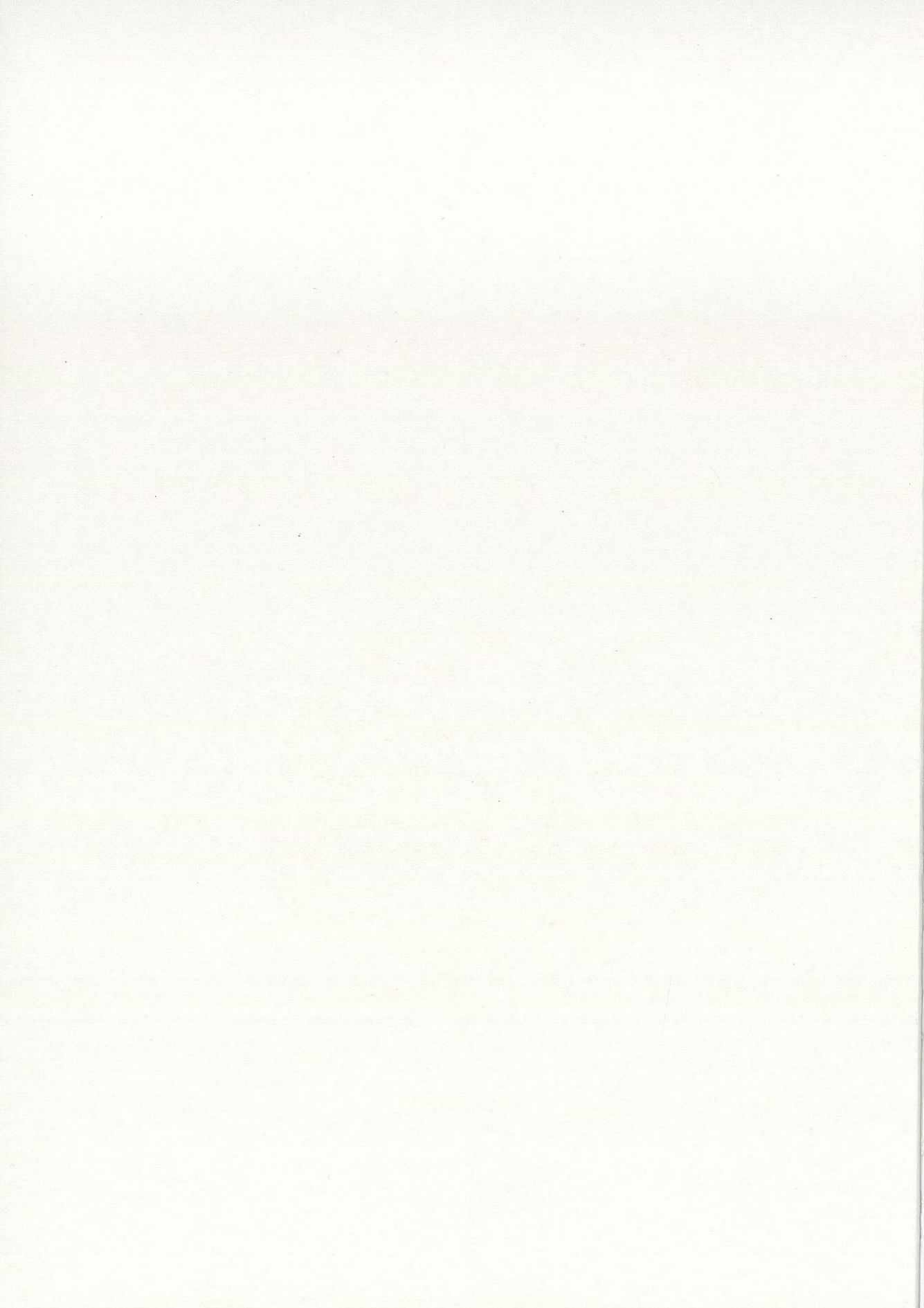


ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA 2007



ARCHIVO HISPALENSE

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



ISSN 0014-1801
2005-2006

TOMO
XXXVIII
1997-1998

Deposito Legal SE-55-1998 ISSN 0210-4007
Imprenta ARTES GRÁFICAS CÁNDIDO - SEVILLA



Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

ARCHIVO HISTÓRICO
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

Depósito Legal SE-25-1958. ISSN 0210-4067

Imprime: ARTES GRÁFICAS GANDOLFO - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA
2005-2006



TOMOS
LXXXVIII-LXXXIX
Nºs 267-272

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 267-272 AÑOS 2005-2006
ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS
Presidente de la Diputación de Sevilla

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ MUÑOZ
Diputada del Área de Cultura y Deportes

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	FRANCISCO MORALES PADRÓN Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
CARLOS COLÓN PERALES Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ Universidad de Sevilla
ANTONIA HEREDIA HERRERA Exdirectora de la revista <i>Archivo Hispalense</i>	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NARANJO Universidad de Sevilla

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones

ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ

M.^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO

Intercambios

MERCEDES NAVARRO DUARTE

Revisión de traducciones

ELENA OJEDA TOVAR

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura y Deportes. Servicio de Archivo y Publicaciones

Avda. Menéndez y Pelayo, 32. 41004 Sevilla (España)

Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 267-272 AÑOS 2005-2006
ISSN 0210-4067

SUMARIO

ARTÍCULOS

PAGS.

HISTORIA

JOSÉ CABELLO NÚÑEZ

Persecución religiosa y conflictividad social

en la Sierra Sur de Sevilla durante la Segunda República:

El caso de La Puebla de Cazalla

13-61

ENCARNACIÓN CASTRO PÁEZ; DIEGO GONZÁLEZ BATANERO y

J. AURELIO PÉREZ MACÍAS

El yacimiento arqueológico de la Marina. Aznalcázar (Sevilla)

63-85

MARÍA DEL CARMEN GIMÉNEZ MUÑOZ

El asilo de mendicidad de San Fernando (1846-1900)

87-112

ESTEBAN MIRA CABALLOS

La segregación de La Campana de la jurisdicción de Carmona (1558)

113-122

JOSÉ ANTONIO PINEDA ALFONSO

El delito del quebrantamiento de las fiestas en la Sevilla Moderna

123-153

ANTONIO VILLALBA RAMOS

La compañía de minas de hierro de El Pedroso y agregados durante el
periodo Elorza, 1831-1844

155-170

LITERATURA

DANIEL PINEDA NOVO

Juan Ruiz Peña: Vida y poesía

173-202

ARTE

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA y PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ Notas sobre cajas de órganos en la Sevilla del siglo XVIII	205-224
--	---------

INMACULADA CARRASCO GÓMEZ y ANTONIO MARTÍN PRADAS La compañía de Jesús en Écija. Planos del colegio de San Fulgencio (1607-1627)	225-241
--	---------

FERNANDO CRUZ ISIDORO Sobre el escultor Gaspar Ginés y la imagen de Nuestra Señora del Buen Viaje del convento capuchino sanluqueño	243-260
---	---------

FERNANDO CRUZ ISIDORO Trazas y condiciones de la iglesia conventual de San Francisco "El Viejo" de Sanlúcar de Barrameda (1495)	261-279
---	---------

M ^a . MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN José Echamorro y los planos para el nuevo convento de San Diego de Alcalá en Sevilla	281-296
---	---------

MATILDE FERNÁNDEZ ROJAS Patrimonio artístico de las órdenes militares que existieron en Sevilla	297-338
--	---------

ANTONIO MARTÍN PRADAS y VERÓNICA M. ^a OTERINO MARTÍN El órgano de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Écija	339-353
--	---------

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ El coleccionismo de pinturas deshonestas en Sevilla: La serie del Alcalde Lara de Buiza	355-364
---	---------

JOSÉ ANTONIO RUIZ DE LA ROSA Aproximación a dos tipologías arquitectónicas en Carmona: Ermitas y hospitales	365-398
---	---------

MISCELÁNEA

MAGDALENA ILLÁN MARTÍN Un siglo de copias en la Catedral de Sevilla (1833-1933)	401-410
--	---------

GONZALO MARTÍNEZ DEL VALLE Sobre la iconografía de las pinturas del retablo mayor del Colegio de San Basilio de Sevilla de Francisco de Herrera, el Viejo	411-422
---	---------

ROSA MARÍA MORENO RODRÍGUEZ
 Encuentro de una obra perdida: un lienzo de José María Arango
 sobre el ciclo de la vida de la Virgen 423-434

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
 La capilla funeraria de don Alonso Daza. Una empresa artística en
 la Sevilla del Renacimiento 435-443

CRÍTICA DE LIBROS

La Generación del 27. Una generación deportiva.
 Edición y prólogo de José Antonio Mesa y Alfonso Sánchez.
 Por DANIEL PINEDA NOVO 447

Castro Díaz, Antonio y García Blanco, José María:
Sevilla cervantina. Material para un paseo literario.
 Por JUAN FERNÁNDEZ JIMÉNEZ 449

Falcón Márquez, Teodoro:
*La casa de Jerónimo, sede de
 las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes.*
 Por FERNANDO CRUZ ISIDORO 453

Fernández López, José:
Lucas Valdés (1661-1725)
 Por ENRIQUE VALDIVIESO 455

Fernández Martín, M^a. Mercedes:
Dibujos sevillanos de arquitectura de la primera mitad del siglo XVII
 Por FERNANDO CRUZ ISIDORO 456

Godoy Gómez, Luis Miguel:
Las justas poéticas en la Sevilla del Siglo de Oro.
Estudio del código literario
 Por FERNANDO R. DE LA FLOR 458

Mejía, Pedro:
Diálogos o coloquios. Edición de Antonio Castro Díaz
 Por THOMAS DEVENY 461

Mejía, Pedro:
Diálogos. Edición de Isaías Lerner y Rafael Malpartida.
 Por ANTONIO CASTRO DÍAZ 463

Pascual Barea, Joaquín:
Juan de Quirós. Poesía latina y Cristopatía (La pasión de Cristo).
 Por ANTONIO DÁVILA PÉREZ 466

Pineda Novo, Daniel:
Manuel de la Rosa, pintor de las flores
 Por FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA 468

Pineda Novo, Daniel:
Gelves entre la historia y la poesía
 Por JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ 470

Ruiz Ortega, José Luis:
Triana. Historia urbana y personalidad geográfica
 Por ANTONIO CASTRO DÍAZ 472

Ruiz Romero, M.:
La conquista del Estatuto de Autonomía para Andalucía
 Por CARLOS ALBERTO CHERNICHERO DÍAZ 478

Soria, Enrique:
Desde la Colegial
 Por JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ 482

TRAZAS Y CONDICIONES DE LA IGLESIA CONVENTUAL DE SAN FRANCISCO "EL VIEJO" DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA (1495)

RESUMEN: El continuado mecenazgo artístico de la Casa ducal de Medina Sidonia sobre la ciudad de Sanlúcar de Barrameda, sede de su señorío territorial, permitió la creación de un importante patrimonio arquitectónico, del que es una buena muestra esta iglesia franciscana, advocada de Santa María de Jesús o de los Ángeles, que mandó levantar Juan III en 1495. Se analiza el pliego de condiciones técnicas, que permite la reconstrucción formal de este templo gótico, de estilo hispano-flamenco, del que desgraciadamente nada se conserva, y el conocer la terminología usada en la construcción bajoandaluza de finales del siglo XV. Se documentan los diferentes maestros que optaron a la puja, las cantidades sacadas a la baja, y el cantero que contrató la obra, barajando la hipótesis del tracista que redactó el pliego. Además se logra identificar un resto de este convento, una capilla, posterior en el tiempo, que se encuentra inmersa en el caserío sanluqueño.

PALABRAS CLAVE: Mecenazgo artístico señorial, Casa ducal de Medina Sidonia, arquitectura conventual gótica, Sanlúcar de Barrameda, Francisco Rodríguez (cantero), Juan de Alcalá (cantero), Alonso Rodríguez (cantero), Juan de Acevedo (maestro mayor)

ABSTRACT: The continued artistic patronage of the Medina Sidonia family in Sanlúcar de Barrameda (Southern Spain) through the 15th, 16th and 17th centuries, gave rise to a considerable architectural heritage, among whose most significant buildings stood out the Santa María de Jesús Franciscan church (also known as "Iglesia de los Ángeles") built by order of Duke Juan III in 1495. This article deals with the technical requirements of that church, as they appear in the "pliego de condiciones" (the contract). Such a "pliego" allows us to produce a conjectural reconstruction of the temple, designed as a Spanish-Flemish Gothic building but nowadays, it is unfortunately lost. The names of the master-builders who bid for the contract, the sums in decline offered and the architects who designed the building are also studied. A rest of this convent has also been identified, exactly a chapel built later and which is immersed in the settlement of Sanlúcar.

KEY WORDS: Artistic lordly patronage, ducal House of Medina Sidonia, conventual gothic architecture, Sanlúcar de Barrameda, Francisco Rodríguez (stone-mason), Juan of Alcalá (stone-mason), Alonso Rodríguez (stone-mason), Juan de Acevedo (major teacher)

Nada se conserva de la iglesia gótica del que fuera primitivo convento de la orden de Hermanos menores de la Observancia en Sanlúcar de Barrameda, llamado de *San Francisco el Viejo*, ya que, situado antaño a las afueras de la ciudad, fue abandonado con el traslado de la comunidad en 1700 al edificio que empezaron a labrar en unas casas principales de la calle del Ángel, en el entramado urbano, junto a la ayudantía de parroquia de San Nicolás. El transcurrir de los siglos ha ido borrando sus huellas, y sólo nos queda como vestigio de su existencia restos de una pequeña capilla integrada en una vivienda.

El historiador Juan Pedro Velázquez Gaztelu escribía hacia 1758 que para entonces seguía parcialmente en pie, dando nombre al campo inmediato, y que se hallaba en el camino de Barrameda, hacia Bonanza *"al pie de la ladera de una deliciosa barranca a la salida de la ciudad baja, por el camino de Sevilla hacia el lado del nordeste, cuyo paraje, además de algunos minerales de agua con que riega su huerta, logra las mismas vistas, (y) aún mayores amenidades, que las que hemos referido de San Jerónimo"*¹, abundando en su excelente ubicación topográfica, extramuros y cercano a la ribera, al igual que el convento jerónimo, que tampoco subsiste. Nos dice que los franciscanos dejaron el lugar por *"la distancia de este monasterio a lo principal de la población de la ciudad y la incomodidad de los religiosos, obligados a vivir de las limosnas, para traficarla en las rígidas estaciones del año"*².

La fundación, con el nombre de Santa María de Jesús, se hizo hacia 1443, según el cronista de la Orden el padre Francisco de Gonzaga, que fue Ministro General, gracias a los desvelos de los sanluqueños Fernando Martínez Barchiaco o Barchicao, Sancho de Vera, Antón Pérez, del escribano público Lope Gonzalo y de Alonso Fernández de Lugo (fundador de la iglesia, hospital y cofradía de la Sma. Trinidad en junio de 1441, donde fue enterrado), que solicitaron a Mencía Alfonso Muñiz una arboleda con una pequeña fuente de agua, que donó en mayo de 1443.

Allí levantaron un oratorio y una pequeña casa que ofrecieron a la Custodia Bética que, por dudar, recibió el vicario de la Custodia de las Islas Canarias, vinculada con el hijo de Fernández de Lugo, de igual nombre y apellido, conquistador de Tenerife y La Palma, que destinó a hospicio de los franciscanos

1. VELÁZQUEZ GAZTELU, Juan Pedro: *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*. Estudio preliminar y transcripción del manuscrito por Manuel Romero Tallafigo. Sanlúcar de Barrameda: A.S.E.H.A., 1995, pp. 157-158.

2. Ibidem p. 158.

que fuesen o volviesen de las Islas, utilizado hasta 1488, en que fue ocupado por frailes de la Bética, por convenio o por la fuerza.

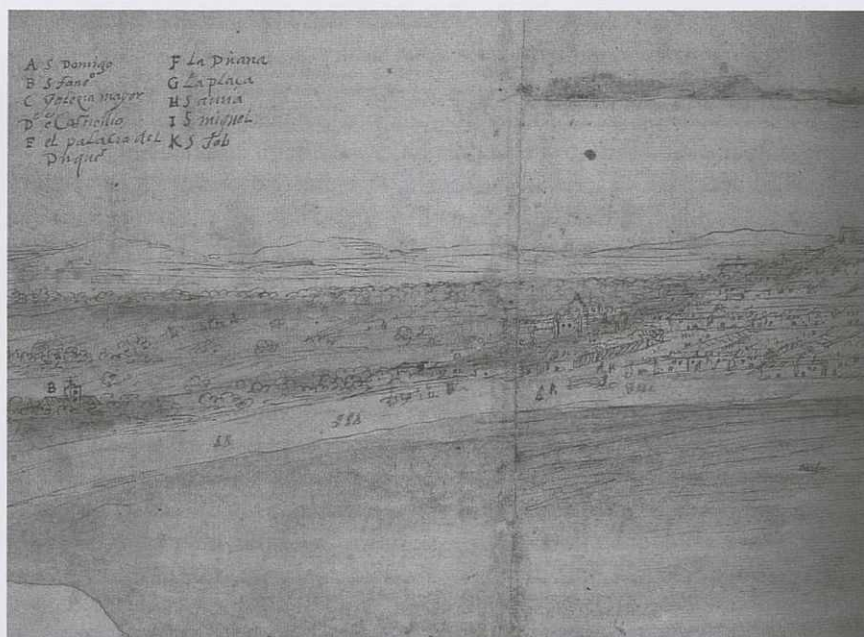
De inmediato se plantearon su mejora, por incapaz y poco decoroso para el mayor número de frailes que se preveía, y acudieron a los Guzmanes, protectores y mecenas del resto de las fundaciones religiosas de Sanlúcar y del resto de poblaciones que componían su Estado, pues la envergadura de la obra escapaba a los recursos de una orden mendicante tan estricta. La idea fue bien acogida por la duquesa Leonor de Mendoza, viuda desde agosto de 1492 del II duque de Medina Sidonia Enrique de Guzmán y, cuyos padres, el Adelantado Per Afán de Ribera y María de Mendoza, ya habían beneficiado a los franciscanos en Sevilla y fundado monasterio para los cartujos. Al parecer ofreció transformar el hospicio en un verdadero convento, levantando digna y honrosa iglesia de mayor capacidad y el conjunto imprescindible de salas para la vida en comunidad: refectorio, sala capitular, dormitorios, cocina, almacén, etc., en torno a un claustro, canalizando sus aspiraciones a través de su único hijo, el nuevo duque de Medina Sidonia Juan III, que asumió por entero el coste de la construcción del templo mientras que, al parecer, ella misma costeó la del cenobio, según se desprende de su testamento, otorgado en junio de 1499, bajo el que murió en octubre de 1500, por el que dotaba tres capellanías perpetuas "*en el monasterio de Santa María de los Angeles, que yo tengo fecho en el arrabal de la villa de Sanlúcar de Barrameda*"³, dándonos a conocer una nueva advocación. (Lám. 1)

En su manuscrito Velázquez Gaztelu recoge que las condiciones de obra del templo fueron sacadas a subasta el 5 de julio de 1495 y que la contrató Francisco Rodríguez Cantero, —se equivoca al darle como segundo apellido "*Cantero*", que era su profesión— en precio de 140.000 maravedíes y 10 castellanos de oro, y nos ofrece algunos datos técnicos, pero no analiza el documento en profundidad, indicando, respecto de su procedencia, que se hallaba "*En un libro antiguo de valores de rentas de los Estados del duque don Juan III, de los años 1490 a 95*"⁴, siendo hasta ahora esas las únicas noticias utilizadas⁵.

3. VELAZQUEZ GAZTELU, Juan Pedro: *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Desde la mayor antigüedad que se ha podido encontrar en lo escrito hasta este año de 1760*. Estudio preliminar, transcripción y edición literaria de Fernando Cruz Isidoro. Sanlúcar de Barrameda: A.S.E.H.A., 1996 pp. 149-153.

4. *Ibidem* p. 153.

5. GUILLAMAS Y GALIANO, Fernando: *Historia de Sanlúcar de Barrameda*. Madrid: Imprenta del colegio de Sordomudos y de ciegos, 1858. Reimp. facs. Sanlúcar de Barrameda: A.S.E.H.A., 1990, pp. 75-78. BARBADILLO DELGADO, Pedro: *Historia de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda*. Cádiz: Escelicer, 1942. Reimp. facs. Granada: Gemisa, 1989, pp. 349-350.



Lám. 1. Vista de la ciudad, desde el mar, de Antón Van den Wyngaerde, dibujo de hacia 1567. Detalle del NO. En el extremo izquierdo el convento de San Francisco, marcado con la letra B: "B. S. franc.".

Afortunadamente se ha podido localizar ese documento en el Archivo Ducal de Medina Sidonia y transcribirlo en su totalidad, que no es el original, sino una copia certificada fechada en Madrid el 18 de diciembre de 1755, de gran interés pues permite un mayor conocimiento del patrimonio artístico sanluqueño de época bajomedieval, al describirnos al detalle una iglesia no conservada, y su análisis colabora a un mejor entendimiento del sistema constructivo y del lenguaje técnico de la arquitectura hispanoflamenca de finales del siglo XV.

Se trata del pliego de condiciones para que la construcción de la iglesia, ya iniciada, fuese contratada a la baja y a destajo, una fórmula de adjudicación que trata de abaratar al máximo el coste, pues a veces la riña entre los maestros que acudían a estas subastas en busca de trabajo era tan acusada, por la

MORENO OLLERO, Antonio: *Sanlúcar de Barrameda a fines de la Edad Media*. Cádiz: Diputación, 1983, p. 153.

necesidad de contratar obra, que reducían el precio más allá de la estima inicial, conformándose con una ínfima ganancia y arriesgándose incluso a una posible pérdida, lo que determinaba, inexcusablemente, un detrimento de la calidad del edificio, como hemos podido constatar en la actividad arquitectónica de la Baja Andalucía durante el siglo XVII⁶. Con este procedimiento el maestro o maestros que tomasen la obra se comprometían a llevar su propio equipo de operarios, compuesto por oficiales y peones de su oficio, canteros y/o albañiles, y de los demás que fuesen necesarios según la cualidad de la obra, como carpinteros, yeseros, etc., y a pagarles su jornal y usar su propio instrumental. Aceptaban una fecha de entrega y unas calidades, expresadas en el tenor de las condiciones, que luego se fiscalizaban y exigían si no se habían cumplido en su integridad. El otro método de construcción, más reposado, era el contrato asalariado de los maestros y demás personal, por cobro semanal de los jornales, que salían de las arcas de la institución o mecenas contratante que, como en el otro caso, suministraba el material a pie de obra, e incluso ponía el instrumental necesario, lo que hacía, por esencia, esta fórmula más gravosa y alargada en el tiempo, pero se obtenía una mayor calidad y por tanto más duración, por cuanto la obra se realizaba con el necesario sosiego y con la estima personal de un trabajo más o menos bien remunerado.

El pliego de condiciones para la construcción de esta iglesia no está fechado ni rubricado por el maestro que lo redactó, pero como la primera postura por bajas es del 5 de julio de ese año de 1495, el texto es consecuentemente anterior, pues se tuvo que pregonar con antelación, una o varias veces esa puja pública en diferentes lugares para que acudiesen al lugar y fecha fijados. Sobre el tracista, caben varias posibilidades, que para la ocasión el duque llamase a un arquitecto de renombre en la zona, o acudiese directamente a su maestro mayor de obras, que era la persona que tenía en nómina para dirigir y llevar a cabo las intervenciones sobre sus palacios y edificios dependientes. Hemos podido constatar para la arquitectura sanluqueña del último cuarto del XVI y de la primera mitad del XVII, que lo habitual era que el duque tuviese como maestro mayor a un artífice de mediana calidad, a excepción de los arquitectos tracistas Asensio de Maeda (1571-1575)⁷ y Martín Rodríguez de Castro (ca.1630-ca.1653), pues el resto fueron simples albañiles: Juan de Castilla

6. Véase al respecto los estudios de conjunto en: CRUZ ISIDORO, Fernando: *Arquitectura Sevillana del Siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*. Sevilla: Universidad, 1997. Del mismo autor: *Alonso de Vandelvira (1544-ca.1625/27). Tratadista y arquitecto andaluz*. Sevilla: Universidad, 2001.

7. CRUZ ISIDORO, Fernando: "Aproximación a la obra del arquitecto Asensio de Maeda". *Archivo Hispalense* n° 237. Sevilla: Diputación, 1995, pp. 107, 112.

(ca.1603-1605), Álvaro de Quenda (ca.1606-ca.1609), el cañero Bartolomé Rodríguez (ca.1610-ca.1617), Antón Sánchez (ca.1617-ca.1624), Francisco Valenzuela (ca.1624-ca.1629) o Pedro de Liébana (1653-¿?)⁸. De ahí que para una obra importante llamase a un arquitecto de mayor renombre, que de forma puntual se desplazaba para dar la traza y condiciones, dejando luego la construcción en manos de otros operarios, como hizo el Maestro mayor de la ciudad de Sevilla e ingeniero real Juan de Oviedo y de la Bandera⁹ o el Maestro mayor de las fortificaciones de Cádiz Jusepe Gómez de Mendoza¹⁰, aunque en alguna ocasión también intervinieron en las obras, caso del capitán e ingeniero militar Cristóbal de Rojas¹¹ y, sobre todo, del Maestro mayor de las Fortificaciones de Cádiz Alonso de Vandelvira¹².

Creemos que esta hipótesis es la más plausible, ya que el edificio a levantar, aunque de pequeñas proporciones, contaba con cierta complejidad técnica por sus abovedamientos de crucería, lo que determinaría el acudir a un maestro cantero experto en este tipo de cubiertas. Lo más adecuado era pedir un diseño al arquitecto más afamado del entorno, sin duda el Maestro mayor de turno de la Catedral hispalense, una magna obra que se había convertido en la introductora del estilo hispano-flamenco en la región desde principios del siglo XV y en una verdadera escuela de cantería, a la que acudieron los más renombrados maestros de toda la península. Para esas fechas, primavera de 1495, su fábrica gótica estaba a punto de culminar con sus abovedamientos de crucería, que se acabaron en 1506 con el cierre del cimborrio, que se arruinaría por un seísmo en 1511. En aquellos momentos ocupaba la dirección facultativa Juan de Hoces, que creemos puede ser el autor del diseño sanluqueño, puesto que hay que descartar a Simón de Colonia, que aunque fue llamado por

8. CRUZ ISIDORO, Fernando: *El convento sanluqueño de Capuchinos. Arte e historia de una fundación guzmána*. Sanlúcar de Barrameda: A.S.E.H.A., 2002, pp. 46-51.

9. CRUZ ISIDORO, Fernando: *Alonso de Vandelvira...* ob. cit., pp. 219-220.

10. CRUZ ISIDORO, Fernando: "Una defensa del Guadalquivir en su desembocadura: el castillo de San Salvador, en Bonanza". *El emperador Carlos y su tiempo. Actas IX Jornadas Nacionales de Historia Militar*. Sevilla: "Cátedra General Castaños" Capitanía General de la Región Militar Sur, 2000, pp. 427-447.

11. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo: "La portada del convento de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda, obra de Cristóbal de Rojas". *Revista de Arte Sevillano* n° 1. Sevilla: Caja San Fernando, 1982, pp. 17-20. RODRÍGUEZ DUARTE, María del Carmen: *El Convento de Regina Coeli. Un modelo de vida monástica en la Sanlúcar de Barroco*. Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento, 1998, pp. 274, 277.

12. CRUZ ISIDORO, Fernando: *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda. Estudio histórico-artístico*. Córdoba: CajaSur, 1997, pp. 197-204. Del mismo autor: *Alonso de Vandelvira...* ob. cit., pp. 70-84, 150-237.

el cabildo catedralicio en junio de 1495, sólo se constata su presencia en Sevilla desde marzo del 96, año del fallecimiento de Hocés¹³.

Se podrían barajar, no obstante, otras hipótesis, que hay que plantear aunque nos parecen de menor entidad. Podría ser que el tracista fuese simplemente un experto maestro cantero con prestigio para dar la traza, aunque para esa fecha todavía no hubiese dado el salto cualitativo de ocupar una plaza de Maestro mayor de edificio de renombre. En tal caso, lo más seguro es que fuese un jerezano o portuense, dada la solidez y calidad técnica del oficio en ambas ciudades, fruto de la proximidad de unas canteras tan magníficas como las de la Sierra de San Cristóbal. Y como los canteros que acudieron a la puja fueron jerezanos, expertos en la complicadas bóvedas de crucería que en aquellos años se estaban levantando en sus parroquias y conventos¹⁴, se podría pensar en una "llamada" del maestro tracista a sus convecinos y habituales colaboradores para que sacasen provecho, pues conocía a fondo un "posible negocio" en el que personalmente no podía participar, ya que de ser aceptada su postura o baja de inmediato podría ser recusada por cohecho. Para esas fechas el más capacitado era el afamado cantero Alonso Rodríguez, que trabajaba en la prioral de El Puerto de Santa María y que un año más tarde, en 1496, aparece en funciones de aparejador y luego como Maestro mayor de la Catedral hispalense, culminando su fábrica gótica, lo que le permitió alcanzar un prestigio que abonó el ser requerido, incluso por la Corona, como experto para diseñar con Antón Egas en 1510 la Catedral nueva de Salamanca, visitar otros edificios áulicos como la Capilla real de Granada, o dar su parecer sobre trabajos de otros en lugares tan apartados como Zaragoza, Canarias, Ayamonte, San Fernando o Toledo, ejerciendo su plaza catedralicia hasta el año de 1513, cuando fue expulsado de su cargo al quedar su crédito empañado al desplomarse el cimborrio, y quizás fallciese por esas fechas¹⁵. Entre los canteros que acudieron a la contratación de

13. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Sevilla: Diputación, 1980, pp. 19, 125-126.

14. RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: "La Historia del Arte en Jerez desde la Edad Media hasta el siglo XVIII". *Historia de Jerez de la Frontera. T. III El arte en Jerez*. Cádiz: Diputación, 1999, pp. 18-42.

15. Dirigió obras en el arzobispado hispalense: entre 1505-1506 en la iglesia de Santa María de Carmona y en la de Santiago de Alcalá de Guadaira, según su testamento. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, Escultores y Pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Rodríguez, Jiménez y C^a, 1928, pp. 171-172. Al parecer en la prioral de El Puerto hasta fines del XV y en el convento de la Victoria, y en la parroquia jerezana de Santiago. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente: *Los canteros de la Catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*. Sevilla: Diputación, 1998, pp. 324, 425-426. Del mismo autor: "Los canteros de la obra gótica de la Catedral de Sevilla (1433-1528)". *Laboratorio de Arte* n° 9. Sevilla: Universidad, 1996, p. 68. GARCÍA DE LA PEÑA, Carlos: *Arquitectura Gótica Religiosa en la provincia de Cádiz. Diócesis de Jerez*.

la obra sanluqueña aparece un individuo de igual nombre y apellido, al que se titula "*cantero, vecino de la dicha ciudad de Xerez*", que sin lugar a dudas es el mismo, aunque el hecho de que el arquitecto catedralicio estuviese avecinado desde 1496 en El Puerto de Santa María haya hecho pensar que era natural de esa ciudad¹⁶. La incompatibilidad entre quien traza una obra y opta a contratarla haría inviable esta situación, y de haber sido este maestro quién dio las condiciones, esa circunstancia irregular se hubiese hecho constar y sólo se habría aceptado su oferta si nadie más hubiese pujado. Su postura a la baja en la contrata sanluqueña se retiró, como veremos, y sería la primera noticia profesional conocida de este renombrado cantero.

Como tercera hipótesis, cabría pensar que el diseño fuese del Maestro mayor de obras ducales Juan de Acevedo¹⁷, pero su condición de albañil y su presencia entre los posibles contratantes niegan de nuevo esa posibilidad, aunque pudo haber participado en las posturas a la baja sólo de "boquilla", con anuencia ducal, para obligar a los demás a reducir el remate.

El pliego de condiciones de esta obra se abre con la fecha de 1495, y explica que es el duque de Medina Sidonia, sin citar nombre propio ni el ordinal, quien la saca a destajo, pero sabemos que fue Juan III. En las primeras líneas se indica el tipo de iglesia a construir y a continuación se especifican los requisitos técnicos de forma pormenorizada, lo que nos permite reconstruir su estructura y dimensiones. "*Es la dicha obra una nave de yglesia con su cavecera, en que lleva cuatro casillas de un cruzero y la principal de cinco claves, que son por todas cinco casillas, y una trebuna de tres claves, según parescerá por las muestras: la qual iglesia está formada de un fastial alzado con sus fenescies de tres tapias en alto con el toral y la cavecera*". Como vemos, una planta muy sencilla, de cajón de nave única sin capillas entre contrafuertes y articulada en cinco tramos, cuatro de tamaño rectangular al señalar "*casillas*", diminutivo de "casa" con el que se define en la época un hueco o espacio en forma de caja cuadrada para cubrir¹⁸, que formarían el cuerpo de la nave, y el quinto como

Madrid: Universidad Complutense, 1990. p. 661. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza: "La Historia del Arte en Jerez... ob. cit., p. 28.

16. Así lo recoge: FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *La Catedral de Sevilla...* ob. cit., pp. 126-130. Del mismo autor: *Arquitectura Barroca en Jerez*. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1993, pp. 15, 44.

17. Con ese mismo nombre y apellido aparece en mayo de 1513, un caballero de cuantía solicitando al cabildo municipal sanluqueño la alcaldía de los de esta clase. VELÁZQUEZ GAZ-TELU, Juan Pedro: *Catálogo de todas las personas ilustres...* ob. cit., p. 66.

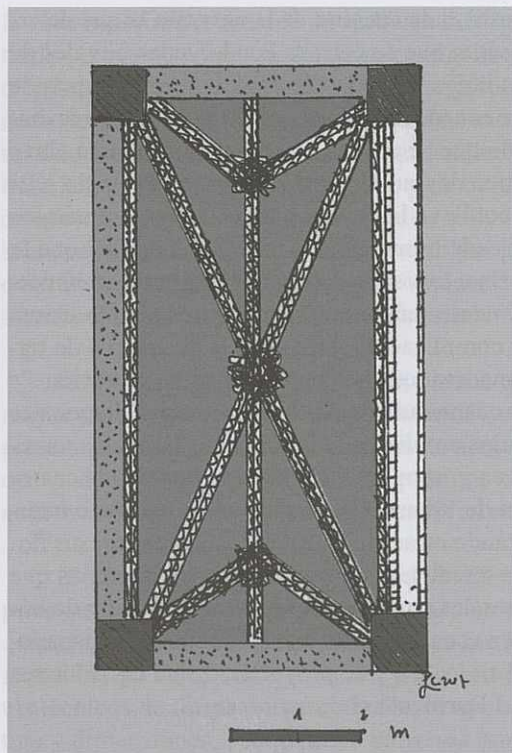
18. GARCÍA SALINERO, Fernando: *Léxico de los alarifes de los Siglos de Oro*. Madrid: Real Academia Española, 1968, p. 75.

capilla mayor o cabecera. La necesidad de anchura de la nave era la que determinaba el tramo rectangular apaisado, que se cerraba con bóvedas ojivales de crucería simple o cuatripartitas, también llamadas de aspa, como se desprende de la expresión "*de un crucero*", o sea, de un sencillo cruce de dos nervios diagonales en forma de arco apuntado que se encuentran en un florón en la clave central. El uso de este sistema gótico de tradición clásica, propio del siglo XIII por el uso de bóvedas sencillas, conlleva la creación de un sistema dinámico y bastante autónomo, por el cual cada tramo es casi independiente del que le sigue, al que se agrega, aunque al final todos quedan trabados como obra única. La capilla mayor recibe un tratamiento más monumental, pues adopta planta cuadrada y una bóveda de mayor complicación y tamaño, la de estrella de terceletes, también llamada de devanadera, que se desprende de la expresión "*y la principal de cinco claves*", por cuanto además de los dos nervios diagonales principales disponía de otros nervios auxiliares más pequeños llamados terceletes o bragueteros que, saliendo en grupos de a dos de cada uno de los cuatro ángulos, se van abriendo en forma de V hasta llegar cada uno a un punto intermedio de la plementería, configurando otras cuatro claves menores con sus florones. A veces, para reforzar esos terceletes, se usan dos nervios cadenas que salen de los centros de los arcos torales para formar una cruz. Este tipo de bóvedas alcanza su mayor difusión en esos momentos de la arquitectura hispano-flamenca de la segunda mitad del siglo XV, y se proyectará hasta las primeras décadas del XVI e incluso hasta el Barroco¹⁹.

Como templo conventual, el coro se disponía en alto sobre el primer tramo o de los pies, para que la comunidad pudiese asistir cómodamente a la liturgia, como se desprende de "*y una tribuna de tres claves*", lo que indica que ese sotocoro se elevaba sobre una bóveda de crucería estrellada, pero ahora sólo de cuatro terceletes que se cruzasen en una única cadena dispuesta a lo ancho para reforzar el vuelo. (Lám. 2) El maestro que se hiciera cargo de la obra, aparte de estas sencillas explicaciones, dispondría de la traza y la monte que con posterioridad se le entregaría, o sea, con los dibujos de planta y alzado de esas complicadas estructuras: "*segúnd parescerá por las muestras*".

El edificio estaba comenzado, puesto que ya existía un trozo de muro de la fachada de los pies "*la qual yglesia está formada de un fastial alzado*", lo que indica que llegaba hasta alcanzar parte de la estructura superior triangular que adopta la forma de una cubierta a dos aguas, reforzada lateralmente con "*sus*

19. Véase al respecto: GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier: *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Valladolid: Universidad, 1998.



Lám. 2. Hipótesis del autor de la bóveda del coro.

fenescies", una voz en desuso que designaba los estribos o contrafuertes de un arco, en este caso el diafragma o toral de la fachada que permite abrir en la parte inferior la portada de ingreso al desviar lateralmente las presiones. Al parecer disponía de otro trozo de muro similar con un toral al señalar "y la cavecera". Nos da la altura de esta delantera, 3 tapias, una medida equivalente a 150 pies cuadrados o a 50 varas cuadradas, aproximadamente unos 41 metros cuadrados.

A continuación se detallan las condiciones técnicas que nos van a permitir el terminar de reconstruir el aspecto y dimensiones de esta iglesia y el analizar el lenguaje técnico de la época, bastante desconocido. La primera de ellas da cierta libertad al maestro que tomase la construcción para derribar algún elemento de lo ya construido si fuere conveniente: "*que miren lo formado y labrado y si alguna cosa fuere menester arribar lo derribe y torne a hacer como a la obra convenga*". En la fachada de los pies, que era un muro cerrado totalmente "*que es cerrada de luengo a luengo*", se debían abrir unos

huecos entre los fenecies o estribos "*hasta el peso del suelo de la yglesia*", o sea, hasta los cimientos, e igualmente en el muro de la cabecera, para disponer en esos vacíos "*sus muestras de cantería atándose con los fenecies*", o sillares de piedra que trabaran la obra vieja con la nueva. Estos sillares de ángulo deberían tener un vuelo en forma de greca o moldura de 12 pies (4 varas o 3,34 m. aprox.), "*porque ha de quedar abierto sobre sus arcos para fazer costados en la yglesia, así de la una parte como de la otra*", con lo cual servirían para montar los dos muros perimetrales que unirían los pies con la cabecera y cerrar el cajón de la fábrica. Como la anchura de la nave era de 30 pies (10 varas), determinada por la fachada, la longitud del cuerpo de la nave vendría "*de la complidura que agora está formada*", es decir, de la medida conveniente o correspondiente para guardar la proporción adecuada, en este caso 80 pies (26,2 varas), casi dos veces y media la anchura, lo que reducido a metros sería 21,8 x 9,1 aproximadamente.

Para levantar los dos muros perimetrales y al parecer de nuevo el testero de la capilla mayor "*y más 30 (pies) de la salida de la cavecera*", se debían abrir los correspondientes cimientos, que serían las habituales "*zanjas*" para el longitudinal que quedaba libre, mientras que para el opuesto, que apoyaba sobre las estancias conventuales, se las debía reforzar "*a hoyo donde viene cada pilar de fenescie y de muestras, porque viene debajo de la pared del Monesterio*", robusteciendo especialmente donde se levantarían las pilas o estribos, "*de manera que quede enhiesta tanto que se labrare*". Esos cimientos debían tener una anchura de ladrillo y medio, y mayores las zonas que recibiesen los fenecies, y de una profundidad de 8 palmos o 1,68 m. Los huecos se rellenarían, en su parte inferior y hasta una altura de 4 palmos (84 cms.), con una mezcla de cal y tierra en proporción 2 a 1, bien apisonados, disponiendo encima dos "*cepas*" o fundamentos, de una anchura mayor de medio ladrillo que los pilares y muros que sobre ellos asentarían. Los pilares eran de estribo para montar sobre ellos arcos formeros, y se dispondrían dejando un hueco o distancia entre sí de 12 pies (3,34 m.). Como sabemos que la nave tenía 80 pies, y son necesarios 6 pilares en cada muro colateral para los cinco tramos y formar las correspondientes bóvedas, nos permite el calibrar el grosor de cada pilar en 3,3 pies o 0,90 m. aproximadamente (5 huecos de a 12 pies (60 pies) + 6 pilares a 3,3 pies (20 pies) = 80 pies).

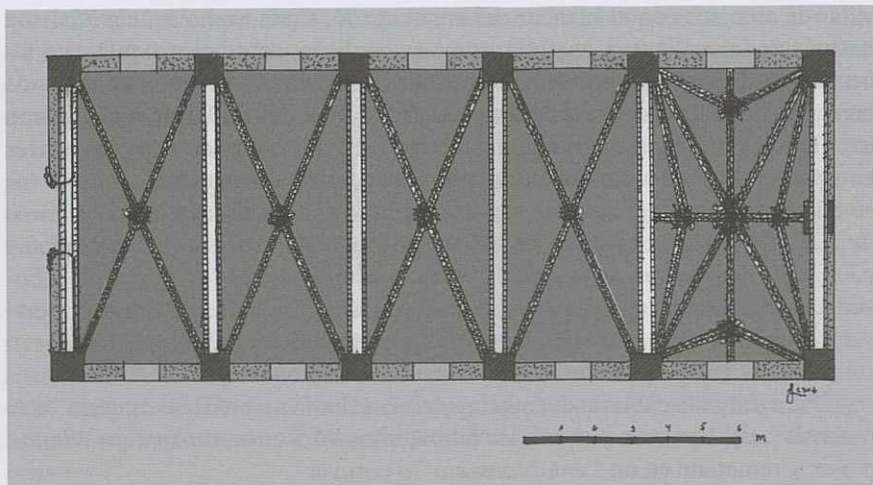
Esos pilares de estribo o "*pies derechos*" llegarían hasta la altura suficiente para "*meter los arcos que sobre ellos han de venir*", que eran los formeros de descarga ciegos, en concreto 30 palmos o 6,30 m. "*e más, hasta el tercio donde es el entiva de las capillas*", ya que debían quedar "*debajo del*

entablamiento que ha de correr alrededor de toda la yglesia", que se disponía a 30 pies, a unos 8 metros.

Todos estos datos nos aclaran que estructuralmente la fábrica del templo era una caja de muros que se articulaba con pilares de estribo (6 en cada lado mayor y 1 o 2 en los centros de los menores), con sus correspondientes arcos formeros de descarga que volaban sobre ellos a 2/3 de la altura total, a 8 metros, que en las zonas intermedias y en la parte superior se disponía un muro más liviano, y que una cornisa o conjunto de molduras horizontal trababa visualmente todo el edificio, ya que de esta forma hemos de interpretar en el lenguaje gótico el término clasicista de entablamiento, con el que se remataría el muro y serviría de asiento a la cubierta abovedada. En cuanto al material a usar, la cantería de piedra sólo se emplearía en las esquinas o zonas angulares más peligrosas, y el resto del aparejo *"de entre canto e canto"* o mampostería, *"de la manera que va labrado lo que agora está"*. (Lám. 3)

A lo largo del entablamiento, y a plomo con los fenecies, se dispondrían unas ménsulas o *"represas"* para recoger el vuelo de los nervios de las bóvedas *"y sobre estas represas enjarse lo que combenga"*, ordenando que ese sistema no se emplease para soportar el arco toral principal o triunfal de acceso a la capilla mayor, *"salvo que desde abajo vaya su moldura y desaga lo que agora está fecho e salga esta muestra del toral de dos ladrillos de cada parte y del anchura que ha de ser el toral"*. Este dato nos confirma la existencia de obra anterior en esta zona, en concreto en el arco de acceso a esa capilla, y se ordena en tal caso la ejecución de un voladizo vertical en forma de moldura de la anchura del arco toral y de cierto grosor.

La iluminación del templo quedaba asegurada por algunos ventanales que se dispondrían sobre el entablamiento-cornisa *"o algo más vajo"*, aprovechando el espacio no portante de pared para su rompimiento, *"entre cada fenescie e fenescie"*, posiblemente uno en cada tramo, por tanto hemos de suponer que fueron diez los ventanales, aunque no se indica el número a realizar, tan sólo que se haría *"una facia la parte del campo, si a la parte del Monasterio la quisiere"*. En cuanto al vano, podría ser de arco apuntado ligeramente rebajado, de medio punto como en la puerta de acceso de la torre del Homenaje a la azotea del Aula Maior del Castillo de Santiago, escarzano o rebajado, generalmente en ángulo de 60 grados, aunque por las fechas en las que nos movemos, finales del XV, de máximo sentimiento decorativo del lenguaje gótico, es más probable que para una ventana fuese un conopial, como se había hecho con antelación en los alfices de la Puerta de la Mar o Covachas, de la Sirena o en el de la citada puerta a la azotea del Aula Maior del Castillo de Santiago, en forma



Lám. 3. Planta hipotética según el autor.

de quilla de barco invertida y de cuatro centros, dos interiores para las ramas bajas y dos exteriores para las altas.

El ventanal quedaba enmarcado suntuosamente con labores pétreas "*de moldura adentro y afuera*", y disponía de una interior tracería gótica muy abigarrada "*y sean poblados de su formería*", jugando las ramas en combinaciones geométricas con los calados. Las condiciones daban libertad al maestro para darle al vano la anchura que creyese conveniente, puesto que quedaba limitada la altura por la presencia de los arcos formeros, "*porque se ha de a (sic) guardar de meterse debajo de las formeratas*". En el hastial de la fachada, sobre la puerta de ingreso y enmarcado por el triángulo superior, se dispondría, además, un rosetón o vano circular para iluminar el ingreso, con labores pétreas similares a las comentadas e incluso de mayor complicación geométrica: "*en el fastial una O redonda de sus molduras adentro y afuera y poblada, asimismo, de formería*".

En cuanto a las cuatro bóvedas de crucería simple, los nervios cruceros debían ser de sillería "*de moldura trocada*", lo que se ha de entender conllevaba algunas labores decorativas basadas en el juego sinuoso del molduraje, "*y los asiente e así serrados los cruceros*", cerrase los huecos con la plementería de ladrillo, "*emprendiese los cuarterones de ladrillo*", que debían quedar finalmente enfoscados y encalados. Con ello se conseguía un efecto decorativo, al utilizar la bicromía de materiales diferentes, al hacer resaltar el amarillo del

sillar de arenisca con el blander del enjalbegado. Cada tramo o *"capilla"* era bastante independiente y cargaba, como se ha dicho, sobre cuatro pilares o feneçies, por lo que para prevenir los efectos dinámicos de los recalamientos de las aguas llovedizas sobre el trasdós de la bóveda se debían hacer, a plomo con los pilares, otras tantas gárgolas de desagüe. El tracista pone especial interés en impermeabilizar estas cubiertas, por lo que exige al constructor *"cierre los rincones de buena obra, hasta el tercio, e lo demás enjure o faga de hocinos de yeso, y los allane e iguale repuniendo sus corrientes e las dichas gárgolas y los suele por encima de ladrillo"*. O sea, que rellenase los trasdoses de la bóveda, especialmente los cuatro ángulos curvilíneos, bien de argamazón fuerte y apretada o de yeso, pero que luego enlosase toda la bóveda con ladrillo.

Para trabar la cubierta de toda la iglesia, se haría un pretil de cantería *"a la redonda"*, de 4 palmos y medio de altura, unos 94,5 cms., de aparejo *"llano"* o liso, y rematado en un *"entablamento"* o cornisa.

La capilla mayor recibía en la traza unas condiciones diferenciadas: *"sea cerrada más vaja que de la dicha yglesia seis o siete palmos"*, por tanto, 1,25 o 1,47 metros, y en el aparejo se debían utilizar sillares de piedra, como se desprende *"y aunque las otras capillas sean emprendentadas de ladrillo, esta sea de cantería"*. De igual forma por la parte superior se dispondría el pretil, se cerraría convenientemente el exterior de la bóveda, macizando las depresiones angulares, se solaría de ladrillo y se asentarían cuatro gárgolas en las esquinas *"o en los paños derechos"*.

En cuanto a la tribuna de los pies, debía quedar pegada al interior del hastial o muro occidental, ser de toda la anchura de la nave y a la altura conveniente para *"la salida del dormitorio"*, permitiendo el acceso a los frailes desde dicha sala, dispuesta en la planta superior del inmediato convento. La tribuna cargaría sobre una bóveda estrellada de tres claves, ya comentada, *"o como al maestro mejor pareciere"*, dándole con ello una cierta libertad de diseño para adoptar otra forma, dada la complicación de la estructura, pero dejando claro que los nervios y arcos *"sean los cruseros y toral y formeretas de buena moldura"*.

El pliego de condiciones se termina con las necesarias cláusulas de obligación de dejar totalmente cerrada la obra a gusto del comitente, e impiden al contratante desviarse de la traza o levantarla de menor calidad a la prevista: *"Ítem que el maestro que esta obra tomare la de bien fecha y acabada, conformándose con las nuestras condiciones, y con lo que agora está labrado y a vista de maestros"*. Por su parte el duque, y en su nombre el mayordomo ducal,

quedaba obligado a entregar *"todos los materiales puestos al pie de la obra, de cal y ladrillo, y piedra, mampostería y cantería, y agua y tierra e madera, e clavaçón y todas las otras cosas que de materiales se entiendan"*. Como punto especial se recoge la terminación de la portada de ingreso *"segund y en la manera que agora está ligada, de tal manera que encima un encasamiento para poner una ymagen con su chambrana remate"*, con lo cual dispondría de una portada de cantería de arco apuntado o conopial y encima una hornacina cubierta con un doselete de flamígera labor de adorno de piedra.

El contratante debía formar un competente equipo profesional con su correspondiente utillaje, *"sea obligado a poner manos de maestros, peones y herramientas"*, ya fuesen de hierro o esparto, como picos, piochas, mazos, cinceles o espuelas. De su costa era el formar las cerchas de las bóvedas *"y haga las cimbras"* y los andamios, suministrando el duque la madera *"que para ello convenga"*.

En cuanto al dinero de contratación, el duque se comprometía a pagar en tres tercios, *"como es uso e costumbre"*. El primero a la hora de la escrituración pública, el segundo al término de una tercera parte de la obra, y el resto al finalizar la construcción. El contratante debía dar las suficientes fianzas de *"que acabará la dicha obra bien, de la manera que dicha es y se a obligado"*, en plazo de un año y medio. Si el duque dejaba de suministrar los materiales o decidía suspender la obra, debía pagar al contratante el trabajo realizado, y si por el contrario *"por falta suya cesare la obra"*, el duque tenía derecho a mandar terminar la obra a otro maestro a costa del contratante.

Como remuneración de su trabajo personal en la redacción del pliego de condiciones y en los dibujos de planta y monte, el tracista se reservaba el derecho a una compensación de 500 maravedíes (14 reales y 7 maravedíes) que debía pagarle el maestro que tomare la obra, mientras que el duque debía repartir igual cantidad entre aquellos profesionales que se desplazasen de diferentes lugares el día de la subasta para pujar por su contratación.

Esa puja, previo pregón en las localidades del entorno, tuvo lugar muy de mañana el domingo 5 de julio de ese año de 1495 en presencia *"de su señoría"* el duque don Juan III, lo que nos indica el interés personal que puso en la ejecución de esta iglesia. A la misma acudieron maestros canteros, todos vecinos de Jerez, de los que conocemos los nombres y apellidos de los tres que pujaron, aparte del propio del maestro mayor de las obras ducales. En primer lugar puso precio Juan de Alcalá en 210.000 maravedíes; a continuación habló Francisco Rodríguez, que bajó a 205.000 maravedíes; y después tomó la palabra Alonso

Rodríguez, que ofreció hacer la obra por 200.000 maravedíes. Como esas cantidades parecían demasiado altas, se esperó una hora antes de proseguir, lo que permitió que los maestros volviesen a echar cuentas y se pusiesen de acuerdo. El único en alzar la voz de nuevo fue Francisco Rodríguez, que hizo una rebaja drástica de 20.000 maravedíes al poner la cifra en 180.000, después de recibir de manos del duque 4 ducados de oro. Se esperó otra hora, tras la cual Francisco Rodríguez se comprometió a tomar la construcción en 170.000 maravedíes y los 4 ducados. Todavía parecía excesiva la cantidad. Pasó otra hora de reflexión, y de nuevo Francisco Rodríguez rebajó la cifra a 160.000 maravedíes y 5 ducados de oro. Se hizo otro intervalo, y a la hora se presentó “inesperadamente” el albañil Juan de Acevedo, “*maestro mayor de su señoría*”, que dijo la haría por 150.000 maravedíes y los 5 castellanos que el duque le entregó en mano, pero “*no los ganó, porque los volvió luego*”. Pasó otra hora larga y Francisco Rodríguez, acuciado por querer hacerse con la obra, hizo su última oferta, 140.000 maravedíes (4.117 reales y 6 maravedíes) y los 10 castellanos que el duque le entregó, lo que suponía rebajar el precio de salida en 60.000 maravedíes (1.764 reales y 7 maravedíes), más de una cuarta parte. En esa cifra el duque consideró ajustado el precio y “*dijo que le remataba e remató la dicha obra*”, aceptando el cantero el compromiso de palabra, para luego escriturarlos ante el escribano público de Sanlúcar Ferrand Guillén²⁰. Se desconocen otras intervenciones de este cantero en la ciudad, equivocándose Velázquez Gaztelu al considerarlo “*maestro mayor de las obras de albañilería*” del duque Juan III en 1495, ya que la plaza la ocupaba Acevedo. De igual forma el historiador considera que su nieto, de igual nombre y apellido, ocupó ese mismo oficio, aunque de nuevo lo que se le documenta es la construcción de la iglesia conventual de Santo Domingo desde 1559, una soberbia fábrica de cantería que nos habla de la tradición familiar en el arte de la estereotomía²¹.

A manera de conclusión, entresacar que esta iglesia franciscana contaba con una planta bastante habitual en la arquitectura gótica conventual de las órdenes mendicantes, usada en la Península Ibérica desde el siglo XIII, y más en concreto en los templos de los hermanos menores, que respondía a las normas de edificación dadas en el Capítulo General de Narbona, bien adaptada al papel encomendado a la evangelización de las clases urbanas, dada la importancia concedida al espacio unitario longitudinal que facilitaba la audición de la palabra, y que además respondía a unas ansias de pobreza, intrínsecas al

20. Archivo Ducal de Medina Sidonia leg. 1.001.

21. VELÁZQUEZ GAZTELU, Juan Pedro: *Catálogo de todas las personas ilustres...* ob. cit., p. 427. Sobre su actividad profesional en la zona véase: GARCÍA DE LA PEÑA, Carlos: *Arquitectura Gótica Religiosa...* ob. cit., pp. 728-729.

espíritu de San Francisco de Asís. De ahí su sencilla disposición de cajón de nave única sin capillas laterales, de fábrica mixta, básicamente mampostería y ladrillo, con refuerzos angulares de sillería; su estructuración a base de pilares portantes sobre los que se desenvolvían arcos formeros ciegos abarcantes, con rellenos de mampuestos, y la articulación de ese espacio unitario en cuatro tramos cubiertos por bóvedas de crucería simple y un quinto como capilla mayor, de igual anchura pero de menor altura, con el testero plano y bóveda estrellada de terceletes; coro en alto a los pies con acceso desde el dormitorio conventual; una sola portada con hornacina en el hastial occidental; y de sencilla articulación mural, pues la inexistencia de naves colaterales hacía innecesaria la presencia de contrafuertes exteriores que redujesen las presiones laterales y oblicuas, ya que bastaría el muro portante perimetral, y de interior inarticulado, donde sólo resaltarían las ménsulas y los ventanales de recercados y tracería gótica de piedra.

Los otros tipos de planta usados en el medioevo y hasta el siglo XVI por los franciscanos fueron la de una sola nave con cabecera poligonal y sin crucero, la de una nave con capillas y cabecera poligonal con o sin crucero, y la menos frecuente de tres naves²².

Como ha quedado escrito, nada se conserva de esta obra gótica, pues desde 1758 sólo subsistía la capilla del Venerable Orden Tercero "*con su ancho humilladero del Calvario*", y a su trasera el hospicio de los Canarios, "*que siempre se mantuvo en este convento, bien que en estos tiempos sólo sirve de albergue a dos religiosos de esta propia comunidad, el uno presbítero, para decir misa en la referida capilla de San Diego, los días de fiesta a los hortelanos de la inmediación y vecinos del barrio de Gallegos, y el otro lego para cuidar de la huerta*"²³. Posiblemente esa capilla sea el resto barroco que se conserva actualmente en el Barrio de San Diego, una estructura de planta cuadrada de fábrica de ladrillo, enfoscada y encalada, cubierta con una bóveda de media naranja trasdosada y enlosada de ladrillo de junto y coronada, en su clave, por dos tortas de grueso toro decrecientes y un piramidón ovalado. Su decoración queda marcada horizontalmente por una cornisa de moldura de talón o cima reversa, y en lo vertical por remates angulares, formados por cuatro pedestales rectangulares coronados por pétreos flameros periformes en forma de

22. DEL CASTILLO UTRILLA, María José: "Tipología de la arquitectura franciscana española desde la Edad Media al Renacimiento". *Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Vol. I. Granada: Universidad, 1973, pp. 323-327.

23. GUILLAMAS Y GALIANO, Fernando: *Historia de Sanlúcar...* ob. cit., p. 77.



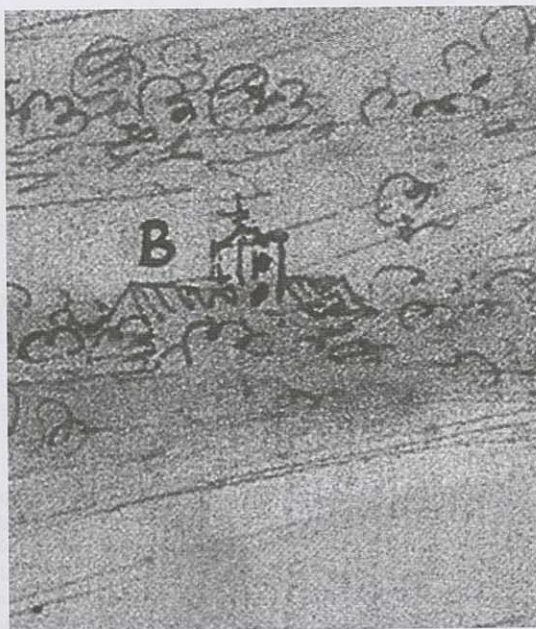
Lám. 4. ¿Capilla del Venerable Orden Tercero?

lágrimas. En uno de los lados, el que actúa como fachada de ingreso, se dispone un quinto pedestal, más alto y ancho, situado al centro, que queda flanqueado por suaves volutas manieristas de enrollados bordes. La capilla queda integrada en una moderna construcción doméstica, advirtiéndose desde la calle un ventanuco pequeño en el centro de uno de sus frentes, y un muro de gran potencia prolongando su espalda como una posible nave, que igualmente ha sido aprovechado para levantar una pared más endeble. El inmueble, que es un auténtico tesoro del pasado, se halla desprotegido y por tanto a merced de la especulación urbanística. No ha sido posible el acceso a su interior. (Lám. 4)

Volviendo a la iglesia gótica, la única referencia visual e iconográfica conocida es el dibujo que Antón Van den Wyngaerde realizara con la vista de la ciudad desde el mar, hacia 1567²⁴, que se conserva en el Ashmolean Museum de Oxford²⁵, donde se observa en su margen izquierdo dicho convento extramuros, situado en una barranca, entre una feraz arboleda y con la playa dispuesta a sus pies, una ubicación que coincide con la descripción de Velázquez

24. CIUDADES DEL SIGLO DE ORO. LAS VISTAS ESPAÑOLAS DE ANTÓN VAN DEN WYNGAERDE. Dirig. por Richard L. Kagan. (Madrid): El Viso, 1986, pp. 323-324.

25. SÁNCHEZ NÚÑEZ, Pedro: "Visión de Sanlúcar en 1567". *Sanlúcar de Barrameda* n° 32. Sanlúcar de Barrameda, 1996, s./pag.



Lám. 5. Detalle del dibujo de Antón Van den Wyngaerde con la iglesia de San Francisco.

Gaztelu, de casi dos siglos más tarde. Marcado con un B, que se explica en la leyenda superior como "*B. S. francº.*", su fisonomía es muy esquemática, como corresponde a estas vistas de conjunto, y además marginal, pues únicamente se observa una gran nave de cubierta tejada a dos aguas, sobre la que se yergue, un poco del centro hacia la cabecera, una torre cimborrio de planta cuadrada, abierta en uno de sus frentes, el que mira al mar, con dos vanos, y con un remate de chapitel piramidal con arpon y cruz. En general coincide con las condiciones técnicas descritas en su construcción, y quizás la torre fuese un añadido de época renacentista, ubicada sobre la iglesia o en otro punto del convento, o simplemente es una licencia del dibujante para mostrar la existencia en el lugar de un edificio religioso. (Lám. 5)

Fernando CRUZ ISIDORO
Universidad de Sevilla

