

DIEGO DE RIAÑO
ARQUITECTO (†1534)

Coordinadores

ANTONIO LUIS AMPLIATO BRIONES
JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ ESTÉVEZ

Autores

ANTONIO LUIS AMPLIATO BRIONES
JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ ESTÉVEZ
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ
FERNANDO DÍAZ MORENO
MERCEDES DÍAZ GARRIDO
FERNANDO ARTUR JORGE GRILO
JUAN ALBERTO ROMERO RODRÍGUEZ
FRANCISCO JAVIER SALGUERO MEJÍAS
GREGORIO MORA VICENTE
RICARDO NUNES DA SILVA
FRANCISCO PINTO PUERTO
ÁLVARO SÁENZ RODRÍGUEZ
EDUARDO ACOSTA ALMEDA
ENRIQUE INFANTE LIMÓN
JOSÉ MARÍA GUERRERO VEGA
MANUEL CASTELLANO ROMÁN
BEGOÑA ALONSO RUIZ
MARCO ROSARIO NOBILE
EMANUELA GAROFALO
JOAN DOMENGE MESQUIDA
ANTONIO HOLGUERA CABRERA

COLECCIÓN ARQUITECTURA

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN

Prof.^a Dr.^a Mercedes Linares Gómez del Pulgar

CONSEJO DE REDACCIÓN

Prof.^a Dr.^a Rosa M.^a Añón Abajas
Prof.^a Dr.^a Begoña Blandón González
Prof.^a Dr.^a María Carrascal Pérez
Prof.^a Dr.^a Blanca del Espino Hidalgo
Prof.^a Dr.^a Patricia Wanderley Ferreira Lopes
Prof. Dr. Juan Carlos Gómez de Cózar
Prof.^a Dr.^a Marina López Sánchez
Prof. Dr. Ángel Martínez García-Posada
Prof.^a Dr.^a Marta Molina Huelva

COMITÉ CIENTÍFICO

Prof. Dr. Luis Agustín Hernández. Universidad de Zaragoza
Prof. Dr. Francisco Javier Boned Purkiss. Universidad de Málaga
Prof. Dr. Eduardo Carazo Lefort. Universidad de Valladolid
Prof.^a Dr.^a María Pilar Luisa Chías Navarro. Universidad de Alcalá de Henares
Prof.^a Dr.^a Teresa Cunha Ferreira. Universidad de Oporto (FAUP)
Prof. Dr. Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría. Universidad de Valladolid
Prof. Dr. Rodrigo de la O Cabrera. Universidad Politécnica de Madrid
Prof. Dr. Juan Domingo Santos. Universidad de Granada
Prof.^a Dr.^a Carmen Escoda Pastor. Universitat Politècnica de Catalunya
Prof. Dr. Hugo Farias. Universidad de Lisboa (FAUL)
Prof. Dr. Luis Hermida González. Universidade da Coruña
Prof. Dr. Luis Javier Machuca Casares. Universidad de Málaga
Prof. Dr. Mauro Marzo. Universidad IUAV de Venecia
Prof. Dr. Javier Monclús Fraga. Universidad de Zaragoza
Prof.^a Dr.^a Federica Morgia. Universidad «La Sapienza» de Roma
Prof. Dr. Ernest Redondo Dominguez. Universidad de Barcelona
Prof.^a Dr.^a Marina Sender Contell. Universitat Politècnica de València
Prof.^a Dr.^a Annalisa Viati Navone. Architectural History and Cultures at Ecole Nationale Supérieure d'architecture de Versailles ENSA-V

ANTONIO LUIS AMPLIATO BRIONES
JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ ESTÉVEZ
(coordinadores)

DIEGO DE RIAÑO
ARQUITECTO (†1534)



Sevilla 2025

Colección Arquitectura
Núm.: 53

COMITÉ EDITORIAL DE
LA EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA:

Araceli López Serena
(Directora)

Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

Marina Ramos Serrano

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta: Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla.

© De la foto de cubierta, Antonio Luis Ampliato Briones



Proyecto I+D: PID2020-114971GB-I00. Gobierno de España. Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades/Agencia Estatal de Investigación. El maestro Diego de Riaño y su taller de cantería. Arquitectura y ornamento en el contexto de la transición al Renacimiento en el sur de Europa.

© Editorial Universidad de Sevilla 2025

C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.

Tfnos.: 954 487 447; 954 487 451

correo web: infoeus@us.es

Web: <https://editorial.us.es>

© Antonio Luis Ampliato Briones y Juan Clemente Rodríguez Estévez (coordinadores) 2025

© De los textos, los autores 2025

Impreso en papel ecológico

Impreso en España-Printed in Spain

Edición impresa no venal realizada a partir de la edición digital con

ISBN: 978-84-472-2710-5

y DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/9788447227105>

Maquetación y diseño de cubierta: Javier Rodríguez-Piñero Rengel

Índice

I. SOBRE LA FIGURA DEL MAESTRO DIEGO DE RIAÑO

1. Presentación: antecedentes, metodología y plan de la obra
ANTONIO LUIS AMPLIATO Y JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ..... 13
2. El maestro Diego de Riaño. Una visión de conjunto
ALFREDO J. MORALES 21

II. PATRONAZGOS, INSTITUCIONES, TALLERES

3. Presencia de la ciudad en la obra sevillana de Diego de Riaño: el Ayuntamiento y la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla
FERNANDO DÍAZ MORENO..... 47
4. Morón y Osuna en el siglo XVI. Evolución urbana en el contexto del señorío de Osuna
MERCEDES DÍAZ GARRIDO 57
5. O caso Arriaga: a estadia de mestre Diego de Riaño em Portugal (1517-1523)
FERNANDO ARTUR JORGE GRILO 73
6. El arzobispo y el arquitecto. Alonso Manrique y Diego de Riaño en Sevilla
JUAN ALBERTO ROMERO..... 87
7. Las nóminas de la Sacristía Mayor: una aproximación al taller renacentista de la Catedral de Sevilla
FRANCISCO JAVIER SALGUERO MEJÍAS 97
8. Riaño en la construcción de la Iglesia de San Miguel Arcángel de Morón de la Frontera. Revisión de las fuentes documentales
GREGORIO MORA VICENTE..... 107

9. Entre Lisboa, Tomar e os estaleiros de Diego de Riaño e Martín de Gaínza: a mobilidade artística a partir da documentação	
RICARDO NUNES DA SILVA	119

III. LA ARQUITECTURA DE DIEGO DE RIAÑO

10. El pilar en la obra tardogótica de Riaño como síntesis de su concepción espacial	
JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ Y ANTONIO LUIS AMPLIATO.....	137
11. La obra de Diego de Riaño «al romano»: claves para una arquitectura de transición	
ANTONIO LUIS AMPLIATO Y JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ.....	155
12. El taller de Diego de Riaño y las bóvedas artesonadas por crucero	
FRANCISCO PINTO PUERTO	173
13. La relación entre Diego de Riaño, los Téllez-Girón y la cabecera de la Colegiata de Osuna: aportaciones para su estudio	
ÁLVARO SÁENZ RODRÍGUEZ Y EDUARDO ACOSTA ALMEDA.....	187
14. Tras los pasos de Diego de Riaño en los confines del reino. Iglesias onubenses vinculables al maestro y a su taller	
ENRIQUE INFANTE LIMÓN	197
15. Riaño y los maestros coetáneos en la reforma del crucero de la Iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera	
JOSÉ MARÍA GUERRERO VEGA	209
16. La intervención de Diego de Riaño en la Cartuja de Jerez de la Frontera	
MANUEL CASTELLANO ROMÁN	223
17. Diego de Riaño «maestro de cantería de la iglesia mayor» de Valladolid	
BEGOÑA ALONSO RUIZ	233

IV. OTROS CONTEXTOS, OTRAS TRANSICIONES

18. Oltre la lingua: finestre in angolo tra XV e XVI secolo in Sicilia	
MARCO ROSARIO NOBILE	251
19. Paradigmi della ricezione e diffusione del classicismo nel Sud Italia nel XV e XVI secolo: busti e teste in medaglia	
EMANUELA GAROFALO	261

20. Juan de Salas en Mallorca (1526-37): la llegada de nuevas decoraciones «ab los personatges y obras romanas»	
JOAN DOMENGE MESQUIDA	271

ANEXOS

Anexo A. Cronología: vida y obra del maestro Diego de Riaño	
ANTONIO LUIS AMPLIATO BRIONES Y JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ ESTÉVEZ.....	289
Anexo B. Diccionario de artífices en los talleres sevillanos de Diego de Riaño (1526-1556)	
FRANCISCO JAVIER SALGUERO MEJÍAS Y ANTONIO HOLGUERA CABRERA	297
Anexo C. Bibliografía unificada.....	329

I

SOBRE LA FIGURA DEL MAESTRO
DIEGO DE RIAÑO

1. Presentación: antecedentes, metodología y plan de la obra

ANTONIO LUIS AMPLIATO Y JUAN CLEMENTE RODRÍGUEZ
Universidad de Sevilla

SOBRE EL CAMINO RECORRIDO

El maestro Diego de Riaño nació en la localidad cántabra de Hornedo (Alonso Ruiz, 2004, 43). Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento, aunque se podría situar en la última década del siglo XV si tenemos en cuenta su probable y relativa juventud en 1517, cuando trabajaba como cantero en la Catedral de Sevilla a las órdenes de Juan Gil de Hontañón (Morales, 1993, 404-408). Su muerte acaeció en Valladolid el 30 de noviembre de 1534, durante una visita a las obras de la colegiata (Alonso Ruiz, 2004, 42-43). Cualquier mayor precisión al respecto carece de la necesaria certeza documental, pero es probable que el maestro rondara los cuarenta años en el momento de su desaparición, quedando su trayectoria interrumpida (fig. 1.1).

El presente volumen recoge el trabajo realizado por nuestro equipo de investigación durante los últimos tres años y medio, desde septiembre de 2021, gracias a la ayuda concedida a través del proyecto I+D *El maestro Diego de Riaño y su taller de cantería. Arquitectura y ornamento en el contexto de la transición al Renacimiento en el sur de Europa*¹. La obra de Riaño ya había sido objeto de nuestra atención con anterioridad, especialmente desde 2013, cuando el análisis detallado de su intervención en la Iglesia de Santa María de Carmona suscitó en nosotros un gran interés por su trabajo. Nuestro acercamiento a esta iglesia formaba parte de una línea de investigación ajena a Riaño, en la que llevábamos trabajando ya varios años, centrada en la construcción de la catedral gótica de Sevilla a lo largo del siglo XV y en el denominado gótico

catedralicio sevillano, un conjunto de obras que surgió en el arzobispado de Sevilla al hilo de las innovaciones aportadas por el gran proyecto metropolitano (Rodríguez Estévez, 2007)². La Iglesia de Carmona, la de mayor tamaño e interés de la serie, siguió fielmente los códigos catedralicios durante su primera etapa constructiva, iniciada por los pies a finales del XV hasta alcanzar el crucero a comienzos del XVI. Sin embargo, levantada en una etapa posterior, entre el crucero y la capilla mayor encontramos una realidad muy diferente: una arquitectura avanzada, de gran complejidad, con la que Diego de Riaño, maestro mayor desde 1528 de un taller catedralicio completamente renovado, brillaba con luz propia en el ya de por sí interesante panorama del tardogótico peninsular³.

La certeza de estar en Carmona ante una gran obra nos situaba ante un reto difícil de eludir, más aún cuando comenzamos a actualizar y a desgranar el contradictorio panorama historiográfico que rodeaba al maestro. Su figura aparecía en la literatura especializada con una casuística muy diversa. Por un lado, era cierto que las obras que se le atribuían disponían en general de un apoyo documental más bien escaso, pero también lo era que existía al menos un mínimo de certezas documentales que garantizaba su presencia en ellas, si bien el alcance de sus intervenciones quedaba en la mayoría de

2. Entre otros textos sobre el gótico catedralicio, habíamos publicado previamente dos libros: *La catedral gótica de Sevilla, fundación y fábrica de la obra nueva* (2006) y *La prioral de El Puerto de Santa María, el proyecto gótico original* (2010).

3. Los trabajos desarrollados en Carmona estuvieron financiados por el proyecto I+D *Gótico Catedralicio Sevillano. Arquitectura y ciudad en los ámbitos de influencia de la Catedral de Sevilla* (HAR2012-35152. Ministerio de Economía y Competitividad), vigente entre enero de 2013 y junio de 2016. Sus principales resultados aparecieron publicados en el libro colectivo: *La obra gótica de Santa María de Carmona: arquitectura y ciudad en la transición a la Edad Moderna* (2017).

1. Vigente entre septiembre de 2021 y febrero de 2025 (PID2020-114971GB-I00. Ministerio de Ciencia e Innovación. Gobierno de España).

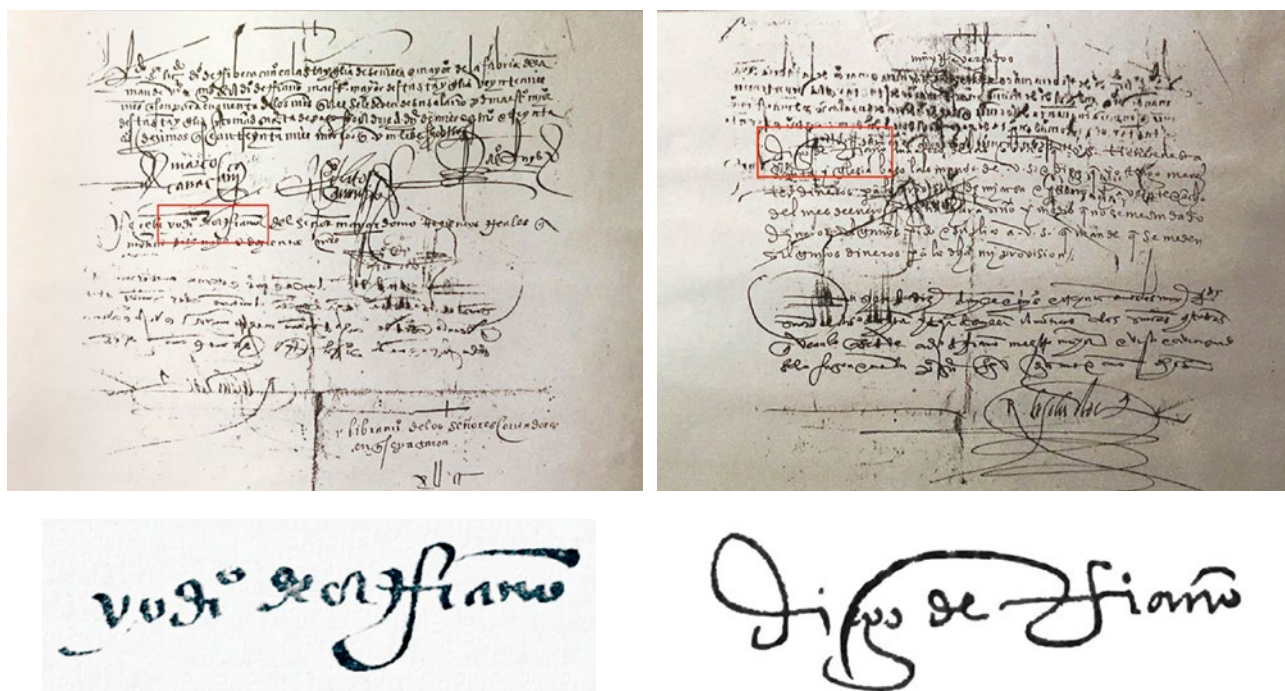


Figura 1.1. Dos versiones autógrafas del nombre Diego de Riaño, en el anverso y el reverso de una carta de pago de 1530 (A.C.S. Archivo Catedral de Sevilla, Contaduría, cajas 1-6)

los casos pendiente de clarificar⁴. Por otro lado, existía un grupo de obras que contaban con una documentación abundante y nada ambigua, especialmente las dos sacristías de la Catedral de Sevilla y el ayuntamiento de la ciudad, las cuales, pese a todo, estaban precisamente entre las más cuestionadas⁵. Los problemas relativos a las atribuciones más discutidas ofrecían también una casuística diversa. En el caso de algunas obras góticas, la discusión giraba más bien en torno a la interpretación de la documentación existente, lo que podía ser abordado con un enfoque más específicamente académico (Ampliato y Rodríguez, 2020b). Sin embargo, la cuestión era muy diferente en el caso de sus principales obras «al romano». Sobre ellas se planteaban argumentaciones centradas principalmente en analogías

tipológicas y estilísticas alimentadas en última instancia por una convicción de carácter más bien axiomático: la imposibilidad de que esas formas y espacios en clave renacentista pudieran haber surgido de la mano de un maestro de formación tardogótica. Tratando de reforzar esta convicción, se volcaba sobre la amplia documentación conservada un análisis muy sesgado que teóricamente invalidaba su contenido (Rodríguez y Ampliato, 2019; Rodríguez y Ampliato, 2022). Una barrera estilística como esta situaba a Riaño como una excepción en el contexto disciplinar de la época, ya que casi todos los maestros tardogóticos con los que convivió su trabajo (Hernán Ruiz el Viejo, Alonso de Covarrubias, Juan de Álava, Rodrigo Gil de Hontañón, etc.) experimentaron antes o después con las formas «al romano», sin que al parecer se vieran afectados por esa teórica imposibilidad. Pero, sobre todo, resultaban sorprendentemente contrarias a toda lógica disciplinar unas posiciones tan refractarias a cualquier evidencia documental, por abundante o explícita que esta pudiera llegar a ser⁶. Para nosotros, en cualquier caso, el que la documentación pudiera por sí sola despejar todas las dudas no era suficiente, porque los hechos necesitaban ser explicados.

4. Puede consultarse al respecto la cronología que hemos elaborado recogiendo las informaciones documentales disponibles, incluida como anexo al final de este volumen.

5. Se conservan sobre estos dos conjuntos sevillanos numerosas decisiones capitulares, referencias a las trazas y a los pagos realizados al maestro, a las distintas fases de la obra, a las visitas a las canteras y las compras de material, a los nombres y salarios de los artífices y las piezas en las que trabajaban, etc. (Morales, 1981a; Morales, 1984a). Otra documentación menos analizada, los registros contables de la fábrica catedralicia, resultaba tan exhaustiva que fue posible calcular el volumen total de piedra que entró en el taller catedralicio bajo la dirección de Riaño y su distinta procedencia (Rodríguez y Ampliato, 2019). La información existente ha hecho posible también identificar una gran cantidad de profesionales presentes en los talleres creados por el maestro: canteros, entalladores y moldureros, que figuran en el diccionario de artífices incluido como anexo final de este volumen.

6. Aparte de los desarrollos argumentales incluidos en las referencias bibliográficas ya ofrecidas, para otras consideraciones y detalles al respecto nos remitimos a la extensa contribución del profesor Alfredo Morales al presente volumen, así como al tratamiento puntual de estas cuestiones en muchas de las otras contribuciones.

Conscientes del enorme interés que presentaba la obra de Riaño y decididos a seguir su rastro, nuestra principal línea de investigación se redefinió para asumir una idea que entendíamos fundamental para comprender la singularidad y la heterogeneidad de su arquitectura, esto es, el estudio de los procesos de transición del gótico al Renacimiento. Esta idea nos llevó a la definición de nuestro segundo proyecto I+D: *Diego de Riaño, Diego de Siloe y la transición del Gótico al Renacimiento en España. Arquitectura y ciudad: técnica, lenguaje y concepción espacial*⁷, que incluyó entre sus objetivos la obra de otro significativo maestro del XVI español, Diego Siloé, cuya actividad se desarrolló fundamentalmente en el reino de Granada a partir de 1528, de manera prácticamente contemporánea a la de Riaño en el reino de Sevilla. La larga estancia de Carlos V en Sevilla y Granada, para su matrimonio con Isabel de Portugal, dio un fuerte impulso al desarrollo en estas dos ciudades de importantes empresas constructivas decididamente «al romano», las cuales quedaron bajo la responsabilidad de esos dos grandes maestros, de formación y circunstancias personales muy diferentes. Diego Siloé, de origen burgalés, tuvo una trayectoria vital más prolongada que la de Riaño, incluyendo una larga estancia de aprendizaje en Italia tras la cual, antes de recalar en Granada, dejó en su Burgos natal algunas obras pioneras. Al contrario de lo que sucedía con Riaño, la producción arquitectónica de Siloé había sido ampliamente analizada y universalmente reconocida, con la Catedral de Granada como un cénit difícil de igualar. No obstante, quedaba todavía una interesante serie de iglesias parroquiales, bien documentadas aunque carentes de un análisis profundo, y sobre ellas decidimos centrar nuestro trabajo.

Por lo que respecta a Riaño, nuestra labor debía centrarse inicialmente en los principales problemas historiográficos para tratar de consolidar, con el máximo rigor posible, un estado de la cuestión desde el que avanzar hacia el objetivo más deseado y difícil: acercarnos al sentido último de su trabajo, a su personalidad como arquitecto. Las investigaciones desarrolladas por todo el equipo durante la vigencia de este segundo proyecto tuvieron una especial incidencia en obras como el Ayuntamiento de Sevilla, la Sacristía Mayor y la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla, las iglesias de Santa María de Arcos de la Frontera, de la Asunción de Aracena, de San Miguel de Morón, etc. Las principales aportaciones, objeto de artículos y comunicaciones previas, quedaron recogidas finalmente en el libro *Diego*

de Riaño, Diego Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento (2022), donde se incluyó un primer intento de reconstrucción argumentada de la trayectoria completa del maestro y un primer esbozo sobre sus planteamientos arquitectónicos.

El camino recorrido nos situaba ante una interesante encrucijada. Por una parte íbamos acumulando certezas sobre lo que ya considerábamos probado o suficientemente fundamentado mientras iban apareciendo nuevos valores en la obra del maestro. Por otra parte, teníamos una conciencia cada vez más clara de las lagunas por cubrir, así como de la ya no tan lejana posibilidad de construir una nueva visión general sobre la obra de Riaño. Todo ello nos llevó a plantear un tercer escalón en nuestro recorrido, centrado por fin en exclusiva en la figura del maestro. De esta manera llegamos a plantear nuestro último proyecto I+D, al que aludíamos al comienzo de esta introducción. El objetivo principal resultaba en esta ocasión claramente previsible: perfilar con la mayor nitidez posible la identidad creativa del arquitecto y trazar su evolución a lo largo de los años en que estuvo activo. Como centro de esta nueva etapa de nuestro trabajo asumimos un reto singularmente complejo pero que intuíamos esencial, el cual había sido ya objeto por nuestra parte de algunas primeras aproximaciones: la Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna. Esta obra, atribuida tradicionalmente a Riaño con argumentos más bien genéricos, de carácter estilístico o de naturaleza cronológica, presentaba una casi completa carencia de documentación histórica, mostrando al mismo tiempo indicios de un desarrollo constructivo complejo y aparentemente contradictorio. Desde el punto de vista historiográfico, aunque existía un valioso conjunto de aportaciones previas sin las cuales hubiera sido imposible avanzar, la colegiata carecía de un estudio profundo y completo de su realidad arquitectónica, así como de unas líneas maestras interpretativas más o menos compartidas. Nuestro equipo ha tratado de cubrir estas carencias, ampliando las bases para su atribución. Los resultados obtenidos han sido publicados en diversas revistas especializadas⁸ y en estos momentos ultimamos la elaboración de una obra monográfica que será editada por la Universidad de Sevilla en colaboración con el Ayuntamiento de Osuna, titulada *La Colegiata de Osuna y la introducción del Renacimiento en la Baja Andalucía*. En cualquier caso, los principales resultados aparecen también integrados, en lo fundamental, en el presente volumen.

7. Vigente entre 2017 y 2020 (HAR2016-76371-P, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades).

8. Díaz Moreno, 2022a; Díaz Garrido, 2022a y 2022b; Rodríguez y Ampliato, 2024a; Salguero Mejías, 2024; Díaz Moreno y Acosta, 2025.

Situada cronológicamente en una posición intermedia entre las primeras experiencias de Riaño «al romano» (Ayuntamiento de Sevilla e Iglesia de la Asunción de Aracena) y la que será su obra más avanzada (la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla) la Colegiata de Osuna ha terminado por situarse como una especie de centro de gravedad para toda la obra del maestro, permitiendo arrojar nueva luz sobre todos los datos existentes, ordenar de manera lógica su producción arquitectónica y perfilar su evolución con una perspectiva mucho más completa. Sobre el conjunto de la producción de Riaño, el trabajo que aquí presentamos profundiza en el quehacer del maestro con unos modos góticos que le eran consustanciales, plantea nuevas líneas interpretativas sobre su obra «al romano» y sobre la relación entre esta y su obra gótica, enfoca y pone en valor la poderosa implicación urbana de sus proyectos, avanza sustancialmente en el conocimiento minucioso de su entorno profesional y la composición de su taller, aborda con detalle la influencia sobre su obra de determinadas instituciones y personajes, y plantea otras muchas cuestiones que el lector podrá ir descubriendo en la primera monografía publicada sobre el maestro Diego de Riaño, que hemos querido titular sencillamente con su nombre.

SOBRE NUESTRO PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

El objetivo más amplio que puede definir nuestra investigación es el de comprender las diversas maneras a través de las cuales la arquitectura se ha concebido y materializado a lo largo de la historia, entendiendo dicha materialización también como parte esencial del proceso creativo. La definición de este objetivo principal abre por otra parte las puertas a una dinámica muy compleja, que incluye desde aspectos organizativos y constructivos a propuestas tipológicas o espaciales, desde el estudio de las fuentes documentales a los problemas relacionados con el lenguaje o la trascendencia simbólica de las formas, desde la indagación sobre los entornos institucionales hasta la consideración de las condiciones territoriales o urbanas. Para afrontar todos estos retos, con aspiraciones ajustadas a nuestras posibilidades reales, nuestra investigación apuesta por un planteamiento decididamente interdisciplinar, con un amplio abanico de especializaciones⁹. Considerando todo lo anterior,

podemos decir que los principales aspectos a desarrollar serían:

- *Historiografía y fuentes documentales*. Toda investigación debe partir de un conocimiento preciso sobre el estado de la cuestión, sobre las aportaciones de una historiografía en cuyo seno se inscriben necesariamente los objetivos y desarrollo de cada nuevo proyecto. Teniendo como referencia los estudios anteriores, tomamos contacto con las cuestiones más relevantes y sus interpretaciones, así como con las fuentes documentales sobre las cuales se ha construido el relato histórico. En relación con estas últimas, es necesario delimitar con claridad la información literal que puedan contener, frente a su conocimiento a partir de una transmisión mediada o afectada por interpretaciones posteriores. Una fuente puede perfectamente contener errores o elementos de difícil lectura o interpretación, pero —siempre que sea posible— el análisis debe partir de su literalidad. Hablamos no solo de documentos escritos, sino también de imágenes, dibujos y testimonios epigráficos y gliptográficos, etc.
- *Levantamiento y análisis geométrico*. Las nuevas tecnologías permiten una toma de datos exhaustiva y de gran precisión, así como la posterior elaboración de planimetrías muy exactas, pero también conceptualmente mucho más exigentes. La geometría es una de las estructuras básicas de la arquitectura y también del dibujo. Analizar geométricamente un edificio puede ofrecer una importante cantidad de datos, no solo a partir de los aspectos inherentes a la posible geometría original, sobre la cual hay que ser muy cautos para evitar interpretaciones extemporáneas, sino también a partir de las deformaciones provocadas por posibles condicionantes de partida o derivadas del propio proceso constructivo.
- *Procesos de fábrica*. La clarificación de los sistemas constructivos originales, o el estudio paramental de las huellas de fábrica (también las relacionadas con patologías y transformaciones posteriores), permite, entre otras cosas, la comprensión de las secuencias constructivas mediante la identificación de unidades y superposiciones lógicas. En el siglo XVI español, una parte muy significativa de la producción arquitectónica se realiza en cantería, por lo que el interior y el exterior de un edificio se levantan al mismo tiempo, con un alto nivel de atención desde el principio a todos los elementos que quedarán

9. Se trata de un planteamiento que identifica a nuestro grupo de investigación PAI HUM-799, Estrategias de Conocimiento Patrimonial (ECP), de

la Universidad de Sevilla, actualmente dirigido por el profesor Francisco Pinto Puerto.

visibles. Cualquier alteración o cambio de planes en lo construido deja habitualmente huellas materiales reconocibles.

- *Contexto disciplinar.* Conocimientos, vocabularios, tipologías, iconografía, talleres, herramientas, oficios... No solo es importante la analogía formal o la identificación técnica o nominal, sino también explorar las vías por las que se ha podido difundir un conocimiento especializado, o cuáles han sido los procesos de aprendizaje seguidos. Un objetivo importante en esta cuestión disciplinar es la identificación de modos de expresión personales o particulares, para el esclarecimiento de ciertas lógicas productivas.
- *Condiciones urbanas y territoriales.* La ciudad y el territorio conforman un contexto fundamental para la arquitectura, en absoluto de carácter neutro. La ciudad constituye el ámbito físico en el que la arquitectura conecta con la realidad social que le da sentido. Por otra parte, la lógica de las transformaciones urbanas, que es posible estudiar con metodologías específicas, afecta sustancialmente a la comprensión de los objetos arquitectónicos implicados.
- *Patronazgo, contexto institucional e ideológico.* Individuos e instituciones, circunstancias sociales, políticas y económicas conforman un contexto que puede jugar un papel determinante en la definición de la arquitectura. Determinadas decisiones arquitectónicas pueden surgir arropadas o impulsadas desde fuera, como expresión de una identidad o una definición ideológica personal o colectiva. Por otra parte, la recreación de este contexto, más allá de plantearse como un medio indispensable para la comprensión del hecho arquitectónico, debe hacerse presente en último término, pues es en ese marco donde el monumento alcanza toda su significación.
- *Alteraciones históricas.* Los cambios producidos en las fábricas en tiempos históricos posteriores a su origen tienen una importante capacidad para explicar circunstancias o características de la obra original, por los testimonios que pudieran contener sobre elementos desaparecidos o sobre aspectos que hayan permanecido ocultos. La identificación precisa de los cambios contribuye claramente a la delimitación precisa de lo original.

En el desarrollo de una investigación que contemple todos estos aspectos, las distintas aproximaciones tienen inevitablemente desarrollos en paralelo, lo que requiere un esfuerzo específico de coordinación para alcanzar resultados comunes. Sin embargo, por encima de los enfoques concretos o particulares y de su lógica

coordinación, emerge una idea general en nuestro planteamiento metodológico que podría ser expuesta con un enunciado doble. En primer lugar, partimos de la consideración de que todas las líneas de trabajo particulares constituyen fuentes de información específicas, trabajadas con metodologías muy especializadas, que solo en circunstancias muy bien acotadas pueden alcanzar, por sí solas, un alto nivel de certeza en relación con los problemas globales de la investigación. En segundo lugar, y precisamente por ello, hay que buscar una interrelación dialéctica entre todas estas vías, creando un sistema de condiciones mutuamente exigentes que deben ser claramente atendidas por todas las partes, una dinámica de intercambios que, adecuadamente planteada, redunde en una mayor fortaleza lógica de las propuestas finales.

SOBRE LA ESTRUCTURA DEL TRABAJO PRESENTADO

Esta aproximación monográfica a la obra de Riaño se estructura en cuatro partes, más una serie de anexos finales. La primera, en la que se integra esta presentación, se completa con una extensa aportación del profesor Alfredo J. Morales, durante décadas el principal investigador de la obra de Riaño. El profesor Morales incorpora en su trabajo todas las últimas investigaciones surgidas, afrontando un renovado y exhaustivo repaso de toda la obra del maestro. Nuestro ofrecimiento de participación surgió en su momento como reconocimiento y homenaje a su extensa y trascendental trayectoria y su generosa respuesta nos llena de satisfacción.

La segunda parte, titulada *Patronazgos, instituciones, talleres*, se centra en aspectos que podríamos denominar contextuales, pero que lejos de tener un carácter secundario tienen el valor de recrear el ecosistema en el que surge la arquitectura, condicionando radicalmente su concepción. Los dos primeros capítulos, firmados respectivamente por Fernando Díaz Moreno y Mercedes Díaz Garrido, afrontan estudios en los que la ciudad asume un gran protagonismo, reviviendo el marco urbano en el que surgió la obra y la manera en que dicha obra respondió a las condiciones establecidas. Las siguientes dos aportaciones, firmadas por Fernando Grilo y Juan Alberto Romero, se adentran en dos entornos fundamentales para comprender la trayectoria de Riaño, el que lo rodeó durante sus años en Portugal y el de la institución arzobispal sevillana en la que desarrolló una parte sustancial de su trabajo. Los tres últimos capítulos de esta primera parte, firmados respectivamente por Francisco Javier Salguero, Gregorio Mora y Ricardo Nunes da Silva, abordan en este caso

el entorno profesional del maestro. En este contexto, se analizan las nóminas hasta hace poco inéditas de la obra de la Sacristía Mayor de la catedral hispalense, los minuciosos libros de fábrica conservados en San Miguel de Morón y las numerosas informaciones documentales que sitúan a varios canteros operativos en algunas obras portuguesas y en el taller de Riaño en Sevilla.

La tercera parte, titulada *La arquitectura de Diego de Riaño*, incide directamente en el análisis de su obra construida. Los dos primeros capítulos, firmados por los autores de esta introducción, proponen un amplio recorrido por aspectos sustanciales de la obra del maestro, analizando por separado sus dos vertientes estilísticas, gótica y renacentista, pero entrando también, desde uno y otro frente, en las interrelaciones entre ambas. A continuación, Francisco Pinto recorre las numerosas bóvedas artesonadas por cruceros realizadas por Riaño, una de sus principales señas de identidad. Los siguientes tres capítulos, firmados por Álvaro Sáenz y Eduardo Acosta, por Enrique Infante y por José María Guerrero, se aproximan a diversas actuaciones concretas de Riaño: en la cabecera de la Colegiata de Osuna, para delimitar y contextualizar su posible intervención, como también ocurre en las iglesias de Aroche y Ecínasola, situadas en la Sierra de Aracena y en la Iglesia de San Miguel de Jerez, abordando su gran complejidad formal y constructiva. Los dos últimos capítulos, firmados por Manuel Castellano y Begoña Alonso, se aproximan a dos de los mayores conjuntos arquitectónicos en los que intervino Riaño, el monasterio de la Cartuja de Jerez de la Frontera, donde dejó su huella en diversos espacios desde la iglesia a los claustros, y la Colegiata de Valladolid, un proyecto de dimensiones colosales cuya ejecución quedó lamentablemente interrumpida, siendo finalmente reemplazada por otras iniciativas posteriores.

La cuarta parte, titulada *Otros contextos, otras transiciones*, recoge las aportaciones de Marco Rosario Nobile, Emanuela Garofalo y Joan Domenge y nos ofrece un mosaico de obras de formato relativamente menor, en los que podemos constatar cómo los nuevos modos se van introduciendo por vías muy diversas, generando una dinámica de fondo que va más allá de las grandes obras concretas. Los huecos en ángulo en casas y palacio, elementos de gran singularidad constructiva a los que llega con claridad el nuevo lenguaje, los retratos presentes en los medallones, que introducen el clasicismo en los más variados ambientes, o las intervenciones puntuales de Juan de Salas en el coro de la Catedral de Palma y en otras pequeñas obras civiles, constituyen una magnífica muestra de todo ello.

El volumen se cierra con una serie de apéndices sobre los que ya hemos avanzado algo en esta misma

introducción. El primero es una cronología que recoge una selección de las principales noticias documentales en las que aparece Diego de Riaño, incorporando fragmentos que reproducen la literalidad de los textos y acompañándolos de brevísimos comentarios para situarlos de un modo elemental en su contexto. Con ellas, en pocas páginas, vemos aparecer fugazmente numerosos instantes de la vida del maestro, a través de los cuales creemos que se puede llegar a visualizar, de un modo muy vivo, su intensa actividad. A este orden cronológico de noticias precede un mapa de los principales lugares relacionados con su actividad, un árbol genealógico de su familia más inmediata y un cronograma en el que aparece toda su obra documentada, o razonablemente atribuida, compuesto a partir de la documentación conservada e incorporando los resultados de las últimas investigaciones. No consideramos dicho gráfico un documento cerrado, sino más bien una herramienta abierta que contribuye a clarificar la trayectoria profesional del maestro y que refleja fielmente el estado actual de la cuestión.

El segundo apartado del apéndice lo ocupa un diccionario de los artífices que trabajaron en los talleres de cantería dirigidos por Diego de Riaño y por sus colaboradores más directos, Martín de Gaínza y Juan Sánchez, primero como aparejadores del maestro en las obras de la Catedral y del Ayuntamiento de Sevilla, respectivamente, y, tras la muerte de Riaño, como herederos y continuadores de las obras por él proyectadas. Se trata de un trabajo firmado por Francisco Javier Salguero y Antonio Holguera, que recopila las noticias acumuladas por la historiografía hasta nuestros días e incorpora nuevos datos extraídos de las nóminas de la Sacristía Mayor de la catedral hispalense y de las investigaciones de Ricardo Nunes da Silva en Portugal. La abundancia de datos biográficos recopilados permite indagar en un colectivo sumamente numeroso, que alcanza los 336 profesionales, sacando a la luz el origen y procedencia de los canteros, su nivel de especialización y los lazos de diferente naturaleza que se establecían entre ellos y con el maestro.

Finalmente, la obra se cierra con una amplia bibliografía que recoge las referencias de todas las aportaciones contenidas en los distintos capítulos del libro, evitando repeticiones innecesarias. El documento es, de este modo y en este momento, la más completa y actualizada recopilación de referencias bibliográficas sobre el maestro y su obra.

Tras el ordenado y revisado contenido de estos apéndices hay una labor pacientemente desarrollada durante un largo periodo de tiempo, como la hay también tras la compleja composición de los materiales gráficos ofrecidos o tras el importante esfuerzo de

documentación, análisis y construcción argumental de todos y cada uno de los capítulos. En su conjunto, todos estos materiales inéditos, que quedan a disposición de la comunidad académica en publicaciones y repositorios en abierto, ofrecen el estado actual de la cuestión para una tarea siempre inconclusa, que esperamos pueda seguir enriqueciéndose en el futuro con nuevos hallazgos y aportaciones.

Para terminar, debemos mostrar nuestro reconocimiento y nuestro agradecimiento a las instituciones

que hoy custodian y mantienen los principales monumentos en los que Diego de Riaño trabajó, que inicialmente apoyaron de manera explícita nuestro proyecto de investigación y posteriormente lo han arropado durante su desarrollo. Agradecemos por tanto las facilidades recibidas por parte del Ayuntamiento de Sevilla, del Arzobispado de Sevilla y de su cabildo catedralicio, así como del Ayuntamiento de Osuna, a través del Patronato de la Colegiata y de la Asociación de Amigos de los Museos de Osuna.

2. El maestro Diego de Riaño. Una visión de conjunto

ALFREDO J. MORALES
Universidad de Sevilla

El maestro trasmerano Diego de Riaño es uno de los grandes protagonistas de la arquitectura española del siglo XVI. Al estudio de su vida y obra he dedicado diversos trabajos, llegando a ofrecer una síntesis divulgativa de su biografía y principales creaciones (Morales, 2011). La información en ellos recogida se ha visto enriquecida con posteriores aportaciones de otros investigadores, habiendo también aparecido publicaciones que rechazaban su autoría sobre algunas de sus obras, que están entre las más significativas del quinientos español. Ante tal situación conviene volver sobre el maestro y su producción. En ella necesariamente habrá que reiterar información y datos publicados, a la vez que será preciso rechazar las opiniones y comentarios que estimo desafortunados o no acertados en torno a sus creaciones.

Un primer asunto que tratar es la reiteración en denominar a Diego de Riaño como arquitecto «plateresco». Así lo consideró Chueca y especialmente Camón Aznar, responsable de la difusión de esa voz en su estudio sobre la arquitectura española del siglo XVI, un empleo que se vio reforzado al considerar Menéndez Pelayo que era un término «afortunadísimo» (Chueca Goitia, 1953, 190-194; Camón Aznar, 1945). Aunque textos posteriores proponían abandonar tal calificativo, en fecha reciente ha vuelto a ser empleado al comentar la labor del trasmerano, con la participación del entallador francés Nicolás de León, en las Capillas de los Alabastros de la catedral hispalense (Marías, 2022, 406). La expresión tuvo su origen en el ámbito sevillano en los comentarios sobre la Capilla Real y el Ayuntamiento vertidos por el noble e historiador Diego Ortiz de Zúñiga, al componer sus *Anales* (Morales, 2019, 77-105; Cartaya Baños, 2021). Ya indiqué al estudiar el regio panteón sevillano y reiteré posteriormente al analizar sus transformaciones barrocas, que resulta inadecuada esa denominación, impregnada de valores

nacionalistas y que indebidamente se había hecho dependiente del arte de la platería para unas obras catalogables sencillamente como renacentistas (Morales, 1979, 9-12; Morales, 2012, 237-240).

Ciertamente, Diego de Riaño se formó en la tradición gótica y su arquitectura ofrece muestras evidentes de su gran maestría en dicha estética. Sin embargo, esto no significa que un «tardogótico» no fuera capaz de asumir o experimentar con el lenguaje «al romano», como hicieron otros maestros de arquitectura contemporáneos, caso de Juan de Álava, Rodrigo Gil de Hontañón o Alonso de Covarrubias. Su acercamiento al mismo pudo partir del contacto directo con obras o artistas italianos activos en Sevilla desde las primeras décadas del quinientos¹. También es evidente que aprendería de los edificios vistos en sus años en Portugal. Igualmente tomaría referencias o modelos de otros arquitectos con los que compartió proyectos, caso de la Colegiata de Valladolid, o cuando presentó informes sobre el proceso constructivo de la Catedral de Salamanca. Por otra parte, sus desplazamientos a estas ciudades le permitieron conocer obras en curso en otras poblaciones y apreciar sus novedades. Tampoco pueden olvidarse las abundantes estampas y libros que circulaban por los distintos territorios europeos. Al respecto debe recordarse la importancia de la imprenta sevillana durante el siglo XVI y sus excelentes impresiones, enriquecidas con portadas estructuradas y ornamentadas «al romano». Asimismo, hay que considerar los posibles aportes que los entalladores e imagineros, bastantes de ellos franceses, pudieron hacer a la hora de

1. Al respecto pueden recordarse las creaciones de Francisco Niculoso Pisano y el sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza, debido a Domenico Fancelli.

ornamentar sus creaciones (Ibáñez Fernández, 2019a, 73-93). Además, deben tenerse en cuenta las sugerencias, ideas o iniciativas de los patronos o gestores de las obras que dirigió, como pudo ser el caso de los canónigos Luis de Peñalosa, Pedro Pinelo o Baltasar del Río en relación con la catedral sevillana. Todo ello le permitiría hacerse con un vocabulario y unas fórmulas aplicables a las diferentes estructuras. No obstante, aun teniendo en cuenta todo este posible bagaje, no debe olvidarse que levantar una fábrica implicaba la necesidad de unas habilidades y capacidades constructivas que van más allá de la mera apariencia. Por eso es fundamental reconocer su gran dominio de la estereotomía, facultad que le permitió ensamblar con gran precisión las piezas de cantería, aportando soluciones de gran novedad y que implicaban importantes problemas técnicos. Es precisamente este control lo que le facilitará la incorporación del nuevo vocabulario renacentista a estructuras tradicionales, así como recurrir al empleo de los órdenes clásicos con esa misma decoración a la hora de crear estructuras de gran complejidad. En ellas destaca el recurso al ensamble de piezas enterizas para la construcción de los abovedamientos, una fórmula que significaba la superación de la tradicional solución por cruceros, que también está presente en su obra (Ibáñez Fernández, 2022, 25-26).

Para el estudio de la vida y obra de Diego de Riaño ha sido primordial la investigación en archivos. El cúmulo de datos obtenidos, que completó noticias conocidas y sirvió para corregir hipótesis y atribuciones sin fundamento, permitió advertir el protagonismo del trasmerano en la creación de los principales monumentos renacentistas sevillanos. Como resultado del trabajo se publicaron a lo largo de una década diversas monografías, capítulos de libros y artículos, además de un estudio sobre la Capilla Real. En ellos se analizaban los procesos constructivos de los diversos edificios que trazó o en cuyas obras actuó, planteándose los argumentos de los programas visuales que enriquecían elementos y muros (Morales, 1981a; Morales, 1981b; Morales, 1984a; Morales, 1984b, 173-220; Morales, 1992, 143-167). También se ofreció, con los datos entonces conocidos, la trayectoria vital y profesional de Riaño, comentándose el reducido conjunto de bienes de su ajuar doméstico, recogido en el inventario redactado el 17 de diciembre de 1534, a las dos semanas de fallecer en Valladolid. En relación con su profesión solo se mencionaban algunas herramientas y «ciertos papeles de debuxos de su oficio»². De la redacción fueron testigos, como

procuradores del arquitecto, Martín de Gaínza y Juan Picardo, habituales colaboradores. Ya señalé la posibilidad de que Riaño se hubiese llevado a la capital vallisoletana, donde dirigía la construcción de su colegiata, los instrumentos de diseño y materiales gráficos que se echaban en falta en el citado inventario (Morales, 1981a, 37). De hecho, como luego se comprobará, a su muerte quedaron en Valladolid y en manos de sus familiares algunos objetos y unas trazas de las Casas Capitulares de Sevilla y de la Iglesia de la Asunción de Aroche.

Con posterioridad documenté la estancia del maestro en Portugal, posiblemente en Lisboa, durante cinco años, y señalé que en 1517 ya participaba en las obras de la Catedral de Sevilla, lo que adelantaba la fecha hasta entonces estimada sobre su presencia en la capital hispalense. La información partía de documentos de 1522 relacionados con su solicitud de perdón al emperador Carlos V, por haber causado la muerte del cantero Pedro de Rozas en un enfrentamiento acaecido en la catedral sevillana, hecho que le había obligado a huir a la capital portuguesa. La petición, posterior al perdón concedido por el hermano del fallecido, el cantero Aparicio de Ramales, venía avalada por la reina doña Leonor, hermana del emperador y viuda del rey don Manuel, debido a los servicios que Riaño había prestado a su difunto marido durante un largo tiempo (Morales, 1993, 404-408). El documento no precisa las obras en las que había intervenido el maestro, pero ya apunté la posibilidad de que una de ellas fuera el monasterio de Santa María de Belén, en donde trabajaba el citado Aparicio de Ramales y los testigos del documento de perdón, los canteros Francisco Segovia de Valides, su hijo Juan de Montoya, que eran vecinos de Sevilla, además de Lope Fernández Syo. Al respecto debe recordarse que en esos años se estaba cerrando la bóveda del crucero de la iglesia jerónima bajo la dirección de Juan de Castillo. Este maestro se identificó con un cantero del mismo nombre que había trabajado en la catedral sevillana, pero diversos datos documentales han llevado a rechazar tal identidad, puntualizando que se trata de dos personajes diferentes con igual nombre (Alonso y Silva, 2021, 99-122). No obstante, es significativa la presencia de maestros hispalenses en las obras del monasterio jerónimo lisboeta, pues testimonia la movilidad de los integrantes de los talleres de cantería del momento, así como su conocimiento de las grandes empresas constructivas que estaban en marcha, incluso fuera del ámbito hispano. Para esos maestros, una obra de la envergadura del monasterio de Santa María de Belén era garantía de trabajo prolongado en un momento en el que se encontrarían desocupados, una vez concluido el cimborrio de la catedral sevillana.

2. La existencia de este inventario fue dada a conocer, aunque sin transcribirlo, por José Hernández Díaz (1933, 11).

Contrariamente a lo que se ha escrito, Riaño no ocultó ni modificó su nombre durante su lustro portugués (Marías, 2022, 417)³. Es cierto que al comienzo de la carta a su hermano Carlos V, la reina doña Leonor cita a «Diego de Arriaga viscayno». No obstante, en el dorso de la solicitud de perdón dirigida al emperador, se recoge correctamente el nombre de Diego de Riaño, añadiéndose al final «por quien suplica la Reyna de Portugal aun que ella dize en su carta Arriaga». Se trata, sin duda, de un error del escribano portugués, quien debió entender y transcribir mal el apellido del maestro trasmerano. Por cierto, frente a lo que se ha escrito (Marías, 2022, 417), la reina de Portugal no concedió su perdón a Riaño, pues evidentemente carecía de jurisdicción sobre un hecho ocurrido en territorio de Castilla. Su papel se limitó a «le favorecer», por razón de los servicios prestados a su marido, el difunto rey don Manuel.

Por otra parte, es evidente que los cinco años que Riaño pasó en Lisboa debieron dejarle huella. Las, hasta el momento, desconocidas empresas arquitectónicas patrocinadas por el rey portugués en las que el maestro intervino le debieron reportar unos conocimientos y experiencias que resultarían provechosas para sus posteriores trabajos hispalenses. Es evidente que una estancia de cinco años trabajando en el ámbito de las obras reales no puede ser calificada como un paso accidental por tierras lusitanas (Romero Medina, 2024, 4). A este respecto cabe señalar que la tipología de salón a la que responden varias de las iglesias de Riaño e incluso soluciones de bóvedas como la que sirve para unificar el abovedamiento de la Iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera, son fórmulas empleadas en la iglesia lisboeta de Santa María de Belén, obra en la que presumiblemente estuvo trabajando el maestro trasmerano (Rodríguez y Ampliato, 2022, 121-122). También el diseño de los pilares de San Miguel de Jerez y la fórmula de las cubiertas empleadas por Riaño en ese templo, en la Sacristía de los Cálices y en el Juzgado de Fieles Ejecutores, aunque la construcción de este último espacio fue responsabilidad de Juan Sánchez tras la muerte del maestro cántabro, pueden relacionarse con su conocimiento de las experiencias portuguesas. De su vinculación con empresas lusitanas es testimonio un documento de junio de 1523, considerado durante años como el más antiguo que constataba la presencia de Riaño en Sevilla. Es una carta de poder otorgada a Rodrigo de Simancas, vecino de Carmona, para cobrar una deuda por cierta cantidad

entregada para prestar en Portugal un servicio no ejecutado (Hernández Díaz, 1933, 9). Nada especifica la escritura sobre la obra, siendo posible que su no materialización estuviera relacionada con el apresurado regreso del maestro a Sevilla.

A su vuelta recibió un importante encargo del II conde Ureña, don Juan Téllez-Girón. Fue Morón de Castro quien documentó la actividad de Riaño en la villa de Morón de la Frontera, perteneciente al mayorazgo de esa familia nobiliaria castellana. Primero fue en la Iglesia de la Magdalena, ubicada en el interior de la fortaleza que iba a ser transformada en palacio, que no se ha conservado, y de forma inmediata en la de San Miguel, de la que fue maestro mayor entre 1526 y 1529, aunque su vinculación con este templo pudiera llevarse hasta 1523 (Morón de Castro, 1995, 71-81). En este edificio, cuya obra había iniciado el maestro Antón Ruiz, actuó en los dos tramos intermedios de la nave central, en cuyos pilares con basamentos de planta compuesta y abovedamientos con nervios rampantes y combados son evidentes las conexiones con la obra de Juan Gil, el maestro a cuyas órdenes había trabajado en la Catedral de Sevilla (Pinto Puerto, 2022, 145-156).

La vinculación de Riaño con los Téllez-Girón continuó con la Iglesia de Santa María de la Asunción de Osuna (Morales, 2011, 22-25). En el testamento de don Rodrigo, hijo del II conde de Ureña, redactado el 28 de noviembre de 1526, se recoge su deseo de ser enterrado en la cabecera del templo de ese título que se estaba construyendo (fig. 2.1), una obra para la que dejó una importante suma de dinero (Cabello y Ledesma, 2018, 32). Dicho documento adelanta la fecha que hasta entonces se había estimado para la edificación de esta importante cabecera «tardogótica», en la que son originales las bóvedas nervadas de yesería de las capillas laterales, mientras que la central es producto de las reformas del siglo XVIII. Bajo esta se sitúa la Capilla del Santo Sepulcro y en un nivel inferior el panteón familiar, integrando un complejo conjunto funerario ornamentado con yesos y enriquecido con importantes pinturas y esculturas. El cuerpo de naves gótico correspondiente al edificio primitivo sería reemplazado por el actual de estética renacentista (fig. 2.2), casi coetáneamente a la edificación de la nueva cabecera, proceso que se ha datado entre 1525 y 1532⁴. Esta es de mayor

3. Al seguir a este autor, Romero repite que Riaño permaneció en Lisboa «como Diego de Arriaga, viscayno» (Romero Medina, 2024, 10).

4. La datación de la cabecera, así como otros certeros comentarios sobre el proceso constructivo de este templo se deben a Juan Clemente Rodríguez y Antonio Luis Ampliato (2022, 125-128). Ambos autores han publicado recientemente un artículo sobre el proceso constructivo, las marcas de canteros, las peculiaridades formales, geométricas, materiales y ornamentales del edificio insistiendo en la autoría de Diego de Riaño (Rodríguez y Ampliato, 2024a).

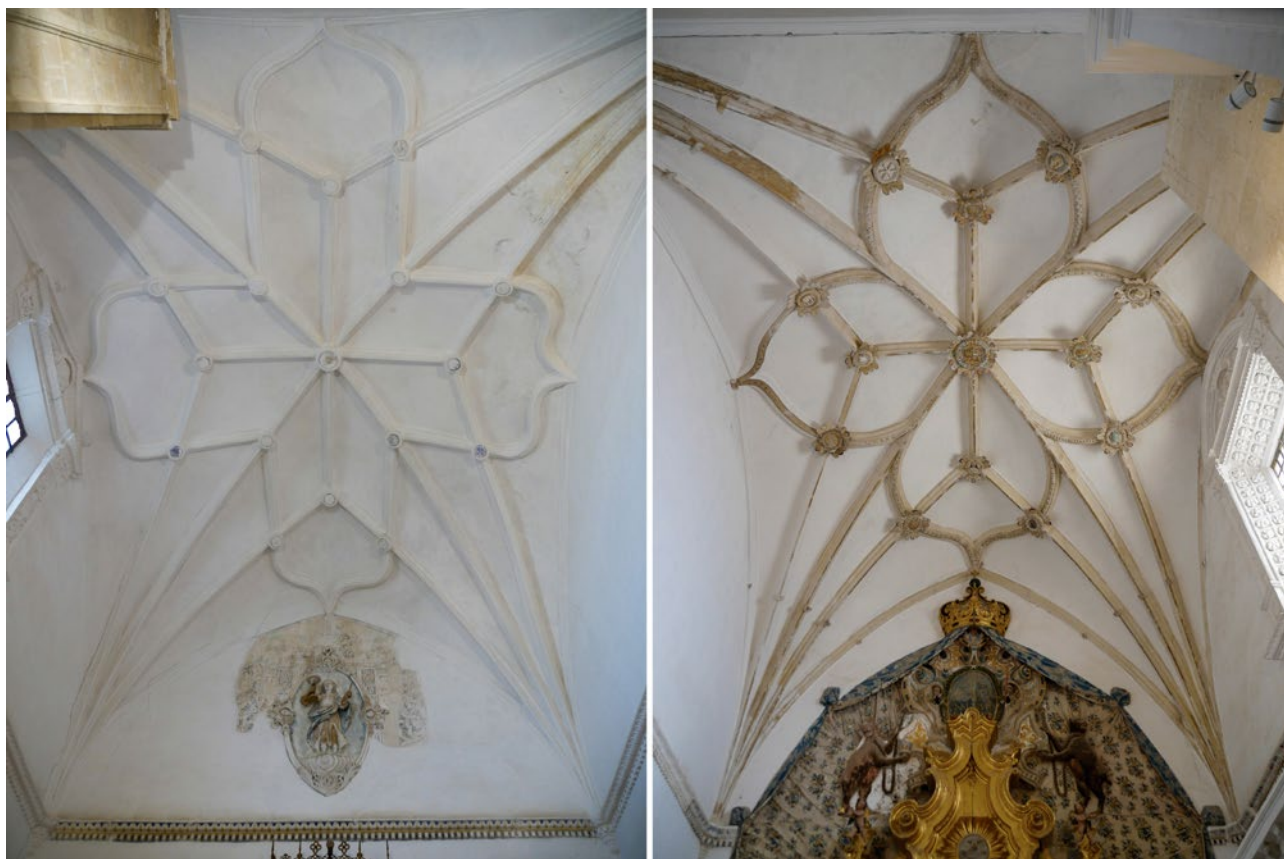


Figura 2.1. Bóvedas de las capillas laterales de la cabecera de la Colegiata de Osuna (de A.L. Ampliato)

anchura que las naves, por lo que fue preciso situar contrafuertes en el interior de sus capillas colaterales, que además de ajustar el ancho refuerzan la estructura. En el último año citado, Arnao de Vergara entregaba dos vidrieras para el templo, que no se han conservado, pero cuyas medidas coinciden con las ventanas laterales de la capilla mayor, que pervivieron a la reforma barroca. Sobre el proceso constructivo del cuerpo de naves resulta muy significativa la fecha de 1533 que aparece repetida en las dos pilastras laterales de la portada de los pies, la llamada Puerta del Sol (fig. 2.3). Dada la precisión de la labra de los correspondientes sillares, no cabe llevar esa datación a 1535, como se ha escrito con insistencia, ni resulta admisible considerarla «poco significativa [...] producto de alguna restauración», como tampoco es procedente indicar que estas inscripciones necesitarían contar con «alguna referencia al Anno Domini o letras similares», para tener entidad y valor documental (Marías, 2022, 418). Esa mención es habitual en las inscripciones alusivas al comienzo o final de una obra, pero no en las referidas a un momento preciso de un proceso constructivo. Al respecto es un buen ejemplo la lápida, de cronología cercana, existente en la Iglesia de Nuestra Señora de Consolación de Cazalla de la Sierra, cuyo sector renacentista es consecuencia

directa de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla. El texto dice que «En el año de Nuestro / Salvador Jesu / Christo de M D y X / XXVIII años se comenzó esta iglesia nueva» (Hernández, Sancho y Collantes, 1944, 319). También la que, incompleta y en mayúsculas latinas, se sitúa en el muro de los pies de la Iglesia de Santa María de Arcos indicando: «En ano de MDXIX en setiembre en ano de XX en agosto se comenzó esta obra siendo mayordomo Christobal Perez... bachiller Alonso.....» (Rodríguez y Ampliato, 2020, 305).

Del avanzado estado de las obras del templo urbaonense, que en 1534 fue erigido en colegiata, es testimonio la reunión que el cabildo celebró en su coro en enero de 1537 para aprobar sus estatutos. Esto situaría la conclusión del proceso constructivo en el año anterior, debiendo ser Martín de Gaínza quien lo culminaría en sus abovedamientos a partir de lo proyectado por Riaño. En las capillas hornacinas se emplearon bóvedas nervadas con diseño variado, en las que destacan las enriquecidas con combados. En las tres naves centrales son unas sencillas baídas que apoyan en soportes compuestos, en los que se perciben tanteos y ensayos sobre el tránsito de las fórmulas góticas a las renacentistas. Sus pilastras y semicolumnas, elevadas sobre pedestales y rematadas en fragmentos de entablamentos, ofrecen



Figura 2.2. Cuerpo de naves de la Colegiata de Osuna (de A.L. Ampliato)

capiteles que, como la composición general, lenguaje arquitectónico y ornamentación de la Puerta del Sol, remiten a Diego de Riaño y a sus diseños para la Sacristía Mayor de la Catedral y las Casas Capitulares de Sevilla (Morales, 2011, 225).

Antes de abril de 1526, Diego de Riaño se reunió en Valladolid con Juan de Álava, Francisco de Colonia, Juan Gil y Rodrigo Gil de Hontañón para elaborar las trazas de la nueva Colegiata de Santa María (Urrea Fernández, 2021, 46-48). Participar junto a los principales maestros de las últimas catedrales góticas españolas en el diseño de un edificio tan importante y asumir seguidamente en solitario su proceso constructivo, con la obligación de residir en Valladolid varios meses al año, prueba que en aquellos momentos era un profesional prestigioso, aunque careciese de un significativo catálogo de obras. Al respecto debe tenerse en cuenta que la mencionada reunión habría tenido lugar a poco de celebrarse en Sevilla la boda de Carlos V y la emperatriz Isabel, para cuyo recibimiento se erigieron unos arcos triunfales en cuyo diseño pudo intervenir Riaño. De ser así, el reconocimiento por esta tarea avalaría que fuese convocado a Valladolid para tratar de la edificación de su colegiata. Por otra parte, el control que el maestro tenía sobre los procesos constructivos y su

capacidad para el diseño quedó de manifiesto en la propia obra vallisoletana, en la que modificó el plan original, regularizando los muros perimetrales y disponiendo las torres de los pies sobre las primeras capillas hornacinas, de conformidad con el parecer de los capitulares. De los pormenores del proceso constructivo da cuenta un nuevo contrato que el maestro firmó en septiembre de 1533, que fijaba su estancia en la ciudad dos meses cada año, cobrando por ello 30 000 maravedís. El documento también indica que ya había residido al frente de la obra dos meses más de lo estipulado, que se descontarían en las siguientes anualidades y que se comprometía a acudir en sesenta días a la llamada del cabildo para resolver cualquier incidencia de la fábrica. En caso de no venir, dejaría de percibir el salario de ese año y correrían por su cuenta los gastos derivados de los defectos de construcción debidos a su ausencia. Se hacía responsable de designar al aparejador de la obra –puesto que ya ocupaba su sobrino Juan de Cabañuela–, y de pagar las visitas de los maestros que acudiesen a petición de los capitulares a inspeccionar la obra al detectarse algún fallo. También se obligaba junto con el aparejador a destinar el tiempo sobrante, una vez ejecutadas las plantillas de los sillares, a labrar los elementos más necesarios.



Figura 2.3. Ortofotografía de la portada principal de la Colegiata de Osuna (de Díaz Moreno y Acosta, 2025)

Del proceso de construcción del monumental templo y de la labor desarrollada por Riaño son testimonio los informes elaborados por Rodrigo Gil de Hontañón en mayo de 1536 y octubre de 1542, criticando el trabajo de Cabañuela, encargado de la obra tras la muerte en 1534 de su tío y maestro mayor. La insatisfacción por lo realizado llevó al cabildo a designar a Gil de Hontañón como maestro de la obra, suscribiéndose el correspondiente contrato en agosto del primero de los años citados. Por su parte, Cabañuela respondió a las críticas con otro informe asegurando haberse ajustado a las directrices de Riaño y de respetar la traza original de los cinco maestros. Indicaba que los pilares y medios pilares levantados respondían a dicho diseño, excepto uno y que los basamentos que él había construido mejoraban y reforzaban la traza original. Ante la diferencia de criterios solicitaba que maestros expertos inspeccionasen la obra, labor que realizaron García de Cubillo y Bartolomé de Pierredonda, quienes coincidieron en casi todos los puntos con los informes de Gil de Hontañón (Urrea Fernández, 2021, 50-59). En este momento su labor ya era perceptible en la colosal colegiata

proyectada en 1526, pero también eran visibles las huellas de Riaño en los soportes del cuerpo de naves, en la incompleta fachada principal, en las capillas hornacinas del frente meridional y en el correspondiente muro de cerramiento.

Otro testimonio de la reconocida valía profesional de Riaño es el hecho de haber sido convocado para informar sobre la obra de la Catedral de Salamanca. La mayor altura que Juan Gil el Mozo había dado a las capillas obligaba a elevar la altura de la nave central, lo que según Juan de Álava complicaba, debilitaba, retrasaba y encarecía la obra, por lo que propuso hacer una iglesia salón. Por ello sugirió que maestros expertos informasen de la propuesta. A la convocatoria acudieron Alonso de Covarrubias y Diego de Riaño. El primero apoyó la iniciativa basándose en la temeraria elevación que debería tener la nave central y asegurando que, al cubrirse las tres a la misma altura, el edificio sería más firme y majestuoso y que la obra se agilizaría. Conforme a su opinión y junto con Álava redactó las condiciones de los destajos de la obra. Sin embargo, Riaño se manifestó en su informe sin fecha, pero probablemente de 1531, contrario a la iniciativa, defendiendo el mantenimiento de las naves escalonadas, tal y como estaba previsto en el primitivo proyecto, aunque con mayor elevación (Castro Santamaría, 1992, 389-421). Rechazó, además, las trazas del pilar, el andén y la ventana, seguramente los que habían dibujado Egas y Vigarney como complemento a los pergaminos de Álava y Covarrubias, proponiendo que vinieran maestros expertos en la edificación de catedrales a revisar su informe y comprometiéndose a regresar a la obra salmantina cuando se le requiriera. Esto no ocurrió, aunque se le extendió un mandamiento en mayo de 1534 (Castro Santamaría, 2002, 257-260). Finalmente, la opinión de Riaño, más una carta de Egas, hicieron abandonar la idea de convertir la catedral salmantina en un espacio salón. Puede sorprender el rechazo del trasmerano hacia esta solución, habida cuenta el uso que hizo de esa tipología. No obstante, parece que su opinión venía determinada por el estudio de las proporciones de los pilares, del concepto espacial y por respeto a la traza de Juan Gil, quien pudo haber sido su maestro (Rodríguez y Ampliato, 2022, 118 y 121). Al respecto, resulta llamativo que el maestro propusiera a expertos en la construcción de catedrales para revisar su informe. Es posible que su defensa de un templo con naves de desigual altura se debiese a que Riaño, dado su bagaje, considerase que era la fórmula idónea para una catedral, edificio que, por su significado y valor representativo, no debería seguir modelos propios de una parroquia o colegial. Lo contrario opinaría Diego

de Siloé, pues lo empleó con éxito en sus propuestas para las catedrales de Granada y Málaga, lo que prueba el distinto perfil profesional de ambos maestros.

Para conocer nuevos aspectos biográficos de Diego de Riaño ha sido decisivo un artículo de Alonso Ruiz, sobre el pleito presentado en agosto de 1535 por el ya citado Juan de Cabañuela (Alonso Ruiz, 2004, 39-53). En la demanda ante la Real Chancillería de Valladolid, los procuradores del cantero reclamaban la parte que les correspondía de la herencia de su difunto tío Diego de Riaño. Gracias a la información recogida en dicho documento pudo saberse que había nacido en Hornedo, en la Junta de Cesto, siendo único hijo varón de Juan Gómez de Riaño y María González, matrimonio que había tenido cuatro hijas, Lucía y Elvira González, aún vivas, y otras dos ya fallecidas, llamadas Juana y Maria. En el momento de su muerte no constaba que Riaño estuviera casado, ni que tuviera descendientes legítimos o naturales. Cabañuela reclamaba, además, a los herederos del maestro, representados por Juan de Hornedo, que era su cuñado, la entrega de 36 000 reales, cantidad en la que se incluía un préstamo que hizo al maestro mayor, correspondiendo el resto a los gastos de los servicios y viajes que por encargo de su tío había realizado a La Montaña y a Sevilla para resolver distintos negocios. El 22 de noviembre del mismo año, los canteros Juan de Villasante, en nombre de Juan Fernández, vecino de Hornedo, y Juan de Secadura reclamaron a los herederos del maestro mayor ciertas cantidades por algunas gestiones y viajes desde Valladolid a Trasmiera para tratar asuntos de Diego de Riaño. A fin de solucionar los conflictos se acordó celebrar una reunión de las partes el último día de enero de 1536, en la que los jueces Pedro del Casar y Andrés de la Lastra, también vecinos de Hornedo, emitirían un fallo. En el mismo se indicaba que Cabañuela debía entregar a Juan de Hornedo las trazas de las Casas Capitulares de Sevilla y de la Iglesia de Aroche, que Riaño le había confiado, con objeto de llevarlas a la capital hispalense para que le pagasen las cantidades por ellas adeudadas. En el mismo documento se ratificó la propiedad de Cabañuela sobre algunos objetos –«alajas e cordones e cofia y otras cosas»– del difunto maestro mayor que obraban en su poder. También se le solicitó liberar en Valladolid el dinero y bienes que había embargado y el otorgamiento de un poder a Juan de Hornedo para que pudiera cobrar su parte de las deudas de Riaño, junto con la correspondiente a los demás herederos. En relación con las demandas de Villasante y Secadura se decidió entregarles 8 000 maravedís y 10 ducados, respectivamente.

Por la probanza que dentro del pleito se realizó el 13 de noviembre del mismo año pudo conocerse que

Riaño había dejado a su muerte muchos bienes muebles y raíces en diferentes lugares, parte de los cuales estaban en poder del carpintero vecino de Valladolid Juan García de Cotero. Como ya señaló Alonso Ruiz, es posible que dichos bienes fueran los que se echaban en falta en el inventario sevillano (Alonso Ruiz, 2004, 45). Una nueva etapa en el proceso se produjo en marzo de 1537, al recibir Juan de Hornedo, en representación de los herederos de Riaño, un total de 36 750 maravedís, designando estos a Martín de Gaínza, Rodrigo del Canto y Juan de Jerez para encargarse de los asuntos de la herencia. No se solucionaron con ello los problemas familiares, pues el 22 de enero de 1538 Juan de Cabañuela daba un poder a los procuradores Agustín de Medina, Pedro de Castro y Juan de Burgos para que lo representaran en la Real Chancillería de Valladolid en los pleitos que mantenía con los herederos de Riaño. Lamentablemente, no se ha localizado la ejecutoria del proceso, en la que sin duda se podría encontrar nueva información sobre la vida y obra de Diego de Riaño.

Debió ser también en el citado año de 1526, tras su posible participación en el diseño de los arcos triunfales para el recibimiento por la boda de Carlos V y la emperatriz Isabel, cuando comenzase la relación de Riaño con la obra de las Casas Capitulares de Sevilla (fig. 2.4). No se ha conservado la documentación municipal que clarificaría el momento exacto de su comienzo. No obstante, a raíz de unas escrituras publicadas por Lleó resulta evidente que el proyecto y las tareas iniciales del proceso corresponden al mencionado año (Lleó Cañal, 1995, 187-189). La más extensa es del 21 de enero de 1527 y en ella el convento de San Francisco, tras previa petición del ayuntamiento, cedía el espacio de un corral para poder levantar el nuevo edificio municipal (fig. 2.5). A cambio, los capitulares quedaban comprometidos a edificar a su costa la portada de acceso al convento, así como la escalera de subida a la capilla que se levantaría sobre ella (Morales, 2014, 80-81). Resulta evidente que esta estructura correspondía a una capilla abierta donde celebrar cultos, que podrían seguir los viandantes, vecinos y usuarios de la plaza. Dicha portada es el arquillo que daba acceso al compás del monasterio franciscano, lo que explica los motivos religiosos que la enriquecen, entre otros las llagas y el cordón de la Orden de San Francisco. Con independencia de ello y aunque no es posible conocer las proporciones y características del proyecto de las casas capitulares, la referencia a esa capilla alta con su escalera indicaría que el edificio municipal se trazaría con dos plantas, unificándose con ello los volúmenes del conjunto. La mencionada capilla correspondería a la inacabada estructura situada sobre el arquillo que años después trazaría



Figura 2.4. Fachada del Ayuntamiento de Sevilla a la Plaza de San Francisco (de Alfredo J. Morales)

Hernán Ruiz «el Joven», maestro mayor del Ayuntamiento sevillano desde 1560.

Otros de los documentos publicados por Lleó ponen de manifiesto la rapidez que se quería dar al proceso constructivo (Lleó Cañal, 1995, 189). Al respecto es significativo que el 14 de junio de 1527 fuese el propio asistente de la ciudad, don Juan de Silva y Ribera, quien concertara con Batista de la Concha y Juan Bernáldez, canteros vecinos de Utrera, la saca de cien carretadas de piedra para la obra del cabildo. Sin embargo, el 19 de julio contrató, junto al contador Pedro López y con los carreteros Alonso Tirado y Francisco González, residentes en la misma población, el traslado a la plaza de San Francisco de 400 carretadas de piedra para la obra. Otros tres documentos se refieren al propio Diego de Riaño. El del 3 de agosto del citado año fue un poder al procurador de causas Francisco Fernández y al cantero Martín de Gaínza para cobrar en su nombre unas deudas. Dos días más tarde el maestro otorgaba otro poder al mercader Juan de Escalante, para percibir las cantidades adeudadas por el ayuntamiento sevillano. En la misma fecha ponía como aprendiz durante tres años con el cantero flamenco Arnao de Bruselas, a Pedro,

hijo de Pedro de Pamanes, que debe ser el cantero documentado en las obras del edificio municipal entre octubre de 1527 y diciembre de 1528 (Morales, 1991a, 74).

Sobre el proceso constructivo de las Casas Capitulares de Sevilla traté en una ocasión previa partiendo de fuentes historiográficas y, sobre todo, de las noticias y datos extraídos de documentación inédita del Archivo Municipal (Morales, 1981a). Pude señalar que en marzo de 1527 ya se mencionaba a Diego de Riaño como maestro mayor de las obras y fijé su residencia en unas casas de la plaza de San Francisco, propiedad de Constanza Hernández, que también sirvieron de almacén, inmueble derribado tras fallecer el maestro para edificar el Juzgado de Fieles Ejecutores. También daba cuenta del pago de 16 ducados efectuado el 12 de diciembre de 1528 por «dos tranças que hizo la una del cabildo y la otra del pilar de San Francisco». Si bien esta no se llegó a ejecutar, parece evidente que la primera correspondía al diseño del edificio que se encontraba en construcción y cuyas obras dirigía (Díaz Moreno, 2022a, I, 87-100). En relación con este dibujo cabría sospechar que se tratara de la traza que, junto con la de la Iglesia de Aroche, tenía Juan de Cabañuela, sobrino

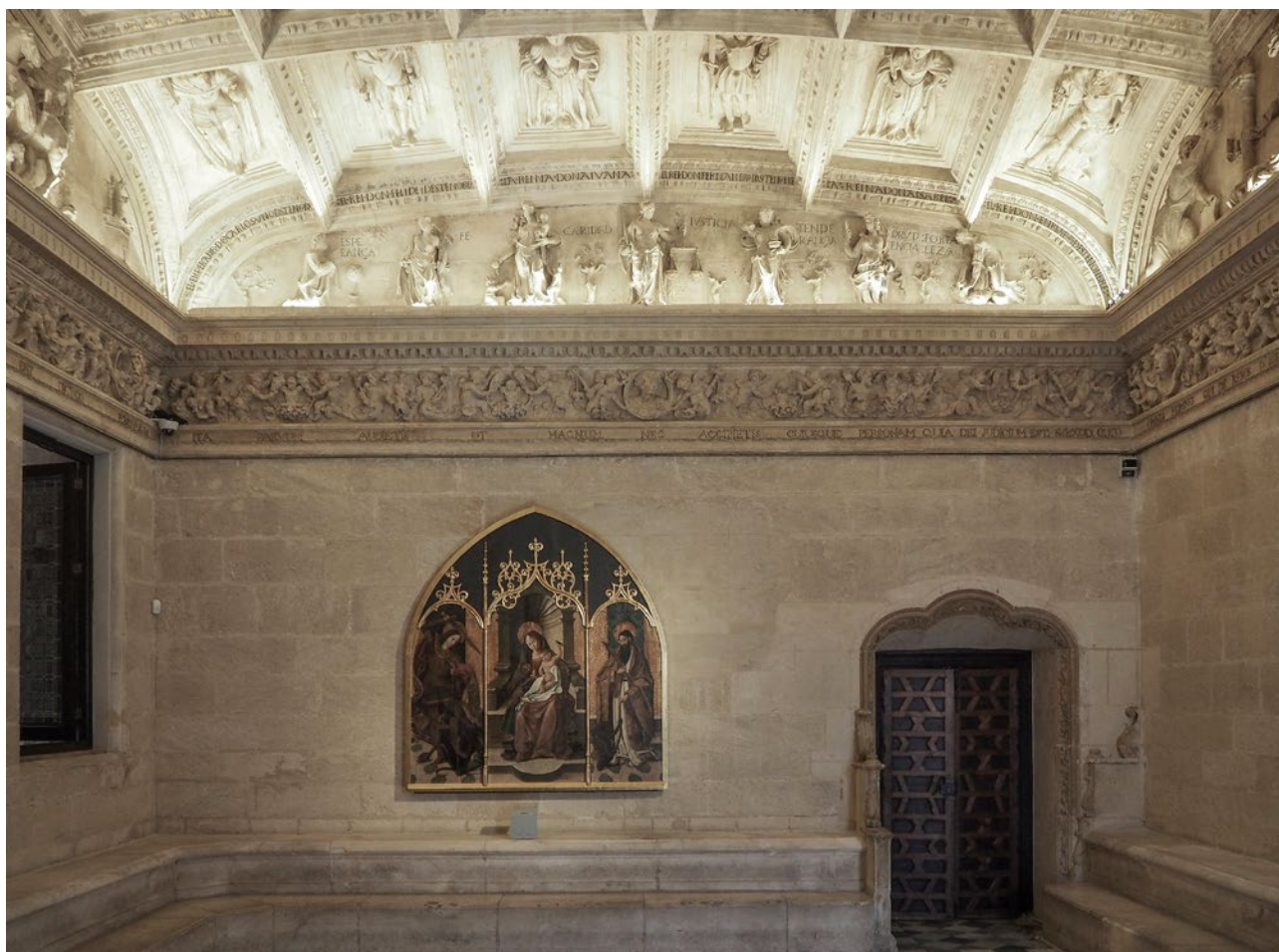


Figura 2.5. Sala Capitular baja del Ayuntamiento de Sevilla (de J.C. Rodríguez Estévez)

de Riaño y su aparejador en la Colegiata de Valladolid, mencionada en el pleito sobre la herencia del maestro. Respecto a ella no hay justificación alguna para considerarla como parcial, ni como diseño correspondiente a un elemento arquitectónico concreto, como tampoco es posible desvincular a Riaño de cualquier labor ornamental de estética renacentista, como ha sido señalado, pues los pagos recogidos en las nóminas semanales de la obra desmienten tal supuesto⁵.

A partir del citado año son varios los libramientos al trasmerano tanto en concepto de salario, como por su responsabilidad en la contratación de canteros para la extracción de piedra. La obra, que iba a buen ritmo, fue paralizada en diciembre de 1529, sin que sea posible conocer la causa, aunque puede relacionarse con la falta de recursos económicos. Documentos posteriores indican que el cabildo ordenó almacenar la cantería que estaba en la plaza de San Francisco en el inconcluso edificio,

proceder a tejarlo y a cegar sus puertas con albañilería (Morales, 1991a, 33-34). Tales noticias indican la previsión de un largo periodo de inactividad, así como ponen de manifiesto que la fábrica había alcanzado una altura estimable y que ya contaba con los huecos de ingreso. El proceso constructivo debió reanudarse en junio de 1532, sucediéndose a partir de ese momento los pagos a Riaño por su salario y sus desplazamientos para el suministro de cantería a El Puerto de Santa María, Utrera y Morón en donde contrató la extracción de 500 carretadas de piedra, de la veta por él señalada. En ese mismo año se documenta la intervención del entallador francés Nicolás de León –llegado a Sevilla el año antes para trabajar en la catedral–, labrando capiteles y un escudo real, que se destinarían al Apeadero, así como otros trabajos no precisados del imaginario Jacques Francés, que tendrían el mismo destino. La realización de la ornamentación de esa sala obligó a buscar en Plasencia maestros cualificados, llegando a Sevilla en abril de 1533 «Guillén, Jacques y Gonçalo Herrandes», cuya experiencia previa en la labra de grutescos y elementos clásicos, unida a la pericia de los citados maestros franceses, contribuyó a enriquecer la decoración del

5. El rechazo a la autoría de una traza del edificio por Riaño ha sido planteado por Romero Medina, al reiterar apreciaciones y sugerencias de Marías (Romero Medina, 2024, 18-19).

edificio acercándolo «al romano» desde la tradición gótica. Aquellos comenzaron de inmediato con la labra del friso, siendo el primero autor del escudo de armas situado en el muro norte, sobre la puerta del tránsito a la Sala Capitular. Los mismos artistas labraron el friso de cardinas góticas apeado sobre pilares helicoidales del Apeadero. En estos se han visto tanto referentes salomónicos (Marías, 2022, 409) como elementos de ascendencia portuguesa (Romero Medina, 2024, 20). Al respecto es preciso recordar que soportes, baquetones y arquivoltas en espira se emplean en la arquitectura del área valenciana y en tierras francesas, como puede advertirse en templos del Perigord y en el monumental pórtico lateral de la Catedral de Albi, en la región de la Occitania (Zaragozá, 2003, 105-192; Lebeaux, 2009-2010, 87-102).

Los trabajos en el Apeadero continuaban a principios del año siguiente, cuando se comenzó a trabajar en sus dos tramos de bóvedas de rampante casi plano, realizadas en perfecta estereotomía mediante el ensamble de piezas enterizas⁶. También fue en enero de 1534 cuando se planteó la posibilidad de «quitar algo de la traça que está hecha» para poder acabar la obra con mayor rapidez, pero no hay constancia de que la propuesta se llevara a cabo. De hecho, la obra prosiguió con mayor celeridad, siendo continuos los pagos por labrar elementos de las bóvedas del Apeadero —nervaduras con motivos florales, cogollos, ángeles con escudos, bustos, claves heráldicas—, labor en la que participó un nutrido grupo de artistas, destacando el ya mencionado Guillén. Coetáneamente, se proseguía la Sala Capitular, para la que Roque Balduque labró a comienzos de abril el escudo de la ciudad de su frente occidental (Morales, 1978, 179-182). Trabajo de este mismo maestro debieron ser los relieves con escenas de batallas de los extremos, cuyos jinetes y caballos derivan de la estampa de Nicoletto Roselli de Módena representando un «guerrero romano». También tienen que corresponderle las virtudes del frente norte, habiéndosele atribuido el Calvario que preside el frente sur y que aparece flanqueado por la escena del *Sacrificio de Isaac* (Albardonedo Freire, 2012, 793-804). Una obra singular es la rebajada bóveda de casetones que cubre la sala y en los que se labraron las figuras de treinta y seis reyes de la dinastía castellana desde Alfonso III el Magno hasta el emperador Carlos V. Las únicas noticias sobre la construcción de este abovedamiento corresponden a un pago por las

maderas para las cimbras efectuado en junio del mismo año 1534, más la noticia sobre la labra de una de las imágenes reales en 1541 por Santiago de Pesquera, una fecha avanzada que coincide con la construcción de la escalera de acceso al piso superior del edificio (Gómez Sánchez, 2006, 68-71).

Mientras se proseguía la Sala Capitular se trabajaba en las fachadas exteriores. A partir del mes de abril de 1534 se anotan pagos por labrar elementos de los vanos, por zonas del friso y de la cornisa, iniciándose en junio la talla de las pilastras y sus pedestales, así como los frontones curvos de las ventanas mayores y los «candelabros» de los fustes (Morales, 1981a, 79). Estas labores se prolongaron el resto del año, participando en ellas un nutrido grupo de canteros y entalladores. De su presencia y trabajo ya traté en una ocasión anterior empleando los datos aportados por las nóminas semanales (Morales, 1991a, 61-82). Los pagos por sus diferentes tareas, previos en su mayoría a la muerte de Riaño en noviembre del mismo año 1534, prueban que se realizaron bajo su dirección. De igual manera, los datos antes aportados demuestran su condición de tracista e iniciador de la obra del ayuntamiento sevillano, que ha sido rechazada en fecha reciente, volviendo a limitar su labor a la construcción del Apeadero, retomándose con ello una incorrecta opinión sostenida por la bibliografía de hace años (Marías, 2022, 409; Romero Medina, 2024, 20).

Un aspecto relevante del edificio es el programa iconográfico desplegado en sus muros y puertas. Motivos figurativos sagrados y profanos, medallas, temas heráldicos e inscripciones latinas revelan que el edificio fue concebido como templo de la justicia y espejo de la historia de la ciudad. Así se explica la presencia, entre otros, de Hércules, el mítico fundador, de Julio César, legendario creador y presidente de su cabildo, y del emperador Carlos V, el nuevo Hércules que había devuelto Sevilla a su glorioso origen.

Se ha tratado de negarle a Riaño la autoría del diseño del edificio, argumentando que el carácter unitario de la decoración de la fachada del ayuntamiento solo sería posible tras añadirse retranqueado el sector «norte» del edificio (Marías, 2022, 408). El aludido añadido corresponde al Juzgado de Fieles Ejecutores y al paredaño arquillo. Está emplazado realmente en el flanco sur del inmueble y su proceso constructivo está bien documentado bajo la dirección de Juan Sánchez, sucesor y continuador del proyecto de Riaño. Como ya señalé, tras el derribo de las casas de Constanza Hernández en 1535, se comenzó la construcción de ese sector meridional del edificio, un proceso que llegó a 1540 y en el que se trató de continuar las pautas del sector del Apeadero (Morales, 1981a, 79-83). En ese periodo se

6. El supuesto tercer ámbito del Apeadero no es tal, pues el del extremo norte con bóveda artesonada corresponde al primer tramo de la escalera. Son espacios independientes conectados por un arco carpanel y unificados exteriormente por la organización de la fachada. No es correcta la descripción e interpretación de Fernando Marías (2022a, 409).

levantaron los dos arcos de acceso al compás del convento de San Francisco, de los que solo se ha conservado el llamado arquillo, habiendo desaparecido durante las obras emprendidas en el edificio en el siglo XIX el que hacía frente a la calle Tintores. Del proceso constructivo son testimonio, además de los pagos por la labra de diversos elementos, las fechas de 1536, visible hasta hace poco en una de las pilastras izquierdas –que no «diestra»– del arquillo y de 1539, aún existente en el friso exterior del Juzgado de Fieles Ejecutores. Esta sala es de planta rectangular, pero la presencia en sus ángulos de trompas aveneradas –labradas en 1537 por Diego Guillén, Pedro de Riaño y Miguel Vizcaino–, hace que en altura adopte disposición de cruz griega, convirtiéndolo en un espacio prácticamente centralizado. Su cubierta es una bóveda baída artesonada, prolongada en capialzados en los frentes norte y sur, que continúan el trazado de los nervios. Los otros dos capialzados, con desarrollo geométrico independiente, son lisos y quedan magistralmente engarzados con la baída, correspondiendo el de poniente a la ventana sobre el compás del convento franciscano, mientras la oriental era una puerta, modernamente transformada en ventana⁷. En el diseño de este espacio son de destacar las columnas aplastadas –se repiten acanaladas en las hornacinas laterales de la Sacristía Mayor de la catedral sevillana–, forma curvada que también adoptan sus basamentos y los fragmentos de entablamento a eje de los capiteles. Estos se presentan esquinados y su modelo fue suministrado por Diego Guillén en octubre de 1536 (Morales, 1981a, 80). Artesonada es la bóveda del arquillo, fórmula que se repite en las capillas de la cabecera de la Sacristía Mayor.

Cuando el sector del arquillo se concluyó a comienzos de 1540, los maestros que habían labrado sus elementos pasaron a trabajar en la escalera de acceso a la planta alta, situada en el costado norte del edificio. Su construcción fue dirigida por Juan Sánchez, quien, además labró como modelo uno de los querubines del primer tramo de bóveda. En sus casetones con bichas, además de las figuras angélicas, trabajaba a fines de ese año Toribio de Liébana, una tarea en la que pudo participar Roque Balduque, mencionado en las nóminas, pero sin especificar su cometido. Estos mismos maestros debieron intervenir en la hermosa bóveda semiesférica sobre trompas aveneradas que cubre los siguientes tramos, pero no se conserva documentación de estos años. Por ello no se ha podido constatar la actuación de Esteban Jamete en esta obra, aunque en su proceso inquisitorial alude a su trabajo en la «casa del ayuntamiento»

de Sevilla (Domínguez Bordona, 1933, 25). No obstante, y pese a la imprecisión en fechas de su declaración ante el Santo Oficio, cabe establecer que su estancia sevillana tendría lugar en torno a 1545 y que su trabajo consistiese en la labra de algunos de los elementos y motivos ornamentales de esta bóveda que recuerdan su estilo (Morales, 1991a, 79). A la par que se trabajaba en la obra de la escalera se debió proseguir con la construcción del piso alto, labor dirigida por Juan Sánchez a partir de los modelos de Riaño, aunque potenciando el relieve de la ornamentación. Sería a partir de 1560, año del nombramiento de Hernán Ruiz «el Joven» como maestro mayor del ayuntamiento cuando se actualizaría la estética del edificio, como se advierte en el sector del arquillo.

El trabajo de Riaño en las Casas Capitulares debió avalarlo para ser designado en 1528 maestro mayor de la catedral, nombramiento que implicaba ser arquitecto de las iglesias del arzobispado hispalense. Se trataba de una apuesta hasta cierto punto arriesgada, pues el maestro debía compaginar esta labor con la dirección de las obras del ayuntamiento y con las de la Colegiata de Valladolid. Estas últimas le obligaban a residir en esa ciudad varios meses al año, aunque tal obligación no la cumpliera con exactitud. Su contrato se estableció por año y medio y 15 000 maravedís, si bien posteriormente le fue renovado en dos ocasiones, incrementándose el salario en 1532 hasta los 70 000 maravedís, una cantidad realmente extraordinaria en relación con lo obtenido por sus predecesores y sucesores y con el salario que percibían otros maestros mayores contemporáneos. A pesar de ello, el maestro no se mostró satisfecho, reclamando ciertos pagos y atrasos. Estos se saldaron en septiembre, cuando se le entregaron 50 ducados de oro cantidad que pagaba «las trazas y plantas todas que fizo de las dichas sacristías» dos meses antes, más la suma que le correspondía por «la casa que no se le dio los años pasados y por lo que perdió del salario de Valladolid» (Morales, 1984a, 76-78).

Una de las primeras tareas que el trasmerano tuvo que emprender fue la conclusión de las Capillas de los Alabastros de los laterales del coro (fig. 2.6). Las del muro de la epístola, correspondientes a la nave de San Pablo y tituladas de la Encarnación y de la Inmaculada Concepción, habían sido finalizadas por su predecesor, Juan Gil de Hontañón⁸. En ellas las fórmulas del gótico a las que pertenecen su estructura, embocaduras,

7. Las puertas de los frentes norte y sur son también modernas.

8. Marías en un inexplicable error las sitúa «en el lado del evangelio o de San Pedro al exterior del altar mayor». Cuando realmente se encuentran en el lado contrario del muro de cierre del coro (Marías, 2022, 406 nota 2).



Figura 2.6. Bóveda de la Capilla de San Gregorio de la Catedral de Sevilla

bóvedas nervadas y ornamento mural se han enriquecido puntualmente con elementos clásicos, caso de los niños, cogollos y grutescos intercalados en la plementería (Morales, 1984b, 183; Alonso Ruiz, 2023, 140). Las capillas del lado del evangelio o nave de San Pedro se dedican a la Virgen de la Estrella y a San Gregorio⁹. Su exterior gótico, de evidente parecido al de las capillas de la epístola, corresponde a Juan Gil, pero su interior renacentista se debe a Diego de Riaño, quien en 1528 había presentado «muestras ... y trazas para la sacristía e cabildo e capillas del lado del Coro». Por acuerdo capitular de julio de 1529 se decidió proseguir estas en alabastro, el mismo material con el que se habían comenzado, siguiendo el parecer de Riaño. Para ello, el maestro se trasladó a las canteras jienenses de Torredelcampo, localizando la veta adecuada y concertando con los canteros la cantidad necesaria. Sin embargo, los canónigos Diego de Ribera y Baltasar del Río, encargados del control de esta obra, aconsejaron surtirse del material de las canteras de Tortosa, ya empleado en las

capillas de la nave de la epístola¹⁰. Tal decisión se vio reforzada por el inmediato cierre de la cantera jiennense.

En 1531 ya se tenía alabastro suficiente para continuar la obra de las capillas y proceder a su decoración escultórica. Para ello era preciso personal cualificado, por lo que el maestro envió a dos peones a «Salamanca y Valladolid y Segovia, Peñafiel y Granada y Córdoba» a buscar maestros que se encargasen de la tarea. De la capital granadina llegó Nicolás de León, quien en junio de ese mismo año comenzó la labra de las santas mártires que ocupan el intradós de los arcos de acceso a las capillas (Morales, 1986, 17-22). En 1532 se ordenó solar las capillas, atender a los retablos que podían construirse e investigar quiénes habían estado sepultados en los recintos primitivos para devolverlos a sus enterramientos. Al año siguiente aún faltaban algunos detalles para concluir las (Morales, 1984b, 181).

El interior de ambas repite esquema compositivo y lenguaje arquitectónico. Destaca la ordenación

9. Marías vuelve a equivocarse al situarlas en el flanco contrario al que realmente se ubican (Marías, 2022, 406).

10. Según Rodríguez Estévez, se trataría de alabastro procedente de canteras aragonesas y embarcado en el activo puerto de Tortosa (Rodríguez Estévez, 1998, 144). La misma opinión comparte Jesús Criado, quien recoge una propuesta de Francesca Español (Criado Mainar, 2017, 96).

mural con columnas decoradas y balaustres, así como los frisos bajos con ménsulas y querubines, similares a los empleados en el Apeadero y el Juzgado de Fieles Ejecutores del ayuntamiento. También guardan relación con elementos del edificio municipal las hornacinas y alacenas enmarcadas por pilastras con candelabros y rematadas por frontones avenerados. Son de gran calidad los motivos de grutescos de las jambas, del friso superior y del enmarque de las trompas en veneras oblicuas, cuyo ángulo ocupan figuras de ángeles niños. Estos elementos dan paso a una bóveda baída con combados y nervios rectos cuyas claves son medallas, ocupando los plementos cogollos y serafines. Su diseño guarda estrecha relación constructiva con otros abovedamientos de Riaño. Se ha sugerido que Nicolás de León «fuera responsable de otros elementos de la traza de las capillas», pero no hay constancia documental de ello. Por otra parte, es evidente que las fachadas no son de su mano, aunque lo señale Ceán, como es también indudable que el nicho de San Gregorio se debe a una intervención del siglo XIX y no anterior como se ha sugerido (Marías, 2022, 407). Puede que el francés aportara algunos motivos escultóricos, además de las imágenes de las santas mártires, pero la estructura y el diseño del interior se deben a Riaño. Es más, el sistema de ensamble por piezas enterizas de la fábrica de estas capillas, como ocurre en la obra del ayuntamiento y de la Sacristía Mayor, muestra que arquitectura y ornato se trazaron al mismo tiempo. En relación con las trompas está claro que son el traslado a lenguaje renacentista de una fórmula de tradición gótica. Para su forma avenerada se pudieron tomar de modelo algunas obras italianas presentes en Sevilla, como el ya citado sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza, obra de Fancelli, instalado desde 1509 en la Capilla de la Virgen de la Antigua, localizada a solo unos metros de estas Capillas de los Alabastros.

Estas trompas se vinculan con las de la Sacristía Mayor y la de los Cálices, aunque en esta sean lisas. La última fue iniciada por el maestro Alonso Rodríguez, celebrándose la colocación de su primera piedra el 10 de octubre de 1509. La caída del cimborrio en 1511 y otras empresas más urgentes retrasaron el proceso constructivo hasta que seis años más tarde el cabildo volvió a interesarse por este ámbito. En aquellos momentos dirigía la fábrica de la catedral Juan Gil de Hontañón, quien, frente a lo que sospeché, no parece haber intervenido en su construcción (Alonso Ruiz, 2023, 250-251). Posteriores noticias y pagos por unas trazas a los maestros Simón Pérez y Pedro López testimonian un nuevo intento, también infructuoso, por levantar la sacristía. No es posible precisar en esos momentos el estado de

su construcción, ni conocer el alcance de lo que pudiera haber realizado Rodríguez. Debe esperarse a la presencia de Riaño para contar con otras noticias documentales, caso del ya citado pago de 1528 por unas muestras y trazas de la sacristía, cabildo y capillas de los laterales del coro. Este proyecto debió alterarse dos años más tarde, cuando con un plan más ambicioso proyectó la construcción de la «Sacristía mayor e cabildo e sacristía de los cálices» como un conjunto unitario que debía levantarse al mismo tiempo. En él se integraba lo ya edificado de la Sacristía de los Cálices, más los nuevos elementos a incorporar, encerrándose todo tras una fachada uniforme y regularizadora. Detrás de este muro, auténtica envoltura de carácter renacentista, se dispondría un organismo tripartito del que sería eje la Sacristía Mayor. A sus lados se repetiría el dispositivo sala-patio, que en el flanco oriental lo integrarían la sala de cabildos y un patio, mientras en el de poniente se localizarían la Sacristía de los Cálices y el Patio de los Óleos. La complejidad de la obra al tenerse que levantar los muros conjuntamente retrasó el proceso constructivo, especialmente en el costado oriental que además se vería alterado en fechas posteriores. Las obras debieron comenzar en enero de 1532, cuando el maestro, siguiendo la solicitud del cabildo, presentó nuevas trazas de las sacristías «que agora tiene comenzadas conque vaya de manera que se pueda trever en ella la del cabildo dexando sus rafas e dentelletes». Como se ha indicado, por ellas y por otros atrasos recibió Riaño cincuenta ducados de oro (Morales, 1984b, 186). Sería a partir de ese momento cuando la obra, pareja a la construcción de la paredaña Sacristía Mayor, alcanzara un ritmo continuado, aunque no tan rápido como para que el maestro pudiera verla finalizada. De hecho, la conclusión tuvo lugar en 1537 por Martín de Gaínza, siendo testimonio de ello la entrega de 41 claves para este recinto efectuada el 18 de enero de ese año (Rodríguez Estévez, 1998, 243). La localización de marcas de cantero en algunos de los elementos de este espacio, similares a las halladas a la misma altura en los muros interiores y exteriores de la Sacristía Mayor y en la escalera existente entre ellas prueban el trabajo simultáneo en ambos recintos y la actuación de un mismo taller. Se trata de una información que, unida al análisis de sus elementos y a las correspondientes noticias documentales, prueban la autoría de Diego de Riaño, frente a lo que se ha escrito relacionando su traza con el maestro Simón Pérez, supuestamente portugués, quien habría procedido a modificar el diseño original de Alonso Rodríguez (Romero Medina, 2024, 11-13).

La sacristía es un espacio de planta rectangular dividido en tres módulos por cuatro pilares fasciculados de perfil cilíndrico, parecidos a los utilizados por el

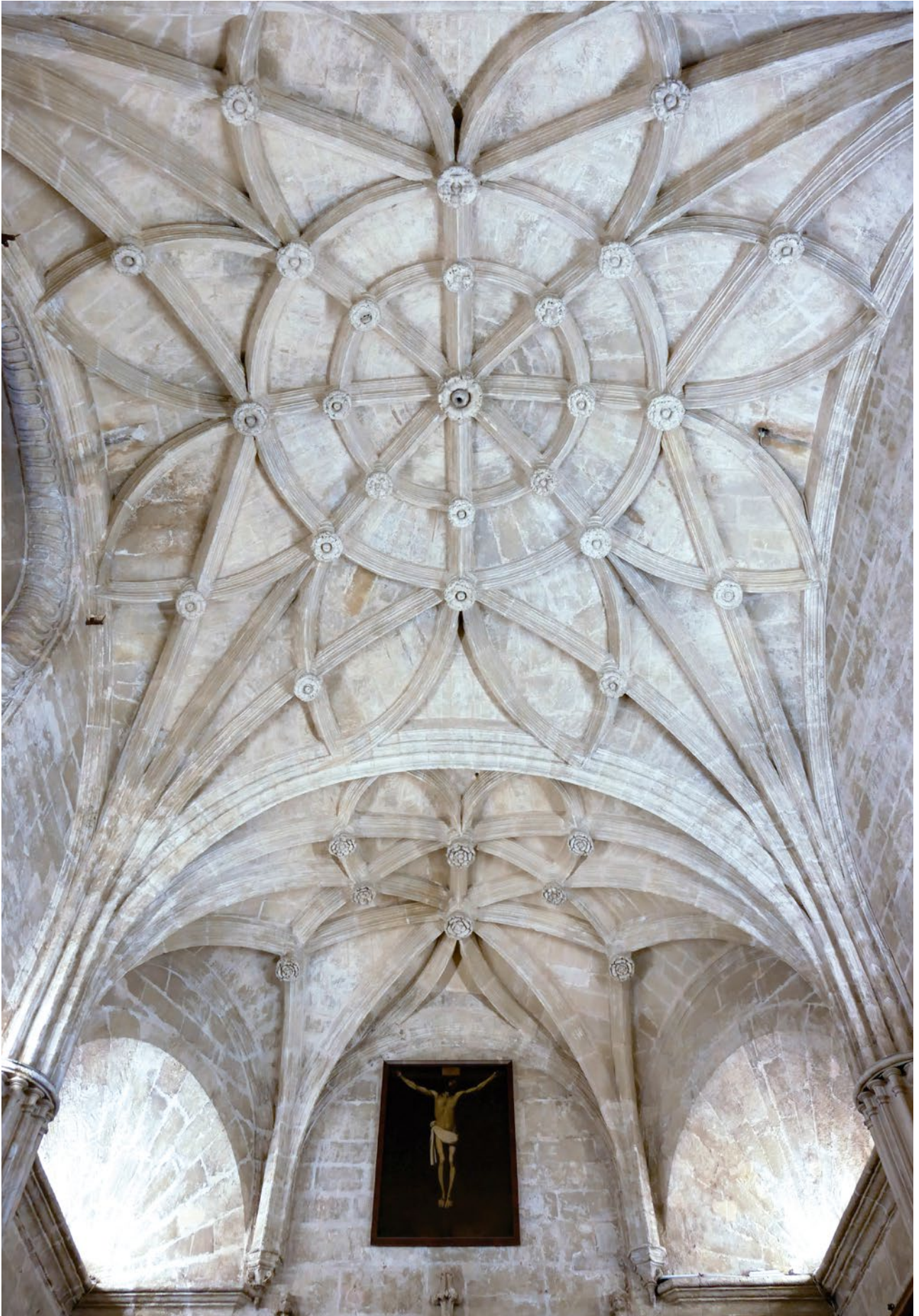


Figura 2.7. Bóvedas de la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla (de A.L. Ampliato)



Figura 2.8. Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla
(de A.L. Ampliato)



Figura 2.9. Fachada de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla (de A.L. Ampliato)

maestro en la Iglesia de Arcos (Rodríguez y Ampliato, 2022, 123). En cubierta ofrece un tramo central cuadrangular y dos rectangulares en los extremos y sentido longitudinal, en los que la presencia de trompas en esviaje determina su ochavamiento (fig. 2.7). Las bóvedas, en rampante continuo, son nervadas, ofreciendo la central, de geometría casi esférica, un doble círculo de nervios y unos pétalos formados por combados con vértices descansando directamente sobre los arcos formeros. El frente sur lo preside un arcosolio con pilares recambiados y enriquecido por una delicada labor de cardinas y animales, que se adscribe a Riaño. En sus flancos se abren sendas capillas con abovedamientos ajustados al trazado de la escalera del paredaño Patio de los Óleos. En este destacan sus peculiares columnas carentes de basa, sin éntasis ni disminución en el fuste, los capiteles-péndola y las bóvedas por cruceros revirados que cubren las galerías inferiores. El recinto lo inició Riaño, pero su conclusión debió coincidir con el cierre por Gaínza de la bóveda de la sacristía en 1537. En el flanco de poniente de esta sacristía se sitúa una ventana de medio punto de jambas en esviaje y molduras con temas vegetales y bustos. Está abierta en el muro que articula todo el ángulo sureste de la catedral, que en este

punto alcanza un extraordinario grosor. Como ya indiqué, este engrosamiento vendría a indicar la existencia de una pared previa que Riaño forró al exterior para lograr la regularidad del conjunto de dependencias del cuadrante suroriental (Morales, 1984b, 188-190). Para ordenar su fachada se emplearon monumentales pilas-tras clásicas apeadas sobre pedestales y con basas jónicas de doble escocia entre toros, molduras que se extienden por todo el muro exterior y que se repite en el interior de la Sacristía Mayor, unificando el arranque de los elementos arquitectónicos, lo que prueba el carácter unitario de la obra (Plaza, 2022, 43).

Sobre la Sacristía Mayor se ha suscitado un debate con opiniones encontradas a favor y en contra de su autoría por Diego de Riaño (figs. 2.8 y 2.9). Al mismo se han referido en acertado y oportuno resumen Rodríguez Estévez y Ampliato Briones (2019, 98-99). En el momento presente y frente a lo sostenido por Marías, Sierra, León y Romero, está suficientemente probada la responsabilidad del maestro trasmerano. El primero de los autores citados, partiendo de las propuestas de Gómez Moreno y tras un planteamiento de carácter estilístico, asignaba a Diego de Siloé la traza del recinto, obviando la información de las fuentes documentales

(Marías, 1989, 403-404)¹¹. Tampoco la tuvo en cuenta Sierra Delgado, quien sostenía «la precariedad de los datos documentales existentes y (su) interpretación aleatoria». Hablaba de una atribución sin fundamento, de un autor que no pasaba «de rayar en lo mediocre», o de una falta de capacidad para trazar, entre otros comentarios peyorativos sobre Riaño. Tales consideraciones indican que no se ha entendido cuál es el verdadero perfil profesional de un maestro formado en la tradición gótica y que tiene el mérito de aproximarse «al romano». Además, indicaba que las fechas de 1534 y 1535 labradas sobre columnas hacen referencia a la colocación de la prima piedra y al comienzo de las obras por Siloé, opinión que ha reiterado Marías (Sierra Delgado, 2012, 71-72, 86-87 y 94; Marías, 2022, 418). Por su parte, León propuso la existencia de una traza de Riaño siguiendo el modelo de sacristía rectangular que se transformaría en un esquema centralizado por Diego de Siloé, tras la muerte de aquel (León, 1984, 129-156). Por las diferencias estructurales entre ambas tipologías y los datos documentales sobre el proceso constructivo, tal posibilidad resulta inviable. En fecha reciente Romero, partiendo del planteamiento de Marías, siguiendo sus opiniones y tomando algunas de sus frases, vuelve a rechazar la autoría de Riaño (Romero Medina, 2024, 15-17). Por cierto, frente a lo que ha escrito, no emplea Ortiz de Zúñiga el término «plateresco» al referirse «al complejo de las sacristías de la Catedral de Sevilla» (Romero Medina, 2024, 2). De hecho, en su comentario sobre la Sacristía Mayor se limita a reconocer su «grandeza de fabrica, traza excelente, execucion famosa ... [en la que] contenta mas la traza en todo Romana ... en que las bellezas de las partes Arquitectónicas, están menos ofuscadas de las galas de la fantasía» (Ortiz de Zúñiga, 1677, 438). Es evidente que un mejor conocimiento de las fuentes y una lectura más pausada de los *Anales* habrían permitido advertir que el texto al que se alude no es original, sino que corresponde a un añadido de la edición que en 1796 publicó Espinosa y Cárcel (Ortiz de Zúñiga, 1796, 435-436). Es más, como el propio erudito sevillano indica en sus «Adiciones a las Notas», no se trata de un comentario personal, sino de una copia literal de algunos fragmentos de la descripción que sobre la sacristía incluye Antonio Ponz en la «Carta Segunda», tomo IX, de su *Viage de España*¹².

11. Tal opinión la ha reiterado, rechazando la autoría de Riaño sobre otros espacios de la catedral y del ayuntamiento sevillano, como se ha comentado en páginas precedentes (Marías, 2022, 405-424).

12. Corresponde a textos seleccionados de los apartados 10, 11, 12, 14, 15 y 16 (Ponz, 1786, 50-55).

También han aparecido en los últimos años otros textos que refrendaban la autoría de Riaño. Al respecto cabe destacar la aportación de Rodríguez Estévez y Ampliato Briones analizando la fábrica de cantería, que les ha permitido localizar las marcas de cantero antes mencionadas. Además, han diferenciado entre la piedra procedente de El Puerto de Santa María, destinada a la fábrica de los muros y la extraída de las canteras de Morón de la Frontera, utilizada para labrar los elementos arquitectónicos, figurativos y ornamentales. Al estudiar el volumen de la cantería que en los años de la maestría de Riaño entró en la catedral y la superficie mural que ocuparía, han estimado que el resultado sería una fábrica de unos 4'20 metros de alto, aproximadamente coincidente con el punto en el que está labrada sobre una columna de la sacristía la fecha de 1534. También indican que la obra se elevó algo más al año siguiente, siendo reflejo de ello la inscripción con el año 1535 existente en el tramo central de la cabecera. De todo ello concluyen que el estado de la obra a la muerte de Riaño impediría cualquier cambio sobre el proyecto inicial (Rodríguez y Ampliato, 2019, 97-112). Igualmente importantes a la hora de apoyar la autoría del maestro trasmerano sobre el diseño y la obra de las sacristías han sido los textos de diversa autoría que integran el libro coordinado por los mismos autores junto a López Guzmán. En esta publicación se estudian, además, otras obras en las que intervino Riaño, por lo que ofrece un panorama amplio y actualizado sobre su actividad (Ampliato, López y Rodríguez, 2022). La más reciente aportación al tema es el análisis de Salguero de una nómina de octubre de 1535 localizada en el archivo de la catedral (Salguero Mejías, 2024, 35-46). El autor destaca la continuidad del taller catedralicio al año de la muerte de Riaño, la participación de algunos de sus integrantes en las obras del ayuntamiento sevillano y el avanzado estado de la obra de la sacristía en el momento del fallecimiento, gracias al continuado desembolso efectuado por la fábrica. Todo ello refrendaría la autoría del maestro cántabro sobre el proyecto de la Sacristía Mayor.

Aunque Riaño ya había presentado en 1528 unas trazas para ella junto a las de otras dependencias catedralicias, no sería hasta dos años más tarde cuando el cabildo optó definitivamente por sus diseños, rechazando los presentados por los albañiles y carpinteros Sebastián y Diego Rodríguez, Francisco de Limpías y Sebastián Rodríguez de Escobar. En el acuerdo capitular del 22 de enero de 1530 que aprobaba sus trazas para las sacristías y cabildo, también se ordenaba ponerlas de inmediato en obra. A la vez se daba licencia a Riaño para «alargar o cortar así

la dicha sacristía e cabildo e sacristía de los calices como los patios e cámaras e entradas» de dichos ámbitos. También se le pedía que dejase espacio en el patio del cabildo para construir una escalera, por si se decidía levantar otro sobre el previsto (Morales, 1984a, 28-29). Para la construcción se contrató en 1531 la saca de piedra de las canteras de Utrera y Jerez de la Frontera destinada a la cimentación. Las correspondientes zanjas fueron inspeccionadas por diversos maestros en agosto de 1532. A comienzos del siguiente año, la obra cobró nuevo impulso al concertarse la extracción de piedra de las canteras de Morón de la Frontera, de la beta seleccionada por Riaño. Esta población pertenecía al conde de Ureña, por lo que fue preciso formalizar un acuerdo del que fue responsable el mayordomo de fábrica Luis de Peñalosa. Al también capitular Pedro Pinelo se le entregaron en febrero de 1533 las trazas de la sacristía para que las estudiase. El correspondiente acuerdo no precisa cuál sería su tarea, que supuse vinculada con el programa iconográfico del recinto. No obstante, la comisión que días después recibió, junto a los canónigos Rodrigo de Argumedo, Luis de Peñalosa, Luis de la Puerta, Rodrigo de Solís y Baltasar del Río, obispo de Scala, de tratar con el maestro mayor sobre la resolución del problema del acceso a la sacristía parece indicar que este sería el motivo de la entrega y estudio de las trazas. El asunto no era baladí, pues se tendría que hacer desde una de las capillas del sector, lo que podría originar pleitos con sus patronos. Además, el diseño de Riaño obligaba a buscar una ubicación que no interfiriera en la disposición de las columnas que ordenan el muro interior. Por ello se optó por desplazarla del centro del intercolumnio y disponerla en esviaje. Por la forzada localización de su portada y para situar el balaustrado con retopilastra del flanco derecho fue necesario rozar el muro de separación entre dos capillas. El arco de acceso, excepcional testimonio del arte de la estereotomía, decora su superficie abocinada y asimétrica con sesenta y ocho casetones ocupados por platos con variedad de productos y viandas, botellas de agua y vino, de excepcional calidad de labra, que nos invitan al «universal convite» (Rodríguez Estévez, 2021).

En junio, ante la falta de medios económicos, se pensó parar la obra. Sin embargo, se acordó proseguir solo con la edificación de las sacristías, postergando cualquier otra obra del templo. A tal decisión contribuyó la propuesta de los operarios de continuar trabajando sin percibir su salario hasta la obtención de fondos. De la prosecución son testimonio las noticias sobre la extracción y transporte de cantería y la construcción a partir de ese mismo mes de una grúa

para subir y asentar los sillares¹³. El dato prueba que los muros de la sacristía iban elevándose hasta el punto de precisar de un ingenio especial para el manejo de la cantería. Sería esta grúa la que serviría para asentar el sillar con la fecha de 1534. Por otra parte, es preciso señalar que en este mismo año el obispo de Scala compró a la fábrica unos escalones «que estaban labrados de la piedra de Morón para la sacristía», a fin de emplearlos en la escalera de su capilla (Rodríguez Estévez, 1998, 241). Es evidente que esos peldaños corresponderían al caracol de la Sacristía Mayor, lo que es un nuevo testimonio del avanzado proceso de la obra.

Como se vio, en noviembre de ese año, estando en Valladolid e inspeccionado la obra de su colegiata falleció Riaño. Informado el cabildo del suceso, encargó a Martín de Gaínza al mes siguiente la realización de un modelo en yeso «conforme a la traza que dexo Diego de Riaño... de la sacristía e cabildo y capilla de los calices». Con él los capitulares trataban de salvaguardar el proyecto del maestro de posibles alteraciones, además de conseguir una muestra tridimensional, completa, precisa y a escala del proyecto. Dicho modelo lo entregó Gaínza en febrero, mientras dirigía interinamente la obra y concertaba la extracción de piedra de Morón para continuarla. En la reunión capitular del 5 de febrero de 1535 el cabildo trató sobre la falta de maestro mayor, señalando algunos canónigos que no era necesaria, mientras otros estimaban que era imprescindible. Ante la falta de acuerdo se consultó al arzobispo don Alonso Manrique, quien aconsejó que la obra fuera visitada por los maestros de Córdoba y Cádiz, que se encontraban en Sevilla inspeccionando las obras del ayuntamiento, que también había dirigido Riaño. La visita de los maestros Hernán Ruiz I, acompañado de su hijo y homónimo y Francisco Rodríguez se realizó en los días inmediatos, pues el día 16 se acordaba en capítulo la cantidad con la que debían ser remunerados por sus informes. Al último de los maestros se le pagaron 12 ducados y al primero 15 por haber venido acompañado de su hijo¹⁴. Posiblemente los capitulares quisieron tener plena garantía de la viabilidad de la obra y de la situación de otras del templo. Por ello dos días más tarde decidieron convocar a Rodrigo Gil de Hontañón, quien rechazó venir por encontrarse enfermo, y a Diego

13. La madera de encina y pino para su fabricación se pagó a los carpinteros Pedro Fernández y Sebastián Rodríguez entre los meses de junio y octubre (Morales, 1984a, 36).

14. Es posible que los ducados de diferencia fueran para Ruiz «el Joven» por el trabajo realizado en ayuda de su padre o elaborando algún informe propio. Si esto último ocurrió, sería la distinta condición y reconocimiento profesional la que justificaría la divergencia en el pago.

de Siloé, quien acudió a la invitación. El maestro de la catedral granadina fue alojado en casa del mayordomo de fábrica, Luis de Peñalosa. Este, en compañía de otros canónigos como Pedro Pinelo y Baltasar del Río, quien había elaborado una minuciosa relación de las obras que se acometían en la catedral, acompañaron a Siloé en la revisión de la obra, las trazas, el modelo en yeso y las restantes obras en curso. La buena impresión que causaron sus opiniones hizo que el 16 de abril se acordara contratarlo «por visitador e veedor de la obra e fabrica desta santa iglesia», con la obligación de visitarla durante ocho días dos veces al año, percibiendo por su trabajo 60 ducados. Tal propuesta fue rechazada por el maestro, por lo que el cabildo le planteó incrementar el salario en 20 ducados y limitar la visita a una sola durante quince días. La documentación no recoge la respuesta de Siloé, como tampoco se indica pago alguno al maestro burgalés en los sucesivos libros de fábrica. Todo ello lleva a considerar su definitivo rechazo a la propuesta de los capitulares sevillanos, quedando libre de cualquier relación con la catedral hispalense (Morales, 1984a, 37-39). Por otra parte, está claro que la tarea que se había propuesto a Diego de Siloé era la de «ver e visitar» la obra, bien diferente de la de tracista y creador que tan insistente, como injustificadamente, se ha defendido. Por otra parte, conviene recordar que el mismo día de la primera propuesta, se nombró maestro mayor de la catedral sevillana al que había sido su aparejador, Martín de Gaínza, reconociendo su «habilidad e suficiencia». Para ocupar el puesto que había dejado libre, el día 7 de mayo se designó a Juan de Calona, a propuesta del canónigo Pedro Pinelo.

Para Gaínza no resultaría complicado continuar una obra en la que había participado activamente desde su comienzo. Entre las obligaciones de su nuevo cargo estaba la contratación de la cantería necesaria para la edificación, tarea que le llevó en varias ocasiones a Jerez, El Puerto de Santa María y Morón de la Frontera. Otras veces, su cometido fue establecer las condiciones de la extracción de la piedra que algún canónigo, como el mayordomo Luis de Peñalosa, el tesorero Alonso Gómez de Yepes o don Baltasar del Río llevaron después a los maestros sacadores. El continuado suministro de cantería, más la ininterrumpida actividad hizo que tras superar la altura que marca la inscripción de 1535, la obra alcanzase la cornisa dos años más tarde. De hecho, en septiembre de 1537 se documentan partidas de ladrillo a Alonso Morán «para solar la Sacristía de los Calices abaxo y arriba y las otras tres capillas encima de la sacristia principal que agora se faze». Tal información prueba que la obra se realizaba conjuntamente y que las bóvedas de los ámbitos del frente sur de la Sacristía

Mayor se cerraron a la vez que las de la sacristía de los Calices, una labor que los capitulares agradecieron pagando un almuerzo a los oficiales y peones que habían participado en ella. Lógicamente, debieron cerrarse a la par los abovedamientos del piso alto del Patio de los Óleos, pues están a igual altura. Otro testimonio del uniforme proceso de construcción es el encargo efectuado el mismo mes al obispo de Scala y a los arcedianos de Reina y Niebla de inspeccionar «los medallones o ymagenes que se ponen en la sacristia asy de dentro como de fuera dellas», pues los tondos con bustos que aparecen en la fachada están situados justo bajo el entablamento (Morales, 1984a, 40-42).

Las noticias anteriores vienen a indicar que en el interior se estaría trabajando por encima de las cornisas, donde la cruz griega de la planta se ha convertido en un octógono para, mediante las bóvedas abocinadas y las pechinas, voltear la media naranja central. Esta tarea preocupaba al cabildo, por lo que en la reunión del 20 de septiembre de 1538 se acordó que varios capitulares y los responsables de la obra analizasen «el modelo que esta en la traza de la sacristia nueva que se labra y lo hagan abaxar o proporcionar». Posiblemente el recuerdo del hundimiento del cimborrio los llevaría a tomar todas las cautelas a fin de evitar otra catástrofe. Dado el avanzado estado de la construcción, no sería posible efectuar cambios sustanciales sobre lo proyectado. No obstante, puede que en esa ocasión se tratase sobre los arbotantes y flameros del trasdós de la semiesfera, una incorporación de Gaínza con la que trató de unificar el prominente volumen de la sacristía con los elementos del templo gótico, pero en lenguaje renacentista. La obra continuó avanzando, a la vez que se proseguía el muro de cierre en el sector oriental que sería el envolvente de la Sala Capitular, cuya construcción emprendería posteriormente Hernán Ruiz. En 1543 se concluyeron la media naranja y la linterna, pues en noviembre de ese año se compraron azulejos para recubrir su chapitel y al mes siguiente se entregaron a Martín de Gaínza 7.500 maravedís como gratificación por el final de la obra (Morales, 1984a, 42-43).

La sacristía es un espacio con planta de cruz griega de brazos poco profundos, más un ámbito rectangular de menor altura y dividido en cinco módulos desiguales, adosado al frente sur. En alzado presenta un orden de semicolumnas sobre podio y con las ya citadas basas áticas de doble escocia entre toros, unas molduras que se extienden por todo el recinto. La presencia en los ángulos de trompas aveneradas en esviaje originan en altura un cuerpo octogonal. Los brazos de la cruz se cubren con bóvedas abocinadas entre las que surgen pechinas que soportan una semiesfera con linterna. El recinto del

testero presenta al centro una bóveda pseudo-oval, construida con piezas enterizas, siendo por cruceros revirados las cubiertas de los restantes módulos, la fórmula utilizada en los abovedamientos de la Sala Capitular, arquillo y Fieles Ejecutores del Ayuntamiento de Sevilla y en el inmediato Patio de los Óleos. También se recurrió al ensamble de piezas enterizas para construir la bóveda semiesférica central y las cuatro abocinadas de los brazos de la cruz que le sirven de apeo. Tal solución estructural de cubierta repite en lenguaje clásico la que en estética gótica ofrece la sacristía de los Cálices y que también fue ensayada en las Capillas de los Alabastros, pero ornándola con grutescos (Ibáñez Fernández, 2022, 29-30). Este nuevo vocabulario, al que se incorporaron objetos litúrgicos y representaciones de la torre de la catedral, antes de ser Giralda, fue el utilizado en la ornamentación de la Sacristía Mayor para revestir soportes y enriquecer plásticamente ciertos elementos, sirviendo de complemento a un amplio conjunto de representaciones figurativas. Se trata de imágenes y relieves, en su mayoría de gran calidad de labra, en la que intervinieron cualificados entalladores habituales en las obras de Riaño. Entre todas las representaciones componen un programa de carácter humanista en el que se han contrapuesto la antigua y la nueva ley, el Antiguo y el Nuevo Testamento, el Génesis y el Apocalipsis (Morales, 1984a, 47-58). La redacción de este complejo programa visual debió corresponder a algún miembro del cabildo, siendo posible que fuera responsabilidad de uno o de varios de los canónigos que habían colaborado en los asuntos de la construcción, caso de Luis de Peñalosa, Pedro Pinelo y Baltasar del Río.

Fue en octubre de 1533 cuando el cabildo decidió convertir el postigo de la Capilla de la Virgen de la Antigua «en una puerta tan grande quanto se pueda abrir e que sea muy bien fecha y obrada por traza de maestros» (Morales, 1984b, 186). A este acuerdo siguió otro en relación con la escalera de la sacristía de la misma capilla, tareas que debió dirigir Riaño. Respecto a la portada, no hay datos precisos (fig. 2.10), pero según el historiador Luis de Peraza, en 1535 se labraba «una segunda puerta de solemne cantería con dos columnas de fino jaspe verde, las cuales solían estar debajo de los pulpitos del evangelio y epístola del altar mayor» (Peraza, 1997, 325). Tal información viene a coincidir con las noticias sobre la conclusión de los nuevos pulpitos unos años antes y con el inicio de su dorado en 1533 (Morales, 1984c, 361-362). Dado el reducido tamaño de los soportes, Riaño los dispuso sobre un doble pedestal y empleó dados de entablamento sobre los capiteles, dándoles así mayor prestancia. La composición es clásica a la manera de un arco de triunfo, recuerda



Figura 2.10. Portada de la Capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla (de A.L. Ampliato)

portadas de libros y destaca por los tondos que enlazan cromáticamente con las columnas. El vano aparece abocinado en sus dos frentes, ajustándose el capialzado interior para mejor visibilidad de la imagen de la Virgen pintada sobre un pilar de la antigua aljama almohade. Un variado repertorio de grutescos, instrumentos musicales y atributos de la Pasión, más un conjunto escultórico de excelente factura completan la portada (Mora, Guerrero y Angulo, 2022, 171-179). Aunque su diseño fue de Riaño, la obra la concluyó Martín de Gaínza, siendo los miembros del taller catedralicio quienes labrarían sus figuras y relieves en el segundo tercio del quinientos y no en torno a 1568-1571, como se ha indicado. Desde luego no participaron en su realización Juan López, su hijo y su yerno, a los que se refirió Ceán, una información que se ha reiterado en fecha reciente al rechazarse la autoría de Riaño (Marías, 2022, 408). El maestro de ese nombre era rejero y a él se encargó la reja principal de la capilla en junio de 1565. Su construcción

se dilató en el tiempo por la remodelación que sufrió el recinto con el traslado de la Virgen de la Antigua, una operación que llevó a modificar el diseño inicial de Hernán Ruiz y a la intervención de otros maestros, concluyéndose a comienzos del siglo XVII (Morales, 1984c, 563-565).

Por su condición de maestro mayor del arzobispado hispalense Diego de Riaño intervino en las obras de diferentes templos de la archidiócesis. Una relación de varios de ellos aparece en dos documentos de 1533 y 1534. El primero, fechado el 26 de abril, corresponde a un poder al mercader Juan de Escalante para cobrar lo que le adeudaban o pudieran deberle en el futuro la catedral sevillana y las fábricas de la Cartuja de Jerez y las iglesias de Arcos, Carmona, Aracena, Aroche, Encinasola y Chipiona. También debía reclamar al cantero Pedro de Mayda los 12 000 maravedís que le adelantó para ir a buscar oficiales para dichas obras, sin que al parecer los trajese. En caso de que hubieran acudido y le hubiese pagado tendría que solicitar las cantidades entregadas a las iglesias correspondientes (Hernández Díaz, 1933, 9). El segundo documento es el ya citado inventario de bienes realizado ante Martín de Gaínza y Juan Picardo el 17 de diciembre de 1534, tras la muerte del maestro. En él se hace constar que le debían distintas cantidades la catedral y el monasterio de San Francisco de Sevilla, además de las iglesias de Carmona, Arcos, Aracena, Aroche, Aznalcóllar y otras (Hernández Díaz, 1933, 11). El elevado número de templos, su dispersión geográfica y la importancia de sus otros compromisos laborales, explica que el maestro, además de dar las correspondientes trazas y pautas de construcción, encomendara la dirección cotidiana a maestros hábiles y de su confianza, comprometiéndose a controlar los procesos mediante alguna visita al año. Por otra parte, es preciso tener en cuenta que en ciertos casos su trabajo consistió en proseguir obras en curso, lo que pudo condicionar su actuación, por más que siempre procuró adecuar lo realizado o proyectado a sus propios patrones.

La envergadura de los trabajos de Riaño en esos edificios no es siempre fácil de precisar. De hecho, la desaparición de la Iglesia de Aznalcóllar y del convento franciscano de Sevilla o las intervenciones del siglo XVIII en la parroquial de Chipiona lo hacen imposible. En cambio, en otros inmuebles sí pueden rastrearse fórmulas y detalles relacionables con el maestro. Afortunadamente hay templos donde su huella se advierte con facilidad, permitiendo valorar la complejidad y los avances de sus planteamientos. Así, hay elementos que remiten al trasmerano en la Iglesia de Santiago de Alcalá de Guadaira, cuyas obras seguían a comienzos del

quinientos un proyecto vinculable con el gótico catedralicio, debido a Alonso Rodríguez. Estaba planteado con tres naves a distinta altura, desconociéndose cuántos tramos hubiera tenido, pues la edificación quedó interrumpida. Riaño modificó el diseño, debiendo ser suyos los pilares del primer tramo con planta circular y recorridos por baquetones a modo de columnillas. También las bóvedas nervadas con rosetas en las claves, aunque carecen de los combados que solía utilizar. Tampoco los hay en la cabecera de la parroquia de San Andrés de Encinasola un pequeño espacio cuadrado cubierto por una bóveda de terceletes. Recientemente se ha documentado la actuación de Riaño en la Iglesia de Santiago de Utrera, cuyo cuerpo de naves se concibió como espacio salón y sus soportes como pilares fasciculados. No se puede precisar su responsabilidad en este edificio, que se ha relacionado con maestros y modelos «tardogóticos» portugueses (Romero y Romero, 2018, 23-34).

La actuación del maestro en la Iglesia de Santa María de Carmona debió ser temprana y, como en otras ocasiones, estuvo condicionada por obras previas, como las realizadas en las últimas décadas del siglo XV, probablemente bajo la dirección de Juan de Hoces y posteriormente por Alonso Rodríguez. De hecho, con anterioridad a su actuación ya estaban levantados los tres tramos de las naves hasta alcanzar el crucero, percibiéndose en ellos las huellas del gótico catedralicio. La labor de Riaño consistió en incorporar otros tres y en diseñar la zona de la cabecera con un renovado lenguaje gótico (fig. 2.11). Testimonio de ello son los monumentales basamentos de pilares de planta circular y todos diferentes que cuentan con numerosos baquetones, arrancando a distintas alturas en originales diseños y que se coronan con capiteles y un anillo (Ampliato y Rodríguez, 2020a, 398-402). A las peculiaridades de los soportes corresponde una diferente solución de los enjarjes, que en un mayor grado de complejidad se abren en abanico en los pilares de la cabecera. Esta misma libertad proyectual se aprecia en las bóvedas, donde variadas formas de combados se combinan con los nervios rectilíneos. Especial complejidad tiene la bóveda del cimborrio, cuyas nervaduras presentan medallones en las claves, apareciendo bustos de desconocidos personajes en el entorno de las ventanas. El perfil de la cabecera de la iglesia queda definido por el conjunto de la antesacristía y la sacristía, espacios en los que Riaño reiteró el uso de las bóvedas artesonadas, cuyas obras correspondieron a sus sucesores (Ampliato y Rodríguez, 2017a, 173-212).

También en Santa María de Arcos tuvo que trabajar Riaño sobre unas estructuras previas. Correspondían a una obra medieval transformada por un primer



Figura 2.11. Naves de la cabecera de Santa María de Carmona (de A.L. Ampliato)

proyecto gótico de 1519, según la inscripción ya comentada, que amplió con un tramo a los pies la longitud del templo, pero que quedó interrumpido (Rodríguez y Ampliato, 2020, 303-319; Ampliato y Rodríguez, 2020b, 71-80). De esas fábricas deshizo el cuerpo de naves y conservó los muros perimetrales, convirtiendo el templo en un espacio salón con tres naves cubiertas a la misma altura (fig. 2.12). Esbeltos pilares fasciculados de planta circular y recorridos por baquetones coronados por capiteles y una moldura circular, parecidos a los de Morón, Carmona y la sacristía de los Cálices, más una serie de ménsulas distribuidas por los muros apoyan las nervaduras de las bóvedas. Como en otros casos su diseño se basa en la de terceletes, pero enriquecida con un importante conjunto de combados. Con gran habilidad el maestro supo crear diversos modelos o situar en línea los que son idénticos, empleando un despiece de sillares por hileras concéntricas en las bóvedas centrales, que ofrecen rampante curvo. Posiblemente tanto estas como las restantes de los dos primeros tramos fueran cerradas en tiempos de Riaño (Rodríguez y Ampliato, 2020, 308).

La referida formulación es similar a la utilizada en el tramo central de la sacristía de los Cálices. Como en las bóvedas extremas de este espacio, las de las naves laterales del templo arcense son asimétricas respecto al eje longitudinal, por lo que ofrecen rampantes escorados hacia el muro perimetral, lo que contribuye a dar la sensación de estar ante un abovedamiento unitario. Tal solución ha recordado a la Iglesia de los Jerónimos de Belén, pudiendo considerarse un reflejo de los años portugueses de Riaño.

Un templo en el que la labor del maestro quedó limitada y en parte diluida por las intervenciones que se han sucedido hasta el siglo XX, es el de la Asunción de Aracena. Riaño debió trazar esta iglesia a poco de ser nombrado maestro mayor de la catedral, pues su primera piedra se puso en 1528. De su intervención en el templo es testimonio el poder que el 27 de febrero de 1534 otorgó a Martín de Otamendi para que cobrase de Alonso Pérez de la Bolsa, mayordomo mayor de las obras, los 18 000 maravedís que le adeudaban de su salario de tres años (Hernández Díaz, 1933, 10). Parece que fue concebido como un espacio salón con tres naves

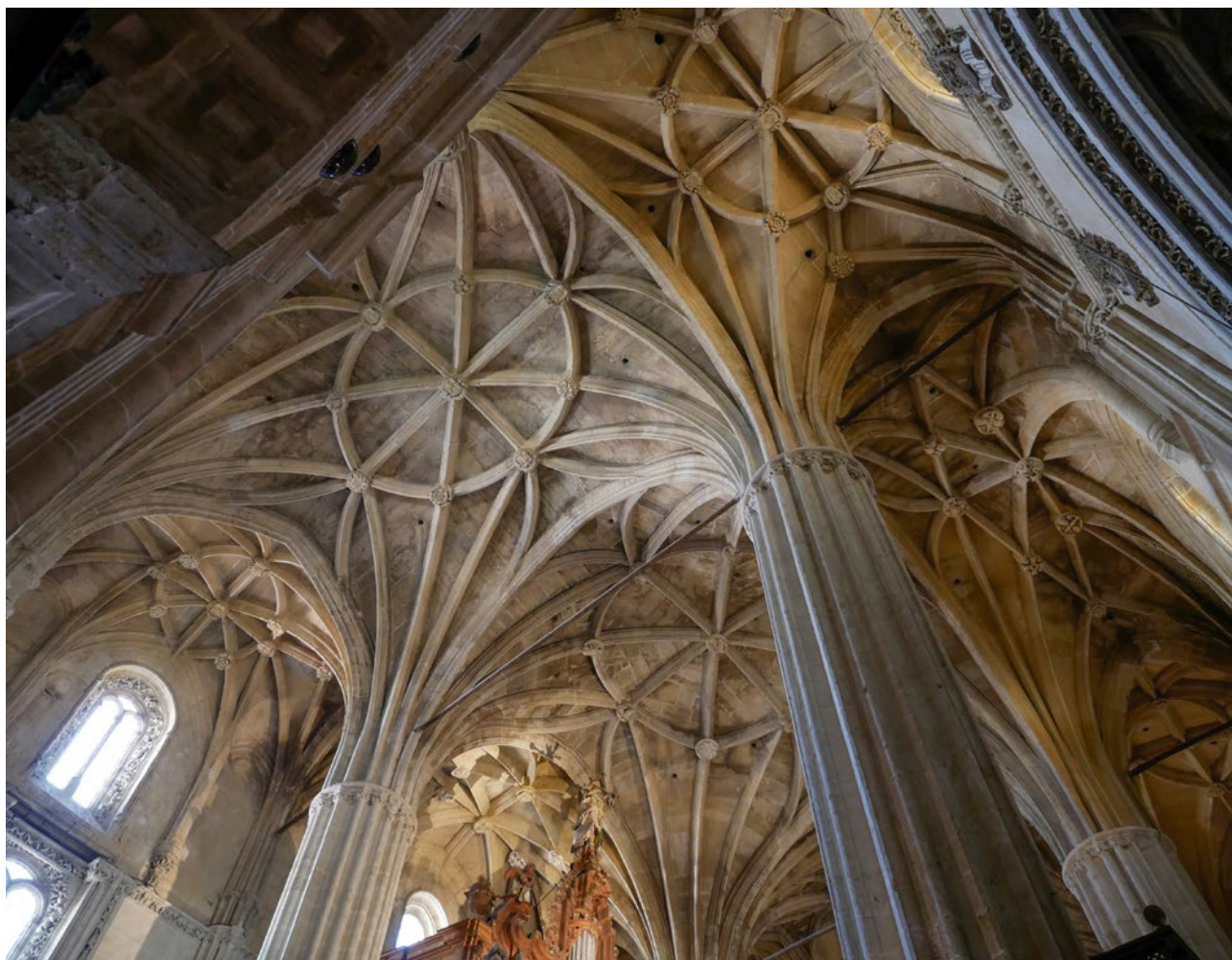


Figura 2.12. Iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera (de A.L. Ampliato)

cubiertas a igual altura, debiendo destacarse que los pedestales cajeados, los pilares con semicolumnas adosadas y sus capiteles de valores clásicos se han relacionado con ilustraciones de las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo (Infante Limón, 2022, 157-162). Solo un sector de la cabecera, que sigue un modelo del tardogótico sevillano, más los muros de la sacristía y el primer tramo de naves se ejecutaron en tiempos de Riaño. Sus sucesores y el taller de cantería inicial, siguiendo sus diseños, fueron responsables de las dos siguientes fases de la obra. En una de ellas se cubrió la sacristía con una bóveda casetonada por cruceros revirados, similar a las que aparecen en otras obras de Riaño. Posteriores actuaciones alteraron el proyecto inicial del templo, que quedó inconcluso hasta su reciente finalización.

Se relaciona a Riaño con dos espacios de la Cartuja de Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera, su iglesia y el claustro chico. Para la primera trazaría las bóvedas de los tres tramos de la nave con plementos de hiladas concéntricas, terceletes y combados, que repiten el mismo esquema geométrico (fig. 2.13). Fueron iniciadas en 1531 y se cerraron tres años más tarde (Romero

y Romero, 2017, 40-42). También le corresponden los pilares circulares del arco triunfal, cuyos baquetones le otorgan una apariencia columnaria, reforzada por los capiteles compuestos que los rematan. Del claustro chico parece haber existido un proyecto previo modificado por Riaño, lo que explicaría los desajustes de su traza en relación con la estructura espacial del monasterio (Castellano Román, 2022, 163-169). Es más, se ha planteado que sería el maestro quien lo configuró con planta cuadrada y lo dotó de mayor superficie. El protocolo fundacional de la cartuja indica que fue durante el priorato de Dom Andrés de Salas, entre 1525 y 1529 cuando se inició su construcción y que su conclusión tuvo lugar en 1531, siendo prior Bruno de Ariza (Romero y Romero, 2017, 43). Se sabe que Riaño trabajaba para la cartuja jerezana en 1533, pero no consta cuándo se inició su relación con el monasterio. Si se tiene en cuenta que su nombramiento como maestro mayor de la catedral sevillana tuvo lugar a comienzos de 1528, habría que situar ese momento algo después de esta fecha. Sería a partir de entonces cuando diseñaría el claustro y se comenzaría a obrar, labor que duraría poco más de



Figura 2.13. Bóvedas de la Iglesia de la Cartuja de Jerez (de A.L. Ampliato)

tres años. Inicialmente, sus cuatro galerías se ordenaron con otros tantos arcos apuntados entre estribos de base redondeada y rematados en pináculos finamente decorados, debiendo ser algo diferentes los apoyos angulares. Las galerías se cubrieron con sencillas bóvedas de crucería. Fue en un momento posterior, cuando llegaron al monasterio piezas de mármol de procedencia italiana, cuando los soportes de los ángulos se sustituyeron por columnas marmóreas. Para nivelar sus alturas se les añadieron cimacios con motivos renacentistas. Se trata de una solución muy original y efectista interpretada como una simplificación de la fórmula seguida en las esquinas del claustro del monasterio lisboeta de Belén (Rodríguez y Ampliato, 2022, 122).

Otro templo jerezano en el que pudo trabajar Riaño es la Iglesia de San Miguel. Como en otros casos, el trasmerano debió continuar una obra no finalizada de Alonso Rodríguez. Su vinculación con este templo se ha establecido en 1525, considerándose que es autor de las bóvedas central y septentrional del crucero. Aquella es de planta cuadrada y presenta un complejo diseño con crucería, terceletes y combados, resolviéndose su

plementería con hiladas concéntricas. La segunda es rectangular y también cuenta con una original combinación de nervios rectos y combados. Estas bóvedas, que se decoran con motivos de roleos, se han relacionado con las del crucero del monasterio jerónimo de Belén en Lisboa. Igual vinculación se ha establecido respecto a la decoración de la cara interna de tres de los pilares del crucero. Se trataría, nuevamente, de un testimonio de los años de trabajo de Riaño en Portugal. De diferente estética y posiblemente anterior fue la remodelación de los cuatro primeros pilares de la nave central, dotados de planta circular y de baquetones dispuestos en el fuste a la manera de las acanaladuras de una columna (Romero Bejarano, 2007, 451-463; Guerrero y Pinto, 2022, 507-517).

A una traza de la Iglesia de la Asunción de Aroche se refiere el antes comentado pleito de Juan de Cabañuela. Dicho diseño debía ser entregado a Juan de Hornedo para llevarla a Sevilla y así cobrar la cantidad que le adeudaban. No es posible conocer la entidad de esa traza, que recogería la actualización de un templo que había empezado a renovarse a finales del siglo XV.

De ese momento es la fábrica de ladrillos de la cabecera, muros del primer tramo de naves y la torre. En una fase posterior, y con la posible participación del maestro Alonso Rodríguez, se inició una obra de cantería vinculada a los modelos de la catedral sevillana. Sería esta la que Riaño procedería a modernizar al levantar el cuerpo de naves. A su estética corresponden los pilares adosados de los muros laterales. Los arcos que marcan los tramos son de medio punto y apuntados los trasversales. Las naves laterales se cubren con bóvedas de crucería con ligaduras, siendo de terceletes la correspondiente al primer tramo de la nave central. Los dos siguientes son cuadrados, presentan bóvedas de nervios rectos y combados, con rampante ascendente y cierto desarrollo esférico. A Riaño debe corresponder también el diseño de la bóveda artesonada de la sacristía.

A las obras de Diego de Riaño comentadas hay que agregar otra de carácter civil, la portada de la casa del alcalde Vergara. Consta que estaba finalizada en 1533, cuando el maestro cántabro pagó a la fábrica de la catedral por la piedra de Morón que se había destinado a su ejecución (Rodríguez Estévez, 1998, 241-242). Con independencia de ello es evidente el amplio catálogo de las empresas constructivas que el maestro asumió en poco más de diez años, los transcurridos desde su regreso a Sevilla en 1523 y su muerte en Valladolid en 1534. Pero más allá del número, es importante resaltar sus valores y reconocer su condición de excepcional testimonio del arte de la estereotomía. También hay que considerar la capacidad de Riaño para, desde su formación «tardogótica», sin normas ni reglas, aproximarse «al romano», dando lugar a algunos de los edificios más representativos del primer Renacimiento español, previos a la imposición del sistema de los órdenes clásicos.

II

PATRONAZGOS, INSTITUCIONES, TALLERES