

PEDRO GARCÍA DE SANLÚCAR. *PRIMUS INTER PARES*
DE LOS CANTEROS GADITANOS DOCUMENTADOS
EN LA MAESTRÍA DE LA CATEDRAL GÓTICA DE SEVILLA
(DOC. 1419-1440)

David J. Caramazana Malia 

Universidad de Sevilla (España)

dcarmal508@g.educaand.es

RESUMEN

El presente trabajo reconstruye la trayectoria profesional de Pedro García de Sanlúcar, uno de los maestros mayores de la catedral de Sevilla durante las primeras fases del proyecto gótico, activo entre 1419 y 1440. A partir de noticias documentales hasta ahora dispersas y no vinculadas a una misma personalidad creativa, se propone una lectura unitaria de su actividad como cantero y albañil. El estudio realiza un estado de la cuestión y analiza las obras que pueden relacionarse con su intervención, permitiendo perfilar su papel en el desarrollo constructivo del templo. Asimismo, se aborda su fortuna crítica, poniendo de relieve las lagunas historiográficas que han condicionado la percepción de su figura. Las conclusiones ofrecen una revalorización del maestro, subrayando su relevancia en el contexto del gótico sevillano y contribuyendo a una mejor comprensión de los procesos creativos y profesionales implicados en la obra catedralicia.

PALABRAS CLAVE: catedral de Sevilla, Ysambart, Carlín, Alfonso Martínez, sierra de San Cristóbal.

PEDRO GARCÍA DE SANLÚCAR. *PRIMUS INTER PARES* AMONG THE CADIZ STONEMASONS DOCUMENTED IN THE ORIGIN OF THE GOTHIC CATHEDRAL OF SEVILLE (DOC. 1419-1440)

ABSTRACT

This work reconstructs the professional career of Pedro García de Sanlúcar, one of the master builders of Seville Cathedral during the early phases of the Gothic project, active between 1419 and 1440. Based on documentary evidence that was previously scattered and not linked to a single creative personality, a unified interpretation of his activity as a stonemason and bricklayer is proposed. The study reviews the current state of the topic and analyzes the works that can be associated with his participation, providing a better understanding of his role in the construction of the cathedral. Furthermore, his critical reception is addressed, highlighting the historiographical gaps that have influenced the perception of his figure. The conclusions offer a reevaluation of the master builder, underscoring his importance within the context of Sevillian Gothic and contributing to a better understanding of the creative and professional processes involved in the cathedral's construction.

KEYWORDS: Cathedral of Seville, Ysambart, Carlín, Alfonso Martínez, Saint Christopher's mountain range.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2026.11.03>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 11; junio 2026, pp. 51-80; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



1. INTRODUCCIÓN

A pesar de tener varias referencias sobre la presencia del maestro Pedro García en la catedral gótica de Sevilla desde comienzos del siglo XIX, su figura no ha recibido la misma atención historiográfica que la de otros canteros documentados en el origen de la *Magna Hispalensis* (Llaguno y Amírola & Ceán Bermúdez, vol. 1, 1829, p. 84; Gestoso y Pérez, vol. 2, 1890, p. 33). Según los últimos estudios (Jiménez Martín, 2013), la denominada por sus promotores como «obra nueva» se emprendió entre 1433 y 1434, años en los que aparece documentado el maestro flamenco Jehan Ysambart. Aunque convenimos en aceptar que Ysambart pudo realizar una intervención crucial en el devenir del proyecto catedralicio, su mera presencia ha eclipsado a otros constructores que trabajaron antes y después de él. Entre ellos se encuentra Pedro García, mencionado en 1421 y documentado desde 1424 al frente de la catedral¹. En 1434 accedió al cargo de maestro mayor justo tras la marcha de Ysambart y luego continuó trabajando en la cuadrilla de Charles Gauter (o Gautier) de Rouen, alias «Carlín», hasta 1440, ya dentro del plan reconstructivo que ha llegado a nuestros días².

El objetivo principal del presente artículo es esclarecer la biografía artística de Pedro García a través de los estudios que recogen su nombre en un mismo período cronológico y relacionar el paisaje arquitectónico de la Baja Andalucía con las posibles obras emprendidas por este maestro, examinando los lugares en los que intervino y sus posibles lazos familiares. Hasta el momento solo se tenía noticia de sus intervenciones en la catedral sevillana, sin embargo, recientes estudios parecen indicar que García estuvo trabajando también para el Concejo de Sevilla bajo el nombre de «Pedro García de Sanlúcar» (Caramazana Malia, 2020, pp. 265-268, 2023, pp. 335-369, 2024, pp. 35-60). Por otro lado, intrínseco al hecho de haber pasado desapercibido durante tanto tiempo por parte de los especialistas, es obligado examinar los motivos que han afectado a su fortuna crítica, otro de los objetivos del presente estudio.

2. HISTORIOGRAFÍA SOBRE PEDRO GARCÍA Y SUS TRABAJOS EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

Antes de centrarnos en la fortuna crítica de Pedro García, cabe comenzar indicando que la cronología y evolución del proyecto gótico de la catedral de Sevilla sigue abierta (fig. 1). De hecho, uno de los puntos de debate se encuentra precisamente en la complejidad de enmarcar las labores del maestro García, pues se encuentra

¹ El dato de 1421 no está confirmado, aunque no lo consideramos gratuito (Llaguno y Amírola & Ceán Bermúdez, vol. 1, 1829, p. 84). La referencia del año 1424 en Jiménez Martín (2013, p. 121).

² Sobre la catedral de Sevilla (AA.VV., 1984; Álvarez Márquez, 1990, pp. 11-32; Rodríguez Estévez, 1998, 2011, pp. 33-62; Pinto Puerto, 2006, pp. 211-295; Jiménez Martín, 2021, pp. 37-51; García Ortega, 2014, pp. 184-193; Laguna Paúl, 2019, pp. 203-230; Rodríguez Estévez & Ampliato Briones, 2024, pp. 21-36).

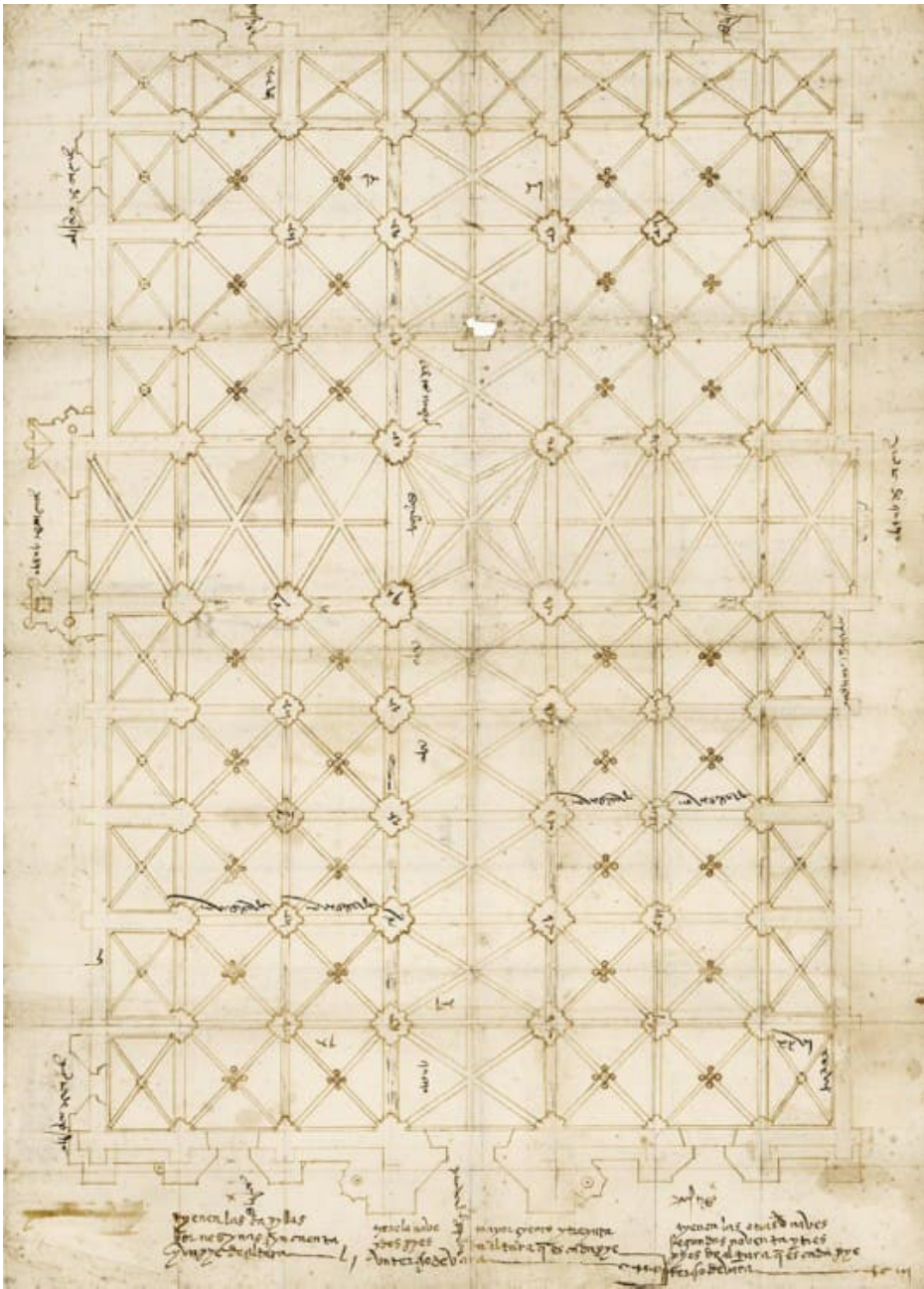


Fig. 1. Anónimo, *Plano de la catedral de Sevilla conocido como «traza de Bidaurreta»* (c. 1480). Archivo del monasterio de la Trinidad de Bidaurreta, Oñate (Guipúzcoa).
Fuente: Alonso Ruiz y Jiménez Martín (2009).

a caballo entre dos corrientes historiográficas: la que propuso que el nuevo templo gótico se inició desde el año 1401 y la que viene discutiendo tal extremo y retrasando el inicio de la empresa hasta el año de 1433³. Pedro García se documenta con seguridad al frente de las obras en el templo sevillano en la década de 1420 y permanece documentado hasta 1440, circunstancias que, como veremos, no han sido puestas suficientemente en valor.

El primer escrito que menciona a un cantero de nombre Pedro García trabajando para la catedral de Sevilla fue el de Eugenio Llaguno y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Como es bien sabido, estos autores dedicaron parte de sus inquietudes intelectuales al estudio de la arquitectura española y fruto de ese interés mutuo, Ceán publicó en cuatro volúmenes el manuscrito póstumo de Llaguno bajo el título *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración* (1829)⁴. Además del cantero Pedro García, en este trabajo de Llaguno y Amírola y Ceán Bermúdez (1829) se abordó por primera vez el problema de la atribución de la traza de la catedral de Sevilla:

Por falta de documentos de aquel tiempo en el archivo de esta santa iglesia se ignora quién fue el arquitecto que haya trazado y comenzado esta suntuosa obra, á no ser que se quiera atribuir á Alfonso Martínez, que siete años antes [se refiere al supuesto acuerdo de 1401] era maestro mayor de aquel cabildo, como se ha dicho en el año 1386, ó a Pedro García, que lo era en el de 1421, quien con Sancho García, maestro mayor de las atarazanas de Sevilla, y Gonzalo López arquitecto de Écija, dieron su parecer en este año sobre los perjuicios que había padecido la azuda que estaba entre los molinos del Arzobispo y los de Angorrilla en el rio Guadaira (Llaguno y Amírola & Ceán Bermúdez, 1829, vol. 1, p. 84).

Como vemos, los autores no tuvieron pudor a la hora de tener en cuenta a Pedro García como uno de los candidatos para recibir el honor de ser quien trazó el proyecto de la catedral de Sevilla. Además de situarlo como maestro mayor en 1421 –referencia no contrastada–, Llaguno y Ceán (1829) revelaron que este cantero, en compañía de otros maestros de la ciudad, dio su parecer sobre una azuda en las posesiones del arzobispo en Alcalá de Guadaíra. Junto a Pedro García mencionaron al otro maestro mayor de la catedral, Alfonso Martínez, el cual también se citó unas páginas antes:

En el mismo año de 1386 era maestro mayor de la catedral de Sevilla Alfonso Martínez, según consta de un documento que se conserva en su archivo [...] Seguía desempeñando su plaza en el de 1390, como resulta de otro instrumento otorgado en 4 de junio, del reconocimiento que hicieron Martínez y Alfonso González de Jerez,

³ Compárese lo publicado con anterioridad a la década de 1990 con lo posterior a la misma. A lo largo del presente trabajo daremos cumplida cuenta de los principales estudios sobre la catedral de Sevilla.

⁴ Aunque la *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* escrita por el propio Ceán se publicó antes, en 1804, en ella no encontramos citado al Pedro García de nuestra investigación.

otro arquitecto de Sevilla, del daño que se había causado en la azuda del puente de Guadaira. Las obras que Martínez dirigía eran de la iglesia antigua, que había sido mezuquita de moros, porque la que existe no se comenzó a labrar hasta el año 1401, bien que pudo haber sido el maestro que trazó la nueva (Llaguno y Ceán & Bermúdez, 1829, vol. 1, pp. 68-71).

Con el mencionado Alfonso Martínez aparece un tal Alfonso González de Jerez, reflejando quizá su segundo apellido la ciudad de su procedencia; circunstancia que luego retomaremos. En cualquier caso, Alfonso Martínez y Pedro García quedaban recogidos por primera vez trabajando tanto para el Concejo como para la catedral hispalense, pero, al mismo tiempo, ambos fueron desprovistos de una hipótesis clara sobre sus funciones en el origen de la catedral gótica de Sevilla. Esa insuficiente rotundidad en la atribución de la traza de la catedral en las *Noticias de arquitectos* no hace sino situarnos ante el inicio de los titubeos historiográficos que se han dado en la literatura artística del templo sevillano hasta el presente, no sin falta de fundamento⁵.

En la *España artística y monumental* (1842-1850) de Genaro Pérez Villaamil y Patricio de la Escosura ya se recoge el estudio de Llaguno y Ceán, sin embargo, equivocó el nombre del cantero de nuestra investigación: lo nombró «Sancho García»⁶. Esta errata podría tomarse como un hecho anecdótico si no fuera porque la obra se editó en castellano y en francés, lo que ha podido afectar negativamente al reconocimiento del cantero Pedro García por parte de la historiografía extranjera (fig. 2).

El siguiente autor que aportó nuevos datos sobre Pedro García fue el historiador del arte sevillano José Gestoso y Pérez. En su segundo tomo de *Sevilla monumental y artística* (1889-1892) lo menciona en dos nuevas ocasiones, la primera en el año de 1434:

«Miércoles 7 de Julio [de 1434] este dia se fiso el contrato entre el cabildo e maestre ysambret en rason de la obra nueva de la iglesia e mando el cabillo que le diese para ayuda de la costa para el camino e por los dias que aqui ha estado 140 mrs.» ¿Á qué se refirió aquel contrato, y quién fué el maestro Ysambret? [y prosigue en la misma nota diciendo] En el mismo libro leemos: «di a pero garcia albañi por maestro mayor 1000 mrs.» Dudo, sin embargo, que fuera el arquitecto, comparando su salario con otros, p. e., al capellán de la capilla de Don Bienvenido, que gozaba de 1500 mrs.; por otra parte, no debió ser un simple obrero, pues consta también que tenía criados. En otras partidas del mismo libro se le nombra solo albañi (Gestoso y Pérez, 1899, vol. 2, p. 33).

⁵ Buena parte de culpa se debe atribuir a los cronistas del siglo xvii, quienes transmitieron el acuerdo capitular de 1401 («hagamos una iglesia tal que nos tomen por locos») de forma contradictoria e imprecisa, véanse Espinosa de los Monteros (1630, fols. 28 vto.-29 rto.), Ortiz de Zúñiga (1677, pp. 249 y ss.). Una revisión en Caramazana Malia (2023, pp. 335-369).

⁶ Probablemente lo confundió con el maestro mayor de las atarazanas (Pérez Villaamil & De la Escosura, 1842-1850, vol. 2, p. 61).





Fig. 2. Genaro Pérez Villaamil, *Catedral de Sevilla*, 1842-1844, acuarela 400 x 318 mm, Museo Lázaro Galdiano. Fuente: dominio público.

Asoma en esta breve nota a pie de página el maestro que la historiografía actual tiene como principal artífice del proyecto constructivo gótico, algo que Gestoso desconocía en su momento: Jehan Ysambart⁷. Con respecto a Pedro García, aunque documentado en 1434 y bajo el título de «maestro mayor», Gestoso apuntó, basándose en su salario (1000 maravedís), que no pudo haber sido el arquitecto que planteó el proyecto. Tras esta nota, vuelve a nombrarlo en el año de 1440, esta vez labrando «la pared que pasa de la capilla de Sta. Ana á la librería para faser sagrario porque se ha de derribar el otro sagrario por causa de la obra nueva» (Gestoso y Pérez, 1899, vol. 2, p. 23). La noticia no deja lugar a dudas: Pedro García estaba realizando un trabajo de cantería en la *obra nueva*. La capilla de Santa Ana es el espacio que actualmente ocupa la capilla de Maracaibo, una de las primeras en construirse para el nuevo templo gótico⁸.

Tras Gestoso, uno de los grandes conocedores de la arquitectura medieval hispana, Vicente Lampérez y Romea, dedicó unas sugerentes opiniones sobre la catedral de Sevilla en su *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos* (1908-1909/1930). Si bien mencionó a los maestros Alfonso Martínez y Pedro García, con el objetivo de señalar la posible influencia de la arquitectura gótica alemana (*Hallenkirche*) en el diseño de una misma altura en las naves laterales de la catedral de Sevilla, declaraba:

Se ignoran el nombre y la nacionalidad del autor, pues no hay seguridades de que lo sean algunos de los españoles Alonso [sic] Martínez y Pero García, maestros del Cabildo entre 1396 y 1421; pero es evidente el extranjerismo de Isambret, Carlin y Norman, que dirigían las obras de la catedral desde 1434 a 1472, o sea en la época de mayor impulso en los trabajos (Lampérez y Romea, 1908-1909/1930, vol. 3, p. 167).

Estas líneas suponen la primera crítica y advertencia a los que intenten en el futuro vincular la traza de la catedral de Sevilla a los maestros «españoles» documentados entre 1396-1421. De esta manera, Lampérez presentaba sus dudas sobre la capacidad de Martínez y García, decantándose por los maestros Ysambart, Carlín y Normán para explicar la supuesta herencia germánica del templo hispalense. Ello no deja de resultar curioso cuando en la página anterior comentaba lo siguiente sobre Santa Ana de Triana, un templo creado con anterioridad a la catedral gótica de Sevilla:

en el sistema de columnas que arrancan de *cul-de-lampe* y ciertos rasgos generales, parecen tener una inspiración de la arquitectura cisterciense. Pero ¿de dónde proviene la disposición de las naves de esta última iglesia, de casi igual altura, tan desusada en nuestro gótico primario? ¿Denota una influencia alemana y puede responder a las relaciones de Alfonso X, su fundador, con el Imperio, a raíz de sus

⁷ Sobre Ysambart: Alonso Ruiz y Jiménez Martín (2009), López Lorente (2014, pp. 410-450), García Ortega (2014, pp. 184-193) y Caramazana Malia (2020, pp. 265-268).

⁸ En la zona del antiguo *mibrab* de la mezquita (lugar más sagrado) se empezaba a configurar en 1440 el espacio de la Biblioteca Capitular y la capilla de la Virgen de la Antigua (Jiménez Martín, 2013, p. 231).





Fig. 3. *Ménsula volada recogiendo un baquetón entre la capilla de San Laureano y la nave de San Roque de la catedral de Sevilla.* Fuente: autor (2023).



Fig. 4. *Alfiz encuadrando la puerta de salida a las cubiertas de la capilla de San Laureano de la catedral de Sevilla.* Fuente: autor (2023).

pretensiones políticas? Aventurado sería afirmarlo (Lampérez y Romea, 1908-1909/1930, vol. 3, p. 166).

Como el mismo Lampérez reconoce, se registra un precedente en la propia ciudad de Sevilla para explicar la tradición de igualar en altura las naves de los templos –tal y como se observa en la catedral– y también el elemento de *culp-de-lampe* o ménsula volada (Lampérez y Romea, 1908-1909/1930, vol. 3, p. 166), que se convirtió en un recurso usual entre los canteros del arzobispado hispalense. Recientemente, se ha tratado de explicar la presencia de este elemento constructivo en la primera capilla del edificio catedral (la capilla de San Laureano), en la nave de San Roque, como una «pequeña ruptura de la simetría» (Jiménez Martín, 2013, pp. 147 y 387)⁹ o como remanente de un hipotético primer proyecto; también en relación con el vano de salida a la cubierta, ornamentado con un alfiz (Caramazana Malia, 2023, pp. 349-351) (figs. 3 y 4).

Siguiendo la afirmación de Lampérez, Leopoldo Torres Balbás declaró que la catedral de Sevilla es un templo «totalmente exótico, creación, sin duda, de tracistas foráneos» (1952, pp. 265). Por este motivo el autor dedicó un mayor número de líneas a Ysambart y estudió por primera vez su relación con varios nombres similares diseminados en obras y encargos de gran importancia en los reinos hispánicos, entre ellos lo encontró como «cantero mayor del rey» Juan II. Sobre el maestro Pedro García solo citó la obra de Llaguno y Ceán indicando «que en 1421 era maestro mayor del cabildo sevillano». De Alfonso Martínez directamente no dijo nada (Torres Balbás, 1952, pp. 265-287).

Poco tiempo después, en 1957, John Harvey, conocedor de la arquitectura gótica europea, retomaba de nuevo el nombre de Alfonso Martínez sin descartar por completo la posibilidad de que fuese el primer maestro mayor del templo nuevo:

Aunque no tenemos información segura sobre el arquitecto que hizo los diseños originales, puede haber sido el Alonso Martínez que aparece como maestro albañil de la catedral en la década de 1390. Quien produjo los planos y detalles no solo fue un genio, sino asombrosamente bien informado (Harvey, 1957, pp. 234 y 235).

A pesar de las críticas que hemos visto, la historiografía en tiempos de Harvey mantenía indiscutiblemente el acuerdo de 1401 como inicio de la *obra nueva*. No obstante, el investigador inglés vio la necesidad de vincular el resultado final del proyecto que ha llegado a nuestros días a la personalidad de uno de los maestros internacionales documentados en Sevilla. Sobre Ysambart señaló que no pudo ser el creador del proyecto por su corta estancia en la sede, y se decantó por Charles

⁹ Sobre las capillas adyacentes se ha advertido una «descoordinación» entre las primeras capillas y la nave, atribuyéndolo a una «cuadrilla distinta de la que se ocupaba de las naves» (Jiménez Martín, 2013, p. 147).



Gaultier de Rouen, «Carlín» (Harvey, 1957, pp. 234 y 235)¹⁰. Con todo, ni rastro de Pedro García.

Le siguió Fernando Chueca Goitia, el arquitecto e historiador del arte que señaló los desconciertos historiográficos que había en el inicio del proyecto gótico de Sevilla en su *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media* (1965). Sobre Alfonso Martínez y Pedro García no aportó datos nuevos, pero sí continuó la hipótesis de Torres Balbás por la cual Ysambart sería «la misma persona que el Isabrante que trabajó en el cierre de las bóvedas de la catedral de Palencia, en 1424» (Chueca Goitia, 1965, p. 550). En este sentido, comenzaba a cobrar fuerza la figura de Jehan Ysambart como hipotético tracista de la *obra nueva* de Sevilla, aunque con un notable problema: no cuadraba la fecha del supuesto inicio constructivo de la obra gótica nueva (1401) con la estancia documentada del maestro extranjero (1434).

La recuperación de las figuras de Alfonso Martínez y Pedro García se produjo en los años ochenta. El profesor Teodoro Falcón Márquez los hizo maestros mayores sin tapujos en sus obras de 1980 y 1984 (Falcón Márquez, 1980/1991, pp. 134-144). Inmediatamente tras él, el profesor Rafael Cómez Ramos expuso su punto de vista en el debate sobre la autoría del proyecto. Primeramente, hizo una reseña al trabajo de Falcón publicado en 1980 y se posicionó ante un hipotético creador del templo de origen hispano:

No parece argumento suficiente adjudicar la autoría de las trazas a Alonso Martínez, maestro mayor en 1386 cuando la catedral era todavía una mezquita, por el mero hecho de que sea el primer maestro mayor de quien se tenga referencia. Si como afirma Falcón Márquez, no queda constancia alguna sobre el autor de las trazas originales y ni en las cuentas de fábrica de 1401 –año del acuerdo capitular en que se decide la construcción del templo– se alude a ningún maestro mayor, cabe pensar que en ese momento no existiera, en efecto, ninguno y el cabildo lo haya mandado venir de fuera (Cómez Ramos, 1986, pp. 263-266).

En su reseña, Cómez citó a los canteros hispanos Alfonso Martínez, Pedro García y Juan López en contraposición a los maestros extranjeros, señalando que estos canteros de la región nunca pudieron ser los creadores del templo. Además, hizo notar la ausencia del citado trabajo de Harvey y también el de Guido Conrad von Konradsheim (1975), quien creía que Alfonso Martínez era el mismo arquitecto que «Alvar Martínez», el cual se documenta en la catedral de Toledo a principios del siglo xv (Cómez Ramos, 1986, p. 264)¹¹.

Posteriormente, el propio Cómez volvió a realizar un estado de la cuestión de lo conocido sobre la catedral gótica hispalense en 1992. En este trabajo propuso que Pedro García fuese un «maestro mayor en funciones en algunas ocasiones, ya

¹⁰ Una reciente revisión sobre el maestro Carlín en Valero Molina (2020: 217-258).

¹¹ Aunque el Alvar de Toledo y el Alfonso de Sevilla no son la misma persona, la teoría de Von Konradsheim (1975, p. 561) encuentra sentido en lo que respecta a la planta de sendas catedrales, de cinco naves y con capillas entre contrafuertes.

que esta plaza no se cubrió hasta 1439» (Cómez Ramos, 1992, pp. 290-325), refiriéndose en este caso a Carlín; aunque a continuación veremos que Pedro García ya ejerció como maestro mayor en 1434 y que Carlín se documenta al frente en 1435. Esta propuesta chocaba con las cuentas aportadas por Gestoso y, sobre todo, con el acuerdo capitular de 1401.

Las tentativas de atribuir a un maestro sevillano el proyecto catedralicio fueron también refutadas por el profesor Joaquín Yarza. El reconocido especialista de la historia del arte medieval hispano fue rotundo en 1993:

La monumental fábrica de cinco naves con capillas a ambos lados y enorme altura parece que no tiene un arquitecto responsable de los planos. Se habla del oscuro Alonso Martínez, maestro de obras desde 1386 y activo hasta 1396 al menos. ¿Cómo puede pensarse que alguien inmerso en la mediocridad sevillana de entonces concibiera una de las obras más ambiciosas del gótico hispano? (Yarza Luaces, 1992, p. 300)¹².

Para aquel entonces, la investigación sobre las zonas de extracción pétreo del antiguo arzobispado de Sevilla estaba en ciernes y no se había estudiado la formación y procedencia de los maestros canteros oriundos del entorno de la sierra de San Cristóbal (enclave entre El Puerto de Santa María y Jerez) que iban reparando en Sevilla. De ahí que el profesor Yarza hablase de «mediocridad sevillana», pues no le falta razón en cuanto a la arquitectura de cantería que se realizaba por aquel entonces en la capital de la región, mas no en lo que hoy conocemos de los territorios al sur del arzobispado¹³.

En los años 1994-1995, el profesor Rafael Cómez volvió a publicar un artículo apuntando hacia el maestro Charles Gauter de Rouen (Carlín) como autor de la traza, aunque este se documentara a partir de 1435, lo que empezaba a asentar la idea de un necesario cambio cronológico en el comienzo de los trabajos de la *obra nueva* (Cómez Ramos, 1994, pp. 94-95, 1995, pp. 153-159). Siguiendo su estela, Juan Clemente Rodríguez realizó una aportación capital en torno al sistema de transporte de los *cantos del Puerto* o *cantos de Jerez* y publicó la nómina de canteros documentados desde el inicio del proyecto. Su tesis doctoral sobre *Los canteros de la Catedral de Sevilla*, que vio la luz en 1998, significó un gran avance del conocimiento y una nueva voz que discutía no ya a Alfonso Martínez como creador del

¹² De acuerdo con Yarza, un año antes, el profesor Javier Martínez de Aguirre (1992, pp. 109-130) había realizado un estudio sobre el refectorio del monasterio de San Agustín de Sevilla señalando que, a pesar de ser una obra de mediados del siglo xiv, sus elementos constructivos se podían rastrear un siglo antes en el reino de Castilla, evidenciado su tradicionalismo.

¹³ Sobre la arquitectura bajomedieval en Sevilla y su arzobispado, siguen siendo imprescindibles Angulo Íñiguez, (ed. 1983); Lambert (1932, pp. 155-165, 1990, pp. 272 y 273), Cómez Ramos (1979, 2001) y Morales (1996, pp. 119-136). Nuevas reflexiones en esta región en Molina Rozalem (2016), López Vargas-Machuca (2014, pp. 64-99), Romero Bejarano (2014), Romero Medina (2014, pp. 385-407), Romero Medina y Romero Bejarano (2017, pp. 31-48, 2018, pp. 23-34), Guerrero Vega (2019), Almagro Vidal y Almagro Gorbea (2019, pp. 43-64) y Caramazana Malia (2024, pp. 35-60).



proyecto, sino la propia fecha del inicio constructivo. Previamente, Rodríguez había publicado un artículo en el que también refutaba la maestría mayor de García aludiendo al mencionado trabajo de Falcón:

En relación con los maestros mayores, la lista que presentamos ofrece una importante novedad, paradójicamente, por excluir varios nombres que se han considerado maestros mayores [en la nota a pie de página n.º 29 añadía: «Teodoro Falcón incluyó a los albañiles Pedro García y Juan López en su lista de maestros mayores de la Catedral, atribuyéndoles la máxima responsabilidad sobre su construcción»] (Rodríguez Estévez, 1996, pp. 49-71).

Rodríguez estaba en lo cierto cuando puntualizaba que la «maestría mayor» no solo reconocía al maestro arquitecto al frente del proyecto, sino que también registraba bajo ese título a otros oficiales de la catedral, como albañiles o escultores, que realizaban labores de su gremio. No obstante, para el caso de Pedro García ya hemos visto cómo, además de hacer trabajos de albañilería, también los hizo de cantería; al menos en la capilla de Santa Ana (Gestoso y Pérez, 1899, vol. 2, p. 23).

Toda esta corriente historiográfica fue recogida por Alfonso Jiménez Martín, el autor que más estudios ha dedicado a analizar el proyecto gótico catedralicio desde su inicio. En su magnífico libro *Anatomía de la Catedral de Sevilla* (2013), fruto de más de una década de investigaciones en archivo y análisis arquitectónicos, sitúa el comienzo constructivo en el curso de 1433-1434, cuadrando varias noticias: la presencia de Jehan Ysambart en Sevilla, la muerte del mayordomo Martínez de Vitoria y la crónica de Garcí Sánchez, quien afirma que «en este año [1433] se empezó a edificar la iglesia mayor» (Carriazo y Arroquia, 1953, p. 22).

Tempranamente aportó nuevas reflexiones y datos documentales de Pedro García. En primer lugar, halló actividad constructiva y de reparación en la primitiva catedral de Sevilla entre el 8 de febrero de 1424 y el 6 de marzo de 1425 (Jiménez Martín & Pérez Peñaranda, 1997, pp. 43-46; Jiménez Martín, 2006, pp. 48 y ss., 2013, pp. 120 y 121). Para este trabajo nos interesa subrayar dos referencias: la primera mención segura de García en la catedral, el 3 de abril de 1424, y la noticia del 12 de mayo de 1425, cuando el Cabildo pagó veinte maravedís a un maestro «que traxo la demuestra dla canterya» (Jiménez Martín, 2013, p. 121)¹⁴. Como se ha dicho, hasta entonces solo Llaguno y Ceán habían señalado una referencia de García en la década de los veinte del siglo xv, no obstante, a partir de estos trabajos se puede trazar la presencia continuada de Pedro García en la catedral de Sevilla. Además, Jiménez recogió la cita de Gestoso de 1434 apreciando que en diciembre de ese año fue el único maestro que recibió pagos por trabajar en la *obra nueva* (Jiménez Martín, 2006, pp. 51 y 52). Tras la llegada de Carlín en 1435, García continuó

¹⁴ Por otro lado, en los pagos por obras entre 1424 y 1425, Álvarez Márquez (2008, p. 13) leyó el término «pleano» como variante de «plano». Según Alfonso Jiménez (2013, p. 121) pondría realmente «plomo». Alonso Ruíz ha apuntado recientemente que dicha «demuestra dla canterya» sería «la primera noticia sobre el proyecto de la nueva catedral sevillana» (Alonso, 2017, p. 157).

realizando labores de cantería y albañilería dentro de la cuadrilla del maestro francés hasta el año 1440 (Jiménez Martín, 2006, pp. 58 y 59; 2013, p. 126).

Como podemos comprobar, el maestro Pedro García ejerció un papel principal antes, durante y después de la llegada de los maestros extranjeros en el origen de la catedral. A la luz de estos datos, Jiménez propuso su participación en el planteamiento del solar en torno a 1435, tomando «la decisión de aprovechar los cimientos almohades, [...] así como dar a los nuevos, especialmente los de los pilares, una extensión muy generosa» (Jiménez Martín, 2013, p. 301)¹⁵. De acuerdo con ello, estos trabajos le convertían en una pieza clave del entresijo de estos primeros años del proyecto. Sin embargo, Jiménez no profundizó sobre su rol durante los años veinte, ya que en su línea de investigación no acepta que se hubiese iniciado el proyecto conocido como *obra nueva* con anterioridad a la llegada de Ysambart, en 1433. Por todo ello pensamos que Pedro García, el maestro que cuenta con más noticias durante las décadas iniciales del proyecto gótico, haya quedado ensombrecido por las fulgurantes luces de Jehan Ysambart y Carlín.

Cabe concluir este apartado historiográfico con la última gran aportación documental sobre el maestro García: la de Almagro Vidal (2007, pp. 195-209). En ella se enriquecieron las referencias de Pedro García en la catedral de Sevilla. La autora subrayó los dos apelativos que se recogen de la documentación: «albañil» y «maestro mayor». Además de su hijo, contaba con criados a su servicio entre 1434 y 1435: Gonzalo, Pedro y Antón¹⁶. Su taller realizó labores en la solería del templo, tanto en cuestiones de canalización de aguas como en la propia pavimentación. Además, se documenta a Pedro García trabajando como cantero en 1436, 1437 y 1439, y –dato novedoso– enyesando bóvedas en 1439. Entre los demás constructores que aparecen trabajando junto a Pedro García se recogen los nombres de Juan Ferrández, Gonzalo albañil, Ferrando, Juan Maestro, Diego albañil, Pedro albañil y Diego Ramos¹⁷.

¹⁵ Conviene recordar aquí que los pilares que finalmente se realizaron tienen una medida diferente a los proyectados en la *traza* de Bidaurreta. En la escala del plano se pretendían más ligeros, con la intención de elevar aún más las naves; mientras que los que conservamos en la actualidad son más gruesos y presentan menor altura. Ello podría explicarse desde la perspectiva de un aparejador sin convencimiento pleno en las medidas diseñadas por un maestro experimentado. Véanse los últimos trabajos de García Ortega (2014, pp. 184-193) y Rodríguez Estévez y Ampliato Briones (2024, pp. 21-36).

¹⁶ Es posible que el tal Antón fuese o bien el «Antón Martínez» que trabajó en la sierra de San Cristóbal en 1436 y 1458, o bien el «Antón García» documentado sacando piedra de San Cristóbal en 1454 y desde 1462 a 1466; ambos oriundos de Jerez de la Frontera (Rodríguez Estévez, 1996, pp. 58 y 59).

¹⁷ Los dos últimos los documenta Almagro en el sagrario de la catedral en 1438, y a Diego Ramos haciendo un arco de ladrillo en 1439, los tres para la *obra nueva* (Almagro Vidal, 2007, p. 202). Por otro lado, es posible que alguno de estos nombres se repita y pueda corresponder con una misma personalidad creativa.



3. APROXIMACIÓN A LA BIOGRAFÍA Y OBRAS DE PEDRO GARCÍA DE SANLÚCAR

Al igual que Alfonso Jiménez relacionó la información publicada primero por Collantes de Terán y luego por Martínez de Aguirre sobre los canteros a cargo de las obras del concejo de Sevilla entre 1375 y 1430, y enriqueció la trayectoria profesional del maestro Alfonso Martínez encuadrando sus trabajos para ambos cabildos hispalenses (Jiménez Martín, 2006, pp. 39-41), recientemente se ha comprobado que ocurre lo mismo con Pedro García (Caramazana Malia, 2020, pp. 265-268, 2024, pp. 35-60).

En los papeles del mayordomazgo del concejo de Sevilla aparece en repetidas ocasiones el nombre de Pedro García «de Sanlúcar» (doc. 1419-1429). Sus primeros encargos conocidos fueron en el castillo de Utrera en 1419 –que a continuación atenderemos–, posteriormente se documenta en el molino de la Jara durante el año 1421 y en la casa de la Alcaicería de Sevilla –un edificio institucional relevante– en 1429 (Martínez de Aguirre, 1991, p. 26). También en 1421 Pedro García, junto a «Sancho García, maestro mayor de las atarazanas de Sevilla, y Gonzalo López arquitecto de Écija, dieron su parecer sobre los perjuicios que había padecido la azuda que estaba entre los molinos del Arzobispo y los de la Angorrilla en el río Guadaira» (Llaguno y Amírola & Ceán Bermúdez, 1829, vol. 1, p. 84), por lo que se le puede atribuir cierto conocimiento de ingeniería. Ante esta cronología pareja, parece ser que este oficial es estrictamente coetáneo del que hemos visto recogido en las nóminas de canteros de la catedral de Sevilla.

Para estimar su edad, si en 1419 se ocupaba de varias obras para el gobierno civil de Sevilla y en 1421 accedió a un puesto de maestría dentro de la catedral, es posible que, en la década de los veinte, Pedro García contase ya más de 20 años. Partiendo de esta hipótesis, y teniendo en cuenta su ausencia documental a partir de 1440, fecha probable de su muerte, podemos plantear que llegase a unos 50 o 60 años; a no ser que sufriese un accidente laboral que truncase su vida antes de tiempo. En base a estas referencias, estimamos que la fecha de nacimiento podría situarse en la década de 1390.

Por otra parte, el vacío documental que rodea a Pedro García entre 1400 y 1419 dificulta la formulación de una hipótesis sólida acerca de los motivos que llevaron al Cabildo hispalense a contratarlo como maestro mayor. Atendiendo a la casuística habitual, solo cabe suponer que el cantero hubiera ejecutado previamente alguna obra de cierta relevancia, gozara de prestigio dentro del gremio o mantuviera vínculos laborales con el maestro Alfonso Martínez, su inmediato predecesor. Al igual que otros muchos ejemplos de la época, el apellido final del oficial en cuestión suele referir su lugar de procedencia o la ciudad donde realizó algún trabajo previo por el que se da a conocer en otro territorio¹⁸. Para este caso, se ha apuntado recientemente la posibilidad de que se trataría de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) (Caramazana Malia,

¹⁸ Entre los casos más conocidos se encuentra el de Juan de Colonia (Menéndez González, 2022).



2024, pp. 35-60), por lo que su probable entorno formativo puede vincularse a las canteras de la sierra de San Cristóbal. De ser así, se ha planteado la posible participación de García en la parroquia de la O de Sanlúcar de Barrameda, quedando avallada su capacidad para iniciar un gran proyecto gracias a su plausible relación con los duques de Medina Sidonia –promotores de la parroquia de la O y de otras construcciones en su señorío (Cruz Isidoro, 2014, pp. 137-162; Romero Dorado, 2022)–, lo que le facilitaría su acceso al grupo de alarifes del concejo de Sevilla, dando luego paso a su contratación por parte del Cabildo catedralicio.

Lo que sí puede afirmarse con certeza es su relación con Alfonso Martínez, puesto que ambos trabajaron para el concejo de Sevilla y que García acabó sucediéndolo al frente de la obra catedralicia. Por otro lado, su primer apellido –García– y la reiterada aparición de maestros homónimos en las nóminas de la catedral (como Antón García o Bartolomé García, ambos procedentes de Jerez) permiten situarlo en la órbita de una de las ciudades más activas en la construcción pétrea del arzobispado: Jerez de la Frontera. No debe olvidarse, además, que en esta ciudad ejerció como alarife mayor Fernán García, tío de Diego Fernández, citado junto al maestro Ysambart en 1433 (Caramazana Malia, 2020, pp. 265-268, 2023, pp. 335-369, 2024, pp. 35-60). En este contexto, resultaría poco verosímil que Pedro García permaneciera al margen de los círculos profesionales del sur del arzobispado, cuando no directamente vinculado a ellos por lazos familiares. Es por ello por lo que su presencia documentada en la torre del homenaje del castillo de Utrera en 1419 le permitiría conocer (acaso construir o reconstruir) la bóveda baída de albañilería de la segunda planta. Estas edificaciones de la «banda morisca», bien estudiadas por Molina Rozalem (2016), nos ponen de manifiesto el paisaje constructivo del sur del reino en el siglo xiv y, por consiguiente, la experiencia y capacidad de estos maestros con anterioridad a la construcción de la catedral gótica de Sevilla. No obstante, cabe recordar que los abovedamientos de planta centralizada venían practicándose en la región desde época andalusí; repárese en las bóvedas baídas conservadas tanto en la puerta de la Ciudad del Alcázar de Jerez de la Frontera (siglos xi-xii) como en la planta baja de la torre del homenaje del mismo Alcázar (c. 1471-1477) (figs. 5 y 6). Este hecho hubo de favorecer tanto la temprana asimilación cristiana para los espacios funerarios en la bien extendida tipología *qubba* como en dichas construcciones fortificadas desde el temprano siglo xiv, ejecutadas no solo en albañilería, sino también en cantería¹⁹.

¹⁹ Tratando de explicar la originalidad de la arquitectura jerezana bajomedieval, algunos investigadores han expuesto la teoría de un posible contacto con maestros cordobeses en el siglo xiv (López Vargas-Machuca, 2014, pp. 64-99). No obstante, las características técnicas y elementos constructivos de este taller jerezano-portuense, que llegó a influir fuera de sus fronteras y cuyos oficiales al frente alcanzaron la maestría mayor de la catedral de Sevilla desde el siglo xv, no parece ser un mero centro receptor de formas; a menos que se demuestre por medio de otros enfoques metodológicos o documentales. Consideramos necesario seguir profundizando en la revisión documental del período (Martínez de Aguirre, 1989, pp. 15-32, 1991, pp. 11-28; Caramazana Malia, 2023, pp. 335-369, 2024, pp. 35-60). Sobre bóvedas baídas en piedra en la banda morisca, véase el trabajo de Molina Rozalem (2016, pp. 195 y ss.).





Fig. 5. *Bóveda baída de la puerta de la Ciudad del Alcázar de Jerez de la Frontera*, siglos XI-XII.

Fuente: Almagro Gorbea, *ATARAL*, inventario: 372_i07.



Fig. 6. *Bóveda baida de la torre del Homenaje del Alcázar de Jerez de la Frontena, 1471-1477.*

Fuente: Almagro Gorbea, *ATARAL*, inventario: 372_i25.



Volviendo sobre sus posibles labores en la catedral, para Jiménez Martín, Pedro García realizó con seguridad el planteamiento del solar de la catedral en 1435 (2013, p. 126). Sin embargo, como hemos subrayado antes, este autor no profundizó en los años veinte del Cuatrocientos. Ya hemos visto que Pedro García era probablemente el maestro mayor en 1421 (Llaguno y Amírola & Ceán Bermúdez, 1829, vol. 1, p. 84) y se tiene constancia documental de sus trabajos en la catedral desde el 3 de abril de 1424. Alrededor de estos años, el 12 de mayo de 1425, el Cabildo pagó veinte maravedís a un maestro «que traxo la muestra dla canterya» (Jiménez Martín, 2006, p. 48). Aunque no sabemos el nombre del maestro que *traxo la muestra*, cabe pensar que se trataba de alguien con formación fuera de Sevilla, dada la ausencia de canteras en la ciudad. Como la piedra elegida fue finalmente la de las canteras de San Cristóbal (El Puerto/Jerez), todo parece indicar que el anónimo maestro proviniese de dicho entorno gaditano. Entre los principales candidatos debemos mencionar a Diego Fernández, quien, como hemos dicho, aparece documentado con Ysambart en 1433²⁰. No obstante, Pedro García, quien sabemos que participó en el proyecto inicial, y tras la llegada de Carlín al menos como aparejador²¹, es el otro maestro que pudo haberse encargado de traer esta muestra de piedra. Por otro lado, podemos plantear una hipótesis sobre su llegada a la nómina de maestros si nos detenemos a analizar el contexto de la mitra hispalense. Tras la muerte del arzobispo aragonés Alonso de Ejea, de quien se ha presupuesto recientemente un deseo de reconstruir la vieja catedral de Sevilla durante su prelatura (1403-1417) (Caramazana Malia, 2021, pp. 165-202), consiguió la mitra Diego de Anaya, cuyo absentismo y despótico gobierno impediría el normal desarrollo de un hipotético primer proyecto durante su primera prelatura, en la década de 1420 (Caramazana Malia, 2023, pp. 335-369). Sin ayuda de la máxima dignidad en la sede, el deán y el cabildo de Sevilla solo pudieron contar con los canteros experimentados de la región en los preparativos del proyecto, helo aquí Pedro García, quien podría haber trabajado sobre una hipotética traza previa²². De hecho, antes de la llegada documentada de Jehan Ysambart y Carlín se registra el encargo de una nueva sillería de coro (c. 1424-1433)²³.

²⁰ Diego Fernández ejercería probablemente la función de agente (Caramazana Malia, 2020: 265-268).

²¹ Durante la etapa del maestro Carlín (h. 1435-1440), Pedro García fue el oficial que percibió mayor remuneración (Jiménez Martín, 2013).

²² Se ha propuesto la llegada de un maestro internacional del área de Aragón a Sevilla en tiempos de Ejea. Tal vez el propio Jehan Ysambart, de quien no tenemos noticia entre 1410 y 1417, años en los que el prelado aragonés retornó a Sevilla y promovió varias obras (Caramazana Malia, 2021, pp. 165-202).

²³ Entendemos que no es conveniente comisionar un mueble litúrgico de tanta importancia hasta que alguna parte del edificio estuviese habilitada para acogerlo. En el caso de la catedral de Sevilla resulta complejo explicar el encargo de una sillería de coro en la década de 1420 (en 1424 está documentado el carpintero Bartolomé Sánchez transportando 20 carretadas de madera y 12 vigas de roble, y en 1433 se estaba completando el acuerdo de esta nueva sillería en el testamento de Martínez de Vitoria)

Siguiendo el curso de los años, en diciembre de 1434 fue el único cantero que recibió pagos bajo el título de «maestro mayor» por trabajar en la *obra nueva* (Jiménez Martín, 2006, pp. 51 y 52) y, como acabamos de indicar, tras la llegada de Carlín siguió realizando labores de cantería y albañilería indistintamente en todo el templo (figs. 7 y 8), siendo probablemente su cuadrilla la responsable de la capilla de San Laureano (figs. 3 y 4)²⁴. A finales de 1439 tenemos su última referencia trabajando para el maestro francés (Jiménez Martín, 2006, pp. 58 y 59; 2013, p. 126), si bien desde Gestoso se conoce que en el año de 1440 estaba labrando «la pared que pasa de la capilla de Sta. Ana á la librería» (Gestoso y Pérez, 1899, vol. 2, p. 23). Hasta aquí todas las referencias del maestro documentado en la catedral gótica de Sevilla «Pedro García» y del cantero «Pedro García de Sanlúcar» registrado en las obras para el concejo de Sevilla, a quienes proponemos estudiar como la misma persona.

4. FORTUNA CRÍTICA EN CONTRASTE: EL CERCANO CASO PORTUGUÉS

Según Peter Burke: «Las explicaciones ofrecidas por los historiadores –tanto si lo admiten como si no– dependen de comparaciones implícitas, contrastes e, incluso, generalizaciones». Dentro de este axioma, Marc Bloch distinguía dos comparativas: la de sociedades similares y las que se plantean entre sociedades completamente distintas (Bloch, 1967. Apud. Burke, 2001, pp. 259-260). Por tanto, vamos a contrastar el caso sevillano con otra construcción que pudo influir de manera indirecta en el desarrollo de la arquitectura en la archidiócesis hispalense. Nos referimos al monumento conmemorativo que erigió Portugal tras su victoria frente a los castellanos en Aljubarrota (1385). Este suceso bélico provocó, además de la constitución de la dinastía de Avis en territorio luso y un auténtico desastre material y moral para el reino de Castilla, la creación del monasterio de Santa María de la Victoria de Batalha en Portugal, cenobio que por su proximidad al arzobispado de Sevilla (del que dependían ciudades como Silves, hoy en el Algarve portugués) resulta esencial enmarcar en este contexto por su cercanía tanto espacial como temporal, sin olvidar los continuos y fecundos contactos de maestros portugueses en las construcciones tardogóticas de la Baja Andalucía (fig. 9)²⁵.

si todavía no había empezado a derribarse el viejo edificio catedralicio (Jiménez Martín, 2006, p. 48; Hernández González, 2014, pp. 61-63.) Sobre sillerías corales en el contexto hispano (AA.VV., 2015).

²⁴ Por ejemplo, las capillas de San Felipe y Santiago fueron soladas en abril de 1435, así como también se regularizó la solería del coro y se arreglaron las yaserías de la Puerta del Perdón (Jiménez Martín, 2006, p. 52). Para estas obras, bien pudo haberlas dirigido o incluso intervenido en ellas el maestro Pedro García.

²⁵ Sin intención de ser exhaustivos, sobre el monasterio de Batalha pueden consultarse Correia (1929, 1931), Neto (1997, 2019, pp. 182-191), Aires, Neto y Soares (1998, pp. 384-386), Murphy (ed. 2008), Moura (2022, pp. 255-288). Sobre las transferencias artísticas de maestros portugueses en construcciones de la Baja Andalucía durante los siglos xv y xvi, véase a Romero Bejarano (2014).





Fig. 7. Jean Laurent, *Puerta de la Catedral llamada del Lagarto*, 1874-1900, fotografía 330 x 249 mm. Fuente: Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid), Colección de Fotografía antigua, inventario: FD28030.



Fig. 8. Jean Laurent, *Puerta del Perdón o del Patio de los Naranjos*, 1874-1900, fotografía. Fuente: Biblioteca Nacional de España, signatura: 17/199/12.



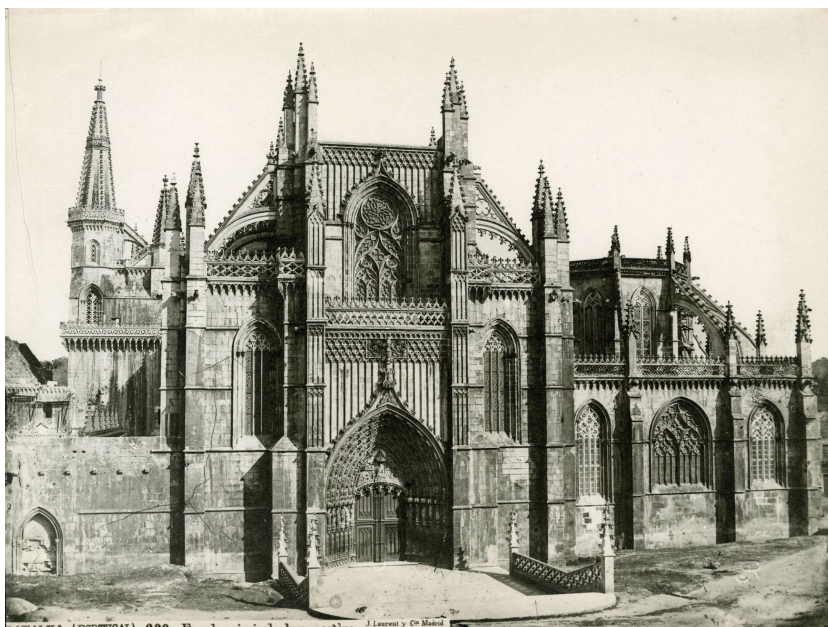


Fig. 9. Jean Laurent, *Monasterio de Batalha (Portugal)*, 1869, fotografía.
Fuente: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

El punto más interesante que señalar de este fundamental monasterio peninsular es que, dados los hechos de armas entre ambos reinos, y la rápida fundación de un monumento conmemorativo por parte del vencedor, cabe la posibilidad de que en Sevilla surgiesen deseos de crear (a modo de fruición competitiva) una nueva catedral con unas dimensiones colosales, la cual superase al edificio recién creado al otro lado de la frontera. En efecto, no es casual que en esas mismas fechas comenzasen las inquietudes y pretensiones de reedificar la vieja catedral de Sevilla, azotada por los terremotos y las continuas reparaciones durante el Trescientos (Ampliato Briones, 2006, pp. 349-409; Caramazana Malia, 2021, pp. 165-203, 2023, pp. 335-370). Como marco general, esta idea de competitividad entre «naciones» se llevó al terreno artístico durante el Cisma de Occidente (1378-1417), ya que, para conseguir la primacía de voto frente a las otras naciones (Alemania, Italia, Francia, España e Inglaterra), uno de los argumentos que asiduamente se presentaban en las reuniones conciliares residía en el número de edificaciones religiosas construidas en cada territorio (Villarreal González, 2007, pp. 131-171, 2016, pp. 777-813; Nieto Soria & Villarreal González, 2018).

Ahora bien, resulta significativamente esclarecedor señalar que los nombres de los dos primeros maestros al frente de la primera gran obra tardogótica portuguesa fueron un portugués y otro de posible origen catalán: Alfonso Dominguez



(doc. 1386-1402) y el maestro Huguet (doc. 1402-1438). Así, el contexto inicial de uno de los conjuntos de mayor vanguardia en la península ibérica y sin precedentes directos ha sido aceptado historiográficamente –con algunas discrepancias sobre la nacionalidad de Huguet, que para algunos sería inglés– como una creación de dos artistas nacidos en los reinos hispánicos²⁶. Es necesario subrayar este hecho para contrastar lo ocurrido con respecto al templo sevillano, cuya historiografía ha rebajado notablemente el aporte hispano.

Es por ello por lo que cabe plantear que, si al otro lado de la frontera se estaba creando una construcción de vanguardia, el maltrecho templo sevillano, mezcuita adaptada durante siglo y medio a la liturgia cristiana, tenía los días contados. En este sentido, no queremos dejar de referir que en las nóminas de canteros de la catedral de Sevilla se menciona a un tal «Huguet» colaborando con Carlín en 1436: ¿otro cantero de origen catalán?, ¿acaso el mismo maestro documentado al frente del monasterio de Batalha? (Jiménez Martín, 2006, pp. 53 y 54). Este hecho renueva el interés en profundizar en el análisis de los contactos y redes profesionales de los constructores en la península ibérica, así como en los mecanismos de difusión de las innovaciones técnicas que comenzaron a consolidarse en la Corona de Aragón desde finales del siglo XIV²⁷.

5. CONCLUSIÓN

Como se ha puesto de manifiesto a lo largo del estudio, la investigación sobre la catedral de Sevilla –capital de un extenso arzobispado capaz de movilizar vastos recursos para empresas monumentales, como fue el caso de su catedral– discutió tempranamente la posibilidad de que un artista local trazase la obra gótica. Esta vacilación se explica tanto por la ausencia de documentación concluyente como por la «mediocridad sevillana» –en palabras de Yarza– y la temprana aparición de nombres foráneos como Jehan Ysambart, Charles Gauter de Rouen o Juan Normant. A ello se sumó la revisión crítica de las fuentes desde la década de 1990, que retrasó el inicio de la empresa catedralicia de 1401 a 1433, reforzando la hipótesis de una dependencia inicial de maestros extranjeros. Sin embargo, recientes estudios en

²⁶ La hipótesis de que el maestro Huguet pudiese ser inglés se basa en el matrimonio del rey de Portugal João I con Philipa de Lancáster y en la supuesta influencia inglesa (*Perpendicular Style*) del conjunto. Véanse a este respecto Frankl (ed. 2002, p. 326, notas 101A-103 y 377) y Toman (ed. 2011, pp. 289-294). Sobre el probable origen catalán del maestro Huguet (Gómez/Nunes, 2008, pp. 311-355; Guillouët, 2010).

²⁷ El ejemplo más conocido al respecto sería el de las convocatorias de expertos constructores sobre la conveniencia de realizar una sola nave en la catedral de Gerona (1386-1416). Véanse Serra (1947-1951, pp. 198-204), Yarza (1997, pp. 273-279). No nos resistimos a señalar que la decisión de continuar la obra con una sola nave llevó a la maestría mayor de la catedral gerundense a Antoni Canet sin menoscabo de Guillem Bofill, el maestro que estuvo al frente del templo con anterioridad; pues este contexto pudo ser similar al que ocurrió en Sevilla con la llegada de Carlín y el mantenimiento de Pedro García.



el ámbito hispalense –en torno a Jerez, El Puerto, Sanlúcar y fortificaciones rurales– han permitido matizar esta visión al revelar construcciones que denotan un alto grado de pericia y otorgan a los canteros la experiencia suficiente para afrontar proyectos de envergadura. En este contexto destaca el linaje de canteros García, estrechamente vinculado a las obras de piedra del entorno gaditano y presente en las nóminas de constructores de la catedral sevillana, con especial protagonismo de Pedro García de Sanlúcar como maestro mayor²⁸.

Resulta difícil sostener, no obstante, un proyecto catedralicio gótico completamente desvinculado de la tutela extranjera. La llegada de maestros internacionales durante el siglo xv responde a la necesidad de introducir soluciones constructivas innovadoras en un territorio todavía marcado por tradiciones importadas desde Burgos en el siglo xiii, así como a una voluntad simbólica de renovación cristiana en una ciudad profundamente *morisca*²⁹. Todo ello apunta al habitual modelo de colaboración: los canteros locales aportarían la mano de obra cualificada y el conocimiento de las canteras adecuadas para la construcción, mientras que los maestros extranjeros introducirían planteamientos formales y técnicos de vanguardia³⁰.

En esta línea se inscribe la propuesta conciliadora formulada por Law en 2007, quien defendió la existencia de un primer proyecto «mudéjar» hacia el año 1400, prolongado hasta la llegada de Ysambart y Carlín en la década de 1430, y caracterizó el resultado final como un diseño «integrated», más que «imported». Esta lectura permite comprender la catedral como fruto de una simbiosis entre recursos locales (canteras, tradiciones constructivas) e ideas internacionales promovidas por maestros foráneos y por determinados arzobispos. Desde esta perspectiva, cobra fuerza la hipótesis de un proyecto renovador anterior a 1433, posteriormente redefinido por las intervenciones de los arquitectos extranjeros (Law, 2007, p. 203; Crites, 2010, p. 225).

Si aceptamos este escenario, la actividad de Pedro García de Sanlúcar desde la década de 1420 adquiere un papel clave en el desarrollo de la obra. No sabemos si ya residía en las casas que el Cabildo destinó en 1420 «para que more el maestro de la Obra» (Belmonte Fernández, 2016, p. 514), pero su presencia continuada sugiere una implicación directa en la dirección de los primeros trabajos. Tras la breve estancia de Ysambart (1433-1434), García continuó al frente de la construcción, probablemente culminando las obras en la capilla de San Laureano y ejecutando las modifi-

²⁸ Bóvedas baídas de albañilería y cantería en construcciones defensivas de la frontera, naves de amplias dimensiones en los templos parroquiales gaditanos o el empleo de un nuevo lenguaje en las cubriciones de capillas funerarias son algunas de las innovaciones al sur de Sevilla que configuran un nuevo escenario constructivo. Véanse al respecto a Molina (2016), Guerrero (2019) y Caramazana (2024, pp. 35-60).

²⁹ A pesar de la construcción de la nueva catedral, el viajero Münzer describió la ciudad de Sevilla en 1495 «llena de recuerdos de la dominación árabe» (García Mercadal, 1919, vol. 1, p. 372. Apud. Lleo Cañal, ed. 2012, p. 14).

³⁰ Un contexto similar en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo, obra realizada conjuntamente entre el maestro extranjero Pedro Jalopa y al local Alvar Martínez (Yuste Galán, 2004, pp. 291-300).

caciones introducidas por el maestro mayor del rey Juan II de Castilla. La llegada de Carlín en 1435 –coincidiendo con la restitución en la sede hispalense del arzobispo Diego de Anaya (Sánchez Herrero, 1992, p. 90; Jiménez Martín, 2006, pp. 52 y 53; Ollero Pina, 2007, pp. 129-178)–, sugiere una contratación impulsada desde la jerarquía eclesiástica, quizá como gesto de reconciliación entre Anaya y el Cabildo catedral y, al mismo tiempo, como una apuesta de futuro por un maestro de reconocido prestigio. Con todo, aunque Carlín se documenta en el año de 1439 percibiendo un salario de 1500 maravedís, un tercio superior al de Pedro García (Gestoso y Pérez, 1899, vol. 2, p. 34), su llegada y mejor remuneración no invalidan la posibilidad de que García hubiera dirigido previamente la obra en su fase inicial.

En este sentido, Pedro García habría actuado como el *primus inter pares* de los canteros gaditanos implicados en la génesis de la catedral gótica de Sevilla. Su actividad como alarife del concejo hispalense, así como su participación documentada como cantero, albañil e incluso yesero de la *Magna Hispalensis* durante las primeras décadas de la obra, obliga a reconsiderar el peso de los maestros locales en el proceso constructivo. Desde esta perspectiva, la catedral de Sevilla debe entenderse no solo como el resultado de la intervención de maestros foráneos, sino como el producto de un proceso complejo e integrado, en el que tradición constructiva regional e innovación arquitectónica extranjera confluyeron para dar forma a uno de los grandes hitos del gótico peninsular.

RECIBIDO: 15/03/2026; ACEPTADO: 14/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1984). *La Catedral de Sevilla* (ed. 1991). Guadalquivir.
- AA.VV. (2015). *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls: Misericordia International Conference León, 29 mayo - 1 julio 2014*. Cambridge Scholar Publishing.
- AIRES BARROS, L., NETO, M. J. y SOARES, C. (1998). The monastery of Batalha (Portugal): Restoration works and historic quarries A preliminary study. En AA.VV., *IV Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación (Cuba'98)* (pp. 384-386). CICOP.
- ALMAGRO VIDAL, C. (2007). Carpinteros y albañiles en la catedral de Sevilla. En A. Jiménez Martín (Ed.), *La piedra postrema. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla* (pp. 195-209). Vol. II. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ALMAGRO VIDAL, C. y ALMAGRO GORBEA, A. (2019). Obras en el Alcázar de Sevilla en tiempos de Juan II. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. 102(309-311), 43-64.
- Alonso Ruiz, B. (2017). Catedrales dibujadas: reflexiones en torno al dibujo arquitectónico gótico en Castilla. En AA.VV., *Obra Congrua. Simposio Internacional de la catedral de Girona, 1416* (pp. 151-161). Instituto Juan de Herrera.
- ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2009). *La traza de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Cabildo Metropolitano.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M. DEL C. (1990). Notas para la historia de la catedral de Sevilla en el primer tercio del siglo XV. *Laboratorio de Arte*, 3, 11-32.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M. DEL C. (2008). Juan Martínez de Vitoria, mayordomo de la iglesia catedral de Sevilla (1409-1433): alma máter del edificio gótico. En AA.VV., *La catedral gótica: Magna hispalensis: los primeros años* (pp. 9-35). Taller Dereçeo.
- AMPLIATO BRIONES, A. (2006). Una aproximación hermenéutica al espacio catedralicio sevillano. En A. Jiménez Martín (Coord.), *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva* (pp. 349-409). Universidad de Sevilla.
- BELMONTE FERNÁNDEZ, D. (2016). *Organizar, administrar, recordar. El Libro Blanco y el Libro de Dotaciones de la Catedral de Sevilla* [tesis doctoral, Universidad de Sevilla].
- BLOCH, M. (1967). *Land and Work in Medieval Europe*. Harper Torchbooks.
- BURKE, P. (2001). *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Alianza.
- CARAMAZANA MALIA, D. J. (2020). Diego Fernández y Jehan Ysambart en el origen de la catedral gótica de Sevilla (1431-1435). *Boletín de Arte*. 41, 265-268.
- CARAMAZANA MALIA, D. J. (2021). Las promociones artísticas de Alonso de Ejea, arzobispo y administrador perpetuo de la Archidiócesis de Sevilla y patriarca de Constantinopla (1403-1417). *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval*, 34, 165-202. <https://doi.org/10.5944/etfiii.34.2021.29153>.
- CARAMAZANA MALIA, D. J. (2023). Los antecedentes constructivos de la catedral de Sevilla desde la promoción arzobispal. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval*, 36, 335-369. <https://doi.org/10.5944/etfiii.36.2023.35992>.
- CARAMAZANA MALIA, D. J. (2024). ¿Centro y periferia? El contexto constructivo de la antigua archidiócesis de Sevilla a través de talleres, obras y canteras entre 1400 y 1430. *Trocadero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*. 36, 35-60. <https://doi.org/10.25267/Trocadero.2024.i36.02>.



- CARRIAZO Y ARROQUIA, J. DE M. (1953). Los anales de Garci Sánchez, jurado de Sevilla, *Anales de la Universidad Hispalense*, 14(1).
- CHUECA GOITIA, F. (1965). *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*. Dossat.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1804). *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Casa de la viuda de Hidalgo y Sobrino.
- CÓMEZ RAMOS, R. (1979). *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*. Diputación Provincial.
- CÓMEZ RAMOS, R. (1986). La catedral de Sevilla: de Teodoro Falcón Márquez. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 55, 263-266.
- CÓMEZ RAMOS, R. (1992). Sevilla. En J. Fernández López (Coord.), *Andalucía. La España Gótica* (vol. 11, pp. 290-325). Encuentro.
- CÓMEZ RAMOS, R. (1994). Nacionalismo e historiografía el autor de las trazas de la catedral de Sevilla. *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 6, 94-95.
- CÓMEZ RAMOS, R. (1995). Nacionalismo e historiografía: el autor de las trazas de la catedral de Sevilla. *Archivo Hispalense*, 237 (78), 151-159.
- CÓMEZ RAMOS, R. (2001). *Arquitectura alfonsí*. Libanó.
- CORREIA, V. (1929). *Batalha: Estudo Histórico-Artístico-Arqueológico do Mosteiro da Batalha*. Litografía Nacional.
- CORREIA, V. (1931). *Batalha II: Estudo Histórico-Artístico da Escultura do Mosteiro da Batalha*. Litografía Nacional.
- CRITES, D. A. (2010). *From mosque to cathedral: the social and political significations of Mudéjar architecture in late medieval Seville* [tesis doctoral, University of Iowa].
- CRUZ ISIDORO, F. (2014). La defensa de la frontera: la renovación de la arquitectura militar en el estado territorial de la Casa de Medina Sidonia (del II al VII Duque). *Laboratorio de Arte*, 26, 137-162.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P. D. (1630). *Historia y grandezas de la santa Iglesia de Sevilla* (Manuscrito 8610, Biblioteca Nacional de España).
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1980). *La catedral de Sevilla (Estudio arquitectónico)*. Diputación de Sevilla.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1991). El edificio gótico. En AA.VV., *La Catedral de Sevilla*. Guadalquivir.
- FRANKL, P. (1962/2002). *Arquitectura gótica*. Cátedra.
- GARCÍA MERCADAL, J. (1919). *España vista por los extranjeros. Relaciones de viajeros desde la Edad más remota hasta el siglo XVI* (vol. 1). Biblioteca Nueva.
- GARCÍA ORTEGA, A. J. (2014). El proyecto gótico de la catedral de Sevilla: indicios de trazado, medida y proporción. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 23, 184-193.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1889-1892). *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan* (3 vols.). El Conservador.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. y NUNES DA SILVA, R. (2008). Huguet, Boytac y el Tardogótico peninsular. En M. J. Redondo Cantera y V. M. Guimarães Veríssimo Serrão (Coords.), *O largo tempo do Renascimento. Arte, propaganda e poder* (pp. 311-355). Caleidoscópico y Centro de História da Universidade de Lisboa.
- GUERRERO VEGA, J. M. (2019). *Espacio y construcción en la arquitectura religiosa medieval de Jerez de la Frontera (s. XIII-XV)* [tesis doctoral, Universidad de Sevilla].



- GUILLOUËT, J. M. (2010). Circulations, échanges et transferts artistiques entre la France et la Péninsule Ibérique au xv^e siècle: Les enjeux d'une nouvelle attribution. En AAVV., *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne, xve-fin xixe siècles* (pp. 121-141). Presses universitaires de Perpignan.
- HARVEY, J. (1957). *The Cathedrals of Spain*. Batsford.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S. (2014). *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la Catedral de Sevilla*. Diputación de Sevilla.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2006). Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval. En A. Jiménez Martín (Coord.), *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva* (pp. 15-102). Universidad de Sevilla.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2013). *Anatomía de la catedral de Sevilla*. Diputación de Sevilla.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2021). El replanteo de la catedral de Sevilla. *Revista de Historia de la Construcción*, 1, 37-51. <https://doi.org/10.4995/hc.2021.15146>.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. y PÉREZ PEÑARANDA, I. (1997). *Cartografía de la Montaña Hueca. Planimetría histórica de la Catedral de Sevilla*. Cabildo Metropolitano.
- LAGUNA PAÚL, T. (2019). Necesidades litúrgicas, construcción y deconstrucción de la Capilla Mayor de la catedral de Sevilla en la Baja Edad Media. I: Memoria topográfica y documental desde 1248 hasta mediados del siglo xv. *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 12, 203-230. <https://doi.org/10.46543/AHIA.1912.1005>.
- LAMBERT, É. (1932). L'art gothique a Séville apres la Reconquête. *Revue Archéologique*. 36, 155-165.
- LAMBERT, É. (1990). *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Cátedra.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V. (1908-1909/1930). *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos* (Vol. 3). Espasa-Calpe.
- LAW, A. N. (2007). *Generating Identity Through Plan and Architecture: Barcelona Cathedral, Gothic Drawing, and the Crown of Aragon* [tesis doctoral, Universidad de Columbia].
- LLAGUNO Y AMÍROLA, E. y CEÁN-BERMÚDEZ, J. A. (1829). *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Imprenta Real.
- LLEÓ CAÑAL, V. (2012). *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. CEEH.
- LÓPEZ LORENTE, V. D. (2014). La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano, *Roda da Fortuna*, 3(1), 410-450.
- LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, F. (2014). Entre la tradición castellana y la herencia andalusí. La arquitectura religiosa en Jerez de la Frontera desde la conquista cristiana hasta la irrupción del tardogótico (1264-1464) (pp. 64-99). En J. E. Jiménez López de Eguileta y P. J. Pomar Rodil (Coords.), *Limes Fidei. 750 años de Cristianismo en Jerez*. Ayuntamiento/Obispado de Asidonia-Jerez.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. (1989). Notas sobre las empresas constructivas y artísticas del concejo de Sevilla en la Baja Edad Media 1370-1430. *Laboratorio de Arte*, 2, 11-27.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. (1991). Notas sobre las empresas constructivas y artísticas del concejo de Sevilla en la Baja Edad Media 1370-1430 (Y II). *Laboratorio de Arte*, 4, 15-31.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. (1992). El refectorio de San Agustín y la asimilación del gótico en Sevilla. *Archivo Hispalense*, 229, 109-130.



- MENÉNDEZ GONZÁLEZ, N. (2022). *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el preludio de la era del tratado arquitectónico*. Fundación VIII Centenario de la catedral de Burgos.
- MOLINA ROZALEM, J. F. (2016). *Fortificaciones de la Banda Morisca en la provincia de Sevilla*. Diputación Provincial.
- MORALES, Alfredo J. (1996). Arte mudéjar en Andalucía. En G. Borrás Gualis (Coord.), *El arte mudéjar* (pp. 119-136). Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO.
- MOURA SOARES, C. (2022). The Archival Sources of the Batalha Monastery (Portugal): Unique Collections for the Study of the Monument's Restoration Work in the 19th Century. *Anales de Historia del Arte*, 32, 255-288. <https://doi.org/10.5209/anh.83072>.
- MURPHY, J. (1795/2008). *Gothic Architecture: Designs of the Monastery of Batalha, 1795 album reprint* (M. João Neto, Ed.). Aletheia.
- NETO, M. J. (1997). *James Murphy e o restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*. Editorial Estampa.
- NETO, M. J. (2019). A canopy from the Portuguese Medieval Monastery of Batalha: a singular example of micro-architecture in the Cloisters Collection. *ARTis ON*, 9, 182-191.
- NIETO SORIA, J. M. y VILLARROEL GONZÁLEZ, O. (2018). *Comunicación y conflicto en la cultura política peninsular. Siglos XIII al XV*. Sílex.
- OLLERO PINA, J. A. (2007): La caída de Anaya. El momento constructivo de la Catedral de Sevilla (1429-1434). En A. Jiménez Martín (Ed.), *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla* (pp. 129-178). Vol. II. Universidad de Sevilla.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1677). *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla*. Imprenta Real.
- PEREDA, F. (2005). Entre Portugal y Castilla: la secuencia formal de las capillas ochavadas de cabecera en el siglo XV. En J. Guillaume (Ed.), *Demeures d'Éternité. Églises et chapelles funéraires aux XV^e et XVI^e siècles* (pp. 49-64). Picard.
- PÉREZ VILLAAMIL, G. y DE LA ESCOSURA, P. (1842-1850). *España artística y monumental. Vistas y descripción de los monumentos más notables de España*. vol. 2. Casa de Alberto Hauser.
- PINTO PUERTO, F. (2006). Fábrica y forma del templo gótico. En AA.VV, *La catedral gótica de Sevilla: Fundación y fábrica de la obra nueva* (pp. 211-295). Universidad de Sevilla.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C. (1996). Los canteros de la obra gótica de la catedral de Sevilla (1433-1528). *Laboratorio de Arte*, 9, 49-71.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C. (1998). *Los canteros de la Catedral de Sevilla. Del gótico al Renacimiento*. Diputación de Sevilla.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C. (2011). Cambio y continuidad en el proyecto gótico de la catedral de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, 23, 33-64.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C. y AMPLIATO BRIONES, A. L. (2024). El maestro Carlín y los pilares de la catedral de Sevilla: hacia una gramática del espacio tardogótico. *Lexicón*. 38, 21-36.
- ROMERO BEJARANO, M. (2014). *Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la baja Andalucía* [tesis doctoral, Universidad de Sevilla].



- ROMERO DORADO, A. (2022). *La capilla palatina de los duques de Medina Sidonia y la iglesia mayor de Sanlúcar de Barrameda: historia de una dualidad y de una hibridación*. [tesis doctoral, Universidad de Sevilla].
- ROMERO MEDINA, R. (2014). Los Rodríguez: una saga de maestros constructores a finales de la Edad Media en Jerez. En AA.VV., *750 aniversario de la incorporación de Jerez a la Corona de Castilla: 1264-2014* (pp. 385-407). Ayuntamiento de Jerez.
- ROMERO MEDINA, R. y ROMERO BEJARANO, M. (2017). La obra tardogótica de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera. Reflexiones sobre la intervención de Diego de Riaño. *De arte: revista de historia del arte*, 16, 31-48.
- ROMERO MEDINA, R. y ROMERO BEJARANO, M. (2018). 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. *Revista internacional d'Art*, 13, 23-34.
- SÁNCHEZ HERRERO, J. (1992). Sevilla medieval. En C. Ros Carballar (Dir.), *Historia de la Iglesia de Sevilla* (pp. 75-90). Castillejo.
- SERRA RAFOLS, E. (1947-1951). La nau de la Seu de Girona. *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, 1, 198-204.
- TOMAN, R. (2011). *El gótico. Arquitectura, escultura y pintura*. Ullmann.
- TORRES BALBÁS, L. (1952). Arquitectura gótica. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- VALERO MOLINA, J. (2020). El proyecto de la portalada mayor de la catedral de Barcelona. El Mestre Carlí i el seu entorn professional. En F. Español y J. Valero (Eds), *Ianua Coeli. Portalades gòtiques a la Corona d'Aragó* (pp. 217-258). Institut d'Estudis Catalans.
- VILLAAMIL PÉREZ, G. y DE LA ESCOSURA, P. (1842-1850). *España artística y monumental*. Emilio Font.
- VILLARROEL GONZÁLEZ, O. (2007). Castilla y el Concilio de Siena (1423-1424): la embajada regia y su actuación. *En la España medieval*, 30, 131-171.
- VILLARROEL GONZÁLEZ, O. (2016). Autoridad, legitimidad y honor en la diplomacia: los conflictos anglo-castellanos en los concilios del siglo xv. *Espacio, tiempo y forma, Serie III, Historia Medieval*, 29, 777-813.
- VON KONRADSHHEIM, G. C. (1975). La famille monumentale de la cathédrale de Toledo et l'architecture gothique contemporaine. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 11, 545-563.
- YARZA LUACES, J. (1993). *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Nerea.
- YARZA LUACES, J. (1997). Fuentes de la Historia del Arte I. En I. Bango Torviso (Dir.), *Historia* 16, 21. SGEL.
- YUSTE GALÁN, A. M. (2004). La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna. *Archivo Español de Arte*, 72(307), 291-300.

