



Desde que se iniciase la renovación de la arquitectura gótica, este nuevo lenguaje barrió el continente europeo y sus colonias de norte a sur y de este a oeste. En este contexto paneuropeo la Corona de Castilla jugó un papel esencial como emisora y receptora de novedades artísticas gracias a maestros y cuadrillas de canteros que viajaron entre diferentes reinos y regiones, maestros que con sus trayectorias profesionales dibujaron otras que conforman redes de intercambio de experiencias constructivas. En la presente obra se han perfilado trayectorias e intercambios artísticos entre estos diferentes reinos (Corona de Castilla, Corona de Aragón, Reino de Valencia, Italia, Portugal e Inglaterra) y la difusión de los mismos por la geografía atlántica (Canarias o África). Ambas trayectorias, las geográficas y las vitales (profesionales), se entienden en el ámbito de la relevancia que adquiere en esas fechas bajomedievales la «cultura del intercambio», intercambio de saberes y técnica, de recetas y modelos para construir, o de repertorios ornamentales de labra arquitectónica.



ARQUITECTURA TARDOGÓTICA EN LA CORONA DE CASTILLA. TRAYECTORIAS E INTERCAMBIOS

Begoña Alonso Ruiz  
Fernando Villaseñor Sebastián (Eds.)

# ARQUITECTURA TARDOGÓTICA EN LA CORONA DE CASTILLA: TRAYECTORIAS E INTERCAMBIOS

Begoña Alonso Ruiz  
Fernando Villaseñor Sebastián  
(Eds.)

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
Secretariado de Publicaciones



Editorial  
Universidad  
Cantabria



ARQUITECTURA TARDOGÓTICA  
EN LA CORONA DE CASTILLA:  
TRAYECTORIAS E INTERCAMBIOS

## LA CATEDRAL DE SEVILLA Y EL GÓTICO MEDITERRÁNEO<sup>1</sup>

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN

*Real Academia Sevillana de Ciencias*

**E**l cabildo eclesiástico de Sevilla culminó en sólo 73 años, de 1433 a 1506, la más extensa de las seos ojivales europeas; logro tanto más notable cuanto en la ciudad no hay canteras, por lo que los maestros, los canteros y los escultores se reclutaron en toda la Península y gran parte de Europa, y los materiales, a través del Guadalquivir, vinieron de la costa y bosques andaluces, Portugal, Galicia, Vizcaya, Italia y Aragón.

En este artículo pretendo iniciar la lectura genética de este panorama cosmopolita, partiendo de los datos que remiten al llamado «gótico mediterráneo»<sup>2</sup>, pues cuando en 1425 los prolegómenos se acometían con cierta seriedad, los capitulares mantenían relaciones con el reino y el papa aragoneses iniciadas por Alonso de Egea, administrador apostólico de la diócesis de julio de 1403 a junio de 1417. Este aragonés, que desarrolló mucha actividad diplomática entre 1405 y 1410, estaba en Barcelona en febrero de este año, expresando su deseo de regresar a Sevilla para concluir en ella sus días<sup>3</sup>; aquí colaboró en la toma de Antequera por el futuro Fernando I de Aragón<sup>4</sup>, fundó la última capilla del templo antiguo, la de San Laureano, gracias a una bula de Benedicto XIII dada en Peñíscola en noviembre de 1411<sup>5</sup> y convocó un concilio provincial en

1 Investigación realizada en el marco del Proyecto *Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e Intercambios* (ref. HAR2011-25138).

2 ZARAGOZÁ CATALÁN, 2007.

3 ROS CARBALLAR, 1986-84.

4 ORTIZ DE ZÚÑIGA, [1795] 1988, p. 325.

5 San Laureano, pese a los esfuerzos del jesuita Jerónimo Román de la Higuera para hacerlo obispo hispalense, (cfr. GIL FERNÁNDEZ, 2002, p. 53), fue martirizado en tiempos del ostrogodo Totila en Vatan, cerca de Bourges, cfr. PÉREZ-EMBIÓ WAMBA, 2006, p. 17.

1412<sup>6</sup>, dejando un buen recuerdo<sup>7</sup>. El otro prelado que interesa es el sevillano Juan de Cervantes, bachiller en leyes, que en 1419 fue nombrado arcediano de Sevilla<sup>8</sup> participando en el Concilio de Siena en 1423<sup>9</sup> y en el de Basilea en 1432<sup>10</sup>. En septiembre de 1440 ya había vuelto a España<sup>11</sup>, y ocho años después el cabildo lo eligió para regir la archidiócesis<sup>12</sup>; en 1453 promovió la primera fundación de la etapa gótica<sup>13</sup>, «nuestra capilla de Sant Emergillo»<sup>14</sup>, príncipe martirizado en Tarragona que había gobernado Sevilla, cuyas reliquias esperaba<sup>15</sup> e hizo a la fábrica su heredera universal<sup>16</sup>. Entre Egea y Cervantes, los arzobispos intermedios pasaron con más pena que gloria, como Diego de Anaya (1418-1431 y 1435-1437), que sostuvo una enconada pugna con un grupo de capitulares<sup>17</sup>, precisamente los promotores de la catedral (fig. 1).



Fig. 1. El blasón capitular en el sello de una Bula de hacia 1440.

- 6 SÁNCHEZ GORDILLO, [1612-1636] 2003, pp. 207-208. Según SÁNCHEZ HERRERO, 1992, pp. 213-214, en mayo de 1415 Alonso de Egea evitó volver a la diplomacia por motivos de salud.
- 7 Archivo de la Catedral de Sevilla, 1411a, donde la capilla aparece así «Sant Laurian [al margen: n° 329, don Alfonso patriarca.] Ha de fade [tachado] fazer el cabildo de cada año por siempre un aniversario sollemp/ne con cantores e campanas de ambas torres por don Alfonso patriarca de/ Constantinopla e amministrador perpetuo de la iglesia de Sevilla por algunos ornamentos que dio a la iglesia e por alguna cosa que dio de lo suyo en la permutación de/ Villaverde. Y en su vida hasse de fazer el dicho aniversario en el mes de/ noviembre (...)».
- 8 Debo el dato de la fecha y de la presencia en Italia al profesor Ollero Pina.
- 9 DOLZ I FERRER, 2005, p. 17.
- 10 DOLZ I FERRER, 2005, p. 19.
- 11 DOLZ I FERRER, 2005, p. 20.
- 12 DOLZ I FERRER, 2005, p. 16; así lo sugiere Juan de Mena en el opúsculo que dedicó al rey Juan II en 1440: «Ahora vive el muy ilustre señor don Juan de Cervantes, que fue Obispo e agora es Arzobispo de Sevilla e Cardenal de Roma, grande señor mío».
- 13 Archivo de la Catedral de Sevilla, 1451.
- 14 Archivo de la Catedral de Sevilla, 1453b.
- 15 Archivo de la Catedral de Sevilla, 1451, constitución de la capilla de 21 de octubre de 1453.
- 16 Archivo de la Catedral de Sevilla, 1453a.
- 17 Lo formaban el deán, Antonio García de Peralta, Pedro González de Medina, Pedro Fernández Cabeza de Vaca y Juan Martínez de Vitoria, primer gestor de la «obra nueva» (Cf. OLLERO PINA, 2007, p. 133), pero sobre todo el doctor en decretos Alfonso de Segura, canónigo desde 1394 que recibió una prebenda de Benedicto XIII en 1416; fue obispo de Mondoñedo (1449-

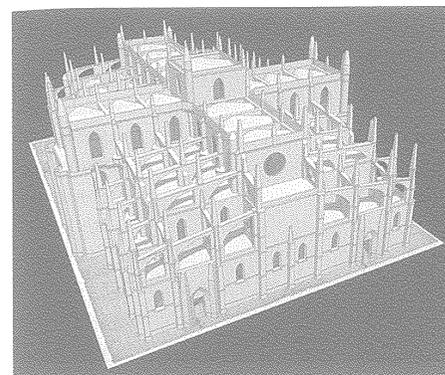


Fig. 2. Volúmenes que se deducen de la copia del plano de Bidaurreta.

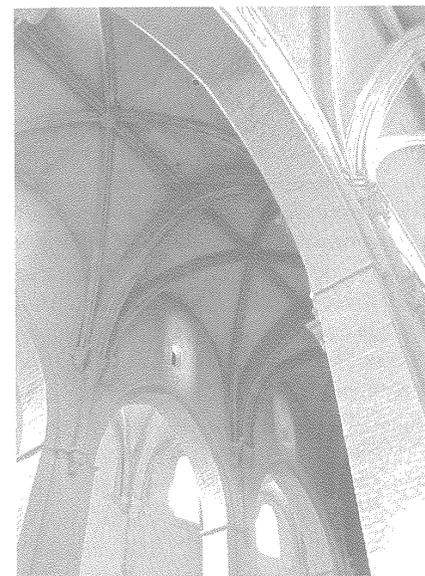


Fig. 3. Interior de Santa Ana de Triana.

Ésta posee una sencilla planta rectangular, heredera directa de los cimientos de la mezquita que la precedió, repartida de norte a sur en cinco naves longitudinales y dos hileras de grandes capillas; destaca el crucero de siete tramos, que sobresale del marco general, y la cabecera, que en planta es casi una repetición de las naves, aunque un examen atento revela que su espacio se diseñó como doble «girola rectangular», incluyendo dos insólitas puertas que abren a levante; la sección responde a esquemas tradicionales, con cuatro tandas escalonadas de ventanales, pero no hay triforios, sustituidos por andenes<sup>18</sup>. Dos rarezas más: los constructores no preveían conservar nada de la mezquita, que era de tapial y ladrillo, pero se salvaron el alminar y gran parte del patio (fig. 2).

En el siglo XIII Sevilla conoció las formas ojivales, aunque escasas y anticuadas, carentes de elementos esenciales, como los arbotantes o los pináculos, que fueron perdiendo con el paso de los años nociones góticas fundamentales, como el uso exclusivo de piedra, la correspondencia de los soportes con las bóvedas sustentadas, la molduración bien articulada, etc. Quienes visiten la parroquia trianera de Santa Ana advertirán que sus

1455), falleció en Cuellar y fue enterrado en la capilla de san Jorge (Archivo de la Catedral de Sevilla, 1411b: reg. 250); cuando lo nombraron para la sede mindoniense era deán de Sevilla y de Toledo y nuncio en Francia, cfr. CAL PARDO, 2003, p. 217.

18 JIMÉNEZ MARTÍN, 2013, pp. 134-215.

tres ábsides, pese a los errores de replanteo, son coherentes, incluso sus bóvedas tienen plementos de piedra, pero las naves descargan en muros y pilares de ladrillo sus bóvedas ojivales, de plementería latericia, mediante ménsulas ubicadas a cierta altura (fig. 3). Nada que ver con la catedral, ejemplo de coherencia formal y uso exclusivo de la piedra, aunque un examen atento revela conexiones: un nervio suplementario que recorre el rampante, sistemático en la iglesia trianera y en la seo, vienen de la de Burgos y es desconocido en el gótico mediterráneo<sup>19</sup>; en el espesor de las arquerías se labró un pasillo que parece el recuerdo de la galería de los triforios; en tercer lugar la decoración figurada posee la misma ingenuidad y falta de rigor que veremos en las capillas de la catedral, donde están ausentes los recursos geométricos que decoran los arcos y nervios trianeros, como puntas de diamante, dientes de sierra, etc.; por último, las cubiertas son azoteas enjarradas y practicables, como las de la catedral<sup>20</sup>.

El panorama a comienzos del xv era aun menos gótico, como acredita una obra vinculada a la catedral, el Hospital de Santa Marta, fundado en 1385<sup>21</sup>, cuyo abovedamiento, sobre ménsulas pétreas, es todo de ladrillo, incluso los nervios formeros y los diagonales. El edificio con más cantería es la iglesia de Santiago de la Espada, acabada en 1409<sup>22</sup>, que alberga espacios de fines del xv y tantas intervenciones modernas que debe leerse con precauciones<sup>23</sup>; lo más interesante son sus marcas de canteros y la decoración mudéjar de piedra, que es muy gaditana. Los datos mejor fechados los ofrecen las portadas de las parroquias de San Esteban (fig. 4) y San Juan, contratadas por canteros locales en 1421<sup>24</sup>: la decoración, en lo que suena a gótica, es deplorable, y sólo se salvan los detalles geométricos y la composición rectangular, en la línea de austeridad de las portadas del xiv. Otro es el resultado de la fundación, en 1401, de la cartuja de Las Cuevas, gestionada por Juan Martínez de Vitoria, el mayordomo que fue canónigo entre 1387 y 1433; pues bien, la piedra cuadrada, siguiendo la tradición local, se reservó en la iglesia cartujana para nervios, arcos y portadas, formalizados de manera convencional y sólo cuando la obra avanzó en medio de la precariedad, que parece la tónica de la ciudad durante el primer tercio del siglo xv, se atrevieron con la plementería de la bóveda de la sala capitular, relacionada con las formas de fines del siglo y comienzos del xvi. Ni que decir que este panorama carece de vínculos con el reino de Aragón, aunque algunas soluciones, como las azoteas enjarradas, las veamos

19 También en dos catedrales relacionadas con la nuestra, las de Pamplona y Palencia.

20 MARTÍNEZ VALERO, 1991; JIMÉNEZ MARTÍN, 1980, pp. 39 y ss y JIMÉNEZ MARTÍN, 2005.

21 COLLANTES DE TERÁN CAAMAÑO, [1884] 1980, p.198.

22 GESTOSO Y PÉREZ, [1892] 1984, 3, p. 5; datación basada en la heráldica, asignada a Lorenzo Suárez de Figueroa, fallecido en 1409.

23 Cfr. GÓMEZ DE TERREROS Y GUARDIOLA, 2005, pp. 151-153 y 147, 148.

24 RÍOS COLLANTES DE TERÁN Y SÁNCHEZ DE MORA, 1999, p. 410.



Fig. 4. Portada de San Esteban.

en ambas partes<sup>25</sup>, por ello parece más clara la conexión burgalesa, vinculada directamente a Francia<sup>26</sup>.

El primer maestro de la catedral sevillana, entre 1433 y 1434<sup>27</sup>, fue Ysambarte, quizás Jehan Ysambart, activo en Pierrefonds en 1399, documentado como cantero en Lérida en 1410, como maestro en Daroca y Zaragoza en 1417 y como maestro mayor en Palencia en 1424, ciudad en la que parece que ya no vivía en 1437<sup>28</sup>. A partir de estos datos hemos propuesto que fuera el autor del plano original de la catedral que conocemos gracias a la «copia de Bidaurreta», pues estaba en Sevilla<sup>29</sup> cuando Juan Martínez de Vitoria organizó el transporte de la piedra en barcos desde las canteras gaditanas de la sierra de San Cristóbal, situadas entre Jerez de la Frontera y El Puerto de Santa María. Se trata de una calcarenita

de color marfileño<sup>30</sup>, relativamente liviana, lo que facilitaba todos los movimientos; su extracción y labra son fáciles, por lo blanda que es, cualidades que propiciaban un coste bajo, pero a cambio tiene serios defectos, como la escasa resistencia, que obligó a secciones muy grandes, lo poco que se presta a la decoración plástica y escultórica, y lo mal que envejece, por lo tanto era difícil sacarle partido si la decoración se dimensionaba según la minuciosa exigencia de la época, lo que obligó a simplificarla y darle tamaños colosales.

El segundo arquitecto que interesa es Carlín, que apareció en la Seo de Barcelona el 27 de abril de 1408, donde permaneció hasta el día 7 de julio, dedicado a la realización del mayor y mejor dibujo gótico de la Península Ibérica y al descimbramiento de

25 Hay una bóveda enjarrada romana en la «Casa de la Exedra», en «Sevilla la Vieja», es decir, Itálica, cfr. ROLDÁN GÓMEZ, 1993, p. 190 y JIMÉNEZ SANCHO, 2000, p. 566.

26 KARGE, 1989, p. 150 alude a origen anglonormando, transmitido a través del valle de Loira.

27 ALONSO RUIZ Y JIMÉNEZ MARTÍN, 2009, pp. 127 y ss.

28 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 2012, p. 15.

29 JIMÉNEZ MARTÍN, 2006, p. 51.

30 Desde ESPINOSA DE LOS MONTEROS, 1635, p. 86, se menciona el color blanco del edificio.

una capilla de su claustro<sup>31</sup>. El 28 de marzo de 1410 «Mestre Carlí, natural de la ciutat de Roan del regne de França» empezó a dirigir la obra de la catedral de Lérida, donde coincidió con Ysanbarte y en ello seguía en 1429, cuando tasó unas columnas para las ventanas de la Casa de la Ciudad, de Valencia<sup>32</sup>; aunque en 1426 le concedieron ser enterrado en el claustro ilerdense y en 1431 era propietario de una casa cercana, Carlín fue maestro mayor en Sevilla desde 1435 a 1447. Consta que entre el 1 de septiembre de 1436 y el 31 de diciembre de 1439 dirigió a un total de 19 canteros, entre maestros, oficiales y aprendices, de los que cuatro pudieron ser catalanes: Rolet, o Roled, activo entre 1436 y 1438, Huguet, presente en la obra en 1436, Felip, activo en 1436 y 1437 y Martín de Puy, que llegó en 1439; además el sábado 11 de julio de 1439 cobró su primer salario Juan Normant, que quizás pudiéramos identificar con el «Jani lo Normant» que coincidió con Carlín en Barcelona<sup>33</sup>. De las nóminas semanales se desprende que el número de canteros, incluyendo a Carlín, alcanzó como máximo la cifra de siete y que a partir de junio de 1439 la cifra quedó en cuatro o menos, aunque al finalizar el año están acreditados ocho a la vez<sup>34</sup>; por tanto, la presencia de canteros catalanes, o procedentes de Cataluña, fue significativa durante estos años, aunque su número fue decreciendo. Cuando las nóminas detalladas se reanudan en 1446 el número de canteros subió, tanto que llegaron normalmente a 16, con la presencia continua de Carlín y Normán y un castellano, Pedro Sánchez de Toledo, pero ya no hay apellidos de apariencia catalana, destacando los cántabros, vizcaínos, gallegos y castellanos en general, aunque no faltan franceses, portugueses y hasta un sevillano<sup>35</sup>.

La presencia de Carlín en Sevilla termina el 2 de septiembre de 1447 en circunstancias extrañas, pues aunque encabeza las nóminas y era el único al que titularon «maestre», cobró la mismo que Juan García de Salamanca, Juan Normán y Pedro Sánchez de Toledo, es decir, le habían rebajado cinco maravedíes al cabo de diez años de vinculación con la catedral, mientras a Sánchez le habían subido siete<sup>36</sup>. Supongo que las condiciones físicas de Carlín ya no eran óptimas<sup>37</sup>, de modo que no extraña su ausencia en la documentación cuando se reanuda; es más, consta que el «Año XLVIII [al margen] Pedro de Toledo aparejador [pagó del alquiler] de las casas de maestre Carlyn de DCCXXXI maravedíes, que tiene las dichas/ casas, que cumplió un año

31 El mejor estudio de Carlín en Cataluña es el de ARGILÉS I ALUJA, 2008. La bóveda de esta capilla, de la Inmaculada en la actualidad, es estrellada, distinta a todas las demás.

32 SERRA DESFILIS, 2004, pp. 90-91.

33 JIMÉNEZ MARTÍN y PÉREZ PEÑARANDA, 1997, p. 49.

34 Los datos proceden de mi transcripción de Archivo de la Catedral de Sevilla, 1436-1439.

35 Archivo de la Catedral de Sevilla, 1446, Archivo de la Catedral de Sevilla, 1447 y Archivo de la Catedral de Sevilla, 1449a.

36 Archivo de la Catedral de Sevilla, 1446.

37 En 1447 tenía 70 años o más y sabemos que cojeaba, a resultas de un tajo de espada que le dieron en una cantera de Lérida el 7 de enero de 1413, como acredita ARGILÉS I ALUJA.

entero el primero día de diciembre del pasado año de XLVIII (...)»<sup>38</sup>; es decir, Carlín desapareció de Sevilla entre el 2 de septiembre y el 1 de diciembre de 1447. Entonces estaban terminadas todas las capillas del lado sur desde los pies al crucero y la mitad de las del otro lado; ya habían construido la fachada principal hasta la cota de las azoteas de las naves laterales y colaterales, sus huecos en bruto y los imprescindibles caracoles, pero faltaban las tres portadas; además habrían hecho casi todos los pilares que existen a occidente del crucero y sobre ellos más de la mitad de las bóvedas de las naves laterales y colaterales, hasta completar entre un cuarto y un tercio del edificio previsto en la copia de Bidaurreta y es posible que estuviera resuelto ya el nivel de arranques de la nave central<sup>39</sup>. Por lo que concierne a la decoración es evidente que, con pequeñas variantes, mantenían la misma molduración de zócalos, la variada e ingenua decoración de los capiteles, impostas y cornisas e incluso las parejas de modelos de las tracerías del primer claristorio y de los pretilos de las capillas, formas que se repiten desde los pies al crucero. Desde el final de los años treinta funcionaba como capilla mayor la primera que se cerró, la de San Laureano, alojando la siguiente la sacristía, seguida por las dos que se reservó la fundación cervantina, mientras las actividades capitulares estaban en las septentrionales.

En esta etapa la catedral de Lérida no sirve como referencia a la de Sevilla, pues no veo en ella nada que permita afirmar que la experiencia inmediata de Carlín fue trasplantada directamente, ni aún de manera fragmentaria, pues ni siquiera el empleo exclusivo de piedra contribuye a ello, ya que la sillería de la seo catalana es de gran calidad, lo que les permitió trabajar su decoración en una escala reducida, todo lo contrario que vemos en Sevilla. Por lo que concierne a la catedral de Barcelona, que Carlín conoció en su etapa final, reconozco la existencia, tanto en el templo como en el claustro, de un par de escalones corridos que marcan sus contornos, sin más discontinuidades que las correspondientes a las puertas, pues incluso pasan bajo los soportes de las capillas (fig. 5), exactamente igual que en Santa María del Mar y en las catedrales de Tortosa y Sevilla, donde los acreditan las excavaciones arqueológicas, una descripción de 1513 y un dibujo de Vasari; como no aparecen en el dibujo de Bidaurreta hay que suponer que los incorporó Carlín<sup>40</sup>. Otro detalle se relaciona con el triforio, pues en España hay diez templos góticos, (Burgos, Castro-Urdiales, Cuenca, Gerona, León, Oviedo, Palencia, Roncesvalles, Toledo y Vitoria), en los que los tramos de esta galería se unen directamente, formando un pasillo recto; pues bien, el triforio de Barcelona, que está metido con calzador por falta de altura de la nave central, da un rodeo acodado y abovedado por la azotea adyacente cuando llega a los arcos (fig. 6), y en Sevilla, donde no hay triforio sino andén, la solución es la misma, a pesar de que podían haber recurrido

38 Archivo de la Catedral de Sevilla, 1443-1448, fol. 96v. En 1449 se mantenía el recuerdo del maestro, pues el 12 de abril hubo: «albañiles e peones (...) en la torre mayor e en la casa de maestre Carlyn», cfr. Archivo de la Catedral de Sevilla, 1449a, fol. 49v.

39 JIMÉNEZ MARTÍN, 2013, p. 352.

40 En Sevilla los escalones no pasan bajo los soportes aunque Vasari los dibujó así.

al modelo general, al que volvieron en la catedral nueva de Salamanca sesenta años después<sup>41</sup>. Por ello sostengo que la solución del rodeo se conoció en Sevilla gracias a Carlín. No consta que el maestro normando trabajase en las catedrales de Tortosa y Pamplona, que ofrecen similitudes con la nuestra, empezando por el mismo tipo de pilares, un modelo francés avanzado<sup>42</sup>, pero lo más interesante es que tienen desde el proyecto «capillas hornesinas», como las llama el dibujo de Bidaurreta, rasgo ausente en las catedrales góticas castellanas, al contrario que muchas iglesias catalanas (figs. 7 y 8). Sabemos que en 1397 reconstruyó el francés Perrin de Simur la Catedral de Pamplona en la que hicieron en el primer tercio del xv las naves, estribadas por una capilla a cada lado<sup>43</sup>, aunque sin la tribuna interior que caracterizaba a las catalanas; lo mismo sucedió en la Seo de Tortosa, cuyas naves acometieron en los mismos años, bajo la dirección del picardo Joan de Maini, con similares características<sup>44</sup>. A partir de ese momento veremos el mismo esquema en otros



Fig. 5. Escalones en el acceso a las capillas de la catedral de Barcelona.

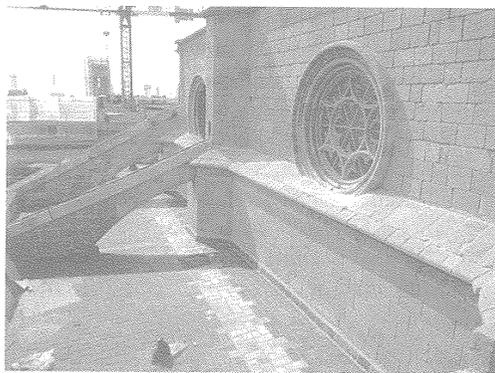


Fig. 6. Exterior del Triforio de la catedral de Barcelona.

41 Nada les hubiese impedido, en nuestro caso, hacer en cada tramo una o dos puertas para salir a las azoteas y acceder a los otros tramos.

42 Así en Saint Ouen de Ruan, empezada en 1318, es decir, que en la etapa de formación de Carlín, la última década del siglo XIV, era un modelo operativo, cfr. NEAGLEY, 2007, p. 55.

43 MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, 2007.

44 ALMUNI BALADA, 2007, pp. 142 y ss. y 472 y ss.

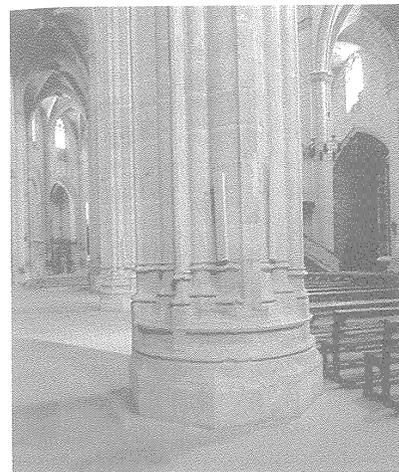


Fig. 7. Pilares de la nave central de la catedral de Tortosa.

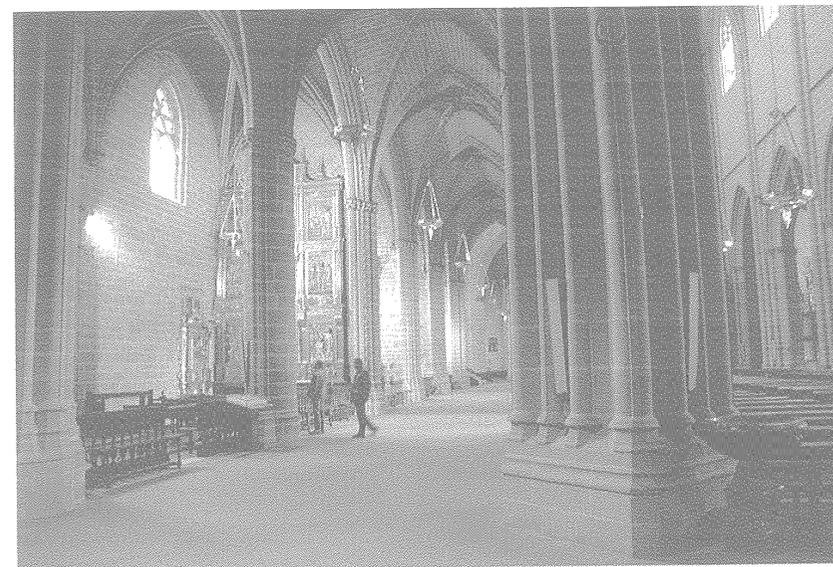


Fig. 8. Pilares de la catedral de Pamplona.

templos españoles, cuyo origen tenemos en numerosas iglesias francesas, como las catedrales de Limoges, Nantes, Narbona, Clermont-Ferrand, Quimper, Ruan y Tours.

En 2006 di noticias de un documento, constituido por dos hojas sueltas<sup>45</sup>, que contiene los únicos datos conocidos de un maestro que trabajó en Sevilla en 1447; su nombre no consta, pero sí que llegó el 20 de enero, convocado por el cabildo mediante carta, y que vivió en una casa de la fábrica hasta que se marchó el 20 de mayo «[...] por su camino de la tornada a Valencia [...] e se fue contento». El resumen del anverso es este: «Conclusion en todo lo que pide el maestro mayor de la obra/ sy le pluguiere estar aqui

45 Es el doc. 15.1, «Leg. 152 (pergaminos) incorporables» del Archivo de la Catedral de Sevilla.

por la via e orden infrascrita»; es decir, las condiciones que le ofrecieron para continuar su labor, escuetamente descrita como «[...] recognoçer la obra e faser demuestras etc [...]». Sus apartados recogen tanto las cantidades devengadas por sus trabajos como los de su ayudante y las prestaciones de los canteros locales, Juan Ximenez y Diego de Xerez, verificándose que, además de la casa y vestidos, cobró por cada jornada de trabajo, amén de dos cahices de trigo, dato que certifica que los oficiales de la fábrica (maestro mayor y aparejadores, entre otros), cobraban por día trabajado y además una cantidad anual. La otra cara del folio acredita el finiquito del maestro y su regreso a Valencia, con sus mozos y sus caballerías. El otro papel, con la misma letra, es la orden de pago reiterando que la misión del maestro, a quien siempre se denomina «maestro mayor», consistió en «[...] la venida con su moço e cauallo, e de los XXXVI días que estouo aquí en recognoçer la obra e fazer demuestras etc [...]». En total a la fábrica le costó la operación, sin incluir los ayudantes locales ni la casa y quizás otros conceptos laterales, 6.140 maravedís. Podríamos decir que el maestro, contando con la ayuda de tres auxiliares, realizó un reconocimiento de la obra, por el que cobró un tercio de la quitación anual, y labró una cierta cantidad de muestras. Advertimos que la palabra «secreto» aparece tres veces en tan poco texto, pues los emolumentos del maestro no eran del conocimiento de los demás canteros, cuyas que las retribuciones se regían «[...] segund la ordenança e taxa nueva vltima fecha por el cabildo [...]», es decir, que en fecha relativamente cercana (¿1446?) había promulgado una nueva tabla salarial. Lo que más sorprende es que durante esos cuatro meses el valenciano coincidió en el tajo con Carlín.

Tras el regreso del maestro el 20 de mayo de 1447 y el mutis de Carlín el 2 de septiembre, la organización del taller siguió igual, pues uno de los libros de fábrica de 1449 empieza con listas encabezadas por Juan Normán, Pedro Sánchez de Toledo y Nicolás Martínez, cobrando cada uno 25 maravedís por día de trabajo; como consta que en 1447 el segundo era aparejador, pienso que la obra, perfectamente definida y con mucho tajo por delante, estaba dirigida por un triunvirato de aparejadores, que, como demuestra la abundante documentación de este año, impusieron un ritmo frenético, al que quizás no fuera ajeno Cervantes, cardenal de Ostia, administrador apostólico de la archidiócesis desde 1448. Por entonces se rubricó en Valencia, concretamente el 15 de septiembre, un documento en latín<sup>46</sup>, que nos permite saber que «Anthoni Dalmau magistri in arte lapicidea et in operibus eiusdem artis serenissime domine Marie Regine Aragonum et sedis Valencie» había recibido un propuesta del «(...) reverendissimo in Christo Patre et domnum domino Cardinali ostiensis administratore perpetuo dicte ecclesie ac venerabilibus capitulo (...)» transmitida por Pedro Rodríguez de Sevilla<sup>47</sup>, canónigo presente en la firma, que le ofreció la maestría hispalense. Al aceptarla el maestro solicitó la exclusividad de su autoridad, petición que, a la vista de la dirección colegiada se explica por sí sola, así como su libertad

46 GÓMEZ-FERRER LOZANO, 1998 y GÓMEZ-FERRER LOZANO, 2007.

47 Quizás fuese un conocido procurador de Cervantes, cfr. CAL PARDO, 2003, p. 218.

para escoger su colaboradores; otra exigencia concernía a sus emolumentos: 30 maravedís diarios y seis mil y dos cahices de trigo anuales, cifras y conceptos que casan con los del documento de 1447; además tendría tres «familiares» en la obra, o sea, ayudantes; la última condición se refiere a la vivienda, que debía ser suficiente para su mujer, sus hijos y criados, con quienes vendría a Sevilla. Las dos condiciones finales no eran muy disparatadas, por lo que, a la vista del contexto, la verdadera dificultad era la contratación de aparejadores a su gusto, pues seguramente los de la obra se habían hecho fuertes a base de realizar su trabajo con diligencia; creo que este obstáculo, pese al acuerdo firmado, fue insuperable, pues no hay dato alguno que acredite que Dalmau se desplazara a Sevilla aquel mismo año o el siguiente, y de hecho la obra siguió por los mismos derroteros, con los aparejadores repartiéndose la dirección, hasta que en 1454 la documentación acredita que Normán era el maestro mayor.

Los términos del acuerdo de 1449 y las demás circunstancias sugieren que el valenciano que estuvo en Sevilla en 1447 fue Dalmau (fl. 1435-1453), maestro de quien sabemos relativamente poco<sup>48</sup>, pues solo están acreditadas cinco obras de escultura, junto a maestrías y asesoramientos. En realidad sólo el trascurso de la seo valenciana, cambiado de sitio posteriormente, permite saber cual era su producción, que poco o nada tiene que ver con lo que hay en Sevilla, ni encuentro en la avanzada producción estereotómica valenciana disposiciones o formas que se repitan aquí. Por lo tanto entiendo que este importante escultor fue buscado precisamente para resolver la plástica, que era el gran tema pendiente, pero él exigió la más completa autoridad en la totalidad del edificio. El cabildo prefirió la continuidad de los herederos de Carlín, que le salían más baratos, y no suponían riesgo de cambios, ya que en 1454 los aparejadores, sin modificar las soluciones de Carlín al planteamiento de la copia de Bidaurreta, habían alcanzado el crucero, es decir, habían construido más de la mitad de la superficie total. De este momento datan los primeros trabajos de un escultor francés en la capilla doble del cardenal de Ostia, Lorenzo Mercadante de Bretaña<sup>49</sup>, que sólo usó alabastro y terracota durante catorce años, resolviendo para siempre el tema escultórico.

Si tenemos en cuenta que la ordenación espacial y constructiva del edificio no se modificó hasta muy tarde, la aportación del maestro de 1447 debemos circunscribirla a las portadas, en las que se detecta mucha actividad a partir de 1449<sup>50</sup>; por lo tanto la cuestión es a quien debemos atribuir el primer gran conjunto decorativo, constituido por las portadas del Nacimiento y el Bautismo, que están completas, la de la Asunción, que quedó inconclusa, y tres elementos interiores, como son los altares que respaldan a esta portada, los del Santo Ángel y de la Consolatrix, y la puerta de la capilla del cardenal Cervantes, de la que sólo restan unos pocos elementos. Quizás fuera Carlín, que pudo dejar trazas similares a la que 40 años antes había hecho para Barcelona,

48 ZARAGOZÁ CATALÁN y GÓMEZ-FERRER LOZANO, 2007, p. 29.

49 REINA GIRÁLDEZ, 1987, p. 215.

50 JIMÉNEZ MARTÍN, 2006, pp. 65-69.

pero lo mismo pudo ser Dalmau, si se aceptan mis suposiciones sobre él, ya que para algo vendría a Sevilla en 1447, dejando hechas unas muestras, y para algo tratarían de que volviera en 1449; tales dibujos o muestras estarían depositados en la «casa de la traça»<sup>51</sup>, lugar que se documenta por vez primera en 1449, y donde trabajaban los aparejadores más veteranos, Juan Normán y Pedro de Toledo<sup>52</sup>, pero tampoco podemos desechar que éstos, que construyeron esas portadas y altares, los diseñaran. Lo seguro es el resultado cuya composición es sistemática, pues concentran en sus bien delimitados bloques compositivos y tectónicos casi toda la decoración del edificio en sus primeras décadas, de tal manera que en la fachada principal destacan como elaborados estandartes rectangulares en paramentos tan extensos como desnudos. Aunque es fácil encontrar paralelos parciales de estas portadas y altares en cualquiera de los territorios góticos, lo cierto es que no veo modelos exactos que me convenzan, sobre todo en lo que concierne a sus proporciones, los fondos con tracerías en relieve y la ausencia de elementos que se salgan del rectángulo general; creo que si el taller catedralicio funcionaba, por el aislamiento geográfico y las ventajas del contexto, como un laboratorio capaz de sintetizar experiencias dispares para producir soluciones relativamente nuevas, dominadas por el inevitable cambio de escala y el gusto local por la decoración concentrada.

Además de la uniformidad de los trabajos, verificable sin más que recorrer el resultado con ojos críticos, la estirpe de maestros de la «obra nueva», iniciada por Ysanbarte, cubrió sin lagunas los años que van de 1433 a 1447, pues Pedro Sánchez de Toledo (desde 1436 a 1478) y Juan Normán (desde 1439 hasta 1478) refuerzan la continuidad entre la etapa del normando y la maestría de Normán, atestiguada en 1454 y concluida con su jubilación en la primavera de 1478, momento en que el edificio ojival casi alcanzó la totalidad de su altura, completando su máxima extensión al llegar a la Giralda. Tras Normán otra vez quedó el edificio bajo la dirección colegiada de tres aparejadores residentes y con dedicación exclusiva: Pedro Sánchez de Toledo, que desapareció de la documentación el 28 de octubre de 1478, tras cuarenta y dos años al servicio de la fábrica, Francisco Rodríguez de Sevilla, aparejador desde 1467, fallecido como maestro mayor en 1482, y el yerno de Normán, Juan de Hoces, o de Hoz, documentado desde 1462, también aparejador en 1467 y maestro mayor desde septiembre de 1488, que murió en mayo de 1496. En este momento, hacia 1481, habían concluido los pilares de la nave central y con ellos todo el abovedamiento de naves y colaterales que faltaban, incluidas las partes del primer claristorio que estaban pendientes, así como las tres portadas y los cinco altares pétreos de la cabecera; continuaron los trabajos en las capillas gemelas que flanquean la Real y es muy probable que concluyesen la mayoría de aquellos elementos

51 Archivo de la Catedral de Sevilla, 1449b, fol. 4: la solaba el albañil Juan López y el 30 de mayo se hacían llaves para sus puertas (fol. 11).

52 «Estos dichos maestros, Juan Normán e Pedro de Toledo, aparejadores, andouieron en la casa de la traça, en el jueves, día de Sant Leandre, que no labro la obra, e fisieron ellos obra en la dicha traça» (Archivo de la Catedral de Sevilla, 1449a, fol. 31).

decorativos que, aun siendo más ricos que los de la etapa precedente, fueron ubicados con arreglo a las previsiones. Es decir, hasta 1496 la obra siguió en manos de los canteros que la empezaron en 1433 y sus herederos directos, todo ello en el marco de un proyecto seguido de manera sistemática (fig. 9).

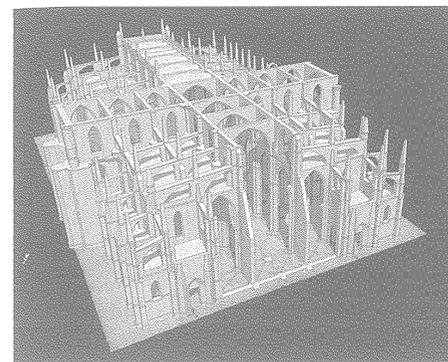


Fig. 9. El estado de la obra hacia 1496.

La relación del cabildo con los arzobispos cambió en la época de los Reyes Católicos, cuando los Mendoza ocuparon la sede sevillana entre 1474 y 1502; el cardenal González de Mendoza apenas si se hizo notar, pero su sobrino, Hurtado de Mendoza, sí influyó, y mucho, tanto en la maestría, como en la nueva Capilla Real y en la capilla de la Antigua, que amplió para sí. Hacia 1491 ya trabajaba en la catedral Alonso Rodríguez, cantero documentado en Jerez de la Frontera desde 1464, y que fue séptimo maestro mayor a la muerte de Hoces, hasta 1512<sup>53</sup>; con este jerezano,

también vinculado a la familia de Normán, empieza un nuevo modelo de dirección, pues tuvo encargos fuera de catedral e hilo directo con el arzobispo y su hermano, el conde de Tendilla; además, entre 1495 y 1499, coincidió en la obra con Simón de Colonia (Burgos, 1454 ca.-1511) traído por el arzobispo, tal vez con el aval de sus trabajos en el cimborrio burgalés<sup>54</sup>. De esta asociación surgieron cambios decorativos, pero sin modificaciones espaciales ni constructivas<sup>55</sup>, pues emplearon bóvedas con plementos decorados con caireles, y animaron profusamente los hastiales del crucero y cabecera donde, para sacarle partido a la piedra, construyeron los relieves más grandes y complejos del gótico peninsular<sup>56</sup>. En una carta que el conde de Tendilla escribió a Rodríguez el 15 de octubre de 1505<sup>57</sup> sobre la tumba de su hermano resalta una frase que define los gustos familiares y, por contraste, los capitulares, pues «quiero saber la forma y manera de la sepultura y tenerla debuxada en mi poder, y pues hise quitar

53 RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, 2010 y ROMERO MEDINA y ROMERO BEJARANO, 2010.

54 ALONSO RUIZ y JIMÉNEZ MARTÍN, 2009, pp. 141 ss.

55 No hubo ningún cambio esencial en la obra, pues las bóvedas de terceletes ya estaban presentes en la copia de Bidaurreta y, teniendo en cuenta la escala y sistema proyectivo de la misma, nada se alteró en lo que concierne al volumen y extensión de la obra.

56 Fue como si los relieves de las portadas de San Pablo y San Gregorio de Valladolid o de Aranda de Duero triplicasen su tamaño, simplificando su decoración menuda y las esculturas.

57 SZMOLKA CLARES, *et al.*, 1996, p. 504.

della las ymágenes que era lo principal y más costoso de la obra, quiero tener debuxado lo que se a de haser en lugar de aquellas, porque mi voluntad es que no se mezcle con la otra obra ninguna cosa francesa ni alemana ni morisca syno que todo sea romano, y que de lo otro que aya en el debuxado no se mude cosa ninguna»<sup>58</sup>; se trata, obviamente, de una definición estilística que explica que es lo que se podía esperar de los capitulares sevillanos que, crecidos tras la muerte del arzobispo, concluyeron sus iniciativas como y cuando quisieron, incluso mudaron su tumba de sitio<sup>59</sup>.

Concluido el cimborrio en octubre de 1506, siguieron todos los trabajos, especialmente los escultóricos, sin solución de continuidad, pero su caída en diciembre de 1511 lo alteró todo, especialmente la carrera profesional de Rodríguez y el prestigio de Colonia, que falleció antes de que se cayera también el burgalés unos años más tarde. En 1514 la reconstrucción quedó bajo la dirección de Juan Gil de Hontañón, como ha establecido la profesora Alonso Ruiz<sup>60</sup>, con lo que culminación castellana de la catedral hispalense quedó garantizada. No obstante, aparecen algunos vínculos mediterráneos, los primeros desde 1449, pues el 2 de mayo de 1513 el arzobispo Diego de Deza hizo donación del alabastro que había adquirido en «Girona que es en el principado de Cathalunya» para la peana del retablo mayor<sup>61</sup>; en 1516 y 1517 se documenta alabastro aragonés<sup>62</sup>, pues pagaron 80 ducados de oro a «Antonio Gomes, cantero en Valençia e Çaragoça, y los pagó en la ciudad de Tortosa para la piedra de alabastro que se compro para esta Santa Yglia»<sup>63</sup>. Estos contactos y la falta de confianza en los canteros contratados explican los intentos del cabildo para traer un maestro ajeno a los que dominaban las grandes obras regias; se ha sostenido que el miércoles 20 de diciembre de 1504 el Cabildo adoptó el siguiente acuerdo «[al margen] M<sup>o</sup> para la obra. Este día platicaron sus mercedes sobre un maestro que es menester para la obra desta Santa Yglesia sobre que sus mercedes/ estavan llamados e platicando sobre ello supieron de un maestro que esta en Barcelona y diz que es muy /buen maestro e determinaron que vaya un peón a Barcelona con recado del señor arzobispo y del Cabildo/ para el arcediano de Almagán que esta allá para que entienda en ello como su señoría e sus mercedes le quieren [contratar y traer a Sevilla]»<sup>64</sup>; se

58 GARCÍA CUETOS, 2007.

59 JIMÉNEZ MARTÍN, 2007.

60 ALONSO RUIZ, 2005 I; sobre su decoración escultórica LAGUNA PAÚL, 2012.

61 GIMÉNEZ FERNÁNDEZ (1927, p. 14) y Archivo de la Catedral de Sevilla, 1513-1515, fol. 38. Probablemente se extraería en Beuda, a 34 km del mar.

62 ALONSO RUIZ, 2005, nota 45; suministraban alabastro personajes muy variados «[al margen] Piedra. Ytem pague por otro alvalá del contador fecho/ a xix fr marzo a la señora marquesa de/ Portugal veynte reales que son por una pie/dra grande de alabastro que vendio para hazer unas/ armas para poner en la capilla del crucero desta/ Santa Yglia [al margen] dclxxx». Archivo de la Catedral de Sevilla, 1517: fol. 11v; la señora era Guiomar, fallecida en 1526, primera esposa de Jorge de Portugal, alcaide de los Reales Alcázares.

63 Parece que trabajaba en la catedral desde 1507, cfr. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, 1998, pp. 145 y 420; quizás se extraería de canteras ubicadas a orillas del Ebro y por eso salía por Tortosa.

64 Archivo de la Catedral de Sevilla, 1503-1504-1511-1514: fol. 126.

ha sugerido<sup>65</sup> que quizás viniese Joan Font, que ya en 1498 había informado sobre la ruina del cimborrio de la seo de Zaragoza a Fernando el Católico, pero una lectura atenta aclara que el acuerdo es de 1514<sup>66</sup>, de modo que se enmarcar en la reconstrucción del cimborrio. Por ello no extraña que en enero de 1515 se cumpliera el encargo capitular mandando un peón a Valencia y a Barcelona para «llamar a ciertos maestros»<sup>67</sup>, pero los trabajos no se pararon pues en marzo el aparejador Gonzalo de Rozas, antiguo criado de Alonso Rodríguez, cerró nuevamente la bóveda del coro<sup>68</sup>. Aunque en junio contactaron con los maestros castellanos recomendados por Carlos V, Juan Gil de Hontañón, Enrique Egas y Juan de Álava, el día 28 del mismo mes el cabildo expresó claramente su descontento por sus opiniones y soluciones, por lo que mandaron avisos a Roma, Florencia y Milán para traer a «un maestro de cantería que sea singular onbre en el dicho oficio de la cantería»<sup>69</sup>, búsqueda que se amplió poco después a Colonia y a Flandes<sup>70</sup>. El 18 de julio el cabildo cerró el tajo y despidió a todos «hasta que no venga maestro mayor para la dicha obra»<sup>71</sup> y el 30 de noviembre acordó que el hueco del cimborrio «se cierre de madera e obra de carpintería con sus molduras e lazos e se faga cuanto mas sumptuosa e hermosamente pudiese ser e para efectuarlo e llamar los mejores maestros que pudiesen ser ávidos»<sup>72</sup>, por lo que el 4 de diciembre llamaron a cuatro de carpintería y albañilería<sup>73</sup>, para aconsejar sobre la colosal techumbre mudéjar propuesta. No obstante, el 7 de noviembre de 1515 se habían reanudado los trabajos en el crucero pues, según la traza de Juan Gil de Hontañón, se obraba la «capilla colateral a la Mayor»<sup>74</sup> y así continuaron los trabajos hasta la finalización del nuevo cimborrio, que por cierto se cayó en 1888<sup>75</sup>. La dispersión geográfica de la convocatoria informa que algunos capitulares preferían una solución francesa, según la vieja tradición aragonesa del taller catedralicio, otros preferían la

65 FALCÓN MÁRQUEZ, 1980, p. 127.

66 El libro contiene autos de 1503 y 1504, pero su último cuadernillo es de 1511 (fol. 119) y 1514 (fol. 121, del lunes 30 de octubre al viernes 22 de diciembre), único año, este último, con el que encajan los hechos y los días. Menciona al «arcediano de Almagán», que no era una dignidad sevillana; en Sigüenza, en tiempos de Enrique IV, había un personaje así llamado, vinculado al cardenal González de Mendoza, pero el 8 de junio de 1495 el secretario de Hurtado de Mendoza, que intervino en la contratación de Simón de Colonia, se llamaba Juan de Almagán, como el racionero que murió el 24 de julio de 1514 y está enterrado en la Antigua.

67 ALONSO RUIZ, 2005, p. 24.

68 ALONSO RUIZ, 2005, p. 24. El 28 de junio de 1515 se documenta que el aparejador Gonzalo de Rozas bautizó a un hijo de Elvira de Hocés, nieta de Juan Norman e hija de Juan de Hocés, cfr. GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, 1927, p. 62.

69 ALONSO RUIZ, 2005, pp. 24-26.

70 ALONSO RUIZ, 2005, p. 26.

71 ALONSO RUIZ, 2005, p. 27.

72 FERNÁNDEZ CASANOVA, 1888, p. 20.

73 ALONSO RUIZ, 2005, p. 23.

74 FERNÁNDEZ CASANOVA, 1888, p. 20. ALONSO RUIZ, 2005, p. 27 sostiene que los trabajos de cantería estuvieron parados entre noviembre de 1515 y marzo de 1516.

75 GÓMEZ DE TERREROS y GUARDIOLA, 1999.

alemana, quizás recuerdo de la obra de Colonia, otros, sin embargo, ya se decantaban por la romana, que estaba presente en la tumba de Hurtado de Mendoza y no faltaron quienes eligieron la «morisca», heredera de la catedral vieja; finalmente la decisión consistió en plegarse al deseo regio, el gótico castellano, que era la que llevaban casi dos años rechazando y que, a su vez, era un híbrido franco-alemán (fig. 10).

Hasta aquí lo que sabemos de los vínculos de la catedral hispalense con la Corona de Aragón que no tienen correlatos exactos en las formas, los espacios o las técnicas, pues los que he señalado tienen otra posible explicación: la tradición local, poco gótica pero vigente, y la presencia de una cantidad muy notable de maestros franceses formados en el último cuarto del siglo XIV, que dirigieron obras por toda España sirviéndose de una legión de canteros de todos los orígenes imaginables; sólo la larga estancia de Carlín en Lérida explica que durante unos años, tal vez los cinco primeros, fuera apreciable la presencia de apellidos catalanes en la obra, pero los recursos empleados no son específicamente de ese origen, sino de un notorio eclecticismo tardogótico. Esta realidad no oculta la fijación de los canónigos hispalenses con los maestros de Barcelona, que no se agotará hasta el siglo XIX<sup>76</sup> y si en un primer momento podemos explicarla por la relación con el papa Luna, en la etapa intermedia da la impresión que fueron las relaciones comerciales y los viajes, y la inercia catedralicia, las fuentes que pudieron alimentar la querencia. En la etapa final, a comienzos del XVI, las dos ciudades mediterráneas seguían siendo para los canónigos hispalenses los sitios tradicionales donde contratar maestros de garantía, empezando por Barcelona que, desde hacía muchos años, poco podía ofrecer; tras estas dos opciones acudieron a Italia, lo que demuestra la evolución de los gustos desde 1504 y que la cuestión del estilo les traía sin cuidado,

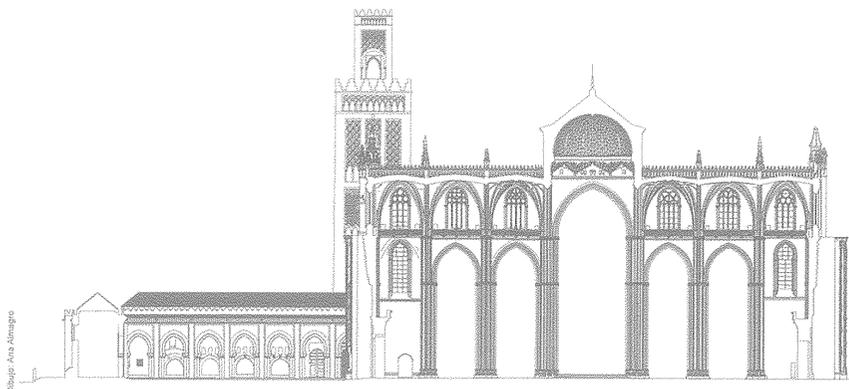


Fig. 10. Solución mudéjar de 1514.

76 GÓMEZ DE TERREROS Y GUARDIOLA, 2004.

ya que en apariencia dudaban entre alguna cúpula romana (¿la del Panteón?), la de Brunelleschi en Santa María del Fiore o la recién terminada del Duomo de Milán; a continuación añadieron Colonia, una ciudad esencialmente gótica, cuya catedral no se cerró hasta el siglo XIX y un territorio, Flandes, que era la patria del nuevo rey; al final, para completar el panorama, dieron su minuto de gloria a la solución mudéjar.

Una última palabra, precisamente valenciana. En 1513 el maestro Rodríguez dictó este párrafo sobre la obra de la Capilla Real: «Iten esta capilla sea cerrada de muy buena arte la qual el maestro muy bien visto fuere cerrandola al peso de las naves colaterales como dicho es e encima llevante sus pilares e cierre sus arbotantes a la nave mayor donde oy dia estan señalados que han de cerrar e levante sus pinacles conforme a la otra obra echando sus alpiradores e coronas a la redonda»; desde 1888 nadie ha vuelto a ver este documento, que sólo tenemos gracias a una transcripción de Gestoso<sup>77</sup>. Por ella y las imágenes coetáneas del edificio, creemos que un «alpirador» debe ser el pretil de la azotea, siendo muy probable que Gestoso leyera mal el término «alpitrador», que en 1551 era en Aragón un «antepecho de ventana»<sup>78</sup>, relacionado con «apitrador», que era como en 1432 llamaban al del Micalet de Valencia<sup>79</sup>.

#### APÉNDICE DOCUMENTAL

1447. *Cuentas y finiquito con un maestro mayor que trabajó en la catedral desde el 20 de enero al 20 de mayo en que regresó a Valencia*. Transcripción de doña Inmaculada Ríos Collantes de Terán. ACS, Legajo 152 (pergaminos incorporables), doc. 1.

Fol. 1r. Conclusión en todo lo que pide el maestro mayor de la obra / sy le plugere estar aquí por la vía e orden infraescrita

(Calderón) Lo primero por le contentar e fazer verdadera / la palabra e razón quel cabildo le escriuió / e prometió que le serían pagados e compli- / dos los IIII(U) LXVI maravedís en cuenta e demanda / de la su venida con su moço e cauallo, e / de los XXXVI días que estouo él aquí a recog- / noçer la obra e faser demuestras etc. / Él e Juan Ximénez e Diego de Xerez. Iten en los / días que le ayudaron Juan Ximénez e Diego de Xerez. / Iten en las varas que labró su moço etc. IIII(U)LXVI. Vino aquí en XX de enero año XLVII.

(Calderón) Iten, quel aya para sy como maestro mayor las / contias taxadas e concordadas entrel cabildo / e él, asy de jornal de CCLXXX días como de tierra e salario / que pueden montar en el año, que montan: XI(U)CCCC / II(U)

77 FERNÁNDEZ CASANOVA, 1888, p. 116.

78 MARTÍN NOGUERA, 2013.

79 ALCOVER SUREDA y MOLL I MARQUÈS, 1988, I: voz «apitrador».

(Calderón) Iten, que aya e tenga más, segund la ordenança / e taxa nueva vltima fecha por el cabildo, / dos moços que lo él tomare para sy e labren? e ganen / por él lo raçonable e lo honesto a la iglesia / e le sea pagado, que pueden montar lo quel / maestro ganare con ellos. Sacadas las expensas resta?: III(U)CCCC.

(Calderón) Iten, que aya más para sy secreto lo que le podría / ganar e aprouchar otro moço sy lo touiesse / sacadas las costas e xpensas dél, que montaría/ de demasia de ganancias fasta I(U)DCC marauedís / en raçón de ? gana vn moço en el / año; CCL días de haber a XX marauedís cada día / montan V(U) marauedís. Fizo de costa VII marauedís cada día.

Iten, mas III marauedís cada día de menoscabos que faze / al maestro en lo que labra en lo ensanear? que / es dapno de la iglesia, que con X marauedís cada día asy restan / de que montan III (U) (marauedís). Iten, que le den al maestro en fin del año por su / vestir X florines, que valen DCCC. Que son todas / estas costas III(U) CCC marauedís; asy restan de ganancia / I(U)DCC (marauedís). I(U)DCC.

(Calderón) Iten, que aya más secreto pues qué lo pide para lo / fazer honrra e consolación de buena con- / panna por el dicho Juan Ximénez, cantero en logar / de vn moço el provecho quel aurá dél en la / manera e cuenta sobredicha, que montan: I(U)DCC.

Iten, que aya más el maestro la casa quel cabildo / le mandó.

Fol. 1v°. Cuenta fecha con el maestro a la su partida en XX de / mayo, anno XLVII.

(Calderón) Ouo de auer del primero partido sobredicho desta cuenta / contenida supra en esta foja de la costa de / su venida e moço e cauallo, e de los XXXVI / días que aquí ordenó él e Juan Ximénez e Diego / de Xerez etc: IIII(U)LXVI.

(Calderón) Ouo de auer por rata del mes todo de abril / e con XX días de mayo, asy de tierra / como de los dos moços secretos que con- / taron segund sus taxas. DCCCXXXIII marauedís.

(Calderón) Iten ouo de aver de trigo del vn tercio del / año que le contía mas VIII fanegas a XXX marauedís, suman: CCXL marauedís.

(Calderón) Iten, ouo de auer más por su camino / de la tornada a Valençia, a él, e a / sus moços e bestia, asy de jornales / que pudiera ganar en XVI días como / por su expensa por auenençia qué fizó / e fue contento. I(U). I(U) marauedís.

Suman de todos?: VI(U)CXL marauedís.

Destos se esquitaron los DCCLXXVI qué / rescibió en doblas e reales del mayordomo Christóval Sánchez: DCCLXXVI marauedís.

Asy restan e ouo de auer: V(U)CCCLXIII marauedís.

1447 (?). *Orden de pago del finiquito de un maestro mayor que trabajó en la catedral desde el 20 de enero al 20 de mayo en que se marchó*. Transcripción de doña Inmaculada Ríos Collantes de Terán. ACS, Legajo 152 (pergaminos incorporables), doc. 2.

Montaron todos los marauedís quel maestro mayor de la obra contó / e demandó de sus costas etc de la venida con su moço e cauallo, / e de los XXXVI días que estouo aquí en recognocer la obra e / fazer demuestras etc. Iten, en los días que le ayudaron Juan Ximénez e / Diego de Xerez. Iten en las varas que labró su moço etc; / que fueron todos IIII(U)LXVI.

Señor thesorero abbad plega vos mandar pagar al / dicho maestro los sobredichos marauedís, pues que sabedes que / vos e yo examinamos la dicha cuenta e la concludy- / mos e sumamos la dicha contía.

Iten, ha mas de auer por / rata de la tierra. DCCCXXXIII marauedís.

(Calderón) Iten, del tercio del trigo de dos / cafizes VIII fanegas a XXX marauedís: CCXL marauedís.

(Calderón) Para la tornada para la / tornada por XV días por / sí e vn moço e vn cauallo: I(U) marauedís.

## FUENTES

- Archivo de la Catedral de Sevilla (1411a). Fondo Histórico General, Leg. 178, doc. 24.  
 — (1411b). Fondo Capitular, Mesa Capitular libro 01477.  
 — (1436-1439). Fondo Capitular, Fábrica 04020.  
 — (1443-1448). Fondo Capitular, Mesa Capitular, libro 07638.  
 — (1446). Fondo Capitular, Fábrica 09653.  
 — (1447). Fondo Capitular, Fábrica 09338.  
 — (1449a). Fondo Capitular, Fábrica 09340.  
 — (1449b). Fondo Capitular, Fábrica 09339.  
 — (1451). Fondo Histórico General, Legajo 107, documento 17/5 (inserto).  
 — (1453a). Fondo Histórico General, Legajo 107, documento 17/2 a.  
 — (1453b). Fondo Histórico General, Legajo 107, documento 17/3 ss.  
 — (1503-1504-1511-1514). Fondo Capitular, Secretaría 07054.  
 — (1513-1515). Fondo Capitular, Secretaría 07056.  
 — (1517). Fondo Capitular, Fábrica 09370.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCOVER SUREDA, A. M. y MOLL I MARQUÈS, F. B.: *Diccionari català-valencià-balear*. I, Palma de Mallorca, 1988.

- ALMUNI BALADA, M. V.: *La catedral de Tortosa als segles del gòtic. Volum I*. 1, Benicarló, 2007.
- ALONSO RUIZ, B.: «El cimborrio de la “magna hispalense” y Juan Gil de Hontañón», en *IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Tomo 1. Cádiz, 2005, pp. 21-33.
- ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A.: *La traza de la iglesia de Sevilla*. Sevilla, 2009.
- ARGILÉS I ALUJA, CA «Maestre Carlin en Cataluña», en *Magna hispalensis: los primeros años*. Sevilla, 2008, pp. 61-87.
- CAL PARDO, E.: *Episcopologio mindoniense*. Santiago de Compostela, 2003.
- COLLANTES DE TERÁN CAAMAÑO, F.: *Memorias históricas de los establecimientos de Caridad de Sevilla y descripción artística de los mismos*. Sevilla, [José M<sup>a</sup> Ariza] COAyAT de Sevilla, ([1884] 1980).
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la Santa Iglesia metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas*. Sevilla, 1635.
- DOLZ I FERRER, E.: «Juan Rodríguez del Padrón, Juan de Cervantes y Gonzalo de Medina. Apuntes biográficos», en *Revista electrónica LEMIR*, 9, 2005.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Sevilla, 1980.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, A.: *Memoria sobre las causas del hundimiento acaecido el 1<sup>o</sup> de agosto de 1888 en la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1888.
- GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P.: «Francisca, alemana y morisca. La compleja madeja del tardo-gótico hispano en la catedral de Sevilla», en *La Piedra Postrera (2) Comunicaciones*. Sevilla, 2007, pp. 325-341.
- GESTOSO y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística. Historia y Descripción de todos los Edificios Notables, Religiosos y Civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Vol. 3, Sevilla, [1892] 1984.
- GIL FERNÁNDEZ, J.: «Los comienzos del cristianismo en Sevilla», en *Historia de las diócesis españolas (10) Iglesias de Sevilla, Huelva, Jerez y Cádiz y Ceuta*. Córdoba, 2002, pp. 5-58.
- GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, M.: «El Retablo mayor de la Catedral de Sevilla y sus artistas», en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Tomo 1. Sevilla, 1927, pp. 7-55.
- GÓMEZ DE TERREROS y GUARDIOLA, M<sup>a</sup> V.: «Adolfo Fernández Casanova y la restauración de la Catedral de Sevilla: los procedimientos de ejecución de las obras», en *El espíritu de las antiguas fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la Catedral de Sevilla (1888-1901)*. Sevilla, 1999, pp. 41-59.
- «José Oriol Mestres y Esplugas en la catedral de Sevilla. Los planos de las portadas inacabadas del crucero», en *Locus Amoenus*, 7, 2004, pp. 271-284.
- «Arquitectura y Órdenes Militares en Sevilla: Intervenciones en los conventos de San Benito de Calatrava y Santiago de la Espada», en *Temas de Estética y Arte*, 19, 2005, pp. 121-167.

- GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: «La Cantería Valenciana en la primera mitad del xv: El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, IX-X, 1998, pp. 91-105.
- «El maestro de la catedral de Valencia Antoni Dalmau (Act. 1435-1453)», en *GOTHICmed: Un museo virtual de Arquitectura Gótica*. 2007.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*. Zaragoza, 2012.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A.: *Huelva Monumental. Monumentos nacionales*. Huelva, 1980.
- «Mezquitas, castillos e iglesias. Notas sobre la arquitectura del siglo XIII en la Sierra de Huelva». *La Banda Gallega. Conquista y fortificación de un espacio de frontera (siglos XIII-XVIII). I curso de Historia y Arqueología medieval*. Huelva, 2005, pp. 121-201.
- «Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval», en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*. Sevilla, 2006, pp. 15-113.
- «Rarezas de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla». *La Piedra Postrera*. Tomo 2. *Comunicaciones*. Sevilla, 2007, pp. 401-420.
- *Anatomía de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 2013.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. y PÉREZ PEÑARANDA, I.: *Cartografía de la Montaña Hueca. Notas sobre los planos históricos de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1997.
- JIMÉNEZ SANCHO, Á.: «Rellenos cerámicos en las bóvedas de la Catedral de Sevilla», en *Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Tomo 2. Sevilla, 2000, pp. 561-568.
- KARGE, H.: *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*. Valladolid, 1989.
- LAGUNA PAÚL, T.: «Llegada y primeras obras de Miguel Perrin en la catedral de Sevilla: el programa escultórico de la reconstrucción del cimborrio de Juan Gil de Hontañón», en *Laboratorio de Arte*, 24, 2012, pp. 137-162.
- MARTÍN NOGUERA, F. X.: «Documentación sobre el derribo y la construcción del campanario de la Iglesia parroquial de “El Salvador” de Manzanera (1551)», en *Campaners* (www.campaners.com), 2013.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDÁZ, J.: «El siglo XV en las catedrales de Pamplona y Palencia», en *La Piedra Postrera (1) Ponencias*. Sevilla, 2007, pp. 115-147.
- MARTÍNEZ VALERO, M. A.: *La iglesia de Santa Ana de Sevilla*. Sevilla, 1991.
- NEAGLEY, L. E.: «Maestre Carlin and “Proto” Flamboyant architecture of Rouen (c. 1380-1430)», en *La Piedra Postrera (1) Ponencias*. Sevilla, 2007, pp. 47-59.
- OLLERO PINA, J. A.: «La caída de Anaya. El momento constructivo de la catedral de Sevilla (1429-1434)», en *La Piedra Postrera (2) Comunicaciones*. Sevilla, 2007, pp. 129-180.

- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal Ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía que contienen sus mas principales memorias. Desde el año de 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los Moros el gloriosísimo Rey S. Fernando III de Castilla y León, hasta el de 1671 en que la Católica Iglesia le concedió el culto y título de Bienaventurado*. 2, [Madrid] Sevilla, [1795] 1988.
- PÉREZ-EMBID WAMBA, J.: «Estudio Introductorio», en *Santos de la ciudad de Sevilla y su arzobispado. Fiestas que su Santa Iglesia Metropolitana celebra*. Sevilla, 2006, pp. 9-54.
- REINA GIRÁLDEZ, F.: «Llegada a Sevilla y primeras obras del escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña», en *Archivo Hispalense*, 215, 1987, pp. 143-152.
- RÍOS COLLANTES DE TERÁN, I. y SÁNCHEZ DE MORA, A.: «El mudéjar en la iglesia parroquial de San Juan Bautista, vulgo de la Palma: a propósito de un documento», en *Laboratorio de Arte*, 11, 1999, pp. 405-420.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C.: *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*. Sevilla, 1998.
- «El maestro Alonso Rodríguez», en B. ALONSO RUIZ (coord): *Los últimos arquitectos del Gótico*. Madrid, 2010, pp. 271-360.
- ROLDÁN GÓMEZ, L.: *Técnicas constructivas en Itálica (Santiponce, Sevilla)*. Madrid, 1993.
- ROMERO MEDINA, R. y ROMERO BEJARANO, M.: «Un lugar llamado Jerez. El maestro Alonso Rodríguez y sus vínculos familiares y profesionales en el contexto de la arquitectura del Tardogótico en Jerez de la Frontera», en *La catedral despues de Carlín. Aula Hernan Roviz, XVII edición*. Sevilla, 2010, pp. 173-288.
- ROS CARBALLAR, C.: *Los arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*. Granada, 1986.
- SÁNCHEZ GORDILLO, A.: *Memorial sumario de los arzobispos se Sevilla y otras obras*. Sevilla, [1612-1636], 2003.
- SÁNCHEZ HERRERO, J.: «Sevilla medieval», en *Historia de la iglesia de Sevilla*. Sevilla, 1992, pp. 101-295.
- SERRA DESFILIS, A.: «El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV», en *Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformación urbana*. Valencia, 2004, pp. 77-99.
- SZMOLKA CLARES, J. et al.: *Epistolario del Conde de Tendilla: (1504-1506)*. Granada, 1996.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, A.: «Lenguaje gótico, tradiciones constructivas tardoRomanas e inspiración bíblica: consideraciones sobre el gótico mediterráneo y la catedral de Sevilla», en *La Piedra Postrema (I) Ponencias*. Sevilla, 2007, pp. 149-173.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, A. y GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: *Pere Compte, arquitecto*. Valencia, 2007.