

B O L E T I N

D E L

M U S E O

D E

C A D I Z ,

I V



## ANTECEDENTES FORMALES DEL ORATORIO DE SAN FELIPE NERI, CÁDIZ

A. Jiménez

En un artículo publicado en este mismo **Boletín**<sup>(1)</sup>, M. Pemán ofreció un estudio del mayor interés sobre la famosa iglesia gaditana de San Felipe Neri y sus arquitectos, aportando nuevos datos documentales y acertadas interpretaciones en el contexto arquitectónico del siglo XVII. El análisis efectuado nos permite valorar el Oratorio en su vertiente artística con la justicia que merece, ya que el interés histórico del edificio había oscurecido sus novedades formales hasta el momento.

En nuestro análisis pretendemos glosar los hallazgos documentales de la autora, a partir de un aspecto de sus conclusiones con el que no estamos conforme; se trata precisamente de la autoría de los trabajos que, comenzados en 1685, permitieron inaugurar el Oratorio en 1719. La autora publica tres documentos, fechados en el año siguiente, que nos informan como se concedió a «Blas Díaz de Ceuta vecino de esta ciudad y Maestro de fábricas de Albañilería»<sup>(2)</sup> una de las capillas de la iglesia del Oratorio, con destino a su enterramiento. El motivo de la cesión no eran sólo las «limosnas que tenía executadas y a continuado como bienhechor de dicha Casa» o la entrega **ad hoc** de trescientos ducados<sup>(3)</sup>, sino fundamentalmente, el reconomiento de su condición de autor del propio edificio, como declaran sin lugar a dudas las tres noticias coetáneas. Además de esta obra, M. Pemán informa que Blas Díaz, inédito hasta el presente, realizó otras en Cádiz: La «Torre del Reloj» de la ciudad, el arrecife de la Puente Zuazo y la continuación de la Catedral tras la etapa de Vicente Acero.

Junto a estos datos la autora dice textualmente: «Todo su aspecto (el del Oratorio) nos habla de una obra de arquitectura sabia, elegante y culta que no conviene precisamente a un alarife de albañilería y aún menos a su origen ceutí (...) En resumidas cuentas las noticias de Blas Díaz como autor de la obra que nos ocupa queda sometida al aspecto que ofrece la arquitectura del templo cuya envergadura es debida verosilmente al proyecto de algún arquitecto de altura como el filipense Tomás Vicente Tosca activo en Valencia en aquel momento o el jesuita Francisco Gómez(...) que trazó los planos de varias iglesias de Cádiz y aunque algunos le

han atribuido la obra de San Felipe nada puede asegurarse pues se trata de fuentes tardías a las que no podemos dar seguro crédito»<sup>(4)</sup>.

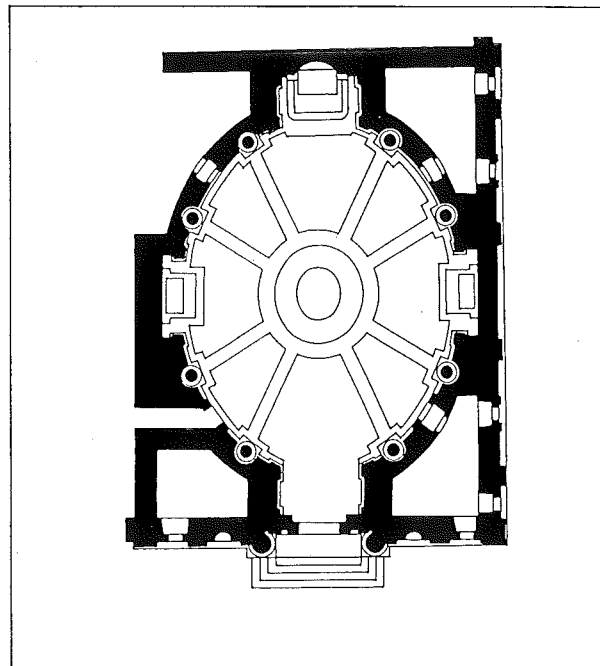
Creemos que, mientras no aparezcan nuevos y concluyentes datos en contrario, Blas Díaz de Ceuta fue el arquitecto del Oratorio de San Felipe, como certifican al unísono los documentos y apoyan sus obras conocidas, la estimación de sus contemporáneos y su aparentemente desahogada posición social. No fue obstáculo su titulación («Maestro de fábricas de albañilería») pues esta era la máxima a la que se podía llegar dentro del gremio, para competir en el mercado de trabajo con otros maestros, de albañilería o carpintería que solo se veían superados por los cargos extragremiales, y por tanto circunstanciales, de «maestros mayores» de aquellas instituciones o personas que lo precisaban. Tampoco vemos inconveniente su origen ceutí, pues fuese cual fuese el lugar de su nacimiento o, lo que era más importante, el de su formación, para ejercer en Cádiz hubo de sufrir un examen, cuya superación significó la eliminación de cualquier diferencia profesional anterior.

En nuestra opinión, ni la presunta humildad de la titulación de Blas Díaz ni su eventual origen explican la resistencia de la autora a concederle la autoría de los trabajos, sino la rareza tipológica del Oratorio, por «tratare de una iglesia de planta elíptica, fórmula que aún no había sido introducida en Andalucía»<sup>(5)</sup>, aunque sí en otras regiones como ocurrió en «las Bernardas de Alcalá de Henares, de Sebastián de la Plaza, en 1617, o la de San Antonio de los Portugueses». Estos edificios, como señala la autora, tienen sus antecedentes en dos iglesias romanas: Sant'Anna dei Palafrenieri, obra de Vignola en 1572 y San Giacommo al Corso, obra Volterra de 1590. En última instancia la traza elíptica se inspiró en «los descubrimientos astronómicos de Copérnico que escribe **De Revolutionibus orbium Coelestium** en 1543 (...ya que) la proclamación de las órbitas planetarias alrededor del Sol describen una forma elíptica y no circular, dan a la Humanidad una nueva cosmovisión y suministran un impensado prestigio a la forma ovalada (...)»<sup>(6)</sup>.

Tanto y tan ilustre precedente convienen al Oratorio, pero no por intermedio de un albañil ceutí. Sin embargo los antecedentes de la planta oval, que probablemente fuese la empleada en el Renacimiento en vez de la elíptica auténtica, son otros, y más cercanos a San Felipe. Las primeras que conoció el Renacimiento datan de la segunda mitad del siglo XV, pues aparecen en los manuscritos de Francesco di Giorgio Martini<sup>(7)</sup>: en plantas de anfiteatros<sup>(8)</sup> o en esquemáticos proyectos de palacios inspirados en termas romanas, tanto en patios columnados<sup>(9)</sup>, como en salas «de relleno»<sup>(10)</sup>. Más cercanos a la realidad, y de exacto rigor geométrico, fueron los dibujos de levantamientos, proyectos o ensayos tipológicos, que realizó Baldassarre Peruzzi antes de 1536<sup>(11)</sup>; en ellos las figuras utilizadas son óvalos, trazados por un mismo método, el de los «dos círculos», destacando la iglesia del «Ospedale de S. Giacomo in Augusta», llamado posteriormente «Degli Incurabili», en la vía Flaminia de Roma<sup>(12)</sup>; estos ejemplos quedaron encapsulados, sin publicidad, pero no ocurrió lo mismo con los numerosísimos, aunque toscos, dibujos de un seguidor de Peruzzi, el boloñés Sebastiano Serlio, cuyo «Tratado» recibió amplia difusión impresa. En el **Libro Primo**, aparecido en 1545, ofreció cuatro métodos para construir óvalos auténticos y uno para fabricar arcos elípticos, a los que denominó ovals<sup>(31)</sup>; en **II Secondo Libro de Prospettiva**, publicado el mismo año, las figuras ovales se presentan como resultado de deformaciones de círculos «fugados»<sup>(14)</sup>; en el tercer tomo, **Della Antichita** aparecido en 1540, los óvalos corresponden a plantas de edificios romanos: el **Cortile Baccanario** «in forma ovale molto lunga» y los anfiteatros de Roma, Verona y Pola<sup>(15)</sup>; en el tomo cuarto (1.537) los óvalos se dan en unos escasos huecos<sup>(16)</sup>; en el **Libro Quinto**, editado en 1547, se publicó un templo oval, obviamente derivado del Pantheon<sup>(17)</sup>; cuatro años más tarde en las portadas del **Libro Extraordinario**, nuevamente dibujó Serlio óvalos<sup>(18)</sup>; tras su muerte, en 1575, se editó, finalmente, el séptimo tomo, donde abundan lo óvalos, tanto en plantas como en detalles decorativos<sup>(19)</sup>. Como es bien sabido en castellano solo se publicaron los libros tercero y cuarto<sup>(20)</sup>, pero las ilustraciones de todos ellos alcanzaron una amplia popularidad en España<sup>(21)</sup>, tanto que, en la arquitectura sevillana del XVI su influencia da carácter a toda una época<sup>(22)</sup>.

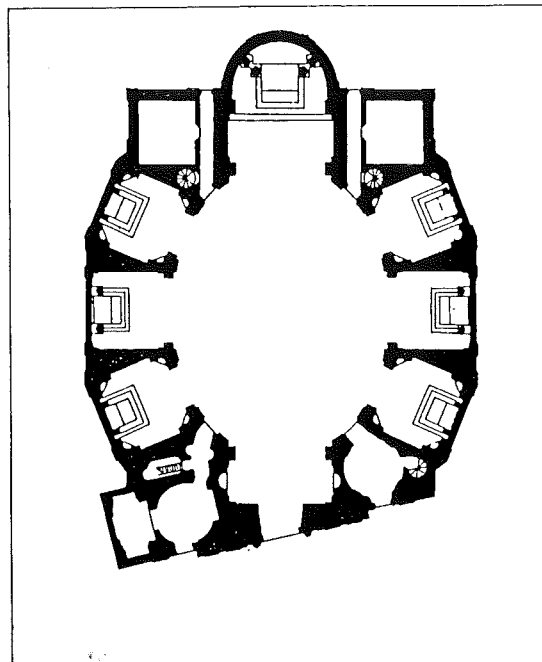
Tras estos ensayos sobre papel, el tipo arquitectónico se materializó en tres iglesias romanas, las primeras que, según P. Murray, usando sólo cúpulas ovales en un primer momento, llegaron a la planta de la misma forma poco después:

- 1.554. Sant'Andra in Via Flaminia: «Esta pequeña iglesia con cúpula oval, tipo que llegó a ser popular durante el siglo XVII».



SANT' ANNA DEI PALAFRENERI

- 1.572. Sant'Anna dei Palafrenieri: «El siguiente paso fue obviamente extender la cubrición oval a la planta misma y esto se hizo en esta pequeña iglesia(...) terminada por el hijo de Vignola»<sup>(23)</sup>.



SAN GIACOMO DEGLI INCURABILI

- 1.595. San Giacomo degl'Incurabili: «Fue construida entre 1.559 y 1.660 por el poco conocido Francesco, y es muy posible que incluso sea anterior a las iglesias de Vignola, pues existe un dibujo de Peruzzi que representaba una planta ovalada para esta iglesia»<sup>(24)</sup>.

Antes de seguir adelante nos detendremos un momento en las tres propuestas de mayor interés arquitectónico entre las enumeradas hasta ahora, es decir el dibujo de Peruzzi y las iglesias ovales de Vignola y de Volterra:

1. Peruzzi jerarquizó los ejes del óvalo de su dibujo en tres categorías (el mayor, el menor y dos intermedio marcados mediante hornacinas), confiando en la continuidad general del óvalo como valor fundamental ligeramente matizado por una teoría de pilastras. Retengamos que la figura oval se dio como la mejor posible a un problema muy tenso.

2. Vignola, cuya iglesia es prácticamente exenta y sin los problemas de la anterior, le dio solo dos clases de ejes (mayor y menor), articulando la superficie del óvalo mediante ocho columnas empotradas.

3. Volterra alteró el minucioso proyecto de Peruzzi al cambiar la orientación del templo, estableció dos categorías de ejes (el principal y otros tres, incluido el menor) y fabricó seis capillas laterales (en los extremos de los ejes secundarios) de tal potencia espacial que disolvió algunas de las virtudes topológicas y proyectivas del óvalo peruzzinao.

Asistimos pues, a un proceso que va desde el espacio oval unitario, autosuficiente, focalizando sobre su eje vertical, centrípeto, hasta su ruptura horizontal, mediante el énfasis artificioso de diversos ejes secundarios ajenos a los del trazado regulador primigenio.

En el año 1567 se publicó<sup>(25)</sup> la planta de proyecto de Miguel Angel para el pavimento de la Piazza del Campidoglio, de Roma, que se fabricó con ligeras variantes. Como es bien sabido, el espacio trapezoidal de la plaza se soló siguiendo las pautas geométricas de un gran óvalo que enmarca el pedestal de la estatua de Marco Aurelio, relacionados por medio de una estrella de doce puntas y sucesivas operaciones de extensión y giro, dando así gran autonomía al trazado, solo matizado por unas inflexiones del contorno. Como ya se ha señalado este diseño fue copiado casi literalmente en la solería del Cabildo de la Catedral de Sevilla<sup>(26)</sup>.

El siguiente ejemplo que nos interesa reseñar es andaluz, y más concretamente sevillano; en 1.580 se fundó<sup>(27)</sup>, en pleno centro de la ciudad, un colegio jesu-

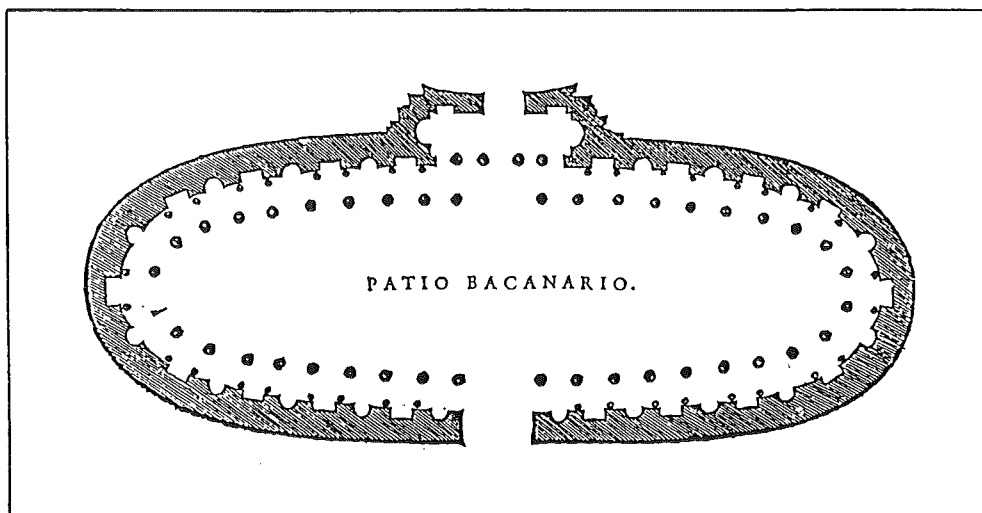
tico para la enseñanza de Retórica, Artes y Teología que, bajo la advocación de San Hermenegildo, llegaría a ser famoso<sup>(28)</sup>. El edificio del Colegio, del que solo se conserva un plano<sup>(29)</sup>, fue diseñado por el arquitecto y tratadista Juan Bautista de Villalpando; en cambio, la iglesia, que se conserva virtualmente intacta, fue trazada por el arquitecto conquense Pedro Sánchez, siendo construida entre 1616 y 1620<sup>(30)</sup>. Su planta diseñó un ámbito más próximo al dibujo de Peruzzi que a las iglesias de Vignola y Volterra, es más, Sánchez solo enfatizó dos ejes, con la consiguiente concentración topológica de su espacio. Comparando San Hermenegildo y San Felipe es fácil advertir que la segunda debe a la primera su configuración general y la ordenación de sus muros, mientras la profundidad de sus capillas, imposible en el templo hispalense por razones del solar, asemejan San Felipe a la iglesia de Francesco da Volterra.

No será ocioso recordar que San Hermenegildo aún posee su estupenda bóveda encamionada original, cuya decoración se atribuye a Herrera el Viejo; este mismo sistema constructivo fue seguido en 1763 por el «Maestro Afanador», el sevillano Pedro Luis Gutiérrez San Martín, para reponer la cúpula de San Felipe, derribada por el terremoto de Lisboa<sup>(31)</sup>. Aún contó Sevilla con otra iglesia jesuítica de la misma forma, anterior a San Felipe, como fue la del «Colegio de las Becas», ya derribada<sup>(32)</sup>, e incluso un teatro, el «Corral de la Montaña», diseñado por Vermondo Resta<sup>(33)</sup>.

Con estos antecedentes no sorprende tanto la novedad de San Felipe, antecedida casi sesenta años antes por San Hermenegildo, y este es sólo un hilo relativo, como primer ejemplo andaluz de templo oval, casi medio siglo posterior a la primera iglesia romana del tipo. Por lo tanto Sevilla y el jesuita Pedro Sánchez darían «credibilidad» a la autoría de Blas Díaz, albañil ceutí.

Esta cadena evolutiva aún puede aquilatarse más si traemos a colación otro ejemplo sevillano, aún más precoz y que, según cierta línea de investigación, ligaría los ejemplares andaluces muy directamente con la obra de Vignola: la llamada Sala Capitular de la Catedral de Sevilla.

Quando, hacia 1517, el edificio gótico de la **Magna Hispalense** pudo darse por concluido, comenzó la tarea, que duraría un siglo, de fabricar los anexos que hoy ocultan sus fachadas de Levante y Sur desde el centro de cada lado hasta la esquina SE; si exceptuamos la Capilla Real, que se desgaja, el resto se ubica tras el muro apilastrado que va desde la puerta del Príncipe a la de las Campanillas. Allí destacan dos espacios renacentistas, la Sacristía Mayor y el Cabildo, atribuidos a Diego Siloe<sup>(34)</sup> y a Francisco de Castillo<sup>(35)</sup> respectivamente. Siguiendo esta última suposición M. Tafuri ha dicho de la



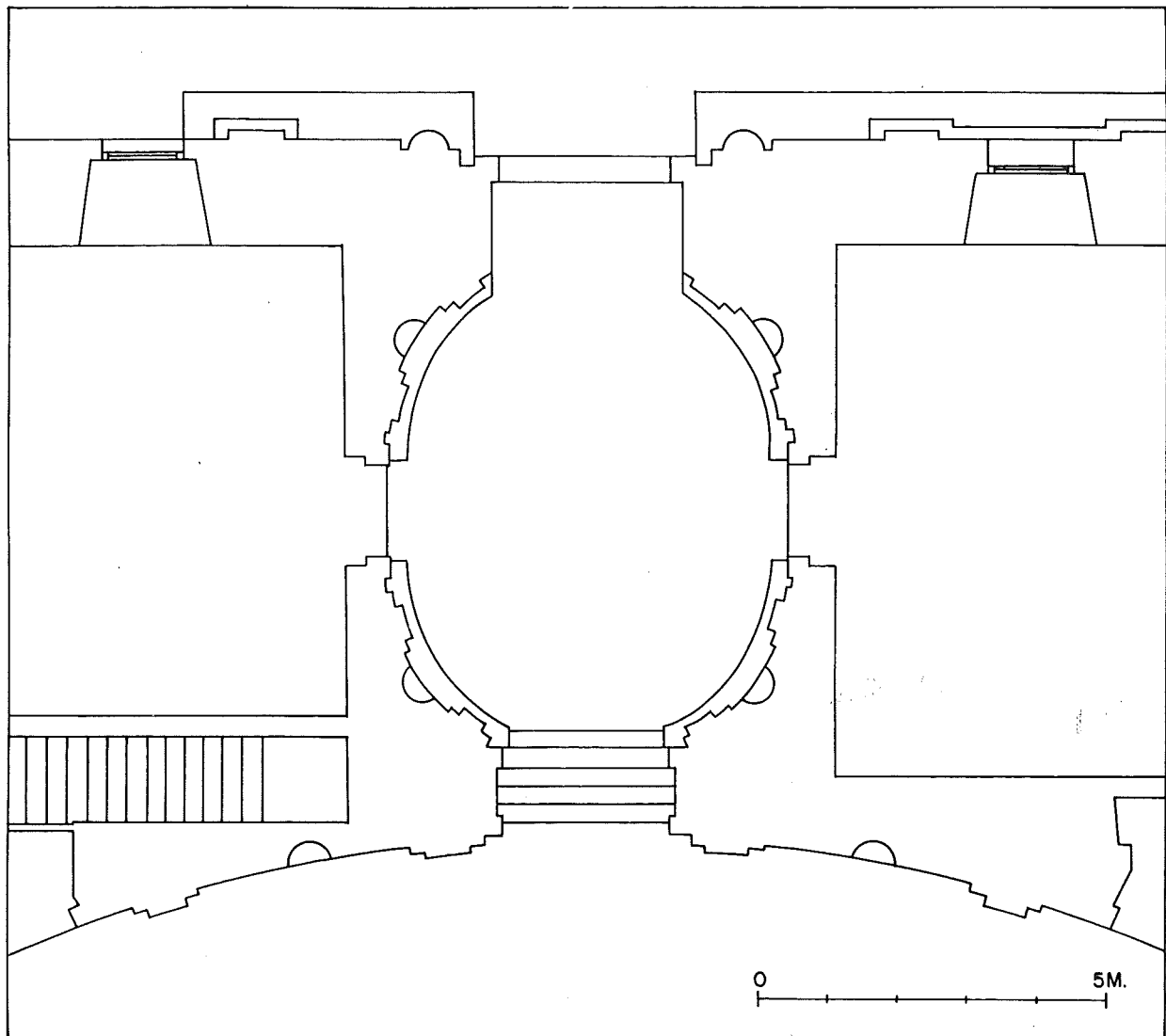
LIBRO TERCERO DE SERLIO

Sala Capitular, tras hacer referencia a los inventos espaciales, maestría tecnológica, precocidad y experimentalismo erudito de Hernán Ruiz; «En ese clima experimental no sorprenderá encontrar en la Sala Capitular de la Catedral sevillana (1560 a.) obra quizá de Francisco del Catillo, antiguo colaborador de Vignola en los trabajos de Villa Giulia en Roma, un gran organismo elíptico cubierto con cúpula al que se llega por un corredor anular rico en artificios lumínicos. El tema, será propio de las investigaciones de Francesco da Volterra en Roma, tiene por tanto su precedente en Andalucía»<sup>(36)</sup>. Según esta teoría, en la que Tafuri se limita a aportar una sugerente lectura del objeto aprovechando las atribuciones, F. del Castillo sería el transmisor del invento viñolesco y ello explicaría el prestigio y temprana floración de las plantas ovales en Sevilla.

Sin embargo, aportaciones recientes de T. Falcón<sup>(37)</sup> e interpretaciones de A.J. Morales<sup>(38)</sup>, han puesto de actualidad, con argumentos irrefutables, una viejísima atribución olvidada, de F. González de León<sup>(39)</sup>, según la cual el Cabildo de la Catedral de Sevilla habría sido trazado por Hernán Ruiz y por lo tanto sería anterior al primer espacio oval del Renacimiento italiano.

El día 5 de enero de 1558 el maestro alarife y cantero Hernán Ruiz, natural de Córdoba, presentó al Cabildo unas trazas para fabricar su nueva Sala Capitular<sup>(40)</sup> en el espacio que quedaba libre tras el citado muro de pilastras, donde ya existían la Sacristía de los Cálices<sup>(41)</sup>, la Sacristía Mayor<sup>(42)</sup> y unas letrinas (?) góticas construidas hacia 1530<sup>(43)</sup>. Aunque los cimientos se abrían en Agosto, la obra quedó inacabada a la muerte

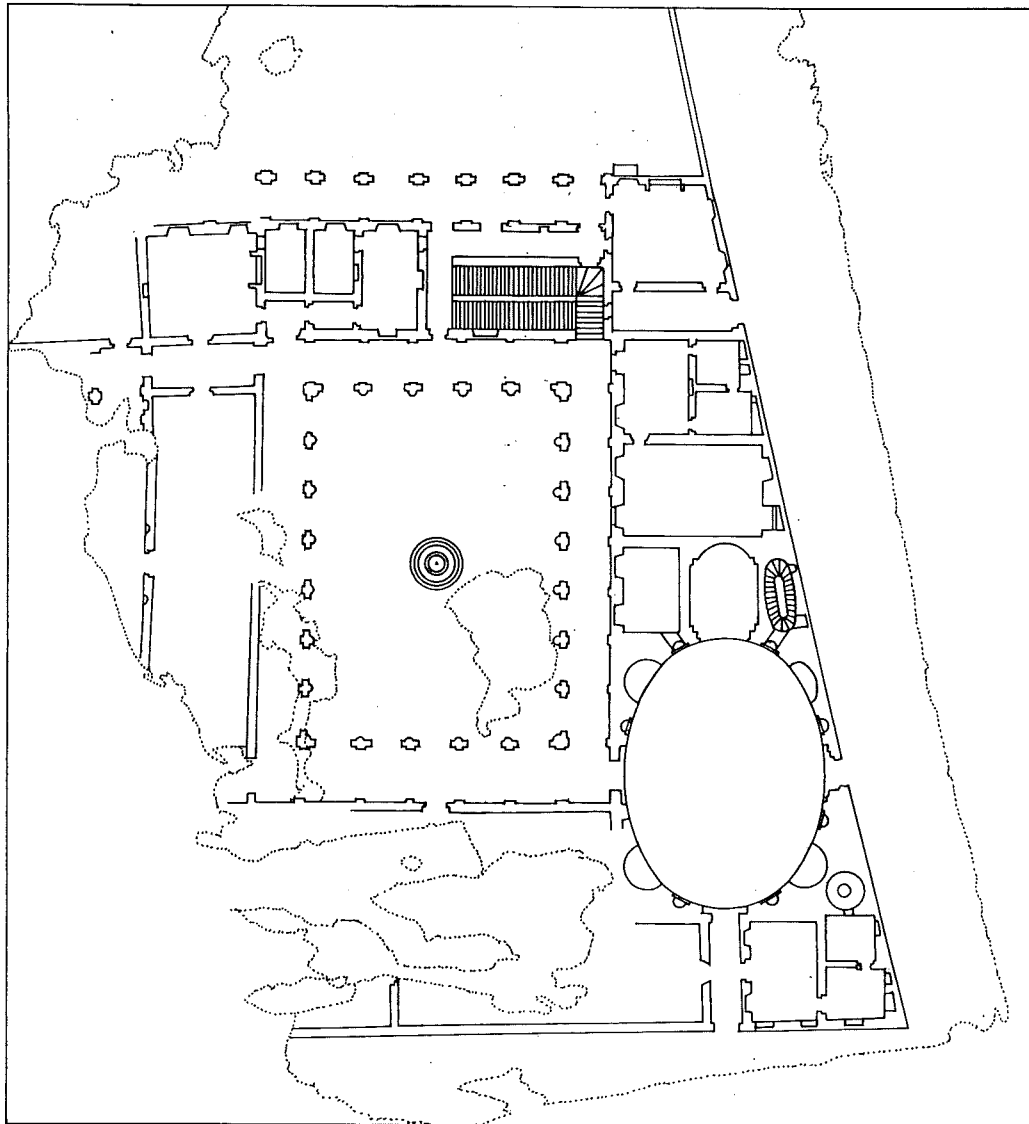
del maestro, en Abril de 1569, ya que existieron otras tareas más urgentes, más lucidas o menos comprometidas, que requirieron la atención del mismo arquitecto y los mismos clientes. En esos años Hernán Ruiz tuvo tiempo para labrar los muros y la decoración arquitectónica, hasta una altura de unos cinco metros, de un apretado conjunto de espacios, de perfecto y enjundioso trazado unitario, constituido por los siguientes elementos, todos ellos abovedados. En primer lugar fabricó un enrarecido vestíbulo apaisado que, mediante dos huecos simétricos, da paso a una gran sala rectangular (Antecabildo); el muro que separa estos ámbitos es un hermoso juego compositivo de «dos caras», que vuelve a repetirse al otro lado del Antecabildo y otra vez en el Patio que existe al fondo, en la trasera del muro apilastrado. Estos espacios dan paso, o luces, por donde interesó, a otros ámbitos, pero sus disposiciones murales fueron resueltas mediante rigurosas operaciones de simetría que obligaron a fingir numerosos huecos, resultando así una tupida red de relaciones que ya se deban en la obra atribuible a Hernán Ruiz, y que los trabajos posteriores acentuaron. El Patio da paso a una Sala, que denominaremos «Hipóstila», por cuatro columnas<sup>(44)</sup> que posee arrimadas a las paredes, dando apoyo a un par de serlianas inverosímiles, que a su vez descargan tres bóvedas planas; también desde el Patio se accede a un pasillo que, por la derecha, da paso a la escalera que conduce a las plantas superiores<sup>(45)</sup> mientras al frente, rodeando la «Sala Hipostila» quiebra a la izquierda, entre esta y el trasdós del muro apilastrado, hasta alcanzar las citadas letrinas.



VESTIBULO ESTE DEL PALACIO DEL EMPERADOR

Al Cabildo o Sala Capitular, se llega tras recorrer el pasillo que menciona Tafuri, cuya organización en altura y final tras el muro apilastrado son tan complejos que renunciamos de antemano a su descripción. En cuanto al Cabildo en sí, indicaremos que, de todos los espacios renacentistas de su tipo, no es solo el más antiguo, sino además aquel que más de cerca sigue su esquema geométrico, sin rupturas ni inflexiones, ofreciendo en la tensa e isótropa organización elíptica, no oval, de sus muros, las premisas, fijadas por Hernán Ruiz, de un razonamiento arquitectónico cuya única resolución es la bóveda de piedra que se labró en 1583; es decir, sospechamos que la cubrición existente debiera ser muy parecida a la que dejó dibujada Hernán Ruiz.

Como ya hemos anunciado el conjunto de los espacios descritos, organizados en torno a dos ejes básicos y paralelos, responde a una ordenación planimétrica que resolvió brillantemente todo un cúmulo de tensiones formales contrapuestas que derivaban de numerosas preexistencias; con lo que, de alguna manera, el complejo capitular de Sevilla está muy próximo a las ideas de Peruzzi y a la realización de Sánchez, como corresponde a su fecha y ubicación geográfica. Esta realización de la obra de Hernán Ruiz con los dibujos de Peruzzi no es la única; ya ha señalado P. Navascues la semejanza de sus soluciones formales<sup>(46)</sup>, pero no estará demás recordar que Peruzzi<sup>(47)</sup>, Serlio<sup>(48)</sup> y Ruiz<sup>(49)</sup> usaron de un mismo tiempo de sistema proyectivo, la sec-

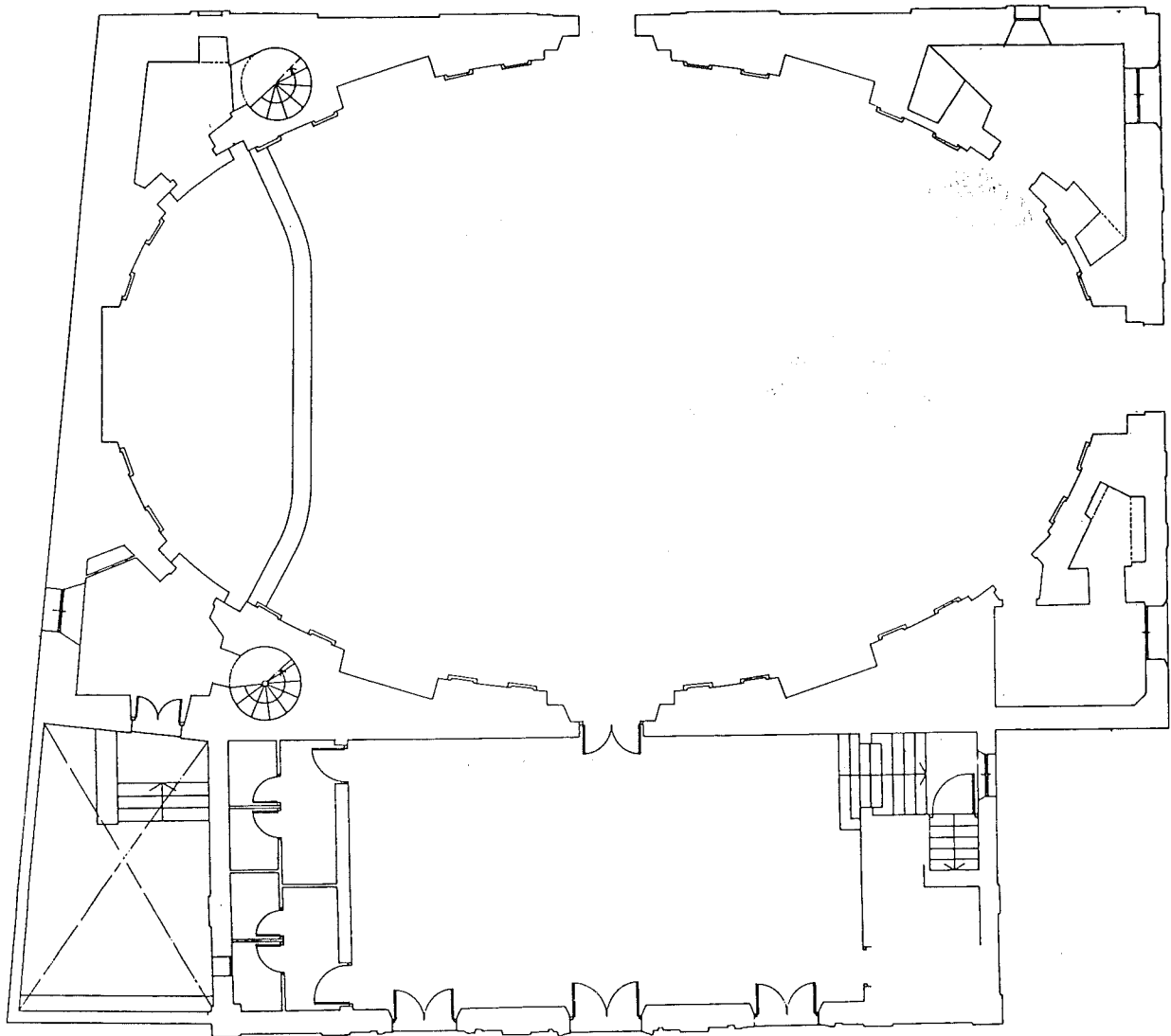


PROYECTO DE S. GIACOMO IN AUGUSTA

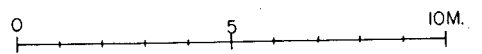
ción aperspectivada, que no es demasiado corriente. Confrontando los dibujos de Peruzzi con los del maestro cordobés, se entiende que este llevará la Arquitectura sevillana desde un arcaico arte de canteros platerescos hasta las cimas del manierismo italiano coetáneo; fue otro de los discípulos de Peruzzi, via Serlio.

Un último punto que conviene tocar es el de los precedentes directos de la traza de Hernán Ruiz para el Cabildo; dejando a un lado el origen de sus trazados geométricos<sup>(50)</sup>, creemos que el maestro solo pudo conocer tales figuras en los dibujos de Serlio mencionados pero no debemos olvidar que la arquitectura andaluza<sup>(51)</sup> venía ensayando la solución al problema de la

cúpula sobre planta alargada antes que Vignola la intentara. Al principio las cúpulas se formaron con un cañón central y extremos en cuarto de esfera; así es la del vestíbulo menor del palacio del Emperador en la Alhambra, limpio pero torpe, que, si bien ya estaba trazado en 1527, no se construyó hasta el año en que murió Hernán Ruiz<sup>(52)</sup>. La rigidez de esta traza se fue suavizando en la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla (Riaño-Gainza, 1537)<sup>(53)</sup>; en el baptisterio de la parroquia cordobesa de San Nicolás de la villa (Hernán Ruiz, 1540), en el segundo tramo de Santa María de la Asunción, de Aracena (Hernán Ruiz, 1562a ?) y en varias de la iglesia parroquial de Zalamea la Real (Hernán Ruiz ?),



IGLESIA DE SAN HERMENEGILDO



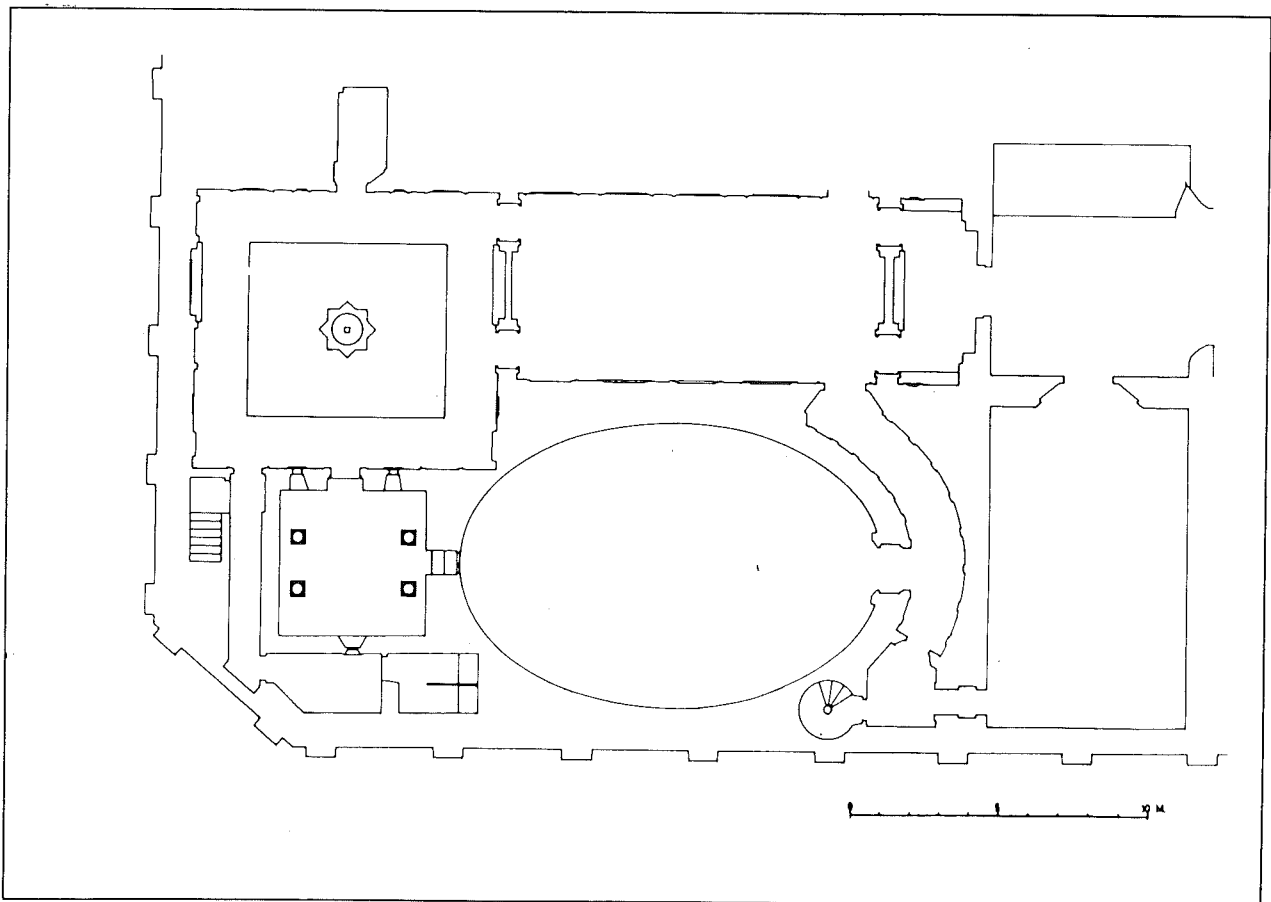


problaciones ambas de la provincia de Huelva. El final de la evolución era obviamente la cúpula oval, como la que el mismo Hernán Ruiz plantearía para el crucero de la Catedral de Córdoba en 1557 y que no se cubriría hasta después de su muerte; recordemos que su tamaño y características son muy parecidas a las del Cabildo hispalense.

No obstante y desde un punto de vista compositivo, lo más notable del conjunto, es decir la controlada y creciente sucesión de episodios espaciales que se materializan en el acceso al Cabildo, presupone una cierta experiencia arquitectónica, es decir, real y no sobre dibujos, que Hernán Ruiz no pudo extraer de Serlio, ni de ninguna de sus obras anteriores. En nuestra opinión solo el Anfiteatro de Itálica, la «Sevilla la Vieja» que por entonces dibujó Joris Hoefnagle, pudo proporcionar la idea perceptiva que el resolutivo maestro cordobés trasladó a la Catedral de Sevilla<sup>(54)</sup>, en el coso italicense

pudo experimentar la manera de concatenar y maclar espacios, la galería anular y sus intestes con la arena o salas rectangulares, la ausencia o el uso no tectónico de los órdenes, las luces cenitales y los recorridos tortuosos y sorprendidos. Aprovechó estas experiencias de la misma manera ecléctica con que había asimilado la tradición gótica de intervención sobre la mezquita de Córdoba, los dibujos de Durero o Serlio, las posibilidades de la Giralda para transformarla o un texto de Vitruvio para diseñar las eolípilas de la gran torre sevillana.

Así pues, cuando se construyó San Felipe Neri, hacía más de un siglo que los profesionales de la arquitectura de nuestra región sabían de la posibilidad de fabricar espacios ovalados; solo necesitaron de la aportación tecnológica de las baratas bóvedas encamonadas para que se decidieran a construirlos como cosa corriente, y esto ya pudieron hacerlo sin problema desde los primeros años del siglo XVII.



SALA CAPITULAR

## NOTAS

- (1) M. Pemán Medina, «La iglesia de San Felipe Neri. La arquitectura del templo y su significación a la luz de nuevos documentos inéditos», Boletín del Museo de Cádiz (2), 89-100.
- (2) Ibid, 95.
- (3) Ibid, 96.
- (4) Ibid, 90.
- (5) Ibid, 89.
- (6) Ibid, 91.
- (7) F. di Giorgio Martini, Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare (1), Milán 1967. Se trata de una edición de facsimil del manuscrito, que no se publicó durante el Renacimiento.
- (8) Ibid., fol. 71, v.g.
- (9) Ibid., fol. 8 v., v.g..
- (10) Ibid., fol. 86 v., v.g.
- (11) M. Wurm, Baldassarre Peruzzi, Architekturzeichnungen, 1984, XXIV, 139, 193, 249, 252, 313, 367, 377, 467 y 474.
- (12) Ibid., 252. Se data este dibujo entre 1527 y 1530.
- (13) Citamos por la edición anastática de la veneciana de 1584 (A. Forni, Sala Bolognesa, 1978); óvalos: 13 V° y 14 y elipse: 11 V°, 12 y 12 V°.
- (14) Ibid., 25 V° ss.
- (15) Ibid., 58, 79, 83 y 85.
- (16) Ibid., 153, 157, 165 V° y 176 V°.
- (17) Ibid., 204 V°.
- (18) Ibid., porte rústica: I, VII, XI, XV y XXVIII; porte delicata: IV, VIII, XV y XVI.
- (19) Ibid., 3, 61 y 231 (salas), 31 y 231 (patios), 59 y 141 (escaleras); 71, 73, 77, 81, 87 y 109 (huecos).
- (20) Edición de Ayala (Toledo, 1552).
- (21) A.J. Morales, «Modelos de Serlio en el arte Sevillano», Archivo Hispalense (200), 154 ss.
- (22) A. Jiménez, «Síntesis de la Arquitectura del Renacimiento sevillano», Breve historia de la Arquitectura en Sevilla, Sevilla 1985, 37.
- (23) P. Murray, The Architecture of the Italian Renaissance, Londres 1969, 198. La traducción es nuestra. En el tema de la cúpula ovalada sobre planta rectangular insistió Vignola alguna vez más así en Caprarola, hacia 1555 (cfr. G. Labrot, Le Palais Farnese de Caprarola, París 1970, pl. 41).
- (24) P. Murray, Arquitectura del Renacimiento, Madrid 1972, 237.
- (25) Cfr. Ch. de Tolnay, Miguel Angel. Escultor, pintor y arquitecto, Madrid 1985, 126 y fig. 285.
- (26) V. Lleo, «La Catedral en la historia de Sevilla», La Catedral de Sevilla, Sevilla 1984, 66.
- (27) La bibliografía de San Hermenegildo en F. Collantes de Teran y Delorme, Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 1970, 104 s. F. González de León, Noticia artística de Sevilla, Sevilla 1973 (edición original de 1844), 437 y A. Pleguezuelo, «Urbanismo y Arquitectura», Sevilla en el siglo XVII, Sevilla 1983, 152.
- (28) Así aparece en el cervantin Dialogo de los Perros. Expulsados los jesuitas en 1767, el edificio fue destinado simultáneamente a Hospital de Indias, Orfanato de los «Niños Toribios» y una Escuela de Cristo. En 1802 se instaló un cuartel de Artillería, que compartió el inmenso edificio en el Orfanato, un reñidero de gallos y una cárcel para religiosos. En 1823 se reunieron en su iglesia las Cortes que declararon la incapacidad de Fernando VII, antes de ir hacia Cádiz. En 1844 toda la propiedad quedó en exclusiva para los artilleros del Tercer Departamento. En 1936 se sublevó aquí Queipo de Llano. En 1956 fue derribado todo este «Cuartel del Duque» salvo la iglesia, que hacia 1963 comenzó a ser restaurada, siendo ocupada en los últimos tiempos por el Area de Cultura del Ayuntamiento. Cuando redactamos estas páginas hemos comenzado el proyecto de adaptación de la suntuosa iglesia para Salón de Plenos del Parlamento de Andalucía.
- (29) A. González Cordón, Vivienda y Ciudad. Sevilla 1849-1929, Sevilla 1984, 19.
- (30) A. Pleguezuelo Hernández, «Pedro Sánchez», Sevilla en el siglo XVII, Sevilla 1983, 152.
- (31) M. Pemán, op. cit., 90 ss. La autora atribuye procedencia francesa y gótica a las bóvedas encamonadas. Sin embargo, San Hermenegildo y otros edificios de Andalucía occidental apuntan hacia experiencias de estuquistas italianos del segundo tercio del siglo XVI.
- (32) A. Pleguezuelo Hernández, op. cit., 152.
- (33) A. Jiménez, op. cit., 46.

- (34) M. Gómez-Moreno, *Las Aguilas del Renacimiento español*, Madrid 1941, 89.
- (35) Su última formulación en A. Moreno, *Francisco del Castillo y la Arquitectura Manierista andaluza*, Jaén 1984, 138 ss. Este autor conoce las rectificaciones efectuadas por T. Falcón, pero prefiere mantener la atribución, quizás por las mismas razones que M. Pemán rechaza la autoría de B. Díaz para San Felipe.
- (36) M. Tafuri, *La Arquitectura del Humanismo*, Madrid 1978, 94 s.
- (37) T. Falcón, *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla 1980, 54 ss.
- (38) A.J. Morales, «La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII», *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1984 66 ss.
- (39) F. González de León, *Noticia artística de Sevilla*, Sevilla 1844 (citamos por la reedición de 1973), 379.
- (40) T. Falcón, op. cit., 144.
- (41) *Ibid.*, 62. Se inició en 1530 por Diego de Riaño, concluyéndola en 1537 Martín de Gainza.
- (42) A.J. Morales, *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, 28 ss. Se inició en 1530 por Diego de Riaño, concluyéndola en 1543 Martín de Gainza.
- (43) Este elemento, cuya bóveda gótica no deja lugar a dudas sobre su autor, es decir Diego de Riaño, aparece en un plano de 1654 (T. Falcón, op. cit., lám. XII) pero no en dibujos o descripciones posteriores; corresponde a una clara discontinuidad en el muro apilastrado, que no sería resuelta hasta 1561 por Hernán Ruiz. Debe ser el único resto material subsistente de las obras que el Cabildo autorizó a Riaño de 22 de enero de 1530 (*Ibid.*, 55) aunque no creemos que su destino original fuese el mismo que tenía en 1654. Aún cabe la posibilidad de que, aunque el diseño de la citada bóveda gótica fuese de Riaño, su ejecución corriese a cargo de Martín de Gainza; sin embargo, es demasiado parecida a las de la Capilla de los Alabastros (1528-1532) como para dar paso a la intervención de Gainza.
- (44) La existencia de dichas columnas no constan de ningún planos, ni han sido mencionadas hasta el presente.
- (45) No hacemos referencia a ellas porque allí se mezclan obras de Hernán Ruiz con otras posteriores y sería muy prolijo su análisis, que dejamos para otra ocasión.
- (46) P. Navascues *Palacio*, el libro de *Arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*, Madrid 1974, 45, 49 y 50.
- (47) H. Wurm, op. cit., 233 o 389 (por ejemplo).
- (48) Libro Quinto, 216 vº (cfr. con los anteriores).
- (49) P. Navascues, op. cit., fol. 90 ss (cfr. con los anteriores).
- (50) En los dibujos de Hernán Ruiz (*Ibid.*, 91 ss) aparecen cuatro métodos para dibujar óvalos bisimétricos (fol. 24 Vº), dos para los de un solo eje de simetría (fol. 26 Vº y 27) y uno para trazar elipses como secciones planas de conos (fol. 28 Vº), otro directo (fol. 37 y 37 Vº) y la obtención por anamorfosis de círculos (fol. 41 Vº, 55 Vº, 57 Vº y 88). P. Navascues solo cita como fuente de estos métodos el «Tratado» de Serlio, pero es obvio que Ruiz usó también de los sistemas, y aún los errores, de A. Durero, cuyo *Underweysung der Messung mit dem Zickel uñ Richtscheut*, tenía dos ediciones latinas (París 1532 y 1535) en la época de la formación de Ruiz en cuyo testamento figuraba un «Alberto Durero de Jeometría y Alquitectura». En sus dibujos aparecen más óvalos en los folios 45 Vº, 56, 78, 89, 90, 97, 101, 109, 110, 111, 130 Vº, 131, 132, 137 y 138 Vº.
- (51) Suponemos que esta línea evolutiva pudo darse en otros centros renacentistas con independencia de los focos aquí estudiados o por derivación de ellos.
- (52) M. Gómez-Moreno, op. cit., 129. La figura del citado vestíbulo ya estaba decidida en 1527, como demuestra el dibujo enviado al Emperador (p. 125), pero no se materializó hasta después de 1568 (p. 129-132). El «invento» de Machuca tenía un precedente muy notorio en la misma Alhambra: la famosa bóveda de cordobán del palacio de Muhammad V. En conversación mantenida con el prof. E. Rosenthal en el Paraninfo de la Universidad de Baeza (12 de septiembre de 1986) pudimos establecer los siguientes datos respecto a este ejemplar:
1. En una primera propuesta del palacio dicho vestíbulo se redujo al dibujo de dos arcos no concéntricos sin contacto entre sí, a la manera de Sangallo. Este plano ya estaba elaborado en la primavera de 1528.
  2. La propuesta que venimos comentando, en la línea evolutiva que nos interesa, se dibujó poco después.
  3. La maqueta, que no incluía dicho vestíbulo, se hizo en 1532 y se reformó en el 1539.
  4. La obra no comenzó hasta mayo de 1533, aunque cinco años después aún se hacían cimientos.
  5. El tan citado vestíbulo no se hizo hasta el tercer cuarto del siglo XVI.
- (53) En este espacio aparecen arcos y óculos de figura elíptica u oval (cfr. A.J. Morales, *La Sacristía...*, 139).
- (54) La noticia de que, por los años en que Hernán Ruiz vivió en Sevilla, la galería anular del anfiteatro de Itálica era visitable, la debemos al arqueólogo D. José Manuel Rodríguez Hidalgo; otro precedente sevillano del edificio oval es el llamado «Cubete» de Carmona, bastión de Artillería, único en su género, cuya idea se atribuye a Francisco Fernández de Madrid, iniciándose su construcción en 1486.
- (55) La tardanza en cubrir la Sala Capitular, que finalmente se hizo con piedra, se debió, entre otras causas, a que Hernán Ruiz, el más ingenioso y atrevido de nuestros constructores renacentistas, se llevó a la tumba el proyecto constructivo concreto que tenía in mente. Más de una vez, a lo largo de su vida, hubo de sufrir las prevenciones y miedos de sus clientes hacia sus alardes estructurales. Las bóvedas encamonadas, que comenzaron a difundirse por Andalucía a fines del siglo XVI, dieron la solución barata, rápida, sin riesgos y con enorme ductilidad decorativa.