

LA REFORMA DEL PALACIO GÓTICO DE LOS REALES ALCÁZARES DE SEVILLA EN EL SIGLO XVIII

POR FRANCISCO OLLERO LOBATO

El presente trabajo investiga la reconstrucción del sector del Palacio Gótico de los Reales Alcázares de Sevilla tras el terremoto de 1755. Se documenta las primeras actuaciones de los constructores locales y el maestro de obras del palacio Ignacio Moreno, y la posterior reforma del ingeniero militar Sebastián Van der Borch. Finalmente, se analiza el desarrollo de las obras en el edificio, y la actividad de los maestros que participaron en su construcción.

This research deals with the reconstruction of the Gothic Palace area within the Reales Alcázares of Seville after the earthquake of 1755. It provides documents of the initial works performed both by local builders and the palace masterbuilder Ignacio Moreno, as well as document of a later reform by the military engineer Sebastian Van der Borch. Finally, it focuses on the progress of the building repairs and the operations undertaken by the masters in charge of the restoration.

El Terremoto de noviembre de 1755 afectó con intensidad a la fábrica de los Reales Alcázares. En particular se produjeron terribles daños en el sector en torno al palacio alfonsí, edificado por el rey sabio en el siglo XIII. Así, el movimiento sísmico dió un golpe de muerte a la que fuera una de las partes principales del alcázar musulmán, el patio de crucero conocido como los baños de Doña María de Padilla, construido en época almohade sobre un doble tránsito en dos niveles, y rodeado por andenes sobre galerías perimetrales. Este espacio, que había sido núcleo para la articulación de las diversas estancias del palacio durante la época del imperio norteafricano, se había reformado tras la reconquista para adaptarlo al nuevo palacio real construído por Alfonso X. Igualmente a fines del XVI fue objeto de diversas reformas que

convirtieron al vergel musulmán en un ámbito erudito y misterioso al gusto manierista¹. El seísmo arruinó globalmente la parte alta del conjunto, y también produjo el derrumbe del testero correspondiente a poniente de los jardines de este crucero².

El movimiento sísmico afectó también al propio edificio palacial. El primitivo pórtico del palacio abierto hacia los baños, compuesto por pilares y arcos, quedó seriamente dañado. Asimismo, el terremoto dejó en ruina el primero de los salones de bóvedas de crucería que había en su espacio interior, y afectó a las piezas colaterales del edificio, como eran el ámbito de la capilla y de la llamada sala cantarera, ocupada esta última como local de la Academia de Buenas Letras sevillana. La rehabilitación de este sector –el antiguo jardín de Crucero y del Palacio Gótico– conformará un conjunto de actuaciones arquitectónicas de las más destacadas entre las llevadas a cabo en el Alcázar durante el siglo XVIII.

LOS PRIMEROS PASOS

Por resolución real del 11 de diciembre de 1755, se decidió acudir a los arquitectos más destacados de la ciudad con el objeto de precisar las necesarias obras de rehabilitación. Entre el grupo de constructores encargados de las consultas estaban los titulares de las instituciones más importantes, como los maestros mayores del arzobispado Pedro de Silva y Ambrosio de Figueroa, o el maestro mayor del cabildo municipal Pedro de San Martín. Sin embargo, sus informes fueron poco eficaces para el desarrollo de las obras. Primero, ante sus dudas sobre la necesidad de derribar el primer salón del palacio, afectado de ruina; más tarde, y ante las nuevas roturas en la fábrica medieval, en sus vacilaciones sobre la conveniencia de continuar la

1. Cfr. Ana MARÍN FIDALGO: *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*. Sevilla: Guadalquivir, 1990. Sobre la traza primitiva del jardín de Crucero, véase Rafael MANZANO MARTOS: “El Alcázar de Sevilla: Los palacios almohades” en *El Último Siglo de la Sevilla Islámica (1147-1248)*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Gerencia Municipal de Urbanismo, 1996. Págs. 101-124.

2. Se da noticia de la ruina del patio de Crucero en Justino MATUTE Y GAVIRIA: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imp. de E. Rasco, 1887. (Reed. Guadalquivir, 1997) Tomo II. Pág. 128. Tras la ruina del testero de poniente del patio, el maestro mayor de obras de los Reales Alcázares Ignacio Moreno propuso macizar seis arcos de este sector y proceder a la construcción de vanos de menor amplitud. Vid. José GESTOSO Y PÉREZ: *Sevilla monumental y Artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Sevilla: 1889-1892 (Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984). Tomo I. Pág. 394. En origen el pórtico del palacio era según Rodrigo CARO, “*un corredor labrado sobre arcos y pilastras de fortísima cantería al qual se entra por una puerta de verjas de hierro curiosamente labrada y dorada...*” (*Antigüedades y Principado de la Ilustrissima ciudad de Sevilla y Chorographía de su convento iurídico, o antigua Chancillería*. Sevilla: Imp. de Andrés Grande, 1634. Libro II. Cap. V. 56v.)

demolición, justificando esta postura con una crítica a las labores preventivas efectuadas por el maestro mayor del Alcázar Ignacio Moreno³.

Precisamente es en éste sobre quién recae la responsabilidad operativa y proyectual de esta primera etapa de operaciones. Por su parte, ya en enero de 1756 realizó reparos para consolidar la ruinosa fábrica del palacio alfonsí. Después, tras el derribo de la primitiva galería del palacio en junio de 1757, junto con Pedro de San Martín y Sánchez de Aragón, esbozó la reconstrucción de esta galería siguiendo el modo compositivo sugerido por su estructura original. En sustitución de sus seis pilares sustentantes se emplearían doce columnas sin uso existentes en palacio, a partir de las cuales y sobre cimacios de madera se voltearían arcos de medio punto y claroboyas de iluminación.

Pero es en los informes de la primavera de 1758, –día 6 de mayo y 3 de junio– donde Moreno concreta su proyecto de reforma del palacio alfonsí. Moreno sugirió su idea arquitectónica a través del dibujo de plantas, perfiles y alzados presentados a la junta de oficiales y al teniente alcaide Aguirre. Consistía ésta en el mantenimiento de la fábrica original en el segundo salón y piezas colaterales de Capilla y Sala de Letras, pero con el levantamiento de un nuevo primer salón y galería de acceso al palacio. Las salas colaterales, después de preparar su refuerzo con puntales y cinchas de hierro, debían ser consolidadas con pilares de cantería en muros y ventanas; el segundo salón debería disponer de otra línea de bóvedas de medio punto señalando sus aristas bajo las antiguas cubiertas góticas; en cuanto a la galería, Moreno pretendió que se ubicara en su muro una portada de piedra de Morón, mientras que concebía su estructura a través de un pórtico con arcos y bóvedas a rosca, con otra línea de cubiertas tabicadas para ayudar al entibo del primer salón. El conjunto de las operaciones fueron tasadas por el maestro en 300.000 reales⁴. El derribo de las bóvedas

3. Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla. Caja 630. Exp. 2. (1757-1760). Sobre la obra y derribo de la galería y salón de entrada a los jardines. La orden de consulta se menciona en la carta de Don Ricardo Wall a D. Miguel de Aguirre. 29 de mayo de 1758. Pedro de San Martín, Sánchez de Aragón como maestro de la audiencia, José Martínez de Aponte, Juan Nuñez –de la Catedral–, y el maestro del arzobispado Tomás Zambrano, dieron su opinión sobre el derribo del primer salón, con informes contrarios a tal decisión (16 de abril) y luego favorables (30 del mes). Una vez iniciado el derribo del ámbito, hubo un careo para determinar su continuación entre un grupo formado por Francisco Ximénez y los maestros del arzobispado Pedro de Silva y Ambrosio de Figueroa por una parte –que criticaron las prevenciones del maestro Moreno–, y por otra, San Martín, Zambrano, Sánchez de Aragón, el maestro catedralicio Nuñez y su hijo Juan, que apoyaron al maestro del Alcázar y señalaron lo inevitable de la ruina del palacio (Informes del 21 de mayo).

4. Sobre las operaciones iniciales de Moreno tras el terremoto, cfr. José GESTOSO Y PÉREZ: *Sevilla Monumental y Artística...* Op. Cit. Tomo I. Págs. 310-311. Las primeras condiciones sobre la galería son del 25 de junio de 1757. El informe del 6 de mayo con los borradores de planos –que no se encuentran anejos a la documentación consultada– dice así: “Digo y hago presente y a los ministros de esta Junta el Plano Superficial, Perfiles y Arzados que mandado de Vuestra Señoría estoy dibujando de la Galería que haze fachada a los baños de Doña María Padilla de estos Alcázares los dos Salones siguientes que sirben de passo a los Jardines e yguualmente las dos piezas colaterales de capilla y Salón de Buenas Letras con la distinción de lo nuebo que a de ser dicha Galería sobre los pilares de Cantería que se han acabado de labrar subterráneos en dichos baños como assimismo el primer Salón que se está preparando para

del primer salón y el apuntalado de las del segundo de ellos se realizó entre los meses de mayo y junio⁵. Aunque tales condiciones fueron aceptadas por la Junta el 3 de junio de este año, la dubitativa actitud de los maestros consultados en este período determinó que la corte decidiera un cambio drástico para la dirección de las operaciones. El 29 de mayo de 1758 D. Ricardo Wall da noticia de esta medida al teniente alcaide con este duro juicio sobre los alarifes sevillanos vinculados a las informes sobre la obra:

*“los arquitectos que lo executaron no tienen la suficiencia de su arte necesaria para graduar el estado de firmeza o debilidad de los edificios...”*⁶

Así, las diferencias existentes entre estos maestros a la hora de enjuiciar la rehabilitación de la zona afectada fue el aspecto que motivó finalmente el rechazo de su labor. Este problema que se constata en las obras del Alcázar no es único en la etapa constructiva sevillana tras el terremoto de 1755. Se presenta de continuo en las obras de otros edificios afectados por el seísmo, donde aparece también una enorme disparidad de criterios entre los maestros locales sobre la evaluación de los daños y sus posibles soluciones. La consecuencia más importante de estas divergencias fue un paulatino abandono de la confianza en los profesionales del antiguo reino por parte de los comitentes, organismos e instituciones que decidirán en muchos casos la intervención en las obras de arquitectos foráneos, formados en el seno de las academias militares o de destacados miembros de la arquitectura cortesana⁷.

el derribo de sus bóvedas y primera pared según se acordó en la Junta antecedente (...) subsistiendo por ahora el segundo salón y dichas dos piezas colaterales de capilla y buenas letras con las preparaciones que se están practicando en dichas tres piezas de puntales y cadenas de fierro para su mantención ynterin se labran dicha Galería y primer Salón, y no para que se dilate en cuya yntelixerencia y de dichos planos que estoy haciendo en borrador para que sacándolas después en limpio se remitan a la corte...” para mayor comprensión de su diseño sugiere la construcción de una maqueta de madera en Cedro, caoba y naranjo, con un costo de unos 1000 reales. En cuanto a la obra de la galería, Moreno indica en su informe del 3 de junio de 1758 que *“...se deberá por bajo de dicho cañón y por encima de los arcos de la fachada principal labrar otra línea de bóvedas tabicadas no sólo para la correspondencia del segundo salón referido sino también para ayudar éstas a el entibo de las bóvedas del primer salón...”* (ARAS. Caja 630. Exp. 2...) La noticia sobre el refuerzo del segundo salón la menciona J. GESTOSO. en *Sevilla Monumental y Artística...* Op. Cit. Pág. 674.)

5. ARAS. Caja 633. Exp. 1. Cuentas sobre la obra, que se inician en la semana que acaba el 25 de febrero.

6. ARAS. Caja 630. Exp. 2.

7. Esta desconfianza hacia los alarifes locales se hace especialmente palpable cuando se trata de la restauración de los edificios de cantería afectados por el terremoto. (Véase FRANCISCO OLLERO LOBATO: “Sobre el color en la arquitectura del arzobispado hispalense durante la segunda mitad del siglo XVIII” en *Atrio* N° 8/9. Sevilla, 1996. Págs. 3-62) Conocido es el caso de la supuesta ruina de la iglesia del Sagrario Catedralicio, donde finalmente se comisionó a los arquitectos académicos Miguel Fernández y Francisco Sabatini para resolver el conflicto planteado con la rehabilitación de la iglesia. (Véase TEODORO FALCÓN MÁRQUEZ: *El Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación, 1977).

LA ACTIVIDAD DE VAN DER BORCHT

En los Reales Alcázares la medida tomada desde la Corte fue la de ofrecer la dirección global de las obras al ingeniero militar Sebastián Van der Borcht, que pasó a ocuparse de las operaciones por Orden del 29 de mayo de 1758⁸. La actividad de este ingeniero en Sevilla es de sobras conocida, destacando especialmente en su labor como director de las obras de la Real Fábrica de Tabacos, tarea que realiza desde 1750. Su posición en el ámbito sevillano era muy sólida en la fecha en que es elegido para la obra de los Reales Alcázares. Van der Borcht había finalizado el año antes las obras del edificio principal de las fábricas, con la satisfacción general de sus superiores; asimismo, se hallaba muy integrado en los círculos culturales de la ciudad, llegando a ser miembro de la Real Academia de Buenas Letras y participando en el debate erudito que allí se establece⁹.

Van der Borcht planteó para los Reales Alcázares una amplia reforma consistente en la apertura de líneas de comunicación y perspectiva entre distintos patios y habitaciones del palacio, tal como manifiesta un plano del Palacio Real de Madrid fechado en 1759 en el transcurso de las operaciones como director de las obras de los Reales Alcázares¹⁰. La idea arquitectónica de Van der Borcht se llevó a cabo parcialmente con la conexión entre el apeadero y el patio principal de los Reales Alcázares, y es en este contexto en donde se enmarca la obra de reforma del primitivo patio de crucero y del palacio alfonsí.

Por lo que respecta a las obras de los llamados baños de María de Padilla y de los salones y galería del palacio gótico, Van der Borcht no establece una ruptura con lo que pretendiera llevar a la práctica Ignacio Moreno en la etapa anterior. La continuidad del nuevo proyecto sobre el de Moreno queda atestiguada por el desarrollo de las obras, que quedaron aún nominalmente bajo la dirección del maestro de los Reales Alcázares y que no se interrumpieron en los trabajos desde febrero de 1758, pese al cambio en la responsabilidad final de las operaciones. El objetivo general es la rehabilitación del palacio alfonsí y la consolidación de las edificaciones preexistentes. Se reedificará el primer salón del palacio gótico y la galería de acceso al mismo desde el patio de crucero; se consolidará el segundo salón y se procederá al arreglo sin

8. La junta aceptó la resolución en 7 de junio de ese año. Ese mismo día, el secretario de Cámara de los Alcázares informó al ingeniero de su cometido, pasándole los expedientes sobre las obras. ARA. Caja 630. Exp. 2. Gestoso menciona la incorporación de Van der Borcht a las obras en 1758. (*Sevilla Monumental y Artística...* Op. Cit. Tomo I)

9. Cfr. su trabajo en la Real Fábrica en la monografía de José MORALES SÁNCHEZ: *La Real Fábrica de Tabacos. Arquitectura, territorio y ciudad en la Sevilla del siglo XVIII*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla. Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1991. Fue elegido académico de Buenas Letras en 1758. (Véase Francisco AGUILAR PIÑAL: *La Real Academia sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1966.)

10. También pretendió dinamizar su función con nuevas edificaciones industriales, así como reordenar los jardines palaciegos. Publicado y transcrito en su explicación por Ana MARÍN FIDALGO: *El Alcázar...* Pág. 248-249. Comentado por José MORALES SÁNCHEZ: *La Real Fábrica de Tabacos...* Pág. 305-307.

grandes cambios estructurales de las alas del palacio, tanto del salón ocupado por la Academia de Buenas Letras como de la Capilla. En cuanto al patio de crucero, quedará soterrado hasta la altura del tránsito superior, conservando de su compleja estructura de procedencia islámica sólo su dibujo reducido en superficie, con el cruce de dos caminos que conforman cuatro cuarteles dispuestos para su ajardinamiento.

Sin embargo, Van der Borcht sí introduce alguna modificación importante en el alzado de la galería de acceso a los salones. En el plano que realiza en abril de 1759, el ingeniero detalla su explicación en la leyenda sobre la obra de la galería:

*“...que se está construyendo, con su entresuelo, que combiene para su maior fortaleza, y proporción de su altura, que podrá servir de Vibienda a la Real comitiva; comunicable por el corredor prinzipal, y tribuna de la Real Capilla, y ahora será útil para la Academia de las Vellas Letras, que no tiene Sitio alto para el imbierno ni tampoco para Biblioteca ni Gavinete de curiosidades, cui entrada podrá tener por la Tribuna de la misma Sala siendo combeniente pues no gana ningún edificio siendo inhavitado.”*¹¹

Así, Van der Borcht decide la construcción de un entresuelo en la galería “*para su maior fortaleza y proporción de su altura*”, es decir alegando dos razones, de índole estructural y compositiva respectivamente. En cuanto a la primera, el ingeniero esperaba con la construcción de este espacio intermedio que mediase como refuerzo para las bóvedas del primer salón interior. En cuanto a la segunda opción, ya comentaremos el resultado estético que tal decisión supone sobre la fachada de entrada al palacio gótico. Por otra parte, el ingeniero alude a las posibles funciones que podía desempeñar la tribuna sobre la galería, como alojamiento de la comitiva real; indudablemente Van der Borcht conoce lo efímero que tal uso podía suponer, sujeto a la residencia de los reyes en el palacio. Así puede introducir sutilmente la posibilidad de ser alojado invernal o habitaciones para la Real Academia de Bellas Letras, de cuya institución es miembro honorario, pues “*no gana ningún edificio siendo inhavitado*”. Por ello, la presencia del entresuelo en la galería –a modo de solución vasariana–, junto con la ampliación de la superficie habitable del ala de la antigua sala cantarera del palacio gótico responde, tal como anunció Romero Murube y posteriormente Aguilar Piñal, a un deseo implícito de ayudar al desarrollo de la institución académica antes mencionada¹².

11. Ana MARIN FIDALGO: *El Alcázar de Sevilla...* Op. Cit. Pág. 248.

12. Francisco AGUILAR PIÑAL: *La Real Academia sevillana de Buenas Letras...* Op. Cit.: “*Soy de opinión –siguiendo a don Joaquín Romero Murube– que tanto la galería, como la escalera, la tribuna que da acceso a la galería y la puerta pequeña que comunica con el exterior, fueron construidas expresamente por el ingeniero Van der Borcht, con miras a la ampliación y mejora del local de la Academia.*” (pág. 112)

LA REFORMA DEL PALACIO GÓTICO

El grueso del proceso de construcción se desarrolló a un buen ritmo desde febrero de 1758 hasta 1760. Gestoso indica que la tasación de la reforma del palacio gótico y fortificación del patio se presupuestó en un total de 278. 810 reales, concedidos por el rey a razón de 30.000 mensuales¹³. Los responsables del grupo de maestros de albañilería eran hasta septiembre de 1758 Alejandro Gutiérrez, y desde esa fecha Antonio de Figueroa, que dirige las tareas a pie de obra como aparejador. En cuanto a la cantería, es el director del grupo de este oficio Juan Fernández de Iglesias. En las semanas entre el 22 de mayo y 17 de junio se procede al derribo de las bóvedas del primer salón y el apuntalado de las cubiertas del segundo. A partir de este momento las operaciones de construcción se generalizan en todo el sector del antiguo patio de crucero y palacio gótico. En lo que respecta al interior del edificio, para octubre de 1758 se preparó el muro de separación del primer y segundo salón, mientras se iniciaba el levantamiento de su muro exterior hacia la galería. A fines de ese mes éste se elevaba ya a una altura de cuatro varas y media. Para agosto de 1759 comenzó a cubrirse el espacio con las bóvedas, mientras se preparaban los cortes para las piezas de la linterna. A fines de octubre estaba terminado el anillo para la edificación del lucernario, mientras se concluye el cierre de las bóvedas, finalizándose el volteo de la última de las cinco cubiertas a principios del mes de noviembre. Las operaciones finales en este ámbito se prolongaron hasta 1764, fecha en que se acabó el solado de la estancia¹⁴.

La sala quedó conformada como un espacio rectangular, con un entablamento en sus muros sobre la línea de imposta de los arcos formeros de medio punto y otros fajones rebajados que delimitaban la monte de cinco bóvedas, ligeramente en arista. El modelo para la formación de este espacio remite de modo evidente a la construcción de las naves de la Real Fábrica de Tabacos, labor que desempeña Van der Borcht casi simultáneamente a sus tareas como director de las operaciones en el Alcázar. La repetición de tramos de bóvedas da una solidez y amplitud al interior del salón similar a la obtenida en el edificio industrial, a la vez que enlaza con la imagen que debió ofrecer la estructura primitiva de este espacio previa al terremoto, que pervive aún en el segundo de los salones, cuyas bóvedas se repasan en mayo de 1759 mientras se efectúa la construcción del primero. Como en la fábrica real, la entrada de luz se realiza a través

13. *Sevilla Monumental y Artística...* Op. Cit. Tomo I. Pág. 379.

14. ARAS. Caja 633. Exp. 1. Cuentas de las obras. Del 16 al 21 de octubre de 1758. El muro de la galería y primer salón se comenzó a levantar del 16 al 21 de octubre de 1758. Del 23-28 oct. se hacen sus "alquitraves frizo y cornizas", que se asientan según Gestoso en el mes de noviembre (*Sevilla Monumental y Artística...* Tomo I. Pág. 673). Ya existen los basamentos para arranques de los arcos. Del 27-30 diciembre 1758 se sigue el muro "sacando los arranques de los formeros del primer salón". Del 15-20 enero 1759 se sienta la imposta del entresuelo del muro. Del 13-18 agosto 1759 el arranque de una bóveda del salón. 12 agosto-8 sept. 1759 las basas para la linterna. Del 22-27 oct. "se cortó y se remató el anillo de la linterna..." y "se cerró la cuarta bóveda del salón". Del 29 oct-3 nov. Se empezó la última bóveda del salón "labrándola y serrándola toda ella...". El solado del salón en ARAS. Caja 635. Exp. 1.

de una linterna, colocada en la bóveda central y sobre el eje de acceso al palacio. La decoración se asienta en la parte superior de la nave, sobre la línea de imposta, cubiertas y linterna, proporcionando un mayor sentido ascensional a la construcción y facilitando la percepción del espacio interior. Sus formas remiten a los motivos decorativos básicamente anicónicos y de naturaleza tectónica del barroco dieciochesco local, apareciendo levemente la rocalla en las claves de las cubiertas. En sus paños muestra la heráldica de la monarquía, que se repiten en el tímpano de los arcos que cierran los extremos de la nave y sobre la puerta de acceso al segundo salón¹⁵. Especialmente elegante y refinada es la ornamentación interior de la linterna. La composición de la superficie de su alto tambor se basa en una ordenación tectónica con arcos de medio punto como ventanales y pilastras corintias acanaladas. El anillo moldurado de la linterna se decora con querubines, motivo icónico que se repite en la ornamentación de la Real Capilla. El trabajo decorativo de los operarios sevillanos al servicio de Van der Borcht, especialmente del aparejador Antonio de Figueroa es visible igualmente en el lucernario sobre la azotea del salón, de composición similar a algunos de los que se edifican por estos años en la fábrica de Tabacos¹⁶. El lucernario trasdosa la planta circular de la linterna interior, y se compone siguiendo un orden corintio con medias columnas que insertan los arcos de los ventanales. Se remata a través de un chapitel bulboso, y se decora con apliques cerámicos y jarrones como remates.

Mientras se reconstruye el primero de los salones del antiguo palacio gótico, se procede a edificar la galería abierta hacia el patio de Doña María de Padilla. El equipo profesional más destacado en estas operaciones fue el de los canteros, que trabajaron la piedra de Gerena para formar los elementos estructurales y decorativos de la galería y fachada del palacio. El taller de cantería funcionaba con oficiales encargados del corte de la piedra sobre la que se había decidido su función como elemento constructivo, y que posteriormente quedaba asentada en el edificio. Así, en septiembre de 1758; avanzada la altura del muro del salón, se habían iniciado las labores de elevación de los pilares de la loggia. Los trabajos siguieron un ritmo pausado hasta la primavera del año siguiente, cuando se sentaron las piedras sobre el cimacio de las columnas pareadas de los pilares, mientras se preparaban las destinadas a las cornisas de los arcos de la galería. A fines de abril y primeros de mayo se habían ya finalizado los arcos denominados volátiles que componían el pórtico. En los días siguientes se fueron colocando las piedras destinadas a la ordenación compositiva de la fachada, sentando en mayo los capiteles jónicos, en junio el arquitrabe, y para julio el friso. Mientras se elevaba el muro hacia el patio, se procedía a la construcción de los arcos transversales

15. Decoración restaurada en la década de los setenta por Rafael Manzano. (Cfr. Ana MARÍN FIDALGO: *El Alcázar de Sevilla...* Pág. 284)

16. Especialmente el lucernario del edificio industrial que el Dr. Teodoro Falcón fecha en 1757. Véase *Pedro de Silva. Arquitecto andaluz del siglo XVIII* Sevilla: Diputación, 1979. Pags. 29-30.

que soportarían el entresuelo. En agosto se cerraron las bóvedas que cubrían el interior del pórtico, cuyos empalmados se abrieron en el otoño de este año de 1759¹⁷.

Ya mencionamos cómo el diseño introducido por Van der Borcht para la galería respondía al deseo de ofrecer una mayor habitabilidad para el aprovechamiento de la Real Academia de Buenas Letras con la incorporación a la loggia de un entresuelo. Las otras finalidades declaradas por el ingeniero –de ecos vitrubianos– fueron dar una mayor fortaleza a la estructura y proporción al alzado. Con la incorporación del entresuelo se intenta evitar el volteo de unos arcos excesivamente elevados, que ofrecerían problemas tanto técnicos como de proporción visual. Además, el tránsito hacia el palacio bajo la galería, a menor altura que las bóvedas del primer salón, comportaba un efecto nada traumático entre el paso del espacio abierto del patio hacia el interior. En cuanto al alzado del pórtico, su diseño oscila entre su fin como fachada monumental, –intención ya expresa desde los primeros proyectos de Moreno sobre el edificio–, y su función como tránsito entre distintos espacios del Alcázar, inspirada por la estructura de la desaparecida galería primitiva de la fábrica gótica. El resultado fue una composición ambigua, donde los elementos de cantería y el uso de órdenes tratan de potenciar el valor representativo de la construcción, sobre una estructura sencilla de cinco arcos sobre pilares y galería superior¹⁸. Esta misma duda en la alternativa a seguir se manifiesta en el uso de la ordenación arquitectónica que articula los módulos determinados por la separación entre cada arco del pórtico. Si bien parece necesaria la opción por un orden gigante para integrar tanto a los arcos inferiores como a la superficie mural del entresuelo, Van der Borcht opta por alterar este esquema compositivo con una sucesión de órdenes en altura, dórico hasta línea de imposta de los arcos y jónico en las pilastras que salvan la altura que le separa hasta la potente cornisa del entresuelo. De este modo la referencia visual se hace confusa, con un corto piso inferior y uno superior más alto que el primero. Este problema de proporción se consigue suavizar sólo en parte mediante la utilización de dobles columnas como soporte de apoyo por delante de los pilares del pórtico, aligerando la sensación de pesadez del conjunto, y en el segundo orden con la sutil unión de las líneas de arranques de las pilastras jónicas en las molduras que siguen el volteo de los arcos del pórtico. La introducción de unos dados en el entablamento sobre las mencionadas pilastras pretenden evitar igualmente su excesivo desarrollo en altura. En cuanto a la cantería,

17. ARAS. Caja 633... En el taller de cantería destinado a la obra, se especializan los trabajos, como por ejemplo cuando en marzo de 1759 se continua el trabajo de los pilares, mientras ya hay un oficial dedicado exclusivamente “*cortando cornisas para los arcos de la galería en cullos pilares se an sentado veinte quatro piedras de Xerena para el castigo y sujezión del simazio de las colunas...*”. Más tarde, en la semanas del 22 abril al 19 de mayo, mientras se finalizan los arcos volátiles de la galería se están haciendo las piedras de capiteles jónicos, que se sentarán después, en la semana del 14 al 19 de mayo.

18. Ha sido descrita como ejemplo de construcción en Sevilla de tránsito al neoclasicismo (Antonio SANCHO CORBACHO: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: 1952 [CSIC. 1984] Pág. 319.), aseveración que acepta de modo parcial José MORALES. (*La Real Fábrica de Tabacos...* Pág. 307.). Bajo nuestro punto de vista, la aproximación al clasicismo, tanto en el tema como en el uso de los órdenes para articular sus paramentos, es aún claramente barroca.

ésta se destaca en las superficies tectónicas significativas, señalando tanto los soportes como los elementos sustentados de la construcción, en la potente cornisa y el antepecho ciego, retranqueado con respecto a la línea de fachada y decorado con voluminosas bomboneras. La relación de la talla de cantería de esta obra con la efectuada en la Real Fábrica de Tabacos y con otras obras realizadas bajo la dirección de Van der Borcht es evidente. La portada de acceso a los salones se adorna con una talla muy profunda con aparición de rocalla y putiis. Sobre la puerta se sitúa el escudo de la monarquía, al modo en que se concibió la decoración del balcón del segundo cuerpo de la portada de la Real Fábrica de Tabacos, finalizada en 1755. El modo de configurar el diseño de la portada del salón tendrá continuación en el alzado de la fachada de la Real Casa de la Moneda del que fue autor el ingeniero en 1763¹⁹.

La capilla y sala de letras se reformarán atendiendo a la organización primitiva del palacio gótico que tiene como ámbitos laterales a sendos espacios; ahora sin embargo se procede a acentuar esta simetría de acuerdo a la estética barroca, tal como demuestra el hecho de que se construye para cada uno de estos espacios nuevas estructuras afines como son las tribunas. Las obras de la capilla se iniciaron a comienzos del año 1759, con la construcción de la tribuna a sus pies sobre un arco rebajado. Una vez realizada su estructura, se desarrolló las tareas de decoración y aseo del ámbito. En el verano y hasta octubre se decoró la tribuna con sus molduras y dentellones, así como con la inclusión de cabezas de ángeles, que repite el tema icónico de la ornamentación de la linterna del primer salón del palacio; para octubre se inició la obra en la sacristía, y se terminó el remate del testero de la capilla, que ilumina la sala a través de un claraboya de trazo ovalado. Las molduras sirven para llenar la superficie correspondiente al tímpano del arco gótico del paramento, y para delimitar el espacio ocupado por el retablo central, acompañado a sus flancos por hornacinas aveneradas. La decoración repite los motivos ornamentales arquitectónicos de la época, con pinjantes bajo la moldura de imposta del arco que remata el retablo, los mencionados ángeles y remates mixtilíneos sobre los frontones triangulares de las hornacinas.

En cuanto a la Sala de Letras, en septiembre de 1758 se fortalecieron sus muros con la inclusión de cajas de cantería. En la primavera del año siguiente se procedió al remate de la sala. Para ello se comenzó en marzo la escalera que comunicaba con su respectiva tribuna, y en abril y mayo se abrió la claraboya que iluminaba el ámbito. El particular interés que Van der Borcht tuvo en el arreglo del sector como sede de la Academia de Buenas Letras, se concreta en la obra de la antesala desde la puerta de acceso bajo la galería, la tribuna y su escalera de acceso, y la ampliación del espacio disponible hacia el entresuelo de la galería, que quedó dividida en tres salas separadas por tabiques y cubiertas por bóvedas de crucería²⁰.

19. Mercedes ESPIAU EIZAGUIRRE: *La Casa de la Moneda de Sevilla y su entorno. Historia y Morfología*. Sevilla: Universidad. Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1991. Pág. 141-142.

20. ARAS. Caja 633... En la semana del 26 febrero al 3 de marzo se realiza la tribuna de la capilla: "...de taviqne doble..." y cincuenta y siete varas cuadradas. Luego se enlucieron bóvedas y recinto (26 al 31 de marzo). Del 4 al 9 de junio se alicató el oratorio, mientras que la decoración de la tribuna se inició

Las obras en el patio de acceso hacia el palacio se centraron en el mencionado soterramiento del crucero y el consiguiente ascenso del nivel. Tal solución fue comprendida al menos parcialmente, como una tarea necesaria para la consolidación de la fábrica amenazada ya desde los momentos inmediatamente posteriores al terremoto de 1755²¹. La decisión de proceder a tal operación se tomó definitivamente una vez empezadas las obras en el palacio Gótico por el aparejador Antonio de Figueroa, que el 11 de mayo de 1759 propuso macizar los baños como solución a la humedad que atacaba los cuartos anejos y especialmente a la solidez de la Real Armería, situada sobre el apeadero. Esta orden fue seguida en las obras realizadas en junio de ese año, formándose un muro en los baños de “*catorce varas de largo*” que se dejó a una altura de vara y media. En agosto se taparon seis huecos de los costados de tres varas de largo. En el año de 1760 se continuó la labor de cerramiento, relleno de huecos y macizado de los arcos para seguridad de la fábrica circundante²².

La ordenación de este sector de los Reales Alcázares se completó con la construcción del pasaje que conducía hacia el patio de Montería. La obra del llamado “*Muro de la Armería*”, con vanos abiertos al patio que son balcones en el segundo cuerpo, terminaba por cerrar las crujías del patio, reformadas ahora mediante pantallas murales de cuidada composición arquitectónica, en la que destaca la construcción de una portada de cantería en el acceso opuesto al palacio gótico y centrada en el eje mayor del patio. El corredor comunicaba el apeadero con el patio principal de la montería, correspondiendo a la aspiración de Van der Bocht de establecer líneas de perspectiva y accesos directos entre ámbitos principales del edificio. Asimismo el afán de unir estos espacios en la zona principal de acceso al edificio respondía a un objetivo ya presente en otros proyectos arquitectónicos anteriores para el sector²³. El piso inferior del corredor se ordenaba mediante una sucesión de arcos de medio punto sobre pilastras dóricas, que inscriben vanos rectangulares, cerrados o abiertos en el muro. De este modo, se establece una continuidad en el ritmo de la composición entre el apeadero manierista y las galerías de arcos del patio de la Montería. La obra del muro se aceleró especialmente a fines de 1759, elevándose para diciembre sus

en la semana del 27 de agosto, continuando hasta octubre con esta tarea, mes en que se remata el testero. Del 22-27 oct. se empezó la sacristía. En cuanto a las obras en la sala de Buenas Letras, del 11-16 sept. de 1758 se meten las cajas de cantería del salón, y en marzo del año siguiente se remata la sala; Del 19-24 marzo se hace la escalera de la Sala de Buenas Letras a la tribuna. Entre el 22 abril y el 19 mayo se hizo la claraboya y se metió en ella un arco dejándola concluida. Se construye la escalera de la sala. Sobre este ámbito tras las obras, Cfr. Francisco AGUILAR PIÑAL: *La Real Academia sevillana de Buenas Letras...* Op. Cit. Págs. 112-114.

21. Cfr. Ana MARÍN FIDALGO: *El Alcázar...* Op. Cit. Pág. 292. y ARAS. Caja 630. Exp. 2. En el informe de Ignacio Moreno, Pedro de San Martín y Francisco Sánchez de Aragón del 25 de junio de 1757 se aludía a la necesidad de reforzar los arcos de los baños bajo la galería de acceso con pilares de cantería.

22. La decisión de Figueroa en GESTOSO: *Sevilla Monumental y Artística...* Op. Cit. Pág. 395. Citado por A. MARÍN FIDALGO. *El Alcázar...* Pág. 292. El desarrollo de las obras en las cuentas del 13 al 18 de agosto y del 20 al 25 de agosto (ARAS. Caja 633. Exp. 1.) y ARAS. Caja 634. Exp. 1.

23. Como en el del siglo XVII de Vermondo Resta. (Cfr. MARÍN FIDALGO: *El Alcázar...* Op. Cit.)

paredes por encima de la altura de sus vanos. En el año siguiente de 1760 se unió a la obra de esta galería la del corredor del flanco izquierdo del patio de la montería, con la composición de arcos, armaduras, balaustradas y barandillaje de mármol de este patio principal²⁴. Igualmente importante fue la consolidación y reforma del ámbito destinado a Real Armería, situada en el piso alto del apeadero desde principios del XVIII y especialmente afectado por el terremoto. A fines de 1759 Van der Borch y Antonio de Figueroa, en compañía de los ingenieros Juan Manuel de Porres y Miguel Taramas están implicados en las operaciones, para la cual se procedió a la evacuación de las armas y estantes que allí se custodiaban²⁵.

LOS CONSTRUCTORES

El primer responsable de las tareas de rehabilitación del palacio fue Ignacio Moreno, que desempeñó el cargo de maestro mayor del Alcázar hispalense desde 1748 hasta su fallecimiento ocurrido en 1780²⁶. Moreno realizó las tareas de evaluación de los daños del terremoto de 1755 en los Reales Alcázares y determinó las primeras obras de consolidación y reforma. En concreto, su dirección en la reforma del palacio alfonsí fue dificultada tanto por las dudas de sus superiores, como por las largas deliberaciones seguidas por los principales maestros de la ciudad sobre las medidas que debían adoptarse. Sin embargo, su posición final sobre las operaciones, tal como se muestra en su informe a la Junta acompañado de planos del 6 de mayo de 1758, y en el fechado a 3 junio de ese año, sentaron las bases de la actuación posterior bajo la dirección de Van der Borch. Si bien a partir de la intervención del ingeniero su papel en las obras quedó relegado a un plano secundario, su influjo sobre las operaciones posteriores perduró de un modo indirecto por cuanto a él le cupo la contratación de algunos de los que serían principales operarios de las obras. En 18 de febrero de 1758 Moreno nombró como sobrestantes facultativos a Juan Fernández de Iglesias en cuanto a cantería, y como sustituto en caso de necesidad a José Herrera, importantes

24. ARAS. Caja 634. Exp. 1. Francisco de Bruna, en carta a D. Antonio Valcárcel, de la maestranza de Artillería, fechada a 19 de octubre de 1803, hace un breve resumen del conjunto de las operaciones practicadas. (ARAS. Caja. 151. Exp. 11.)

25. Carta de Miguel de Aguirre a D. Ricardo Wall. 2 noviembre de 1759. (ARAS. Caja 632. Exp. 1.) Junto con las obras mencionadas, las operaciones de Van der Borch acudieron a consolidar y restaurar algunas ruinas existentes en los jardines desde el movimiento sísmico de 1755. Así, en junio de 1759 se rematan y cierran unos arcos del Jardín de la Gruta. Desde agosto de este año y hasta el siguiente se repara la muralla y torres de la Huerta del Retiro, en la que se construyen nuevas almenillas, reparaciones para la cual ya habían presupuestado y establecido condiciones los maestros Moreno, Sánchez de Aragón y Pedro de San Martín en un informe fechado en 19 de sept. de 1757. (GESTOSO. *Sevilla Monumental...* Op. Cit. Tomo I. Pág. 390.). En ese otoño se actúa también sobre el Jardín del León, solando y alicatando dos poyos de este jardín y reparando los pilares de los grutescos de ese lugar (ARAS. Caja 630. Exp. 2).

26. ARAS. Caja 401. Exp. 10. Sobre nombramientos de varios dependientes de los Reales Alcázares.

canteros de la ciudad. En el corte de ladrillos y faenas de albañilería fueron implicados en las tareas otros maestros como Alejandro Gutiérrez o Pedro Macías²⁷.

En cuanto al ingeniero Van der Borch, ya hemos mencionado su situación profesional en el marco ciudadano y las razones de su nombramiento. La actividad del director flamenco en las obras de reforma del patio de crucero y palacio alfonsí se interrumpieron en enero de 1760, como consecuencia de su partida a la corte, quedando como sustituto en la dirección de las obras Miguel Taramas²⁸. Este joven ayudante de Van der Borch, con título de ingeniero delineante desde 1754, coopera tanto en la actuación dentro de los Reales Alcázares como en las obras de la Real Fábrica de Tabacos. Como suplente de Van der Borch tendrá un papel destacado en la rehabilitación del palacio real tras el incendio acaecido en 1762. Con el tiempo, Taramas llegará a ser uno de los miembros más sobresalientes del cuerpo de ingenieros a fines del siglo XVIII²⁹.

El desarrollo de las obras proyectadas por los ingenieros fue cultivo para la iniciación o formación artística de buena parte de los constructores de la Sevilla de la segunda mitad del XVIII. Así se ha señalado el papel mentor que los integrantes del cuerpo de ingenieros pudieron ejercer sobre el modo de interpretar la arquitectura por parte de estos artífices locales³⁰. La vinculación a este género de obras dirigidas por ingenieros es clara en el caso de Antonio de Figueroa. El último vástago de la familia de arquitectos barrocos más determinante del siglo se incorporó en septiembre de 1758 como maestro y aparejador de las obras en los Reales Alcázares, en sustitución del maestro mayor Alejandro Gutiérrez. De este modo Figueroa suscribe su primera responsabilidad importante como maestro de obras, titulación obtenida ante el gremio sólo dos años atrás. Pese a su juventud, Figueroa dirigirá los trabajos de albañilería del palacio gótico, haciendo los resúmenes parciales de los avances de las operaciones. De este modo cabe sospechar de su influjo sobre los aspectos formales de la construcción, en especial de aquellos elementos que hemos visto sugieren una mayor dependencia del barroco local. Sin embargo también parece abarcar la figura del aparejador sobre cuestiones técnicas de importancia, como fue su propuesta de completar el

27. ARAS. Caja 597. 18 feb. 1758.

28. Carta de Miguel de Aguirre a Ricardo Wall anunciando la sustitución de Van der Borch por Miguel Taramas. (ARAS. Caja 597. 23 de enero de 1760) Carta de Aguirre a Wall, solicitando la conformación real en tal sustitución (ARAS. Caja 632. Exp. 1. Fol. 57. 5 de febrero de 1760), comunicada por carta de respuesta del 14 de febrero de ese año. (ARAS. Caja 597).

29. Sobre Taramas en el Alcázar tras 1762, ARAS. Caja 635. Exp. 1. y José GESTOSO *Sevilla monumental y artística...* Op. Cit. Tomo I. Pág. 308.) Para su carrera posterior, Cfr. J. MORALES GÓMEZ. *La Real Fábrica de Tabacos...* Op. Cit. Pág. 363. e Horacio CAPEL et al.: *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Barcelona (Serbal) Madrid (CSIC), 1988.)

30. Un resumen sobre la cuestión en J. HERNANDO *Arquitectura en España. 1770-1900*. Madrid: Cátedra, 1989) quién remite a Kubler y Bonet Correa. Tal aspecto ha sido destacado en relación a la obra de la fábrica de Tabacos por Sancho Corbacho, quién apuntando al aspecto formal, atribuyó el comedimiento decorativo del barroco sevillano en la segunda mitad del siglo al influjo que tales ingenieros ejercieran sobre sus subalternos locales (SANCHO. *Arquitectura Barroca...* Op. Cit.)

cerramiento del patio de crucero. Su actuación en las obras fue del todo satisfactoria, tanto para su director en las operaciones, puesto que acompañará a Van der Borcht en las obras de la Real Fábrica de Tabacos tras su trabajo en el palacio real, como en el propio Alcázar, siendo reclamado como aparejador de las obras del edificio después del incendio en 1762. De hecho, desde 1762 a 1766 intervino en las obras del foso de la Real Fábrica de Tabacos, compatibilizando su labor en los Reales Alcázares, a donde pasó a trabajar en septiembre de 1762³¹.

Junto a Antonio Figueroa, se incorporaron a las obras maestros canteros muy cualificados del panorama constructivo de la ciudad como Juan Fernández de Iglesias o José Herrera, que como vimos fueron contratados como capataces por Ignacio Moreno. Juan Fernández de Iglesias, miembro de una familia de canteros oriundos de Cantabria y muy activos a lo largo del siglo, era reconocido en el nombramiento efectuado por Moreno como hombre “*cuia intelijencia es mui notoria en esta ciudad y fuera de ella*”. La referencia documental a la experiencia del maestro hace pensar en la posibilidad de que se trate de una de las últimas intervenciones del hijo de Lorenzo Fernández de Iglesias, autor entre otras obras del retablo de jaspes trazado por Duque Cornejo para la capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral³². En cuanto a José de Herrera, cuya presencia debió ser nominal pues no aparece actuando entre los operarios presentes en las cuentas de obras, fue segundo de cantería en la fábrica de tabacos, demostrando nuevamente la interacción entre las tareas de ambos edificios. Herrera estuvo empleado en otros importantes trabajos durante la segunda mitad de siglo, como la continuación del palacio de San Telmo o la reforma de la Casa Lonja para el acomodo de su archivo³³. Entre los miembros del obrador de cantería del Alcázar se encontraban algunos integrantes de la familia de los Blanco, como Juan o Nicolás, que luego trabajaría en la casa Lonja en el último tercio del siglo, y Miguel Losilla, calificado como asentador de la piedra, y futuro cuñado del propio Antonio de Figueroa³⁴.

31. Formado con su padre el maestro mayor de obras del arzobispado Ambrosio, se examinó como maestro en diciembre de 1755. (Cfr. Francisco OLLERO LOBATO: *Noticias de Arquitectura (1761-1780)* Sevilla: Guadalquivir, 1994. Pág. 520. Nota 82.) Su trabajo en la fábrica de Tabacos en José MORALES SÁNCHEZ: *La Real Fábrica de Tabacos...* Op. Cit. Pág. 373. y Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ: *El aparejador en la Historia de la Arquitectura*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores, 1981. Pág. 43.

32. Cfr. SANCHO. (Op. Cit.) o Francisco HERRERA GARCÍA “Lorenzo Fernández de Iglesias, un maestro cantero montañés en Andalucía Occidental” *Atrio* nº 0. Págs. 9-28.

33. ARAS. Caja 597. Nombramiento como sobreestantes por Ignacio Moreno. 18 Feb. 1758. (Cfr. el resumen de la actividad profesional de Herrera en F. OLLERO: *Noticias de Arquitectura...* Op. Cit. Pág. 221-222 Y nota 110.)

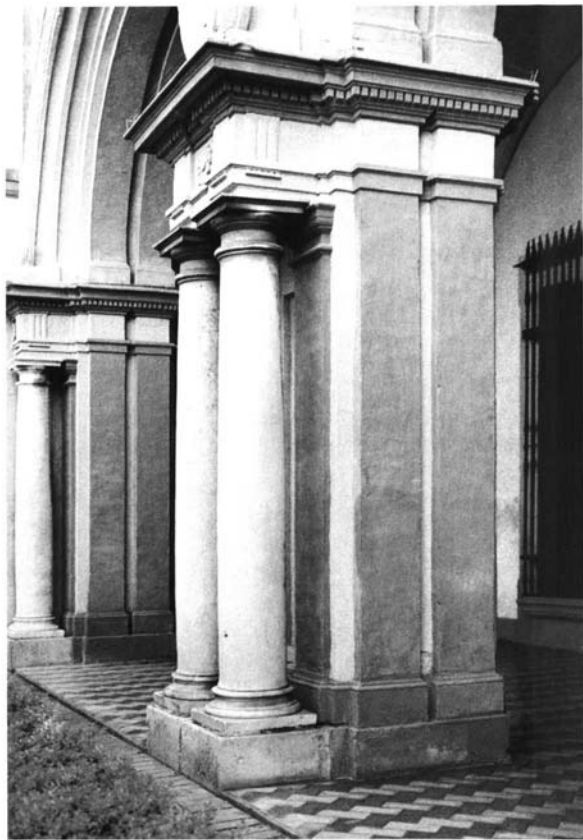
34. Como oficiales canteros trabajaron Pablo Presmanes y Ventura Usle. Sobre Nicolás Blanco en la Lonja, Antonia HEREDIA HERRERA: “La Casa Lonja de Sevilla en el siglo XVIII” *Archivo Hispalense*. Nº 209. 1985. Pág. 17-44.; sobre Losilla, F. OLLERO: *Noticias de Arquitectura...* Op. Cit. Pág. 525. nota 128. Entre los maestros albañiles aparecen nombres de cierta fama en el panorama constructivo posterior, como Antonio de Silva, Antonio del Trigo o José Camino. Gastos de obra del 3 de feb. de 1759. (ARAS. Caja 633. Exp. 1.) Sobre el maestro Camino, Cfr. Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ: *El Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación, 1977., Pág. 77-78. y SANCHO: *Arquitectura Barroca...* Op. Cit. Pág. 212-213.



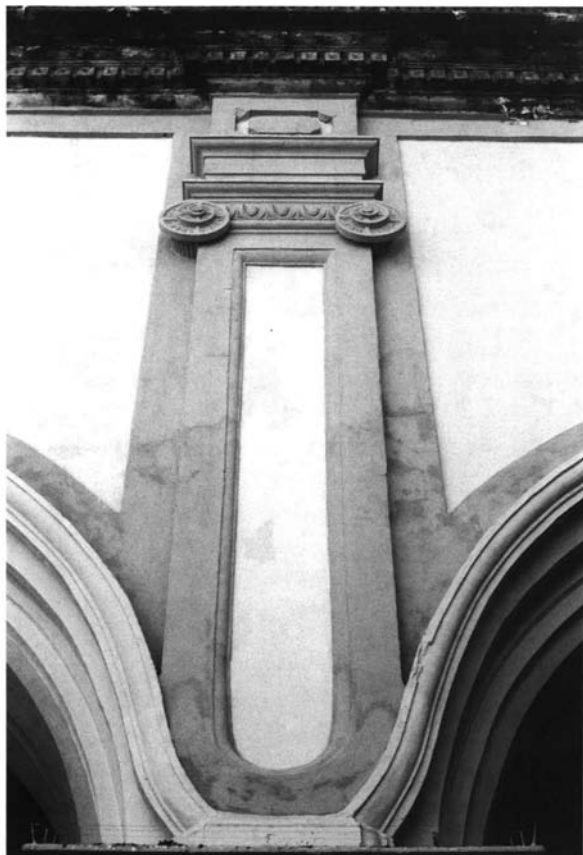
Pórtico del Palacio Gótico de los Reales Alcázares (1758-1760)



Galería y cubiertas.



Pilar de los arcos de la galería y columnas dóricas.



Pilastra jónica en el entresuelo.



Fachada norte del patio de doña María de Padilla.



Pasaje en el frente norte del patio.