

El palacio ducal de Medina Sidonia de Sevilla. Entre la vida privada y la ostentación

THE DUCAL PALACE OF MEDINA SIDONIA IN SEVILLA.
BETWEEN PRIVATE LIFE AND OSTENTATION

Fernando Cruz Isidoro

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-6406-8675>

Resumen

El palacio de los duques de Medina Sidonia en Sevilla desempeñó un papel esencial en el programa de interacción ejercido por la familia en una ciudad de realengo. Su complejidad estructural, fruto de la unión de varias casas principales, sus monumentales patios y jardines y su exaltada fachada longitudinal, le hicieron sobrepasar las funciones de uso doméstico o administrativo, hasta convertirse en un emblemático escenario de representación de estatus y grandeza.

Palabra clave

Arquitectura palacial. Patronazgo nobiliario. Duques de Medina Sidonia. Sevilla.

Abstract

The palace of the Dukes of Medina Sidonia in Seville played an essential role in the family's program of interaction in a royal city. Its structural complexity, the result of the union of several main houses, its monumental courtyards and gardens, and its exalted longitudinal façade, made it go beyond domestic or administrative functions, becoming an emblematic setting for the representation of status and grandeur.

Keywords

Palatial architecture. Noble patronage. Dukes of Medina Sidonia. Sevilla.

I. A modo de introducción.

Objetivos y metodología

Resulta un inmueble significativamente desconocido para la historiografía artística, a pesar de la importancia que alcanzó para los Guzmanes como residencia doméstica, centro administrativo y espacio de representación. En palabras de Hazañas y la Rúa, “Aquellos dilatadísimos palacios de los Pérez de Guzmán, Condes de Niebla que comenzaban en la actual calle de Jesús y llegaban a la Plaza del Duque que era el patio de sus caballos, o picadero que decimos hoy” (1928, s.p.), y quizás fuera la casa palacio “más amplia y extensa de la población” (1974, pp. 118-119) tras los Reales Alcázares.

Basta comparar lo poco que se ha escrito sobre ese imponente palacio que se levantaba junto a la parroquia de San Miguel, igualmente desaparecida, con la extensa bibliografía originada por edificios de similar envergadura. Podría avalar esa diferencia que algunos conserven su finalidad primigenia, como la casa de Pilatos para los Medinaceli (Lleó Cañal, 1998; Lleó Cañal, 2017), o el de Dueñas para los Alba (Falcón Márquez, 2003). Sin embargo, otros la han perdido y han sido reconvertidos y, aun así, cuentan con estudios científicos, como la casa de los Pinelo (Falcón Márquez, 2006), la de los marqueses de La Algaba (Oliver y Pleguezuelo, 2012), o el palacio de los Ponce de León (Gabardón de la Banda, 2000). Las publicaciones específicas sobre los Medina Sidonia apenas le dedican unas líneas (Ladero Quesada, 2015, pp. 448-449), y la ignora la historiografía especializada en tipología palacial (Falcón Márquez, 2012, pp. 20-23, 52-62, 114-123), o en la aceptación clasicista en la ciudad (Lleó Cañal, 2012, 39-53). Afortunadamente, su planimetría histórica ha sido catalogada (Ramírez Moreno y Olmedo Granados, 2020, pp. 208-215).

Hemos intentado atenuar ese vacío, abordando el palacio en varias ocasiones y con diversas perspectivas. Se analizó planta y alzado a través de la planimetría dieciochesca localizada (Cruz Isidoro, 2006a, pp. 247-262), y divulgado su historia constructiva y estructura (Cruz Isidoro, 2024, pp. 38-57). Su investigación no quedó aislada, pues de forma paralela se analizó otra residencia de la familia, el palacio de Sanlúcar de Barrameda (Cruz Isidoro, 2012, pp. 28-33), ha quedado integrada en un proyecto de I+D¹, y en una monografía dedicada al mecenazgo y promoción artística de esta Casa, que garantizará su contextualización.

1. Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i “Del castillo al palacio: Transformación, habitabilidad y pervivencia de la fortificación señorial” (PID2021-127438NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y “FEDER Una manera de hacer Europa”.

El desinterés parece surgir con su lamentable pérdida, que ya apuntaba a mediados del siglo XIX González de León al describir su fábrica, aunque conservara buena parte de su monumentalidad (1839, pp. 49-52; 1844, pp. 41-42). Quizás en su parcelación y enajenación final originando nuevos edificios en el siglo XX, como el colegio de Alfonso X, la escuela de Estudios hispanoamericanos, diversas viviendas y las emblemáticas casas de Sánchez Dalp y de Palomares encontremos la razón, la notable trascendencia social adquirida por los dos últimos inmuebles, que apenas modificaron la estructura básica del conjunto palacial, más allá de fraccionarlo o someterlo a un cambio estético ornamental. Su impronta estilística, asimilada a lo sevillano, dejó tal huella en la ciudad, reactivada con su demolición para la construcción del actual edificio dedicado a actividades comerciales en la década de 1960, que ha suscitado un interés historiográfico de denuncia y admiración mantenido en el tiempo, difuminado el anterior uso histórico de la manzana. A ese injustificado olvido se añade el cambio de nomenclatura de la plaza que lo antecedió, de su propiedad y que daba nombre al barrio, “plaza del Duque de Medina Sidonia”, sustituido en 1841 por el de Duque de la Victoria en homenaje a Baldomero Espartero, que bombardeó la ciudad en 1843 (*Diccionario*, 1993, p. 303; Ramírez Moreno y Olmedo Granados, 2020, p. 208).

Los objetivos de este trabajo, partiendo de anteriores logros parciales, han buscado metas de mayor entidad. Quizás lo más complicado haya sido una propuesta cronológica para el proceso constructivo de un edificio orgánico, sin plan unitario, resultado de continuadas reformas y reedificaciones, en base a documentar artífices, materiales, costes y a la formulación de autorías para los proyectos directrices que intentaron otorgarle matices clasicistas monumentales. Con el almacén se ha vuelto la mirada a la planimetría y a los dibujos conservados, analizados minuciosamente para una correcta interpretación de los espacios que configuraron el complejo y su inserción en el contexto urbano. La exposición sintética de la etapa final de desaparición material y los nuevos usos del solar cierran los objetivos, ya que las edificaciones palaciales que surgieron de sus ruinas cuentan con respectivos estudios, y desbordan los planes marcados.

La metodología se ha adaptado para cubrir esas lagunas. En primer lugar, ha requerido una puesta al día del estado de la cuestión bibliográfica, integrando, junto a los estudios propios, las novedades publicadas y la tipología palacial en la ciudad como elemento de referencia continua, sin perder de vista la de otros ámbitos geográficos de relación. El mayor esfuerzo lo ha representado el trabajo de campo, sostenido en el tiempo, para la localización e interpretación de documentación textual inédita en el Archivo General

Fundación Casa Medina Sidonia. Ha permitido, con reservas, resolver parte del proceso constructivo, mientras que la relectura de la planimetría y alzados ha contribuido a la correcta interpretación de una información textual que no podíamos verificar con el estudio directo del inmueble. Se ha añadido el de dibujos artísticos del jardín y la trasera, realizados por Richard Ford en 1831. El reportaje fotográfico, limitado por esa misma circunstancia, ha intentado paliar esa imposibilidad con la reproducción de fuentes visuales y de los escasos elementos materiales conservados.

2. Los orígenes medievales de unas casas principales y el contexto urbano

El origen del conjunto se encontraba en una vivienda almohade o mudéjar de cierto porte, propiedad de la familia de María Alonso Coronel, esposa de Alonso Pérez de Guzmán “el Bueno”, fundadores del mayorazgo, en la zona oeste de la ciudad. En el testamento de esa señora, de 1330, afirmaba poseer unas “casas principales en Sevilla a la collaçión de San Miguel, çerca de San Vicente”. Ortiz de Zúñiga (1795/1796) recoge “Su casa primera de su habitación á la Parroquia de San Vicente, fue la primitiva, y de repartimiento de los Coroneles, dote de la ínclita Doña María Alonso Coronel, que casi permanece en su fábrica antigua, y con las armas de sus primeros dueños” (t. III, p. 293). Se ha dado como ubicación la actual calle Jesús de la Vera-Cruz, abierta a la plaza grande de San Vicente, actual Cardenal Cisneros (Albardonedo Freire, 2002, p. 226; Pérez Escolano, 2007 p. 211; Ramírez Moreno y Olmedo Granados, 2020, p. 208). Debían ser de cierta entidad por contar con huerta, lo que entraña terreno y capacidad de expansión. María Alonso las dejó en herencia a su hijo Juan Alfonso, II señor de Sanlúcar de Barrameda, que fue adquiriendo otras cercanas (Ladero Quesada, 2015, pp. 31, 45).

Sobre algunas de ellas crecería el conjunto, desplazándose unas decenas de metros hacia la parroquia de San Miguel, según la planimetría conservada, hasta encajar en la manzana orillada por la calle de las Armas, actual Alfonso XII, “una de las calles más anchas” en palabras de Mal Lara, originada en uno de los accesos principales a la ciudad, la Puerta de Goles o Real (Lleó Cañal, 2012, pp. 236-237), el desaparecido callejón de los Estudiantes, esa parroquia y la plaza que llevaría su nombre. Ese crecimiento por adición conservó medianías, intrincados accesos internos, desniveles, y las fábricas originales de ladrillo, madera y teja, con entrantes y salientes, sin organización unitaria, pero dotadas con el privilegio de contar con agua corriente de los Caños de Carmona desde 1438 (Ramírez Moreno y Olmedo Granados, 2020, p. 208).



Fig. 1 Francisco Manuel Coelho y Pablo Amat, plano topográfico de la ciudad de Sevilla, del Asistente Pablo Olavide, 1771. La planta del palacio ducal queda marcada en rojo

En aquellos años la collación se extendía sobre casi 21 ha., con una población en alza, pero de caserío más bien escaso por su inundabilidad (Vázquez Consuegra, 1992, p. 126). Los padrones conservados entre 1384 y 1426 recogen que sus vecinos se incrementaron en 43 personas, disminuyeron a 285 en 1433, y se recuperaron lentamente con 305 vecinos en 1426, elevándose a 410 en 1463 y a 581 en 1484-1485 (Collantes de Terán, 1984, pp. 173-175), cuando el inmueble que estudiamos empezó a fraguar.

Para su localización, se ha marcado en rojo el solar en el plano del Asistente Pablo de Olavide, de 1771, que levantó Francisco Manuel Coelho y grabó Joseph Amat, (Fig. 1) y conforme a la vista aérea generada por Google Earth, sus coordenadas serían de 37°23'36"N/5°59'48"W² aproximadamente, y la cota actual de unos 6 o 7 metros sobre el nivel del mar, con lo que la original quedaría más baja.

2. Captura de pantalla de Google earth https://earth.google.com/web/search/sevilla/@37.39339248,-5.9962634,33.27029899a,283.0481346d,35y,0h,0t,0r/data=CiwiJgokCSnh6U9IJTNAES-fh6U9IJTPAGd5_uj_020hAIQB3nwl5J0nAQgIIAToDCgEwQgIIAEoNCP_____wEQAA

El duque Juan (†1468) reedificó el conjunto a mediados del siglo XV para darle unidad, incorporando más viviendas, hasta acotar el perímetro de lo que sería el posterior conjunto palacial. E ideó la plaza delantera, al incorporar y derribar varias casas, dos callejas y una plazuela. Ortiz de Zúñiga se hace eco en la crónica del año 1515: “ampliáronla después hasta entrarse en la Parroquia de San Miguel con la casa que fue del Tesorero Nicolás Martínez de Medina, y después de Pedro Melgarejo, su yerno, dominando la plaza sobre que fabricará suntuosa fachada” (1988, [1795], t. III, p. 293).

La plaza sirvió como mercado de productos alimenticios y especias, cuyos tenderetes se adosaban a las viviendas. Para evidenciar su autoridad y jurisdicción, el III duque dispuso en 1502 unos mármoles en el enorme anchurón para impedir su libre acceso, provocando un pleito con el cabildo municipal que resulta esclarecedor para entender su finalidad. El procurador del duque expuso que “las quales (casas) las compraron para que las casas de su morada, seyendo como eran de señores tan grandes, no estouiesen embaraçadas e syn uista con las que estauan ante ellas y cabe ellas” (Collantes de Terán, 1984, pp. 78-79). Los Reyes Católicos emitieron en marzo de 1503 una real provisión para su eliminación (Albardonedo Freire, 2002, p. 226; Ramírez Moreno y Olmedo Granados, 2020, p. 208).

El gasto en la adquisición de casas para liberar terreno, que podría considerarse un dispendio por la falta de utilidad inmediata, como era el uso privativo o para alquilar, aseguraba espacio para la perspectiva de la futura fachada monumental, concebida como emblema de poder por su articulación y enorme desarrollo longitudinal. Cumpliría otra función no menos importante, la de zona de representación para el uso festivo ducal, capaz para el montaje de arquitecturas efímeras de cierto tamaño, como las habituales para alancear toros o realizar alardes caballerescos, actividades lúdicas de trascendencia popular que la familia utilizaba hábilmente en solemnidades para exaltar su grandeza, magnanimidad y fama entre el vecindario. Con esas prácticas seguían la tónica de otras familias nobiliarias (Collantes de Terán, 1984, p. 78; Miura Andrade y Collantes de Terán Sánchez, 2020, p. 127).

Recoge Barrantes Maldonado (1998) cómo el I duque Juan agasajó a Enrique IV de Castilla y a su esposa cuando visitaron Sevilla con fiestas y honras en su palacio:

[...] e allí les hizo el duque de Medina Çidonia muchos servicios, grandes fiestas e regozijos, así de justas, juegos de cañas y toros, como de todos los otros pasatiempos que pudieron ser inventados, señaladamente un torno de çien cavalleros [...], e pusose una liça delante de sus casas,

a la redonda de la plaça, porque no entrasen otros sino los tiradores; y el Rey e la Reina e las damas estaban en los corredores e ventanas de casa del Duque, porque avían de ser aquella noche sus huéspedes; e de la una parte de la plaça estava un estandarte hincado, blanco, con las armas del duque de Medina [...](p. 367)

El conjunto de casas principales y accesorias se desparramaba por una manzana casi completa, similar en tamaño y urdimbre a la disposición laberíntica de los conventos sevillanos, con zonas habitadas, patios, huertas y solares, hasta casi alcanzar la parroquia de San Vicente, donde estaban “las casas que llaman viejas”. Lo comprobamos en la que podría ser su más antigua representación, la *Vista general de Sevilla* de 1585 grabada por el milanés Ambrosius Brambilla (Olmedo Granados, 2022, pp. 42-43). Su plaza delantera se identifica con el nº 47 y la leyenda “Plaza del duque de Medina”. El dibujo, dedicado al II conde de Olivares Enrique de Guzmán, tío del VII duque Alonso, se ha vinculado al ingeniero militar Cristóbal de Rojas, que trabajó para el duque en Sanlúcar, lo que explicaría la presencia relevante del palacio en lo que es una representación simplificada de Sevilla (Cabra Laredo, 1988, pp. 96-99).

Se advierte, además, la disposición alargada y aguzada de la plaza, con forma triangular en huso, y queda particularizado el conjunto que formaban las casas del duque, a diferencia de la representación convencional del resto del caserío. Forman un bloque compacto y alineado, articulado en tres planos para adaptarse a la forma cóncava de la plaza. Se observa la organización en tres plantas, la baja con dos accesos o puertas, la principal abierta con ventanales, y una superior con una galería o logia, los llamados “corredores”, y buhardillas para la aireación de la cubierta de madera tejada. Destaca una torre-mirador, símbolo en altura de poder sobre el barrio, y cómo detrás se apiñaban varias viviendas, desordenadas de una y dos plantas con cubiertas de madera tejada a dos aguas, y una huerta por su vegetación arbórea, quedando envuelta la manzana por el serpenteante callejón de los Estudiantes. Punto de referencia visual trasera sería la plaza de la Alameda, identificada por sus célebres columnas y fuentes y el nº 24. (Fig. 2)

Vista, número y leyenda se copian en vistas posteriores, como la de 1588 de George Braun y Frans Hogenberg, ahora descrita con el nº 16, y en la de 1600 de Matteo Florimi (Cabra Laredo, 1988, pp. 102-105). Posteriormente el espacio que ocupaba el palacio se recogió en el plano de Sevilla del asistente Pablo de Olavide de 1771, y en el *Plano Geométrico* de Tomás López de 1788, que lo sigue a la letra y permiten su contextualización urbanística. Ocupaba una gran manzana, delimitada al frente por su plaza y la desaparecida parroquia de



Fig. 2 Ambrosius Brambilla, *Vista general de Sevilla*, 1585, detalle de la Plaza del duque de Medina Sidonia (nº 47) con sus casas principales

San Miguel, identificada con el nº 29, por la izquierda con la calle de las Armas, y por la derecha con el desaparecido callejón de los Estudiantes, que unía la plaza con esa calle bordeando la manzana, separando el palacio del colegio de los jesuitas de San Hermenegildo, numerado 71, y con la casa de misioneros a Indias de la Compañía (nº 76). Una tercera fundación educativa de esa religión, el colegio de los Ingleses, aparece con el nº 74.

3. Continuadas reformas intentan darle apariencia clasicista

El palacio, sede doméstica y administrativa de los Guzmanes durante décadas, reforzó en la segunda mitad del siglo XV su marcado perfil de plaza fuerte y enclave de poder, jugando un papel esencial en la pugna mantenida con los duques de Arcos por el control político de la ciudad entre 1458 y 1530 (Ladero Quesada, 2015, pp. 50-51). Barrantes Maldonado (1998) no deja dudas sobre el control que la familia mantuvo sobre la ciudad. Al tratar al I duque Juan, declara que su población le otorgaba una consideración cercana a la real, reflejada en el mote que circulaba, “duque de Sevilla”, y mantuvieron sus descendientes por décadas:

[...] en todo el tiempo que uvo guerras, diferencias, disensiones, alborotos y males en Castilla, entre el rey de Castilla y el rey de Navarra e sus aliados, estava él en Sevilla teniéndola quieta, pacífica e segura en servicio del Rey, sin que en ella uviere quien osase levantarse ni tomar vos de los Infantes ni hacer ningún bullicio ni movimiento [...], le trataban ellos a él, no como su vezino, sino como a su Rey e señor natural. Y era el mando y el poder que en la cibdad tenía tanto, que perdió el nombre de duque de Medina, e todos le llamaron en el reino el duque de Sevilla, e tuvo este nombre quanto vivió, e del quedó a que su hijo e duque Don Henrrique, e a su nieto, el duque Don Juan, e a sus descendientes los han llamado el mismo nombre de duques de Sevilla (p. 362).

A lo largo del siglo XVI la familia buscó transformar el conjunto a través de continuadas obras de reforma y reedificación, para otorgarle cierta homogeneidad clasicista que permitiera funcionalidad, comodidad y representación a tanta exhibición de poder como los acompañaba. Esa mutación pudo haberse trastocado con el traslado de la familia a Sanlúcar de Barrameda en 1524, que supuso también de funciones al palacio que eligieron como sede de poder, por el control que desde allí ejercerían del acceso al Guadalquivir y a la flota americana que se aprestaba en su puerto. Si la pérdida de la doméstica resulta evidente, pues a partir de esos momentos sólo sirvió para estancias temporales, mantuvo parcialmente las administrativas y se reforzaron las de representación, pues Sevilla seguía siendo centro de sus intereses políticos. Lo avala Ortiz de Zúñiga (1795/1796), que recoge que el palacio fue admirado por Felipe II cuando entró en la ciudad en 1570 por la puerta de Goles, al discurrir por la calle de las Armas “de tal suerte se autorizó, que mereció que viéndola el Rey Don Felipe II, dixese que parecía casa del Señor del lugar. Así quedó á toda su circunferencia el nombre del barrio del Duque” (t. III, p. 293). Y no duda en extender su admiración al resto de la construcción “Lo interior de la Casa en nada desdice de lo exterior con hermosura, riqueza y ornato” (t. III, p. 293).

Las obras documentadas del último cuarto del siglo XVI superaron los constantes arreglos, de escasa entidad que requerían las viejas fábricas mudéjares para evitar ruina, pues se proyectan como una reedificación para alcanzar uniformidad y monumentalidad clasicista. La idea fue concebida por la condesa Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga, viuda del conde de Niebla Juan Claros, como eslabón de un amplio proyecto de mejora de inmuebles de la Casa ducal (Cruz Isidoro, 2025, pp. 165-175), que completó su hijo el VII duque Alonso. Serviría para sede de una parte fundamental de su administración, con un agente que residiría allí a modo de alcaide, garante de derechos en la zona.

Pero, sobre todo, para reforzar la imagen emblemática de un poder ejercido desde la distancia, que se debía sobredimensionar para mantener el estatus de antaño. De ahí que los palacios de Sevilla y Sanlúcar fuesen concebidos de desigual forma bajo esa impronta, como polos que irradiasen el poder de la familia en su entorno, conectados a través de un río que aseguraba un transporte relativamente rápido de mercancías, hombres y noticias.

La documentación del archivo ducal nos ha permitido reconstruir, con lagunas, ese proceso constructivo desde 1575, iniciado por la condesa Leonor y su hijo el VII duque (Cruz Isidoro, 2025, pp. 165-175). Se percibe que, detrás de una copiosa contabilidad para pagar materiales y jornales, existe un proyecto de referencia para regularizar el amorfo espacio interior en torno a grandes patios claustrados. Se convierten en distribuidores de salas de planta y tamaño diferentes, que giran en su entorno, proporcionándoles luz, ventilación y comunicación, y el vacío para la correcta visualización de estructuras y ornato. Eran, además, espacios de recreo y de representación (Capitel, 2005, pp. 152-159). El programa contempló la posible sustitución de pilares de ladrillo ochavados por columnas de mármol y arcos de medio punto, y la dotación de dos monumentales jardines. Creemos que su autor pudo ser el ingeniero militar napolitano Juan Pedro Livadote, que trabajó para la condesa entre septiembre de 1574 y marzo de 1576 en el monasterio sanluqueño de Madre de Dios (Cruz Isidoro, 2010, p. 133). Otro arquitecto vinculado por esos mismos años y de similar valía, fue Asencio de Maeda, discípulo de Diego de Siloé, que sirvió al VII duque desde 1571 hasta, quizás, 1575 o 1576, como maestro de sus pajes y maestro mayor de obras, cuando aparece con ese mismo cargo en la catedral y el cabildo municipal hispalense (Cruz Isidoro, 1995, pp. 107-108). En ese proyecto clasicista, el mayor esfuerzo constructivo lo representará una poderosa fachada manierista, que logrará homogeneizar la sucesión de distintos paramentos mantenidos hasta entonces.

Desde enero de 1575 se trabajó a marchas forzadas “en el reparo destas mis casas principales en Sevilla”, bajo supervisión de Alonso de Montalbán, al que se abrió una cuenta para la libranza de jornales. Se suceden las órdenes de pago del VII duque para salarios de albañiles y carpinteros “en el reparo destas mis casas principales de Sevilla”³, lo que implica que se encontraba en esos momentos en la capital. Entre otros espacios, se intervino en la planta

3. Como la del 11 de marzo de 1575 por 171.719 maravedíes a Juan Cordero para los jornales de albañiles, carpinteros y peones. En el apartado de materiales, entre enero y marzo se consumieron 14.500 ladrillos y tejas, 37 cargas de medios ladrillos y 59 cahices de cal, por 52.870 maravedíes, librados al caudalero Juan Çapata. Archivo General Fundación Casa Medina Sidonia (AGFCMS) leg. 2.641 fols. 14, 17 vto.

noble, donde se utilizó angeo, una tela basta “que entró en los artesones que se hizieron para los corredores altos de mi casa y para los de la sala grande”⁴. Y se construyó otra para una de las aficiones del duque, el juego de pelota, similar a la pelota vasca, que se tapizó de madera para facilitar el rodamiento de la bola. El 30 de abril, el duque ordenó librar a su tesorero Juan de Perea 6 ducados a cuenta de su enmaderamiento a los carpinteros Francisco Rodríguez, Francisco de Contreras y Marcos de Cabrera. Por coincidir nombre, apellido, oficio y cronología, creemos que ese último pudo ser el autor del *Cristo de la Expiración* de la hermandad sevillana del Museo, contratado en diciembre de ese año (López Martínez, 1929, pp. 41). Parece apuntarlo la relación laboral que mantenía con el pintor de imaginería Juan Díaz, que trabajó durante ese año en el palacio, fiador en la contratación de la imagen, lo que señala posible labor en su encarnadura y policromía⁵.

La obra se prolongó hasta junio de 1576, cuando el albañil Francisco Hernández tuvo que igualar la solería, y se libraron 6 ducados a cuenta de los 23 en que lo contrató⁶. El espacio, en la trasera del palacio, daría nombre al callejón “Corredor de Pelota”, que luego cambió al de Estudiantes.

El 26 de enero de 1576 la condesa Leonor ordenó en Sanlúcar librar 70 ducados al cantero Ambrosio de Cejas y a su fiador, el cantero Juan Díaz de Toledo, a cuenta de los 210 ducados en que concertó “treyn ta y cinco mármoles de piedra de Santipetro, con sus basas y capiteles de altura de tres palmos, con basa y capitel de grueso la mitad dellos una terçia y la otra mitad entre terçia y quarta, labrados la basa al toscano y el capitel dórico”. Posiblemente de piedra ostionera extraída del litoral gaditano, por la alusión a la isla de Sancti Petri, el juego completo permitía montar un patio claustrado de gran tamaño, a entregar bien acabado en febrero “en la playa desta villa de Sanlúcar”, para

-
4. Se utilizaron 28 varas de angeo, y se entregaron otras 51 varas y media al repostero Hernando de Montánchez. AGFCMS leg. 2.641 fols. 14, 17 vto.
 5. Cabrera era Hijo de Francisco Núñez y Ana de Ribera, nacido hacia la década de 1540. Vecino de la sevillana collación de la Iglesia mayor, casó en enero de 1565 con María de Quintanilla, que lo era de San Vicente. Su obra sevillana se documenta entre 1575 y 1581, cuando pasó a Hispanoamérica. De regreso para 1590, se tienen noticias hasta 1601 (Amador Marrero y Pérez Morales, 2007/2008, pp. 83-98). Se le cita como capitán, por lo que quizás formó parte de la milicia americana. Su estilo manierista, cargado de romanismo miguelangelesco e imbuido de expresionismo dramático cercano al naturalismo intenso, sugiere una formación en el entorno del escultor Jerónimo Hernández (González Gomez y Roda Peña, 1992, pp. 56-58). Su producción conocida resulta escasa. Ese crucificado, ocho relieves de la Sala capitular de la catedral sevillana, contratada en 1590, de la que sólo se abonaron cinco, o la atribución de Jesús Nazareno o de la Vereda de la iglesia de San Bartolomé de Utrera, de 1597, entre otros (Bernaldes Ballesteros y García de la Concha, 1986, pp. 34-35; Hernández Díaz, 1991, p. 277).
 6. AGFCMS leg. 2.641 fol. 132. El juego entrañaba desperfectos en la bola, adquiriéndose por 6 ducados al latonero Cristóbal Copete, en septiembre de 1614, “una jerínja de metal que se le compró para las pelotas de viento con que juegan mis hijos”. AGFCMS leg. 2.108

“las obras de mis casas de Sevilla”. Cada soporte se estipuló en 6 ducados, y la escritura se llevó a cabo ante el escribano público sanluqueño Cristóbal de Yepes⁷. Resulta curioso que su hijo repitiese la libranza ese día con el mismo tenor⁸. El entallado de esas columnas se alargó hasta otoño, o hasta esos momentos siguieron sus libranzas⁹.

Su estructura entrañó galerías colaterales o pandas, cubiertas con techumbres de madera. El 12 de octubre don Alonso ordenó pagar 384 ducados al alemán Juan Caristen, maestro de la urca “nombrada el barco luengo”, por 1.600 tablas aserradizas de madera de Flandes, de las cuales 1.000 “se llevaron a Sevilla” para entregarlas a Montalbán “para las obras de mis casas de aquesta ciudad”. Las otras 600 tablas se guardaron en la atarazana de Sanlúcar¹⁰. En agosto se adquirió en sus playas una fuente a un tal Pedro de los Ríos, vecino de Málaga. Era de jaspe y de tamaño grande¹¹. El gasto de la obra de ese mes fue elevado, librándose 1.000 ducados a Montalbán¹².

Podemos identificar la estructura a que correspondía por el número de soportes y el material empleado, de mediana calidad y labrados localmente. De los tres patios claustrados que tuvo el palacio, sólo el principal, en el lado Norte y de planta rectangular (10 x 8 columnas), encajaría con el número de 32 columnas, pero, por su carácter representativo, dispondría de un material más selecto, posiblemente mármoles italianos de importación y labra de canteros genoveses, como los otros grandes palacios sevillanos con los que competía, Pilatos o Dueñas. Interpretamos que posiblemente fuesen para la construcción del jardín monumental claustrado del lado Sur, junto a la calle de Armas.

Las labores de mantenimiento se combinaron con las de ornato, ostentación y devoción particular en los primeros meses de 1575, que supervisó el criado ducal Juan Cordero. El citado pintor Juan Díaz, vecino de la trianera calle Puzreza (López Martínez, 1929, 172–173), se empeñó en esas labores, ordenando el VII duque a su criado Montalbán librarle 25 ducados el 17 de febrero, por “que los ha de aver por dos artesones de lienço grandes que pintó para el enmaderamiento de los corredores de mi casa, y por siete escudos de cuero dorados con las armas de Guzmán para la sala grande”¹³, entre otras cosas. Díaz fue un

7. AGFCMS leg. 2.633.

8. AGFCMS leg. 2.641 fols. 14 y vto.

9. Ambrosio de Cejas recibió 20 ducados el 21 de mayo, 6 el 9 de junio, 20 el 12 de julio, 20 el 19 de septiembre y otros 20 ducados el 14 de noviembre de 1576. AGFCMS leg. 2.641 fols. 128, 138, 179 vto., 257 vto., 334 vto.

10. Al cuidado del criado ducal Diego de Zamora. AGFCMS leg. 2.641 fol. 283 vto.

11. Se le librarón 8.000 maravedíes el 23 de agosto de ese 1576 “para la ymbiar a la ciudad de Sevilla a mis casas”. AGFCMS leg. 2.641 fol. 225 vto.

12. AGFCMS leg. 2.641 fol. fol. 238 vto.

13. AGFCMS leg. 2.641 fol. 2.

interesante autor de decoraciones murales, como la imaginería contratada en septiembre de ese año para la fachada y el retablo mayor de la capilla de San Jorge de la Hermandad de la Santa Caridad (López Martínez 1932, p. 179).

Fue también momento para renovar la escultura de devoción de la capilla del palacio. El duque encargó al manierista Gaspar Núñez Delgado tres imágenes de bulto redondo con los “Santos Juanes, Bautista y Evangelista”, y “un paso de Ntro. Sr. con la cruz a cuestas que hizo de talla para el retablo de la capilla de mi casa”. Lo de talla completa lo corrobora la inscripción marginal “Gaspar Delgado, entallador, por tres imágenes”. Serían de pequeño tamaño pues al parecer se hicieron para las hornacinas del mueble litúrgico, que el escultor restauró, ya que el documento recoge que el artista debía “reparar el dicho retablo de cosas que estaban quebradas”. El encargo vino de la mano del criado ducal Juan Cordero, y estuvo finalizado para el 18 de febrero de 1575, cuando el duque ordenó a Montalbán librarle 148 reales¹⁴.

El mueble litúrgico se volvió a dorar parcialmente, pues en los 25 ducados librados al pintor Juan Díaz se incluía el “refrescar, dorar y adereçar el retablo de la capilla”¹⁵. El retablo debió desaparecer y no se han identificado los santos juanes, sus primeras obras documentadas tras aprobar su examen de maestro un par de años antes, aunque por entonces trabajaba como oficial o segundo maestro en el taller del escultor Juan Bautista Vázquez “el Viejo”. Hemos podido identificar el Nazareno, que sería su primera obra conocida, actualmente en la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Sanlúcar de Barrameda, antiguo convento dominico desamortizado, a donde sería trasladada por la familia ducal, patrona de esa institución (Cruz Isidoro, 2021, pp. 83-101). (Fig. 3) Posiblemente para esta capilla sería el grupo escultórico de una *Lamentación o llanto de San Pedro*, que el duque encargó a Vázquez “el Viejo” en esas mismas fechas, que se cita como “Baptista Vazquez, entallador”. Ordenó a Montalbán librarle 400 reales el 26 de marzo “por la hechura y dorado de un Christo a la columna y un San Pedro”¹⁶. El escultor firmó el recibo. Identificamos su iconografía y ambas imágenes, actualmente en iglesias distintas, el Cristo en la parroquia de Santo Domingo, y el san Pedro en el retablo de las reliquias de la Basílica de Ntra. Sra. de la Caridad, de la misma ciudad de Sanlúcar (Cruz Isidoro, 2012, pp. 283-286). (Fig. 4)

Se conserva una pequeña descripción del palacio de esos momentos, del notario apostólico Francisco Sigüenza de 1579, que ayuda a interpretar el programa de reformas. Dirá que el VII duque “la va labrando, dando anchura y más

14. AGFCMS leg. 2.641, fol. 2.

15. AGFCMS leg. 2.641, fol. 2.

16. AGFCMS leg. 2.641, fol. 21 vto.



Fig. 3 Gaspar Núñez Delgado, *Nazareno*, 1575. Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, de Sanlúcar de Barrameda. Foto: Autor

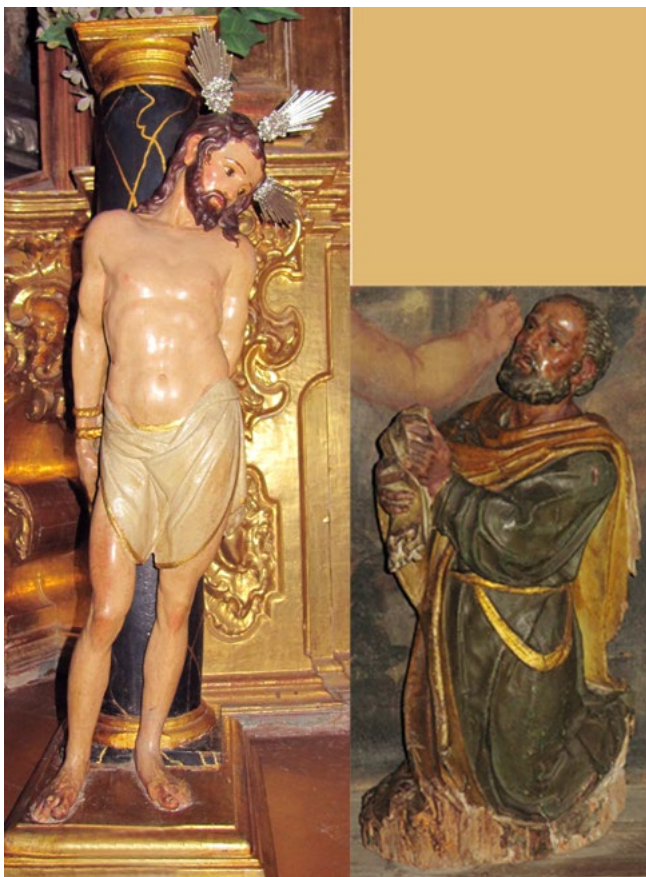


Fig. 4 Juan Bautista Vázquez "el Viejo", *Arrepentimiento de San Pedro*, 1575. Parroquia de Santo Domingo de Guzmán y Basílica de Ntra. Sra. de la Caridad, Sanlúcar de Barrameda. Fotos y recreación: Autor

lugar a la plaza y muy hermosa vista con tan sumtuosa delantera que, después de a(ca)bada hasta la otra esquina que entra en la calle de Armas –como se tiene acordado–, ser(á) la mejor que aya en España” (Albardonedo Freire, 2002, p. 226). Evidencia la regularización de espacios “dando anchura” pero, sobre todo, la realización de una fachada monumental aún no acabada, que disponía de una amplia plaza para asegurar su correcta perspectiva.

En cuanto a los usos de la plaza, se tiene constancia que desde 1597 el cabildo municipal celebraba habitualmente fiestas de toros, siempre con permiso del duque (*Diccionario*, 1993, p. 304), y que contó con fuente pública surtida con agua de la del Arzobispo, de diseño manierista del último tercio del siglo XVI,

como se advierte en un plano del siglo XVIII con la distribución de las arcas de aguas del Archivo Municipal de Sevilla. Presentaba una ancha taza octogonal y un pilar central de obelisco piramidal segmentado, similar al que remata la Casa Lonja de Mercaderes, actual Archivo de Indias, adornado con motivos escultóricos (Serrera y Oliver, 1989, pp. 161-162. Albardonedo Freire, 2002, p. 226). González de León recoge que la fuente estuvo arrimada al palacio ducal, “que por su hechura la nombraban el pilar ochavado, cuya fuente se colocó en este sitio por los años de 1574” (1859, p. 49; 1844, p. 41). Por cronología, el diseño podría adscribirse a Livadote o a Maeda. La fuente fue desplazada en 1804 al centro de la plaza, y en 1863 al callejón de los Estudiantes, actual Teniente Borges, hasta desaparecer (*Diccionario*, 1993, p. 304).

Las cuentas registran constantes obras en años posteriores, sucediéndose las nóminas de operarios, como las de 6 de marzo o 3 de julio de 1604¹⁷. Ese verano quedaron en manos de Juan de Castilla “maestro mayor de las obras de nuestra Casa”, que tuvo que desplazarse desde Sanlúcar. La duquesa Ana de Silva, esposa del VII duque, ordenó librarle 100 reales en agosto “para su gasto de Sevilla, a donde va a asistir al adobio que se a de hazer en las principales que allí tenemos y en otras”¹⁸.

A esos momentos, principios del siglo XVII, debe responder el mayor esfuerzo constructivo acometido del VII duque, la terminación o regularización de la fachada de corte manierista y extraordinario desarrollo longitudinal. Su patrocinio se recoge a la hora de su fallecimiento: “En las casas prinsipales de Sevilla, de la collasión de San Miguel, labró toda la delantera con un muy grande cuarto”. La última expresión refleja la renovación de parte de la vivienda¹⁹. Rondaba los 100 metros, y se aprecia, idealizada, en la vista panorámica de Sevilla titulada *Qui non ha visto Sevilla non ha visto maravilla*, anónima y de 1617, editada por Joannes Jansonius (Cabra Laredo, 1988, pp. 132-143). Destaca su sentido longitudinal y una torre esquinera con mirador en el lado Norte. Su planta se recoge en los planos de 1752 y 1756, y parcialmente se reproduce en el alzado de 1832²⁰.

Su hijo, el VIII duque Manuel, acometerá nuevas intervenciones entre 1615 y 1633 para dar habitabilidad a un vasto edificio necesitado de continuos arreglos,

17. AGFCMS leg. 2.819 fols. 77 y vto, 107.

18. AGFCMS leg. 2.819 fols. 309 y vto. Estaba empeñado en obras en Sanlúcar de cierta magnitud, pues un día antes la duquesa le libró 200 reales en cuenta de la obra de carpintería que estaba haciendo “en el corral de vezindad que se haze junto al de las Comedias en esta ciudad”, ubicado en el barrio alto, cercano a palacio, del que queda recuerdo en el nombre de la calle Comedias. AGFCMS leg. 2.819 fol. 317.

19. AGFCMS leg. 4.325 fol. 3 vto.

20. AGFCMS leg. 1904. Reproducido en Ramírez Moreno/ Olmedo Granados 2020, 215.

como se afirmó en diciembre de ese último año: “En Sevilla las casas principales al barrio de Sant Bizente, linde casas que oy son del señor conde de Saltés. El juego de la pelota, con la huerta y corral de comedias”²¹. En junio de 1617 el arquitecto, escultor e ingeniero militar Juan de Oviedo y de la Bandera, entregó traza y condiciones para levantar una pared en el pasadizo de una calleja “que iba al juego de pelota”, que llevó a cabo el maestro albañil Pedro Sánchez Falconete (Arenillas, 2005, p. 103). Ambos maestros representaron la vanguardia constructiva del momento. Oviedo era maestro mayor del cabildo municipal (López Martínez, 1943; Pérez Escolano, 1977; Cruz Isidoro, 1997, pp. 169-193), y Sánchez Falconete ocuparía la plaza y la de maestro mayor de la Catedral años más tarde (Cruz Isidoro, 1991).

Se documentan en los meses de junio a agosto de 1619 diversas obras dirigidas por Oviedo para la frustrada visita de Felipe III. Este maestro contaba con amplia experiencia en remodelaciones palaciales bajo impronta manierista, como la realizada entre 1603 y 1617 en la Casa de Pilatos, de los duques de Alcalá. Con sus trazas se realizaron seis cocheras por el albañil Francisco de Escalante y el carpintero Juan Bautista Fernández de Espinosa, en la zona esquinera a la actual Alfonso XII, la única que contaba con espacios accesorios. El afamado cantero Diego de Quesada, autor de varias portadas protobarrocas de iglesias sevillanas²², deshizo una fuente vieja de uno de sus patios principales, y labró otra con pedestal de mármol y alberca. Para otra más pequeña se adquirió un pedestal de mármol al marmolista Antonio Rodríguez (Pérez Gómez, 2017 pp. 346, 349-352).

Se conserva una fuente clasicista de mármol de principios del siglo XVII procedente de la zona central del palacio, posiblemente la marcada con el nº 52 en el plano anónimo de 1756²³, que se mantuvo en la reconstrucción para la casa de los Sánchez Dalp en el siglo XX. Cuando el inmueble fue demolido en la década de 1970, se trasladó al Jardín de la Alcobilla de los Reales Alcázares de Sevilla, situado tras el Cuarto del Sol o del Alcaide (Marín Fidalgo, 1999, p. 74; Hernández Núñez y Morales, 1999, p. 121). De taza circular con basa, retallado central y pretil moldurado, destaca su pilar central circular de grueso balaustre en disminución. Elevado sobre pedestal, se yergue sobre una corola de acantos de entalle plástico, fuste estriado y otra corola de acantos.

21. AGFCMS leg 4.325 fols. 6 y vto.

22. En 1609 labró el cuerpo bajo de la portada de los pies de la iglesia de Santa Ana de Triana, con trazas del cantero Miguel de Zumárraga, maestro mayor de la Catedral de Sevilla (Pleguezuelo Hernández, 2000, p. 54; Cruz Isidoro, 2020, pp. 86-87), y en 1613, junto a Francisco Gutiérrez, la portada lateral de la parroquia de San Pedro, con diseño de Diego López Bueno (Pleguezuelo Hernández, 1994, p. 49).

23. AGFCMS leg. 1.156.

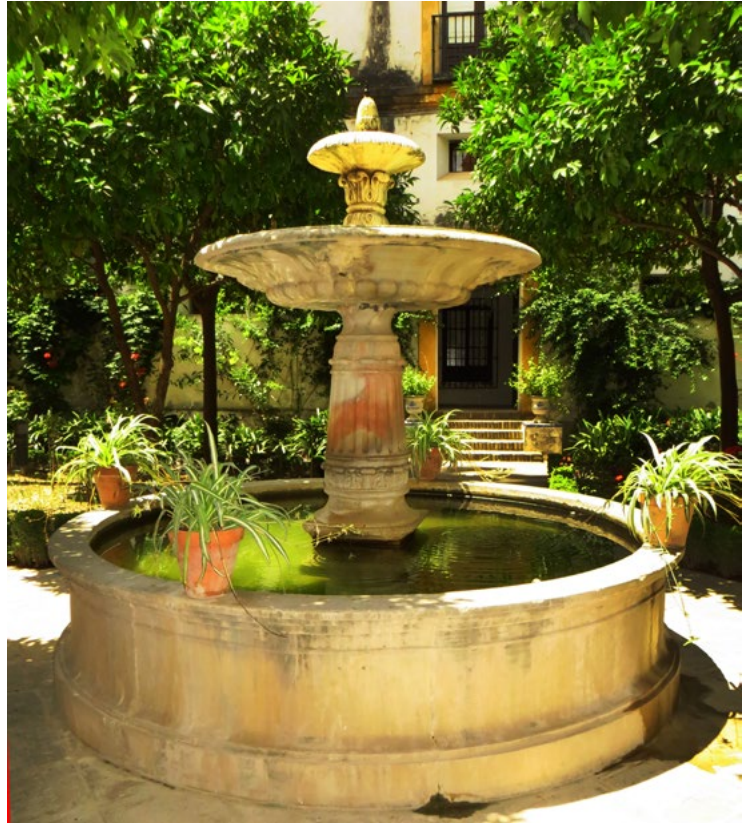


Fig. 5 Fuente procedente del palacio ducal de Medina Sidonia, actualmente en el patio de la Alcobilla de los Reales Alcázares de Sevilla.
Foto: autor

Un gollete cóncavo sostiene el plato superior, de bandeja gallonada y bordes de la taza con cuatro mascarones, enmarcados con roleos de tallos, para los caños. Otro pequeño balaustre con acantos en cinta sostiene el último plato y el piñón del surtidor central. (Fig. 5)

En 1619 el cañero Miguel de Molina puso en uso todas las cañerías, algo vital en un conjunto con varias fuentes y aljibes. Fue un oficial muy eficaz, que alcanzó fama de experto, al punto de ser nombrado cañero mayor de la ciudad en junio de 1627, lo que representa el cenit de la profesión (Cruz Isidoro, 1997, pp. 199, 208). Trabajó a las órdenes de los maestros mayores Andrés de Oviedo, Marcos de Soto y Pedro Sánchez Falconete (Cruz Isidoro, 1997, pp. 74, 88, 222)²⁴.

24. Una de sus más importantes intervenciones, proyectada por Sánchez Falconete, tuvo lugar en 1638. Ese maestro mayor certificó en abril como Molina había terminado una nueva cañería y aljibe en la plaza de la Alameda para surtir las fuentes de los “primeros Hércules, frailes vitorios, San Vicente, Feria, Santa Lucía y Valle”. El arreglo de las fuentes del Arzobispo y de la Cruz; de las cañerías de la calle del Vidrio, de las Cárcel Real y de la Santa Hermandad; y en el almacén de aguas de la plaza de San Francisco. (Cruz Isidoro, 1997, p. 237).

En la reforma del palacio, Juan Moreno empedró varios suelos de mucho uso en patios, corredores, cocheras, caballerizas y otras zonas²⁵. El carpintero Francisco Jordán y su oficial Francisco de Herrera repararon puertas, ventanas y las mesas de la repostería. Y se aprovechó para trasladar dieciséis mármoles grandes, que se encontraban en uno de los patios, a una sala que quedaba bajo la escalera. El juego de pelota se reconstruyó por el albañil Francisco de Escalante por 250 ducados, y toda la carpintería la repuso Lorenzo Loçan por 2.000 reales, con vigas de roble y pino de Flandes. Para la estancia, de dos pisos, se hizo una escalera de caracol y se intervino en los corredorcillos, torneando Diego Benavente hasta 66 balaustres de borne. La intervención se completó con labores de ornato. Blas Martín, que deber ser el pintor de imaginería Blas Martín Silvestre, vecino de la ciudad y documentado en 1617²⁶, retocó la policromía de la potente armadura de media naranja de la caja de la escalera principal, la de la cubierta de la sala dorada e hizo “un escudo nuevo a emytacion y correspondencia de otro que estaba allí junto de las armas de su excelencia” por 100 reales. La exhibición de poder tenía un puntal principal en la repetitiva representación heráldica, de ahí que el pintor Miguel de Esquivel realizara otro escudo de las armas ducales en un testero de la sala del juego de pelota por 500 reales. El presupuesto de materiales fue elevado (Pérez Gómez, 2017, pp. 346, 349-352).

Otra intervención sobre el inmueble, trazada por Andrés de Oviedo, nuevo maestro mayor de la ciudad se documenta en 1625, contratada por el albañil Marcos Cano. Se actuó en el apeadero, caballerizas y chimenea del cuarto del jardín (Arenilla, 2005, p. 103). La chimenea se aprecia en los dibujos de Richard Ford de la zona del jardín (Pérez Escolano, 2007, p. 211). Descansaba sobre una ladronera con forma de ménsula cóncava en el bloque adosado a la caja de la escalera principal, en el lado Sur. Se estrechaba sobre la vertiente del tejado y se cubría con un capuchón, para dar calor a una sala de la planta superior, que en el plano anónimo de 1756 se identifica con los nº 41 o 42.

25. En un patio y sus corredores puso 737 tapias de piedra, en la entrada de la cocina 10 tapias, bajo la escalera 18 tapias, en los corrales y zonas de servicio 76 tapias, en el apeadero 140 tapias, y en las cocheras, patio y caballerizas hasta 163

26. En 1617, junto al también pintor de imaginería Vicente de Perea, y el batihoja Agustín Mexía, contrató el dorado del retablo mayor de la villa de Azuaga (E.S., 1936, p. 82).

4. La interpretación de su estructura interna a través de la planimetría histórica

Para lograr una correcta interpretación de la estructura de este inmueble desaparecido, tendremos que aunar a la parca descripción de la documentación, el análisis formal de la planimetría histórica y de varios dibujos. Resultan esenciales dos planos de mediados del siglo XVIII, un alzado de la fachada y los dos dibujos del jardín interior de Richard Ford de 1831. Complementarios, resultan once planos de parcelaciones del XIX y la descripción de González de León.

Los planos dieciochescos recogen un edificio sin la finalidad representativa de la centuria anterior, reaprovechado con fines administrativos y lucrativos, por lo que resulta parcelado, presagiando el triste destino final. Uno lo firma en 1752 Ignacio Moreno, maestro mayor de los Reales Alcázares sevillanos²⁷, en tiempos del XIV duque Pedro Alcántara Pérez de Guzmán el Bueno y López-Pacheco (1724-1779), que ordena su confección en el contexto de su formación ilustrada, que le lleva a conocer las capacidades y rentas de sus posesiones con fines de aprovechamiento funcional y económico (Dahlman, s/f, s/p). El segundo es una copia anónima, con variantes artísticas, de hacia 1756, por una inscripción de ese año que se incorporó al original.

Sobre papel y de formato rectangular, resultan casi idénticos, un plano superficial sin alzado, con trazo lineal negro para marcar los muros, con rellenos de color amarillo y rojo para delimitar zonas. En el original se completa con celeste y marrones para aclarar otros espacios, y en el anónimo con verdes y ocre. Cada espacio o elemento lleva un número identificador, que se corresponde con una leyenda en la parte inferior. Una rosa de los vientos y un pitipié o regleta dentada de 30 varas castellanas, permiten conocer su orientación y medidas (Cruz Isidoro, 2006b, pp. 247-262). (Fig. 6)

El conjunto se identifica como “el Palacio que tienen los Sres. Duques de Medina Sidonia en la Ciudad de Sevilla”, dividido en aquellos momentos en dos casas principales adosadas y otras dependencias administrativas y de

27. Moreno ejerció esa maestría de albañilería desde 1748 hasta su fallecimiento en 1760, adquiriendo relieve en la ciudad tras el terremoto de Lisboa de 1755 porque, aparte de la restauración que efectuó en ese edificio, afectado por el seísmo en el sector del palacio alfonsí (Ollero Lobato 1998, 233-245. Marín Fidalgo 1990, 292, 420, 507), fue requerido por el conde de Mejorada, Veinticuatro y Procurador mayor de Sevilla, para que junto con otros maestros mayores reconociese la Torre del Oro y las puertas y murallas de la ciudad, para dictar su restauración. En solitario, efectuó nuevos reconocimientos y dirigió la reparación de esa torre (Falcón Márquez 1983, 61-62, 72). Se conservan otras plantas y alzados que muestra su capacidad en la materia, como la de una casa de vecindad que se intentaba hacer junto a la Puerta de Jerez, posterior en el tiempo, de 1760 (Marín Fidalgo 1990, 652 reproducido. nº 508, 656-657 reproducido. nº 509).



Fig. 6 Anónimo. Plano de los palacios del duque de Medina Sidonia, Sevilla, ca. 1756. (Fuente: AGFCMS leg. 1156. Cartoteca de la Junta de Andalucía, sign: IECA1988024875)

servicio. La de mayor importancia abarcaba los números 1 al 58, y la “Cassa principal o accesoria de dicho Palacio”, los números 87 al 114. Entre ambas, fruto de parcelación y perimetrada en rojo, la vivienda del administrador y tesorero, no considerada independiente: “Síguese la explicación del quarto de dicho thesorero y agente de S.E”, con los números 59 al 86. Finalmente, en la trasera del lado izquierdo, lindante con la calle de las Armas y el callejón de los Estudiantes, y sin comunicación interna, pues abría a la primera, tres cocheras y el obrador del maestro cochero al que estaba alquilada, de dos plantas, con comedor, cocina, habitación y amplio corral, abarcando los números 115 al 126.

Analicemos la estructura del conjunto. Desde la portada principal y la colateral de la derecha se accedía a un “zaguán, o apeadero” de animales y coches, trapezoidal por seguir el cejo de la fachada, tan ancho que se necesitó apeaar la techumbre pisada sobre seis altas columnas con arcos de medio punto, dándole aspecto de una doble nave. González de León lo describe: “Por un portal o zaguán espacioso con altas columnas, que sostienen arcos, que reciben el piso alto, se entra” (1844, p. 41). Allí se disponían 32 pesebres y, a su izquierda,

una cochera. Su pavimento sería de cantos rodados para la capacidad de absorción del desgaste de los cascos de los animales y coches.

Desde el apeadero se podían seguir dos recorridos. El primero, al frente, conducía a uno de los pasillos perimetrales de un patio menor claustrado con 6 soportes por lado, presumiblemente pilares de ladrillo. El pasillo quedaba dividido en tres por citoras, sirviendo el tramo central de “Quarto de mozo” y el angular de oratorio. El propio patio quedaba partido en dos en aquellos momentos, pues una zona servía como residencia al tesorero y agente ducal. González de León lo describe como: “Otro patio no pequeño hay también claustrado como el anterior, que viene á estar frente de la puerta principal, y modernamente le han abierto puerta de arco con rejas” (1844, p. 41). Según la regleta en varas, medía aproximadamente, de columna a columna, 20,93 x 16,04 varas (17,47 x 13,31 m. aprox.) A los pasillos abrían estancias y zonas de servicios, y al fondo de la galería izquierda una escalera secundaria. Disponía de cocina y, lo más interesante, un aljibe con dos paseos colaterales. El muro del fondo disponía de un postigo “al Callejón de la calle de las Armas”.

El otro recorrido desde el apeadero, el principal, hacía un quiebro a la derecha, con dos puertas. Una abría a la “Sala principal”, paralela al muro de fachada y abierta con ventanas. Comunicaba a su derecha con una antesala de menor tamaño, y a su vez con una recámara y un tránsito estrecho. Formaba el ángulo derecho del palacio, con la torre y su mirador a los terrenos del colegio de San Hermenegildo y a la parroquia de San Miguel, con la que la familia mantenía estrecha relación²⁸.

Detrás de la crujía de fachada se disponía el hermoso patio principal claustrado, de planta rectangular apaisada, de arcos de medio punto sobre 32 columnas con pedestales (10 columnas en los lados mayores y 8 en los menores), y sobreclaustro o piso superior de paramento perforado con balcones. Medía aproximadamente, de columna a columna, 34,88 x 34,88 varas (29,12 x 29,12 m. aprox.) Disponía de fuente o pila, con alberca octogonal según el dibujo. González de León (1844) así lo describe:

y á la derecha se encuentra el patio principal claustrado de grande estension, cuadrado, con galerías bajas y altas, las bajas abiertas, y las altas cerradas y con balcones al claro del patio, y unas y otras formadas de arcos sobre hermosas columnas de mármol (...), así como al patio primero se la han abierto (puerta) á la plaza, porque la casa la han dividido en dos viviendas separadas (p. 41).

28. Lo avala la libranza de 1.000 reales ordenada por el VIII duque en octubre de 1631 “para ayuda a la obra que se hace en la iglesia”. AGFCMS leg. 3.088.

En el ángulo derecho del pasillo claustral estaban la letrina y la escalera de caracol para subir a la torre. Al final del pasillo claustral izquierdo, en la esquina SO de la galería sur, la potente caja cuadrangular de la escalera principal, cubierta con un artesonado de, al menos, tres tramos, con dos ramales de quince escalones de mármol rojo cada uno si es fiable el plano. Llevaban a dos mesetas y a un nuevo tramo, ya único y de cinco escalones, con lo que tendría un desarrollo parecido a la caja de escalera del palacio de los duques de Medinaceli. González de León (1844) dirá:

La escalera es sumamente espaciosa, y sus gradas de mármoles encarnados, y en ella se conserva una gran ventana que da á las cocinas, con una reja de una labor extraordinaria y de mérito; y en la gran pared se ven muy bien pintadas las armas de la casa de los Guzmanes buenos, linaje ilustre de quien es este edificio, y su techumbre es de artesonado (pp. 41-42).

La caja sobresalía en altura de la segunda planta, con cubierta de madera a cuatro aguas tejada. Se observa en un dibujo de Richard Ford, donde también se aprecia, en su testero, lo que parece un balcón con tejaro cerrado por una reja. Debe ser ese elemento singular de forja de hierro que destaca el historiador decimonónico, y es de lo poco que se conserva, reubicado en la fachada del palacio sanluqueño, la llamada "reja de la pendencia o de la porfía". La inscripción del plano aclara que "En el testero de dicha escalera principal, está una bentina con una reja, tan particular en su fábrica, que se dificulta se pudiese haçer a golpe de martillo, sin trabajo de lima". (Fig. 7)

El corredor derecho quedaba delimitado por el muro de cierre al estrecho callejón de los Estudiantes, con una zona que servía de cochera y un postigo al callejón, mientras el corredor del testero organizaba tres salas, destacando la lateral izquierda o "Sala principal que llaman la Torre". Junto a ella se disponía un estrecho pasillo a la zona de cocinas, un lavadero y otra escalerita. Ese pasillo se prolongaba a lo largo del muro perimetral para una pila, una cocina y, al fondo, un pequeño corral. Las tres salas abrían a un precioso jardín rectangular, el del aljibe. Se organizaba en seis parterres mixtilíneos de arbustos, frutales y flores, centrados por dos pilas ochavadas. Medía aproximadamente 34,88 x 25,11 varas (29,12 x 20,96 m. aprox.) A su izquierda había un gran estanque rectangular en altura, al que se accedía por dos escaleras angulares, con un paseo "que circunda dicho estanque". González de León (1844), al describirlo, considera que:

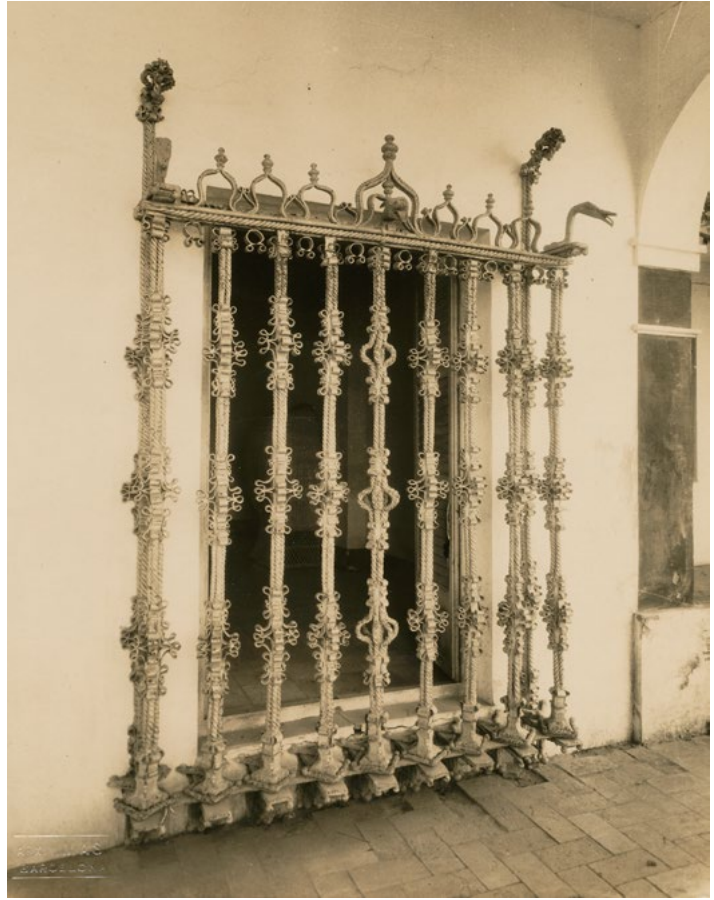


Fig. 7 Reja de la porfía, en su primer emplazamiento en el palacio de Sanlúcar de Barrameda, antes de su reutilización en la fachada (Fuente: Fototeca de la Universidad de Sevilla)

El jardín es á proporción de la casa, de muy grande extensión y bien poblado de árboles, frutas y flores. Tiene un estanque o depósito de aguas que acaso sea el mayor de Sevilla por su dimensión y profundidad, donde muchas veces ha nadado una barquilla para diversión de la familia, y además tiene una porción de fuentes (p. 42).

Los Medina Sidonia, al igual que los Medinaceli, utilizaron el coleccionismo arqueológico como emblema de su formación humanista y para decorar espacios de naturaleza domeñada. Alcanzó cierta entidad, pues aparece en el catálogo europeo de inscripciones romanas del cosmógrafo alemán Jacopo Appiano, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis non illae quidem romanae, sed totius fere orbis summo studio ac maximis impensis Terra Mariq[ue] conquestate* (Ingolstadt, 1534, p. XXVIII) con el epígrafe en Sevilla "in horto Ducis Medinae" (Plaza, 2015, p. 62)

González de León recoge la existencia de un pedestal romano en el jardín del estanque, con la inscripción "T. FLAVIO AVG. / LIB. POLICRISO / PROC. MONTIS / MARIANIPRAES / TANTISSIMO / CONFECTOR E S A E R I S" (1844, p. 42). Posiblemente procediera de la ciudad romana de Itálica, cedida por la familia a la comunidad del monasterio de San Isidoro del Campo, en la actual Santiponce, utilizada históricamente como cantera de materiales nobles.

Este jardín y el ala que lo flanqueaba se aprecia en los dos dibujos de Richard Ford. Se observa en primer plano la alberca elevada, con el pedestal romano sobre el pretil y, en los paseos laterales, plantaciones de naranjos, otros arbustos y plantas. Más alejada, una palmera (Pérez Escolano, 2007, pp. 210-211). El otro dibujo se centra en uno de los paseos, con una pajarera circular de cubierta cónica (Pérez Escolano, 2007, p. 207).

La otra casa principal, adosaba a la izquierda, era de disposición alargada, con su lado menor hacia la plaza y el mayor hacia la calle de las Armas. Tras la puerta principal, a poco de cruzar la esquina, se disponía un zaguán y una dependencia con escalera "que sube a un cuarto de morada y tránsito de Cochera, y cavalleriza", mientras que en la esquina se hicieron varias cocheras. Desde la casapuerta se pasaba en recodo a unas caballerizas subterráneas, realizadas en 1756. Encima cargaban dos habitaciones con su recámara y dos normales. También se pasaba a una de las galerías del patio, centrado por un estanque octogonal, rectangular y claustrado en tres de sus frentes gracias a 14 soportes, quizás pilares, ya que el testero no lo estaba. Sus medidas, 11,86 x 16,74 varas (9,9 x 13,97 m. aprox.) De él dirá González de León: "Tenía aun otro patio pequeño y otros varios patiecitos, y en proporción son las viviendas, si bien no tiene ninguna baja que dé á la calle, pues, aunque tiene muchas ventanas bajas, están en alto sobre las caballerizas, y son viviendas para criados" (1844, p. 41)

Por un pasillo se llegaba a una sala que abría a la fachada y a la escalera principal, de varios tramos y caja rectangular. Comunicaban a ese corredor varias salas y una zona de servicio, con un lavadero con su letrina y una escalera de caracol para subir a la planta segunda. Detrás un magnífico jardín claustrado de planta rectangular con 32 soportes (10 x 8) para el vuelo de cuatro danzas de arcos de medio punto, que soportaban azoteas. Medía, de columna a columna, unas 25,81 x 19,53 varas (21,55 x 16,30 m. aprox.) Desde la accesoria sólo se podía acceder a una de esas galerías, al quedar cerrada por una citara, pues al resto de panda y el jardín se dejaron para uso del Palacio principal. Recoge la descripción del plano:

Sobre las columnas demostradas en la planta de dicho jardín, no tienen sobre ella más que sus quatro líneas de arcos, que reciben quatro azuteas que circundan dicho jardín, y uno de sus lados mayores, como se demuestra en dicho Plano, está separado, sirviéndose de él la Casa principal o acesoria de dicho Palacio.

El jardín configuraba un crucero de cuatro parterres para arbustos y pila central de estanque octogonal. Disponía de pozo y de un postigo de salida a la calle Armas.

Diversas dependencias se abrían por la crujía interna, como la llamada “Antesala”, de formato rectangular y monumental, o la del oratorio, de planta cuadrada y abovedada “como en el Ayre”, que abría a la fachada principal del palacio con una ventana. En el sitio de su altar en la segunda mitad del XVIII había “una Columna con dos arcos”. La descripción de González de León en 1844 de esa capilla, ya arruinada, no coincide, salvo en la bóveda, con la descripción de la planta que venimos usando, pues dirá “era más bien un gran templo, de un gran cañón o nave con su especie de crucero y media naranja” (González de León, 1844, p. 41).

Este autor destacaba su monumental fachada, de carácter armónico, con ventanas en el primer cuerpo y balcones en el principal, flanqueada por dos torres en las esquinas con miradores formados por arcos sobre columnas y barandales de hierro, de los que sólo quedaba una torre, por la ruina de la dispuesta en ángulo a la calle Armas:

Ocupa casi todo el frente de esta plaza que mira al levante (...) Hoy es menos grande que en aquel tiempo por haberse arruinado mucha parte de su diestro lado, y haberla enagenado por donaciones o ventas, por lo qual está desigual su fachada, faltándole un pedazo, y el otro torreón que tuvo a la esquina de la calle de las Armas. Su fachada era (y es lo que ha quedado) una línea continuada a todo el largo de la plaza (que es bien grande) de ventanas en el primer cuerpo y balcones en el segundo, quedando en medio su gran puerta que enriquecen dos grandes medias columnas dóricas que sostienen la cornisa que descansa un airoso y gran balcón; y a cada extremo un alto y diáfano torreón abierto con arcos sobre columnas y varandas de hierro (1839, pp. 49-50)

Esta casa palacio sí no era la mayor por su estension de todas las particulares de Sevilla, por lo menos era la de mayor fachada. Cogía esta todo el frente de lo largo de la plaza teniendo dos torreones uno en cada

extremo, de los cuales existe el de la izquierda, y la gran portada que aún conserva estaba en el centro. Arruinóse la parte de la derecha, y sus dueños la enajenaron (1844, p. 41).

La fachada presentaba tres tramos. El primero, retraído, correspondía a la casa accesoria alineada con la calle Armas, que fue enajenada. Al palacio principal, reservado, el central, en ángulo por el entronque de ambos inmuebles, y un bloque tercero, más avanzado y alargado, para el resto del edificio. Las caballerizas quedaban soterradas a modo de criptopórtico, con ventanas al paramento de la planta baja, según podemos interpretar de los planos dieciochescos y por el alzado de hacia 1832²⁹, cuando ya se habían enajenado las casas principales accesorias, y se reconvirtió el frente para accesorias para alquilar. Según se advierte, el paramento se articulaba con pilastras, abriendo sobre la fachada disminuida hasta dieciséis balcones al piso noble, más otro en la torre. Por la documentación se desprende que, en las casas principales accesorias, o del lado izquierdo, desde la esquina de la calle de las Armas y hasta el oratorio, se disponía una galería o tribuna como mirador, con ocho arcos sobre nueve columnas, cubierta por una azotea, utilizada para la asistencia de los festejos celebrados en la plaza. Para ese uso se dejó el torreón superviviente de la derecha. Ambos habían representado un auténtico emblema de poder por el recuerdo defensivo de las viejas torres militares, de gran altura al disponer de una tercera planta con balcones, y de un mirador como cuarta altura con medios puntos sobre columnillas con alfiles y tejado piramidal. Dominaron todo el barrio, como un permanente referente visual.

Destacaba la portada principal, de vano dintelado entre columnas, al parecer toscanas, sobre bajos pedestales, un orden varonil como correspondía al tono de la Casa ducal. Cinco alargados triglifos soportaban el cuerpo superior, un balcón sobre cornisa, para tres puertas de recerco, más ancha y alta la central, entre cuatro parejas de columnas sobre altos pedestales para un potente entablamento, donde sobresalían cajas a plomo con los soportes, con pináculos piramidales. El vano central lo potenciaba un frontón curvo con palmeta que rompía el entablamento y anunciaba otro frontón mixtilíneo ondulante. Allí se disponía el escudo de los Guzmanes, una tarja con las dos calderas con las cabezas de serpientes, la corona ducal y el toisón de oro, que el VII duque recibió en 1581, entre dos figuras alegóricas recostadas sobre los trasdoses del frontón curvo. Para permitir el paso de carruajes y caballería, escoltaban esa portada otras dos menores, de vano dintelado y frontones curvos rotos,

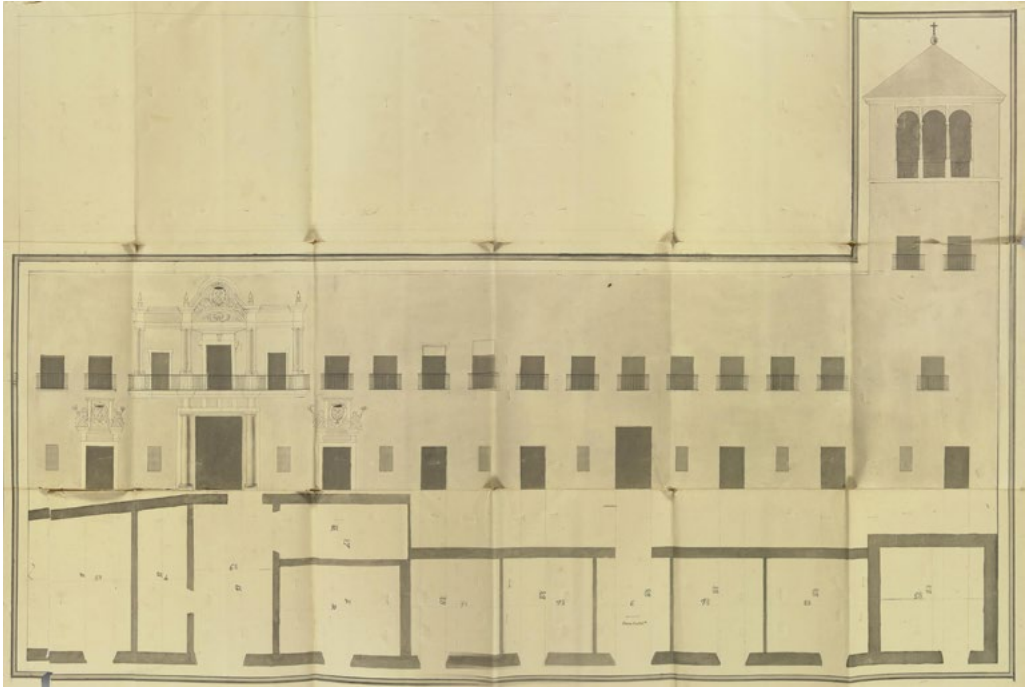


Fig. 8 Anónimo. Alzado de la fachada del palacio del duque de Medina Sidonia, Sevilla, ca. 1832.
(Fuente: AGFCMS leg. 1904, Cartoteca de la Junta de Andalucía, sign: IECA1988024955)

con figuras recostadas, para flanquear sendos escudos ducales encajados en un marco (Fig. 8).

5. El conjunto palacial se parcela, se enajena y finalmente desaparece

El poco uso de los inmuebles hizo que una década más tarde se enajenase al ayuntamiento sevillano la casa principal accesoria, la que lindaba con la calle de las Armas. Entre 1767 y 1779 el Asistente de la ciudad Pablo de Olavide construyó sobre el terreno un magnífico teatro de comedias “En la parte arruinada y enagenada, donde ahora están dos casas nuevas”. Se hizo de fábrica “sin ninguna madera”, pero faltó cubrirlo, por lo que se tuvo que demoler en 1795 “hicieron derribar precipitadamente este teatro trabajando en su derribo día y noche, sin cesar hasta allanarlo y dejarlo por el suelo”.

González de León añadirá que en la plaza existían otras casas, la del mayorazgo de los caballeros Solices, en el lado Sur mirando al Norte, la de los caballeros Tellos, y las principales de los Cavaleris, con “una portada de dos

cuerpos de columnas, y su balcón de balaustres todo de mármol blanco bien labrado; cuya portada se trajo de la casa que se quemó en la plaza de la Gavidia" (González de León, 1839, pp. 51-52). E informa que el asistente Arjona hizo plantar un jardín en 1827 con árboles de diversas especies y asientos de piedra, completados en 1839 con respaldares de hierro. Su valoración es contundente: "por su tamaño, y por su situación local, y buenos edificios, es quizás la más hermosa de la ciudad, (a escepción de la de San Francisco) y ha servido en varias ocasiones para funciones públicas, y para las de manejo de ginetas de la real maestranza de caballería, en los días de los reyes" (González de León, 1839, p. 53).

El archivo ducal conserva otras once referencias iconográficas, entre planos parciales y croquis del siglo XIX, que documentan la parcelación sufrida durante el ochocientos. En 1819 el arquitecto ilustrado carmonense José Echamorro (1751-1825), autor de la iglesia sevillana de San Ildefonso, firma el proyecto "Planta y alzados de la casa de habitación que se ha formado de una parte del palacio perteneciente al Exmo. Señor Marqués de Villafranca, Duque de Medina Sidonia, etc. situado en la plaza que nombran del Duque"³⁰. Utilizará el tramo central del conjunto, compartiendo el patio utilizado por el tesorero, que luego será llamado casa nº 11 (Ramírez Moreno y Olmedo Granados, 2020, pp. 212, 214).

A esa etapa de decadencia corresponde el alzado de la fachada de las casas principales, de hacia 1832, adjunto a una carta al marqués de Villafranca de Francisco de Paula Vega, su agente en Sevilla, con el parecer de convertirlo en cuartel y aumentar los alquileres, sosteniendo la necesidad de cierta obra valorada en 70.000 reales para la regularización de la delantera y su parcelación en accesorias, en base al proyecto del dibujo. Recoge unas medidas de sólo 38 varas y media (32 m); las de la puerta principal, de 3 varas de ancho y 5 de alto (2,49 x 4,15 m); y del zaguán, con 6 de ancho y 13 de fondo (5 x 10,8 m) hasta el patio. El agente logrará alquilarlo a dos marqueses, de Esquivel y de Alventos, por 35 reales diarios, y el torreón a un billar por otros 5 reales. En esa carta de noviembre informa al propietario de las mejoras realizadas, como la reapertura de una portada, y el inicio de las accesorias, presentando el proyecto dieciséis huecos por planta. El resto de la planimetría histórica conservada, nueve planos parciales y croquis, corresponden al sector central habilitado por Echamorro, la llamada casa nº 11, encargados por el administrador Gregorio Muñoz entre 1852 y 1857. Este agente surtía de materiales al marqués de Villafranca para el palacio sanluqueño, presumiblemente arrancados de lo

que quedaba del inmueble, como “siete columnas de mármol de Génova, con basa y capiteles, que V.E. me tiene reclamadas”. Un último plano, de finales de la década de 1850, recoge otra obra de parcelación para una cuadra y cochera (Ramírez Moreno y Olmedo Granados, 2020, pp. 212-215).

En 1866 Antonio Vinent Gola, V marqués de Palomares del Duero, adquirió la esquina Norte, correspondiente a la casa nº 12. Dos años después, con proyecto de Antonio de la Vega, y sobre parte del solar, en torno al patio principal y sus cuatro crujías, construirá una casa historicista, que en buena medida seguía la escala de la anterior, al conservar muros, la organización en torno al patio, el jardín trasero y una fachada hacia la plaza de doble planta y torreón esquinero (Suárez Garmendia, 1986, pp 235, 236, lám. 33 y 34). Allí residió entre 1869 y 1872, cuando falleció.

Finalmente, en 1908, sobre la zona central del viejo palacio, la casa nº 11 adaptada por Echamorro, se levantó la también desaparecida casa de Miguel Sánchez-Dalp y Calonge, en torno al patio segundo, conservando muros y la impronta de la portada original. En octubre de ese año, el arquitecto regionalista argentino Simón Barris y Bes llevaría a cabo el “proyecto-reforma de fachada”, muy avanzado cuando falleció en 1912, concluyéndose en 1916 bajo la supervisión estética de su dueño (Villar Movellán, 1979, pp. 168, 179, 180-181, láms. 72, 73; Villar Movellán, 1978, pp. 67-68, 206-207, láms. 36-37). Mantuvo lo esencial del paramento, como la organización tripartita en dos plantas de la portada principal o los frontones curvos de las portadas laterales con las figuras femeninas recostadas sobre las aletas. Existe un amplio reportaje fotográfico de la fachada, incluidas postales, que ayudó a la popularización, del patio, caja de escalera y de numerosas estancias, que reflejan cómo se mantuvieron las estructuras básicas con reformas de reacomodo y abundante ornato, que dificultan su lectura e interpretación. La casa fue derribada en los años 70 del siglo XX (Salas, 2009, pp. 206, 213-266).

Actualmente, sobre parte del antiguo solar del palacio ducal se yergue un centro comercial, mientras que la plaza fue remodelada en 1924 por el arquitecto Juan Talavera Heredia, siguiendo el modelo cuadrangular inglés o square, con jardín central en torno a la escultura de Velázquez que realizara Antonio Susillo y que se colocó en 1892 (Salas, 2009, pp. 193-204).

6. Conclusiones

Para la Casa ducal de Medina Sidonia, el conjunto palacial que levantaron durante generaciones en el barrio de San Vicente fue un escenario clave para la salvaguarda de sus ambiciones y autoridad en una ciudad de realengo como Sevilla donde competían agresivamente con otras grandes familias nobiliarias, capital de reino y sede de una amplia archidiócesis. Desde allí dirigieron sus empresas comerciales e intrigas políticas desde fines del siglo XIII hasta principios del XVI, y cuando la familia se trasladó a Sanlúcar de Barrameda, el inmueble preservó su función de emblema de poder y centro administrativo durante otra centuria. La decadencia lo alcanzaría durante el XVIII, al desvanecerse su función al desplazar la familia sus intereses a Madrid. Motivó parcelaciones para su puesta en valor económica para obtener alquileres, que fueron mermando su integridad. Incluso la parte reservada para uso del propietario se fue descuidando, lo que llevó a su ruina en el siglo XIX y a la total desaparición durante el XX. Nada queda del enorme inmueble que durante años fue el orgullo de los Pérez de Guzmán, salvo algún elemento de ornato y de devoción, descontextualizados. Y poco interés ha despertado a la historiografía que estudia la arquitectura palacial de la ciudad, con la que este inmueble podría competir ventajosamente.

El uso de fuentes documentales primarias nos ha permitido reconstruir parcialmente su historia constructiva, bajo la impronta de proyectos clasicistas, diseñados por maestros vanguardistas como Livadote o Juan de Oviedo, que intentaron dar apariencia racional y monumental a lo que era un conjunto orgánico de casas principales, inmuebles y solares, a través de patios clausurados y de una fachada emblemática. Es una investigación sólo comenzada, que debe persistir para lograr una comprensión más exhaustiva del proceso constructivo y de los artífices que intervinieron, aunque el análisis de la planimetría histórica ha salvado parte de esas lagunas de comprensión. Entre los artífices ha surgido la presencia de Marcos Cabrera, el autor del Cristo de la Expiración, de la hermandad sevillana del Museo, que de confirmarse aumentaría lo conocido sobre su producción menor.

Y si apenas intuimos el contenedor, el contenido se nos antoja desconocido y de similar importancia, un fascinante proyecto por abordar, como ya hicimos parcialmente con el palacio sanluqueño (Cruz Isidoro, 2003, pp. 151-169). Reconstruir el mobiliario y el conjunto artístico atesorado requerirá de similar esfuerzo de investigación documental, que deberemos afrontar en un futuro. Indudablemente, durante la Baja Edad Media debió tener un amueblamiento apropiado y un uso del arte como emblema del poder ejercido por la familia

en Sevilla. Géneros artísticos afines a ese uso reiterativo, como el retrato o la magnificencia que se desprende de los objetos suntuarios no debieron faltar. Cuando el V duque y su esposa Ana de Aragón trasladaron definitivamente la residencia familiar al palacio de Sanlúcar en 1524, no cabe duda de que llevarían consigo aquellas obras de arte, de devoción y objetos suntuarios que consideraran fundamentales para el nuevo escenario que se abría para ellos. Por lo que una parte relevante, al menos hasta esa fecha, de los que aparecen inventariados en el palacio ducal sanluqueño en 1588 serían de esa procedencia (Cruz Isidoro, 2003, pp. 173-184). Permanecería el amueblamiento funcional y el imprescindible conjunto de objetos de representación para el uso temporal de residencia. Así lo demuestra la renovación del ajuar artístico de la capilla en 1575. Y que el palacio seguía manteniendo su valor de emblema, pues se acude a artistas de primer nivel, a los escultores manieristas Núñez Delgado y Vázquez "el Viejo". Permite identificar la devoción privada del VII duque y el valorar su interés estético vanguardista. Vázquez "el Viejo" era el maestro más valorado de la escuela sevillana, y Núñez Delgado representaba la irrupción temprana del naturalismo escultórico, anticipándose en décadas a la fogosidad expresiva y dinamismo del Barroco. Su pequeño Nazareno anuncia, iconográfica y formalmente, imágenes devocionales del primer tercio del siglo XVII, del calibre del Jesús de la Pasión de Montañés, o del Gran Poder de Mesa, que la historiografía debería valorar en su justa medida.

Se nos abren vías, como la relación laboral de patrocinio artístico que mantuvieron los duques (Cruz Isidoro, 2005, pp. 173-184; Cruz Isidoro, 2006b, pp. 126-137) y sus esposas (Cruz Isidoro, 2010, pp. 131-164; Cruz Isidoro, 2025, pp. 155-179), la valoración del gusto estético, o la reconstrucción de las obras de arte contenidas y su función de representación. Debieron ser vitales los retratos familiares para la exhibición del linaje, o la acumulación de objetos de lujo para la demostración de grandeza y generosidad extremas que podían exhibir con la corona y otros linajes.

Pero de lo que no cabe duda, es que el propio edificio siguió siendo hasta el siglo XVIII el mejor exponente de esa grandeza. Su volumen, ocupando casi una manzana, su intrincada estructura interna, suma de varias casas principales con patios claustrados y grandes jardines, de acceso selectivo pero, sobre todo, su monumental fachada longitudinal clasicista de casi un centenar de metros, con dos elevadas torres que competían en altura con las parroquias circundantes, y la enorme plaza que permitía su correcta perspectiva y el desarrollo de la fiesta, fueron los instrumentos que lograron mantener la mirada de poder alcanzada en la ciudad durante generaciones.

Referencias bibliográficas

- Albardonedo Freire, A. (2002). *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Guadalquivir.
- Amador Marrero, F. y Pérez Morales, J. C. (2007–2008). El sevillano “capitán” Marcos de Cabrera: personaje enigmático, notable escultor. *Atrio*, 13–14, 87–98.
- Arenillas, J. A. (2005). *Del clasicismo al barroco: Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Diputación de Sevilla.
- Barrantes Maldonado, P. (1998). *Ilustraciones de la Casa de Niebla*. Universidad de Cádiz.
- Bernales Ballesteros, J. y García de la Concha, F. (1986). *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*. Editoriales Andaluzas Unidas.
- Cabra Laredo, M. D. y Santiago Páez, E. M. (1988). *Iconografía de Sevilla* (T. 1: 1400–1650). Ediciones El Viso.
- Capitel, A. (2005). *La arquitectura del patio*. Gustavo Gili.
- Collantes de Terán, A. (1984). *Sevilla en la Baja Edad Media: La ciudad y sus hombres*. Ayuntamiento de Sevilla.
- Cruz Isidoro, F. (1991). *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Cruz Isidoro, F. (1995). Aproximación a la obra del arquitecto Asensio de Maeda. *Archivo Hispalense*, 237, 105–128.
- Cruz Isidoro, F. (1997). *Arquitectura sevillana del siglo XVII: Maestros mayores de la catedral y del concejo hispalense*. Universidad de Sevilla.
- Cruz Isidoro, F. (2003). La colección pictórica del palacio sanluqueño de la casa ducal de Medina Sidonia entre los años de 1588 y 1764. *Laboratorio de Arte*, 16, 173–184.
- Cruz Isidoro, F. (2005). El mecenazgo arquitectónico de la Casa ducal de Medina Sidonia entre 1559 y 1633. *Laboratorio de Arte*, 18, 173–184.
- Cruz Isidoro, F. (2006a). Aproximación a la obra del arquitecto Asensio de Maeda. *Archivo Hispalense*, 237, 105–130.
- Cruz Isidoro, F. (2006b). El palacio sevillano de los Guzmanes según dos planos de mediados del siglo XVIII. *Laboratorio de Arte*, 19, 247–262.
- Cruz Isidoro, F. (2006c). Aporte documental al mecenazgo artístico de los VII y VIII duques de Medina Sidonia. *Sanlúcar de Barrameda*, 42, 126–137.
- Cruz Isidoro, F. (2010). Juan Pedro Livadote al servicio de la condesa de Niebla: el convento de Madre de Dios (1574–1576). *Laboratorio de Arte*, 22, 131–164.
- Cruz Isidoro, F. (2012). El Palacio Ducal de Medina Sidonia: de fortaleza islámica a residencia de los Guzmanes (ss. XII–XVI). *Gárgoris*, 1, 28–33.

- Cruz Isidoro, F. (2020). *El arquitecto Miguel de Zumárraga (ca. 1550-1630): Ex-perto cantero en una Sevilla de albañiles*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Cruz Isidoro, F. (2021). Gaspar Núñez Delgado y el VII duque de Medina Sidonia. En torno a un “paso de Ntra. Señor con la cruz a cuestras” para el palacio ducal. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 10, 83-101.
- Cruz Isidoro, F. (2024). *Las casas-palacios de los duques de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda y Sevilla, entre la vida privada y la ostentación*. Real Academia de Bellas Artes de Cádiz.
- Cruz Isidoro, F. (2025). Poder, arte y género. El mecenazgo femenino de la Casa ducal de Medina Sidonia en la Edad Moderna. En A. M. Ágreda Pino, L. Illescas Díaz, M. Hermoso Cuesta y M. Illán Martín (Eds.), *Moderna: Mujeres y artes en los siglos XVI-XVIII* (pp. 155-179). Universo Barroco Iberoamericano.
- Cruz Isidoro, F. (2026). *El patronazgo artístico de la Casa Ducal de Medina Sidonia (1297-1645). «El triunfo de la fama»*. Editorial Universidad de Sevilla.
- Dahlmann, L. (s. f.). Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán el Bueno y López-Pacheco. *Real Academia de la Historia*. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/35489-pedro-de-alcantara-perez-de-guzman-el-bueno-y-lopez-pacheco>
- Diccionario histórico de las calles de Sevilla*. (1993). Ayuntamiento de Sevilla; Junta de Andalucía.
- E. S. (1936). Notas de arte. *Revista de Estudios Extremeños*, 10 (1), 81-90.
- Falcón Márquez, T. (2003). *El palacio de las Dueñas y las casas palacios sevillanas del siglo XVI*. Fundación Aparejadores.
- Falcón Márquez, T. (2006). *La casa de Jerónimo Pinelo, sede de las Reales Academias sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes*. Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.
- Falcón Márquez, T. (2012). *Casas sevillanas desde la Edad Media hasta el barroco*. Maratania.
- Gabardón de la Banda, J. F. (2000). *El conjunto monumental del palacio de los Ponce de León y el convento de los Terceros franciscanos de Sevilla*. Fundación Emasesa.
- González de León, F. (1839). *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta ciudad de Sevilla*. Imprenta de José Morales.
- González de León, F. (1844). *Noticia histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de la ciudad de Sevilla*. Imprenta de José Hidalgo.
- González Gómez, J. M. y Roda Peña, J. (1992). *Imaginería procesional de la Semana Santa sevillana*. Universidad de Sevilla.
- Hazañas y la Rúa, J. (1928). *Algunas consideraciones sobre la casa sevillana*. Academia de Estudios Sevillanos.

- Hazañas y la Rúa, J. (1974). *Historia de Sevilla*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.
- Hernández Díaz, J. (1991). Retablos y esculturas. En *La catedral de Sevilla* (pp. 221–320). Ediciones Guadalquivir.
- Hernández Núñez, J. C. y Morales Martínez, A. J. (1999). *El Real Alcázar de Sevilla*. Scala Publishers.
- Ladero Quesada, M. A. (2015). *Guzmán: La casa ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino (1282–1521)*. Dykinson.
- Lleó Cañal, V. (1998). *La casa de Pilatos*. Electa.
- Lleó Cañal, V. (2012). *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Lleó Cañal, V. (2017). *La casa de Pilatos: Biografía de un palacio sevillano*. Universidad de Sevilla.
- López Martínez, C. (1929). *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Tipografía Rodríguez, Giménez y Cía.
- López Martínez, C. (1932). *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Tipografía Rodríguez, Giménez y Cía.
- López Martínez, C. (1943). *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera (1565–1625)*. Imprenta San Antonio.
- Marín Fidalgo, A. (1990). *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*. Ediciones Guadalquivir.
- Marín Fidalgo, A. (1999). *Guía de visita del Real Alcázar de Sevilla*. Aldeasa.
- Miura Andrade, J. M. y Collantes de Terán Sánchez, A. (2020). Donde late el corazón del mundo. En J. M. Feria Toribio (Coord.), *Sevilla: Historia de su forma urbana. Dos mil años de una ciudad excepcional* (pp. 112–177). Fundación Cajasol; Ayuntamiento de Sevilla.
- Oliver, A. y Pleguezuelo Hernández, A. (2012). *El palacio de los Marqueses de la Algaba*. Ayuntamiento de Sevilla.
- Ollero Lobato, F. (1998). La reforma del palacio gótico de los Reales Alcázares de Sevilla en el siglo XVIII. *Laboratorio de Arte*, 11, 233–245.
- Olmedo Granados, F. (Dir.). (2022). *Sevilla: Cartografía histórica. Planos y mapas, siglos XVI al XX*. Ayuntamiento de Sevilla.
- Ortiz de Zúñiga, D. (1795–1796). *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*. Imprenta Real.
- Pérez Gómez, M. P. (2017). *Representación artística y poder de los duques de Medina Sidonia en el palacio de Sanlúcar de Barrameda* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/items/19f43089-594e-4b28-bdff-15a7a8dcb1ea>

- Pérez Escolano, V. (1977). *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625): Escultor, arquitecto e imaginero*. Diputación de Sevilla.
- Pérez Escolano, V. (2007). La arquitectura civil: obras singulares. En *La Sevilla de Richard Ford (1830-1833)* (pp. 205-218). Fundación El Monte.
- Pleguezuelo Hernández, A. (1994). *Diego López Bueno: Ensamblador, escultor y arquitecto*. Diputación de Sevilla.
- Pleguezuelo Hernández, A. (2000). *Arquitectura y construcción en Sevilla (1590-1630)*. Ayuntamiento de Sevilla.
- Ramírez Moreno, N. y Olmedo Granados, F. (2020). *Archivo General Fundación Casa Medina Sidonia: Mapas, planos y dibujos de Andalucía. Guía temática*. Junta de Andalucía.
- Salas, N. (2009). *Sevilla desaparecida: Álbum de la destrucción de la ciudad (siglos XIX y XX)*. Guadalturia.
- Serrera, J. M. y Oliver, A. (1989). *Iconografía de Sevilla (1650-1790)*. Ediciones El Viso.
- Suárez Garmendia, J. M. (1986). *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Vázquez Consuegra, G. (1992). *Guía de arquitectura de Sevilla*. Junta de Andalucía.
- Villar Movellán, A. (1978). *Introducción a la arquitectura regionalista: El modelo sevillano*. Universidad de Córdoba.
- Villar Movellán, A. (1979). *Arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900-1935)*. Diputación Provincial de Sevilla.

