

DIEGO LÓPEZ BUENO, ARQUITECTO DEL MONASTERIO DE SANTA PAULA DE SEVILLA (1615-1623)

POR

JUAN ANTONIO ARENILLAS

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla

This article discusses about the job built in Saint Paule's Monastery of Seville by diocesan architect Diego López Bueno since 1615 until 1623. The main sevillian artists' worked on it in the first third of the 17th century. This constructed process will become a long case between the monastery and the bricklayer, who performed the jobs, the artists' personal and professional interests which working at the monastery are going to be mixed, being this last one the main damaged.

En la primera mitad del siglo XVII, se desarrolla una intensa actividad artística en los monasterios y conventos sevillanos. Reformas y ampliaciones se suceden, a la vez que se crean nuevos conventos, debido, principalmente, al crecimiento y al auge económico de las comunidades religiosas¹. Todo ello condiciona la morfología urbana de la ciudad.

El modelo de monasterio que se desarrolla con mayor profusión, es el de tipo benedictino, donde se mantiene el claustro como elemento principal, en torno al cual, se distribuyen la iglesia, la sala capitular y las demás dependencias. Al verse los conventos eximidos del pago tributario al mismo tiempo que beneficiados por diezmos y estipendios, les era factible acometer sucesivas reformas y ampliaciones. Este tipo de exención, llevó a una clara competitividad entre las distintas órdenes y los diferentes monasterios y conventos. Quizás donde mejor se pueda apreciar ésto sea en la profusión de claustros. Baste recordar que el convento de San Francisco llegó a tener quince, y que la mayoría solían poseer un mínimo de dos².

El monasterio sevillano de Santa Paula debía estar, en los primeros años del siglo XVII, reducido a su núcleo antiguo de fundación, con la iglesia, patio viejo y algunas otras depen-

¹ Domínguez Ortiz, A. *Orto y ocaso de Sevilla*. Sevilla, 1981, págs. 89-90.

² Castillo Utrilla, María José. *El convento de San Francisco. Casa grande de Sevilla*, Sevilla, 1988. Castillo Utrilla señala la gran cantidad de espacios abiertos que existían en el convento, si bien todos no deberían ser considerados como claustros sino que habría que distinguir entre patios y claustros, entendiéndolos como espacios abiertos rodeados de galerías.

dencias. A partir de 1615, el convento va a sufrir una serie de obras y ampliaciones que determinará, básicamente, su actual configuración³. Este proceso constructivo, que estará en manos de los principales maestros sevillanos del momento, será largo y dará lugar a una serie continua de pleitos, que ofrecen una importante cantidad de datos sobre los principales artistas de Sevilla en la primera mitad del XVII.

En 1615, Diego López Bueno, maestro mayor de fábricas del arzobispado sevillano, da las trazas y condiciones para la construcción del claustro principal y escalera del convento⁴. Por fortuna, aquéllas se han conservado pero no así el pliego de condiciones, cuyas cláusulas, no obstante, pueden deducirse de documentos posteriores⁵. Entre éstos, se encuentran las escrituras del maestro albañil y carpintero que se encargaron de las obras ya señaladas⁶. De todo ello se infiere que las principales fases del proceso constructivo del monasterio fueron dos. La primera abarca desde 1615 a 1620, realizándose en el intervalo de estos años, la galería del claustro medianera con la iglesia y la escalera principal, como estaba estipulado, además del mirador, campanario y fuente del patio, así como, las reformas y ampliaciones de los coros e iglesia que no se citaban en las condiciones de López Bueno. La segunda fase comprende de 1620 a finales de 1622, incluyendo, principalmente, la obra de las tres galerías restantes del claustro y la arquería de comunicación entre el patio viejo y el principal⁷.

Sin embargo, no acabaron aquí las obras. El 7 de mayo de 1623, Diego López Bueno, aprecia algunas labores que se habían efectuado con posterioridad a septiembre de 1622, fecha en la que se tasaron las ya indicadas⁸. Existen incluso en el monasterio, paños de azulejos fechados en 1631, lo que indica claramente una continuación en las obras. Todas éstas se realizaron bajo la dirección de López Bueno, quien, en distintas ocasiones, las visitó dando pareceres y directrices⁹.

El arquitecto nos presenta en la traza aludida un modelo de claustro de raigambre clasicista, donde simetría y proporción se conjugaran perfectamente (fig. 1). En una de las leyendas el maestro dice: «este edificio es bien que tenga siete arcos así para que aya arco en medio como para que los arcos de arriba queden en secada andeser mas bajos tengan buena proporción y gracia». En esta frase, se resumen las características principales del claustro, ya que nos encontramos ante una galería de dos cuerpos, con siete arcos cada una de ellas, siendo los arcos, escarzos en la planta superior y de medio punto en la inferior. Estos arcos apoyan en columnas de orden toscano rematadas en cimacios. Las enjutas se ornamentan con triángulos y el friso y la cornisa quedan decorados con recuadros y mútulos. En

³ Hernández-Díaz Tapia, C. *Los monasterios de jerónimas en Andalucía* Sevilla, 1976, pág. 46. De ello ya habla Gestoso en su *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla, 1892. Vol. III, pág. 27.

⁴ Para Diego López Bueno, véase, López Martínez, C. *Diego López Bueno*. Sevilla, 1933.

⁵ Sevilla. Monasterio de Santa Paula. «Planta del claustro que pretendese haga en el convento de Santapaula desta ciudad», por Diego López Bueno. (s. f.) (1615). Escala en pies. 415 x 562 mm. Tinta y aguada con explicación. Archivo General Arzobispado (A.G.A.). Sección Justicia-Ordinarios. Legajo 280. Sin foliar.

⁶ A.P.N.S. Of. 18. Año 1615. Leg. II. Folios 986-994. Según estas escrituras de concierto, Diego López Bueno recibió diez ducados por la traza y condiciones de albañilería, y dos por las de carpintería.

⁷ A.G.A. Doc. cit. Folio 248. Las obras concertadas fueron los cuatro claustros y la escalera principal, mientras que las que se hicieron sin estar concertadas fueron las de la iglesia, coros, mirador, campanario, celdas, dormitorios y otras de menor importancia.

⁸ A.G.A. Doc. cit. Folio 6.

⁹ A.P.N.S. Of. 18. Año 1617. Leg. II s/f. Ya se preveía en las escrituras de concierto de los maestros albañil y carpintero, que en el tiempo que durasen las obras y si se realizaban algunas otras sin estar concertadas, se debían seguir los criterios y directrices del maestro mayor de fábricas.

la galería superior la ornamentación es similar, aunque las claves de los arcos se decoran con ménsulas.

El diseño de López Bueno es fiel reflejo del sentido que adquiere la arquitectura sevillana del momento. Es un claro ejemplo de arquitectura clasicista, despojada de toda artificiosidad decorativa, apareciendo una ornamentación propia de lo que Chueca ha denominado «arquitectura recuadrada»¹⁰. En la traza, se observa la pérdida de la primacía del orden en aras de un sentido más abstracto de la arquitectura, propio del giro que ésta da hacia el clasicismo.

En cuanto a la escalera principal el dibujo indica: «en esta caja de escalera se puede hacer un armadura tosca y debajo de ella una bóveda vaída detabicado»¹¹. Como se analizará de inmediato, no llegará a hacerse la bóveda vaída, y se ejecutará un artesonado.

El 16 de mayo de 1615 Diego López de Arenas, maestro carpintero y Diego Gómez, maestro albañil, conciertan con la priora y monjas del monasterio y convento de Santa Paula y con Francisco de Ayala, su mayordomo, la obra de carpintería y albañilería que se pretendía hacer en el claustro y escalera principal. Dos días después, se da la licencia por el doctor Juan de Salinas, visitador de los conventos sujetos a la jurisdicción ordinaria, en representación del Arzobispo de Sevilla, don Pedro de Castro y Quiñones¹².

El artista del siglo XVII cuando traza, lo hace con indiferencia del material que se vaya a emplear en la ejecución. Por ello, los maestros que ejecutan las obras pueden hacer variaciones con respecto a las condiciones que da el maestro mayor e introducir motivos ornamentales y decorativos que no aparecen en la traza. El claustro del monasterio de Santa Paula ofrece dos variaciones muy claras respecto a la traza original. Como se dijo, en la escalera principal no se ejecuta una bóveda vaída, sino que se realiza un artesonado¹³ (fig. 2). Diego López de Arenas ya propuso este cambio en 1615, cuando da las condiciones para las obras de carpintería¹⁴. La escalera es de tipo claustral, de dos rellanos y un desembarco, donde destaca, principalmente, el artesonado y los paños de azulejos de Hernando de Valladares¹⁵. Sobre ella se levanta el mirador a modo de torreón. La otra variación sobre la traza corresponde al orden de la galería inferior. Los capiteles que debían ser toscanos, son del tipo corintio que se suele llamar de castañuelas, ornamentándose los cimacios con ménsulas. Diego Gómez no hace alusión en las escrituras de concierto a esta labor decora-

¹⁰ Chueca Goitia, F. «El protobarroco andaluz. Interpretación y síntesis». *Archivo Español de Arte*, núm. 166, 1969, pág. 152.

¹¹ Véase nota 5.

¹² Véase nota 6.

¹³ López de Arenas, D. *Carpintería de lo blanco y Tratado de alarifes* Sevilla, 1633, págs. 21-22.

¹⁴ A.P.N.S. Of. 18. Año 1615. Leg. II. Folio 986. López de Arenas dice: «Yten fare la armadura de sobre la escalera fecha de toco como muestra la trassa que para la dicha obra esta fecha dandoseme por ella veynte y cinco Ducados y si la dicha sobreescalera se ficiere de madera linpia y no de bobeda como en las condiciones de albañilería dise sse puede facer un ocho de lasso cruzado. En quatro paños de limas moamares con su almijate tambien de ocho cruzado de laso y sus quadrantes tucados y sus canes todo con su arrecebe de muy graciosas molduras conforme lo muestra la dicha trassa que firmada de mi nombre esta en poder del dicho señor bisitador del dicho Convento y fecha en la dicha forma la dicha escalera se me a de pagar por la manifatura cinquenta Ducados con cargo de las dichas cosas».

¹⁵ A.P.N.S. Of. 20. Año 1623. Leg. V. Folios 767-768. Hasta ahora no se había encontrado documento alguno que acreditara a Hernando de Valladares como el autor de los azulejos del monasterio de Santa Paula. En 1623, otorgó carta de pago al convento por 2.325 ducados que le debían por distintas partidas que había entregado al monasterio. Este documento nos permite vincular, sin lugar a dudas, a Valladares con la extraordinaria colección de azulejos existentes en el conjunto conventual.

tiva, aunque en las tasaciones hechas en 1622, se señala la labor de ornamentación de los cimacios ¹⁶ (fig. 3).

No se preveía en las primitivas condiciones firmadas por Diego Gómez y Diego López de Arenas otro tipo de obras que no fueran las indicadas. Sin embargo, bien por iniciativa de López Bueno o por necesidad de las monjas, se van a emprender otras labores a las que ya se ha aludido. Cronológicamente, las primeras obras que se realizan son las de los coros y galería del claustro ya citada. Las fechas que aparecen en los zócalos de azulejos, 1615 y 1616 en los coros, y 1616 en la galería, nos permiten afirmarlo. En cuanto a su finalización, el 8 de abril de 1617, el convento pide un tributo de dos mil quinientos ducados «... para la obra que se a de faser en la yglesia del dicho convento conforme siertos pareseres que dieron los maestros mayores que la bieron y para pagar mas de mill ducados que el dicho convento debe de la obra que se a fecho en los coros y claustros de la dicha yglesia...» ¹⁷. En los coros se derribaron los testeros para ampliarlos. Esta ampliación hay que atribuirla al crecimiento de la comunidad. La orden jerónima, de las más ricas que existían en Sevilla, veía aumentado su número de ingresos en estos primeros años del siglo XVII, siendo necesario para cobijar a las monjas en su rezo, una mayor amplitud en los coros. En el bajo se quitó la armadura vieja y Diego López de Arenas, realizó un techo de viguería de casetones, con rosetón tallado, que doró Francisco Caravallo ¹⁸. Destacan los zócalos de azulejos ya citados, constituidos por grandes paños con temas geométricos, separados por pilastras donde aparecen roleos con niños desnudos, esfinges y monstruos ¹⁹. También son importantes los altares que se realizan a modo de hornacinas y la labor de yeserías de los mismos ²⁰. Entre éstos, merece especial atención el que se encuentra en el frente, donde dos ángeles soportan mediante dos mensulones con motivo vegetal, un frontón triangular con cornisa adornada con mútulos ²¹. Se realizaron además, otras labores de menor importancia como son, el cierre de dos puertas, una que caía al compás y otra al claustro.

En el coro alto Diego López Bueno realiza los nichos y altares de medio punto, con adornos de yeserías. Pero, quizá la obra que más llama la atención dentro de éste, por su riqueza y magnificencia, sea la reja de madera que el arquitecto concertó con el convento ²². Esta se inserta en una vano palladiano, que armoniza y da unidad al conjunto. De singular belleza son las yeserías, que a modo de abultados mazos vegetales, ornan el testero del mismo.

A finales de 1616, por encargo del convento, Diego López de Arenas marcha a Cantillana para «marcar sesenta pinos de Segura», para la obra de la iglesia ²³. Como el mismo maestro indica en su *Carpintería de lo blanco y Tratado de alarifes*, realizó el artesonado de la iglesia, manteniendo las directrices que se había marcado en el del coro alto, formando

¹⁶ A.G.A. Doc. cit. Folio 141. También se cita en los folios 43 y 254.

¹⁷ A.P.N.S. Of. 18. Leg. II. Año 1617. s/f.

¹⁸ Hernández-Díaz Tapia, C. Ob. cit. Pág. 64.

¹⁹ Ferrer Garrofé, P. «Estudio estilístico de los zócalos de azulejo en Sevilla. Siglo XVII». *Homenaje al Prof. Hernández Díaz*. Sevilla, 1982. Págs. 391-409.

²⁰ A.G.A. Doc. cit. Folios 252-255. Por la labor de estos altares se pagaron dos mil reales.

²¹ Hernández-Díaz Tapia, C. Ob. cit. Págs. 68-69. Ésta incluye este altar en el conjunto del coro alto, cuando está en el frente del bajo. La fecha atribuida, 1625-1630, para el altar es tardía ya que éste debemos vincularlo a la labor de López Bueno, y se realizaría entre 1615 y 1620, en la primera fase constructiva.

²² A.P.N.S. Of. 20. Año 1623. Leg. V. Folio 839. El 23 de noviembre de 1623, Diego López Bueno otorga carta de pago de 150 ducados al convento, cantidad que se le adeudaba de los 350 en que se concertó la reja del coro alto.

²³ Sancho Corbacho, H. *Homenaje al prof. Hernández Díaz*. Sevilla, 1982. Pág. 641-642.

uno de los conjuntos más interesantes dentro del convento²⁴. Este sustituía a otro que, según Gestoso, era todo de lazos dorados²⁵. En la capilla mayor, donde López de Arenas realiza el camaranchón y cobertizo, se efectuaron también importantes labores arquitectónicas. Se realizan las gradas y banco del altar mayor. Se hicieron capiteles para los pilares del arco toral, remodelándose los mismos tal cual hoy se ven. En el lado de prebisterio, se elevó el sepulcro de don León Enríquez, patrono del convento, decorándose con azulejos. También corresponden a este momento las yeserías que ornán el cuerpo de la iglesia, similares a las que decoran el frente del coro.

En cuanto al aspecto exterior del convento la obra más llamativa es la construcción de la espadaña, situada sobre el coro alto, en el testero más próximo al ingreso del mismo. Especial atención puso el arquitecto al proyectar el campanario, dado que su ubicación permite al espectador verlo sin necesidad de ingresar en el monasterio, convirtiéndose en foco y centro de referencia de la pequeña plaza que se forma al final de la calle Santa Paula. De tradición manierista e inspirado en Serlio se alza este bello campanario, con el conocido ritmo-arco-dintel, completándose con una extraordinaria ornamentación de azulejos. El arquitecto eliminó los óculos del modelo original, convirtiéndolos en cuadrados. El primer cuerpo remata en frontón triangular partido y el segundo en frontón curvo²⁶ (fig. 4).

Finalizarían aquí las obras de la primera fase del proceso constructivo. En este momento el claustro tan sólo poseía una galería, mientras que la intención del convento era, desde 1615, el realizar sus cuatro frentes. Por ello, el 11 de marzo de 1620, los maestros antes mencionados, conciertan la obra de albañilería y carpintería de las tres galerías que faltaban por hacer, dándose licencia para ello el 28 de marzo²⁷. Estas fueron realizadas entre 1620 y finales de 1622, siguiendo las directrices marcadas en 1615. Quedaba así configurado el claustro en sus cuatro frentes. Pero en el ángulo sureste existía un muro de separación entre el patio viejo y el nuevo. Es aquí donde López Bueno da una de las soluciones más interesantes para conectar ambos espacios claustros. Realiza una galería de comunicación, a base de columnas pareadas de orden toscano (fig. 6). Este modelo, que ya había empleado Alonso de Covarrubias en 1541, al proyectar el Hospital Tavera de Toledo, puede tener su origen en el grabado de la «domus romana amplissima» de Fra Giocondo²⁸. Tal solución, tendrá un importante eco en la arquitectura sevillana del último tercio del siglo, ya que será empleado en el Hospital de la Caridad por Leonardo de Figueroa²⁹.

Al igual que en el coro bajo, las fechas que aparecen en los azulejos del claustro nos permite señalar la cronología de su construcción. Si nos situamos en la galería medianera con la iglesia, de espaldas a ésta, la labor se llevó a cabo de derecha a izquierda, en el sentido contrario a las agujas del reloj. Así, en la mencionada galería y a los pies de un estípite figurativo, aparece la fecha de 1616. Si seguimos el sentido indicado, encontramos distintos

²⁴ López de Arenas, D. Ob. cit. págs. 21-22.

²⁵ Gestoso y Pérez, J. *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla, 1892. Vol. III. Pág. 20.

²⁶ Morales, A. J. «Modelos de Serlio en el arte sevillano». A.H. Sevilla, 1982.

²⁷ A.G.A. Doc. cit. Folios 29-31.

²⁸ Marías, F. *Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Toledo, 1983. Vol. I. Págs. 231-243. Ya señala Marías en su obra, la relación existente entre el Hospital Tavera y el grabado de Fra Giocondo.

²⁹ Indica Angulo que aunque no es posible relacionar directamente a Leonardo de Figueroa con la labor de los claustros, éste aparece como maestro albañil en el hospital hacia 1679, y permanece como tal hasta 1682, año en que se inauguran, por lo que es muy posible que sea su autor. Angulo Íñiguez, D., «Dos esculturas genovesas de 1682 en el hospital de la Caridad de Sevilla. El arquitecto Leonardo de Figueroa». *Archivo Español de Arte*. 1976, núm. 196. Págs. 453-455.

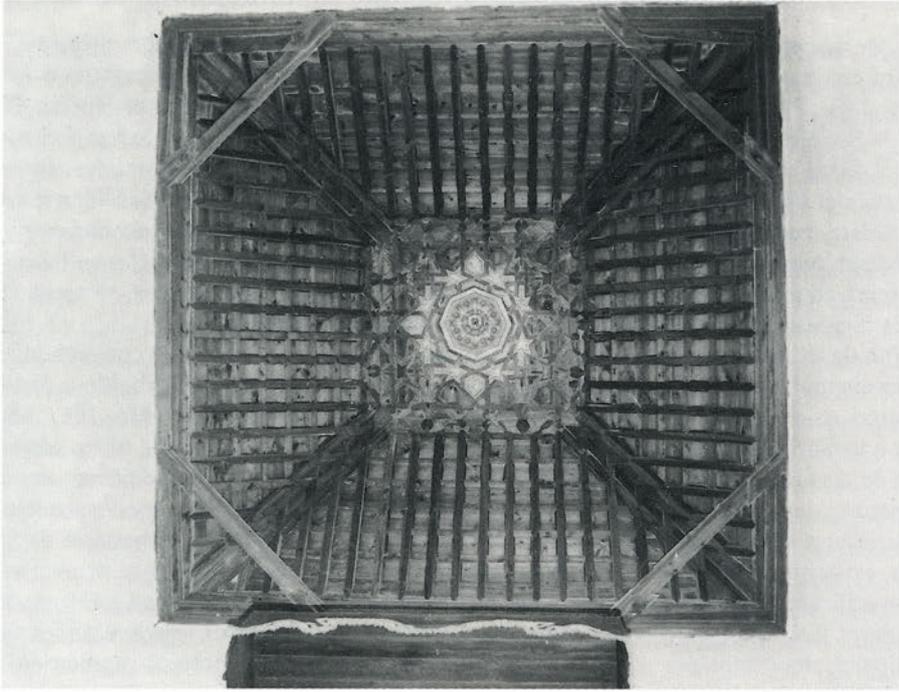


Fig. 2. Diego López de Arenas, Sevilla, Monasterio de Santa Paula, *Artesonado de la Escalera*
Fig. 3. Diego López Bueno, Sevilla, Monasterio de Santa Paula, *Claustro principal*

paños de azulejos con estípites fechados en 1617 y 1621. Junto a la escalera principal, una pilastra con una figura humana nos da la fecha de 1631, la más tardía dentro del conjunto claustral (fig. 5). Existen en la actualidad dos capillas en este claustro, una de Nuestra Señora de la Bendición y otra titulada del Salvador o Señor de la Corona, que se han fechado en 1617³⁰. Estas capillas, que están desplazadas de su sitio primitivo, se pueden identificar con las que en el siglo XVII, se llamaron del Señor Santiago y del Bautismo de San Juan Bautista o de Cristo, aunque no creemos que sean fechables en 1617, ya que las galerías en que se encuentran fueron realizadas entre 1620 y 1622. En ambas, la labor consistió en hacer una hornacina adornada de yeserías y con zócalos de azulejos muy interesantes, ya que son los únicos donde el maestro Valladares introduce la temática religiosa.

Uno de los aspectos ya apuntado y más llamativo en todo el conjunto conventual, es la extraordinaria colección de azulejos que posee. Hasta hoy, se habían atribuido a distintos maestros. Así, Gestoso atribuye todo el conjunto del patio, fechados en 1616, 1617, 1621 y 1631, a la fábrica de Juan Gascón o Antonio Sambarino³¹. Él mismo habla de los continuadores de Augusta para el conjunto de los azulejos de la iglesia e indica que poseen una gran semejanza con los de los coros y claustro³². También se ha apuntado que estos azulejos de la iglesia podían proceder del taller de Valladares³³. Los azulejos del monasterio de Santa Paula, existentes en el claustro principal, escalera, coros e iglesia, además de otras partidas que se utilizaron para el patio viejo y algunas celdas, pertenecen en realidad a Hernando de Valladares³⁴. Las cintas, clavos y grutescos con amorcillos y amplios roleos, eran los temas principales empleados por el maestro. Los grandes tableros con motivos geométricos son notables ejemplos de su quehacer. Destacan, sobre todo, las pilastras con los estípites que separan a aquéllos, maravillosos azulejos planos y policromos, derivados de los modelos empleados por los ceramistas sevillanos del último tercio del siglo XVI³⁵.

Todas estas labores que se han ido comentando, fueron tasadas el 22 de septiembre de 1622. Las de albañilería, por Vermondo Resta, Diego López Bueno y Cristóbal Ortiz –los dos primeros nombrados por el convento y el tercero por parte de Diego Gómez–, alcanzando la cantidad de 112.821 reales³⁶. El 7 de mayo de 1623, el mismo López Bueno, evaluó en 323 reales unas labores que el maestro albañil había realizado con posterioridad a la tasación efectuada. Las obras de carpintería fueron tasadas por Vermondo Resta, Diego López Bueno y Lucas de Cárdenas, este último por parte de Diego Gómez, valorándolas en 46.704 reales³⁷.

³⁰ Hernández-Díaz Tapia, C. Ob. cit. Pág. 64.

³¹ Gestoso y Pérez, J. Ob. cit. Pág. 26.

³² Gestoso y Pérez, J. *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes a nuestros días*. Sevilla, 1904. Pág. 321.

³³ Hernández-Díaz Tapia, C. Ob. cit. Pág. 44. También en Sancho Corbacho, A. «Azulejos sevillanos en Lima». A.A.F. Cuaderno 3. Pág. 97.

³⁴ Véase nota 15.

³⁵ Gestoso y Pérez, J. Ob. cit. nota 31. Pág. 225. Habla Gestoso de Cristóbal de Augusta y los azulejos de los alones de Carlos V en el Alcázar sevillano, como modelos que se emplearían en la primera mitad del XVII. Paulina Garrofé dice que «... la estilística del zócalo de azulejo en el siglo XVII es en realidad la continuación de lo que se realiza en el último periodo del XVI cuando resurge el azulejo plano pintado... sufriendo una evolución en su tratamiento, generalmente de decadencia en cuanto al dibujo y a la policromía...» (véase nota 19).

³⁶ A.P.N.S. Of. 20. Año 1624. Leg. II. Folios 937-939. De esta tasación, se puede deducir lo que se pagó por determinadas labores hechas en el convento. Así, por los cuatro claustros altos y bajos y la escalera principal, se pagó 20.413 reales; por la labor efectuada en los cimacios, 1.200; por los tres altares del coro bajo, 2.000; por el mirador, 1.000, y por el campanario, 5.500.

³⁷ A.P.N.S. Of. 20. Año 1624. Leg. II. Folios 940-942.

Un aspecto importante de estas obras es conocer su sistema de financiación. Normalmente se solían pedir tributos al Arzobispo sobre los bienes pertenecientes al convento. Así, en octubre de 1615, el mismo año en que comienzan las obras, se piden dos mil ducados de tributo sobre los bienes que poseían de la fábrica de la iglesia de Santa Marina³⁸. Otro procedimiento consistía en solicitar autorización al Arzobispo para que el mayordomo del convento prestase su dinero, tras las oportunas escrituras de obligación. Así, Francisco de Ayala, mayordomo del convento hasta 1620, hizo importantes préstamos al monasterio con destino a las obras³⁹. Otro medio de financiación eran las cantidades entregadas por las novicias al ingresar en el monasterio. La joven que ingresaba llevaba una dote de mil ducados y otros cincuenta en alimentos. Pero ocurre un hecho singular y curioso a partir de 1615, año del comienzo de las obras. Además de la dote ya indicada, se solía padir a quien solicitaba el ingreso de la novicia, préstamos en metálico o en materiales. Así, a mediados de 1617, Diego de Zárate, presbítero, pretende que su sobrina doña Clemencia de Zárate, de dieciocho años, ingrese en el convento. Doña Leonor Ortiz de Peralta, priora del mismo, «... digo que atento a la necesidad precisa que tenemos por acabar la obra de los coros de dineros los avemos procurado prestados del señor licenciado Zarate el qual nos presta mil ducados con que se le haga unascriptura del prestamo para que se los buelvan al tiempo que los pidiere sin limitacion...»⁴⁰. Un hecho parecido ocurre con Melchor de Cabrejas, vecino de Triana, cuando pretende que su hija doña Francisca Gómez de Albarracín ingrese en la orden. La priora, quizá aprovechando la vecindad del solicitante, pide «...cien millares de ladrillo El qual se obliga a darnos melchior de cabrejas vezino de triana a la postura de la ciudad El comun y el trillado El cocido y tocado...»⁴¹. Aunque de este modo las monjas podían solventar los problemas que se le planteaban, lo cierto es que, poco a poco, se iban endeudando con las distintas personas que hacían sus préstamos, problema que se agravaba cuando decidían realizar otro tipo de obras no concertada por escritura, cosa muy normal en el siglo XVII.

En 1623, los distintos maestros que habían trabajado durante los siete años que habían durado las obras, otorgaron carta de pago al convento. Diego Gómez lo hacía por las de albañilería; Diego López de Arenas por las de carpintería; Hernando de Valladares por los azulejos; Francisco Caravallo por el dorado y Diego López Bueno, por la reja del coro⁴². Diego Gómez otorgó carta de pago de 90.299 reales, el 25 de agosto de 1623, dejándole

³⁸ A.P.N.S. Of. 18. Año 1615. Leg. IV, s/f.

³⁹ A.P.N.S. Of. 18. Año 1616. Leg. II, s/f.

⁴⁰ A.P.N.S. Of. 18. Año 1616. Leg. III, s/f.

⁴¹ A.P.N.S. Of. 18. Año 1617. Leg. II, s/f.

⁴² Diego Gómez, otorgó carta de pago de 90.299 reales del total tasado en septiembre de 1622, (A.G.A. Doc. cit. Folios 6-8); Diego López de Arenas lo hizo por 46.794 reales (A.P.N.S. Of. 20. Año 1623. Leg. IV. Folio 913), existiendo dos cartas de pago en 1625, una de 500 ducados y la otra de 300, por las obras de carpintería que había realizado en el convento (Sancho Corbacho, H. «Artífices sevillanos del XVII». *Homenaje...* pág. 642); Hernando de Valladares, por 2.325 ducados (véase nota 15); Francisco Caravallo lo hizo por 1.100 reales de un resto que le debían de 2.200, «... quello monto El dorado de los tres claustros del dicho convento y de zinco rrejas de las bentanas del y los lanpareros de la yglesia...» (A.P.N.S. Of. 20. Año 1623. Leg. V. Folio 723). También la otorgó por 168 reales, al maestro Diego López de Arenas, «... por el dorado que hizo En quatro rrasimos en la armadura del quadro del conbento de Santa Paula...» (A.P.N.S. Of. 20. Leg. II. Año 1624. Folio 944). Esta carta de pago está publicada en D.H.A.A. Tomo VIII. pág. 78, aunque el oficio de protocolos que se da es el uno; Diego López Bueno, por 150 ducados que eran de resto de 350, «...por la rrexa manifatura y madera que fize y puse para El Coro alto...» (A.P.N.S. Of. 20. Año 1623. Leg. V. Folio 839).

a deber el convento una importante cantidad de reales. La liquidación de esta cantidad, será causa principal de un largo pleito que llegará hasta bien entrado el año 1626. Desde que se inicia éste en 1624, Diego Gómez a través de su representante solicita el embargo de los bienes y rentas del convento. Debido a las distintas relaciones entre los artistas, así como los recursos interpuestos por el mayordomo del convento, éste se fue retrasando. Pero el 20 de junio de 1625, Juan Rodríguez de Bustamante, alguacil mayor del arzobispado, «...hizo execucion y embargo en todos los bienes muebles y semovientes del convento de monjas de santa Paula desta Ciudad y en especial y señaladamente en los blandones y zifidiales (*sic*) de plata y colgaduras... del dicho convento y en los curidos (*sic*) de juros y tributos arrendamientos de casas y de quintas y cortijos...»⁴³. A pesar del embargo efectuado, los bienes no saldrán a subasta. El pleito seguirá su proceso y será ahora cuando se clarifiquen las relaciones personales y profesionales que existían entre los autores de las obras comentadas.

*No sabemos, en la actualidad, muchos datos sobre Diego Gómez. Juan de Torres, su defensor en el pleito, dice que durante dieciséis años había sido, a plena satisfacción, maestro de los conventos de monjas*⁴⁴. De hecho, lo podemos vincular con determinadas obras de albañilería, según se desprende de un documento que aparece en el pleito, que habría realizado en el monasterio de Nuestra Señora de la Merced, en el convento de Nuestra Señora de la Paz y en el monasterio de la Santísima Trinidad⁴⁵. Era también alarife del Cabildo sevillano. En 1635, Marcos de Soto, maestro mayor de obras de la ciudad, murió y hubo una petición de tres maestros para conseguir este cargo. Éstos fueron, Juan de Segarra, Melchor de la Vega y Pedro Sánchez Falconete. Este último, que a la postre sería nombrado maestro mayor, presentó la petición avalada por documento de Diego Gómez quien, en esos momentos, se autodenomina maestro arquitecto y de obras de albañilería⁴⁶. En 1649, Diego Gómez era maestro mayor de obras del Santo Oficio de la Inquisición de esta ciudad y de las fábricas de ellas⁴⁷. En definitiva, este maestro albañil y alarife tuvo una gran importancia en la primera mitad del siglo XVII sevillano, quedando aún por definirse su personalidad.

El 7 de diciembre de 1622, Andrés de Oviedo, maestro mayor de obras de Sevilla, presentó al Cabildo la petición de ejercer como alarife perpetuo. El 22 de mayo de 1623, Diego Gómez y Francisco Rodríguez, maestros albañiles y alarifes, en nombre y representación del gremio, vieron dicha petición, la cual no apoyaron⁴⁸. Además, Diego Gómez y Andrés de Oviedo coincidieron en la obra de la Iglesia Parroquial de San Lorenzo⁴⁹. Estos dos hechos, tuvieron su importancia en el momento en que se abre el pleito entre el convento de Santa Paula y Diego Gómez. Otro personaje de gran importancia en el litigio será Francisco Hurtado Niño, que el 20 de agosto de 1620 fue nombrado mayordomo del convento⁵⁰.

⁴³ A.G.A. Doc. cit. Folios 233-234.

⁴⁴ Textualmente dice: «... y es que por aver sido mi parte ha mas tiempo de diez y seis años maestro de los conventos de monjas sujetas a la jurisdicción ordinaria y con mucha satisfacción de los ordinarios Conventos y sus visitadores haciendolo con la moderación y Recato coveniente... de manera que en todo el dicho tiempo no ha sido notado ni acusado de ningunos defectos...» (A.G.A. Doc. cit. Folios 137-138).

⁴⁵ A.G.A. Doc. cit. Folio 239.

⁴⁶ López Martínez. C. *Arquitectura, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928. Págs. 179-184.

⁴⁷ A.P.N.S. Of. 20. Año 1649. Leg. II. Folio 119.

⁴⁸ A.G.A. Doc. cit. Folios 58-64.

⁴⁹ A.G.A. Doc. cit. Folios 175-176. Este testimonio lo presenta Martín Moreno, maestro albañil, en la probanza de Diego Gómez.

⁵⁰ A.G.A. Doc. cit. Folio 20.

El 27 de abril de 1624, la priora y monjas del convento manifiestan que en las tasaciones de 1622, hubo engaño y piden que sean tasadas de nuevo las obras, «...por personas de ciencia y espeditas en el arte de albañilería...»⁵¹. Un día después, don Manuel Sarmiento de Mendoza canónigo de la catedral nombró como alarifes para dicha tasación a Francisco Blasco y Juan de Herrera⁵². Ésta no llegó a realizarse, ante la incomparecencia del maestro Diego Gómez. Sin embargo, fueron Andrés de Oviedo, maestro mayor de las obras y fábricas de Sevilla y maestro mayor de los conventos de monjas, además de Francisco Blasco, Pedro de Ojeda, Martín Sánchez, Alonso Pérez y Francisco de Soto, alarifes y alcaldes del gremio de albañilería, quienes el 26 de mayo de 1624, la efectuaron. Inducidos por Andrés de Oviedo y el mayordomo del convento, tasaron las obras en 47.506 reales, a precio que iba en perjuicio del maestro albañil⁵³.

El 13 de junio de 1624, Diego Gómez indica quiénes han de entrar en el convento para tasar las obras. Éstos son, Juan de Oviedo, Miguel de Zumárraga, Vermondo Resta, Diego López Bueno, Cristóbal Ortiz, Juan de Herrera, Diego Martín Orejuela, Francisco Rodríguez, Pedro Martín, Pedro de Torres, Juan Bernardo y Bartolomé Bernal⁵⁴. El 22 de junio, Juan de Oviedo, Juan de Herrera y Francisco Pérez, las tasaron en 86.674 reales⁵⁵. Aunque este precio estaba más cercano a lo primeramente tasado, aún no se ajustaba a él. Existían, como se indicó, una serie de relaciones familiares y profesionales entre los artistas, que podrían explicar la evaluación efectuada. Juan de Oviedo era íntimo amigo de Andrés de Oviedo, habiendo realizado ambos las obras de la iglesia de San Benito, entre 1610 y 1612⁵⁶. Además, Juan de Herrera era cuñado de Andrés de Oviedo, y Francisco Pérez fue cesado en su cargo de maestro mayor de fábrica por no ser perito en su arte, nombrándose en su lugar a Diego López Bueno⁵⁷.

Evidentemente, se estaban creando dos grupos enfrentados de artistas en torno al pleito. Por un lado, Diego Gómez y Diego López Bueno, como artífices conjuntos de la obra de Santa Paula y, por otro, Andrés de Oviedo, Juan de Herrera y Francisco Hurtado Niño. Para dilucidarlo, cada parte, en apoyo de sus intereses, presentó una serie de testigos. El 12 de junio de 1624, el convento realiza su primera probanza, presentando por testigos a Francisco Blasco, Pedro de Soto, Andrés de Oviedo, Pedro de Ojeda y Alonso Pérez Cumbrebras, quienes se limitaron a corroborar el testimonio de Andrés de Oviedo y la tasación que en su día se efectuó⁵⁸.

Entre los días 2 y 14 de enero de 1625, diego Gómez realiza su primera probanza. Los testigos que presentó fueron, Vermondo Resta, maestro mayor de los Reales Alcázares; Diego López Bueno, maestro mayor de fábricas de Sevilla y su Arzobispado; Martín Moreno, Pedro Martín y Francisco Martín, maestros albañiles; Cristóbal Ortiz, maestro carpintero y alcalde alarife; Miguel de Zumárraga, maestro mayor de la Santa Iglesia de Sevilla, y Andrés del Castillo, maestro albañil⁵⁹. Del testimonio que presentan se obtienen datos

⁵¹ A.G.A. Doc. cit. Folio 21.

⁵² A.G.A. Doc. cit. Folio 22.

⁵³ A.G.A. Doc. cit. Folios 32-51.

⁵⁴ A.G.A. Doc. cit. Folio 67.

⁵⁵ A.G.A. Doc. cit. Folios 193-198.

⁵⁶ Pérez Escolano, V. *Juan de Oviedo y de la Bandera*. Sevilla, 1977. Pág. 61.

⁵⁷ A.G.A. Doc. cit. Folio 183.

⁵⁸ A.G.A. Doc. cit. Folios 193-198. Oviedo dice tener 38 años.

⁵⁹ A.G.A. Doc. cit. Folios 168-191. Vermondo Resta tenía 70 años, por lo que habría nacido hacia 1555, y era vecino de la Parroquia de la iglesia mayor. López Bueno, vecino de la Magdalena, contaba sobre sesenta años,



Figs. 4, 5 y 6. Sevilla, Monasterio de Santa Paula, Diego López Bueno, *Espadaña*; Hernando de Valladares, *Claustro principal*, zócalo de azulejos, detalle, Diego López Bueno, *Claustro principal* (Galería de comunicación entre los claustros)

interesantes, como que fue Andrés de Oviedo quien indujo a don Manuel Sarmiento y al convento a que pusieran el pleito. Por otra parte, a Pedro de Soto lo tienen por carpintero y no como albañil. La última obra de albañilería realizada por Francisco Blasco fue en los «palacios archiepiscopales» en tiempos del Cardenal Fernando Niño de Guevara, hacía diecisiete o dieciocho años y, en esos momentos, trataba en aceite, al igual que Alonso Pérez. De Martín Sánchez se dice que trata en yeso, aunque conserva el oficio de albañil. Juan de Herrera, según Pedro Martín, hizo una obra en el convento de Nuestra Señora de las Mercedes, cobrando mayor precio de lo que había tasado en Santa Paula. Pedro de Ojeda, al igual que Andrés de Oviedo, pretendió en 1623, ser alarife de esta ciudad y Diego Gómez no lo apoyó⁶⁰.

Si las preguntas de la probanza de Diego Gómez iban dirigidas al conocimiento de las obras realizadas y a descalificar a los testigos de la parte contraria, es decir, el convento, al realizarse las probanzas de éste, las preguntas se encaminaban a la tasación efectuada en septiembre de 1622, por Vermondo Resta, Diego López Bueno y Cristóbal Ortiz.

Ante el cúmulo de dificultades, Diego Gómez se vio obligado a presentar otra probanza el 5 de noviembre de 1625 con nuevos testigos. Algunos de los cuales, como Francisco Márquez y Alonso de Vargas, llegaron a trabajar como albañiles en el convento⁶¹. La segunda probanza del convento se hizo entre los días 15 y 19 de noviembre del mismo año, sin que sus testigos aportaran algún dato nuevo respecto a la primera probanza⁶².

En el transcurso del pleito, hubo intentos de descalificar a los artistas que en 1622 habían tasado las obras. Así, el mayordomo del convento dice que Vermondo Resta era simplemente maestro albañil, que Diego López Bueno era ensamblador y que Cristóbal Ortiz era carpintero, no entendiendo estos dos últimos en obras de albañilería⁶³. Como bien sabemos, el artista del siglo XVII no está enclavado en una tarea artística concreta, sino que realiza trabajos paralelos en los distintos campos del arte. Así, Diego López Bueno trabajaba como arquitecto, escultor, ensamblador, diseñador de monumentos de Semana Santa, trazando y ejecutando, casi siempre, sus propias obras. Esta situación de interrelación de las artes en un mismo artista, se acentuaba cuando ejercían como maestros mayores, ya que tenían que dar pareceres, trazas y condiciones sobre cualquier obra que le fuere encargada. Ante este tipo de acusaciones, Diego Gómez y Juan de Torres, su abogado, manifiestan que, en asuntos de este carácter, Vermondo Resta era nombrado por la Real Audiencia como persona de ciencia y experiencia, y que Diego López Bueno fue nombrado maestro mayor de fábricas del Arzobispado hispalense por don Pedro de Castro y Quiñones y que desempeñaba su oficio con gran satisfacción de éste⁶⁴.

habiendo nacido hacia 1565. Miguel de Zumárraga contaba setenta años, coincidiendo en edad con Vermondo Resta.

⁶⁰ A.G.A. Doc. cit. Folios 168-191. Todos estos datos están extraídos de la probanza de Diego Gómez en enero de 1625.

⁶¹ A.G.A. Doc. cit. Folios 1-21. 2.º Registro. En esta probanza, Diego Gómez presentó a Vermondo Resta, Diego López Bueno, Francisco Márquez, Diego Ramírez, Cristóbal Ortiz, Isidro Pardo, Francisco Leonardo, Martín Durán, Lucas de Cárdenas, Alonso de Vargas, Martín Moreno y Luis de Montes de Oca.

⁶² A.G.A. Doc. cit. Folios 1-27. 3.º Registro. El convento presentó a Andrés de Oviedo, Pedro de Ojeda, Marcos de Soto, Miguel Marcos, Alonso Pérez Cumbereras, Antonio Rodríguez, Francisco Blasco, Pedro de Soto, Martín Sánchez y Jerónimo de Vera. Andrés de Oviedo dice tener 40 años, y ser vecino en la collación de San Miguel, por lo que su fecha de nacimiento sería entre 1585 y 1587.

⁶³ A.G.A. Doc. cit. Folios 156-157.

⁶⁴ A.G.A. Doc. cit. Folios 158-159.

Así las cosas, Diego Gómez solicita que salgan a subasta los bienes que se embargaron en su día, lo que se realizó el 12 de diciembre de 1625. El 21 del mismo mes y año, Juan de Torres se hace depositario de 22.853 reales que se pagaron por los mismos⁶⁵. Quedaba así zanjado un largo litigio donde las monjas se habían visto involucradas por las rencillas familiares y profesionales de los artistas implicados en él. El monasterio era el que, en definitiva, se sentía perjudicado, e incluso vio cómo su situación se agravaba y llegaba a su límite cuando a principios de 1626, su mayordomo, Francisco Hurtado Niño, promotor del pleito, pide lo que le correspondía por haberlo defendido en el mismo.

⁶⁵ A.G.A. Doc. cit. Folio 6. 3.^{er} Registro.