

## HERNAN RUIZ Y LA GIRALDA DE SEVILLA

**A** lo largo del siglo XVI asistimos al singular encuentro de la arquitectura del renacimiento con las distintas arquitecturas islámicas peninsulares, como ocurrió primero con la catedral cordobesa sobrepuesta a la sutil trama de su mezquita califal, seguida después del palacio de Carlos V conviviendo con los palacios nazaritas de la Alhambra de Granada, para terminar con el cuerpo de campanas injertado en el alminar de la antigua mezquita almohade de Sevilla. De estos tres casos me referiré aquí a la intervención de Hernán Ruiz el Joven en la conocida Giralda de Sevilla, cuya actuación resulta ejemplar en tantos aspectos y de la que el mayor elogio es el que hace el profesor Chueca cuando, comentando la adición renacentista del cuerpo de campanas, señala que «por su espontaneidad y frescura, parece que está allí *a nativitate*» (1). En efecto, una misma savia parece alimentar estas dos arquitecturas tan distantes cronológica y conceptualmente, llegando a un grado de fusión tal que parece imposible arbitrar otra solución mejor que la ofrecida en su día por Hernán Ruiz.

Conocemos en sus líneas generales, después de los últimos trabajos que hacen referencia a la Giralda (2), las vicisitudes que rodearon su

construcción, si bien todavía quedan por despejar algunas incógnitas tales como el verdadero alcance del concurso abierto en 1557 para dotar al cuerpo almohade de un remate que sustituyera al mezquino que coronaba la torre desde el siglo XIV. Sabemos que en 1555 el maestro Diego de Vergara el Mayor, como lo llama Ceán Bermúdez, presentó un proyecto para coronar la torre con un remate piramidal sobre el que irían unas bolas, cruz y veleta, todo en este orden. Sin embargo, hasta que no se produjo la muerte del maestro mayor de la catedral, Martín de Gaínza, en 1556, no se volvió a hablar de esta iniciativa cuya idea parece deberse al arzobispo Valdés quien, de acuerdo con el Deán y el Cabildo catedralicio, tomó el acuerdo de construir un nuevo remate (1557). Para ello se consultó a los arquitectos de mayor fama, si bien nada sabemos de los posibles concursantes, en el caso de que los hubiera. Lo cierto es que Hernán Ruiz el Joven presentó, en diciembre de aquel año de 1557, un proyecto y el 5 de enero de 1558 el cabildo aprobaba su propuesta, al parecer en contra de lo que hoy llamaríamos el informe técnico, que en esta ocasión emitieron los arquitectos Gaspar de Vega, Francisco Rodríguez Cumplido y Juan Sánchez, entre

otros (3). Al no conocer en detalle los argumentos que en contra de la solución aportada por Hernán Ruiz se pudieron esgrimir nada cabe comentar en este sentido, si bien no creo que se tratara de cuestiones estético-formales, sino en todo caso de carácter constructivo desde el momento en que Hernán Ruiz proponía aumentar la altura de la torre de doscientos cincuenta pies en otros cien pies, con fábrica de ladrillo, y sin necesidad de reforzar el cuerpo almohade que restaría intacto. López Martínez ya comparó esta actitud audaz de Hernán Ruiz con la de Brunelleschi en relación con la cúpula de la catedral de Florencia, con la que, en efecto, guarda muchos puntos en común. No sólo en lo que se refiere al tema del concurso y desenlace a favor de la solución aparentemente más arriesgada, sino incluso en la actitud valiente del cabildo que supo ver aquí, en Sevilla, la fuerza de la idea de Hernán Ruiz que haría de la torre de la catedral el «centro visual de la ciudad», como apunta Vicente Lleó (4), del mismo modo que la cúpula de Brunelleschi se convierte en el símbolo edilicio sin igual de Florencia, llegando a un extremo tal que, como dice Vasari, «hasta el cielo parece envidiarla». Pero aún cabría añadir algo al hecho cierto de que la Giralda se erigió en el centro visual de la ciudad, y es que, volviendo la oración por pasiva, la propia ciudad se convierte en un espectáculo desde el excepcional mirador que llegó a ser esta torre, a cuya impresión es difícil sustraerse, como le sucedió a don Antonio Ponz quien, en el siglo XVIII, escribe: «No puede usted creer qué recreo causa desde lo alto de la torre el extender la vista por la ciudad y territorios que desde allí se des-

cubren. Toda la llanura de Sevilla y riberas del Guadalquivir, varios pueblos, la cordillera de Sierra Morena... las sierras de Gibraín, las de Zahara y Morón...» (5), de tal manera que su alcance rebasa el límite de lo estrictamente urbano para entablar un diálogo con el propio paisaje natural.

De todo ello debió de ser consciente el Cabildo catedralicio cuando aprobó las trazas de Hernán Ruiz, repitiéndose una situación análoga a la que el Cabildo sevillano había vivido, al despuntar el siglo XV, cuando acuerda la fábrica de la catedral gótica actual, cuya ambición monumental queda recogida en la tradición según la cual los capitulares acordaron hacerla «tan grande, que los que la vieran acabada nos tengan por locos». Todo ello no hacía sino manifestar unas posibilidades económicas verdaderamente extraordinarias cuyo crecimiento no había menguado en los años del arzobispado Valdés cuando se le encarga a Hernán Ruiz la obra de la Giralda, la cual, a su vez, bien pudiera interpretarse como índice visible de las riquezas acumuladas por la Iglesia hispalense (6).

Hernán Ruiz el Joven había sido nombrado maestro mayor de la catedral de Sevilla en 1557, dejando tras de sí una importante labor en Córdoba, de la que me interesa recordar ahora una obra muy singular, como es la torre de la iglesia cordobesa de San Lorenzo, que si bien no se recoge en los trabajos dedicados a nuestro arquitecto, tiene toda la apariencia de ser obra suya. En este sentido aventuré su atribución a Hernán Ruiz al estudiar el manuscrito conservado en la Escuela de Arquitectura de Madrid (7), animado por el hecho de encontrarse entre aquellas trazas una que res-

ponde a la curiosa disposición de los cuerpos de la torre de San Lorenzo. Esta, concebida como campanario, está fechada hacia 1555 (8) por lo que correspondería al final de la etapa cordobesa de Hernán Ruiz convirtiéndose a su vez en el antecedente más inmediato del remate de la Giralda, con el que guarda muchas analogías formales, de proposición y funcionales. La torre de San Lorenzo, una de las más originales e interesantes de todo el renacimiento andaluz por la gracia con que está resuelta, consta de un primer cuerpo de campanas de planta cuadrada sobre el que que apoya un segundo, igualmente de campanas y de planta cuadrada, pero girado cuarenta y cinco grados sobre el inferior, el cual a su vez soporta el remate de planta circular que no puede por menos de recordar el llamado «de carambolas» que recibe la «tinaja» en la Giralda. La relación entre estos tres cuerpos en San Lorenzo, de tal manera que el lado del cuerpo bajo es dos veces mayor que el del segundo y tres veces mayor que el diámetro del remate circular, se mantiene prácticamente en la Giralda. Así mismo la concepción de ambas obras como campanarios, más allá del comportamiento habitual ante este tipo de construcciones me inclinaría a hablar de una auténtica arquitectura sonora. Es éste un aspecto que no se puede pasar por alto: la colocación de doce campanas en San Lorenzo y las veinticuatro de la Giralda, unas para hacerlas sonar a golpe de badajo y otras a vuelo. Todo esto que puede parecer anecdótico es, sin embargo, sustancial ya que la instalación y uso de esta complicada máquina está encargada de hacer oír la voz de la iglesia al tiempo que marca el ritmo de la actividad urbana.

Todavía a mediados del siglo XIX, en la Giralda de Sevilla, la campana mayor o de Santa María, vulgarmente conocida como la «Gorda» tocaba «diariamente el alba, los tres golpes al elevar la Hostia en la misa mayor, las plegarias de tres campanadas a las doce del día y tres de la tarde, y los nueve golpes de las oraciones del Ave María; y por extraordinario en los días de primera clase y en los repiques generales. San Miguel toca en los días de primera y segunda clase, cuando ocurre algún incendio y en los repiques generales, pues entonces suenan todas con armoniosa dirección. Santa Catalina toca todos los días para llamar a coro, y en los de primera y segunda clase lo hace Santiago. Santa Cruz y Omnium Sanctorum tocan las ánimas y Santa Catalina la queda. Las otras 18 campanas tienen también sus toques designados y lo ejecutan al vuelo, como lo verifica diariamente Santa Lucía, conocida por la Esquila, que sirve para llamar a coro» (9).

Aquella riqueza de sonidos de significación tan diversa pesó, a mi juicio, en Hernán Ruiz en el momento de preparar su proyecto para rematar el alminar almohade de Sevilla utilizando para ello un lenguaje absolutamente inusual que casi no me atrevería a calificar tan siquiera de arquitectónico, mucho más próximo quizás a formas carpinteriales y al todavía oscuro capítulo de las arquitecturas efímeras a las que luego me referiré. Quiero ahora señalar lo excepcional de esta arquitectura que se aparta tanto de lo que podía ofrecer el manierismo andaluz contemporáneo como de la propia obra de Hernán Ruiz, si a él se debe como supongo la citada torre de San Lorenzo de Córdoba. Pero, aunque no fuera así, Her-

nán Ruiz jamás utilizó, por lo que hoy sabemos de él, este lenguaje de entallador, policromo y diverso, que se resiste a cualquier intento de clasificación estilística. Si pensamos que la obra de Hernán Ruiz, y muy especialmente la que corresponde a su madurez en la etapa sevillana, sea la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla, la portada de la parroquia de las Virtudes de Villamartín (Cádiz) o la iglesia del Colegio de la Compañía de Córdoba (10), se caracteriza precisamente por la definición arquitectónica de los órdenes clásicos, tal y como lo manifiesta el estudio que de éstos hace el mencionado «Manuscrito de Arquitectura», no cabe sino concluir que Hernán Ruiz se apartó aquí voluntariamente de aquella gramática clásica, en favor de una construcción «armada» a base de elementos frágiles y anticlasicos que le permitieran resolver lo que esencialmente exigía su destino como cuerpo de campanas. En esta línea Hernán Ruiz ideó un templete abierto a los cuatro vientos, en el que desaparecen las superficies continuas en contraste con la prácticamente ciega caña de la torre almohade.

Al constatar aquel anticlasicismo de Hernán Ruiz en esa ocasión, anticlasicismo que no responde en absoluto a una óptica manierista que puede llevar implícita la dialéctica clasicismo-anticlasicismo como vías posibles del renacimiento arquitectónico, sino por producirse al margen de los lenguajes al uso, extraña ver que algunos autores que han dedicado pacientes estudios a nuestro arquitecto hablan de que existen allí «elementos clásicos de pura estirpe brunelleschiana, cual la superposición de órdenes... e incluso también ciertos matices de monumentalidad Palladiana»

(11), lo cual es, a mi juicio, muy difícil de sostener en un elemental análisis de la Giralda. Igualmente resulta imposible aceptar que los dos primeros cuerpos son de orden dórico y que los dos cilíndricos altos son jónico y corintios respectivamente, error este que se sigue repitiendo desde por lo menos el siglo XVIII (12). Bastaría comparar la Giralda, en el detalle de su diseño, con las nuevas «girdaldas» surgidas a raíz del terremoto de 1755 que obligó a reconstruir gran número de torres andaluzas, para ver definición arquitectónica y órdenes clásicos, como sucede con la intervención de Antonio Matías Figueroa en la bellísima torre de San Pedro de Carmona (1777-1785).

Aníbal González acertaba plenamente cuando observó que Hernán Ruiz «desdeñando el pequeño detalle para supeditar el trazado a la considerable distancia del punto de vista», puso especial cuidado en el estudio de su proporción, donde radica el acierto pleno de nuestro arquitecto (13). Curiosamente esta actitud de Hernán Ruiz fue igualmente imitada a la hora de reconstruir tantos campanarios afectados por el mencionado terremoto de 1755. Así, Pedro de Silva en su proyecto para levantar de nuevo la torre de la iglesia parroquial de Moguer (1760), optó por buscar la síntesis de unos volúmenes hasta lograr la silueta deseada en la misma línea sugerida por la Giralda, despreocupándose igualmente de cuestiones estilísticas como lo había hecho Hernán Ruiz (14). Para terminar sería suficiente volver de nuevo a Córdoba, donde el alminar-campanario de la mezquita-catedral, unido igualmente al nombre de los Hernán Ruiz, ofrece una imagen indiscutiblemente

arquitectónica, bien trabada, grave y muy distinta del alegre y caprichoso remate sevillano. Este cuenta tan sólo con un aliento serliano en el primer cuerpo, interpretado de forma muy libre, y algunos acentos propios de la arquitectura de Hernán Ruiz como son los frontones curvos y las linternas que tantas veces aparecen en su «Manuscrito de Arquitectura». Pero todo lo demás está inventado para esta única ocasión.

Resta un último aspecto a comentar cual es el significado de esta obra que, a mi juicio, responde a una situación muy concreta que vive la ciudad de Sevilla y que alcanzaba de lleno a la propia catedral. Se ha dicho repetidas veces y con acierto, que la obra de Hernán Ruiz pertenece a ese género recuperado por la moderna historiografía de las «arquitecturas efímeras», de tal manera que desde el punto de vista formal responde a aquella libertad compositiva vista en monumentos de Semana Santa, túmulos funerarios, custodias, «castillos» teatrales, triunfos, retablos y demás temas análogos que arquitectos, carpinteros, pintores, maestros de «invenciones» y «teatristas» han diseñado a lo largo de la historia, y de donde tantos temas pasaron con el tiempo a incorporarse a la arquitectura perenne. Para Vicente Lleó el cuerpo cristiano de la torre significa el triunfo de la iglesia sevillana (15) y en su favor se encuentra indiscutiblemente la perdida iconografía que el pintor Luis de Vargas incorporó en tres de las fachadas del cuerpo almohade, con los Santos Patronos de Sevilla. Este espíritu se desprende de la conocida y larga inscripción latina debida al canónigo y humanista Francisco Pacheco, y cuya versión castellana hecha por Francisco de Rioja

y recogida por Gestoso (16), transcribo a continuación:

«Consagrado a la eternidad. A la gran madre libertadora, a los Santos Pontífices Isidoro y Leandro, a Hermenegildo, Príncipe Pío, Félix, a las Vírgenes Justa y Rufina de no tocada castidad, de varonil costancia, Santos titulares, esta torre de fábrica africana, y de admirable pesadumbre, levantada antes doscientos y cincuenta pies, cuidó el Cabildo de la Iglesia de Sevilla, que se reparase a gran costa en el favor y aliento de D. Fernando de Valdés piísimo prelado; hicieronla de más augusto parecer, sobreponiéndole costosísimo remate, alto seis (cien) pies de labor y ornato más ilustre; en él mandaron poner el coloso de la Fe vencedora, noble a las regiones del cielo, para mostrar los tiempos por la seguridad que tenían las cosas de la piedad cristiana, vencidos y muertos los enemigos de la iglesia de Roma; acabóse en el año de la restauración de nuestra salud 1568 siendo Pío V Pontífice Optimo Máximo y Filipo II augusto católico, pío feliz, vencedor, Padres de la patria y Señores del Gobierno de las cosas».

Merece la pena leer dicha inscripción, a pesar de la dudosa traducción, porque en ella se recogen no sólo la idea fácil del triunfo del cristianismo sobre el islam, al sobreponer el cuerpo cristiano sobre la «tutrim phoeniciae structurae», que cobraba actualidad en aquellos días, según Ponz, en la derrota infringida a los turcos tanto en el asedio a Malta (1564) como en Hungría a manos de Maximiliano II, sino otros aspectos más inmediatos, y que entran de lleno en el espíritu contrarreformista. En efecto, el pasaje de dicha inscripción que se refiere a «los enemigos

de la iglesia de Roma» y recuerda a continuación a Pío V y a Felipe II, como rey católico, sin omitir antes el nombre de Fernando Valdés, arzobispo de Sevilla pero también Inquisidor General, me lleva a pensar en aquel núcleo protestante de «luteranos» sevillanos que, como ya estudió Bataillon, eran en realidad erasmistas y que fueron duramente perseguidos por la Inquisición en los 1557-1558 (17). Si se tiene en cuenta que entre las víctimas más señaladas de aquella persecución se encontraba el Doctor Constantino, que ocupó la canonjía magistral de la catedral sevillana y que como tal era el predicador «oficial» de la misma, se podrá medir lo encarnada que llegó a estar la heterodoxia en el propio Cabildo catedralicio. De acabar con esta situación se encargó el mencionado Fernando Valdés quien al propio encomendaba a Hernán Ruiz el remate de la torre, cuyo proceso constructivo es paralelo a los procesos inquisitoriales de aquéllos que habían predicado en Sevilla la doctrina protestante de la justificación por la fe.

Es en este sentido en el que creo que cabe una más amplia lectura del significado añadido a la Giralda dentro de la política contrarreformista inmediata al Concilio de Trento, cuyas disposiciones fueron precisamente el objetivo del pontificado de Pío V, citado en la inscripción que comentamos. En este punto es difícil sustraerse al hecho de que la Giralda, rematada por el «Victrices fidei colosum», fundido en 1568 por Bartolomé Morel, viene a coincidir plenamente con el espíritu de la «professio fidei tridentine». Con ella se daba respuesta a las interpretaciones que sobre el alcance de la fe difundió el protestantismo.

No obstante hay que añadir que la imagen de la fe como norte, como guía, ya la encontrábamos en Carranza, una de las víctimas de Valdés, cuando en sus «Comentarios sobre el catechismo christiano» (Amberes, 1558), hablaba de la razón y de la fe como «dos nortes con los cuales navegamos en esta vida» (18), del mismo modo que el «giraldillo», en tanto que veleta, asume el papel de señalar la dirección de los vientos al tiempo que recuerda «la seguridad que tenían las cosas de la piedad Christiana». Otros aspectos complementarios tales como la inscripción que aparece sobre el llamado cuerpo del Reloj, donde se repite el versículo lo del capítulo 18 de los Proverbios, según el texto latino de la Vulgata (Turris fortissima nomen Domini - El nombre del Señor es torre fuerte), añadirían pruebas a esta posible interpretación de la Giralda de Sevilla dentro del contexto de la Contrarreforma en España.

(1) F. Chueca, *Arquitectura del siglo XVI*, Madrid, 1953, p. 271.

(2) T. Falcón, *La Catedral de Sevilla, Estudio Arquitectónico*, Sevilla, 1980, pp. 87-93.

(3) C. López Martínez, *El Arquitecto Hernán Ruiz en Sevilla*, Sevilla, 1949, p. 46.

(4) V. Lleó, *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, p. 186.

(5) A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, ed. Aguilar, 1947, p. 779.

(6) F. Morales Padrón, «La ciudad del Quinientos», vol. III de la *Historia de Sevilla*, Sevilla, 1977.

(7) P. Navascués, *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, 1974.

(8) P. Madrazo, *Córdoba*, Barcelona, 1886, p. 505.

(9) P. Madoz, *Diccionario...*, T. XIV, Madrid, 1849, p. 313.

(10) A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, 1967, p.116.

(11) A. de la Banda, *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*, Anales de la Universidad de Hispalense, n.º 23, Sevilla, 1974, pp. 128-129.

(12) A. Ponz, *ob. cit.*, p. 778.

(13) A. González, *La Giralda*, Sevilla, 1929, p. 27.

(14) Para el tema de las torres sevillanas reconstruidas a partir de 1755 vid. A. Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana*, Sevilla, 1952.

(15) V. Lleó, *ob. cit.*, p. 186. *Vid.* también de este

autor *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1975. Algunas interpretaciones recientes, como la de V Nieto, quieren ver en la Giralda una nueva Torre de los Vientos, según comunicación presentada al III Congreso Español de Historia del Arte, celebrado en Sevilla.

(16) J. Gestoso, *Guía artística de Sevilla*, Sevilla, 1884, p. 11).

(17) M. Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, 1966 (2.ª ed.).

(18) Bataillon, *ob. cit.*, p. 519.

PEDRO NAVASCUES PALACIO