

Raúl Romero Medina, Manuel Romero Bejarano

DIEGO DE RIAÑO Y LA OBRA DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO DE UTRERA. NOTAS SOBRE LA INFLUENCIA PORTUGUESA EN LA ARQUITECTURA BAJOANDALUZA DEL ÚLTIMO GÓTICO

Introducción

El fenómeno de la cantería hispana en la temprana Edad Moderna estuvo condicionado por las conexiones familiares de los maestros de obras, por los préstamos artísticos de los lenguajes foráneos y por la inercia y la tradición constructiva de las diferentes áreas geográficas. En esa cartografía del último gótico, la arquitectura de la Baja Andalucía quedó supeditada a estos principios, que pueden ser rastreados en el proceso de edificación de la catedral de Sevilla, el mayor templo gótico del mundo.¹ Su construcción, iniciada en el año 1434, tuvo eco en toda la diócesis hispalense, en la que se integraban territorios de las actuales provincias de Sevilla, Huelva, parte de Cádiz, algunas localidades de Málaga y Badajoz, y los obispados sufragáneos de Cádiz, Málaga y Canarias.² Además, incidió de forma especial en el área geográfica de Jerez de la Frontera, El Puerto de Santa María y su entorno más próximo, una zona que experimentó un sensacional aumento demográfico y económico a partir del tercer cuarto del siglo xv.³

No menos importancia tuvieron las tierras bajas del valle del Guadalquivir, donde se ubicaban poblaciones tan importantes como Lebrija o Utrera, especialmente esta última, que inició en el siglo xvi un periodo de bonanza económica que se tradujo en la renovación de sus parroquias medievales, el levantamiento de nuevas fábricas y la dotación de infraestructuras urbanas de las que carecía. A partir del tercer cuarto del siglo xvi, Utrera encabezaba la lista como primera población del reino de Sevilla después de su capital.

Es precisamente la renovación de la parroquia de Santiago de Utrera, en un estilo gótico inspirado en la catedral de Sevilla, la que nos permite reflexionar sobre esa madeja del tardogótico y, en concreto, sobre algunos de los maestros claves para entender el tránsito del lenguaje del último gótico a las formas clásicas renacentistas. Vamos a centrar el análisis en la figura de Diego de Riaño, cuya ascendencia montañesa, cercana a

Matèria, núm. 13, 2018
ISSN 1579-2641, p. 23-34

Recepció: 31-1-2018
Acceptació: 13-4-2018

¹ Un análisis de los talleres de cantería se encuentra en Juan Clemente RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del gótico al Renacimiento*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998. También existe un estudio más reciente que rebate ciertas hipótesis y recopila toda la bibliografía surgida tras la publicación de ese libro: Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN, *Anatomía de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2013.

² Para un estudio más pormenorizado del gobierno arzobispal de Sevilla, se recomienda la consulta de una tesis doctoral reciente: José Antonio PINEDA ALFONSO, *El gobierno arzobispal de Sevilla en la Edad Moderna (siglos xvi-xviii)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

³ La influencia de la catedral de Sevilla en el área jerezano-

portuense hizo que ya Gestoso acuñara la expresión gótico catedralicio para referirse a los edificios que se levantan a la sombra de su influencia. José GESTOSO PÉREZ, *Sevilla Monumental y Artística. Historia y Descripción de todos los Edificios Notables, Religiosos y Civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticias de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ello se conservan*, tomo II, Sevilla, El Conservador, 1890. Con posterioridad, este tema fue tratado desde una perspectiva muy general, no documental sino estilística, por Juan Clemente RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, «El gótico catedralicio. La influencia de la catedral en el arzobispado de Sevilla». El libro se llama *La piedra postrera. Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Cabildo Catedral, 2007, p. 175-255. Dos tesis doctorales recientes analizan de forma pormenorizada este proceso a la luz de fuentes documentales que se encontraban inéditas: Raúl ROMERO MEDINA, *Arquitectura medieval en El Puerto de Santa María. Del Islam a los inicios del Renacimiento*, Cádiz, 2009 y Manuel ROMERO BEJARANO, *Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la Baja Andalucía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014.

⁴ Begoña ALONSO RUIZ, «Diego de Riaño y los maestros de la Colegiata de Valladolid», *De Arte*, núm. 3, 2004, p. 39-53: 43.

Riaño, Solórzano, Riotuerto y Entrambasaguas, sitúa su nacimiento en Hornedo, una población cántabra ubicada en la Junta de Cesto,⁴ en las últimas décadas del siglo xv.

Hace poco tiempo trazamos su *percorso* biográfico y profesional, y al recopilar los datos historiográficos conocidos, se hizo evidente su formación en torno al foco de cantería burgalés y a los maestros Juan del Castillo y Juan Gil de Hontañón. A este último, además, le debería su presencia en la Baja Andalucía, al calor de las obras de la catedral de Sevilla.⁵ Del mismo modo, como dio a conocer el profesor Alfredo Morales,⁶ fue esta obra lo que le permitió, aunque de manera fortuita, su contacto con Portugal, fenómeno que hace posible estudiar la posterior influencia portuguesa en la arquitectura bajoandaluza del último gótico.

Su cargo de maestro mayor del arzobispado hispalense lo impulsó y vinculó con un número impresionante de fábricas que necesitaban ser renovadas o finalizadas. Protagonista de ese cambio estético que supuso el Renacimiento, debió de contar con un nutrido equipo de colaboradores que ejecutaban sus trazas, lo que prueba que actuaba como un contratista de obras moderno. Atendió problemas en las fábricas, facilitó trazas, e incluso, a veces, su presencia es imprecisa o difícil de delimitar, como en el caso concreto de la ciudad de Utrera. El vínculo con esta población lo determinaron las canteras de su entorno, propiedad del ayuntamiento hispalense,⁷ que nutrieron la catedral de Sevilla. Esta realidad lo relacionó con la iglesia de Santiago de dicha localidad, donde lo sitúa la documentación inédita. La conexión con esta fábrica en el contexto de la arquitectura del último gótico, de influencia portuguesa, será, a continuación, objeto de un riguroso análisis.

Sobre Diego de Riaño y Portugal

En 1517, Diego de Riaño se encontraba en la catedral de Sevilla trabajando como aparejador de Juan Gil de Hontañón. Ese año, en el transcurso de una pelea, mata al cantero Pedro de Rozas y se ve obligado a huir precipitadamente a Lisboa.⁸ El lugar que eligió para no ser preso de la justicia no fue seleccionado al azar. Las redes sociales de los canteros de la época eran una maraña que aunaba parentescos y relaciones de taller, y los edificios que se estaban construyendo en Portugal y Burgos por esas fechas demuestran que estas redes de cantería unían Lisboa y Castilla. Si se tiene en cuenta que Riaño, Juan Gil y Juan del Castillo —este, por entonces, ya una primera figura de la arquitectura lusa, que había trabajado con anterioridad en la catedral de Sevilla—⁹ provenían del foco burgalés, queda cerrado este círculo de relaciones profesionales.

Así pues, parece más que probable que Riaño desembarcase en Lisboa con una buena carta de presentación. Esto explica que, pese al homicidio de un cantero, fuese contratado en la obra del monasterio de los jerónimos de Belem, en Lisboa, donde trabajó en el cerramiento del crucero de la iglesia. Allí tenía un firme valedor, que era Juan del Castillo.

En 1522, Riaño obtuvo el perdón de su crimen por parte del emperador Carlos V y regresó a Sevilla.¹⁰ A partir de ese año, comenzaron a aparecer de modo generalizado las noticias de maestros portugueses en Jerez de la Frontera y su entorno, así como una serie de edificios de filiación tardogótica lusitana a lo largo y ancho de la Baja Andalucía y sus áreas de influencia: Extremadura, Canarias y América. Todo apunta a que Diego de Riaño atrajo a numerosos canteros y arquitectos, que partían de un Portugal en el cual languidecían las grandes construcciones, hacia una región rica y floreciente, como eran las tierras sevillanas a comienzos del siglo XVI y, en especial, la comarca jerezana y sus poblaciones, en 1520.

Diego de Riaño y la influencia portuguesa en la parroquia de Santiago de Utrera

La iglesia de Santiago de Utrera es una de las parroquias medievales cuya fábrica se renovó por completo a partir del año 1500 en un estilo gótico inspirado en la catedral de Sevilla. La portada principal (fig. 1), o del Perdón, presenta tal cantidad de referencias al tardogótico portugués, que parece una versión de la monumental portada por la que se accede a las *Capelas Imperfeitas* del monasterio de Batalha (fig. 2).

Sobre su fecha de construcción, autores como Del Río Sotomayor sostienen que fue realizada a partir de 1628 bajo el episcopado de don Diego de Guzmán y Benavides. Sin embargo, el estilo de sus elementos y los datos documentales evidencian que fue construida en el siglo anterior. De hecho, el propio autor aporta el pago que la parroquia recibió del ayuntamiento de Utrera, en 1542, «para la obra de cantería de la puerta mayor, frente al castillo».¹¹ Este dato y nuevas aportaciones documentales permiten tomar el pulso constructivo a la obra y plantear nuevas hipótesis.

Así las cosas, la referencia más antigua sobre las obras de la portada se remonta a 1521, momento en el que se efectúa una venta de cal que había de ser entregada «en la dicha villa de utrera en la iglesia y obra de santiago».¹² El aprovisionamiento de materiales evidencia que la obra estaba en marcha, si bien ello no nos permite concretar qué se estaba construyendo en esa fecha.

Esta noticia se puede completar con datos como los recopilados el 18 de junio de 1527, cuando el clérigo Pedro Martín de Cárdenas, que

⁵ En este trabajo recopilamos todo lo que se ha dicho y documentado sobre el maestro cántabro y analizamos su intervención en la cartuja de Jerez de la Frontera. Raúl ROMERO MEDINA y Manuel ROMERO BEJARANO, «La obra tardogótica de la Cartuja de la Defensión de Jerez de la Frontera. Reflexiones sobre la intervención de Diego de Riaño», *De Arte*, núm. 16 2017, p. 31-48.

⁶ Alfredo José MORALES MARTÍNEZ, «Diego de Riaño en Lisboa», *Archivo Español de Arte*, tomo 66, núm. 264, 1993, p. 404-407.

⁷ Tenemos constancia de que el maestro se desplaza a Utrera, al menos en dos ocasiones: en 1531, cuando el Cabildo catedralicio estudiaba traer esa piedra para la construcción de la sacristía mayor, y en febrero de 1533, cuando le pagan 5.000 maravedíes para que viaje a igualar las carretas de piedra. J. C. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, *Los canteros de la catedral...*, p. 359; A. J. MORALES MARTÍNEZ, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981, p. 35.

⁸ A. J. MORALES MARTÍNEZ, «Diego de Riaño...», p. 404-407.

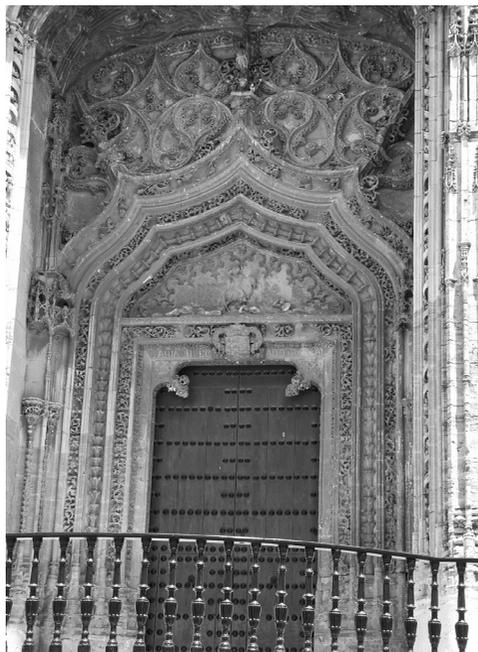
⁹ Sobre la estancia de Juan del Castillo en la catedral de Sevilla, ver M. ROMERO BEJARANO, *Maestros y obras...*

¹⁰ A. J. MORALES MARTÍNEZ, «Diego de Riaño...», p. 404-407.

¹¹ Juan del Río SOTOMAYOR Y GUTIÉRREZ, *Descripción de*

Utrera, fundación y adorno de sus templos y hazañas gloriosas de sus hijos, Sevilla, Extramuros, 1850, p. 253.

¹² Archivo de Protocolos Notariales de Utrera (APNU). 1521. Oficio VII. Andrés Gómez. Sin foliar. 12 de noviembre. El calero Francisco Martín Tintor y Antón Pérez Moreno se obligan a entregar a la fábrica de Santiago y al clérigo Juan de Aguilar como su mayordomo «treinta cahizes de cal buena e medida con derecha medida tal que sea de dar e tomar». El precio de cada cahiz era de 60 maravedís, y se comprometían a entregarlos en quince días desde la fecha de la carta. El cahíz era una medida de capacidad equivalente a unos 666 litros. Respecto al término «medir» que aparece en el contrato, la profesora de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla Reyes García, experta en las artes de la cal histórica, opina que se puede interpretar en el sentido de que el maestro pediría unas piedras de un tamaño determinado. En aquel entonces se compraba la piedra de cal y el proceso de apagado se efectuaba a pie de obra. La uniformidad en el tamaño de las piedras garantizaba una hidratación uniforme, y así se evitaba que el interior de algunas piedras quedase sin apagar, lo que podía generar problemas con posterioridad en la obra. Quiero agradecer a la profesora García su amable explicación, y a Francisco Pinto Puerto que me haya puesto en contacto con ella.



1. Portada principal de la iglesia de Santiago de Utrera. Fotografía del autor.

tan de 1538, cuando el carretero Hernando Alonso se obligaba a transportar cierto material tanto para la obra de la iglesia como para la de la fuente, que en la Alameda ejecutaba el concejo de Utrera.¹⁴ Así pues, no hay duda de que ese año tanto la iglesia como la fuente de los Ocho Caños estaban en obras.

Los trabajos continuaron a buen ritmo en 1546, pues ese año el clérigo Gonzalo Martín de Salado, mayordomo de la parroquia utrerana de Santa María de la Mesa, daba poder a Francisco de Arriaza, mayordomo de Santiago, para que en su nombre pudiese cobrar los dineros «que yo presto a la dicha fabrica de señor santiago para la obra que haze que todos son çinquenta y dos myll y seisçientos y ochenta y dos maravedi».¹⁵ Ello nos permite demostrar que eran frecuentes los trasvases de fondos entre las parroquias vecinas para atender a las necesidades de sus respectivas fábricas.

De nuevo, tanto en 1548¹⁶ como en 1549,¹⁷ hay constancia de acarreo de materiales, por lo que con certeza podemos afirmar que los trabajos se ejecutaron al menos hasta el último de estos años documentados.

La portada principal se abre en el cuerpo inferior de la torre-fachada mediante un gran arco carpanel flanqueado por dos estribos de planta circular decorados con columnillas, baquetones y pináculos, que suben por encima del arco hasta llegar a una moldura horizontal que crea algo simi-

actuaba como mayordomo de la fábrica, otorgó un poder en el que se autorizaba a García Ramírez y a Alonso López a que acudiesen en su nombre ante el provisor de Sevilla, pues le había sido «yntimado e notyficado a pedimyento de diego de Riaño maestro cantero en Rason de çierto salario que pide a la dicha fabrica de la yglesia de santiago».¹³ Del documento se deduce que Riaño había realizado cierto trabajo para la iglesia, si bien no queda claro si se trataba de la ejecución de trazas, de la dirección de las obras o de ambas cosas.

Los primeros datos documentales que permiten afirmar que la obra está en marcha da-

lar a un alfiz. Sobre la clave del arco hallamos otro pináculo, rematado por un copete, y en el espacio del supuesto alfiz, dos ventanas cuadradas sin ningún tipo de decoración.

Las jambas del arco están ornamentadas con finos baquetones y con una banda de decoración vegetal de flores similares a rosas, entre las que se desliza una banda plana que, en la zona superior, adopta una forma helicoidal muy similar a la que se puede ver en la bóveda de la iglesia de Santa María Coronada de Medina Sidonia, obra que también se ha puesto en relación con el último gótico portugués.¹⁸



2. *Capelas Imperfeitas* del monasterio de Batalha. Fotografía del autor.

Este arco genera una bóveda bastante compleja (fig. 3), resultado de la yuxtaposición de dos bóvedas de crucería con terceletes que solo presentan recto el nervio del espinazo, pues los otros dos son combados: convexos en el campo más ancho y cóncavos en el más corto. Del mismo punto en que los terceletes se unen a los nervios principales nacen otros combados. Los del campo más ancho son convexos y rozan el muro, y los del campo más estrecho se unen en un único nervio recto que muere en una ménsula colocada bajo el arco formero, de forma esferoide con motivos vegetales que coronan estos arcos. El plemento está decorado con roleos. Por su parte, hacia el exterior de la portada, los nervios mueren en un baquetón cilíndrico (fig. 4) que recorre verticalmente la portada y que está decorado con un motivo idéntico al que se encuentra en el interior de la portada del baptisterio de la jerezana parroquia de San Miguel. Se trata de una cinta colocada de manera helicoidal a lo largo de todo el baquetón y que deja una ancha banda vacía en la que se colocan cascabeles, elemento característico del tardogótico luso.

La portada ocupa todo el espacio disponible bajo el gran arco de la fachada. Se resuelve mediante un vano adintelado con grandes piñas — motivo recurrente en el arte del país vecino — en las esquinas y bordeado por una banda de cardinas. En el dintel y las jambas hay una decoración vegetal a base de motivos florales que arrancan de un vástago, similar a la

¹³ APNU. 1527-1529. Oficio VI. Juan Ruiz de las Casas. Sin foliar. 18 de junio de 1527.

¹⁴ «todos los cantos e piedra e madera que fuere menester para la obra de la yglesia de señor santiago desta dicha villa e para la obra que el conçejo desta dicha villa haze en la fuente de la alameda las piedras de çerca o lejos de donde estuvieren e la madera de media legua alRededor de la villa». APNU. 1538. Oficio III. Pedro de Soria. Sin foliar. 20 de octubre. El transporte se había rematado en el carretero a un precio de 6,5 maravedíes la carretada sin importar el lugar en que estuviese el material. El plazo de entrega abarcaba desde la fecha del otorgamiento hasta el 31 de diciembre de 1539. El carretero pone como condición que durante el tiempo que durase el contrato sus ocho bueyes pudiesen pastar en las tierras comunales de la villa. El mayordomo de la parroquia de Santiago por aquel entonces era Pedro Franco.

¹⁵ APNU. 1546. Oficio III. Pedro de Soria. Fol. 1015 vto. y ss. 28 de octubre.

¹⁶ APNU. 1548. Oficio VI. Alonso López. Fol. 26 y ss. 8 de enero. Diego Ximénez se obliga con Pedro de Villamayor, quien actúa como mayordomo de la fábrica de Santiago, «a traer a la obra de santiago toda la cantería y madera y piedra que fuere menester para la dicha obra a tienpo de un año». Ximénez lo hacía como limosna a la parroquia, si bien pone como condición que, a cambio, el

mayordomo debía conseguir del Concejo de Utrera una licencia para que sus ocho bueyes pudiesen pastar en las tierras comunales.

¹⁷ APNU. 1549. Oficio II. Diego Hernández. Fol. 211 vto. y ss. 14 de octubre. El carretero utrerano Andrés Sánchez Benjumea se obliga con el bachiller Francisco de Mansilla, quien actúa como mayordomo de la fábrica de Santiago, «de traer e acarrear con mys carretas a vos la dicha fabrica de la dicha yglesia todos los materiales que ovierdes menester para la obra de la dicha yglesia de cantos de las canteras de esta dicha villa e piedra e madera del termyno de esta dicha villa e os traer catorze cantos de piedra de mogaerejo termino de la villa de moron». El plazo de entrega abarcaba desde el día del otorgamiento hasta el mismo día del año siguiente. El precio era la licencia municipal para que los ocho bueyes del carretero pudiesen pastar en las tierras comunales.

¹⁸ M. ROMERO BEJARANO, *Maestros y obras...*

¹⁹ *Ibidem.*



3. Detalle de la bóveda del arco. Iglesia de Santiago de Utrera. Fotografía del autor.



4. Detalle del baquetón cilíndrico. Iglesia de Santiago de Utrera. Fotografía del autor.

de la fachada principal de la iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera, obra también relacionada con el tardogótico del país vecino.¹⁹ Sobre el vano hay un gran arco mixtilíneo (fig. 5), cuyas arquivoltas se decoran con motivos vegetales: una banda de flores acampanadas encajadas una en otra, una segunda de cardinas y una tercera, que ha perdido buena parte de los motivos, en la que se alternan las piñas con animales y tallos. El tímpano, bordeado de caireles y una banda de cardinas, presenta en su interior un relieve que representa a Santiago Matamoros. En esto es similar a la portada principal de la parroquia de



5. Detalle del arco mixtilíneo. Iglesia de Santiago de Utrera. Fotografía del autor.

San Jorge de Alcalá de los Gazules,²⁰ si bien el diseño de esta es mucho más arcaico y apegado a la tradición local.

El conjunto está flanqueado por dos pilares de planta circular de los que arrancan dos vástagos decorados al modo del tronco de una palmera —motivo presente en Almonaster la Real²¹ y Calera de León— que, a cierta altura, se transforman en sendos capiteles decorados con hojas de cardina que funcionan de peana, formada esta por dos molduras de planta estrelladas superpuestas y girada una con respecto a la otra. Este elemento se localiza en numerosos edificios jerezanos. Cada peana se corona con un doselete calado (fig. 6), y el conjunto está rematado por un pináculo que llega hasta el arranque de la bóveda. En el espacio que queda entre el arranque de la bóveda y el fin del arco, donde se forma una suerte de alfiz, hay una serie de combados con los laterales, decorados con una banda de motivos vegetales, de las que en algunos puntos salen hojas de cardo, que forman un dibujo similar a una tracería ciega que se distribuye entre los florones que rematan los extremos del arco.

La semejanza de esta portada con el gran arco de acceso de las *Capelas Imperfeitas* del monasterio de Batalha es evidente, no solo por su estructura general con ese gran arco mixtilíneo que corona el vano, sino también, y sobre todo, por la yuxtaposición de varias bandas de decoración de tupidos

²⁰ Sobre la obra de esta portada, ver David CARAMAZANA MALIA y Manuel ROMERO BEJARRANO, «Nuevos datos sobre las portadas góticas gaditanas: el patrocinio del cardenal Diego Hurtado de Mendoza en la parroquia de Santiago de Jerez y la autoría de Rodrigo de Alcalá en la parroquia de San Jorge de Alcalá de los Gazules», *Laboratorio de Arte*, núm. 28, 2016, p. 41-59.

²¹ Sobre la influencia del último gótico portugués en esta portada, véase Florentino PÉREZ EMBID, «La portada manuelina de Almonaster la Real (Huelva)», *Archivo Español de Arte*, tomo XVII, 1994, p. 270-278. Alfredo José MORALES MARTÍNEZ, *Arquitectura medieval en la sierra de Aracena*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1976, p. 120-121; Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ, «La iglesia parroquial de Almonaster la Real (Huelva)», *Laboratorio de Arte*, núm. 2, 1989, p. 33-43; Teresa LAGUNA PAÚL, «Huelva Gótica», José FERNÁNDEZ LÓPEZ (coord.), *La España Gótica. Andalucía*, Madrid, Encuentro, 1992, p. 379-426; Alberto OLIVER CARLOS, Alfonso PLEGUEZUELO SÁNCHEZ y José María SÁNCHEZ SÁNCHEZ, *Guía histórico-artística de la sierra de Aracena y Picos de Aroche*, Aracena, Grupo Sierra de Aracena, 2004, p. 38-41; Manuel Jesús CARRASCO TERRIZA, «La portada manuelina de Almonaster», *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, 406, 2011, p. 233-252.



6. Detalle del doselete. Iglesia de Santiago de Utrera. Fotografía del autor.

motivos vegetales, que constituyen, a menor escala, una versión de la impresionante obra portuguesa. Además, se localizan motivos recurrentes en el arte bajoandaluz de filiación lusitana visibles en otros monumentos, tales como el baquetón con decoración helicoidal, las piñas, los motivos florales que arrancan de un vástago o las molduras de planta estrellada superpuestas y giradas. En el dintel se aprecia la inscripción: «MARIA SIN PECADO ORIGINAL».

Por tanto, podemos concluir que en esta portada intervinieron canteros portugueses. Si tenemos en cuenta que en la fachada campea el escudo del arzobispo Manrique de Lara (fig. 7), quien gobernó como

cardenal la archidiócesis hispalense entre 1530 y 1538, se puede afirmar que este elemento ya estaba concluido antes del último de los años citados. Y si vamos aún más lejos, dadas las coincidencias apreciadas, podemos aventurar que tal vez alguno de los canteros que trabajó en Almonaster, obra patrocinada por Manrique de Lara, también lo hizo en Utrera.

El interior del templo presenta dos zonas bien diferenciadas: la cabecera, de época barroca, y la nave, de estilo tardogótico, aunque parece contemporánea a la fachada principal. Esta zona presenta tres naves de la misma altura y cuatro tramos de bóveda, de los cuales el central es el más ancho. Las naves se separan por pilares de planta circular similares a los de la iglesia de Santa María de Arcos, edificio en el cual, además, todas las naves tienen la misma altura, pues los baquetones tienden a la uniformidad, lo que confiere al soporte un aspecto columnario. Es curioso que, al contrario de lo que sucede con otras iglesias similares, este aspecto se pierde en la parte superior, ya que no existe ninguna línea de imposta y cada baquetón tiene en la zona superior un capitelillo que conecta con el nervio correspondiente. Los cerramientos tampoco son muy evolucionados. La nave central se cubre con bóveda de crucería con terceletes, mientras que las laterales lo hacen mediante unas bóvedas de terceletes en las



7. Escudo de Manrique de Lara. Iglesia de Santiago de Utrera. Fotografía del autor.

que se han eliminado los nervios diagonales, al igual que en la sacristía de la capilla de la Antigua de la catedral hispalense.

En los muros laterales, los enjarjes se realizan en unas ménsulas troncopiramidales. Bajo una moldura circular se dispone un grueso collar con cascabeles y varias molduras de planta estrellada, giradas con respecto a la inferior. Más abajo hay unas hojas de acanto, una moldura de planta circular y un motivo fitomorfo, todo ello rematado por un baquetón acodado.

La iglesia presenta grandes similitudes con otros edificios que se han relacionado con la arquitectura tardogótica portuguesa, en especial la portada y, en el interior, la base de los pilares y las ménsulas, donde aparecen los mismos cascabeles, tan frecuentes en el arte luso del momento.

Sin embargo, a cierta altura, la obra parece involucionar. El remate de los pilares es muy arcaico, lo mismo que las bóvedas, que presentan modelos propios de la segunda mitad del siglo xv. Es posible que los portugueses abandonasen la obra cuando estaban a punto de concluirse los cerramientos, que quedaron en manos de maestros locales, sin demasiada inventiva; de ahí que, en lugar de las vistosas bóvedas cuajadas de combados, haya sencillas bóvedas de terceletes.

²² APNU. 1546. Oficio III. Pedro de Soria. Fol. 809 vto. y ss. 12 de septiembre. Los testigos que declararon en este caso fueron Juan Hernández de Ribera, Juan Pérez Serrano, Francisco Hernández de Ribera el Mozo y Alonso Martín Rollo. Todos ellos dijeron que el tal Juan Cantero era soltero.

Esbozando una posible cronología del templo, se podría decir que hay constancia documental de que los trabajos habían comenzado en 1521, y que, antes de junio de 1527, Diego de Riaño habría dado unas trazas, si bien no sabemos con certeza si se estaban efectuando obras en ese momento, o si los problemas con el pago de sus honorarios hicieron que abandonase los trabajos. Lo cierto es que entre 1538 y 1549 se estaba labrando el templo, aunque no se sabe cuándo finalizó la intervención de los maestros que trajeron los motivos ornamentales del tardogótico portugués, tras lo cual el edificio quedó en manos de artífices locales.

A este respecto hay que señalar que la relación de los canteros utreranos con Portugal queda probada en un documento de 1546. En él, el cantero Hernando Alonso pide testimonio al alcalde de la villa de Utrera, con la presencia de varios testigos, de cómo «Juan cantero su hijo que Reside en la villa de mora [entiéndase Moura] en el Reyno de portugal que alli se nonbra francisco Martyn es soltero e por casar que pedia e pidio al dicho señor alcalde que a los testigos que en Razon de ello presentare los mande Responder a los quales e a cada uno de ellos pregunte e haga preguntar por el tenor del dicho pedimyento e lo que dixeren e depusyeren se lo mande dar entregar en manera que faga fe para lo llevar e presentar donde le convenga».²² Queda patente que Hernando Alonso tenía contactos en Portugal, e incluso es posible que fuese portugués, de ahí que su hijo se marchase a Moura, al otro lado de la frontera. Lo que no queda tan claro es la razón por la que Juan Cantero decidió cambiar su nombre por el de Francisco Martín, hecho que resulta, cuando menos, curioso, y que demuestra lo complicado del asunto.

La influencia de la parroquia de Santiago, y en especial de su fachada monumental, es evidente en Utrera en el arco de acceso a la calle Niño Perdido, que parece de la misma época y tal vez sea obra de los mismos artífices. Se trata de un arco carpanel que apea en columnillas, truncadas en una intervención posterior, con unos capiteles que presentan una moldura de planta circular, bajo la cual hay dos de planta estrellada y una banda de rosas, lo que da lugar a una versión reducida no solo de los capiteles de Santiago, sino también de muchos otros que se han analizado en este trabajo. Sobre la clave, se ubica una cruz arbórea y, flanqueándola, dos veneras.

El caso de la portada principal de la iglesia de Utrera es el más fiel a los recargados modelos portugueses que se encuentran en la Baja Andalucía, hasta el punto de que se puede hablar de una transposición en la tierra sevillana del abigarrado programa decorativo de la gigantesca puerta de acceso a las *Capelas Imperfeitas* del monasterio de Batalha. Este hecho denota un claro gusto por la novedad en una tierra tan atrasada en lo artís-

tico como habría sido durante décadas el Reino de Sevilla. Con todo, resulta curioso observar que los comitentes aún siguen decantándose por el estilo gótico, un gótico muy evolucionado y exótico en la zona, pero al fin y al cabo un estilo que guardaba bastantes nexos con la arquitectura de finales del siglo xv. Por las mismas fechas, el Renacimiento irrumpía con fuerza en la zona, y en breve barrió las huellas del último arte medieval. Como muestra, sirva la monumental y netamente clásica torre-fachada de la utrerana parroquia de Santa María de la Mesa, levantada poco después que la de Santiago.

Conclusión

A continuación, cabe concluir con las hipótesis que hemos planteado y abrir nuevas líneas en las relaciones formales entre los modelos andaluces y portugueses en la encrucijada del último gótico. Hay una cuestión importante que subyace en este trabajo y es que la relación del maestro Diego de Riaño con la iglesia de Utrera es imprecisa, si bien existen referencias documentales que lo sitúan allí. Es difícil delimitar su intervención en cuanto no se conservan la documentación de fábrica de la obra ni cuentas que avalen los pagos de los transportes de cal citados y, además, la propia información que ofrecemos nos manifiesta que el mayor ritmo constructivo de la obra debió de producirse varios años después del fallecimiento del maestro cántabro. Los contratos del transporte de materiales que se pagan con el trasvase o préstamos de fondos nos hablan de obras en marcha, si bien deben ser interpretados como puntuales, al menos los citados en el trabajo, pues es un mecanismo poco habitual en la gestión económica de un templo. ¿Pudo ocurrir en alguna otra fábrica de la Baja Andalucía? Esta es una pregunta que habrá que responder en un futuro.

No cabe duda de la intervención de Diego de Riaño en Utrera, ya era maestro mayor del arzobispado, y estos solían operar en sus obras sufragáneas, unas veces solo dando trazas, y otras supervisando los avances en visitas muy esporádicas. No hay que perder de vista los compromisos que alcanzó el maestro con otras obras de Castilla, que impedirían su presencia constante y regular en la zona andaluza.

Si bien somos conscientes de que el documento que hemos citado de 1546 no es suficiente base para vincular la portada del templo de Utrera con el tardogótico portugués, así como entendemos que puede haber autores que discutan las filiaciones con las *Capelas Imperfeitas* del monasterio de Batalha, quedan patentes las relaciones formales con Portugal. Como hemos señalado, no sabemos qué intervención se debe a la mano de Riaño,

si la ejecución de las trazas, la dirección de las obras o ambas cosas a la vez, pero sí sabemos que la realidad estilística de la portada corrobora la mano de maestros canteros portugueses, bien documentados en otras obras del entorno constructivo.

Raúl Romero Medina
 Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)
 rarome50@gmail.com

Manuel Romero Bejarano
 Universidad de Sevilla
 meencantajerez@hotmail.es

DIEGO DE RIAÑO Y LA OBRA DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO DE UTRERA. NOTAS SOBRE LA INFLUENCIA PORTUGUESA EN LA ARQUITECTURA BAJOANDALUZA DEL ÚLTIMO GÓTICO

Diego de Riaño es un arquitecto clave para poder entender la transición de los lenguajes arquitectónicos desde el último gótico hasta las primeras formas renacentistas en el contexto de la Baja Andalucía. Su estancia en Portugal, entre 1517 y 1522, le permitió la asimilación de unos elementos decorativos que plasmaría en las obras del arzobispado de Sevilla, en las que trabajó a partir de 1523. Es el caso de la parroquia de Santiago de Utrera, en la que pudo intervenir con otros maestros de procedencia portuguesa.

Palabras clave: Diego de Riaño, tardogótico, Renacimiento, Utrera, Portugal

DIEGO DE RIAÑO AND SANTIAGO DE UTRERA PARISH CHURCH. NOTES ON THE PORTUGUESE INFLUENCE IN LOWER ANDALUSIAN ARCHITECTURE OF THE LATE GOTHIC

Diego de Riaño is an important architect to understanding the transition of architectural languages from the Late Gothic to the first Renaissance forms in the context of Lower Andalusia. His stay in Portugal, between 1517 and 1522, allowed him to assimilate some decorative elements that would be reflected in the works of the Archbishopric of Seville in which he took part from 1523. This is the case of the parish church of Santiago de Utrera for which he took part in the construction with other stonemasons of Portuguese origin.

Keywords: Diego de Riaño, Late Gothic, Renaissance, Utrera, Portugal