

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1982



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTISTICA



*Publicaciones de la*  
**EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA**

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

---

RESERVADOS LOS DERECHOS

---

Depósito Legal, SE - 25 - 1958

---

Impreso en Artes Gráficas Padura, S.A. - Luis Montoto, 140 - Sevilla

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA  
HISTORICA, LITERARIA  
Y ARTISTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL



2.ª EPOCA  
AÑO 1982



TOMO LXV  
NUM. 200

SEVILLA, 1982

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA  
2.ª ÉPOCA

1982	SEPTIEMBRE - DICIEMBRE	Número 200
------	------------------------	------------

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

## CONSEJO DE REDACCIÓN

MANUEL DEL VALLE ARÉVALO, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

JAVIER ARISTU MONDRAGÓN

NARCISO LÓPEZ DE TEJADA LÓPEZ

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M.ª DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

JOSÉ A. GARCÍA RUIZ

AMPARO RUBIALES TORREJÓN

PEDRO PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

FRANCISCO DÍAZ VELÁZQUEZ

ANTONIO RODRÍGUEZ ALMODÓVAR

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR

MIGUEL RODRÍGUEZ PIÑERO

GUILLERMO JIMÉNEZ SÁNCHEZ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1  
APARTADO DE CORREOS, 25 - TELÉFONO 22 28 70 - EXT. 154 Y 22 87 31  
SEVILLA (ESPAÑA)

## SUMARIO

### ARTÍCULOS

Páginas

PULIDO BUENO, Ildefonso.— <i>Un aspecto de la Historia rural: los arrendamientos de sembradura. El caso de la comarca onubense en el siglo XVII</i> . . . . .	5
BEERMAN, Eric.— <i>Ascendencia de Antonio de Ulloa y su esposa Francisca Remírez de Laredo</i> . . . . .	35
HEREDIA HERRERA, Antonia.— <i>El archivo del Hospital del Amor de Dios de Sevilla</i> . . . . .	51
MORENO ALONSO, Manuel.— <i>Alborotos en Osuna durante la Guerra de Sucesión</i> . . . . .	63
KINDER, A. Gordon.— <i>Reformadores sevillanos del siglo XVI</i> . . . . .	87
GRANJA, Agustín de la.— <i>Cincuenta impresos sevillanos del siglo XVIII</i> . . . . .	107
MURPHY, G. Martín.— <i>España perseguidora, Irlanda perseguida</i> . . . . .	115
SOONS, Alan.— <i>Un texto inédito sevillano en 1714, de tipo carnavalesco</i> . . . . .	139
MORALES, Alfredo J.— <i>Modelos de Serlio en el arte sevillano</i> . . . . .	149
MARÍN FIDALGO, Ana.— <i>Obras en los Reales Alcázares en tiempos de Carlos V</i> . . . . .	163
KIÑKEAD, Duncan.— <i>Nuevos datos sobre los pintores Juan de Valdés Leal y Matías de Arteaga y Alfaro</i> . . . . .	175
BANDA Y VARGAS, Antonio de la.— <i>Noticias sobre la Capilla Sacramental de la Parroquia sevillana de San Isidoro</i> . . . . .	199

## LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (mayo-agosto 1982). . . . . 211

## Crítica de libros

- SÁNCHEZ-LA FUENTE GEMAR, Rafael.—*Orfebrería del Museo de Málaga*. María Jesús Sanz. . . . . 221
- ROMERO BENÍTEZ, Jesús.—*Guía artística de Antequera*. María Jesús Sanz. . . . . 222
- ORTIZ JUÁREZ, Dionisio.—*Punzones de platería cordobosa*. María Jesús Sanz . . . . . 223
- MARTÍN, Fernando A. y MARTÍNEZ, Carlos G.—*El arte de la platería en San Juan de Dios de Granada*. María Jesús Sanz . . . . . 224
- HEREDIA MORENO, María del Carmen.—*Orfebrería en la provincia de Huelva*. María Jesús Sanz . . . . . 224
- CHIAPPINI, Gaetano.—*Francisco de Rioja. Versos. Studio, testo, traduzione e commento a cura di...* Begoña López Bueno . . . . . 226
- DE LA ROSA, Julio M.—*Cernuda y Sevilla (Albanio en el Edén)*. Manuel Ramos Ortega. . . . . 232
- FERGUSON, William.—*La versificación imitativa en Fernando de Herrera*. Juan Montero . . . . . 234
- GONZÁLEZ GARCÍA, Antonio.—*El gas en Sevilla, 100 años de historia (1846-1945)*. Francisco Morales Padrón. . . . . 238

## ARTÍCULOS



## MODELOS DE SERLIO EN EL ARTE SEVILLANO\*

En el momento actual los estudios sobre pintura y escultura prestan especial atención a los grabados como fuente de inspiración de las obras. Nuevas investigaciones avanzan por este camino en el propósito de desentrañar el origen próximo o remoto de las realizaciones de los más diversos autores. El estudio no se ha marcado límites temporales o espaciales, pues se está seguro de la amplia difusión que los grabados y estampas han tenido a lo largo de la historia. Para corroborar esta creencia se recurre a las bibliotecas de los maestros, donde nunca falta un numeroso grupo de estos materiales gráficos. Materiales que fueron utilizados con mayor o menor fortuna, tanto por artistas de primera fila como por otros de rango inferior y de los cuales en algunas ocasiones se tomaron elementos aislados o las líneas generales de las composiciones, mientras otras veces se produjeron copias literales.

Este fenómeno, que como decimos encamina importantes investigaciones en la historia del arte, ha pasado más inadvertido para los historiadores de la arquitectura. El tradicional concepto de autoría, que consideraba originales del maestro hasta los más mínimos detalles de un edificio —desde su planificación y construcción a los aspectos decorativos—, ha sido una de las causas que no favorecieron esta corriente. Recientemente, los estudios de Sebastián y Mesa-Gisbert atendieron a este movimiento, abriendo un nuevo

---

(\*) El presente trabajo constituye la base de la ponencia del mismo título presentada en el I Congreso Español de Historia del Arte, celebrado en Trujillo, en junio de 1977.

camino que es de gran importancia para lograr una más completa y perfecta visión del fenómeno artístico, en su variante arquitectónica (1). Tales estudios son una firme apoyatura para poner en parangón a los arquitectos, con los demás maestros de su tiempo, en lo referente a la utilización de las fuentes grabadas como base de sus creaciones.

Respecto a la arquitectura, la base de numerosas obras se encuentra en los tratados. Éstos surgieron como respuesta a *Los Diez Libros de Arquitectura*, de Vitruvio, cuyo texto había sido redescubierto por el renacimiento, en su afán de recuperación de las formas clásicas. El tratado de Alberti, *De re aedificatoria*, publicado en Florencia en 1485, fue el siguiente eslabón de la cadena. Sin embargo, por el carácter excesivamente teórico de la obra y por estar escrita en latín, el tratado no encontró el eco necesario, aunque sí sirvió para sentar las bases de la tratadística del siguiente siglo. Los textos de Serlio, Palladio, Vignola y Scamozzi, surgidos en el siglo XVI los tres primeros y de comienzos del XVII el último, encontraron el terreno abonado gracias a la obra de Alberti. La publicación de los libros de arquitectura facilitó la transmisión de formas hasta los puntos más alejados, poniendo en manos de multitud de artistas un repertorio fácilmente utilizable. Pero este paso de una mano a otra llevaba consigo la introducción de variantes o de ciertas innovaciones, lo que dificulta en ciertas ocasiones la identificación entre el eslabón primero y último de la cadena, es decir, entre la obra grabada y la obra arquitectónica.

De los autores de tratados de arquitectura antes mencionados, el de mayor trascendencia y el que interesa en el momento presente es Sebastián Serlio. Su obra tuvo la virtud de responder a las expectativas y necesidades de su momento y de contar con numerosas ilustraciones. Esta circunstancia favoreció la comprensión del texto a los artistas más aventajados y, sobre todo, permitió a los menos dotados emplear un lenguaje y una sintaxis que eran tenidos por clásicos.

Fueron nueve los libros compuestos por Serlio. Aparecieron con independencia uno de otros, sin seguir criterio alguno y distan-

---

(1) Me refiero a los artículos de SEBASTIÁN, Santiago: *La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica*, y de MESA, José de y GIBERT, Teresa: *Un diseño de Bramante realizado en Quito*, que aparecieron en 1967 en el núm. 7 del "Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de Caracas.

ciados en el tiempo. El primero que vio la luz fue el Libro IV, que salió en Venecia en 1537, y trataba de la teoría de los cinco órdenes. Le siguió el III, apenas un mes después de reeditado el anterior, siendo también Venecia el lugar de su aparición y en él figuraban monumentos de la antigüedad y contemporáneos. Los libros I y II, dedicados respectivamente a los fundamentos matemáticos de la arquitectura y a la perspectiva, salieron en París en 1545, siendo de la misma ciudad y dos años posterior la edición del V, que trata de la arquitectura de las iglesias. En 1575 se publicó en Franckfurt el Libro VII, que venía a ser una continuación del VI, que no llegó a aparecer y se dedicó a los palacios y villas. El siguiente, es decir, el VIII, no se imprimió, sólo se conoce un esbozo del mismo, encontrado por Casirer en la Biblioteca de Munich, y trataba de la arquitectura militar (2). Con anterioridad a éstos, en 1551, había aparecido en Lyon el *Extraordinario Libro*, que Serlio dedicaba al rey de Francia y en el que presentaba treinta puertas en rústico y otras veinte de obra delicada. Este último, junto con los libros III, IV y V fueron los más difundidos y los más empleados por los arquitectos. Se repitieron sus ediciones y se tradujeron a varios idiomas. En Toledo, en 1552, 1563 y 1573 se editaron en castellano los libros III y IV. Gracias a la publicación de los textos serlianos, que contaron con ediciones en francés, inglés, flamenco y alemán, además de las ya señaladas en español, se divulgaron fuera de Italia varios de los principios del manierismo, que tomó, así, carácter internacional.

En la búsqueda de las huellas de Serlio en el arte sevillano habría que investigar las testamentarias de los artistas con el fin de comprobar la repercusión e interés que existió en la capital hispalense por la obra del arquitecto boloñés. Este estudio, apenas iniciado, no permite sacar aún consecuencias definitivas. Hay que recurrir, por consiguiente, a las propias obras de arte como prueba irrefutable de la presencia de los textos de Serlio en la ciudad, desde fecha bien temprana. Enumerar los monumentos sevillanos en que se detectan motivos extraídos de Serlio sería tarea larga. Por otra parte, el presente trabajo no pretende ser exhaustivo, sino que intenta ofrecer un simple avance, de trazar unas líneas básicas, en las que fundamentar un posterior estudio. Al iniciar el tema hay que decir que los motivos serlianos son más abundantes en el campo de

---

(2) SCHLOSSER, Julius: *La literatura artística*. Madrid, 1976, pág. 352.

la ornamentación, obtenidos casi exclusivamente del Libro IV, pero que tampoco faltan los de carácter estructural.

Dentro de este último apartado, por su significación y carácter representativo, por ser imagen de la ciudad, hay que citar la Giralda. El campanario que Hernán Ruiz II incorporó al alminar almohade entre 1558 y 1568, presenta en su primer cuerpo el vano llamado serliano o palladiano. Este hueco es en realidad triple, pues presenta uno central con arco de medio punto y dos laterales adintelados. El esquema es reproducido por Serlio en el folio XXXIV del Libro IV, al tratar del orden dórico (Fig. 1), y en él debió de basarse el maestro mayor de la catedral sevillana. Lo interesante del remate renacentista de la Giralda es que fue el origen de una numerosa serie de campanarios erigidos en todo el antiguo reino de Sevilla desde fines del siglo XVI, hasta fines del siglo XVIII. Así ocurre, por ejemplo, con los cuerpos de campanas de las torres de las iglesias de Santa María de la Oliva en Lebrija, de Santa María de la Granada en Moguer y de San Pedro en Carmona. Todas ellas, en su afán de emular a la Giralda sevillana, repiten, con mayor o menor fidelidad, el vano serliano. Lo mismo puede decirse de las numerosas espadañas erigidas en Sevilla en la transición de los siglos XVI a XVII y que son, también, una consecuencia directa de la Giralda. Una de ellas, fechable hacia 1600, se encuentra sobre la Puerta del Perdón de la propia catedral, coronando el acceso al Patio de los Naranjos. Otra se destaca sobre los volúmenes del antiguo convento de la Merced, hoy Museo de Bellas Artes. Otros muchos ejemplos se localizan en los conventos de clausura sevillanos. Tal es el caso de las espadañas de San Clemente, Santa Clara, Santa Paula (Fig. 2) y Santa Isabel, en las que los óculos del modelo original se han convertido en cuadrados —siguiendo la disposición de la ventana que aparece en el edificio del folio XXXVI del libro IV—, algunos de los cuales se decoran con paneles de azulejos. En todas ellas, así como en la correspondiente al ex-convento de la Paz, el hueco se organiza mediante un orden de pilastras, presentando la de Santa Isabel labores en rústico (3). Esta particularidad hace sospechar que el modelo que sirvió de inspiración esté tomado de los folios VIII vto. y IX del Libro IV, en los que Serlio ofrecía esque-

---

(3) Su diseño debe corresponder a Alonso de Vandelvira, quien se sabe que firmó unas trazas del templo en 1602. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, pág. 167.

mas de puertas de ciudad. Un segundo ejemplo en el que se copia fielmente el vano serliano existe en el convento de Santa Paula. Se trata del frente del coro alto de la iglesia, en el que el repetido esquema arquitectónico se ha completado con abultados estucos vegetales. Un ejemplo más tardío, pero de gran relevancia lo constituye la espadaña del antiguo convento de San Pablo, actual parroquia de la Magdalena, en la que Leonardo de Figueroa repitió el modelo serliano, en los dos cuerpos laterales de la misma, a finales del siglo XVII.

Asimismo, este tipo de hueco se empleó en otro de los edificios más representativos de la Sevilla renacentista: el Ayuntamiento. La construcción de las Casas Capitulares de la capital hispalense la había iniciado Diego de Riaño en 1527 y en ella intervino Hernán Ruiz II, a partir de 1558. Obra de la colaboración de este artista con el arquitecto Juan Sánchez se considera la ventana existente en el piso alto del ala del arquillo, sobre el antiguo Juzgado de Fieles Ejecutores (4). La relación de este hueco con la obra de Serlio se acentúa por la presencia de los dos hermes que la flanquean, parecidos a los existentes en la portada de los Libros III y IV. El reiterado vano serliano fue, asimismo, empleado por el arquitecto Leonardo de Figueroa, antes citado, en una de sus obras más importantes —tal vez la más interesante del barroco sevillano—, la fachada de la iglesia de San Luis, antiguo noviciado de la Compañía de Jesús. Otros ejemplos más, también de época barroca, pueden señalarse. En primer lugar, el apeadero del palacio de los Bucarelli, hoy de los condes de Santa Coloma, en la calle de Santa Clara de Sevilla. Aquel debió construirse a fines del siglo XVII, a la vez que se levantaba el patio del palacio, y en el mismo destaca su colosal vano serliano. En segundo término, el compás del monasterio franciscano de Ntra. Sra. de Loreto, en la localidad aljarafesa de Espartinas. En este caso, el hueco aparece repetido, sirviendo de acceso tanto a la iglesia como a la portería del convento. La construcción de ambos se fecha en 1719, relacionándose con la actividad del arquitecto diocesano Diego Antonio Díaz.

También se utilizó la obra de Serlio para el diseño de la portada de la iglesia del convento de Santa Isabel. Aquella fue trazada por Alonso de Vandelvira en 1609 y su esquema parece el resultado de

---

(4) Tal hipótesis defiende LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *El arquitecto Hernán Ruiz II en Sevilla*. Sevilla, 1949, pág. 21.

combinar los modelos que figuran en el folio LXI del Libro IV y en la lámina VI de las "venti porte dilicate", del *Extraordinario Libro*.

Otros modelos serlianos se emplearon, con carácter estructural, en la fachada del sevillano Hospital de San Lázaro. El edificio se encuentra situado extramuros de la ciudad y su fundación data de la reconquista, en la persona de Fernando III (5). A la etapa medieval corresponde la iglesia, ejemplo del mudéjar sevillano, que presenta tres naves y un ábside poligonal, este último realizado a fines del siglo XV. La fábrica primitiva sufrió remodelaciones durante el siglo XVI, especialmente en el ala perpendicular a la iglesia, destinada a enfermería. Su fachada se dispuso en dos cuerpos, con un tratamiento de módulo que por su reiteración podría prolongarse indefinidamente. La composición se resolvió conjugando tres modelos diferentes, que se articularon con gran maestría. Para la planta baja el motivo utilizado se tomó del folio IX del libro IV (Figs. 3 y 4). Lo que el arquitecto boloñés concibió como puerta, encontró en Sevilla un desarrollo horizontal, que multiplicó el esquema primitivo. En el cuerpo superior se usaron dos temas diferentes, uno encuadra los vanos, otro compone el espacio entre los mismos. El primero se corresponde con el folio XLVIII del libro IV. En el segundo no puede hablarse de copia literal como en los anteriores. Aquí el arquitecto se expresó con mayor libertad, pero recurriendo a las mismas fuentes. El juego de vano y macizos, la compartimentación de este último y el tratamiento de la superficie pudo haberse inspirado en la solución que el boloñés había ofrecido en el vano central de una casa veneciana, correspondiente al folio XXXV del citado libro. En el hospital sevillano se han dividido los espacios laterales y se ha abierto un óculo en la zona superior, elemento éste que si bien no figura en la citada ilustración, debió de realizarse obedeciendo a las necesidades funcionales del edificio. La puerta de éste también se basó en el tratado serliano. El modelo tomado corresponde al folio XXVIII, aunque se introdujeron innovaciones en su remate, para situar un balcón. Tanto esta portada como los otros elementos comentados, configuran una auténtica envoltura clasicista a un edificio medieval. Todos ellos están realizados en ladrillo simulando sillares, con lo que de alguna manera triunfó la tradición local, sobre el clasicismo extraído del boloñés. No obs-

---

(5) COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Memorias históricas de los establecimientos de caridad de Sevilla*. Sevilla, 1884, pág. 12.

tante, hay que considerar la posibilidad de que la fábrica se hubiese enlucido y pintado, imitando labores de cantería.

Otra plasmación arquitectónica de modelos de Serlio se encuentra en la población onubense de Alájar de la Peña. La localidad, hasta la actual división en provincias, perteneció al antiguo reino de Sevilla y por ello se incluye en esta relación. En el mencionado pueblo, en la Peña denominada de Arias Montano por el insigne humanista de Fregenal que la eligió como lugar de retiro, aparecen los restos de una portada. Es difícil determinar de qué edificio formó parte, pues hoy se encuentra aislada, recordando los arcos triunfales de las arquitecturas efímeras, levantadas con motivo de las visitas reales. No obstante, es indudable que debió de formar parte de la espléndida villa, auténtico ejemplo de la cultura del manierismo, que allí levantó Arias Montano. Las columnas adosadas, sus fajas de rusticado y el dovelaje del arco de medio punto figuran en las láminas I —la portada de la casa del cardenal de Ferrara Hipólito de Este—, y V del *Extraordinario Libro*. De haberse conservado el remate en esta obra, sería posible determinar cuál de los diseños citados se copió.

Pese a los ejemplos anteriores y a otros muchos por analizar, es indudable que el influjo más fuerte de la obra de Serlio se dio en la ornamentación. El Libro IV sería la fuente inagotable a la que acudirían los artistas en busca de motivos decorativos, tanto si se trataba de grutescos como si se preferían los elementos geométricos. La importancia del mencionado libro en la evolución decorativa de las techumbres y artesonados ya ha sido puesta de manifiesto (6). Con preferencia se utilizaron dos modelos, uno que resulta de la combinación de octógonos y cuadrados y otro que reunía casetones octogonales, hexagonales y cruciformes. No faltan, sin embargo, ejemplos en que aparecen hexágonos y triángulos y otros en que figuran estrellas combinadas con cruces. Algunos de estos modelos se utilizaron en Italia con anterioridad a la publicación de Serlio, así el de octógonos y cuadrados, tal vez el más conocido, aparece en el palacio ducal de Urbino, en el Palazzo Vecchio de Florencia, en el Arco de Alfonso V en Nápoles y en el Palacio Massimo alle Colonne, de Roma.

La aparición en Sevilla de estos modelos debió de realizarse tanto por las ediciones italianas y españolas de los libros, como por los

---

(6) SEBASTIÁN, Santiago: *Op. cit.*

apuntes y dibujos de viajeros y artistas que habían visitado la península italiana. Su aceptación fue rápida y alcanzaron notable éxito y si en algunos casos se copiaron fielmente, en otros se actuó con mayor libertad interpretativa. La utilización de estos esquemas decorativos no se limitó al siglo XVI, pues diversos edificios sevillanos levantados o decorados a lo largo de los siglos XVII y XVIII se sirvieron de ellos. Así, por ejemplo, la combinación de octógonos con cuadrados se empleó en el intradós del vano central, en la portada de los pies de la actual catedral de Jerez de la Frontera. Este edificio, cuyas trazas se atribuyen al arquitecto Diego Moreno Meléndez, fue construido entre 1690 y 1762 (7), lo que demuestra la vigencia de los motivos serlianos durante el barroco. Lo mismo cabe decir de los esquemas decorativos empleados en algunas bóvedas de la iglesia conventual de Santa Catalina, de la parroquia de la Victoria y de la iglesia de San Agustín, de Osuna, realizados a mediados del siglo XVII. En los tres templos mencionados se empleó el modelo formado por estrellas de ocho puntas y cruces, que figura en el folio LXXIII vto., del Libro IV. Junto a ellos, en la bóveda de la iglesia de San Agustín, aparecen otros motivos ornamentales fielmente copiados de los que se incluyen en el folio LXXVI vto., del mencionado libro, correspondientes a diseños de jardines.

Anterior casi en un siglo a estos ejemplos es el artesonado constituido por octógonos y cuadrados que cubre la Sacristía alta de la catedral hispalense. Esta dependencia está situada a espaldas del altar mayor y su construcción coincidió con las obras de cerramiento de la capilla principal, ampliada para la colocación del colosal retablo mayor. El encargado de realizarlas fue el maestro Gonzalo de Rozas, quien estuvo auxiliado en las tareas de carpintería por Sebastián Rodríguez. Este último, en compañía de un hermano y de Pedro López, recibió en 1522 los 6.000 maravedíes en “que se les remato la obra de carpintería de las camaras altas del vestuario tras el altar mayor” (8). Si el pago, como parece desprenderse del documento, corresponde al artesonado que cubre la sala, habría que considerarlo quince años anterior a la primera edición del Libro IV. El modelo que figura en el tratado está aquí reflejado con

---

(7) SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952, pág. 176.

(8) GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*. Tomo II. Sevilla, 1890, pág. 228.

gran fidelidad, aunque con la particularidad de situar en el centro de los cuadrados y octógonos unas piñas de tradición mudéjar. No obstante, la identidad respecto al modelo serliano induce a considerar este artesonado como posterior al tratado del boloñés, apoyando así la tesis de quienes consideran que el actual no es el artesonado original, sino que se trata de una obra trasladada a su actual emplazamiento desde algún edificio desaparecido.

El mismo tema se ha utilizado en otro monumento sevillano ya mencionado, el Ayuntamiento. El artesonado de su sala denominada Cabildo Alto adopta la forma de una bóveda muy rebajada y lleva en su centro, sobrepuesto, el escudo real de Felipe II, figurando en los faldones de la artesa las armas de la ciudad de Sevilla (Fig. 5). El modelo de Serlio se ha repetido en este artesonado con más precisión que en el caso antes comentado, si bien se ha reemplazado la cadeneta de separación entre los casetones por guirnaldas florales y se han dispuesto en el centro de los octógonos unas rosetas, de las que carecía el original (Fig. 6). La obra de carpintería, a excepción de los escudos que aparecen en los ángulos, debidos a Juan de Castillejo, fue realizada por Pedro Gutiérrez, a partir de 1570, cobrando por la misma 460 ducados (9). El dorado se debe a los pintores Antón Velázquez y Miguel Vallés, quienes recibieron por su obra, finalizada en los últimos meses de 1571, 900 ducados (10).

También en los Reales Alcázares existe un artesonado que corresponde al modelo hasta ahora comentado. Pertenece al salón llamado de Carlos V, situado en la planta baja, cerrando el costado sur del Patio de las Doncellas. Como novedad respecto al diseño del Libro IV puede citarse el grupo de bustos masculinos y femeninos que ocupan las bandas centrales del artesonado. Su cronología precisa se desconoce y aunque en el friso que rodea la sala aparecen los escudos del emperador y las columnas con el Plus Ultra, debe tratarse de una más de las obras que se llevaron a cabo en el real palacio, durante el último tercio del siglo XVI. En estos años se

---

(9) Archivo Municipal de Sevilla. Libro Mayor de Caja 1570-1574. Libramientos del 18 de septiembre y 27 de octubre. Folios 20 y 32 vto., respectivamente.

(10) La cantidad entregada pareció poco a los pintores, quienes presentaron una reclamación al Cabildo. Archivo Municipal de Sevilla. Escribanías de Cabildo. Siglo XVI. Tomo 12. Dcto. n.º 53.

remodeló el mencionado patio, sustituyendo los pilares de ladrillos por columnas genovesas de mármol y peraltando los arcos centrales de los cuatro lados, lo que induce a pensar que las obras también se extenderían a las dependencias que lo rodean.

El tema de octógonos y cuadrados del folio LXXV vto. del cuarto libro se repitió, esta vez en yeserías, en las bóvedas de la Capilla del Santo Sepulcro y de la escalera de la antigua Universidad de Osuna, esta última fechada en 1548. La combinación de aquellos polígonos se encuentra, asimismo, en el tránsito a la Sala Capitular de la catedral hispalense, cubriendo el amplio dintel de la puerta que la comunica con el Antecabildo. El arquitecto estiró la composición con el fin de crear una perspectiva irreal, prolongando ilusoriamente un espacio reducido. La obra debió de hacerse a mediados del XVI, bajo la dirección de Hernán Ruiz II. El propio Antecabildo presenta en su abovedamiento distintos modelos extraídos del Libro IV. El que sirvió de base consta de estrellas y cruces entrelazadas, pero considerando estas últimas como eje de la composición, lo que contradice el diseño serliano. A la retícula así creada se añadió el conocido esquema de cuadrados y octógonos, que previamente se habían enmarcado por cuadrados, con lo que la red primitiva desaparece prácticamente, dando lugar a un nuevo modelo decorativo. Su creador, Juan de Minjares, demuestra en esta obra su conocimiento profundo del tratado arquitectónico, así como las posibilidades de conjugación que los distintos modelos permiten. El resultado es de gran brillantez y coincide con el gusto manierista por el juego ilusionista y la ambigüedad, sensaciones que aquí se refuerzan por la bicromía de los materiales. El diseño de esta bóveda corresponde a 1584, siendo consecuencia directa de ella y, por consiguiente, presentando las mismas dependencias respecto a los modelos serlianos, la existente en la escalera de la antigua Casa Lonja, igualmente trazada por Minjares. El anteriormente citado Hernán Ruiz II volvió a utilizar el esquema decorativo compuesto por octógonos y cuadrados en la iglesia del Hospital de la Sangre, una de sus obras más importantes. Dicho motivo aparece en el dintel de las puertas laterales del templo, en forma semejante a como lo empleó en el vestíbulo de la Sala Capitular de la catedral sevillana.

También se recurrió a copiar un motivo serliano al decorar la bóveda del tramo que precede a la capilla mayor de la iglesia de Santa María de la Oliva de Lebrija. El esquema seleccionado, con hexágonos y triángulos, pertenece al folio LXXVIII vto. del men-

cionado libro. La construcción de esta bóveda reticulada corresponde a la fase final de las obras de ampliación de la cabecera del templo, iniciadas en torno a 1475 y concluidas en los años finales del XVI (11). El mismo modelo sirvió, con diferentes interpretaciones, para otras obras sevillanas. Una de ellas se encuentra en el primer tramo de la escalera de la Casa de Pilato. Su ejecución puede atribuirse a Cristóbal Sánchez, quien en 1538 realizaba la cúpula que cubre el hueco central, posteriormente dorada por el pintor Antón Pérez (12). Las diferencias de este esquema respecto al diseño original son el resultado de regularizar la distribución de los hexágonos, colocados tangentes entre sí, lo que convierte en rombos los triángulos del primitivo modelo. Idéntica disposición adopta uno de los artonados existentes en la Casa de las Dueñas, lo que hace sospechar que la variación fue bien recogida por los artistas sevillanos. Prueba de ello son, asimismo, los artonados que cubren la escalera de los Reales Alcázares, el pabellón de Carlos V, en el mismo recinto, y la cubierta de la escalera del desaparecido convento de San Agustín. Esta última era de paños y tuvo que reajustar el modelo a las exigencias del trazado, como ocurrió en el artonado de una de las capillas de la iglesia de Santo Domingo de Osuna. No obstante, en el arranque del artonado de San Agustín y, sobre todo, en las trompas angulares aparecen claramente combinados hexágonos y rombos. Se decoraba esta estructura de madera por una gran piña central de mocárabes, lo que es prueba de la vigencia del mudéjar en la carpintería sevillana.

En el pabellón de Carlos V, que parece aprovechar los muros de una antigua qubba islámica, la bóveda arranca de trompas aveneradas, habiéndose resuelto con más elegancia la combinación de las figuras geométricas. La obra debió de iniciarse en 1543, pues la documentación cita que el 28 de mayo “anduvieron Sebastián Segovia maestro mayor y Melchor Bonilla y Juan Pérez y Juan de Simancas y Juan de Mora y Pero Garcia y Francisco Diaz y Alonso Hernandez maestros carpinteros labrando de carpinteria haciendo una armadura para el dicho cenador” (13). La obra continuaba a finales de año, labrándose “carpintería en el arrocave del senador de la

(11) BELLIDO, José: *La patria de Nebrija*. Madrid, 1945, pág. 54.

(12) GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Catálogo de documentos sevillanos del Archivo Ducal de Alcalá de los Gazules*. Sevilla, 1976, pág. 62.

(13) GESTOSO Y PÉREZ, José: *Op. cit.*, t. I, pág. 512.

guerta de la alcobá” (14). La cúpula que corresponde a la escalera del Alcázar es de mayor envergadura, pero presenta una gran semejanza con la anteriormente comentada. Su año de ejecución no se conoce con precisión, aunque se puede pensar en una fecha en torno al último tercio del siglo XVI. Una variante de este esquema, más próxima al modelo de Serlio, se encuentra en un artesonado del Hospital de la Misericordia y en el que existía en la casa número 4 de la calle Levías. En ambos casos se han combinado hexágonos y triángulos, pero dispuestos en bandas, lo que hace tangentes tanto a los primeros como a los últimos.

Finalmente hay que citar una pieza excepcional, el artesonado que cubre la nave del exconvento dominico de Gibrleón, localidad onubense que formó parte del antiguo reino de Sevilla. Por la estructura y algunos motivos de las tirantas sigue la tradición mudéjar, pero los temas decorativos que cubren el almizate son plenamente manieristas. La superficie aparece dividida en seis recuadros repitiendo alternativamente los modelos ornamentales (Fig. 7). En el tramo central, en sus cuatro extremos, se ha copiado uno de los motivos que figuran en el folio LXXVI vto., que el boloñés ofrecía como esquema de jardines o vergeles (Fig. 8). El interés que el manierismo demostró por los esquemas geométricos explica esta utilización de los mismos, con distintos fines a los que en principio poseía. La obra debió de realizarse en la transición de los siglos XVI al XVII, pues la fundación del monasterio se llevó a cabo en 1587, por los duques de Béjar (15).

También la cerámica sevillana utilizó los motivos decorativos del Libro IV, siendo el más empleado el compuesto por octógonos y cuadrados, incluido en el folio LXXV vto. Este esquema aparece en algunos de los azulejos de cuenca que cubren los zócalos de la Casa de Pilatos y cuya realización concertó el marqués de Tarifa con Juan Polido en 1538 (16). Al mismo artista se deben los que decoran el pabellón de Carlos V del Alcázar, algunos de los cuales

---

(14) GESTOSO Y PÉREZ, José: *Op. cit.*, t. I, pág. 516.

(15) En el muro del coro alto de la iglesia se conserva la siguiente inscripción: “Los Excmos Sres. Don Francisco de Zuñiga y Sotomayor y Doña Maria Coronel de Guzman Duques de Bejar Fundaron este Convento de Madre de Dios del Vado de la Orden de Nto. Gloriosísimo padre Sto. Domingo. Año de 1587”.

(16) SANCHO CORBACHO, Antonio: *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI, de cuenca. Casa de Pilatos*. Sevilla, 1953, pág. 22.

repiten el mencionado tema. La ejecución de esta obra data de 1543, pues en agosto de ese año se le pagan al ceramista los azulejos, alizares, tablillas y tejas que entregó para la decoración del mencionado pabellón. También son de cuenca y repiten el mismo tema los empleados en los zócalos de los refectorios de los conventos sevillanos de Santa Clara y de Santa Inés, que pueden fecharse a mediados del siglo XVI. En el Museo de Bellas Artes, procedentes de los conventos desaparecidos a raíz de la desamortización eclesiástica, figuran algunos azulejos de superficie lisa que, igualmente, copian este motivo. Por la técnica de ejecución deben haberse realizado en el último tercio del quinientos y presentan en los octógonos temas de grutescos, que también figuran en algunos modelos de Serlio.

Para finalizar, señalar otros dos casos en los que se recurrió al Libro IV para extraer un mismo tema decorativo. El primero corresponde al friso del segundo cuerpo del ábside triconque de la Capilla Real. El segundo, al friso de la portada de la iglesia de la Concepción, en Guadalcanal. En ambos se repite el motivo de ondas que Serlio incluye en el folio LXXVI de su cuarto libro.

Creemos que los ejemplos hasta aquí analizados son sólo el comienzo del estudio más amplio y sistemático que un tema de tanto interés como éste necesita. Su finalidad no debe ser otra que poner de manifiesto la trascendencia del texto de Serlio como divulgador de las formas del manierismo italiano, la rápida acogida que el mismo tuvo y la confianza que a maestros y artesanos les ofrecía la obra del boloñés. Asimismo, ha de servir para comprobar la universalidad de unos esquemas estructurales y decorativos, que no encontraron barreras ni geográficas ni temporales.

*Alfredo J. MORALES*



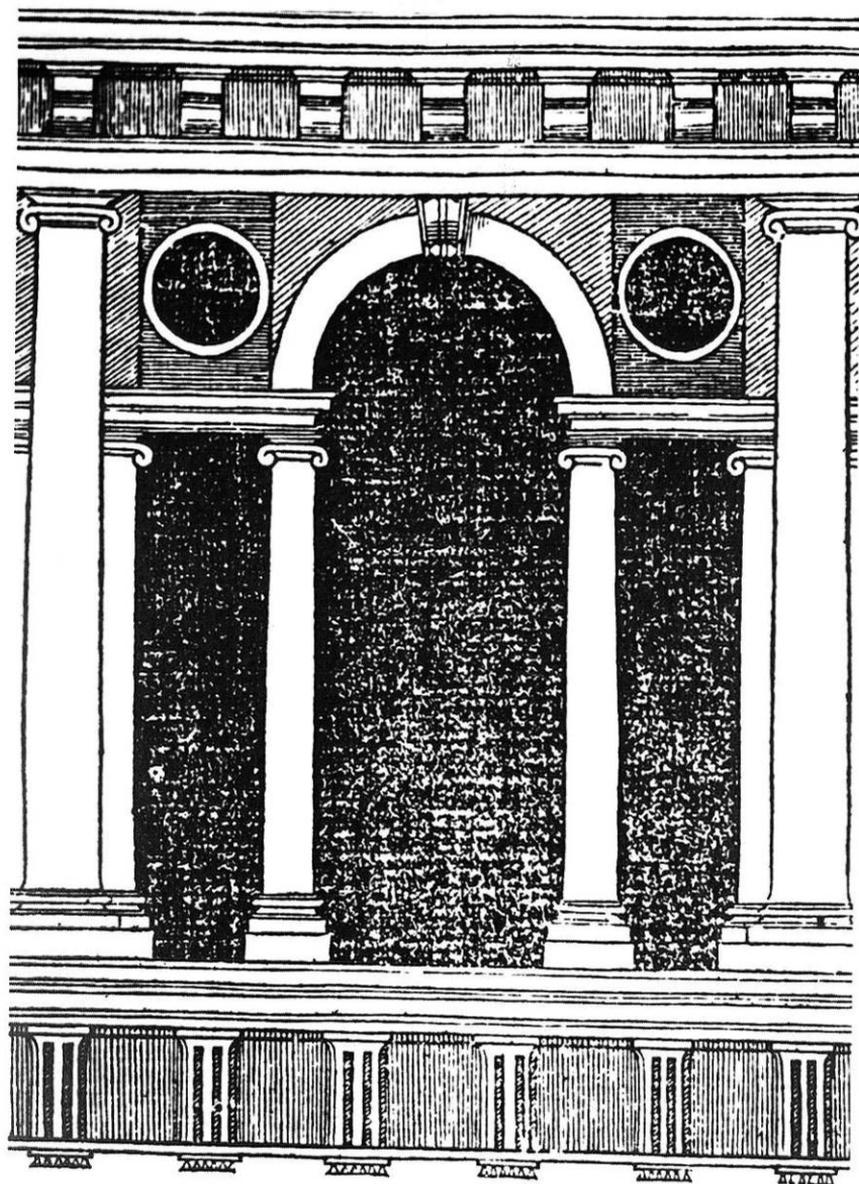


Fig. 1. Sebastião Serlio. *Libro IV*. Fol. XXXIV (detalle).





Fig. 2. Sevilla. Convento de Santa Isabel. Espadaña.



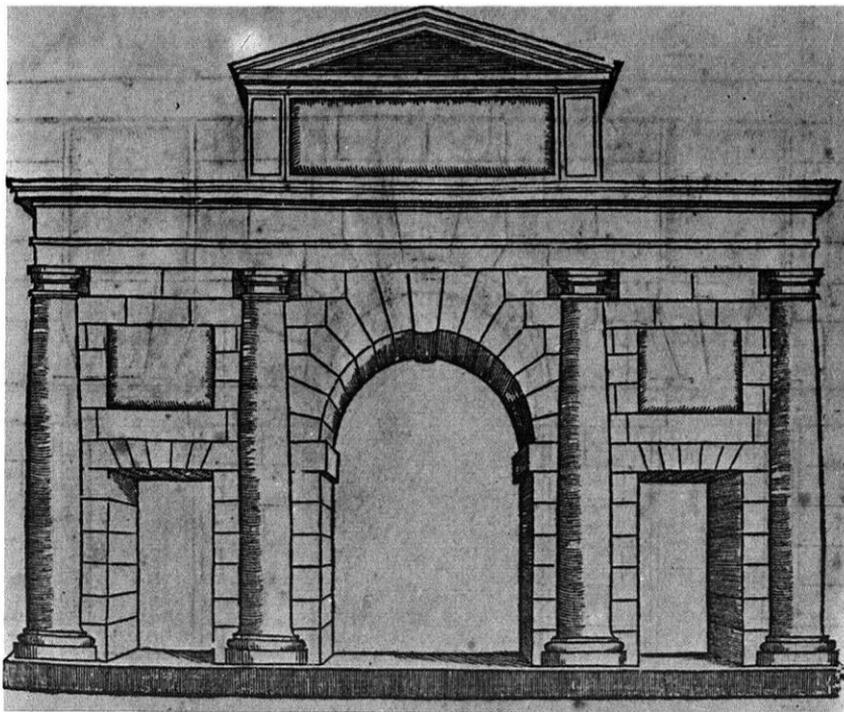


Fig. 3. Sebastián Serlio, *Libro IV*, Fol. IX.

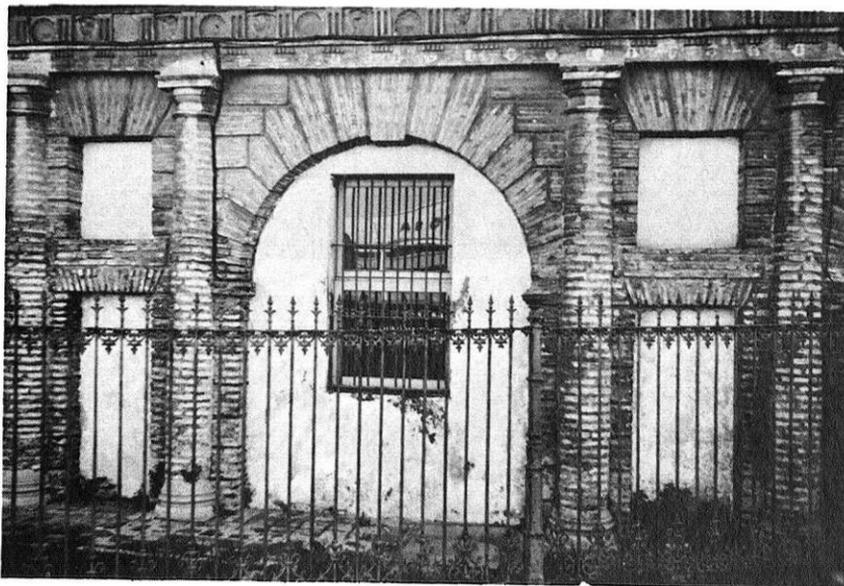


Fig. 4. Sevilla, Hospital de San Lázaro. Fachada (detalle).



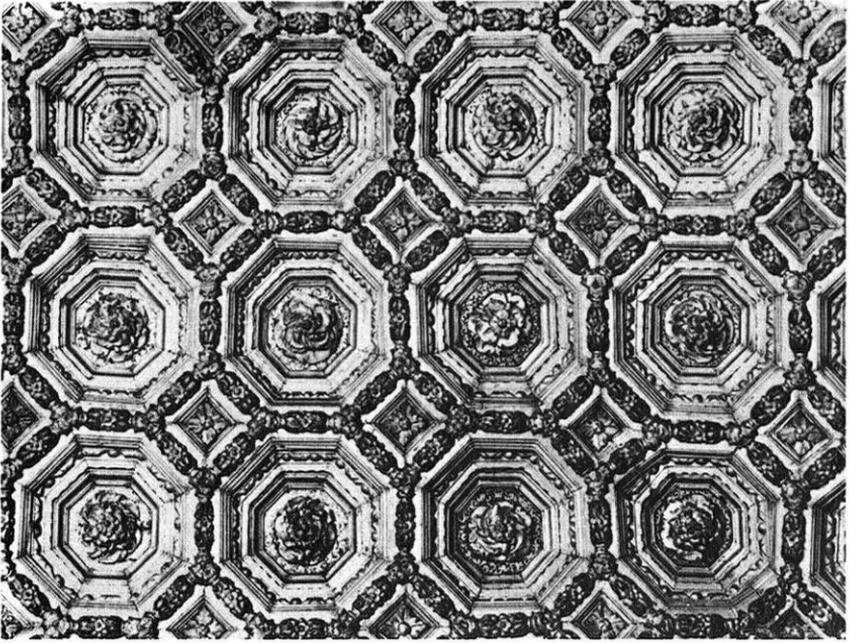


Fig. 5. Sevilla. Ayuntamiento. Sala Capitular alta. Artesonado (detalle).



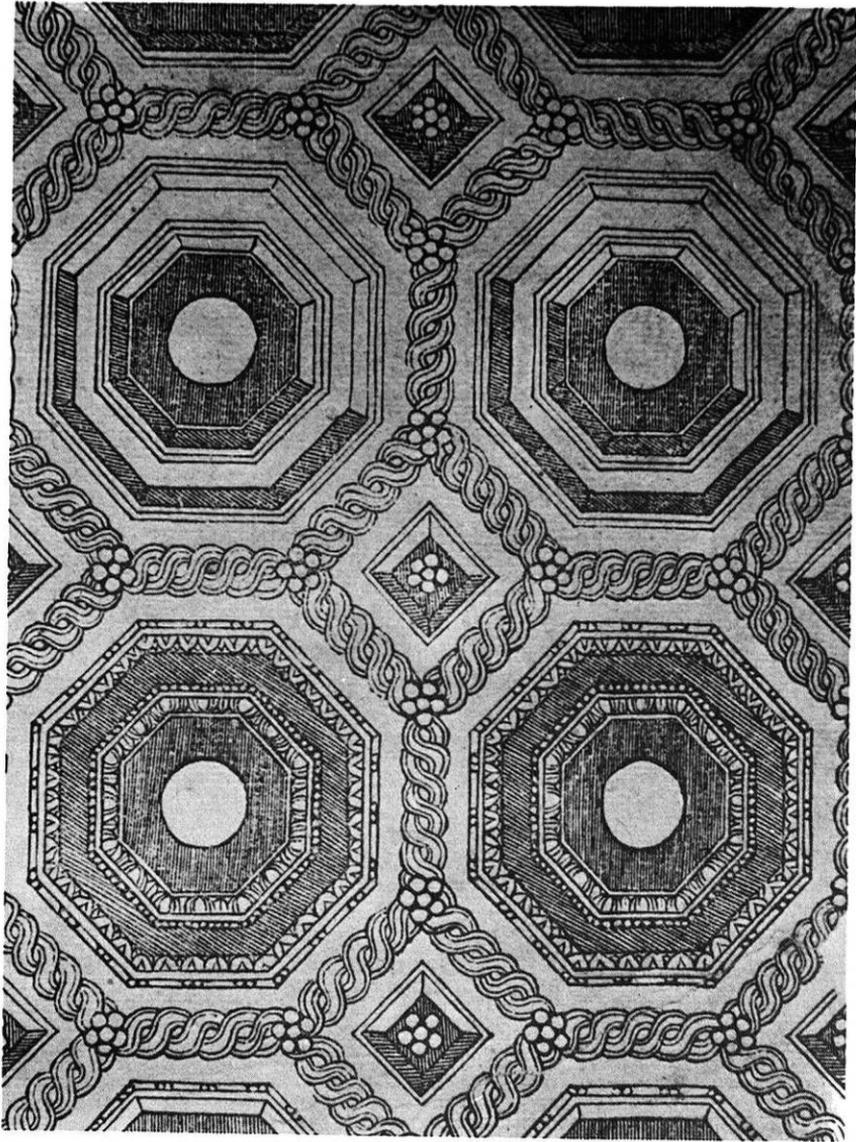


Fig. 6. Sebastián Serlio, *Libro IV*. Fol. LXX vto.





Fig. 7. Gibraltón (Huelva). Exconvento de Madre de Dios del Vado. Iglesia. Artesonado (detalle).



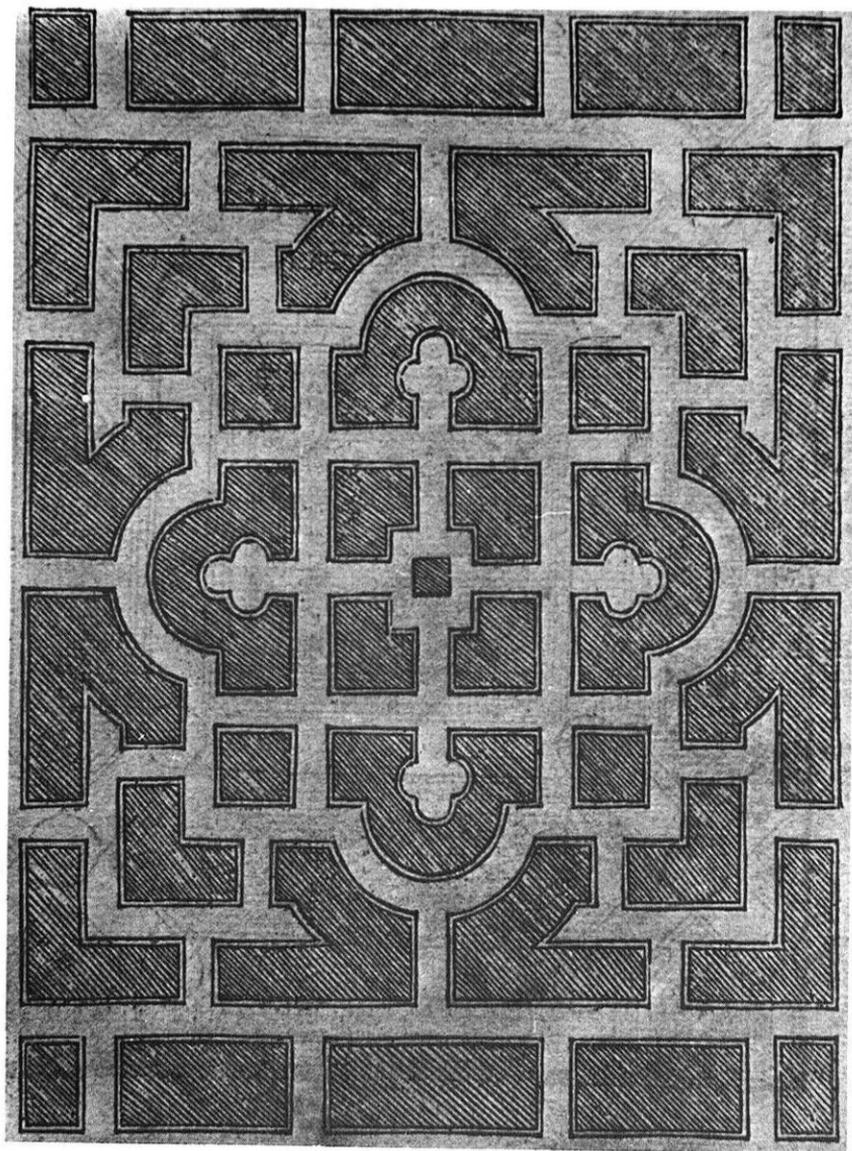


Fig. 8. Sebastião Serlio. *Libro IV*. Fol. LXXXVI verso.

