

NUEVAS APORTACIONES AL PALACIO DE LOS DUQUES DE ARCOS EN SEVILLA. PLANO, INFORMES Y CONSTRUCCIÓN DE UNA TRIBUNA (1622-1627).

FERNANDO GARCÍA SÁNCHEZ
Archivo General de Indias (España)

Fecha de recepción: 29/03/2023
Fecha de aceptación: 07/08/2023

Resumen

Los frailes franciscanos terceros mantuvieron un pleito en 1622 con el duque de Arcos por un terreno del palacio que querían apropiarse para proseguir con las obras de la cabecera de su iglesia. De modo, que el maestro alarife Mateo de Orellana fue llamado por el duque y trazó un plano del palacio cuando vio las obras. Se hicieron tres informes donde firmaron los mejores maestros *alarifes* y maestros mayores de la ciudad, Miguel de Zumárraga, Pedro Sánchez Falconete, Diego López Bueno, Andrés de Oviedo, Diego Gómez, Diego Martín Orejuela y Pedro García Ternero. Finalmente, en 1627, se acordó que por la cesión del terreno del duque de Arcos se labrara una tribuna en la iglesia franciscana.

Palabras clave

Maestros *alarifes*; Palacio; Plano; Pleito; Tribuna

NEW CONTRIBUTIONS TO THE PALACE OF THE DUKES OF ARCOS IN SEVILLA. PLAN, REPORTS AND CONSTRUCTION OF A TRIBUNE (1622-1627)

Abstract

The third franciscan friars had a lawsuit in 1622 with the Duke of Arcos over a plot of land for the palace that they wanted to appropriate to continue with the works of the head of their church. So, the master alarife Mateo of Orellana was called by the duke and drew a plan of the palace when he saw the works. Three reports were made where the best masters alarifes and older masters builders of the city signed, Miguel de Zumárraga, Pedro Sánchez Falconete, Diego López Bueno, Andrés de Oviedo, Diego Gómez, Diego Martín Orejuela y Pedro García Ternero. Finally, in 1627, it was agreed that due to the transfer of the land from the duke of Arcos, a gallery would be carved out in the franciscan church.

Keywords

Masters *alarifes*; Palace; Plan; Lawsuit; Tribune.



Introducción

El III duque de Arcos, Rodrigo Ponce de León había nacido en Marchena el 31 de diciembre de 1545 y a los 28 años tuvo la responsabilidad de administrar su inmenso legado. Sus padres, Luis Cristóbal Ponce de León y María de Toledo, fueron sus mejores educadores como dieron muestras con la actividad cortesana y de prestigio que desarrollaron con sus pensamientos humanistas¹. Rodrigo Ponce de León casó con Teresa de Zúñiga y Sotomayor dama castellana de muy antiguo linaje, su padre era el duque de Béjar.

Este pleito, entre el duque de Arcos y los franciscanos, era por un terreno de su casa palacio que los frailes querían apropiarse, situado entre el jardín y las cuadras del patio principal o apeadero. Con la cesión de este terreno, los frailes continuaron con las obras de su iglesia y el duque construyó el acceso que le daba paso a la tribuna.

Por último, don Rodrigo contaba para sus pleitos con el equipo más completo de profesionales del derecho en los que delegaba su poder y eran de su mayor confianza². El secretario del duque era un hombre leal y representaba a su señor en los múltiples pleitos. Tales personajes son considerados casi siempre alter egos de los poderosos a quienes sirven y de quien se sirven³. Carlos Cataño de Góngora, secretario de cámara del duque, era descendiente de los Cataño o Cattaneo genoveses que se dedicaron entre otras cosas a gestionar los pedidos de esculturas de los talleres de Gaggini y Bissone en Génova⁴, como hicieron en la conocida Casa de Pilatos⁵. Cataño escribió una carta, fecha 10 de marzo de 1622, dirigida a su contador mayor Juan Gutiérrez de Gatica. En ella, le comunicaba que estuviera presto a la llegada del maestro alarife y arquitecto Mateo de Orellana y del padre Guardián y Corrector de la Orden Tercera, para que percibiera la pretensión de los frailes y los inconvenientes en la casa palacio de Sevilla.

El palacio de los Ponce de León a principios del siglo XVII. Mateo de Orellana. Trazo de un plano, informe y beneficio de una tribuna.

El antiguo palacio de los Ponce de León se construye en el siglo XIV, sufriendo múltiples reformas en los siglos posteriores⁶. La adquisición de casas en Sevilla se produjo durante el siglo XVI, coincidiendo con el mayor esplendor de la ciudad. Fue una política mantenida a principios del XVI por Beatriz Pacheco que realizó numerosas compras de tierras en sus señoríos de Marchena y Mairena del Alcor⁷.

Esta casa-palacio a igual que todas las casas-palacios medievales, siguieron el esquema del palacio mudéjar de Pedro I del Alcázar sevillano. No respondían a un modelo parejo, mostrando un aspecto laberíntico en planta y alzado, en algunos casos defensivo, como la casa de los duques de Arcos con sus muros almenados. Estas mansiones seguían estéticamente el estilo de los modelos arquitectónicos mudéjares que existían en la ciudad, pues el maestro alarife mudéjar dominaba todas las técnicas de la construcción. Es a partir de principios del siglo XVI cuando en la arquitectura sevillana se va a notar un nuevo cambio de estilo. El Renacimiento llegó a Sevilla de una forma gradual. Se introdujo paulatinamente a través de la cerámica, la pintura mural y los retablos funerarios, antes que en la arquitectura⁸. La ciudad estaba experimentando un cambio sustancial en su fisonomía y en el ánimo de los ciudadanos. La introducción de estos objetos artísticos va pareja a la llegada de artistas que proceden de Italia, la transmisión de los nuevos gustos renacentistas y el buen ambiente

¹ Ravé Prieto, 1986: 14.

² García Hernán, 1999: 215.

³ Gómez Vozmediano, 2012: 243.

⁴ Otte Sanders, 1996: 158-160-206.

⁵ Lleó Cañal, 2017: 51-52.

⁶ Collantes de Terán/Gómez Estern, 1999: 321.

⁷ Borrero Fernández, 2003: 36.

⁸ Falcón Márquez, 2012: 55.

económico de la ciudad. Las intervenciones que se hacen en la ciudad, aunque desiguales en su volumen y trascendencia, sirvieron para ir transformando paulatinamente la imagen urbana⁹.

A lo largo del siglo XVI no se construyó ninguna mansión sevillana de nueva planta. Lo que se llevó a cabo en esa centuria fue la renovación de las casas-palacio bajo la nueva estética¹⁰. Del mismo modo, la transformación de esta casa-palacio de los duques de Arcos surgió, como un proceso de reformas llevadas a cabo por la compra de viviendas colindantes organizadas en torno a un patio. Este cambio, venía dado por la introducción en la ciudad del nuevo lenguaje renacentista y ese mostrarse hacia el exterior¹¹.

El palacio de los Ponce de León supone un hito importante a la hora de entender y comprender cómo sería la arquitectura civil y palaciega renacentista. Urbanísticamente, adecuándose en cierto modo a la simetría, orden, proporción y apertura de los espacios urbanos, ya propio del siglo XVI. Hay que tener presente el fundamento racionalista de esta cultura, apoyada en la investigación matemática y en la adopción de la planta cuadrada, como referencia geométrica exigida por el nuevo espíritu renacentista. La modernidad renacentista trajo consigo un concepto que alteraba sustancialmente los trazados medievales, y éste fue el de la perspectiva, nacida como noción de espacio en profundidad lineal que respondía a unas exigencias de una sociedad distinta de la medieval, con una visión de un mundo y un universo por entonces cambiantes en los conocimientos humanos¹².

Estas casas-palacio se relacionan ahora con parcelas rectangulares, girando en torno a patios mudéjares cuadrados que cumplirán a menor escala con la disposición espacial del Alcázar sevillano, siendo imitadas en mayor o menor medida por otras casas-palacio sevillanas, la Casa de Pilatos, el palacio de las Dueñas, el palacio de los Marqueses de la Algaba, la Casa de los Pinelos...etc. En todas ellas, como en la de los duques de Arcos, va a cobra importancia la simetría de sus fachadas y su prolongación en los patios, mostrándonos unas portadas monumentales tratadas como arcos de triunfo con mármoles genoveses y con el sello de los blasones heráldicos de sus linajes. Estos palacios no superaban en altura las dos plantas y en sus alzados había un predominio de la horizontalidad quedando contrastado por uno o dos torreones de ángulo. Todos estos palacios van buscando la regularización geométrica del conjunto y la plasmación de esquemas simétricos y sometidos a ejes rectilíneos¹³.

La nobleza que habitaba estas casas-palacio, con independencia de las fortalezas o residencias rústicas de sus señoríos más antiguos, construyó en la ciudad las llamadas en los documentos de la época "casas principales" que materializaban en el ámbito urbano el poder de sus respectivos linajes¹⁴. Estos solares se vinculan al linaje que fija y consagra el sitio, el espacio. Porque en él se asienta y habita la dinastía. De esta manera, se pone de manifiesto el arraigo, poco menos que sagrado, del solar y lo solariego. Por ello, estas casas principales o palacios del renacimiento sevillano constituyen una imagen, una metáfora del delicado equilibrio entre lo viejo y lo nuevo, entre tradición y modernidad que caracterizó a toda la cultura del renacimiento en Sevilla¹⁵.

Mateo de Orellana no fue el ejecutor material de la nueva fábrica de la casa palacio¹⁶ de los duques de Arcos en Sevilla. Pero, si fue, quien la reformó y amplió dándole ese gusto humanista reinante en la ciudad. Orellana debió de intervenir en la ejecución y reforma del palacio en los primeros años del siglo XVII. Recordemos, que esta casa-palacio renacentista

⁹ Nieto/Morales/Checa, 1997: 218-219.

¹⁰ Falcón Márquez, 2012: 62.

¹¹ Falcón Márquez, 1997: 105-121.

¹² Bernales Ballesteros, 1972: 75.

¹³ Nieto/Morales/Checa, 1997: 232-233.

¹⁴ Oliver/Pleguezuelo, 2012: 34.

¹⁵ Lleó Cañal, 2001: 41.

¹⁶ Archivo Histórico Nobleza. [En adelante]. AHNobleza. Osuna, C. 189, D. 66-77, fol. 9r. El licenciado Gutiérrez Gatica declara que: "*Mateo de Orellana llevo hacer esta casa del duque mi señor*".

no se labró desde los cimientos íntegramente con un proyecto previo, como otras existentes en la ciudad, sino que fue el resultado de un lento proceso de reformas y ampliaciones sobre uno o varios edificios preexistentes, en los que las células básicas eran casas-patio¹⁷. Orellana tuvo un papel relevante en la arquitectura de la villa de Marchena entre 1600 y 1627. Debió de nacer en Écija en el último tercio del siglo XVI, ciudad en la que desempeñó el cargo de alarife del Consejo y realizó distintas obras. Se trasladó a Marchena en torno a 1600, sorprendiéndole la muerte a mediados del mes de septiembre de 1627, cuando ejecutaba las obras del Colegio de San Jerónimo, en la citada villa.

Orellana se intitula “*maestro mayor de albañilería y arquitecto de la villa, envíale el duque mi señor*”¹⁸. No hay duda, que Orellana estuvo bajo el patronazgo del duque de Arcos por la labor constructiva que desarrolló en Marchena. Ese contacto tan próximo que los artistas mantenían con sus mecenas tiene que extenderse al campo de las ideas y de la cultura, en una palabra, al nivel humanístico de sus protectores¹⁹. El duque de Arcos respondía a ese modelo de noble humanista con aficiones a la música, las obras teatrales, la pintura, la escultura... etc.; es lógico pensar, que Orellana adquiriera esos gustos humanistas y que tuviera acceso a la gran biblioteca de su señor.

Este concepto, “maestro mayor de albañilería” que Orellana utilizaba, aludía a que los conocimientos experimentales que adquirió en este aprendizaje, provenían de la albañilería y que para alcanzar el grado de maestro tuvo que pasar el examen delante de la sede del gremio. También, según el profesor Pleguezuelo, se denominaba a cualquier maestro albañil cualificado que ejerciera su profesión en una determinada comarca. El otro término “arquitecto” manifiesta su formación y habilidad de dibujar, trazar y coordinar las obras. Estaba formado, sin dudas, con la sólida tradición de los maestros de obras de finales del siglo XVI con grandes conocimientos prácticos y un cierto dominio de los tratados clásicos. A principios del siglo XVII, el concepto de arquitecto en el sentido albertiano, era algo plenamente asumido en Sevilla, sobre todo después de la experiencia de Hernán Ruiz II en su traducción de Vitruvio. Pero, aunque el nuevo concepto de arquitectura como *sciencia* estaba plenamente asimilado desde el punto de vista teórico, los profesionales siguieron llamándose en Sevilla “maestros mayores”²⁰. Diego de Sagredo, en sus Medidas del Romano publicadas en 1526 en Toledo, emplea por primera vez esta expresión de arquitecto con sentido vitruviano.

Orellana recibe el encargo de realizar un apeo o traza de la casa palacio, elaborar un informe y tomar medidas de la parte en litigio por orden del secretario del duque en 1622. Se sirve para realizar las trazas del palacio ducal de algo muy habitual, seguir el sistema equilibrado de proporciones conocido como *ad quadratum*. Este sistema tiene como patrón geométrico el cuadrado, se pueden componer todos los diseños y generar tipos de tramas modulares compuestas por cuadrados y rectángulos. Entendemos esta traza como apeo, era la descripción pormenorizada que los maestros alarifes de los siglos XVI al XVIII, hacían de los inmuebles por encargo de los propietarios o inquilinos de estos²¹.

Este plano está ejecutado a tinta y a mano alzada en papel verjurado, algo mayor que un folio, no está firmado y no lleva ninguna marca de agua ni filigrana. Al pie de plano, hace uso de la escala que nos permite dimensionar las medidas y la distribución de los espacios de la casa palacio. A la derecha del plano aparece la escala o pitipí gráfica en forma de regleta para marcar la vara castellana dentada en pies. Abajo, encontramos otra escala marcada en varas castellanas. La leyenda del plano describe ampliamente nuestro palacio y el lugar que querían ocupar los frailes. Hace referencia a los datos particulares que sirven para diferenciar diversos elementos dentro del mismo dibujo, como serían el nombre de las diferentes dependencias

¹⁷ Falcón Márquez, 2000: 279.

¹⁸ AHNobleza. Osuna, C. 189, D. 66-77, fol. 2r.

¹⁹ Martín González, 1984: 223.

²⁰ Pleguezuelo Hernández, 2000: 34.

²¹ Núñez-González, 2021: 41.

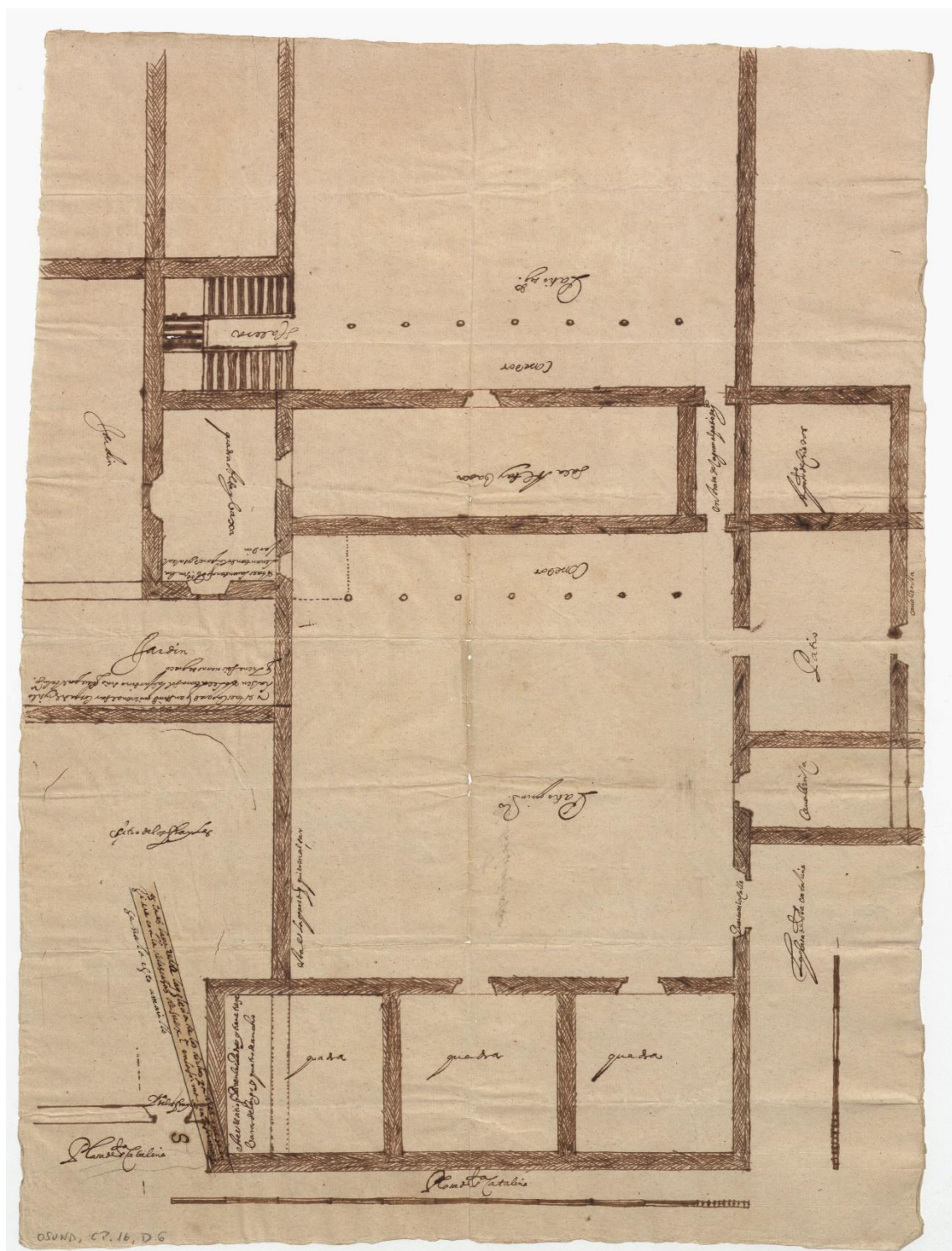


Fig. 1. Mateo de Orellana, Diego López Bueno, *Planta Palacio de los duques de Arcos (Sevilla)*, 1622-1627. Cortesía del AHNobleza. Osuna, MP. 16, D.6

que figuran en una planta²². Analizando este plano y comparándolo con otros que se realizan en este primer tercio del XVII, muestran los mismos rasgos estilísticos y gráficos. En cuanto a los tipos de trazas, aunque eran conocidas las perspectivas, lo más frecuentes eran las proyecciones ortogonales y, entre éstas, las plantas (secciones horizontales del edificio) y las monteas (secciones verticales)²³ (Fig.1).

Las leyendas escritas en el plano dicen lo siguiente, en una cuadra del patio principal: *“Este es el sitio que piden los padres y tiene treces varas (10,79 m) de largo y cuatro (3,32 m) de ancho”*. En la cuadra alta y baja podemos leer: *“Esta es la ventana que recibe sombra levantando la pared y sale al jardín”*. En el patio principal dice: *“Esta es la pared que quieren alzar”*. Y, por último, en el jardín dice: *“Esta es la pared que asimismo quieren alzar los padres y si lo hacen no le entrara sol al jardín sino fuere parteluz. Que tiene seis varas (4,98 m) de hueco”*.

Este plano expone la misma distribución espacial y habitual en planta que muchas casas-palacio renacentistas de la ciudad. No obstante, con la que guarda más similitud es con la Casa de Pilatos por su parecida distribución espacial. Observamos, que el eje central del solar lo ocupaban dos grandes patios, uno el apeadero o principal y otro secundario, que estaban separados por una crujía central, rasgo que se vinculaba con los ambientes cortesanos²⁴. El acceso acodado se hacía por una portada a la plaza de Santa Catalina que daba al patio principal o apeadero, donde se situaban las tres cuadras. En el lado opuesto había un pequeño patio que comunicaba con las caballerizas y los aposentos de los criados. A continuación, una crujía que dividía los dos patios. Al patio secundario se accedía por un corredor que servía de antesala. En este contorno se repartían las distintas estancias, la caja de escalera y un pequeño jardín que daba luz a la cuadra alta o sala del estrado. La escalera asumía una nueva importancia, de mera pieza funcional y correspondiente a un ámbito estrictamente privado, ahora va a convertirse en elemento clave en el ceremonial palaciego. El dueño del palacio acudiría frecuentemente a ella a recibir a sus huéspedes más honorables²⁵.

Entre ambos patios se situaba la crujía central, como en la Casa de Pilatos, que solía tener una serie de salones rectangulares y cuadrados (palacios, cámaras, recámaras y camaretas). Los aposentos se hallaban en la zona privada, en las cámaras y camaretas²⁶. A ambos lados, se situaban dos corredores porticados por siete columnas genovesas donde apeaban arcadas de medio punto y un pequeño corredor que comunicaba ambos patios. El oratorio, como en el Palacio de las Dueñas, estaba en el extremo opuesto. La sala del estrado tenía forma cuadrada y la más interior, donde residía el señor de la casa. Oratorio, dormitorio, cámara y antecámara debieron formar el núcleo más íntimo y privado de la vivienda ducal, al que sólo los más allegados podrían tener acceso²⁷. Las cubiertas de estas estancias estaban realizadas de armaduras con alfarjes, adornadas con motivos geométricos de lacerías y con blasones familiares²⁸. Analizando comparativamente este plano con otras casas sevillanas, el Palacio de las Dueñas, la Casa de Pilatos y los Marqueses de la Algaba, siguen todos los mismos patrones, fachadas, patios, crujía central, torreón o torreones en los ángulos...etc., elementos constructivos que podemos distinguir en nuestro plano y en cualquier plano de estos palacios.

Orellana dejó claro en su informe que el terreno que pedían los frailes no repercutía para nada a la casa del duque. Tomó medidas del terreno en cuestión, trazó el plano y expuso los inconvenientes y beneficios que tenía labrar el muro de la iglesia. Un inconveniente de levantar el muro era: *“quedar sin sol el corredor que sale a la cuadra sobre el jardín que es el patio ordinario donde las mujeres han de estar y está el oratorio y todo quedará tan sombrío”*²⁹. Este hecho

²² Fernández Martín, 2003: 34.

²³ Pleguezuelo Hernández, 2000: 52.

²⁴ Nieto/Morales/Checa, 1997: 233.

²⁵ Lleó Cañal, 2017: 77-79.

²⁶ Falcón Márquez, 2003: 29.

²⁷ Lleó Cañal, 2017: 162.

²⁸ Falcón Márquez, 2003: 41.

²⁹ AHNobleza. Osuna, C. 189, D. 64-77, fol. 4v-5r.

testimonia ese nuevo modo de vivir, en el cual el aire y la luz eran elementos indispensables para la comodidad. Orellana destacó que los frailes poseían sus trazas para ir construyendo su iglesia y que las ordenanzas municipales de Sevilla de 1527 daban pleno derecho a los frailes para levantar el muro de su iglesia, concretamente el capítulo XXI regulaba el ordenamiento sobre problemas con la altura de los edificios. También amparaban a los frailes el privilegio, que sólo pertenecía a las iglesias y conventos de Sevilla, de edificar muros colindantes con otras propiedades. No olvidemos que estas casas-palacio iban buscando la simetría con parcelas cuadradas y rectangulares, donde va a cobrar importancia la medianería con los vecinos. Los frailes podían levantar sus muros porque el duque de Arcos no tenía servidumbre, *altius non tollendi*. Este derecho prohibía a un vecino levantar la pared de su casa todo lo que quisiera, quitando la vista y la luz a la mía.

Los beneficios, en compensación por el terreno que pedían, eran ofrecer al duque de Arcos una tribuna en su iglesia que comunicara con su residencia. Desde el primer momento, Orellana vio muy favorable este parecer, que beneficiaba a la casa de su señor. Pero había un inconveniente subsanable, de la sala del estrado tenía que salir la entrada a la tribuna y sólo había una ventana. Orellana informó que se podía abrir otra ventana al norte que daría mucha más luz y la ventana existente abrirla hasta abajo, como puerta de acceso a la tribuna. Hay que señalar, que las casas principales de la ciudad tenían este privilegio. En 1600 se construyó una tribuna o pasadizo volado que comunicaba la Casa de Pilatos con la iglesia de San Esteban³⁰, para que los señores asistieran a la misa sin salir de sus dominios. Un dato importante es que los frailes, desde un primer momento, quieren vincular su iglesia con el palacio ducal a través de la tribuna. Esta correlación sagrada-palaciega existía en todas las casas-palacio que tuvieran iglesias o conventos próximos a sus dominios. La tribuna a la que tuvo acceso el duque de Arcos, a diferencia de otras de la ciudad que atravesaban calles, estaba dentro de sus dominios. Esta presencia de la tribuna elevada frente al altar confirma una finalidad esencial, era una manera en la que los nobles podían asistir a los oficios religiosos de forma privada y evitando las miradas o la interacción con el resto de asistentes. La reina Isabel la Católica tenía el privilegio de asistir a misa desde su residencia palaciega de Toledo, que conectaba con el balconcillo de la Reina en el interior de la catedral³¹. Esta convivencia de lo sagrado y lo profano en un asociacionismo histórico debemos contemplarlo en el contexto de una sociedad cuyo estamento más alto, la nobleza, no sólo tenía enterramientos, fundaciones piadosas y capellanías en las parroquias, sino también el privilegio real heredado de la Edad Media, de defender los templos parroquiales³².

Por último, un dato importante es señalar que las obras que se efectuaron en la iglesia para construir la tribuna y las modificaciones que se hicieron en el palacio de los Ponce de León para acceder a esa tribuna, las podemos fechar hoy en 1622. Por esta documentación del siglo XVII conocemos la planta, las dependencias de la casa palacio y el autor de la última reforma renacentista del palacio, Mateo de Orellana. El palacio ha llegado muy deteriorado a nuestros días, ha perdido sus muros almenados y la puerta de entrada. Conservamos de aquella fecha del pleito, los dos patios, el torreón en el extremo de la crujía central y el edificio de la *loggia* con sus arcos de medio punto peraltados sobre columnas en su planta baja y arcos rebajados en la segunda planta. Las caballerizas y los aposentos de la servidumbre ocuparían la zona del nuevo edificio de la sede de Emasesa.

Informes de los maestros mayores y maestros alarifes. Diego López Bueno y sus directrices sobre la obra.

El segundo informe, fechado en mayo de 1622, lo redactan Miguel de Zumárraga Maestro mayor de la catedral sevillana y Pedro Sánchez Falconete maestro alarife. Orellana se reunió con ambos, contrastaron las opiniones más adecuadas para las obras y como deberían llevarse

³⁰ Lleó Cañal, 2017: 132-133.

³¹ Marías Franco/Pereda Espeso, 2007: 215-230.

³² Cómez Ramos, 1991: 24.

a cabo. Estas relaciones personales constituían la mejor base para argumentar decisiones individuales que conformaban parte de la formación de los diferentes artistas.

Miguel de Zumárraga representa uno de los mejores profesionales de la arquitectura sevillana del momento que realizaron la carrera de la construcción. Pues, partiendo de su puesto de aparejador de la Catedral en 1590, llegó a ser su Maestro mayor, de la Lonja, del Alcázar y de fábricas del Arzobispado. Éste último cargo, lo ejerció por autorización expresa del cabildo de 6 de diciembre de 1600, obteniendo licencia para realizar las visitas de las iglesias de la archidiócesis que el señor provisor le encargase³³. El hecho de que Zumárraga fuese primero alcalde alarife y después maestro mayor de estas dos importantes instituciones (Lonja, Catedral), confirma la hipótesis de Gómez López sobre la superioridad de los que ostentaban el cargo de alarife por encima de los demás maestros dentro de su gremio, basada en un mayor conocimiento técnico del oficio³⁴. El concepto “maestro mayor”, se utilizaba con diversos significados de diferente grado de responsabilidad que podía ir desde el maestro mayor de una obra concreta y modesta, hasta el maestro mayor de una importante institución, pasando por grados intermedios³⁵. El ejercicio de Maestro mayor le demandaba la labor sobre edificios importantes, Catedral, Alcázar, Lonja de Mercaderes, Universidad de Mareantes, como de una casa nobiliaria de peso³⁶.

Para este informe, Zumárraga va a contar con la ayuda de su amigo y colaborador, Pedro Sánchez Falconete (1587-1666), maestro alarife y aparejador, experto en la construcción y requerido para emitir su dictamen³⁷. La figura del alarife tuvo un papel fundamental en el mundo profesional arquitectónico durante la mitad del siglo XVI, pero se fue perdiendo paulatinamente durante el siglo XVII a favor de la figura del arquitecto³⁸. No obstante, el prestigio profesional de Sánchez Falconete como alarife fue muy alto y su nivel de valoración social. Él poseía el conocimiento de las trazas y el dominio de un código abstracto de convenciones gráficas que debía ser interpretable por quienes tuviesen que poner en ejecución la obra, fundamentalmente los aparejadores³⁹. El aparejador estaba ligado a la obra de forma continua, conoce la totalidad del proyecto y debía saber dar solución a los problemas y dudas planteados por los demás maestros y oficiales que allí trabajaban⁴⁰. La formación inicial de Falconete se desarrolló junto a su padre, Esteban Falconete, con él aprendió el oficio de albañilería a pie de obra, asimilando la forma práctica y la técnica constructiva⁴¹. A este bagaje de carácter práctico añadió todo un programa de corte teórico, que lo formó como tracista a través del estudio personal de la Aritmética y la Geometría, a lo que no serían ajenos otros saberes como Historia, Geografía, Filosofía, Teología, Astronomía o Física, pero sobre todo, la lectura atenta de los Tratados manieristas de Serlio, Palladio o Vignola⁴². Además, el cargo de maestro alarife según las Ordenanzas municipales, eran empleados al servicio de la ciudad con funciones de examinadores, veedores y tasadores de obras, siendo los alarifes los más experimentados oficiales de su gremio y participando escasamente en la labor manual, pero con una formación técnica bastante profunda, avalada por su condición de maestros experimentados⁴³.

Zumárraga y Falconete dan soluciones en su informe a los inconvenientes que causaban las obras a la casa del duque. Acuerdan, cambiar la ventana de la sala del estrado y labrar otra

³³ Cruz Isidoro, 1997: 33-34.

³⁴ Núñez-González, 2021: 101.

³⁵ Pleguezuelo Hernández, 2000: 35; Núñez-González, 2021: pp. 96-97.

³⁶ Cruz Isidoro, 2020: 29-30.

³⁷ Falcón Márquez, 1981: 31.

³⁸ Núñez-González, 2021: 97.

³⁹ Pleguezuelo Hernández, 2000: 49.

⁴⁰ García Morales, 1990: 122.

⁴¹ Cruz Isidoro, 1991: 14-15.

⁴² Cruz Isidoro, 1997: 62.

⁴³ Gómez López, 1991: 39-52.

que diera más claridad. También, dieron respuesta técnica al modo que debería labrarse la pared intermedia del jardín, tal como recogían las Ordenanzas municipales de Sevilla y el beneficio que sería construir una tribuna. Todos estaban de acuerdo en el informe de hacer la tribuna, pues: “*se puede fabricar con mucha comodidad tribuna, que viene a estar, en la primera capilla del cuerpo de la iglesia junto al arco toral en frente del púlpito*”⁴⁴. Recordemos que las casas principales de la ciudad, además de capilla propia, estaban comunicadas con la iglesia próxima a través de una tribuna como la Casa de Pilatos y las Dueñas⁴⁵.

Al cabo de cinco años, los frailes y el duque habían llegado a un acuerdo. Las obras iban a buen ritmo y hubo modificaciones en la casa palacio. Se labró la tribuna junto a la *loggia*, se dio más luminosidad a la sala con una nueva ventana, se hizo el muro medianero y se modificaron las cuadras del apeadero.

A pesar de todo se volvió a elaborar otro informe, el 13 de julio de 1627, con los mejores maestros mayores y alarifes de este primer tercio de siglo que consideraron el buen ritmo de las obras. El veinticuatro de la ciudad, Antonio de Bobadilla, escribió una carta a Cristóbal de Ribera, secretario del duque, con fecha en Sevilla 15 de julio de 1627. En la cual daba cuenta del informe de los maestros mayores y alarifes que decía: “*y después de haber visto ambas plantas y los sitios y considerando todo lo que convino al caso de arrimos, vistas, aire, asombros. De esa parte de los frailes y les dije me parecía que todo su miedo y recato venía a parar en un poco de injerto de un ramal de la pared del altar mayor de su iglesia que viene a entrar en otra del duque mi señor como Vuestra Merced vera que va añadido en la planta de color amarillo [...] que es donde va la S*”⁴⁶.

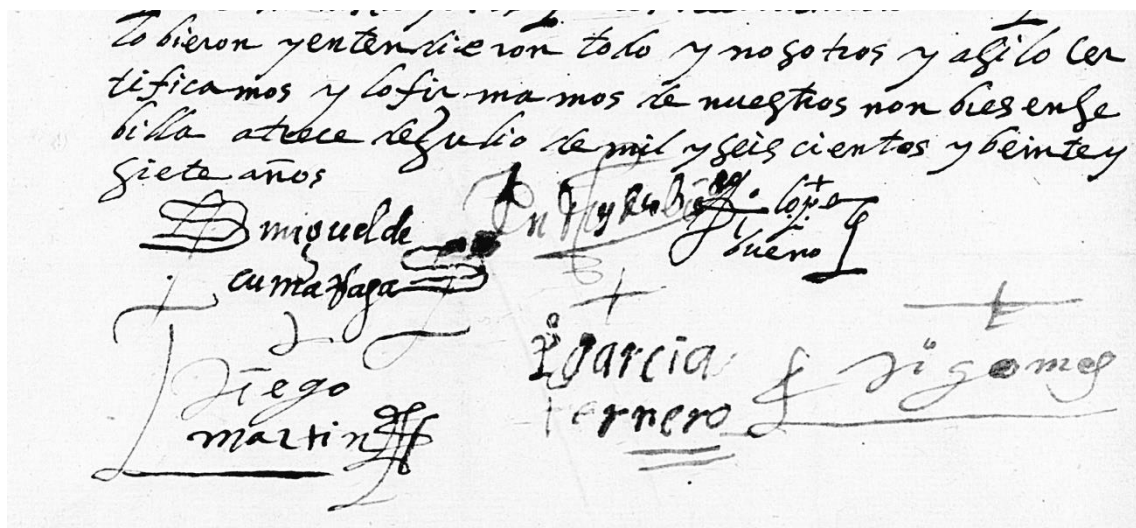


Fig. 2. Detalle de firma de los maestros alarifes y maestros mayores. *Informe de obras Iglesia de los Terceros y Palacio ducal*, 1627. Cortesía del AHNobleza, Osuna, C. 189, D. 64-77, fol. 13r.

A la firma de este informe acudieron Miguel de Zumárraga, Andrés de Oviedo, Diego López Bueno, Diego Martín Orejuela, Diego Gómez y Pedro García Ternero. Fue escrito y redactado por Diego López Bueno con fecha 13 de julio de 1627. Cada uno, firmó, y se intitularon con el grado de ocupación y responsabilidad que tenían en nuestra ciudad (Fig. 2).

Andrés de Oviedo era hijo de Lorenzo de Oviedo, Maestro mayor de los Reales Alcázares, y probablemente bajo la tutela paterna aprendiese el oficio, los conocimientos teóricos y el uso de los instrumentos necesarios para el diseño y la traza⁴⁷. Andrés de Oviedo fue Maestro

⁴⁴ AHNobleza. Osuna, C. 189, D. 64-77, fol. 6r.

⁴⁵ Falcón Márquez, 2003: 31.

⁴⁶ AHNobleza. Osuna, C. 189, D. 64-77, fol.

⁴⁷ Arenillas Torrejón, 2005: 217.

mayor del Ayuntamiento en 1627, sus funciones eran dictaminar e intervenir como perito en los asuntos que el cabildo municipal le encargase. En compañía de otros maestros o de los alcaldes alarifes de la ciudad, verificaban la solidez de un edificio público o religioso, discernían si era aconsejable el dar un trozo de calle a alguna institución religiosa que lo solicitase para regularizar la fachada de su iglesia o para ampliar una capilla, sin que por ello perjudicasen a los vecinos o intereses de la ciudad⁴⁸.

Los datos biográficos que conocemos sobre el arquitecto Diego Martín Orejuela son escasos. En el informe dice ser maestro albañil y alcalde alarife. Sabemos que fue Maestro mayor de los Reales Alcázares, y que en los doce años que se mantuvo al frente del cargo, sus intervenciones se encaminaron al mantenimiento y conservación del edificio. Orejuela proyectó y levantó el cenador del León, levantado entre 1644 y 1645, que aún hoy se puede contemplar⁴⁹.

Del maestro albañil Pedro García Ternero⁵⁰ conocemos que ejecutó la capilla bautismal de la parroquia de Santa Ana en Triana entre 1614 y 1617, actuando bajo la dirección de López Bueno y siguiendo su proyecto. Este maestro trabajaba junto a Diego Gómez en la ejecución de la iglesia de los Terceros.

Diego López Bueno tiene más de cuarenta años y posee una larga experiencia cuando accede hacia 1611 al cargo de Maestro mayor de fábricas del Arzobispado, momento, en que comienza a simultanear su trabajo de ensamblador de retablos con el de arquitecto⁵¹. Con López Bueno, parece quedar claro que no es el arquitecto renacentista una figura que surge y se eleva desde los esquemas gremiales, sino que llega a la cúspide por vía colateral⁵². Este arquitecto pertenece al grupo de los arquitectos-artistas (ensambladores escultores) que llegan al ejercicio de la arquitectura por la vía inversa de la cantería o albañilería, pasando desde el dibujo como disciplina mental a la praxis arquitectónica⁵³. Por esta fecha ya hemos señalado como elementos necesarios para la definición del status profesional del arquitecto renacentista su formación en el diseño, conocimiento de modelos estilísticos y de “teoría” y su conciencia científica e intelectual⁵⁴. Otro dato a tener en cuenta en el caso de la arquitectura, por ejemplo, el primer libro de Alberti estaba esencialmente consagrado a la importancia de los diseños a los que Alberti considera el nexo de unión entre la arquitectura y las matemáticas⁵⁵.

El modelo de artista se tomó de la imagen más accesible y al tiempo concretado y próximo en sus cualificaciones, la del arquitecto de la tradición vitruviano-albertiana, adornado por los conocimientos de historia, poesía, música, cosmografía, astrología, perspectiva, geometría, matemáticas, fisonomía y anatomía⁵⁶. López Bueno quedó vinculado a esta obra como autor de las anotaciones y modificaciones de las trazas de la casa palacio que realizó Orellana en 1622 con motivo de este pleito. Las modificaciones de este plano son una pequeña letra (S) y unos trazos oblicuos de color amarillo con una leyenda escrita, que dice lo siguiente: *“Esta es la pared de la iglesia de los dichos padres que se injiere con la de las casas de su excelencia en la forma que señala esto amarillo”*. El color amarillo se empleaba en el plano para mostrar la obra nueva que se tenía que hacer con respecto a la existente. En estas modificaciones que López Bueno realizó en 1627 en el plano de Orellana no improvisó nada, dio muestra de sus sólidos conocimientos.

⁴⁸ Cruz Isidoro, 1997: 165.

⁴⁹ Arenillas Torrejón, 2005: 212-213.

⁵⁰ Pleguezuelo Hernández, 1994: 52.

⁵¹ Pleguezuelo Hernández, 1994: 48.

⁵² Pleguezuelo Hernández, 2000: 28.

⁵³ Pleguezuelo Hernández, 2000: 39.

⁵⁴ Marías Franco, 1989: 511.

⁵⁵ Blunt, 1999: 22.

⁵⁶ Marías Franco, 1992: 134.

Para concluir, las directrices constructivas del último informe las llevó a cabo, el maestro albañil y alcalde alarife, Diego Gómez autor material de la fábrica de la iglesia de los Terceros. Cuando acomete las obras de la iglesia de los Terceros está en plena madurez artística. Este profesional acapara multitud de proyectos emprendidos durante esta primera mitad del siglo XVII, casi todas sus actuaciones son en edificios religiosos. En su trayectoria vital, Diego Gómez destacó por la relación que mantuvo con el Ayuntamiento, que le llevó a ocupar en varias ocasiones el cargo de alcalde alarife e incluso el de maestro mayor interino⁵⁷. Este cargo lo había adquirido por el gran dominio sobre la práctica constructiva y los conocimientos de geometría, unido a sus dotes técnicas de las cualidades imprescindibles para el desarrollo de la maestría aplicada a la construcción⁵⁸.

Conclusión

Con lo expuesto, ha quedado claro que el nuevo concepto de arquitecto estaba asumido por todos los artífices que se dedicaban a la construcción, cada uno sabía qué papel desempeñaba dentro y fuera de una obra. Esto fue fruto de la aparición desde mediados del siglo XVI del nuevo profesional que traza planos y construye “a la antigua”, que era estudioso de los tratados de arquitectura, y conector del nuevo gusto renacentista que procedía de Italia. Por otro lado, este palacio repite la acusada tipología con otros palacios de la ciudad del mismo periodo estudiado y guardando cierta similitud con la Casa de Pilatos en la concepción espacial y funcional. Este pensamiento aristocrático del ceremonial de la época en estas casas-palacio tenían el mismo itinerario: portada, patio principal y planta noble. Además, la difusión de este plano y los informes desarrollados por los mejores arquitectos y maestros alarifes sevillanos será determinante para futuros estudios de la arquitectura palacial en Sevilla en la primera mitad del siglo XVII.

Por último, el apoderado, de la Junta de Enajenaciones de edificios y efectos de los conventos suprimidos de Sevilla, mando una carta en 1840 al duque de Osuna. En ella, decía que había un terreno que sería cedido a los franciscanos, entrando dentro de su hacienda: “*pues la misma línea y ángulos que forman en su contigüidad con dicho palacio lo está demostrando, claramente*”⁵⁹. En respuesta a esa carta, el archivero de los duques de Osuna mandó una carta al apoderado, informando sobre este asunto, en ella decía que: “*se ha reconocido este archivo y no hay la menor noticia acerca de este particular*”⁶⁰. Queda aclarado que el duque cedió el terreno a los frailes franciscanos terceros en beneficio de una tribuna.

⁵⁷ Arenillas Torrejón, 2005: 198. Cruz Isidoro, 1997: 225.

⁵⁸ Núñez-González, 2021: 99.

⁵⁹ AHNobleza. Osuna, CT. 196, D. 26, fol. 1r.

⁶⁰ AHNobleza. Osuna, CT. 196, D. 27, fol. 1r.

Bibliografía

- Arenillas Torrejón, Juan Antonio (2005): *Del Clasicismo al Barroco: Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones.
- Bernales Ballesteros, Jorge (1972): “El urbanismo sevillano de los siglos XVI-XVII y su proyección en Indias”. En: VV.AA.: *Historia del urbanismo sevillano*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.
- Borrero Fernández, Mercedes (2003): *La organización del trabajo: de la explotación de la tierra a las relaciones laborales en el campo andaluz (siglos XIII-XVI)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Blunt, Anthony (1999): *Teoría de las artes en Italia (1450-1600)*. Madrid: Ensayos de Arte Cátedra.
- Cruz Isidoro, Fernando (1997): *Arquitectura Sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Consejo Hispalense*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Cruz Isidoro, Fernando (2020): *El arquitecto Miguel de Zumárraga (ca. 1550-1630)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Cruz Isidoro, Fernando (1991): “El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete”. *Arte Hispalense*, 55. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Collantes de Terán Delorme, Francisco/Gómez Estern, Luis (1999): *Arquitectura civil sevillana*. Sevilla: Editorial Castillejo. Ayuntamiento de Sevilla.
- Cómez Ramos, Rafael (1991): *Andalucía y México en el Renacimiento y Barroco*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, S. L.
- Falcón Márquez, Teodoro (2012): *Casas sevillanas desde la Edad Media hasta el Barroco*. Sevilla: Editorial Maratania.
- Falcón Márquez, Teodoro (2000): “Tipologías constructivas de los palacios sevillanos del siglo XVI”. En: *Actas del tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, 279-284. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Falcón Márquez, Teodoro (2003): *El Palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI*. Sevilla: Fundación Aparejadores.
- Falcón Márquez, Teodoro (1997): “El Palacio de las Dueñas: sus orígenes. La escritura de compra-venta de 1496”. En: *Laboratorio de Arte* 10, pp. 105-121.
- Falcón Márquez, Teodoro (1981): *El aparejador en la historia de la arquitectura*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos.
- Fernández Martín, María Mercedes (2003): *Dibujos sevillanos de arquitectura de la primera mitad del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- García Morales, María Victoria (1990): *El Oficio de construir: Origen de profesiones. El Aparejador en el siglo XVII*. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores.
- García Hernán, David (1999): *Aristocracia y señorío en la España de Felipe II. La Casa de Arcos*. Granada: Universidad de Granada.
- Gómez López, Consuelo (1991): “Los alarifes en los oficios de la construcción (siglos XV-XVIII)”. En: *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, pp. 39-52.
- Gómez Vozmediano, Miguel Fernando (2012): “La Gestión patrimonial de la aristocracia castellana”. En: Allorza, Aparicio/Ángel, Juan (coord.): *Comercio, banca y sociedad en los reinos hispánicos (siglos XIV-XVIII)*. Madrid: Editorial Polifemo.
- Lleó Cañal, Vicente (2017): *La Casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Lleó Cañal, Vicente (2001): *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Ediciones Libanó.

- Marías Franco, Fernando (1989): *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*. Madrid: Ediciones Taurus.
- Marías Franco, Fernando (1992): *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid: Sílex Ediciones S. L.
- Marías Franco, Fernando; Pereda Espeso, Felipe (2007): “La casa de la Reina Isabel la Católica en la catedral de Toledo. Pasos y miradas”, En: *Revista Goya*, nº 319-320, pp. 215-230.
- Martín González, Juan José (1984): *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Arte Cátedra.
- Nieto, Víctor; Morales, Alfredo J. y Checa, Fernando (1997): *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Núñez-González, María (2021): *Arquitectura, dibujo y léxico de alarifes en la Sevilla del siglo XVI. Casas, corrales, mesones y tiendas*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ravé Prieto, Juan Luis (1986): *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Sevilla (Marchena): Junta de Andalucía.
- Oliver, Alberto y Pleguezuelo, Alfonso (2012): *El Palacio de los Marqueses de la Algaba*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Otte Sander, Enrique (1996): *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*. Sevilla: Fundación El Monte.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso (1994): “Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto”. En: *Arte Hispalense*, Vol. 64. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso (2000): *Arquitectura y construcción en Sevilla (1590-1630)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.