



Figura 1. Sala capitular de la Catedral de Sevilla.

La sala capitular de la Catedral de Sevilla y Francisco del Castillo

Arsenio Moreno Mendoza

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Resumen

La sala capitular de la catedral de Sevilla, uno de los edificios más interesantes e innovadores de la arquitectura del siglo XVI de Andalucía, continua presentando para la historiografía del Arte serios interrogantes y más que lagunas informativas sobre la autoría de su diseño; algo de difícil, cuando no imposible, respuesta. En este ensayo se argumenta, desde el punto de vista de la hipótesis documentada, tesis que ya –años atrás– el mismo autor y R. Taylor anticiparon: la posible y definitiva presencia en la concepción proyectual de la misma del arquitecto giennense Francisco del Castillo el Mozo. Y ello dada la fecunda relación profesional del Maestro de Martos con Vignola, padre del modelo elíptico, en sus años de actividad en Villa Giulia y el conocimiento precoz de las nuevas soluciones ensayadas en Roma en la década de los Cincuenta del Quinientos.

Palabras clave: sala capitular Sevilla, Francisco del Castillo, Vignola, arquitectura manierista.

Abstract

The Chapterhouse of Seville's Cathedral –which is the first one with oval floor in Spain– is one of the most prodigious and avant-garde examples of the 16th century's Spanish architecture. Though also, the authorship of this room, built in a long-term process, is one of the biggest questions without a clear and consensual solution of historiography of Art. A question that, maybe, won't be clarified in a clear and definitive way without a new and substantial documentary contribution. In this context, it is decisive the appearance and contribution of Francisco del Castillo El Mozo, whose figure seems to be determinant in the gestation of the original idea of this project.

Keywords: Chapterhouse Seville, Francisco del Castillo, Vignola, Mannerist architecture.

Las vicisitudes de un largo proyecto constructivo

Encomendada a Diego de Riaño en 1529, quien tan sólo llega a presentar trazas en 1530 y apenas alcanzaría a desarrollar el perímetro de todo el complejo capitular¹, la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla se vuelve a encargar a Martín de Gainza; una vez que Hernán Ruiz I, Siloé y Francisco Rodríguez Cumplido, examinan las trazas presentadas por éste.

A la muerte de Gainza, un maestro tradicional y hasta arcaizante, como es sabido, nada quedaba definido, hasta que Hernán Ruiz II, el gran arquitecto innovador y flamante maestro mayor de las obras catedralicias, envía al Cabildo el 5 de Enero de 1558 nuevas trazas². En agosto de este mismo año es autorizado el maestro para abrir los cimientos del nuevo consistorio “*para que luego ponga por obra el cabildo Nuevo que se ha de hacer*”³. Antes, tan solo dos días después de la muerte de Gainza, en junio de 1556, el Cabildo había distribuido edictos para cubrir por concurso la vacante, oposición que se llevaría a cabo en 1557 y a la que concurrirían los más sobresalientes maestros de toda Andalucía: Hernán Ruiz, Andrés de Vandelvira, Francisco del Castillo, Pedro del Campo, Miguel de Gainza, Juan de Orea y Luis Machuca⁴.

Hay que indicar que las labores de cimentación, en primer lugar, consistirían en excavar y sacar del solar 324 cargas de tierra e inmundicias⁵, para después rellenar el espacio con zahorra prensada, canalizar las aguas y fijar las zanjas para la cimentación de todo el conjunto que serían compactadas con piedra.

Como ya ha indicado A. Morales, está claro que el empeño de dicha sala —me refiero a la sala oval— no debió ser una encomienda de tipo aislado, sino que el nuevo maestro debió trabajar en teoría y en la práctica de un modo simultáneo en las demás dependencias que constituyen el complejo, es decir, lo que se conoce como cabildo en términos generales, asumiendo elementos ya prefijados como el muro de cerramiento prácticamente acabado desde tiempos de Riaño. Este fenómeno implicaría el mantenimiento de principios estructurales originales tales como la composición sala-patio, lo cual no sería un obstáculo insalvable a la hora de poder instalar otros elementos como la Casa de Cuentas, una pequeña estancia abierta al patio junto a la que se ubica la escalera de acceso a la planta superior y, por supuesto, el nuevo cabildo, o los nuevos cabildos⁶. En una palabra, dada la amplitud del recinto, una de las principales incógnitas que nos ofrece la documentación existente, y puesto que el proyecto general conllevaba construir —entre otros elementos— un nuevo cabildo y un antecabildo, o cabildo de verano, como parece ser que era el original propósito, es saber distinguir cuándo ésta se refiere a una u otra estancia, pues sus tiempos de materialización fueron siempre bien diferenciados. Y es que la sala capitular nunca fue concebida como un elemento aislado en sí, sino como parte integral —ya lo hemos dicho— de un conjunto de salas y patios previamente articulados.

Lo cierto es que, en 1557, años de las trazas de Hernán Ruiz, la primera sala cubierta con bóveda oval, San Andrea in vía Flaminia, apenas si tenía dos años de vida, puesto que había sido concluida a finales de 1555

1. GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental y artística*. 3 vols, Sevilla, 1984. Facsímil de la edición príncipe, Sevilla, 1989-1909.

2. A.C.S. Libro de Actas, núm. 24. Fol. 2 v.

3. A.C.S. Libro de Actas núm. 24. Fol. 54 v.

4. RECIO MIR, A., *Sacrum Senatium. Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, 1999, pág. 104.

5. *Ibidem*, pág. 106.

6. MORALES, A. J., “La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII”, en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Ed. Guadalquivir, Sevilla, 1984, pág. 199.

y, desde luego, el arquitecto cordobés nunca la hubiera podido conocer de un modo directo o indirecto, pues no se le conocen otras salidas fuera de las actuales diócesis de Córdoba y Sevilla.

Durante 1559 y 1560 no existen referencias sobre la obra en los correspondientes libros de fábrica y autos, salvo que el 19 de septiembre de 1559 el Cabildo encomiendo a dos de los canónigos “*que viesen la diferencia que había entre el señor mayordomo de la Fábrica y el maestro mayor della sobre la entrada del Cabº nuevo y proveyesen lo que les pareciera*”. Estas desavenencias, al parecer, debieron estar motivadas por el emplazamiento de la puerta de acceso al cabildo, según A. Morales en un corredor poco iluminado y estrecho ajeno a los gustos y criterios del capitular⁸. Pero eso no lo sabemos con certeza. Otro posible motivo podría ser la ubicación casi en ángulo de la misma y la posición marcadamente excéntrica y secundaria de la misma.

Estas noticias, aunque breves, parecen indicarnos que los trabajos debieron proseguir en estos años de un modo lento. Por lo demás, sabemos que en 1561⁹ todavía se estaban llevando a cabo los mencionados cimientos, al tiempo que se concluía –según inscripción existente en una de las ventanas que provee de luz el pasillo– el nuevo cerramiento exterior que, a modo de encofrado, rodea la sala capitular y contaduría.

Con posterioridad el cabildo se ve forzado a paralizar las obras (como consta en auto de 18 de Febrero de 1563), “*con gran sentimiento y dolor por las calamidades que sufre por causa de hallarse secuestrados los bienes eclesiásticos por S. M. en razón del subsidio hasta que Dios nuestro Señor les envíe el remedio*”¹⁰.

Cinco años más tarde, el 6 de marzo de 1568, los canónigos mandaron “*que no se pare la obra del cabildo nuevo y casa de quantas que se va haciendo*”¹¹. Y poco más, o nada más. ¿A cuál de los dos cabildos se refiere esta anotación? Personalmente pienso que al antecabildo, cuyas obras, en todo momento, fueron mucho más avanzadas.

*El balance del periodo de 1562-1568 –nos dice Álvaro Mir– es desolador en cuanto al cabildo. La obra fue casi abandonada, la carestía de 1563 y el trabajo de la Giralda habían ayudado a ello. Además, los capitulares se centraron en otros empeños. Lo cierto es que en las dependencias que estudiamos no se registraron más que actividades muy secundarias y nunca de cantería*¹².

Apenas un año después, el 21 de abril, fallecía el maestro Hernán Ruiz, disponiéndose por los capitulares convocar a otros maestros para elegir de entre ellos su sucesor. A esta oposición, multitudinaria y según parece bulliciosa, concurren seis arquitectos. Estos son Hernán Ruiz III, Luis Machuca, Juan de Orea, Asensio de Maeda, Juan de Zumárraga y Benvenuto Tortelo. Sin embargo es seleccionado Pedro Díaz de Palacios, quien, por motivos que desconocemos, no había sido llamado a concursar.

7. A.C.S. Libro de Actas, núm. 25. Fol. 224v.

8. MORALES, A., op.cit., pág. 200.

9. A.C.S. Adventicios de 1568, núm 248, fol. 25v.

10. A.C.S. Libro de Actas, núm. 26, fol. 235.

11. A.C.S. Libro de Actas, núm. 28, fol. 139.

12. RECIO MIR, Á., op.cit., pág.112.

Hasta esta fecha –secuestro de bienes, fallecimiento de Hernán Ruiz, etc– el estado de las obras es algo bastante confuso. Teodoro Falcón sospecha que esta pieza, la sala capitular, estaría rematada hasta la altura de su cornisa¹³, hipótesis de difícil verificación. Sin embargo, lo más probable es que los trabajos referidos a la sala capitular oval fueran en estos momentos insignificantes, no así los del antecabildo, o cabildo de verano, que si habría podido alcanzar el nivel de cornisa.

Por fin –y aquí comienzan a aparecer los datos de interés para este estudio–, el 24 de septiembre de 1571, reunido a capítulo el cabildo metropolitano, se adopta el acuerdo de llamar a maestros mayores “*para que vean la obra del cabildo nuevo que se haze*”¹⁴, señalando para dicho cometido a los de Toledo y Jaén. Más algo debió cambiar en la decisión de los capitulares, cuando el 28 de noviembre del mismo año “*mandaron que en lugar del maestro mayor de Toledo (Covarrubias) que estaba nombrado para venir a ver la obra del Cabº nuevo que se haze venga el que el señor Obispo a dicho que es el maestro mayor de Martos*”¹⁵. El arzobispo, don Cristóbal de Rojas y Sandoval, procedente de la diócesis de Córdoba, prácticamente acababa de tomar posesión en el mes de mayo.

Sería acabando el año cuando debieron llegar a Sevilla Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo, pues el 18 de enero de 1572 se ordena por auto “*que el Cabildo que se haze nuevo se acabe como está comenzado conforme al parecer que los maestros mayores que lo an venido a ver sin esperar otra traça ni modelo*”¹⁶. Sin embargo, el miércoles 23 de este mismo mes, los mismos capitulares “*mandaron que el cabildo que se haze nuevo se prosiga y acabe como estaba comenzado conforme al modelo y traça que an dado los dos maestros mayores que lo an visto y que desta traça tenga un traslado el Sr. Mayordomo de la fabª y otro se ponga en los archivos y asimismo mandaron que por estos días que se an detenido mas los dos maestros se les de a entrambos 20 dus. Los cuales se los libren los señores contadores con los demás que el Cabº les tienen mandado dar y todo sea de fabrica*”¹⁷. Estas cantidades aludidas ascendían a 60.000 maravedíes según libramiento del día 20 de febrero¹⁸. La suma no era despreciable.

Lo que sí parece fuera de toda duda es que tanto Castillo como Vandelvira ejecutan modelo y traza de la obra, “*conforme al modelo y traça que an dado*” –se dice literalmente–, aunque desconocemos el grado de innovación y alcance de los mismos. Y ello sin minusvalorar la afirmación “*como estaba comenzado*”, que reza en ambos acuerdos, y que en opinión de Fernando Marías se refiere al antecabildo o cabildo de verano, cuya obra escultórica se realiza entre 1575 y 1579 siguiendo el programa iconográfico ideado por el canónigo Francisco de Pacheco¹⁹. En cambio, Gentil Baldrich afirma que durante la estancia de Castillo en Sevilla tan sólo debía restar la ejecución de la bóveda de la Sala Capitular²⁰. También parece evidente por la documentación que la fábrica catedralicia no guardaba copia del proyecto trazado por Hernán Ruiz II para las obras, por lo que se solicita a su

13. FALCÓN, T. *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1981, pág. 55.

14. A.C.S. Libro de Actas, núm. 30, fol. 39.

15. A.C.S. Libro de Actas, núm. 30, fol. 53.

16. A.C.S. Libro de Actas, núm. 30, fol. 67v.

17. A.C.S. Libro de Actas, núm. 30, 68v.

18. A.C.S. Libro de Fábrica, núm. 95, fol. 10.

19. MARÍAS, F., *El largo siglo XVI*. Madrid, Taurus, 1989, pág. 407.

20. GENTIL BALDRICH, J., “La traza oval y sala capitular de la catedral de Sevilla”, en *Cuatro edificios sevillanos*, Sevilla, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía, 1996, pág. 145.

hijo Hernán Ruiz III que hiciera entrega al mayordomo de la misma los originales dada su utilidad. Al parecer, Hernán Ruiz III, disgustado por su no elección como maestro para sustituir a su padre, debía como heredero haberse hecho cargo de todo este material, trasladándolo a Córdoba y, en cierto modo, secuestrándolo²¹. Por no tener, los canónigos carecían hasta de las trazas originales, lo que les impulsa a pedir copia de las nuevas para su archivo a buen recaudo.

Otro dato que avala la inmadurez material del proyecto que se estaba llevando parcialmente a cabo, su incipiente desarrollo, está en el hecho de que el arzobispo, después de acabado dictamen y trazas por los maestros, volviera a plantear la necesidad de *“alargar el cabildo nuevo y proveer lo que convenga y los maestros mayores no se vayan hasta que el cabildo no se resuelva en esto”*²². Recordemos que alargar era sinónimo de agrandar. Y naturalmente esta modificación sólo podía afectar a la sala capitular, la única pieza que por el retraso de su ejecución podía admitir semejante modificación en su configuración.

Álvaro Recio afirma que esta proposición fue rechazada por los capitulares. Como, al parecer, debió ser²³. Pero hay que admitir que Rojas y Sandoval no estaba tan descerebrado como para proponer la demolición de una obra en curso avanzado.

Los trabajos no debían prosperar, dado que dos años más tarde, por auto de 7 de mayo de 1574, tan solo se dispone *“que acabada la Capilla real se atienda en proseguir el Cab^o dando prisa en el”*²⁴.

Hernán Ruiz III no había sido elegido nuevo maestro mayor. Pero parece claro que Pedro Díaz de Palacios tampoco resultó ser el sucesor más adecuado. Díaz de Palacios, que había resuelto sin mayor dificultad los problemas constructivos que implicaban la finalización de la Capilla Mayor, parece desentenderse de las obras del cabildo; incluso las evita. Ello motivará su cese en 1575, siendo sustituido por un competente Asensio de Maeda, a quien competería culminar la obra.

Pero las dificultades edilicias y las consecuentes dudas de los padres capitulares no deberían agotarse, dado que todavía en 1582 éstos *“mandaron llamar dos de los mejores maestros de cantería que ay en el reino para que venidos con las promesas necesarias declaren y digan verdad si la antesala del Cab^o nuevo que se va cerrando está firme y perpétua y sobre ello den su parecer como de debe cerrar el Cab^o nuevo y que para que entonces puedan dar su parecer tenga hecho modelo acensio de maeda y desinio de los cerramientos”*²⁵. El antecabildo se está cerrando y la sala capitular está todavía por cerrar, aunque los *“desinios de los cerramientos”* y una posible maqueta ya habrían sido realizados por Maeda por mandato capitular. Estos maestros llamados de nuevo son Juan de Ribera y el maestro mayor de Jaén. Podría tratarse éste último de Francisco del Castillo, muerto en 1584 y a la sazón residente en Granada. Pero también podría ser, y con más probabilidad, Alonso de Barba, maestro mayor de las obras catedralicias. En cualquier caso poco importa puesto que ninguno de los dos acudieron a la convocatoria ante la desesperación de los capitulares que, ya a finales de 1583, dan por imposible su llegada y ordenan meses

21. MORALES, A., op.cit., pág. 20.

22. A.C.S. libro de Actas, núm. 31, fol. 68

23. RECIO MIR, Á., op.cit., pág. 130.

24. A.C.S. Libro de Actas, núm. 30, fol.

25. A.C.S. Libro de Actas, núm. 34, fol.61v.

después que sean Juan de Minjares y Asensio de Maeda quienes supervisaran los trabajos y confirieran el orden de cómo se ha de acabar la sala²⁶.

En septiembre de 1586 se discute como dar luces a la estancia, acordándose abrir ocho ventanas en el anillo de la bóveda, tras informe emitido este mismo mes por Hernán Ruiz III²⁷. Es obvio que la bóveda oval de la sala ya debería haber prosperado en su estado de ejecución con respecto a su cerramiento, al menos hasta abarcar la mitad de su perímetro anular.

Por fin, en 1590, en los libros de autos y fábrica ya se habla del retundido de la sala. La labor arquitectónica quedaba totalmente concluida.

El proyecto elíptico, aunque al parecer no del todo acabado, ya estaba consagrado para la última década del siglo en sus primeros años. De hecho un libramiento efectuado a Diego de Velasco por importe de 50 ducados por acabar una historia de piedra para el Cabildo²⁸, nos pone de manifiesto que las obras debían estar del todo finalizadas al menos hasta su segunda cornisa. Habían transcurrido trece años desde la muerte de Hernán Ruiz II y diez desde las nuevas trazas aportadas por Castillo y Vandelvira.

Estas son las noticias documentales recogidas de un modo minucioso por vez primera por Gestoso y Pérez –aunque los primeros intentos sistemáticos de estudio sean de Agustín Ceán Bermúdez en 1804– y, más tarde, por prestigiosos investigadores como Teodoro Falcón, Alfredo Morales y Álvaro Mir, entre otros. Son noticias que nos ponen de manifiesto la complejidad de un proyecto, su dilatada duración constructiva y, sobre todo, muchas dudas; hasta el extremo que, de hacer tan solo caso a las fuentes documentales primarias, el problema de resolver la paternidad de su posible autoría, más que aclararse, se complica hasta conducirnos a un posible callejón sin salida, pues nos faltan documentos esenciales como las trazas, o al menos las condiciones, que en su día confeccionaran arquitectos como Hernán Ruiz II, Castillo y Vandelvira, o Asensio de Maeda. Y no creo que estas fuentes primarias, salvo una improbable sorpresa, puedan ser ampliadas.

Este mismo problema ya lo exponía Antonio de la Banda y Vargas en 1974, cuando afirmaba que expuesta la historia documental de esta obra, surge necesariamente la pregunta del alcance material y artístico de la intervención de Hernán Ruiz II. Y confesaba que la respuesta a este interrogante constituye uno de los problemas más difíciles que aún tiene planteada la arquitectura del siglo XVI española y, por ende, la investigación artística sevillana²⁹.

Necesitamos otras fuentes exegéticas y éstas tan solo nos pueden ser suministradas por el análisis de la obra en el contexto histórico y estilístico de la arquitectura europea de su momento, como base de un posible modelo matriz conocido y aplicado por sus creadores. Necesitamos buscar el dónde y el cómo de una “idea” inicial, o históricamente elaborada, como fundamento de uno de los espacios más geniales e innovadores de la historia de la arquitectura española. Y ese fundamento artístico estaba en Italia.

26. A.C.S. Libro de Actas, núm. 34, fol. 61v.

27. A.C.S. Libro de Actas, núm. 34, fol. 127.

28. A.C.S. Mayordomía de 1582, núm. 105

29. BANDA Y VARGAS, A., *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*, Sevilla, 1974, pág. 123.



Fig.2. Fontana de la vía Flaminia (mascarón).

En primer lugar, no nos queda la menor duda de que el padre e inspirador de la planta elíptica –aunque es más que plausible afirmar que los primeros diseños sobre el papel pertenecen a la anterior generación de arquitectos y, de un modo muy particular, a Baldassare Peruzzi y su discípulo Sebastián Serlio (1545)³⁰– es el propio Vignola, quien proyecta y ejecuta piezas siguiendo este modelo (salones e iglesias). No obstante el papel desempeñado por Serlio como difusor de este nuevo modelo elíptico debemos admitirlo como determinante, sobre todo si nos referimos a sus Libros I y V (y sus *Diverse forme de templi sacri secondo il costume christiani y al modo antico*), publicado en París en 1547 y traducido con posterioridad al italiano entre 1551 y 1559 en Venecia³¹.

En efecto, en su *Libro Primo*, el maestro de Bolonia presenta hasta un total de cuatro modos de plantear la figura oval (fols. 13 y 13v), en tanto que el *Quinto* (fol. 4) nos ofrece la excelente traza oval de una iglesia³². También aparecerá un modelo de patio oval (Cap. IIII) en su *Libro Séptimo*, pero en realidad se trataría de una edición póstuma de 1575³³.

30. SERLIO, SEBASTIANO. *Il Primo libro d'Architettura di Sebastiano Serlio*. París, 1545.

31. SERLIO, SEBASTIANO. *Sette librid'Architettura et prospectiva*. Ed. D. Scamozzi, Venecia, 1619.

32. SERLIO, SEBASTIANO. *Libros I y V de Arquitectura*. Venecia, 1551. Edición facsímil con texto introductorio a cargo de José Ramón Nieto González, Salamanca, Caja España, 2010.

33. GONZÁLEZ ROMÁN, C., "Palacio, sive teatro", *Boletín de Arte*, nº 21, 2002, pág. 38.

Desde 1525 Peruzzi había experimentado modelos elípticos partiendo en su justificación clásica de anfiteatros, circos y algunos espacios secundarios de las termas de Roma. Pero también diseña dibujos, meramente especulativos y nunca pensados para su realización en la práctica. Este es el caso de san Juan de los Florentinos; también de algunas propuestas desarrolladas para la basílica de san Pedro del Vaticano, o el proyecto de iglesia circular por él diseñado, donde aparecen plantas ovaladas como ámbitos subsidiarios o capillas.

Sin embargo no todo en el arquitecto sienés van a ser propuestas ideales o meramente teóricas, pues para su ejecución, en cambio, diseña las trazas de la Capilla de los Teatinos en el Monte Pincio, el primer espacio oval destinado a edificio eclesiástico, y la iglesia de Santiago de los Incurables, planteada en 1536 y levantada y concluida por Volterra y Carlo Maderno en 1592³⁴.

En realidad, la génesis de estos planteamientos elípticos, evidencias de arcos o líneas ovales, –ya presentes en la arquitectura del último gótico– la encontramos a comienzos del XVI en el *Codex Atlanticus* de Leonardo (1510)³⁵, idea madurada y publicada quince años más tarde por el propio Durero, cuyo método se fundamenta en la proyección paralela sobre un plano inclinado³⁶.

De un modo más empírico este mismo método es común en la tratadística española de la segunda mitad del siglo XVI. Los tratados de Hernán Ruiz II (ca. 1545-1562)³⁷, Ginés Martínez de Aranda (1590)³⁸ –en cuyo *Libro de Cerramientos y Trazas de Monte* aparece un elocuente modelo de “capi alçado oval”– y, sobre todo, Alonso de Vandelvira (1580)³⁹, así lo ponen de manifiesto. Y en todos ellos se da por hecho que, de un modo generalizado, existe un completo conocimiento sobre estereotomía que era patrimonio de los maestros canteros españoles desde hacía décadas, aunque también lo encontremos en tratados europeos anteriores como los de Philibert de L’Orme (1561 y 1567)⁴⁰, inspirador o inspiradores para algunos del manuscrito de Vandelvira.

Merece la pena detenernos en el estudio cronológico de otro gran manuscrito, el de Hernán Ruiz II, publicado inicialmente por Navascués Palacio⁴¹. Para Álvarez Márquez, esta recopilación de materiales gráficos y literarios tiene su inicio en 1545, año de la publicación en París de los libros I y V de Serlio, que no se traducen al castellano, pero que se ven ampliamente referenciados en la obra del autor; en tanto que su finalización debería situarse en 1562, año en que aparece la primera edición en Roma de los Cinco Órdenes de Vignola que, a pesar de su gran difusión por toda Europa, no encuentra su refrendo en la obra del cordobés⁴². Esta opinión,

34. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Entre el manierismo y el barroco, iglesias españolas ovaladas”, *Goya*, n°177, 1983, págs. 98-107. ZUCC, M., *La cupola di S. Giacomo in Augusta e le cupole ellittiche di Roma*, Rome, Instituto di Studi Romani, 1946.

35. SIMONA, M., “Ovals in Borromini’s Geometry”, in *Mathematics and Culture II. Visual Perfection: Mathematics and Creativity*, Emmer, ed. Berlín, Springer, 2005, pág. 46.

36. HUERTA, S., Oval Domes, “History, Geometry and Mechanics”, *Nexus Network, Journal*, vol 9, n° 2, 2007, pág.224.

37. NAVASCUÉS PALACIO, P., *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven. Estudio y edición crítica*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974.

38. MARTÍNEZ DE ARANDA, G., *Cerramientos y trazas de monte*, Madrid, Servicio Histórico Militar, CEHOPU, 1986.

39. VANDELVIRA, A., *Tratado de Arquitectura de...* Edición crítica de G. Barbé-Coquelin, Albacete, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1977.

40. DE L’ORME, P., *Nouvelles inventions pour bien bastir et a petits fraiz*, París, Morel, 1561. *Le premier tome de l’Architecture*, París, Morel, 1567.

41. NAVASCUÉS PALACIO, P., *El Manuscrito de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, E.T.S.A., 1974.

42. ÁL. ÁLVAREZ MÁRQUEZ, C., “La traducción de Vitruvio y otras cuestiones”, en *Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz II*, Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, 1998, tomo II, pág. 93.

en cuanto a la cronología y el contenido del tratado, es ampliamente sostenida por A.J. Morales⁴³. Hernán Ruiz, ya lo sabemos, no cita a sus fuentes, Vitruvio, Alberti y Serlio. Y eso que de este último –nos dice Navascués– llega a “copiar exactísimamente los dibujos...”⁴⁴. Este sería el caso de los modelos para la traza de figura oval que nos dibuja el arquitecto en el folio 24v de su manuscrito. Pero nada tiene que sorprendernos si comprendemos que nos encontramos ante un trabajo meramente instrumental, pensado para el servicio de otros oficiales y discípulos del maestro.

Panofsky ya advertía de indicios de construcciones ovals para el proyecto inicial de tumba de Julio II por parte de Miguel Ángel⁴⁵. Pero También Corregio en la composición de su *Madonna de san Francisco*, de 1514 (Dresden Gemäldegalerie), o el escultor Gian María Falconetto⁴⁶.

Vignola

Es Vignola, pues, quien lleva a cabo mientras trabaja en la misma Villa Giulia la iglesia votiva de Sant-Andrea en la vía Flaminia, templo que para 1554 prácticamente ya estaba concluido. Su planta rectangular, con una sencilla fachada rematada en frontis, está cubierta por un cimborrio ovalado sobre el que a su vez se apoya una ovalada cúpula. Las reminiscencias externas con el Panteón de Roma son evidentes. Pero también el respeto por la idea de axialidad frontal, que tan determinante hubo de ser en el desarrollo del modelo de iglesia de planta oval, capaz de aunar el prestigio del modelo centralizado renacentista de templo con las directrices tridentinas de espacio longitudinal –basilical–, orientado hacia el presbiterio y altar mayor.

Con anterioridad a San Andrea Vignola había elaborado diferentes proyectos preliminares para la iglesia romana de san Giovanni dei Fiorentini. El primero, encargado por Julio III en 1550, es el que aparece en el álbum de Giovanni Vincenzo Casale, todo un complejo edificio de planta oval. Los otros, también para esta misma iglesia, son los que figuran en la copia de Oreste Vannocci Biringucci⁴⁷.

Sabemos, por otra parte, que el maestro boloñés había propuesto como alternativa a las trazas del Gesú una planta elíptica, la cual se recogen una copia del Códice O. Vanocci Biringucci de la Biblioteca Comunal de Siena.

Son estos dibujos del mencionado códice, sobre todo aquel que nos muestra una planta elíptica, insertada en un rectángulo, precedida de un nártex y acabada en capilla mayor rectangular, los que para algunos autores pudieron ser fuente de inspiración al proyecto de planta oval para la basílica de El Escorial dado por Vincenzo Danti en torno a 1572. En efecto, a petición de Felipe II, Cosme I había ordenado a Danti, miembro de la Academia florentina del Diseño, elaborar una planta oval para este templo que, al Duque, le debió parecer “bella y graciosa”⁴⁸.

43. MORALES MARTÍNEZ, A.J., *Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, 1996, pág. 158.

44. VASCUÉS PALACIO, P., op. cit., pág. 3.

45. PANOFSKY, E., “The First Two Projects of Michelangelo’s Tomb of Julius II”, *Art Bulletin*, nº 19, 1937, págs. 561-579.

46. HUERTA, S., op.cit, pág. 229.

47. ADORNI, B., *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano, Skira, 2008, pág. 53.

48. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La planta elíptica: De El Escorial al Clasicismo español”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 2, 1990, pág. 151.

Reminiscencia oval, que no bóveda y a menor escala, —me refiero de nuevo a Sant'Andrea in Vía Flaminia—, ofrece este arquitecto para la famosa sala del “Mapamundi” del Palacio Farnesio en Caprarola (1559), donde la estancia rectangular es cubierta por decoración en forma pseudoeléptica sobre pechinas, remitiendo a la decoración pictórica la ilusión óptica de espacio abovedado. Aún mejor ejemplo sería la Sala de la Aurora, de este mismo palacio, cuyos frescos pertenecen a Taddeo Zuccari.

Veinte años más tarde, Vignola evolucionaría en la composición de esta nueva modalidad de templos, extendiendo la forma oval a toda la planta, del mismo modo que el nivel superior del edificio. Esto ²⁰ queda plenamente conseguido en la iglesia vaticana de Santa Ana dei Palafrancheri, comenzada en 1572.

Más, junto a estas obras realizadas, sabemos que también el maestro elaboró otros proyectos de capillas ovales, proyectos que en algunos casos nunca se llevarían a buen término, pero que adquieren para esta hipótesis que sostenemos un significativo interés. El primero de ellos, tal vez, sea el que Vignola desarrolla en la primitiva planimetría de Villa Giulia,

me refiero al diseño White, donde encontramos como pormenor la reminiscencia de una sala de impronta oval que sirve de nexo entre ambos patios, cuyo origen pudo ser también otro proyecto vigolesco de los años 50, el de la nave de la iglesia de la Madonna del Piano en Capranica, del que disponemos de un diseño realizado por Ottaviano Mascarino, conservado en Viena⁴⁹, cuyas trazas y modelos pudiera llegar a conocer Francisco del Castillo. El segundo es una de las capillas privadas de la iglesia de san Esteban en la Torre Pía del Vaticano. Y el tercero y último es la propuesta realizada para salón de reuniones del cónclave de Pío IV, en 1559, en la zona oeste del patio Belvedere. Algunos autores afirman que es este prototipo de capilla para cónclaves el que de un modo directo es trasladado a la traza de la Sala Capitular hispalense⁵⁰. Sin embargo Francisco del Cas-

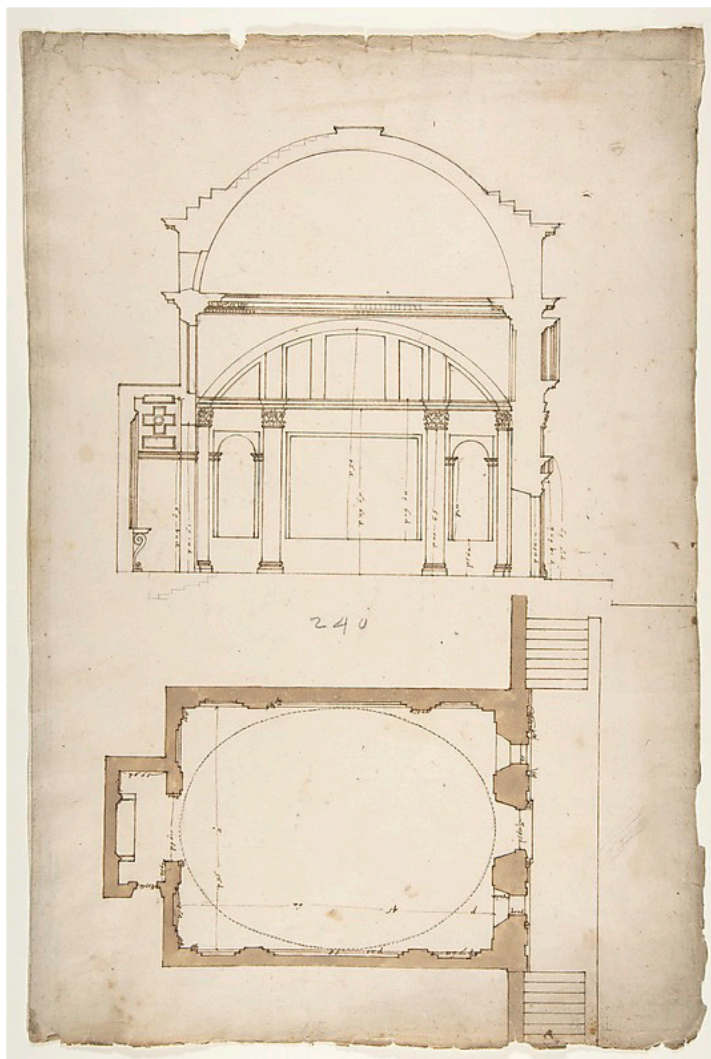


Figura 3. San Andrea in Via Flaminia. Planta y alzado.

49. TUTTLE, R., *Vignola e Villa Giulia. Il disegno White*. Casabella, 646, 1997, págs. 50-69.

50. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Entre el manierismo y el barroco...”, op. cit., pág. 101.

tillo nunca llegaría a conocer la propuesta original y mucho menos concluida dado que su regreso a España se produjo en 1555.

Como conclusión, podemos admitir las palabras de W. Lotz: *“En la obra de Vignola lo oval constituye un leitmotiv característico”*⁵¹.

M. Tafuri, refiriéndose a la Sala Capitular hispalense, decía de un modo literal:

*El tema que será propio de las investigaciones de Francesco da Volterra en Roma tiene por tanto su precedente en Andalucía; región en la que, por lo demás, las influencias de Serlio resultan notables (véase, por ejemplo, la Cancillería de Granada, terminada en 1587). Pero, en la Sala capitular sevillana, se puede observar una atención por la sucesión de los episodios espaciales desconocida en los sucesores romanos de Miguel Ángel y de Vignola. Desde la elegante y enrarecida antesala, obra de Hernán Ruiz, el corredor semielíptico, articulado por pilastras, se desarrolla como una invitación explícita a un movimiento del observados a una “sorpresa” espacial: la sensación es la de estar conducido hacia un lugar misterioso y sacro. Exactamente en el ingreso de la sala elíptica, un ventanal superior hace llover una violenta luz sobre el pequeño espacio en que concluye brutalmente el corredor; la artificiosidad del complejo se acentúa, y el efecto irreal es leído en todo su manierista significado una vez introducidos en el gran recinto oval, en el que la continuidad absoluta de las superficies y la iluminación difusa celebran el triunfo de la pura espacialidad*⁵².

La descripción que nos brinda Tafuri es excelente y, aunque dando por hecho que las trazas del antecabildo son de Hernán Ruiz II, guarda absoluta cautela sobre la autoría de la sala capitular, interpretando el conjunto como toda una genialidad espacial. Y es que, tal vez, nos encontremos ante el fruto colectivo de una feliz conjunción de maestros y modelos de fuerte impronta serliana y una manera muy experimental a la hora de proponer soluciones tanto espaciales como decorativas. Y no deja de ser curioso que, aquí, el historiador de la arquitectura italiana haga mención expresa de la fachada de la Real Chancillería de Granada, obra de Francisco del Castillo, cuyas connotaciones compositivas y decorativas vignelescas son más que evidentes.

Muchos autores dan por hecho que las trajas del nuevo complejo edilicio, incluida sala capitular oval, fueron dadas por Hernán Ruiz en 1558. Parece también obvio que nuestro arquitecto había manejado las fuentes de la edición de Serlio en italiano (1551). El asunto, no obstante, presenta grandes interrogantes al menos para mí.

Quien sí parece haber utilizado también a conciencia estas fuentes es Alonso de Vandelvira, el cual en su Tratado nos muestra sendas propuestas, hasta un conjunto de seis, de soluciones para bóveda oval o pseudooval, que en la cuarta no es otra que aquella desarrollada en la sala capitular sevillana, por lo demás prácticamente similar al modelo diseñado por Sebastián Serlio.

La sala Capitular de la Catedral de Sevilla es la primera construcción de planta oval española. Y la primera bóveda oval ejecutada en España, si exceptuamos algunos modelos de estancias cubiertas con seu-

51. LOTZ, W., *L'Architettura del Rinascimento*. Milano, 1997, pág. 32.

52. TAFURI, M., *La Arquitectura del Humanismo*, Madrid, Ed. Xarait, 1978, pág. 95.

doelípticas como la Capilla de los Junterones de la Catedral de Murcia, realizada por Jerónimo Quijano en 1525. Pero tampoco debemos ignorar que precedentes de bóvedas ovales sí debió haber en nuestro país y un caso verdaderamente excepcional debió ser la diseñada por Siloé en 1528 –de ella no sabemos gran cosa, ni tan siquiera que pudiera ser pseudoelíptica o ciertamente oval– para el trascoro de la Catedral de la Catedral de Granada, hoy desaparecida⁵³. Otro ejemplo siloesco, aunque en este caso claramente pseudoelíptico, sería el realizado para el vestíbulo oriental del Palacio de Carlos V, también en Granada. Éste, originalmente estaba cubierto en la propuesta de Siloé por dos segmentos de círculos sin llegar a tocarse, modelo que sería alterado por Juan de Minjares en 1580, para convertir esta bóveda en un rectángulo al que se han adosado dos semicírculos⁵⁴.

Existe otro ejemplo debido a la maestría de Hernán Ruiz II. Me refiero a la bóveda pseudoval (cúpula más dos exedras) del baptisterio de la iglesia cordobesa de san Nicolás de la villa, de 1540. No podemos decir lo mismo del crucero de la catedral de Córdoba, pues esta vez sí que hablamos de una verdadera bóveda oval. Sin embargo hay que dejar bien claro que este proyecto fue iniciado por Hernán Ruiz I y concluido, ya en fecha algo tardía como es 1599, por Diego de Prades⁵⁵, a quien en realidad debemos atribuir el proyecto.

*“No se puede decir –afirma el arquitecto ubetense– por escrito extensamente todo lo necesario para esta capilla, más harto rudo de entendimiento será el que por lo dicho no la entienda y sepa trazar y labrar”*⁵⁶. Es decir, su propuesta, sin ser especulativa, pues va dirigida a canteros, aunque rica en la resolución de planteamientos difíciles geométricos, no es compleja para cualquier maestro dotado de la suficiente experiencia práctica en la estereotomía.

De planta elíptica, el alzado de la sala oval capitular sevillana queda planteado en la superposición de un doble cuerpo: zócalo con friso dórico y orden de pilastras jónicas que enmarcan paños con decoración pictórica y escultórica. La bóveda es de casetones rematada por linterna. *“Y así digo –vuelve a decir Alonso– habiendo repartido proporcionalmente los artesones de esta capilla como dije en la plana pasada, echarás aquellos cruceros por sus plomos como parece en la planta, luego sacarás las cerchas...”*⁵⁷.

*“Tras la muerte de su padre (1575) –nos decía Geneviève Barbé Coquelin de Lisle–, Alonso que era también arquitecto, transcribió su ciencia, añadiéndole quizá algunos elementos de su propia cosecha...”*⁵⁸. Y, en efecto, así fue, pues una buena parte de los modelos reunidos en el manuscrito son obras llevadas a cabo por Andrés de Vandelvira, las cuales predominan entre los dibujos⁵⁹. Es cierto que su autor no cita, al referirse al modelo de planta elíptica, la Sala Capitular de Sevilla; pero tampoco lo hace Hernán Ruiz II en su tratado, quien –cómo no– refrenda ampliamente su manuscrito con la incorporación de las principales obras de su importante producción.

53. ROSENTHAL, E., *La Catedral de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1990, págs.58-62.

54. ROSENTHAL, E., *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton, New Jersey, 1985, págs. 141-142.

55. KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Arshispaniae, 1957, pág. 39.

56. VANDELVIRA, A., op. cit., vol.I, pág. 121.

57. Ibidem.

58. Ibidem, pág. 6.

59. CRUZ ISIDORO, F., *Alonso de Vandelvira*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.

Francisco del Castillo, ya en los finales del concurso para cubrir por oposición la plaza vacante de maestro mayor de la Catedral de Granada, envía en 1577 al Cabildo una carta que expresa todo el compendio de su vida profesional. Sobre todo habla con orgullo de su estancia en Roma, a la cual nos referiremos por extenso a continuación. Pero también añade –y suele ser sincero en sus afirmaciones– que a lo largo de su vida profesional ha hecho “*muchos edificios de templos y fortalezas y casas de consistorios puentes fuentes y otras muchas diversidad de edificios públicos y privados*”⁶⁰. Los templos han sido frecuentes en su producción: Huelma, Torredonjimeno, Torredelcampo, Andújar, Alcaudete y otros muchos; fortalezas, se refiere sin duda alguna a la Fortaleza Baja de Martos, pues no se conocen otras de su mano. Fuentes surgidas de su talento son relativamente abundantes: Caños de san Pedro de Jaén, Imperial y de Neptuno en Martos, de la Salud o del Rey en Priego de Córdoba, La Guardia ¿Pero a qué consistorios hace alusión?

El único consistorio municipal indiscutiblemente trazado y labrado por Castillo es el edificio de la Cárcel y Cabildo de Martos. Pero éste data de 1577, es decir, seis años posterior a su intervención en el cabildo metropolitano de Sevilla. Los mismos años que distan con respecto a su declaración granadina.

Francisco del Castillo el Mozo había nacido en Jaén en 1528, tal como se desprende de su testimonio en un pleito llevado a la Audiencia de Granada en 1575 sobre alcabalas de pedreros⁶¹.

Hijo de Francisco del Castillo el Viejo, prestigioso maestro en cantería y maestro mayor de las obras del Obispado, a sus diecisiete años es enviado por su padre a Roma, ciudad donde permanece durante nueve años, sin que tengamos constancia hasta la fecha de su presencia en otras ciudades italianas.

De su estancia en la Ciudad Eterna poco es también lo que sabemos; tan sólo que participa como estuquista⁶² y decorador en la construcción de la Villa Giulia, a las órdenes de Vignola, Vasari y, más tarde, Ammannati, al menos entre 1552 y finales de 1553. Recordemos que Ammannati se había incorporado a la obra en 1552, en tanto que Vasari, con su regreso a Florencia, abandonaba el proyecto en 1553.

De su presencia en Roma tenemos noticias documentales; también autobiográficas y literarias.

Diego de Villalta, ilustre polígrafo marteño, en su *Historia de la Antigüedad y Fundación de la Peña de Martos*⁶³, se refiere a nuestro arquitecto como:

*singular arquitecto y escultor... natural de la ciudad de Jaén y muy conocido en España por haber sido maestro de los edificios que el Papa Julio Tercio, de feliz recordación, mandó edificar en la ciudad de Roma, fuera de la puerta el Pópulo, en una viña que fue de su tío el cardenal del Monte, que en dar a las figuras y estatuas aptitudes y movimientos y gracias convenientes, pudiera competir con aquellos famosísimos escultores que, si no con Fidias, Praxíteles y Escopas, a lo menos si con cualquiera de los demás antiguos, como claro parece y se podrá entender por las figuras de los sátiros que de estuco y otras estatuas de mármol quedaron hechas de su mano en Roma*⁶⁴.

60. MORENO MENDOZA, A., *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1984, pág. 358.

61. MORENO MENDOZA, A., *Los Castillo, un siglo de arquitectura en el renacimiento andaluz*. Granada, Universidad de Granada, 1989.

62. COOLIDGE, J., “The Villa Giulia a study of central Italian architecture in ten mid-sixteenth century”, *The Art Bulletin*, September, 1943, Number Three.

63. VILLALVA, D., *Historia de la Antigüedad y fundación de la Peña de Martos*. Año de 1577, Madrid, Hijos de M. G. Hernández, 1923.

64. *Ibidem*, págs. 140-141

A su regreso a Jaén contaba nuestro arquitecto-escultor veinticinco años, edad legal para poder firmar contratos y ejercer por libre su actividad de arquitecto.

Castillo presume de su profesión como estuquista y escultor en Villa Giulia y, en particular, de su habilidad para *“hazer ornatos de entallos follajes maxcaras epitafios festones y otras galanías con que se adornan y enriquezen los epitafios hacer figuras como es publico y notorio que yo las e hecho en el mas honrrroso lugar del mundo en mucha cantidad y muy estimadas que fue en Roma en un edificio suntuosisimo que hizo el papa Julio tercio a quien yo servi tres años en este oficio por el mas aventajado que había en mi tiempo desta facultad”*⁶⁵.

Castillo no solo era diestro como decorador. También lo era como maestro en el gobierno de los oficiales, experto en estereotomía y perito en *“hazer de las maquinas para subir los materiales a los edificios como se an de hazer las cimbras y los andamios fáciles y seguros como se han de hazer los moldes y contramoldes cerchas baiveles y otra salta reglas y cortes de piedras”*⁶⁶. Por si ello fuera insuficiente, el arquitecto giennense se vanagloria de su experiencia en la *“práctica y exercicio desde el sacar de las piedras y labrallas derechas y salteadas y hacer otros viajes y cortes para comodidad de los edificios de puertas y ventanas y escaleras montear capillas modernas y romanas y otros muchos primores y secretos que ai en esta facultad de las traças...”*⁶⁷. Francisco del Castillo es constructor, pero también es mucho más, pues llegaría a conocer –algo que queda demostrado en varias obras de su posterior trayectoria constructiva– el proceso de división del trabajo que por aquellos años ya había puesto en práctica arquitectos como Vignola⁶⁸.

Hasta aquí todo el repertorio de conocimientos que un maestro en cantería de formación empírica ha de tener. A ello habría que sumarle un sólido conocimiento de las matemáticas. Pero Castillo no se conforma sólo con ello; muy por el contraria hace valer su faceta de arquitecto especulativo y teórico, pues estos años italianos habían sido aprovechados por él *“viendo y escudriñando y midiendo las cosas antiguas praticando con maestros abilisimos de aquella nación y de la nuestra estudiando los libros modernos y antiguos que trata desta facultad que todo esta escrito en lengua italiana la cual yo tengo tan propicia y familiar como la nuestra”*⁶⁹. Él si sabía italiano. Y la Villa Giulia por sí, sin ir más lejos para él, era todo un museo de escultura clásica como deja de manifiesto el inventario de las esculturas del 23 de marzo de 1555, publicado por Falk⁷⁰. Algunas de estas piezas, hoy desaparecidas, habrían salido de sus manos. Villalta –recordemos– nos habla de los *“sátiros de estuco y otras estatuas de mármol”* facturadas para la Villa. No olvidemos –como nos recuerda Marcello Fagiolo– que este conjunto, dotado en sus inicios de centenares de estatuas antiguas, había sido concebido como villa-museo, o lo que es igual, unos gigantescos *anticuarium*⁷¹.

65. MORENO MENDOZA, A., *Francisco del Castillo y...*, op.cit., pág. 359.

66. *Ibidem*.

67. *Ibidem*.

68. SCHLIMME, H., “L’Architetettura di Vignolafraprogetto e costruzione. Divisione del lavoro e processi di decisioninell’edilizia del Cinquecento”, en *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*. A cargo de A.M. Affanni y P. Portoghesi, Roma, 2011, págs. 379-396.

69. *Ibidem*, pág. 360.

70. FALK, T., *Stidienzurtopographie und geschite der Villa Giulia in Roma*. *Romische Jahrbuch fur Kunstgeschchte*. Band Dreizehn, 1971. Verlag Ernst Wasmuth Tübingen, pág. 171.

71. FAGIOLO, M., *Vignola, l’architettura dei principi*, Roma, 2007, pág. 89.

Villa Giulia

De su estancia en Roma, nueve años en total, prácticamente tres –los últimos– los dedica a trabajar en Villa Giulia. Empero nuestro joven arquitecto marcha a los diecisiete. Hasta esa edad se habría formado en el taller paterno, tal como él mismo declara: *“en que e sido exercitado desde mi nacimiento y desde que tuve uso de razón como hijo de hombre maestro...”*⁷². Sin embargo, desconocemos cuál fue su actividad entre los 17 y 22 años. Es de suponer que alargaría su formación como aprendizaje. ¿Pero con qué maestro o maestros? ¿Con el mismo Ammannati? De conocer este dato se abrirían nuevas pistas para indagar en el proceso formativo de su estilo, tan italianizante como versátil. En cualquier caso, de este horizonte intelectual nunca podría ser borrado personalidades como las de un Pirro Ligorio, o artistas como Perin del Vaga, Andrea y Jácopo Sansovino, e incluso el mismo Francesco da Sangallo.

En Villa Giulia tenemos constancia documental de su presencia como estuquista tanto en la fontana como en el palacio. En efecto, Tilman Falk ya había anotado un total de veintidós asientos a su favor entre el 31 de julio de 1552 y el 24 de septiembre de 1553⁷³. Estos datos han sido vueltos a publicar más recientemente, en 1995, por Julia Vicioso⁷⁴. Por estos trabajos el joven giennense va recibir un total próximo a los 170 escudos, con un salario mensual que oscilaría entre los 20 y 25.

Sus compañeros de trabajo, junto a Ammannati, son los estucadores-escultores Federico da Urbino, Rómolo Fiammingo, Mattheo Veneziano, Francesco da Sangallo, Thomasso da Casigola (autor de la figura del río Arno), Andrea y Jacopo (autor del otro río, el Tiber), Jacopo Perni, posiblemente el mencionado Jacopo, autor de las cariátides del Ninfeo, Giovan Battista di Rávena, Francesco da Urbino, Il Franciosino, Alesandro, más otros scalpellini. La diferencia salarial entre Castillo y los demás escultores-estuquistas, notable de hecho, ha hecho opinar a Stanislao Cocchia, Alessandra Palminteri y Laura Pe troni, que nuestro futuro arquitecto fuera, en efecto, “il capogruppo” de los mismos⁷⁵. *“Serví tres años en este oficio –nos asegura él mismo– como el más aventajado que había en mi tiempo desta facultad”*. Tenía tan sólo 23 años de edad.

Paola Hoffmann señala hasta un total de veintiocho artífices, estuquistas, escultores, trabajando durante estos meses en Villa Giulia, aunque, en realidad, son sólo cinco los que llevan el peso de esta empresa entre julio de 1552 y septiembre de 1553, prolongándose su actividad en el Ninfeo con toda probabilidad hasta la muerte del Papa en marzo de 1555, fecha del regreso de Castillo a España. Estos son Rómolo Fiamingo, en realidad más que escultor un entallador en mármol, Giovanantonio Veneziano, Giovanmatteo Veneziano, Federico da Urbino, identificado por Venturi como Il Brandani, es decir Federico Brandani, autor de la elegante decoración interna del palacio –como atestigua un pago a su favor–, y –cómo no– Francesco di Castiglio o Castiglione⁷⁶.

Brandani era unos ocho años mayor que Castillo y su experiencia profesional venía avalada por su anterior intervención en los trabajos de embellecimiento del Palacio Ducal de Pésaro.

72. MORENO MENDOZA, A., *Francisco del Castillo y...*, op.cit, pág. 358.

73. FALK, T., op. cit. págs. 14-157.

74. VICIOSO, J., “L’impiego dei materiali per Bartolomeo Ammannati nel ninfeo della villa Giulia a Roma”, en *Bartolomeo Ammannati*, edición a cargo de N. Roselli del Turco, F. Salvi, Florencia, 2005, pág. 290-296.

75. COCCHIA, S. PALMINTERI, A, PETRONI, L. “Villa Giulia: un caso esemplare della cultura e della prassi costruttiva nell’metà del Cinquecento”, *Bollettino d’Arte*, 1987, pág. 69.

76. HOFFMANN, P., “Scultori e stuccatori a Villa Giulia, inéditi di Federico Brandani”, *Rivista di critica e storia d’arte*, n°18, 1967, págs. 48-53.

En noviembre de 1553 las obras de Villa Giulia estaban prácticamente acabadas. De hecho el dorado de los estucos ya se había iniciado en mayo. En la primavera de este año los frescos de Próspero Fontana y Taddeo Zuccari ya habían sido comenzados. Y un año antes, para Pascua, Ammannati había presentado al Papa su proyecto de ninfeo⁷⁷.

Francisco del Castillo había trabajado, como escultor-estucista, para Villa Giulia Y es hasta probable que para la misma iglesia de San Andrea in Via Flaminia. Lo que nos parece más evidente es su posible participación en los trabajos de la fontana pública de esta misma calle, dada la afinidad con la labor escultórica del ninfeo y muro del patio del teatro de la villa resaltada por Frommel⁷⁸. Esta obra, como la pequeña iglesia votiva, deben ser consideradas como elementos adyacentes al principal proyecto papal. Sus débitos con la obra de Ammannati, en este caso su maestro –me refiero a la fontana–, debieron ser más que notables. No es necesario hacer hincapié en las similitudes existentes entre la traza de esta célebre fuente pública y el modelo posteriormente desarrollado por el maestro en su Fuente Imperial de Martos. En efecto, la “fontana pública”, proyectada conjuntamente por Vignola y Ammannati, con su planimetría curva similar al basamento de los Trofeos de Mario, queda articulada como un arco de triunfo –análogo al de la fachada de san Andrea in vía Flaminia– cuya estructura tripartita es coronada en su calle central por un frontón y obeliscos en sus remates⁷⁹.

Castillo era en 1571 un arquitecto completo y, sobre todo, un profundo conocedor de la arquitectura italiana de su tiempo. Y, por supuesto, el único capaz de plantear –por experiencia formativa profesional vivida *in situ*– un novedoso espacio oval, desconocido hasta el momento en España y sólo reconocible, desde el punto de vista teórico, por aquellos maestros mayores que hubieran manejado la edición italiana de Serlio, fundamentalmente sus libros I y V.

No veo probable que Castillo llegara a conocer las propuestas teóricas de B. Peruzzi. Pero si que parece evidente que sólo él habría podido familiarizarse en primera persona con los primeros planteamiento elípticos para bóvedas desarrollados por su maestro Vignola en Roma en la década de los 50 del siglo XVI, tanto –insisto– desde un punto de vista proyectual y especulativo como práctico. Y, desde luego, estaba ampliamente emparentado con la obra de Serlio, tal como demostrará ampliamente en el desarrollo posterior de su producción en España. Y cuando hablo de Serlio no sólo me refiero a la edición castellana de Villalpando de los libros III y IV, sino a su conjunto. Sin embargo, aunque parece claro que debieron existir en su poder estas publicaciones, no aparecen libros en su inventario de bienes, toda vez que éste no hace alusión a los enseres domésticos y mobiliario. Conocer su biblioteca nos aportaría, o nos hubiera proporcionado, un conocimiento más completo sobre la formación del Maestro de Martos, aunque todo apunta a que estuvo bien familiarizado con la obra de Vitrubio, Alberti, Serlio y, sobre todo, Vignola, al que copia e interpreta casi literalmente en algunos modelos de sus célebres Régole.

El dictamen, la concurrencia y el magisterio, de Andrés de Vandelvira avalarían los moldes y trazas emitidos en 1571 por ambos arquitectos. Pero también, posteriormente, el respeto y la consideración profesional que Asensio de Maeda mostraría por el Maestro de Martos, toda vez que fue por él mismo recomendado

77. ADORNI, B., op.cit., pág. 54.

78. FROMMEL, C.L. “Villa Giulia a Roma”, en *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milán, 2002, págs. 163-105.

79. FAGIOLO, op. cit, pág. 65.

para opositar a la maestría de la Catedral de Granada junto a Lázaro de Velasco y Juan de Orea, “tres personas eminentes”. Sólo tres, según aconsejaba Maeda, pues “*aunque en España ai mucha cantidad de maestros mayores... no por ello serán los que conviene... para el servicio de esta santa iglesia... que considerando bien este particular se puede rehusar oposición en el nombramiento de esta dicha maestría a la qual acudirían tantos y tan ignorantes que sin persuadirse que lo son causarían a los señores que lo avian de xurgar gran confusión y esta ubo en Sevilla...*”⁸⁰.

El proceso constructivo de la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla, ya lo hemos visto, es dilatado y complejo. Y sobre todo ambiguo y esquivo a la hora de abordar posibles o certeras autorías atendiendo a la documentación existente. Más de sesenta años de historia constructiva dan mucho de sí, sobre todo si atendemos al hecho de que a lo largo de todo este proceso intervienen hasta un total –si incluimos a Vandelvira y Castillo– de ocho maestros en el desarrollo de un complejo de diferentes edificaciones.

Pero la originalidad de la solución oval para su sala capitular es incuestionable. ¿A quién y en qué momento se debió? Hernán Ruiz, sin duda alguna, pudo ser su autor. Pero no tuvo tiempo para ver materializada ni tan siquiera una parte mínima de su obra. Y su proyecto desvirtuado y hasta posiblemente contradicho por el paso del tiempo y los dictámenes y propuestas de otros maestros. Luego, por exclusión, pienso que este papel le debió corresponder a Francisco del Castillo, aunque he de reconocer que el resultado final de esta construcción sea el producto de una intervención coral, fruto del cual resultaría un espacio emblemático, novedoso, elitista y absolutamente idóneo para oratorio o salón de cónclaves restringidos. Un modelo, a la postre, que sería adoptado con entusiasmo por algunas órdenes religiosas ya en el Barroco⁸¹.

Esta atribución a Castillo de la autoría de la sala capitular sevillana fue defendida por René Taylor en 1983 en una conferencia pronunciada en la Universidad Autónoma de Madrid, cuyo texto –que yo sepa– nunca se llegó a publicar. Desconozco las bases documentales de la misma, por lo que no puedo opinar. Pero, si estas fueron tan certeras y bien documentadas como las esgrimidas en el *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* celebrado en Granada en 1973 para la defensa de la atribución a este mismo autor de la fachada de la Real Chancillería granadina, sus aportaciones hubieran sido para mí –y creo que para muchos– extraordinariamente sugerentes y hasta un punto clarificadoras. Pero dudo que esa última documentación que nos despeje tantas incógnitas nunca pueda a llegar. Esa suerte, en cambio, si sonrió en el caso de la Real Chancillería. El cualquier caso, yo mismo defendía esta posibilidad, me refiero a la de una posible autoría de Francisco del Castillo con respecto al cabildo oval sevillano, en mi tesis doctoral defendida en Enero de 1983 y así fue publicada esta hipótesis en la primera edición de la misma de 1984⁸².

Fecha de recepción: 11/05/2015

Fecha de aceptación: 17/09/2015

80. MORENO MENDOZA, A., *Francisco del Castillo y...*, op.cit, págs. 292-293.

81. NOBILE, MARCO ROSARIO, *Chiese a pianta ovale tra Contrariforma e Barocco: Il ruolo degli ordini religiosi*. 1996, Palladio9, 17, págs. 41-50.

82. MORENO MENDOZA, A., *Francisco del Castillo y...*, op.cit, págs. 138-145.