

Architectural Theory and Graphical Criteria for Modelling Certain Late Gothic Projects by Hernán Ruiz “the Elder”

Pensamiento arquitectónico y criterios gráficos en la modelización de algunos proyectos tardo-góticos de Hernán Ruiz “el Viejo”

Antonio Luis Ampliato Briones, Pilar Gimena Córdoba

Escuela de Arquitectura Superior. Dpto. de Expresión Gráfica Arquitectónica. Universidad de Sevilla

(*) I+D: Ministerio de Economía y Competitividad. Periodo 2013-2015. Referencia: HAR2012-35152
Título: Gótico catedralicio sevillano: arquitectura y ciudad en los ámbitos de influencia de la catedral de Sevilla IP: Antonio Luis Ampliato Briones

Resumen

Esta comunicación quiere ser fundamentalmente una reflexión sobre el necesario proceso de creación de códigos gráficos para la producción de imágenes para la comunicación de la arquitectura. Es necesario intencionar cada paso del dibujo, donde cada vez el código propuesto establece una relación entre pensamiento arquitectónico y acción gráfica. Buscamos dibujar no el resultado del proceso arquitectónico sino la estructura proyectual del propio proceso. Dibujar como proyectar. Dibujar como construir. El acercamiento a la obra del arquitecto tardo-gótico cordobés Hernán Ruiz “el Viejo” tiene una doble vertiente: la investigación histórico-arquitectónica y el proyecto gráfico para su comunicación.

Palabras Clave: DIBUJO, ANÁLISIS, TARDO-GÓTICO, PATRIMONIO, ARQUITECTURA.

Abstract

This paper primarily reflects on the need to create graphical codes for producing images intended to communicate architecture. Each step of the drawing needs to be a deliberate process in which the proposed code highlights the relationship between architectural theory and graphic action. Our aim is not to draw the result of the architectural process but the design structure of the actual process; to draw as we design; to draw as we build. This analysis of the work of the Late Gothic architect Hernán Ruiz the Elder, from Córdoba, addresses two aspects: the historical and architectural investigation, and the graphical project for communication purposes.

Key words: DRAWING, ANALYSIS, LATE GOTHIC, HERITAGE, ARCHITECTURE

1 METODOLOGÍA

La arquitectura no son los objetos, no es la distribución tridimensional de la materia: es la idea que genera el objeto, es la intención que ordena la materia, es el pensamiento que está

detrás de lo construido (Norberg-Schulz, 2007). No entendemos el problema de modelar la arquitectura sólo como el de la reconstrucción tridimensional del objeto, puesto que debe abordar también algo más difícil y escurridizo: debe recoger también, evidentemente en forma

de hipótesis, el pensamiento arquitectónico implícito, las ideas que generaron el objeto y ordenaron la materia. Junto a una recreación de la materialidad del objeto, debe haber también una investigación rigurosa sobre la naturaleza del pensamiento que lo generó, en la línea que inaugurara Foucault a mediados del XX, y que ha generado diversos desarrollos posteriores. En este sentido, esta comunicación no refleja los resultados de un trabajo concluido sino que son parte de una experiencia abierta, que intenta avanzar en esa dirección. El objetivo de la comunicación es muy concreto: acometer un análisis gráfico de la arquitectura en el que los posibles factores fundamentales del proyecto arquitectónico están presentes e interrelacionados en los dibujos analíticos. No se trata aquí de proponer un determinado tipo de dibujo frente a otro, sino de explorar las necesidades que surgen al variar significativamente los presupuestos de partida, necesidades que en algún momento habrá que ver cómo sistematizar e incorporar al conjunto del proceso gráfico.

La metodología desarrollada en esta investigación asume necesariamente, entre otras cuestiones, un importante protagonismo del análisis gráfico. Los dibujos elaborados en esta investigación intentan alejarse de los habituales automatismos que generan los programas gráficos. Entendemos que la técnica es, de partida, un instrumento disponible pero vacío. Durante el proceso lento y complejo de elaboración de los dibujos se trata de poner en valor el pensamiento que gobierna la arquitectura y que, de alguna manera, intentamos que gobierne también la expresión gráfica de dicha arquitectura. Cada línea trazada debe poseer una intención en función de las intenciones arquitectónicas que dan sentido al objeto físico. Para Cortés y Moneo, "el dibujo es la primera construcción de la arquitectura" (Cortés y Moneo, 1976:2). Dibujamos como construimos, a través de sus líneas directrices, intencionamos cada paso del dibujo, situando la codificación gráfica como un puente entre pensamiento y acción.

Las imágenes presentadas en esta comunicación forman parte de un trabajo mucho más amplio en el que se analiza la arquitectura de Hernán Ruiz "el Viejo" (Gimena Córdoba, 2014). Esta comunicación trata de ser fundamentalmente una reflexión sobre los códigos creados y utilizados para la producción de dichas imágenes, abordadas aquí como un problema de lenguaje, de expresión y de comunicación de la arquitectura. En el mencionado trabajo doctoral, ocupa un lugar prioritario nuestra interpretación razonada del pensamiento arquitectónico del gran maestro del tardo-gótico cordobés, algunas de cuyas conclusiones se enuncian aquí brevemente como introducción a la exposición de los criterios gráficos utilizados a muy diversas escalas, que van del elemento compositivo particular a la dimensión urbana, pasando por el conjunto del organismo arquitectónico.

2. LA IGLESIA DE SAN MATEO DE LUCENA Y LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTA MARTA DE CÓRDOBA

En la iglesia de San Mateo de Lucena existen tres tipos de pilares. El primer grupo (Fig. 1) conforma el cuerpo de las naves y responde a un lenguaje proto-clasicista, con una sección rectangular a la que se le adosan medias columnas en cada una de sus caras. Esta simetría central, en principio indiferente a las direcciones, es un hecho destacable en la configuración de estos pilares.

El segundo grupo (Fig. 2) lo encontramos en la cabecera de la iglesia, y siguen una traza más reconocible como gótica, planteando una clara continuidad orgánica de líneas entre soportes y bóvedas.

El tercer grupo (Fig. 3) es sin duda el más singular y clave en la interpretación del espacio. Lo componen exclusivamente dos pilares situados en el plano límite que separa la cabecera y el resto de naves y constituyen, por tanto, la frontera entre las áreas ocupadas por los pilares del tipo 1 y del tipo 2. El diseño de estos pilares del tercer grupo son el resultado de la fusión de los dos tipos anteriores, y revelan la fusión y continuidad de las dos zonas del espacio. Es

necesario subrayar que el análisis del despiece de cantería establece sin ningún género de dudas el diseño de este tercer grupo de pilares como un diseño único e intencionado.

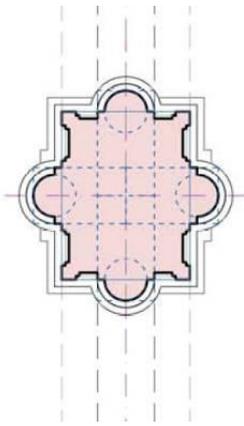


Figura 1. Configuración del primer tipo de pilar de la iglesia de San Mateo de Lucena. Córdoba

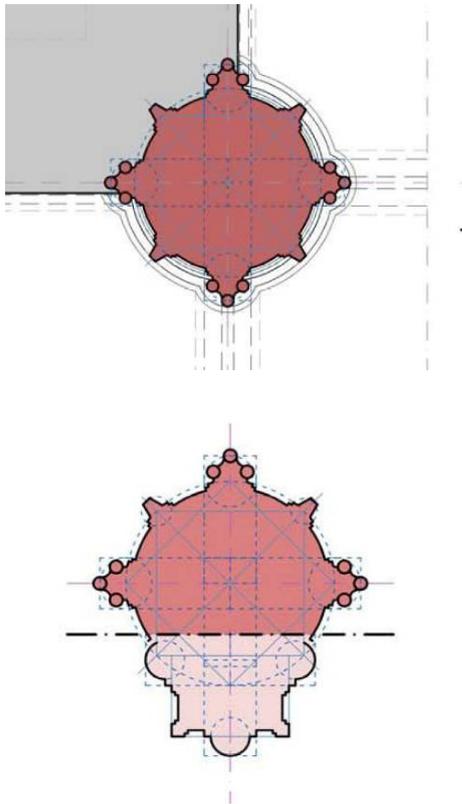


Figura 2. Configuración del segundo tipo de pilar de la iglesia de San Mateo de Lucena. Córdoba

Figura 3. Configuración del tercer tipo de pilar de la iglesia de San Mateo de Lucena. Córdoba

En el dibujo de este tercer pilar hemos introducido tres elementos, aparte la lógica línea de sección que subraya, en su contorno, la frontera entre materia y vacío. En primer lugar, la plantilla geométrica de color azul, de líneas continuas y discontinuas en función de la jerarquía interna del diseño geométrico del pilar. En segundo lugar, un relleno de color establece y subraya el diferente origen de las dos mitades del pilar. En tercer lugar, la traza de un imaginario plano vertical identifica y establece la clara frontera geométrica entre las dos partes.

En la iglesia del convento de Sta. Marta de Córdoba (Fig. 4) aparece claramente enunciado el problema metodológico de los abovedamientos.

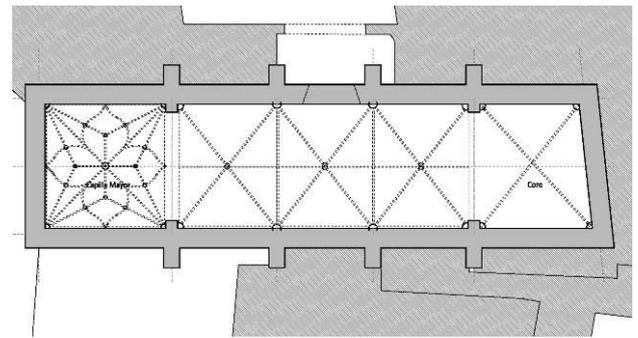


Figura 4. Planta de la iglesia del convento de Santa Marta. Córdoba

Dicho convento perteneciente a la orden de clausura de las Jerónimas posee una superficie aproximada de 3.368 m² repartida en nueve patios, jardín, iglesia y construcciones auxiliares generalmente de dos plantas de altura.

La obra de esta iglesia fue iniciada alrededor de 1487 (Jordano Barbudo, 1996: 220) probablemente por taller de Gonzalo Rodríguez, y tras su muerte, en torno a 1508, su hijo Hernán Ruiz “el Viejo” la continúa hasta su finalización en el año 1511 (Villar Movellan, 1995: 174).

El proyecto arquitectónico de este templo destaca por la limpieza y sensibilidad de su traza. Se trata de una iglesia simétrica en la que los juegos espaciales propuestos por los artesanos de sus bóvedas introducen una perturbación asimétrica en la inicial equipotencia topológica

de presbiterio y coro, a ambos extremos de la nave.

A través de la homogeneidad de las bóvedas del cuerpo de la nave se resalta la pulcritud de sus articulaciones, reproducidas en el dibujo, que nos conducen a los dos muros transversales, uno en la cabecera y otro a los pies, el primero contiene el arco toral de la capilla mayor y el segundo el arco que separa el coro. Tras ambos muros, en los extremos del espacio, gravitan sobre ménsulas colgantes dos bóvedas que en función del lugar que ocupan tendrán mayor o menor complejidad formal. De esta manera, cada espacio del templo recibe una cualificación diferenciadora.

El desarrollo de la metodología que hemos enunciado antes de manera genérica nos lleva aquí a realizar una radical selección de elementos arquitectónicos, siendo las exclusiones tan significativas como las propias inclusiones.

En el esquema estructural y espacial del templo (Fig. 5) diferenciamos por un lado los muros dibujados como sólidos, y por otro, las líneas directrices de las bóvedas incluyendo el espinazo que marca la dirección predominante del espacio que a su vez, coincide con el eje de simetría del templo. Este hecho geométrico, representado en el dibujo, es sencillo y potente. Es un elemento de ordenación que define la planta del propio edificio.

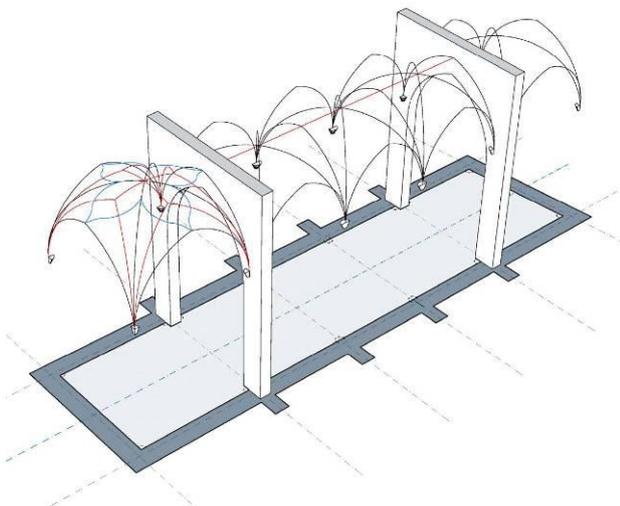


Figura 5. Esquema estructural y espacial de la iglesia del convento de Santa Marta. Córdoba

En la expresión gráfica de los abovedamientos, los arcos ocupan un lugar protagonista. Los arcos principales, formeros y cruceros, son los que generan el elemento arquitectónico “bóveda”, que podrá coincidir o no con las soluciones de superficies regladas que originan los programas gráficos. Excluyendo la plementería conseguimos que el dibujo basado en los arcos, simplificados o abstraídos en líneas, nos permita evocar gráficamente su protagonismo espacial. Apoyándonos así en el equilibrio geométrico reproducimos el equilibrio espacial, estructural y constructivo de las obras estudiadas.

Cada color de las líneas dibujadas posee una intención que a su vez recoge y sintetiza la propia evolución histórica de los abovedamientos, desde la crucería simple a los terceletes o la proliferación de combados (VVAA, 2010: 91). El código de colores identifica los distintos nervios y subraya la jerarquía espacial que introduce el recurso a uno u otro abovedamiento, de mayor o menor complejidad (Fig.5). Los arcos formeros de las bóvedas y los cruceros van en color negro, constituyendo el esqueleto básico de toda bóveda gótica. Los nervios que forman los terceletes y espinazos en rojo, subrayan la evolución de la bóveda básica, que asume en sus primeras apariciones un nivel superior de simbolismo. El último escalón ornamental, casi siempre dotado de una notable simbología, es la complejización de combados y otros elementos que enriquecen y diversifican la superficie de la bóveda, yendo en color azul.

3. EL NUEVO CRUCERO DE LA MEZQUITA-CATEDRAL DE CÓRDOBA

El edificio de la Mezquita– Catedral de Córdoba ha sufrido a lo largo de su historia varios períodos de adaptación que podrían resumirse en dos etapas bien diferenciadas, por un lado la de formación y crecimiento, y por otro, que es la que nos interesa en esta investigación, la de transformación cristiana.

La historia de la construcción del nuevo Crucero comienza en virtud de una propuesta que el obispo Alonso Manrique hizo a su Cabildo en 1521 (Rosas Alcántara, 2002: 59). Esta propuesta consistía en la construcción de una nueva capilla mayor y un coro (Nieto Cumplido, 1998: 499).

El proyecto trasladaba la capilla mayor al centro del edificio. Este hecho hizo que numerosos caballeros, se opusieron al perder sus capillas valor representativo con dicho cambio, originándose un litigio entre el cabildo de la catedral y el municipal, que sólo Carlos V pudo solventar fallando a favor del cabildo catedralicio (Ramírez de las Casas Deza, 1866: 49).

En su proyecto arquitectónico, el Maestro Mayor de la catedral, Hernán Ruiz “el Viejo”, utiliza la misma orientación de la antigua capilla mayor, hacia el Este, común en las iglesias cristianas.

En la figura 6 representamos la ubicación del nuevo crucero con los elementos principales de la estructura de la mezquita islámica. Los dos primeros elementos significativos son la primera y segunda quibla. Estos dos muros, que cerraban originariamente el haram o sala de oración de la primitiva mezquita cordobesa, son representados mediante una línea gruesa horizontal de color azul.

Hernán Ruiz "el Viejo" apoya la estructura de la nueva construcción en estos dos elementos potentes y diseña una estructura homogénea. Para ello, levanta dos nuevos muros (representados en la figura 6 mediante dos líneas gruesas horizontales de color gris) simétricos a cada una de las quiblas configurando los límites Norte y Sur. Entre ambos extremos la superficie aparece manchada con una trama rosada que representa el área de intervención de la nueva capilla mayor y el coro.

En el lado Este, mediante una línea vertical de color azul, marcamos en el dibujo de la figura 6 el cerramiento oriental exterior de la primera mezquita que Almanzor perforó para poder realizar su ampliación. De manera similar a lo realizado con los dos muros anteriores, primera

y segunda quibla, este maestro tardo-gótico decide reutilizarlo en su estructura, apoyando en él los brazos del crucero.

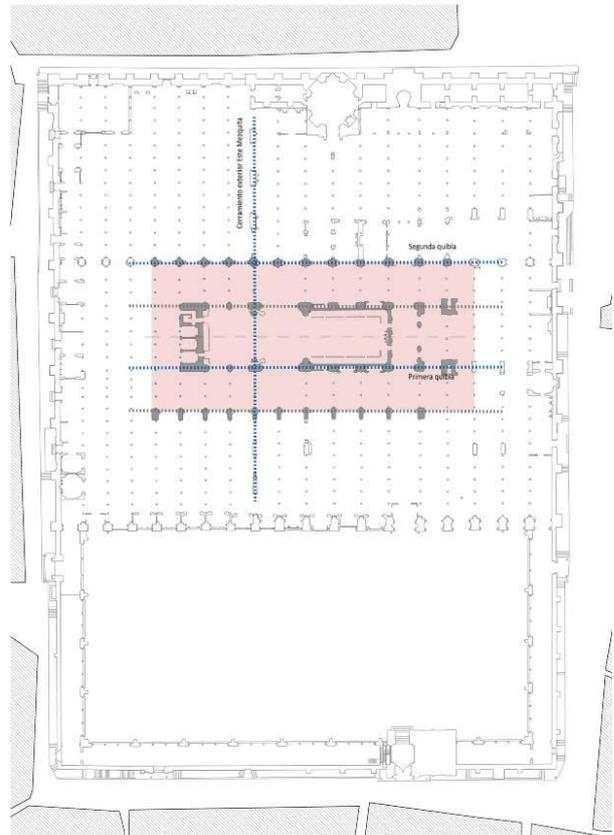


Figura 6. Representación del ideograma de la ubicación del nuevo Crucero de la Catedral de Córdoba sobre planta de la Mezquita en su estado actual de G. Ruiz Cabrero (2009)

Estas tres referencias de la mezquita adquieren una gran importancia al fijar la ubicación e incluso parte de la estructura de la nueva construcción. El eje de simetría termina de fijar dicha disposición.

Esta decisión de situar el nuevo Crucero en el centro de la antigua Aljama reflejada en un nuevo plano (Fig. 7) trajo consigo la necesidad de plantearse una primera etapa de demolición.

Tenemos constancia de que los trabajos de demolición se realizaron entre abril y agosto de 1523 (Nieto Cumplido, 1998: 506), pero nos tenemos que ver obligados a establecer una cierta cautela al describir exactamente qué se derribó.

Los límites establecidos en la hipótesis del plano de vaciado (Fig. 7) vienen definidos por los hechos geométricos anteriormente descritos. Es decir, en el lado norte por la segunda quibla y en el lado sur, por el nuevo muro simétrico a ésta. Además, dos prolongaciones verticales orientadas hacia el norte y el sur de diferente color reflejan una segunda fase de demolición.

En la figura 7 mediante dos colores hemos representado estas dos fases. Por un lado, de color rojizo, el lugar central que ocupa la catedral y no ofrece ninguna duda que fue demolido para su construcción ejecutado por orden de Hernán Ruiz "el Viejo". Por otro lado, mediante un color azulado, hemos marcado unas zonas que tras la lectura y análisis de planos de C.Ewert y J.P.Wisshak (1981) y de la propia información del edificio al estudiarlo *in situ*, nos ofrecen grandes probabilidades de que fueran demolidos para posteriormente de nuevo edificarse por Hernán Ruiz II.

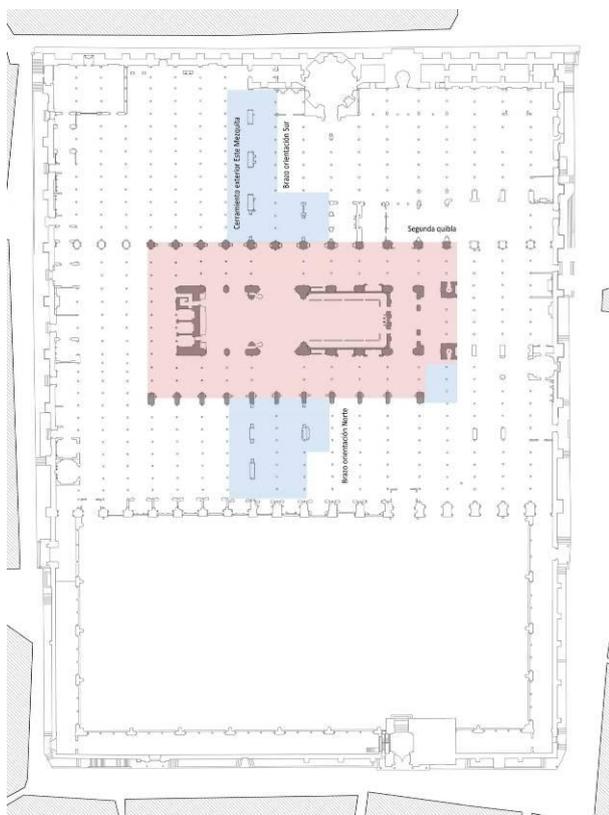


Figura 7. Hipótesis de área de demolición sobre planta de la Mezquita de G. Ruiz Cabrero (2009).

El siguiente dibujo (Fig.8) recoge el trabajo de acopio de materiales que es sabido se llevó a cabo. Este hecho implicaría el esfuerzo añadido de buscar un lugar donde ubicar todos los materiales islámicos que posteriormente serían reutilizados, clasificarlos según la zona donde habían sido extraídos evitando alterar en exceso, el uso propio del edificio.

Los trabajos de C.Ewert y J.P.Wisshak en 1981 permiten identificar algunos de estos materiales islámicos que fueron reutilizados en algunos casos ocupando su situación originaria y otros, en épocas constructivas diferentes. En esta figura se representa mediante distintos colores las distintas fases de construcción de las columnas que ocupan el área del nuevo Crucero.

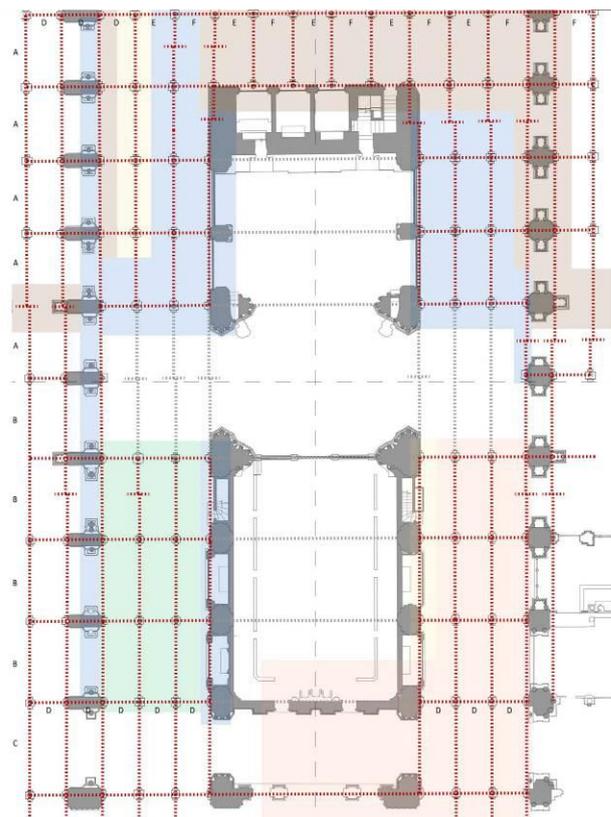


Figura 8. Análisis de la traza sobre planta de la Mezquita de G. Ruiz Cabrero (2009).

La zona de color azul representa a las columnas construidas posteriormente o cambiadas de sitio. La de color amarillo, es la que C.Ewert y J.P.Wisshak nombra entre interrogaciones "columnas originarias". Y el resto de ellas, la de



color verde de Abd ar-Rahmán I, la de color marrón de época de Almanzor y la de un tono rosado de Abd ar-Rahmán II se encuentran ubicadas siguiendo con la disposición originaria en la que se crearon, a excepción de la banda de color rosa que encontramos más al norte, que corresponde a Abd ar-Rahmán I y no al II, lo que nos indica que fueron también cambiadas de lugar.

Toda esta información es volcada sobre la hipótesis propuesta para el análisis geométrico de la traza (Fig.7) (Simson, 1985: 29)(Bartoli 1978: 207) que a su vez, parte de dibujar sobre la planta el sistema de ejes de su control formal extendido a todo el área del crucero, naves perimetrales y cabecera. Dicho análisis comienza en la toma de dos decisiones, por un lado, sobre los muros perimetrales se marca la línea con el paramento interior, y en las divisiones internas de pilares las líneas trazadas se corresponden con sus ejes (VVAA, 2010: 109) (Karge, 1995: 72). De esta manera el espacio se divide en rectángulos que engloban todo el paramento interior del recinto, dejando fuera los muros y las capillas laterales y que a su vez, se subdivide en otros rectángulos producto de lanzar los ejes de los pilares tanto horizontal como verticalmente (VVAA, 2006: 231).

A través de esta metodología podemos establecer las distintas alteraciones dimensionales y formales de la traza de la nueva construcción como pueden ser las diferentes alineaciones y los reajustes parciales y locales. Por todas estas sucesivas capas temáticas e informativas que se van superponiendo unas con otras, podemos llegar a intuir cuales fueron las intenciones del maestro Hernán Ruiz "el Viejo" a la hora de proyectar este crucero.

La figura 9 recoge el análisis estructural y espacial del Crucero de la catedral de Córdoba materializado según un esquema analítico. La intervención de Hernán Ruiz "el Viejo" un organismo central, de raíz gótica, se deja "invadir" en parte por el sistema islámico que lo rodea, hasta el punto de que únicamente queda reconocible en su sentido original la cruz central. Este hecho se destaca en el dibujo a través de

los muros que se elevan en altura y por el sombreado de su sección.

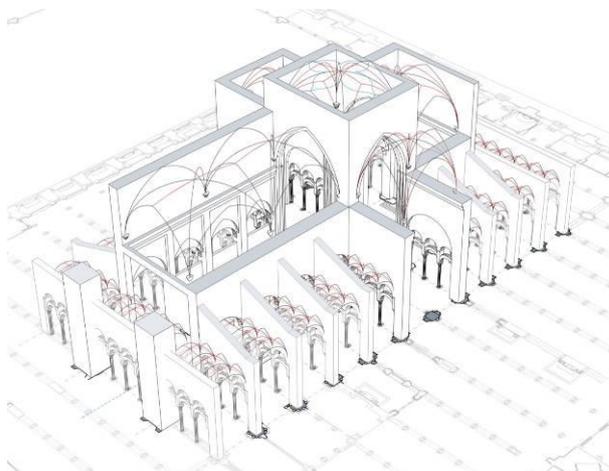


Figura 9. Esquema estructural y espacial de la Mezquita-Catedral de Córdoba sobre planta de la Mezquita de G. Ruiz Cabrero (2009).

Toda la mezquita se asoma de alguna manera a esa gran cruz central a través de sus paramentos, cuya singular organización parece más interesada en reflejar (con sus pequeños arcos y su gran cornisa continua a media altura) la modulación y proporciones de las naves de la mezquita, que en articular un convencional sistema de elementos góticos para conectar con los abovedamientos.

Aunque no tenemos por ahora elementos de juicio suficientes para una valoración definitiva de las intenciones de Hernán Ruiz "el Viejo" en las zonas altas y techos del nuevo crucero, creemos que es una hipótesis razonable la posibilidad de que el proyecto original planteara cinco módulos en el abovedamiento total del espacio: dos sobre el coro, dos sobre los brazos del crucero y uno en el presbiterio. Una sexta bóveda, la más difícil de precisar en sus posibles características, ocuparía el centro del espacio, en el lugar del cimborrio, con un desarrollo vertical probablemente mucho más modesto que el actual. Dichas cubiertas se han querido representar en la figura 9, mediante líneas jerarquizadas que se cruzan e intersectan. Dentro de estas líneas destacan en primer lugar los arcos autoportantes que son representados de color negro siguiendo el código de color explicado en la metodología de esta

investigación. Los nervios que forman los terceletes y espinazos siguiendo con el mismo criterio, van en rojo y en azul, el siguiente escalón ornamental.

La singularidad de las relaciones entre el espacio central y las naves laterales nos lleva a elaborar una última serie de dibujos compuesta por dos secciones del crucero, una horizontal y otra transversal (Figs. 10 y 11).

La primera de estas secciones (Fig.10) representa el corte transversal. Este dibujo permite subrayar la importancia de las comunicaciones entre la nave central y el resto del organismo en dos puntos singulares: los brazos del crucero.

Estos dos puntos nodales conectan al deambulatorio formado por las naves laterales, que a su vez, este deambulatorio se convierte en un peine abierto por el que se circula libremente, adaptándose y asimilando la propia permeabilidad de la mezquita. A través de todo este mecanismo la presencia impactante de la nueva construcción desaparecerá hasta acabar convirtiéndose en la mezquita original.

Es precisamente en estos puntos de acceso, donde se concentra la mayor riqueza ornamental, dispuesta en los dos elementos masivos que conforman las “entradas principales” con unas connotaciones simbólicas que lo acercan de alguna forma a la idea de portada, donde el maestro Hernán Ruiz el “Viejo” plantea un paramento de una singular riqueza epidérmica, una composición en la que convergen los diferentes lenguajes, islámico y cristiano, expresando una armónica transición entre los mismos.

En la última sección (Fig.11) producida por un corte horizontal a lo largo de todo el cuerpo del crucero, podemos apreciar como una suerte de “fachada de mezquita” continua invade todos los muros del nuevo espacio central: nave, crucero y presbiterio.

Mientras que el cerramiento del cuerpo del coro se presenta mediante muros que se elevan en altura hasta una gran cornisa que recorre toda la superficie de la nueva construcción, la cruz anteriormente mencionada, la cabecera de la

iglesia, presenta una mayor permeabilidad afectada probablemente con ciertas innovaciones litúrgicas producidas en torno a la fecha de su construcción relacionadas con la edición de un libro de Erasmo en 1528 por encargo del arzobispo, Alonso Manrique, propulsor del proyecto del nuevo crucero de la catedral de Córdoba. Este hecho plantea implicaciones ideológicas muy concretas, que estamos investigando, al ser precisamente 1528 un momento álgido del erasmismo, coincidente con el año de la llegada de Siloe a Granada. El carácter de identificación de los fieles con el cuerpo de Cristo, presente en el proyecto de Siloé en la Catedral de Granada, podemos pensar que también está presente en la catedral de Córdoba.

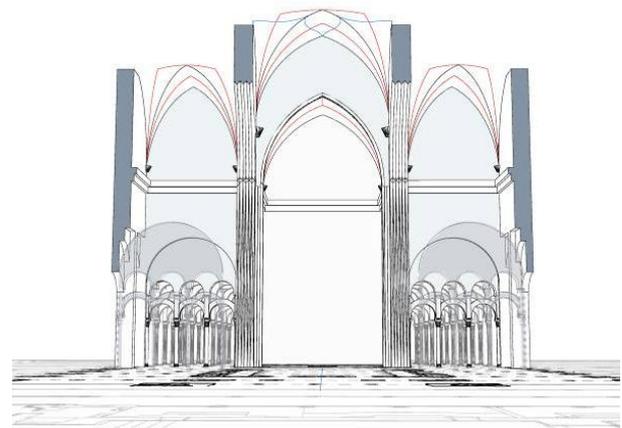


Figura 10. Sección transversal del Crucero de la catedral de Córdoba en proyección cónica (2014).



Figura 11. Sección longitudinal del Crucero de la catedral de Córdoba en proyección cónica (2014).

REFERENCIAS

- BARTOLI, M. T. (1978): "Tchnographia Ortographia, Scaenographia", en *Studie Documenti di Architettura*, nº 8, pp. 197-208.
- CORTÉS, J.A. Y MONEO, J.R. (1976): *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*. Madrid, E.T.S.A.M.
- EWERT Y WISSHAK (1981): *Forschungen zur almohadischen Moschee Mainz*. Philipp von Zabern.
- ERASMUS, D. (1528): *Enquiridion o Manual del Cauallero Christiano compuesto en latin por Erasmo en la sagrada y buena theologia doctor catolico y famosissimo y por ser tal, hecho del consejo de su Magestad, puesto en esta lengua por mandado del muy Illustre y Reuerendissimo señor Don Alonso Manrique arçobispo de Senilla...*. Valencia: Por Jorge Costilla.
- GIMENA CÓRDOBA, P. (2014): "Forma, espacio y estructura en la transición al renacimiento cordobés. Tradición e innovación en la arquitectura de Hernán Ruiz 'el Viejo' ". Tesis doctoral. Defensa: Junio 2014. Calificación: Sobresaliente Cum Laude. Director: Dr. Antonio Luis Ampliato Briones. Sevilla.
- JORDANO BARBUDO, M.A. (1996): *Arquitectura Medieval Cristiana En Córdoba: Desde La Reconquista Al Inicio Del Renacimiento*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones.
- NIETO CUMPLIDO, M. (1998): *La Catedral de Córdoba*. Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, Córdoba.
- NORBERG-SCHULZ (2007): *Intenciones en arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona.
- RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L. (1866): *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba*. Imprenta de Rafael Rojo. Córdoba.
- ROSAS ALCÁNTARA, E. (2002): "Hernán Ruiz I, el origen de una dinastía de arquitectos". *Arte, Arqueología e historia*. nº 9. pp. 55-61.
- SIMSON, O. (1985): *La Catedral Gótica: Los Orígenes de La Arquitectura Gótica Y El Concepto Medieval Del Orden*. Madrid: Alianza.
- VILLAR MOVELLÁN, A. (1995): *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Universidad de Córdoba.
- VVAA. (2006): *Jornadas de La Historia de Lucena. Lucena*: Fundación Miguel Pérez Solano. Excmo. Ayuntamiento de Lucena. Delegación de Patrimonio Histórico.
- VVAA. (2010): *La Prioral de El Puerto de Santa María: El Proyecto Gótico Original*. Sevilla: Universidad de Sevilla [etc.].