron los saberes tradicionales. Ahora estamos en otra era del dibujo (Jiménez Martín, 2006), o tal vez no: cualquiera sabe.

«Dibujo de arquitectura», es una etiqueta convencional que reúne las distintas modalidades del proyecto, como previsión dibujada de aquello que se quiere construir, ya sea un edificio completo o una parte del mismo, siendo conveniente que tenga la virtud métrica que denominamos escala. En principio excluimos las maquetas, miniaturas y pinturas, aunque a veces conviene tomarlas en consideración, pues no hay tanto material en los primeros tiempos y por lo mismo incluyo los dibujos de documentación, es decir, de edificios existentes; con estas limitaciones y licencias, se cuentan con los dedos de una mano los dibujos anteriores al XIII, aunque costaría poco multiplicarlos gracias a las incisiones en piedras romanas (Conde León, 1993, Pizzo, 2016, pp. 58ss y Atienza Fuentes, 2017, pp. 56ss); conozco estos ejemplos «prehistóricos»:

1. Fragmento de la *forma* territorial de *Lacimurga*. Bronce de 8,5 x 5,7 cm (Sáez Fernández, 1990, p. 207), con parte de la *centuriatio* al sur de *Lacimurga Constantia Iulia*, término de Navalvillar de Pela (Badajoz); muestra seis rótulos, el Guadiana, un camino y cinco linderos; data del año 27 a. C. conservándose en el Museo Municipal de Ronda (Málaga).

2. Rasguños en una cornisa de Itálica. Es una pieza marmórea de inicios del III d. C., parte de la última decoración del teatro, en cuya cara inferior (75 x 29 x 29 cm) aparecen rasguños anteriores cortados por la decoración, que dejó fuera varios centros de arcos. Son los perfiles de dos basas áticas, de tamaño desigual, homotéticas, un cambio de escala mediante compás de proporciones (Jiménez Martín, 1994, p. 52 y Jiménez Martín, 2016, p. 47).

3. Rasguño del croquis de una iglesia visigoda. Una pizarra de 32 x 11,5 x 1,5 cm contiene «*un edificio basilical de planta rectangular, con una piscina bautismal a los pies y un altar bajo ciborio en la cabecera*» representación tan tosca y simbólica que cuesta trabajo incluirla, pero es el único altomedieval conocido (Morín de Pablos, 2005, p. 285). Apareció en Huerta (Salamanca) y se conserva en una colección privada.

4. Rasguño de un arco lobulado de Madīnat al-Zahrā'. Lo identificó Velázquez Bosco en 1912 en el camino de Ronda Bajo, junto al salón de 'Abd ar-Raḥmān an-Nāṣir. Este ejemplar cordobés del siglo X, de 47 x 28,7 cm, ha desaparecido; incluía trazado y dovelaje (Ruiz de la Rosa, 1987, pp. 224-226).

Estos son los precedentes de los 66 ejemplares góticos que publiqué en 2011 (Jiménez Martín, 2011); una iniciativa posterior, dirigida desde 2015 por el profesor Ibáñez Fernández,² ha catalogado más de doscientos dibujos, de los que he formalizado treinta. Pretendo publicar, sin las limitaciones de los formatos precedentes, y sin seguir el orden cronológico, una síntesis de los datos que poseo, empezando por tres ejemplares indicados.

En la sala de exposiciones del claustro de la catedral de León se exhibe una losa de arenisca, de 40 x 56 x 14 cm, con un epitafio inscrito en el canto. Es un rasguño que presenta daños, aunque no impiden interpretarlo como la tracería del rosetón del brazo norte del crucero.³ Hace veinticinco años fue descrito así:

[...] podría ser una piedra similar a las citadas por Street, como procedentes del desmonte del brazo Sur de la sede catedralicia; algunas contenían dibujos de estructuras arquitectónicas que posteriormente fueron utilizadas en la ejecución de las obras. En el tizón del sillar que contiene el proyecto del rosetón se grabó una inscripción, hoy incompleta, cuyo contenido no guarda relación con el dibujo. Dice así: «*Iohanninus diaconus et canonicus /.../ MCCXXVII*». Aun cuando aparece la fecha de 1227, podría tratarse de un acta epigráfica descontextualizada cuyos caracteres parecen corresponder a la mitad del siglo XIII. Estos datos permiten plantear la hipótesis de que el sillar se utilizó como soporte de la inscripción cuando ya no servía como modelo a los oficiales del rosetón como anterior a la mitad del siglo XIII. La medida de su diámetro coincide exactamente con el pie francés, 0,324 m, lo que indica, además, el origen galo del tracista (Valdés Fernández, Cosmen Alonso et al., 1994, p. 52-53).

En 2008 se publicó este imaginativo comentario:

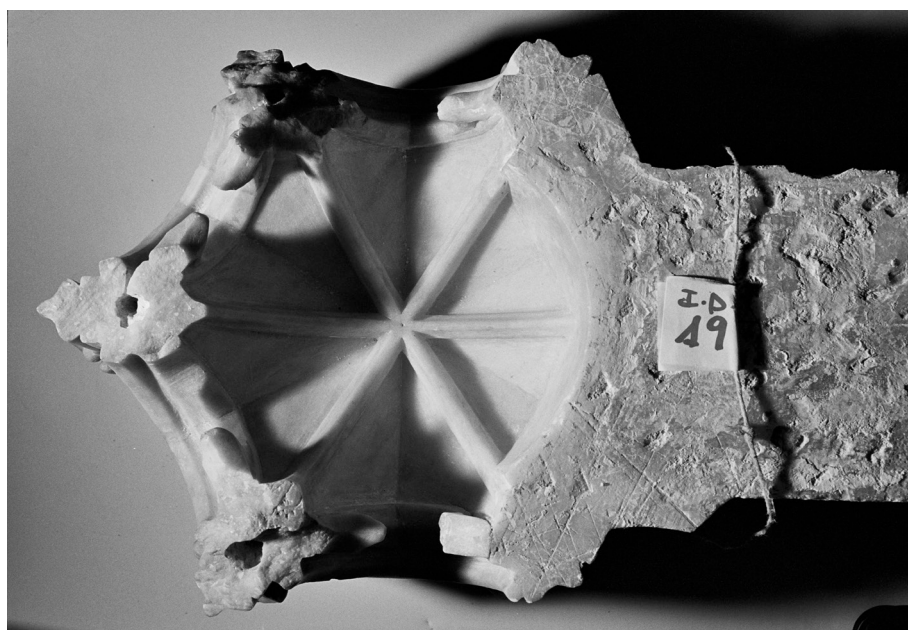
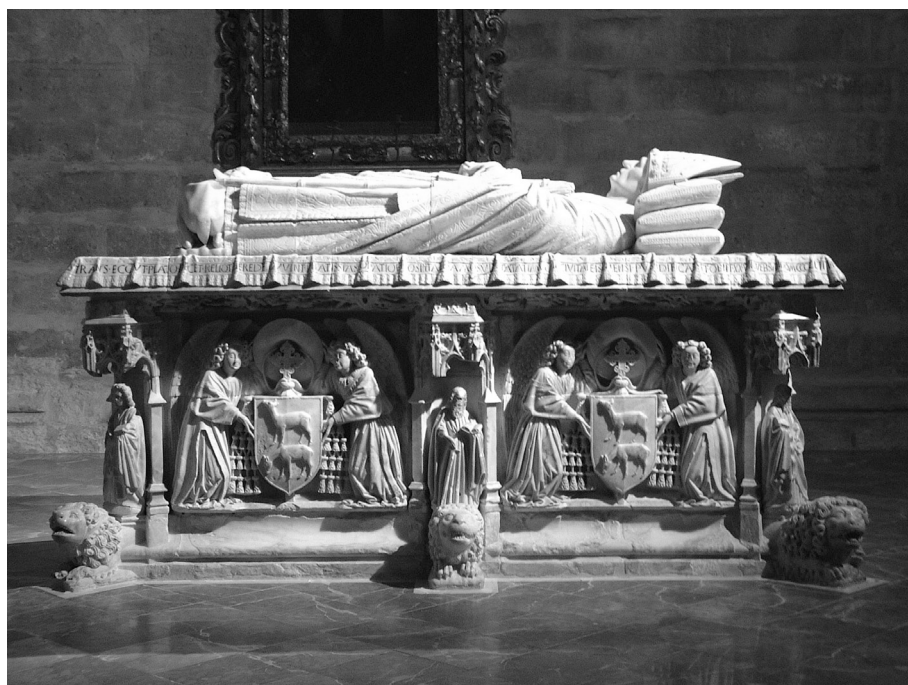
De reducidas dimensiones, esta montea o dibujo arquitectónico de la Catedral de León es de los pocos de época medieval que sobreviven en España. Se trata de un

esquema inciso en piedra que seguramente sirvió de modelo para el rosetón del hastial norte de la catedral, construida a lo largo del Siglo XIII, y más tarde copiado en el meridional durante las restauraciones del XIX. En ella se repiten por dieciséis los medios círculos, círculos y pétalos apuntados alrededor de un óculo central. El diámetro del diseño es de 0,324 m (casi idéntico al pie francés e hispano-medieval, 0,333 m), medida que facilitaría la conversión a la gran escala del rosetón arquitectónico [...]. Probablemente después de que se utilizara el dibujo para preparar los grandes rosetones de la catedral, el sillar se reaprovechó, aparentemente con un fin funerario. Se inscribió una frase ahora incompleta: *Iohanninus diaconus et canonicus... MCCXXVII*. Según los autores leoneses, a pesar de esta fecha de 1227 los rasgos epigráficos indican que fue escrita a mediados del siglo XIII. Nos gustaría especular sobre una posible explicación para esta reutilización: ¿podría ser que el diácono y canónigo Juanino participara de alguna manera en el diseño de la catedral y por eso se produjo el empleo conmemorativo de la montea en su obituario? (Martin, 2008, p. 270).

En 2009 publicamos dudas sobre estas dos explicaciones (Alonso Ruiz y Jiménez Martín, 2009, p. 104), y en 2010, cuando redacté la ficha para exponerla en Sevilla (Jiménez Martín, 2010, p. 4), el descubridor había modificado su opinión:

En un sillar moldurado con un epígrafe muy deteriorado se puede leer «*Iohannis diaconus et canonicus /.../MCCXXVII*»; sobre la tabla del citado sillar hay un dibujo inciso de un rosetón. La hipótesis de trabajo más sencilla es que estamos ante un epígrafe desechado cuyo sillar fue reutilizado durante el segundo tercio del siglo XIII para hacer un dibujo a escala del rosetón de la fachada norte de la catedral de León; en este sentido es posible afirmar que estamos ante uno de los primeros proyectos a escala de la arquitectura gótica europea (Valdés Fernández, 2010, p. 347).

Lo componen una serie de líneas paralelas, pues la distancia entre ellas da el espesor de la tracería, que oscila entre 4 y 8 mm; organizan la rueda cuatro círculos concéntricos de 324, 317, 75 y 63 mm, que sirven de base al trazado de dieciséis sectores; en cada uno de éstos dibujaron, desde la periferia hacia el interior, un semicírculo con centro en el círculo exterior, una pareja de círculos tangentes al radio y una lanceta cuyos lados convergen. Es una buena muestra de dominio del compás, cuya práctica ha dejado ejemplos antiguos y medievales, rara vez tan rigurosos como éste. Si se compara con lo construido (Gómez-Moreno Martínez, 1926, p. 228)⁴ se aprecia que, partiendo del diámetro interior de la rueda, la escala debe ser 1:24, «dedo por codo» en unidades antiguas; además se advierte que los círculos mayores corresponden a la corona cerrada de dovelas que delimita el aparejo por hiladas haciendo de arco de descarga, mostrando dos ménsulas, una arquivolta de pomas y otra como albardilla; por tanto el hueco fue durante algún tiempo un enorme óculo con cimbras, sin tracería, pues interesaba cerrar bóvedas lo antes posible, quizás a fines del XIII; entonces se haría este dibujo, único necesario para las tracerías, pues las de las ventanas no las necesitan (Fernández Espino y Fernández Arenas, 1992, p. 115 y Rodríguez Vega, 2013 [1947], pp. 25 y 87).

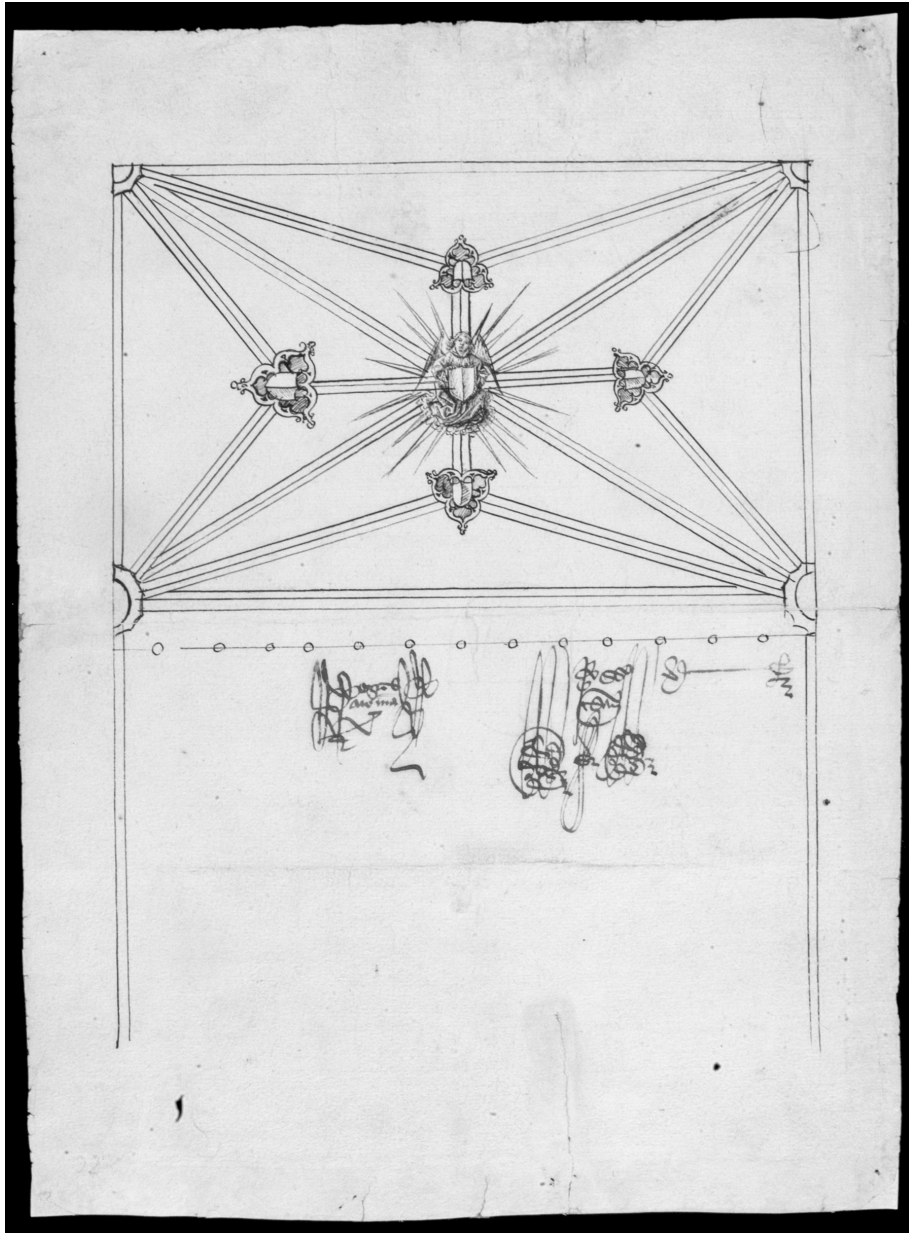


- [2] El sepulcro del cardenal Juan de Cervantes y Bocanegra en la Catedral de Sevilla (Foto: JIMÉNEZ MARTÍN, 2009)
- [3] La pieza n.º 19 del sepulcro de Juan de Cervantes y Bocanegra (Foto: Joaquín GONZÁLEZ RONCERO, 2004)

El dato que ha despistado es el de la fecha del referido epitafio incompleto que corresponde, según otra fuente (Herrero Jiménez, 1994, p. 567), al 13 de diciembre de 1209, anterior al impulso definitivo de la fábrica hacia 1255 (Franco Mata, 1987, p. 77). Por lo tanto, sostengo que esta tumba de inicios del XIII, ubicada en la seo románica, fue amortizada por la obra y usada como soporte gráfico al final del mismo siglo, terminando en un muro de donde la extrajo Laviña Blasco en 1863. Teniendo en cuenta la escala y el soporte, el diseño no pudo detallar más, por lo que para labrar las cinco piezas distintas que componen cada uno de sus dieciséis módulos, trazarían cinco modelos a su tamaño que, con una plantilla para la sección trebolada, garantizaron el rigor de las ochenta piezas necesarias, en cada una de las cuales harían las líneas necesarias.

Tales líneas debieron ser como las del sepulcro de Juan de Cervantes y Bocanegra, ubicado en la capilla de San Hermenegildo de la catedral hispalense, cuyo Cabildo encargó a Coresal, S.A. su restauración, empezada el 13 de agosto de 2003, incluyendo su desmontaje y análisis en un taller que instalé en el Trascoro; además se excavó la capilla, volviendo todo a su lugar el 15 de noviembre de 2004 (Jiménez Sancho y Jiménez Martín, 2007). El sepulcro está constituido por piezas de alabastro aragonés, doradas y policromadas; cinco son esculturas, ocho, ocultas bajo el yacente, rellenan de la tapa y las veinte restantes, todas con trazados, formaron el túmulo. Los dibujos, que estaban duplicados en la cal con la que los asentaron, son rasguños hechos con estilete, formando rectas y círculos para guiar los trazados de las caras, pues aparecieron en las horizontales y a veces en las verticales de las piezas que componen los seis doseles, las cuatro basas de las esquinas y las diez piezas del zócalo; son similares a los de Mathäus Roriczer (*Fialen*, 1486 y *Geometría*, 1486-1490), Hans Schmuttermeyer (*Fialenbüchlein*, 1493) Lorenz y Moritz Lechler (*Institutiones*, 1516); suelen seguir el contorno de las piezas y su molduración, incorporando además ejes de simetría, pero en ocasiones hay líneas autónomas, como rastros de trazados previos o de otras piezas, incluso un corte sesgado que no se realizó.

Cervantes, el más cosmopolita de los sevillanos del XV (Dolz i Ferrer, 2005, Laguna Paúl, 2017 y Mestre Navas, 2019), nació hacia 1382, probablemente en *Omnium Sanctorum*, pues su familia tenía una capilla que aún existe bajo su campanario mudéjar; los suyos pertenecían a la burguesía local, con intereses rurales en Lora del Río, pero sin antecedentes intelectuales o eclesiásticos conocidos; por ello sorprende que estudiara en Salamanca, y que, en 1419, cuando alcanzó el arcedianato de Sevilla, estuviera en Florencia, justo cuando empezaba el Renacimiento. En 1423 estuvo en Pavía y Siena, en 1429 en Asís, y en 1431, ya como titular de San Pietro *Ad Vincula*, participó en Roma en la elección de Eugenio IV. A continuación, vivió en Basilea, donde coincidió con Alonso de Cartagena, y en Florencia en el momento de la consagración de Santa María del Fiore (Álvarez Márquez, 1999, p. 94)⁵, luego regresó a Basilea y finalmente estuvo en Maguncia en 1439, regresando a Castilla en 1440. En 1442 era obispo de Segovia y cuatro años después cardenal de Ostia y



[4] Planta del proyecto de sepulcro de Alonso de Velasco en Guadalupe, Cáceres (Documentación del Monasterio, 2008)

Velletri, volviendo entonces a Sevilla, de cuya diócesis fue administrador apostólico desde 1448 a 1453. Eneas Silvio Piccolomini, primer gran papa del Renacimiento, escribió «*Juan cardenal de Ostia, hombre de gran entereza y jurisperito eminente a cuyo servicio en mi juventud estuve como redactor de cartas, enfermo y muy viejo ya, devolvió su alma a Dios*» (Socas Gavilán, 1998, p. 185); contó entre sus amistades a Nicolás de Cusa, piedra angular de la filosofía alemana.

Su infancia y adolescencia fueron en la Sevilla mudéjar, estudió en la ciudad románica de Salamanca y después, como padre conciliar, vivió los ambientes góticos europeos, salvo los meses que, estando en Florencia, pudo atisbar «*i primi lumi*», pero nada sabemos de sus preferencias; fue un gran bibliófilo, propietario de unos cuatrocientos manuscritos de temática jurídica, cronística, clásica (Cicerón, los dos Plinio, Salustio, Séneca, etc.) y religiosa, pues legó a la Catedral trecientos seis, de los que están identificados casi un centenar; uno había pertenecido a Coluccio Salutati (1331–1406) filólogo entusiasta de Cicerón y canciller de Florencia, e incluso tenía un ejemplar del Repartimiento de Sevilla (Álvarez Márquez, 1999: pp. 84–99). No participó en el inicio de la nueva catedral hispalense en 1433, pues cuando volvió iba la fábrica por el crucero (Jiménez Martín, 2013, p. 352). Tampoco consta que decidiera algo de su sepulcro, salvo su instalación en «*nuestra capilla de Sant Emergillo*», que era una de las genéricas del templo nuevo; lo demás fue cosa de sus albaceas, para quienes «*lorēco. mercadante. de. bretaña. entallo. eſte. bulto*», como escribió con letra gótica en la pieza 53, contrastando con el texto latino con capitales romanas que recorre la tapa, único rasgo humanístico de un sepulcro ojival. Lorenzo era un bretón documentado en Zaragoza desde 1446 y en Sevilla desde 1454, comenzando su trabajo por la capilla y el mausoleo del cardenal, terminados en 1458 (Laguna Paúl, 2017), por lo tanto, los rasguños se hicieron en estos años, a medida que se necesitaron.

El último es un proyecto en el sentido tradicional del término, en papel, que permitió labrar un sepulcro en la capilla de Santa Ana de la iglesia del monasterio cacereño de Guadalupe (Alonso Ruiz y Jiménez Martín, 2009, p. 109 y Cadiñanos Bardeci, 2015, pp. 1055), en cuyo rincón noreste vemos el arcosolio de Alonso de Velasco e Isabel de Quadros; el caballero, linaje de Medina de Pomar, poseía Gandul y Marchenilla, castillos junto a Alcalá de Guadaíra, Sevilla; siguió la carrera eclesiástica como protonotario apostólico, que abandonó para casarse con Isabel, «*de quien andaba perdidamente enamorado*», según el cronista Alonso de Palencia, contino suyo tras haber estado al servicio de Alfonso de Cartagena; desde 1443 vivió en Sevilla, donde fue veinticuatro y alcaide del castillo de Fregenal (Badajoz). Gracias a su formación jurídica presidió el Consejo Real de Enrique IV, aunque no le importó ser prestamista ni le hizo ascos a comerciar con barcos y molinos. Murió en 1477, mientras Isabel aún vivía en 1491 (Sánchez Saus, 2018).

El 12 de septiembre de 1467 contrató su sepulcro con Egas Cueman, «*maestro mayor de la iglesia de Toledo*» (Rubio y Acemel Rodríguez, 1912 y Campbell

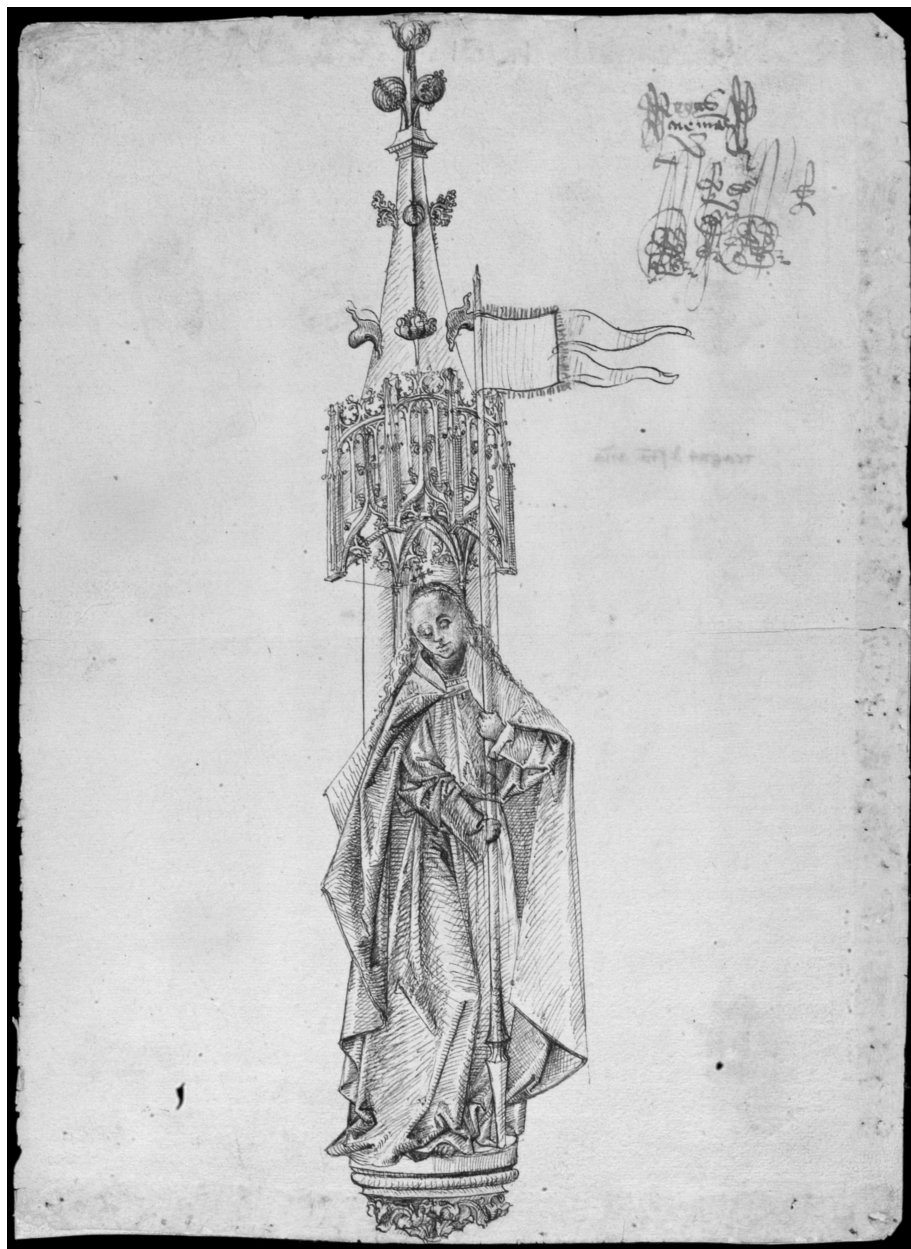


[5] “Alzado” del proyecto de sepulcro de Alonso de Velasco en Guadalupe, Cáceres (Documentación del Monasterio, 2008)

y Pérez Preciado, 2015), autor de la cercana tumba del prior Gonzalo de Illescas, fallecido en 1464 (Fuentes Ortiz, 2017). Disponemos del texto, los dibujos, conservados en el monasterio, el propio sepulcro y las cuentas, que demuestran que se inició pronto, en 1468, y también que hubo desavenencias, pues a su muerte estaba inconcluso, aquejado de males endémicos, como un presupuesto insuficiente y modificaciones sobrevenidas. Los dibujos están en folios de papel verjurado con la filigrana «*balance*» (Briquet, [1907] 1985, pp. 2364–2608); miden 30 x 21 cm, aunque a uno lo prolongaron hasta alcanzar 45 cm; se detectan bien los rasguños, similares a los de León y Sevilla, que el autor entintó a regla y compás, incluyendo la mayor parte de su diseño a mano alzada, con sombreados para acentuar la tridimensionalidad de la presentación; el grafismo es cuidadoso y suelto, propio de un dibujante con larga experiencia. En los tres hay firmas góticas, destacando la de Cueman.

El primero es una planta a escala 1:446 de la parte otorgada a los Velasco-Quadros, delimitada por una reja, con la proyección de la bóveda de terceletes que existía. El segundo es el del folio prolongado que representa, a escala estimada de 1:12, la vista frontal del sepulcro; es un alzado con partes en perspectiva, especialmente de la mitad hacia abajo, con líneas que fugan al eje, como las del sepulcro y otras hacia la izquierda, como las de los pináculos y los leones de la base; en el arco polilobulado se lee, con letra gótica, el inicio del saludo de la Anunciación. El tercero es la perspectiva de un acólito, con túnica, manto y una crucecita sobre la cabeza que, portando un gallardete, está posado en una ménsula moldurada con decoración vegetal; el fondo lo forma una tracería ojival, rematada por un dosel con chapitel piramidal de crochets y ápice de pomas. En el reverso del folio se lee con letra medieval «*traças de fiã aña*».

Parece que todo debiera coincidir, pero no es así, pues hay discrepancias entre los gráficos y los otros dos documentos, empezando por el cambio del emplazamiento; el contrato describe así el lucillo para la tumba «*ha de abrir un arco en la pared de la dicha capilla [en el lado del] evangelio e esta agora un postigo*», que efectivamente existe, pero el sepulcro se desplazó al rincón, con lo que aumentó su protagonismo, aconsejando labrar una tracería ojival para ocultar el quiebro y unificar la parte alta. También cambió el tema central, pues lo previsto es que solo figurase Alonso yacente, y no la pareja como orantes. Por otra parte, modificaron muchos elementos del proyecto, incluso el acólito se transformó en un escudero, cobijado por un tabernáculo más sencillo que el previsto, cuya repisa se convirtió en el capitel de una columna. Se conserva parte de la decoración al fresco de las paredes, así como la reja, ubicada más al oeste de lo previsto; es de hierro forjado con los blasones y un texto sobre la fundación. Los cambios obedecieron a dos razones; la compositiva, parcialmente vinculada al cambio de emplazamiento y el protagonismo de la viuda, hasta incluirla a la par que Alonso, llegando a la equiparación de sus escudos, con el resultado de una composición dual y casi simétrica, pero feminista.



[6] Detalle del proyecto de sepulcro de Alonso de Velasco en Guadalupe, Cáceres (Documentación del Monasterio, 2008)

Los tres ejemplos que acabo de examinar no constituyen una serie coherente en términos cronológicos, pero sus diferencias permiten extraer varias conclusiones. La unidad temática aparente, meramente funeraria, es accidental, siendo más importante cierta vinculación geográfica, pues todos son de la parte «leonesa» de Castilla, anunciando la importante cantidad de gráficos de arquitectura gótica que se conservan en Extremadura y Andalucía occidental. Por lo que concierne a los autores, si aceptamos el uso de una unidad métrica francesa en León, estaríamos antes tres tracistas ultra pirenaicos, como lo fueron efectivamente Mercadante y Cueman, pero es inverosímil en el primer caso a partir del argumento métrico, pues no es plausible que se aplicara un sistema de unidades ajenas a las del país; distinto sería que atribuyésemos origen francés a todo el sistema métrico, precisamente en una ciudad, como León, abierta de antiguo a la influencia franca. De lo que no hay dudas es que los autores fueron profesionales en el sentido complejo y completo del término, ubicados en los niveles más altos de la pirámide laboral gracias a su dominio del dibujo.

Cada uno de los casos ocupa un lugar lógico y concreto en el recorrido iterativo que va del proyecto a la labra de cada pieza concreta; creo que el dibujo de proyecto general (v. g. Sepulcro de Guadalupe) era inevitable cuando el resultado era de una cierta complejidad, con independencia de su tamaño, pues sólo se podían ahorrar vistas cuando había un modelo cercano o bien conocido, como las capillas agregadas a iglesias; este primer documento no ahorra el siguiente paso, el replanteo en el suelo o, en su caso, sobre paramentos verticales, dibujos que rara vez podemos identificar en toda su extensión. En circunstancias normales no se hacían más dibujos generales, pero el proceso podría repetirse para definir a escala determinadas partes complejas (v. g. Rosetón de León); el siguiente paso desarrollaba las partes a tamaño natural, mediante vistas diédricas simples, es decir, las monteas que abundan en las azoteas de la catedral de Sevilla, cuya documentación escrita informa de un paso más, las plantillas de las secciones repetidas; finalmente trazaban sobre las caras planas de las distintas piezas lo que vemos en el sepulcro de Cervantes, donde seguramente se ahorraron las plantillas. En cualquier caso, el control formal debía ser exhaustivo y graduado a lo largo del proceso.

Cuando el dibujo de León se trazó, el uso de papel o «pergamino de trapos» era una rareza, pues lo normal era que el gráfico primigenio se hiciese sobre pergaminos y vitelas, soportes prestigiosos propios de presentaciones y exhibiciones, también usados en dibujos que debían durar mucho; así fue hasta fines del siglo XVI, aun cuando los papeles eran de uso general desde el XIV. Los dibujos de obra iban sobre suelos como paredes, siempre que tuviesen acceso, extensión y reposición fáciles, adoptando normalmente la apariencia de palimpsestos. Es evidente que todos los dibujos fueron rasguños, ya fueran sobre piedra, pergamino o papel, inevitables hasta de la aparición del grafito en el XVI.

Los dibujos oscilaban entre la vista diédrica rigurosa, pero aislada (v. g. León, Sevilla y planta de Guadalupe), y la perspectiva aproximadamente correcta (v. g.



[7] Sepulcro de Alonso de Velasco e Isabel de Quadros en Guadalupe, Cáceres (Foto: JIMÉNEZ MARTÍN, 2009)

acólito de Guadalupe), pasando por la mezcla de alzados diédricos con partes en «perspectiva cónica» asistemática (v. g. sepulcro de Guadalupe), que será el tipo de «alzado» normal hasta el último cuarto del siglo XVI. Como era de esperar son las plantas las vistas más habituales y aunque estuvieran a escala, no las veremos con el pitipí hasta comienzos del XVI, pese a que en Santa María del Fiore se documenta en 1425 (Jiménez Martín, 2016, p. 63).

Estamos, pues, ante documentos de hitos del proceso de control formal de la arquitectura gótica, aunque los «edificios» resultantes fueran sepulcros monumentales o un rosetón, pero todo indica que, para labrar una gran catedral, incluso la más extensa, el papel del medio gráfico no era diferente; con el paso del tiempo las formas renacentistas, que en estos tres ejemplos se limitan a un episodio puramente epigráfico, aparecerían gradualmente hasta que, en la segunda mitad del XVI, en época de Hernán Ruiz Jiménez, triunfarían en las ciudades más abiertas a las influencias italianas, aunque no se modificaron sustancialmente ni los conceptos ni los procedimientos del control gráfico de la edificación.

REFERENCIAS

- ALONSO RUIZ, Begoña y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. 2009. *Traça de la iglesia de Sevilla*. Sevilla: Cabildo Metropolitano.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Carmen. 1999. “Manuscritos localizados de Pedro Gómez Barroso y Juan de Cervantes, arzobispos de Sevilla”. En *Anexos de Signo*, 3. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- ATIENZA FUENTE, Javier. 2017. “LAPIDES SIGNATI: Marcas, líneas y trazos de elaboración y colocación sobre elementos constructivos pétreos de las ciudades romanas de Ercavica, Segobriga y Valeria en la provincia de Cuenca”. En *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la construcción* (1), 55–64. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- BRIQUET, Charles Moïse. [1907] 1985. Les filigranes. *Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. [París] Nueva York: Hacker Art Books.
- CADIÑANOS BARDECI, Inocencio. 2015. “Nuevas noticias sobre Alonso de Velasco e Isabel Cuadros, sepultados en Guadalupe.” En *Guadalupe. Revista del Real Monasterio de Guadalupe fundada en 1916* 842.
- CAMPBELL, Lorne y PÉREZ PRECIADO, Juan José. 2015. “Dibujos para el sepulcro de Alfonso de Velasco y para la capilla de Santa Ana de la iglesia del monasterio de Guadalupe, Egas Cueman”. En *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*. Madrid: Museo del Prado.
- CONDE LEÓN, Elena. 1993. “Dibujos geométricos en el Teatro Romano de Itálica”. En *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* 2.
- DOLZ I FERRER, Enric. 2005. “Juan Rodríguez del Padrón, Juan de Cervantes y Gonzalo de Medina. Apuntes biográficos”. Revista electrónica *LEMIR* 9.
- FERNÁNDEZ ESPINO, Cayo Jesús y FERNÁNDEZ ARENAS, José. 1992. *Las vidrieras de la Catedral de León*. León: Ediciones Leonesas.
- FRANCO MATA, María Ángela. 1987. “Alfonso X El Sabio y las catedrales de Burgos y León”. En *Norba-Arte* 7.
- FUENTES ORTIZ, Ángel. 2017. “La Capilla de Gonzalo de Illescas en el Monasterio de Guadalupe: un proyecto de Egas Cueman recuperado”. En *Archivo Español de Arte* 90 (358).

- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. 1926. *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- HERRERO JIMÉNEZ, Mauricio. 1994. *Colección documental del Archivo de la Catedral de León (X) Obituarios medievales*. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro.
- JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. 1994. "El arquitecto en Roma". En *Artistas y artesanos en la Antigüedad clásica. Cuadernos Emeritenses*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.
- 2006. "La máquina de dibujar". En *Memorias de la Real Academia Sevillana de Ciencias 7* (2002–2003).
- 2010. *Brief guide to "ÆDIFICARE, EVANGELIZARE, SERVARE. Five centuries of architecture in the Cathedral of Seville"*. Sevilla: Cabildo Metropolitano.
- 2011. "El arquitecto tardogótico a través de sus dibujos". En *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex.
- 2013. *Anatomía de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- 2016. "El tamaño sí que importa. Una historia del plano a escala". En *Artígrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 31.
- JIMÉNEZ SANCHO, Álvaro y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. 2007. "La restauración del sepulcro del cardenal Cervantes de la catedral de Sevilla". En *XII Jornadas de Patrimonio del C.O.A.R.* Logroño: Colego Oficial de Arquitectos de La Rioja.
- LAGUNA PAÚL, Teresa. 2017. "Un escultor para un cardenal. Lorenzo Mercadante de Bretaña y el sepulcro de Juan de Cervantes: nuevas lecturas documentales". En *De Arte. Revista de Historia del Arte* 16.
- MARTIN, Therese. 2008. "Debuxo dun rosetón. Dibujo de un rosetón". En *Alfonso IX e a súa época, y su época. Pro utilitate regni mei*. A Coruña: Ayuntamiento da Coruña
- MESTRE NAVAS, Pablo Alberto. 2019. "Antiguas letras para un arte nuevo: escritura, memoria y publicidad en el sepulcro del cardenal Juan de Cervantes en la Catedral de Sevilla (1454-1458)". En *Documenta & Instrumenta* 17.
- MORÍN DE PABLOS, Jorge. 2005. "Pizarra de Huerta (Salamanca) con planta de edificio religioso. Colección García Martínez". En *En la pizarra. Los últimos hispanorromanos de la Meseta. 2006–2007. Exposición*. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- PIZZO, Antonio. 2016. "Observaciones sobre los trazados de obra de época romana en Lusitania". En *I tracciati di cantiere. Disegni esecutivi per la trasmissione e diffusione delle conoscenze tecniche*. Roma: Gangemi Editore.
- RODRÍGUEZ VEGA, Raimundo. 2013 [1947]. *Pulchra Leonina. Guía para visitar la Catedral de León*. León: Junta de Castilla-León.
- RUBIO, Germán y ACEMEL RODRÍGUEZ, Isidoro. 1912. "El Maestro Egas en Guadalupe". En *Boletín de la Real Sociedad Española de Excursiones* XX.
- RUIZ DE LA ROSA, José Antonio. 1987. *Traza y simetría de la arquitectura en la antigüedad y medievo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SÁEZ FERNÁNDEZ, Pedro. 1990. "Estudio sobre una inscripción catastral colindante con Lacimurga". En *Habis* 21.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael. 2018. "Alfonso de Velasco". En *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- SOCAS GAVILÁN, Francisco 1998. *Eneas Silvio Piccolomini. La Europa de mi tiempo (1405–1458)*.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel. 2010. "Los epígrafes que explican la irrupción del arte gótico en el reino de León". En *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval. Leon del 11 al 15 de septiembre 2006*.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, et al. 1994. "La Edad Media. Del origen a la consolidación de un templo gótico". En *Una historia arquitectónica de la catedral de León*. León: Santiago García.

NOTAS

- 1 Quizás sean del XIII, pero habría que demostrarlo, los rasguños de sendas plantas, deformes e inacabadas, como si fueran ejercicios de canteros ociosos, en paramentos de la torre del Ángel (Catedral de Cuenca), y en Santa María de Alcañiz (Teruel). Manifiesto mi agradecimiento a la profesora Cendón Fernández, de la Universidad de Santiago, por la ayuda que me ha prestado para la versión final de este trabajo.
- 2 Proyecto de Investigación I+D “Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación” (HAR2014-54281-P).
- 3 Se expuso en “Ars mechanicae: ingeniería medieval en España” (Real Jardín Botánico de Madrid, 2008) y “Ædificare, Evangelizare, Servare” (Catedral de Sevilla, 2010).
- 4 Según Gómez-Moreno es «un rosón enorme con celosía de piedra, rehecha conforme a la antigua».
- 5 Fue el 25 de marzo de 1436; Cervantes estuvo con Eugenio IV en Florencia entre el 10 de septiembre de 1434 y el 27 de marzo de 1436.
- 6 Es una estimación basada en la anchura, única que se puede medir con rigor.