

Bovedas tardogóticas en los oratorios palatinos sevillanos. El caso de la capilla de la flagelación de la casa pilatos

José María Guerrero Vega; Gregorio Manuel Mora Vicente;
Francisco Pinto Puerto; Miguel Redondo Redondo
Universidad de Sevilla

ABSTRACT

The oratory of the Casa de Pilatos is closely related to those present in other Sevillian palaces of similar chronology, such as the palace of the Dueñas or the one known as the oratorio of the Catholic Monarchs in the Reales Alcázares. In all of them, we find surbased ribbed vaults with tiercerons of stylized nerves with a striking vegetal decoration, which coexist with Islamic decorative motifs or tiled walls. The geometrical analysis of the vault of the oratory and the study of its layout allow to establish relations with both the other examples mentioned, and with the vault of the chapel of Nuestra Señora de la Antigua of the cathedral of Seville, whose trace is attributed to Simón de Colonia. With this it shares both the crossing of the ribs in the zones close to the springing as some procedures followed in its final execution.

RESUMEN

El oratorio de la Casa de Pilatos está estrechamente relacionado con aquéllos presentes en otros palacios sevillanos de cronología similar, como el del palacio de las Dueñas o el conocido como oratorio de los Reyes Católicos en los Reales Alcázares. En todos ellos encontramos bóvedas de crucería rebajadas con terceletes de nervios estilizados con una decoración vegetal sorprendente, que coexisten con motivos decorativos islámicos o paredes de azulejos. El análisis geométrico de la bóveda del oratorio y el estudio de su trazado permiten establecer relaciones con los otros dos ejemplos mencionados y con la bóveda de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua en la catedral de Sevilla, cuya traza se atribuye a Simón de Colonia. Con ella comparte tanto el cruce de los nervios en los enjarjes como algunos procedimientos seguidos en su ejecución final.

INTRODUCCIÓN

El pequeño oratorio de la Flagelación en la Casa de Pilatos de Sevilla se cubre con dos tramos de bóveda rebajada de crucería. La inclusión de este espacio en el proyecto inicial del palacio y su culminación en 1501 pone de manifiesto el gusto por soluciones tardogóticas en la construcción civil sevillana, extendiéndose a estancias semejantes como la capilla del palacio de Dueñas o de la Reina Isabel en el Alcázar, datados en la primera década de siglo (figura 1). En el caso que nos ocupa, el uso de nervios entrecruzados vincula la sala con diseños de Simón de Colonia, con el que pudieron entrar en contacto los propietarios —matrimonio Enríquez de Ribera— por vía familiar, aprovechando su estancia como maestro mayor de la catedral entre 1496 y 1498. En este sentido el oratorio presenta similitudes con la capilla de la Antigua, diseñada por Colonia en la catedral hispalense para Diego Hurtado de Mendoza en cuanto a sistema abovedado, proporción y detalles ornamentales. Como en aquella, el diseño se adaptó a una superficie ganada al edificio original, condicionado por las estructuras previas y entorno urbano (figura 2). En este caso se ejecutó con materiales propios de la edilicia local: ladrillo, tapial y yeso.

El 28 de febrero de 1482 las tropas cristianas de los Reyes Fernando e Isabel tomaron Alhama, primera plaza para la conquista de Granada. Al frente del contingente estaban el Asistente sevillano Diego de Merlo y tres jefes militares: Enrique Pérez de Guzmán, Duque de Medina Sidonia; Rodrigo Ponce de León, Marqués de Cádiz; y Pedro Enríquez de Quiñones, IV Adelantado Mayor de Andalucía. Hasta la fecha habían compartido momentos de incertidumbre y rivalidad, Guzmanes y Ponces por su enfrentamiento como señores de Sevilla; Asistente y Adelantado como mediadores en ese desencuentro y garantes del poder real. La participación de todos en el primer estadio de la Reconquista cambió sus vidas y consideración, punto en el que llama la atención la figura de Pedro Enríquez.

Fallecido en Antequera en febrero de 1492, durante los diez últimos años de su vida realizó acciones



Figura 1. Situación en la ciudad de Sevilla: A) Palacio de Dueñas; B) Casa de Pilatos y C) Reales Alcázares.

para legitimar su memoria y hacienda.¹ De su matrimonio con Catalina de Ribera en 1474 germinará una rama propia entre sus familias: los Enríquez de Ribera, asentados en la capital hispalense donde puede seguirse el rastro de sus personalidades. Juntos vivieron el último cuarto del siglo XV en un ambiente excepcional: don Pedro, descendiente de los Almirantes de Castilla, era tío del Rey Fernando a quien acompañó hasta la rendición de Granada obteniendo su total confianza. Doña Catalina, condesa de los Molares, sucedía de la rama Ribera por herencia paterna y por la materna del principal linaje Mendoza,

¹ En su sepulcro del monasterio de la Cartuja de Sevilla puede leerse: «falleció... viniendo de tomar la cibdad de Granada aviendose hallado en la conquista de todo el dicho reino desde que tomó a Alhama que fue el comienzo della». La pieza fue instalada en la década de 1520 por su primogénito Fadrique Enríquez.



Figura 2.
Ubicación de la capilla. Planta baja de la Casa de Pilatos, Sevilla.

la estirpe del marqués de Santillana. Compañera de la Reina Isabel en sus estancias sevillanas, su educación le permitió encargarse del patrimonio familiar.

Se le supone además el gusto refinado de su familia, involucrados en las principales empresas arquitectónicas del momento, como las capillas catedralicias del Condestable en Burgos o la Antigua en Sevilla, pasando por castillos y palacios urbanos (Romero Medina 2016). Al margen de los beneficios heredados y los botines que acaparó don Pedro como Adelantado, su fortuna se amplió gracias a explotaciones agrícolas y monopolios industriales, integrado en el ambiente protocapitalista de la ciudad y participando de redes comerciales con Europa. Su capital creció de tal manera que tras fallecer Catalina en 1505 pudo desligarse en dos mayorazgos para sus herederos Fadrique y Fernando.

Durante los últimos años del Cuatrocientos llevaron a cabo una política edilicia marcada por la legitimación de su linaje, destacando la dotación de un nuevo espacio funerario y el traslado de la residencia familiar, que cristaliza en la construcción de dos casas principales en Sevilla, los palacios de Pilatos y Dueñas. Conocemos las circunstancias en las que se produjeron estos hechos: el primero se formó anexionando inmuebles en la collación de San Esteban, desde 1483.² La construcción de Dueñas se retrasó a 1496 cuando Catalina adquiere unas fincas en la parroquia de San Juan de la Palma, asegurando una herencia semejante a sus hijos. A pesar del lapso de tiempo transcurrido entre ambas, las propiedades se fundaron con criterios semejantes y de hecho presentan caracteres comunes en cuanto a su organización, materiales y técnicas constructivas.³ Existe una amplia bibliografía al respecto, por lo general incide en la mezcla de estilos medievales con soluciones renacentistas que se fueron añadiendo a intervalos durante el siglo XVI, poniéndose de manifiesto la relación que tienen con la traza del Palacio de Pedro I en el Alcázar.⁴ A pesar de las sucesivas reformas y am-

² La edificación se conoció con el nombre de Casas de San Esteban, Palacio de San Andrés o del Adelantado, el nombre actual se hace común en la segunda mitad del XVI. A partir de entonces la capilla pasa a denominarse de la Flagelación, por incorporar un fuste de columna que según la tradición era al que había estado atado Jesús durante esta fase de su martirio (Lleó Cañal 1998, 11).

³ Cuando se redacta el testamento de Catalina de Ribera en abril de 1503 el Palacio de Dueñas estaba en construcción heredándola su segundo hijo, Fernando Enríquez de Ribera: «Mandole a mi hijo Don Hernando...las casa que agora labro en Sant Juan» (Collantes de Terán 1887, 59-60). En esa fecha el palacio de Pilatos estaba habitable, de hecho Catalina falleció ahí como reza su epitafio: «...falleció en Sevilla en sus Casas de Sant Estevan...»

⁴ Cabe destacar los estudios monográficos de los profesores Lleó Cañal (1998 y 2015) y Falcón Márquez (2003). La primera referencia a ambos palacios está en Gestoso (1892). Por lo general se pone de manifiesto su vinculación con estructuras domésticas mudéjares y sus decoraciones del primer Renacimiento. En relación a su capilla las bóvedas se vinculan

pliaciones de los conjuntos primitivos, se ha constatado cómo en las primeras trazas ocuparon un lugar preferente las capillas, que se distinguieron del resto de las habitaciones por la utilización de elementos góticos —bóvedas de crucería con terceletes, vanos abocinados, molduraciones y ménsulas figurativas y vegetales— frente a ventanas de herradura geminadas, alfarges y armaduras de madera. Así pese a la influencia mudéjar general, los oratorios se convirtieron en puntos de innovación, manifestando ambos complejos el eclecticismo que caracteriza a la arquitectura del momento y el refinado gusto de sus mecenas (Marías 1989).

Ya existían capillas particulares en residencias sevillanas, en general se trataba de pequeños altares. Las de mayor tamaño ocupaban una estancia enriquecida con retablos, ajuar litúrgico, telas y techos abaujados.⁵ Aportaban un signo de distinción sobre lo habitual, ya que solo podían ejecutarse bajo bula papal y su concesión dependía de la condición de nobleza de sus patronos. Debían situarse en un lugar de la casa acorde, lejos de tareas domésticas o administrativas, sin comunicación ni paso a otras habitaciones, ni piso superior; estar adornadas con decoro y contener todos los elementos necesarios para celebrar misa, que era el verdadero privilegio de su presencia en la finca. Sin embargo, las de Pilatos (figura 3), Dueñas (figura 4) y el oratorio de Isabel la Católica (figura 5) se distinguen del resto por presentar una planta rectangular con sacristía, estar abovedadas con terceletes y contener ornamentaciones híbridas que mezclan detalles andalusíes con tracerías, tallos vegetales enlazados y hojas de cardo propias del Tardogótico.⁶ Es decir se concibieron como verdaderas iglesias en miniatura.

Los Enríquez de Ribera se dejaron seducir por este lenguaje que extendía por Castilla un grupo de arquitectos de ascendencia europea: francos, flamencos, alemanes. Su arquitectura no se caracteriza solo por



Figura 3. Bóveda de la capilla de la Flagelación en la Casa de Pilatos. Sevilla.



Figura 4. Bóveda en la capilla del Palacio de las Dueñas. Sevilla.

el dominio de la cantería sino por la creación de nuevos espacios, la singularidad de sus bóvedas y la adaptación de una fina decoración a elementos es-

con diseños góticos de finales del XV. Respecto a Pilatos, el análisis más reciente del palacio en tiempos de Pedro Enríquez y Catalina de Ribera es de Ana Aranda Bernal (2011).

⁵ Entre otras hay referencias de la capilla doméstica de la familia Ribera, padres de Catalina (Ladero Quesada 1984). Durante la rehabilitación de los palacios de Mañara y Altamira pudieron identificarse las salas de oración en las antiguas casas de los Almansa y Stuñiga, datadas en siglo XV (Oliva Alonso 1993 y 2005).

⁶ En rigor no se trata de espacios equivalentes. El oratorio de la reina, más pequeño, tenía un carácter exclusivamente privado, situado en el piso principal del Palacio Mudéjar justo en las habitaciones de Isabel. Por el contrario los otros pudieron aprovechar su antesala como sala de oración en ceremonias en las que participasen tanto la familia como invitados y personal de servicio, incluso la Flagelación tuvo un carácter público los días de Semana Santa (González Moreno 1983, 170).



Figura 5.
Bóveda del oratorio de los Reyes Católicos en el Palacio Alto del Real Alcázar. Sevilla.

tructurales que delata su formación de entalladores. Sus obras se multiplicaron favorecidas por la promoción de reyes, alta nobleza y clero, diferenciándose en detalles que se consideran firmas de autor. La adopción del estilo gótico para las capillas Enríquez, frente al mudéjar general del resto de sus casas, se muestra como una representación de su magnificencia constituyendo un signo de distinción de la imagen de su linaje, que quedaba acentuado por la participación de maestros de renombre, entre los que pensamos se encontró Simón de Colonia.⁷

En las capillas de esta familia, la introducción del lenguaje gótico se vería propiciada por una cierta autonomía de los distintos elementos que componían el sistema decorativo de raigambre andalusí adoptado en el resto de la residencia, vinculado a los oficios tradicionales de la albañilería y carpintería. (Rodríguez Estévez 2016). El encuentro de estos dos mundos estéticos queda representado de manera singular en la puerta de acceso a los oratorios en cuyas yeseñas se fusionan ambos lenguajes y donde se evidencia la unión entre representación social y la devoción religiosa (figura 6). Aunque, como se verá, las simili-



Figura 6.
Puerta de acceso a la capilla de la Flagelación en la Casa de Pilatos. Sevilla.

tudes entre las capillas de la Flagelación y Dueñas permiten suponer que sus diseños se concibieron bajo las mismas premisas, cabe destacar la primera de ellas por ser la primera en construirse y plantear soluciones singulares que se identifican con el carácter experimental de la arquitectura tardogótica.

La capilla de la Flagelación se sitúa en la planta baja de la Casa de Pilatos, en la panda nororiental del patio principal, y se dispone conforme al eje transversal de un espacio previo situada entre ella y el patio denominada sala-palacio, desde la que tiene su acceso principal. Esta sala formaba parte junto con la adyacente cámara baja de la torre del núcleo repre-

⁷ Se han presentado varias hipótesis sobre la autoría de estas capillas, como las figuras de Hamete de Cobexi [Francisco Fernández] o Juan de Limpías, que trabajaron al servicio de los Enríquez en la primera organización de sus palacios y ocuparon las maestrías mayores de obras y carpintería en el Alcázar, por lo que se les atribuye el oratorio de Isabel (Aranda 2011, 164). También se ha vinculado al hacer de Alonso Rodríguez (Falcón Márquez 2003, 89) y de Simón de Colonia, atribución que nos parece más precisa por la presencia de elementos personales del maestro burgalés, como los nervios entrecruzados, tracerías y ornamentación vegetal (Hoag 1985, 29 y 222; Gómez Martínez 1998, 141-142).

sentativo del palacio, donde se desarrollaba la mayor parte de la actividad administrativa y representativa de la familia (Aranda Bernal 2011:16). La sucesión de espacios compuesta por el patio principal, galería, sala precedente y capilla proporcionaría gran versatilidad para responder al variable número de asistentes a los oficios litúrgicos en función del momento concreto, de manera que en las ceremonias señaladas podría ocuparse incluso el propio patio, desde donde se visualizaría claramente el altar.

El acceso a la capilla se realiza a través de un vano con arco escarzano coronado por un gablete, donde se combinan motivos vegetales y elementos de tracería góticos con la decoración islámica, todo ello en yesería (figura 7). El recinto interior es de planta rectangular de 6,73 x 5,18 metros, aproximándose a una proporción sesquitercia y se cubre mediante dos tramos de bóvedas rebajadas de crucería con terceletes en cuya unión se produce el entrecruzamiento de sus nervios mediante una singular solución (figura 8). Una puerta daría acceso a la antigua sacristía y una



Figura 7.
Detalle de la puerta de acceso a la capilla de la Flagelación en la Casa de Pilatos. Sevilla.

ventana baja con reja permitiría la asistencia a los oficios desde una estancia anexa. Además de estos huecos, en la parte superior se disponen dos pequeñas ventanas rectangulares y otra con arco de medio punto con molduras en derrame. La parte baja de los muros se revisten con un zócalo de azulejos realizados con la técnica de cuerda seca y por encima de este se extiende una decoración de yeserías con motivos epigráficos, geométricos y vegetales que cubre tanto la parte superior de las paredes como la plemenería de la bóveda.

Una moldura perimetral, cuyo recorrido queda interrumpido por las ventanas y puerta principal, señala la altura del arranque de los arcos que conforman la bóveda, en los que se dispone una ménsula con una escultura en bulto redondo de ángeles pasionarios. En la zona de los enjarjes los nervios arrancan en vertical hasta una cierta altura donde se produce la inflexión donde da comienzo su curvatura. La mencionada moldura, al igual que lo nervios, cuenta con decoración vegetal, pero mientras que los nervios diagonales y formeros se rematan con un baquetón en el cual se enrosca un tallo con hojas, los terceletes y rampantes presentan en su intradós un estrecho filete flanqueado por sendos tallos con pequeñas flores y hojas. En las claves se representan los escudos de los Enríquez y Sotomayor en una composición rodeada de caireles, seis en las claves de terceletes y ocho en las centrales. En los encuentros de los nervios pertenecientes a los dos tramos, en concreto en los cruces de nervios diagonales y los terceletes más cercanos al eje transversal de la capilla, se disponen en cada lateral cuatro claves circulares con forma de flor (figura 9).

Ya se han señalado algunas de las notables coincidencias formales y compositivas entre esta capilla y la construida algunos años más tarde en el palacio de las Dueñas. Además de su ubicación en el interior del edificio, vinculados al patio principal, ambos oratorios comparten idénticas dimensiones en planta y un repertorio decorativo con notables semejanzas tanto en la puerta de acceso, ventanas, ménsulas escultóricas y bóvedas. En ambos casos encontramos el arranque en vertical de los arcos, una diferenciación formal en función de los tipos de nervios y una considerable esbeltez de estos. Esto último, unido a la finura de la decoración, lleva a pensar que el material empleado en su construcción fuera el yeso (Aranda Bernal 2011: 163). No habría que descartar

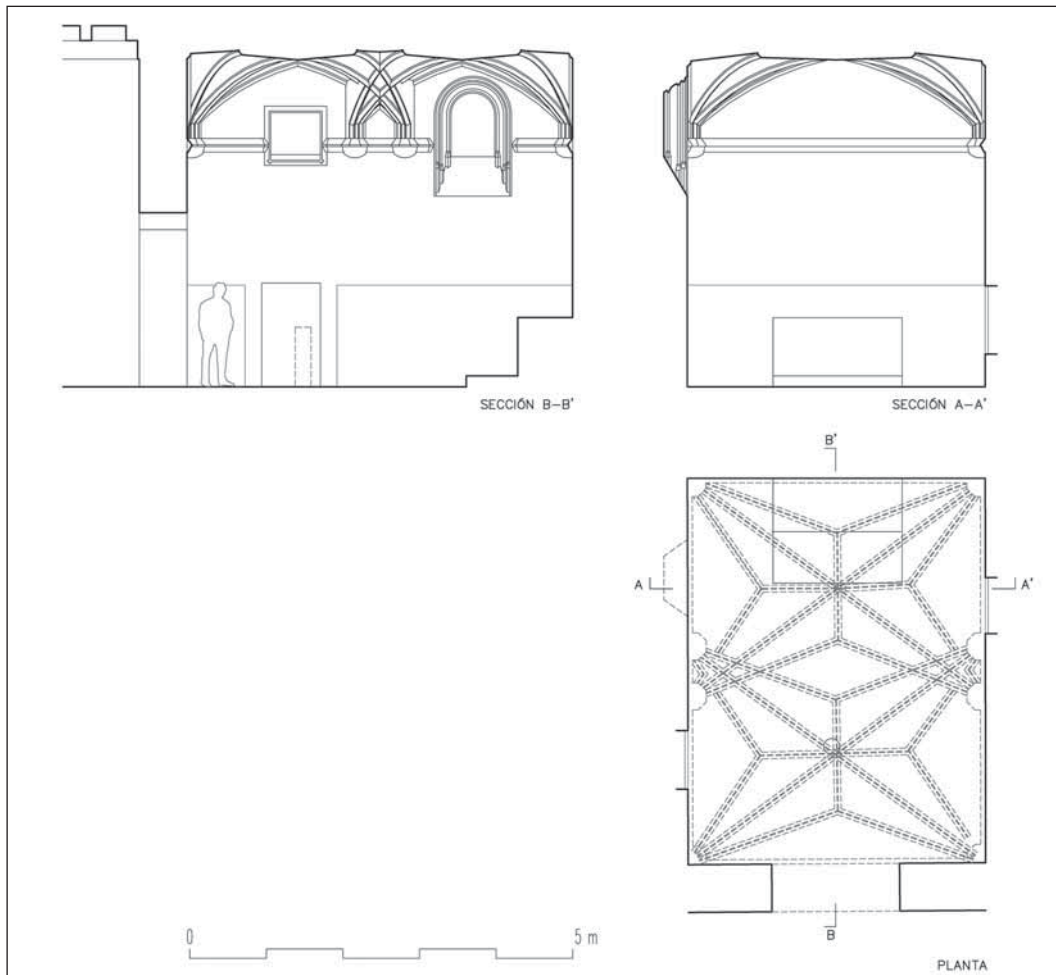


Figura 8.
Planta y secciones de la capilla de la Flagelación en la Casa de Pilatos. Sevilla (dibujo de los autores).

en la ejecución de los nervios la combinación de este material con el ladrillo, bien a partir de un alma de ladrillos dispuestos transversal o longitudinalmente en la dirección del arco y cubierto después de yeso, bien a base de piezas talladas en este material (Marín Sánchez 2011, 845). Y aunque esto no ha sido posible constatarlo, nos inclinamos a pensar que no contaría con una función estructural, ya que sobre estas bóvedas debe existir un alfarje de madera. En el caso de la segunda capilla la cubrición se resuelve mediante dos tramos contiguos de bóvedas de crucerías

con terceletes, sin entrecruzamiento de los nervios e incorporando un arco perpiaño en el eje transversal.

Como hemos apuntado, en ambas capillas la proporción entre las dimensiones en planta se acerca a la relación 4:3, idéntica por cierto a la de la capilla de la Antigua (figura 10) tras la ampliación promovida por el cardenal Diego Hurtado de Mendoza. En el caso de la Casa de Pilatos, cada uno de los dos tramos de bóvedas utiliza esta misma proporción 4:3, por lo que el solape entre los dos módulos de bóvedas resultaría 1/8 de la longitud del lado mayor del



Figura 9. Enjarje de la bóveda. Capilla de la Flagelación en la Casa de Pilatos. Sevilla (dibujo de los autores).



Figura 10. Bóveda de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua. Catedral de Sevilla.

recinto. En el caso del oratorio de Dueñas, el espacio interior se divide, obteniéndose dos módulos iguales de razón sesquiáltera, 3:2, evitando el cruce de los nervios derivado del solape de los módulos (figura 11). Encontramos, por tanto, dos procedimientos alternativos para cubrir un mismo espacio mediante el empleo de proporciones habituales en el ámbito de la construcción gótica.

Analizando la proyección en planta de los ejes de los nervios, obtenida mediante la toma de datos con una estación total, se constata además como en el caso de la capilla objeto de este estudio la dirección de los nervios terceletes se obtiene uniendo cada uno de los vértices del tramo con el punto medio de los lados extremos (figura 12). En la otra capilla, a pesar de que los paños de bóvedas tienen una proporción distinta se mantiene la longitud de los nervios rampantes, lo que produce que los puntos de confluencia de los nervios terceletes no coincida con los lados de contorno. En el sentido longitudinal de la capilla este punto se sitúa en

el interior, mientras que en el sentido opuesto queda por fuera del contorno de cada tramo. Teniendo en consideración las diferencias entre las soluciones empleadas, se constata en ambos casos como se comparten procedimientos de trazado comunes a la construcción en piedra, no siendo en este caso determinante el empleo de un material distinto. En todo caso la ejecución de los nervios en yeso tan solo proporciona una mayor facilidad en la talla, puesta en obra y la posibilidad de emplear medios auxiliares de menor entidad para la enmienda de errores. Por citar un caso análogo cercano en cuanto al proceso de simplificación o racionalización que percibimos entre las dos capillas antes expuesta, en la bóveda del presbiterio de la parroquia de Santa María de Niebla, cerrada en 1513 (Infante Limón 2016), con una traza muy parecida a la de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla, se simplifica su diseño eliminando los cruces entre los nervios y sustituyendo la piedra por el ladrillo (figura 13).

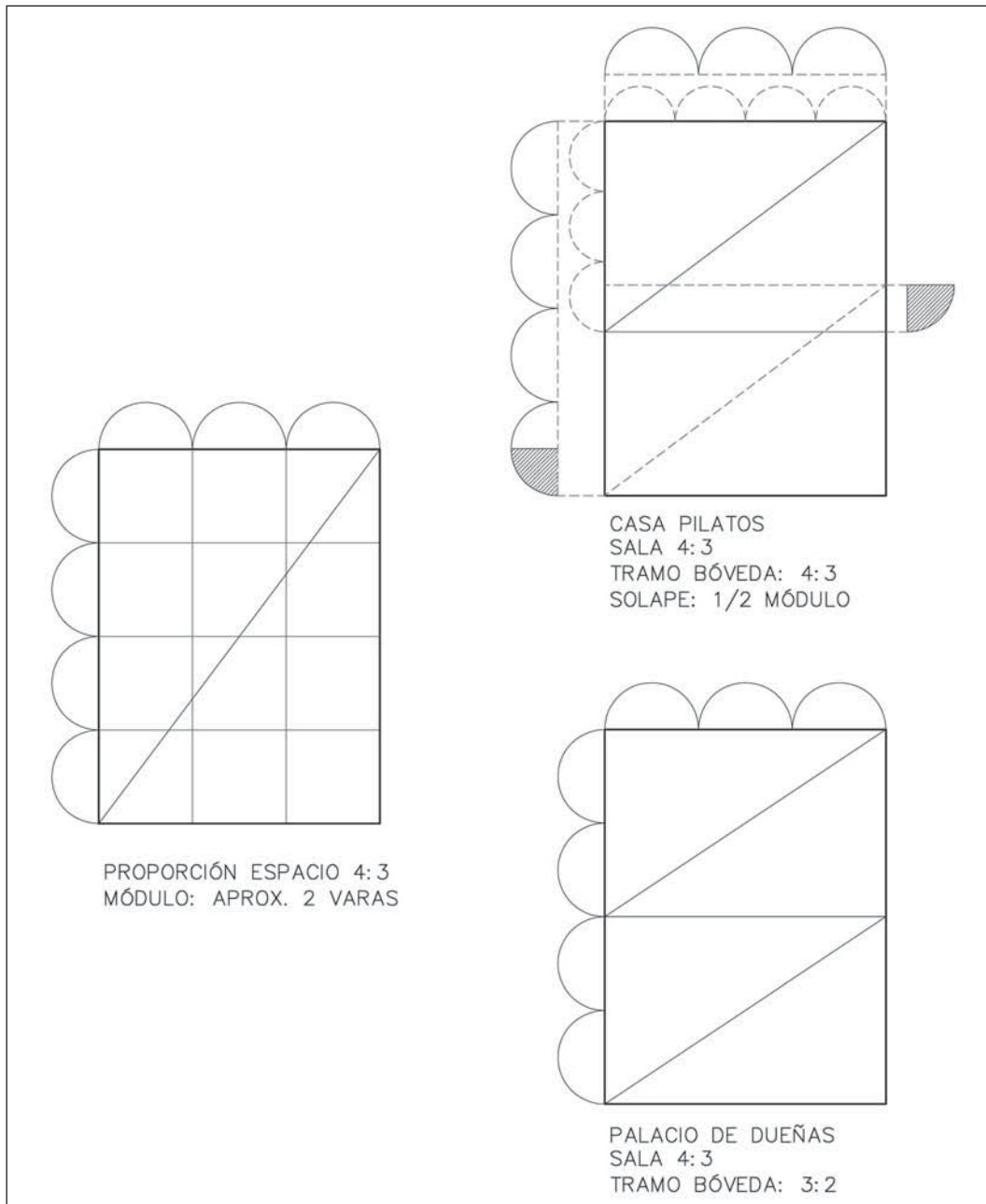


Figura 11.
Análisis de proporciones en planta de las bóvedas de la capilla de la Casa de Pilatos y del palacio de Dueñas (dibujo de los autores).

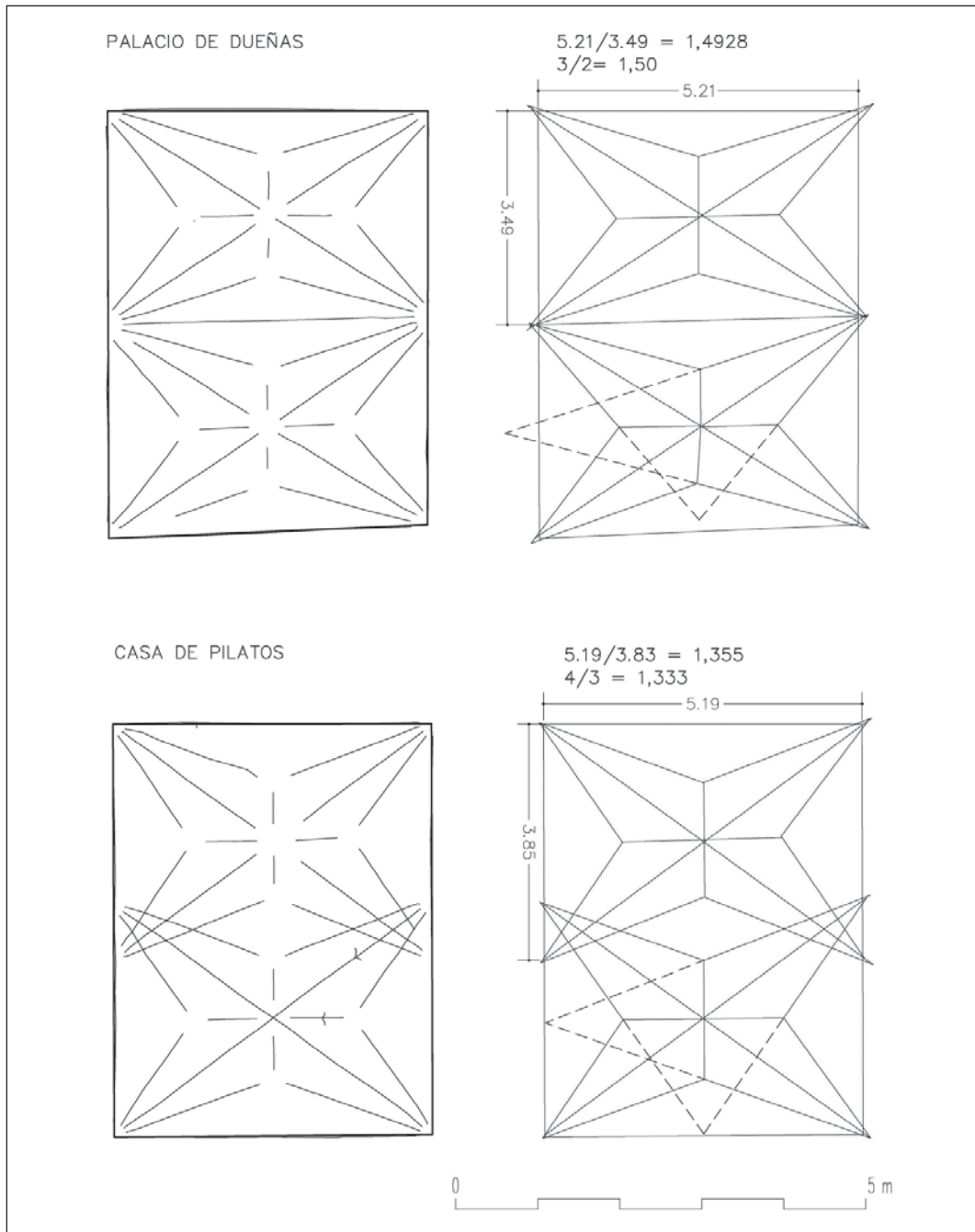


Figura 12.
Análisis del trazado en planta de los nervios de las bóvedas de la capilla de la Casa de Pilatos y del palacio de Dueñas (Dibujo de los autores)

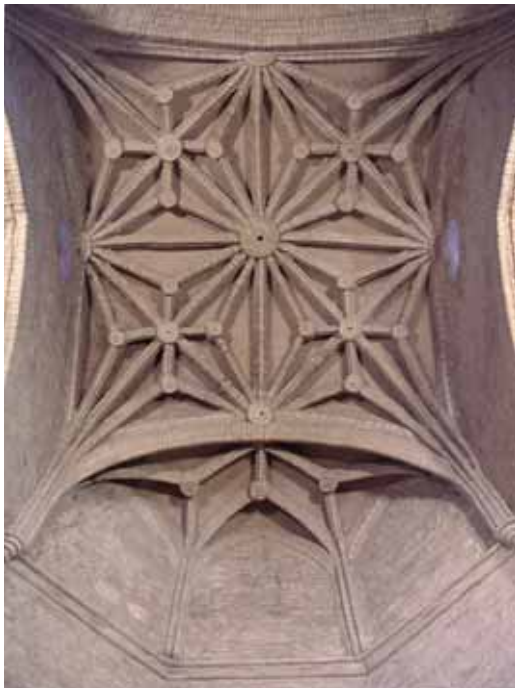


Figura 13.
Bóveda de presbiterio. Parroquia de Santa María de Niebla
(fotografía de Juan Clemente Rodríguez Estévez).

El entrecruzamiento en la zona cercana a los arranques centrales de la bóveda de la casa de Pilatos remite de forma inmediata a la que cubre la referida capilla de la catedral hispalense, cuyas trazas se atribuyen al maestro Simón de Colonia (Pinto Puerto y Angulo Fornos 2015; Mora Vicente y Guerrero Vega 2016). En esta bóveda, cuya traza combina otras cuatro de crucería con terceletes, los nervios también se entrecruzan en la zona próxima a los enjarjes. Pero aquí los solapes entre los módulos se producen cercanos a las claves de los arcos formeros lo que tiene como resultado que los puntos de intersección entre los nervios se sitúan en una superficie aproximadamente continua. En Pilatos, sin embargo, el arranque de todos los nervios se produce a la misma altura, justo por encima de la cornisa perimetral, por lo que la superposición de tramos simples de bóvedas de terceletes además de expresarse en la planta adquiere un mayor carácter tridimensional que hace más complejo el cruce de los nervios en el espacio. Los puntos de intersección se

producen, no en una única superficie, sino en varios niveles distintos remitiéndonos a algunos ejemplos de la arquitectura tardogótica germánica.

Un aspecto llamativo del encuentro de los dos tramos de bóvedas es que en estas zonas la plementería oculta parcialmente algunos de los nervios. Tanto los arcos formeros como los terceletes más cercanos a estos se introducen en el interior del macizado del enjarje. Hemos planteado la viabilidad de ejecutar la bóveda de forma que todos los cruces quedaran vistos lo cual sería posible haciendo que algunos de los nervios quedaran al aire (figura 14). Sería posible, por tanto, que esta solución calada pudiera haber sido la idea del proyecto original, planteada quizás en una traza elaborada por Simón de Colonia y modificándose a la hora de su ejecución material. Tampoco habría que descartar que lo visible hoy día se deba a una reforma posterior, relacionada con el añadido de la insólita decoración de yeserías que se extiende por toda la plementería, posiblemente durante el siglo XIX. El hecho de que en el encuentro más cercano al paramento, que carece de clave decorativa, el perfil del nervio no tiene continuidad más allá del punto de intersección, hace que nos inclinemos por la primera de las opciones.

Los datos obtenidos del levantamiento nos han permitido comprobar además cómo, mientras en la capilla de Dueñas todas las claves se sitúan a la misma altura, en Pilatos las claves centrales de los dos tramos se encuentran ligeramente por debajo de las claves de los terceletes (figura 14). Esto podría estar provocado por la necesidad de hacer posible el cruce de todos los nervios justo en su intradós. Para ello se podría haber aumentado el radio de curvatura inicialmente previsto para los nervios diagonales, manteniendo como fijos los puntos de intersección con los nervios terceletes en la zona del enjarje, bajado consiguientemente la posición en altura de las claves centrales. Este procedimiento podría haber sido semejante al utilizado para determinar las alturas de algunas de las claves secundarias de la bóveda de la capilla de la Antigua. En la construcción de esta bóveda se ha detectado, al igual que en otras bóvedas del gótico alemán, el empleo del *arco principal* o *prinzipalbogen* como procedimiento para definir la altura de las claves. Sin embargo, las claves secundarias más próximas a los rincones de la capilla se alejan de la posición teórica que se obtendría según este procedimiento (Martín Talaverano, Pérez de los Ríos

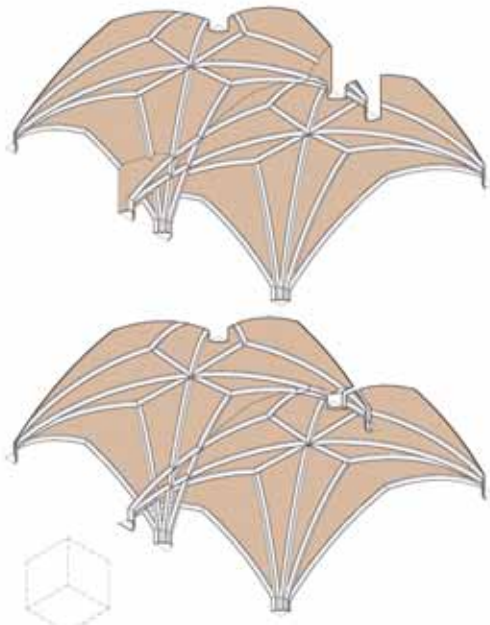


Figura 14.
Perspectiva isométrica de la bóveda en su estado actual e hipótesis del proyecto original (dibujo de los autores).

y Senent Domínguez 2012). Pensamos que, al igual que pudo suceder en la capilla de Pilatos, la búsqueda de la coincidencia coplanaria de los cruces de los nervios en el intradós pudo provocar esta variación. Es decir, se realiza la modificación de una traza inicial —altura de algunas claves—, para conseguir que los nervios se crucen correctamente en unos puntos predeterminados. La similitud en los mecanismos para la materialización final de la traza se suma, por tanto, a las semejanzas formales y compositivas de la bóveda de la capilla de la Flagelación y la de la Antigua reforzando la atribución para su diseño al maestro Simón de Colonia o al menos al taller de la catedral hispalense de ese momento.

En la construcción de estas capillas se reivindica el lenguaje gótico para el culto cristiano, haciendo uso de la bóveda de crucería como elemento identitario. La solución formal más frecuente en esos momentos, la bóveda de terceletes, se constituye como unidad modular generadora del discurso espacial del oratorio, combinada en los ejemplos analizados de tres formas distintas claramente marcadas por la manera de operar gótica.

En concreto, en las capillas de los palacios de Pilatos y Dueñas, de idénticas dimensiones en planta se usan dos variantes donde la bóveda de terceletes no pierde su autonomía formal, al contrario la reivindica generando uniones que aportarán singularidad al resultado final. En el caso de la capilla de la Casa de Pilatos la solución dada a estas uniones pudo, en consonancia, condicionar lo ejecutado en la capilla de la Antigua, donde observamos cómo se salva y racionaliza la complejidad del primer caso trasladando los cruces en las impostas a las claves de los arcos formeros, evitando así el calado que hemos propuesto para la traza de la pequeña capilla palatina, aportando de paso rigidez a la unión, tanto perceptiva como constructivamente.

Podríamos decir que la invariante formal y constructiva es la bóveda de terceletes, y la variante su combinación jugando para ello con el sistema de proporciones. Las consecuencias más evidente, y a su vez llamativa, del uso de una u otra, es la solución de los enjarjes intermedios resultado de su unión o intersección. Estos se convierten así en un nuevo elemento singular junto a la ménsula que lo sustenta, en un caso como enjambre de líneas que se cruzan en el espacio, en otro como tronco del que salen todas las ramas de la bóveda. Las manipulaciones necesarias para estos juegos formales son similares a los que se observan en la capilla de la Antigua, proponiéndose como una experiencia anterior a escala reducida cuyo intercambio o interacción se produce en el seno de las empresas edilicias de un único linaje.⁸

⁸ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación *Red para la Documentación de la Construcción Tardogótica Hispánica. DOCOGOTHIC* (ref. BIA2015-70906-REDT). Redes de Excelencia 2015. Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España. Investigador Principal: Enrique Rabasa Díaz, y de la *Red Temática de investigación cooperativa sobre el Arte Tardogótico (siglos XV-XVI) (Red TARDOGÓTICO)*, Investigador principal; Begoña Alonso Ruiz.

LISTA DE REFERENCIAS

- Aranda Bernal, Ana. 2011. El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla. 1483-1505. *Atrio: revista de historia del arte*, 17: 133-172.
- Collantes de Terán, Francisco. 1887. Testamento de la Muy Ilustre Señora Doña Catalina de Ribera, fundadora del Hospital de las Cinco Llagas, vulgo de la Sangre, de Sevilla. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 3: 51-66.
- Falcón Márquez, Teodoro. 2003. *El palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI*. Sevilla: Fundación Aparejadores
- Gestoso y Pérez, José. 1892. *Sevilla monumental y artística. Tomo III*. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador.
- Gómez Martínez, Javier. 1998. *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- González Moreno, Joaquín. 1983. *La Casa de Pilatos en el siglo XIX*. Puente-Genil: Gráficas Consolación.
- Hoag, James. 1985. *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid: Xarait.
- Infante Limón, Enrique. 2016. La cabecera tardogótica de la parroquia de Santa María de Niebla (Huelva): una obra promovida por el arzobispo fray Diego de Deza. En *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, 237-248. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel 1984. De Per Afán a Catalina de Ribera. Siglo y medio en la historia de un linaje sevillano (1371-1514). En *la España Medieval*, 4: 447-497.
- Lleó Cañal, Vicente. 1998. *La Casa de Pilatos*. Madrid: Electra España.
- Lleó Cañal, Vicente y Asín, Luis. 2016. *El palacio de Dueñas*. Girona: Atalanta.
- Marías, Fernando. 1989. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus.
- Marín Sánchez, Rafael. 2011. Bóvedas de crucería con nervios prefabricados de yeso y de ladrillo aplastillado. En *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Santiago 26-29 octubre 2011*, editado por Santiago Huerta et al., 841-850. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Martín Talaverano, Rafael; Pérez de los Ríos, Carmen y Senent Domínguez, Rosa. 2012. Late Gothic German Vault Design Methods and Its Relationship with Spanish Ribbed Vaults. En *Nuts & Bolts of Construction History: Culture, Technology and Society: [proceedings of the Fourth International Congress on Construction History, Paris, 3-7 July 2012]*, 83-90. Paris: Picard.
- Mora Vicente, Gregorio y Guerrero Vega, José María. 2016. La capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla en el tránsito al siglo XVI. Una aproximación desde el análisis constructivo, estratigráfico y documental. En *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, 595-608. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Oliva Alonso, Diego. 1993. *Casa-palacio de Miguel de Mañara: Restauración*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- Oliva Alonso, Diego. 2005. *La restauración del Palacio de Altamira*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Economía y Hacienda.
- Pinto Puerto, Francisco Sebastián y Angulo Fornos, Roque. 2015. Decisiones constructivas en la ejecución de la Capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla. Estudio a través de modelos gráficos. *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, editado por Santiago Huerta y P. Fuentes, 1337-1347. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Rodríguez Esteve, Juan Clemente. 2016. Andalucía: un paisaje fronterizo. En *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, 305-318. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Romero Medina, Raúl. 2016. La nobleza y los gustos del tardogótico castellano al sur de Despeñaperros. En *Nuevas aportaciones a la Historia del Arte en Jerez de la Frontera y su entorno*, editado por F. Pérez Mulet, 49-78. Cádiz: Universidad de Cádiz, Editorial UCA; Jerez de la Frontera: Asociación de Amigos del Archivo.

