

# LA CASA LEÓN Y ARMERO DE SEVILLA. Documentos y planos inéditos de José Álvarez, José Espiau de la Coba, José Gómez Otero, Francisco Montenegro (escultor) y Antonio Rey y Pozo.

POR ANDRÉS LUQUE TERUEL

La casa León y Armero, en Sevilla, es representativa de un modo de vida característico y de las circunstancias sociales de sus habitantes desde inicios del siglo XVI hasta la actualidad. La documentación y los planos inéditos que presento nos muestran cómo era su fisonomía después de la reedificación posiblemente dirigida por José Álvarez en el siglo XVIII y, sobre todo, los pormenores de la transformación historicista y regionalista debida al maestro de obras José Espiau de la Coba con la colaboración del escultor Francisco Montenegro y la probable de José Gómez Otero, arquitecto que documenté como escultor decorativo. Otras reformas menores de las que aportó planos fueron dirigidas por el maestro de obras Antonio Rey y Pozo.

Leon Armero's house has been through the time a very good example of sevillian's society way of life and social behaviour. This house represented on this paper was constructed by José Álvarez in the eighteenth century. The house has been illustrated by ancient plans and written sources presented here. Furthermore, a great deal of changes were made by regionalistic architects such as José Espiau de la Coba in conjunction with Francisco Montenegro as an sculptor, and finally some kind of colaboration was discovered by the architect José Gómez Otero, who was an sculptor. There were another works carried out by Antonio Rey y Pozo as a master of building.

La abundante documentación me ha permitido probar la existencia de la casa desde finales del siglo XV y, sobre todo, conocer la identidad de sus sucesivos propietarios y habitantes y las necesidades que motivaron sus ampliaciones y sus reformas con las características de éstas, expuestas por reputados maestros de obras y arquitectos. La misma documentación aporta descripciones y comentarios fundamentales, no obstante, todos relativos a la casa tras la reedificación del relator González de la Socueva, en 1777.

La estructura actual y la definición de los espacios son del siglo XVIII y de modo emergente no parecen quedar testigos de épocas anteriores. Mas hay pruebas materiales de ello. La más clara es el suelo de ladrillo del tipo de espina de pez que se conserva bajo los mármoles del zaguán, descubierto hace años en una reparación de las cañerías, y que, por su desnivel respecto de la cota de las basas de las columnas del patio, puedo datar en fecha anterior a 1777. Lo que no puedo precisar es la cronología, pues en su día no se realizó la intervención necesaria para ello.

Otros elementos a tener en cuenta son los pilares que aparecen articulando el cenador en la planta que levantó el arquitecto Felipe de Medina y Benjumea <sup>1</sup>, en 1941. Con posterioridad fueron sustituidos y por esta causa no los podemos estudiar. Si reparé en ellos es porque eran soportes poco funcionales para espacios reducidos como éstos y de aspecto arcaizante, actitud impropia en un maestro de obras tan racional como el que proyectó la casa del relator González de la Socueva, a menos que reaprovechara restos anteriores. La sospecha se acentúa con el ligero desplazamiento del muro de cierre en relación con la crujía. En los planos de planta y alzado <sup>2</sup> de la casa de don José Fernández Peñaranda, desaparecida, antes en la calle San Vicente número cuarenta y nueve, se aprecian características similares a la casa del relator González de la Socueva, incluido el cenador abierto al jardín, en este caso articulado mediante columnas, soporte más apropiado para esta variante local de las loggias italianas. A falta de una intervención que permita determinar la existencia de los pilares dibujados por Felipe Medina y Benjumea, y, de existir sus cimientos, las características que tuvieron y su cronología, son indicios de una posibilidad que no se ha de descartar.

Es incierta también la procedencia de las columnas de mármol con fustes lisos sobre basas y capiteles de castañuelas, que sustituyeron a los pilares del cenador. El modelo procede del siglo XVI y es frecuente en los patios del siglo XVII. La variante es resultado de un largo y complejo proceso de abstracción del capitel compuesto romano, que se inició en la Edad Media y maduró en Italia a finales del siglo XV. La influencia de los talleres ligures determinó su introducción en Sevilla a finales del primer tercio del siglo XVI, y aquí adquirió un desarrollo propio, independiente en estilo, no menos refinado. La alternancia de las volutas calzadas con hojas estilizadas y lisas que modulan el tránsito al cuerpo cónico de base con grandes dardos que delimitan la vertical de cada lado, permite incluir bajo éstos una palmeta centrada con roleos invertidos y vueltos hacia su interior, de los que salen tres hojas triangulares invertidas y carnosas en sustitución de las antiguas hojas de acantos florecidos. Las hay análogas en numerosos edificios sevillanos y parecen del mismo taller que las del claustro chico del Monasterio de San Clemente, proyecto que marca la transición entre las dos centurias indicadas. Las variantes son mínimas y se reducen a la inclusión de algún escudo o elemento significativo sobre las hojas invertidas que

---

1. Archivo Municipal de Sevilla. (Desde este momento A.M.). Obras de Particulares. Expediente número 819 del año 1941.

2. A.M. Obras de Particulares. Expediente número 723 del año 1937. Los planos son del arquitecto Antonio Illanes del Río.

centran las palmetas, como se ve en el patio del Hotel de la Judería, en la calle Verde. Su evolución hacia mayores proporciones a finales del siglo XVII y en la primera mitad del siglo XVIII la podemos ver en la casa del Doctor Tejedor, próxima, en la misma calle San Vicente.

Estas columnas del cenador de la casa León y Armero pueden proceder del patio de la misma antes de la reedificación del relator González de la Socueva, mas la aceptación y la difusión del modelo tanto en la arquitectura doméstica como en la conventual de los siglos XVI y XVII las hace tan abundantes que sin pruebas materiales es aventurado afirmarlo. Pues incluso en la misma casa hay un ejemplo de acarreo, ya que el capitel que decora el ángulo suroeste de las galerías del patio procede de otra casa de la familia Ybarra.

La hipótesis es igualmente válida para las columnas toscanas del patio, pues este modelo con basa formada por un toro, fuste liso con éntasis y baquetón superior y astrágalo sin cuentas, y capitel con un solo anillo y equino poco desarrollado y ábaco sin listel, procede del siglo XVI, tal se aprecia en la casa de Miguel de Mañara, en la calle Levías, y en la iglesia de la Anunciación, en la que intervino<sup>3</sup> Hernán Ruiz II, y, tras la difusión de Vermondo Resta<sup>4</sup>, que lo utilizó en el Apeadero del Alcázar y en la Colegiata de Nuestra Señora de las Nieves, en Olivares, en 1607 y 1623, y Juan de Oviedo<sup>5</sup>, en el claustro de los Bojes del convento de la Merced y en la iglesia de San Benito, en 1602 y 1610, fue habitual en numerosos edificios<sup>6</sup> de los siglos XVII y XVIII y en la arquitectura ecléctica de los inicios del tercer tercio del siglo XIX. En ello radica la diferencia con las anteriores, en que estas columnas toscanas se pudieron realizar antes del año 1777, pero también en esa fecha y después de ella. No obstante, pienso, como fundamentaré, que son de época del relator González de la Socueva.

El asistente Pablo de Olavide levantó su plano de la ciudad de Sevilla en el año 1771, seis antes de la reedificación de la casa por el relator don Fernando González de la Socueva y Fustero. En ese plano de Olavide la calle San Vicente aparece rotulada Ancha de San Vicente y la antigua Hondonada del Carmen ya Espejo. La manzana está dividida en dos por un estrecho callejón en eje Norte Sur que separa las propiedades del convento de Nuestra Señora del Carmen, convenientemente dibujadas, con pormenores, en el lado oeste y con fachadas a las calles Baños, la principal, Goles

---

3. García y Gutiérrez de Ceballos, Alfonso: *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*; Roma, 1967, págs. 116 y sigs. También Banda y Vargas, Antonio de la: *Hernán Ruiz II*; Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1975, pág. 55. Nieto, Víctor; Morales, Alfredo; Checa, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España*; Madrid, Cátedra, 1993, pág. 171; y Morales, Alfredo: *Hernán Ruiz El Joven*; Madrid, Akal, 1996, págs. 91-94 y 103-113.

4. Marín Fidalgo, Ana: *Vermondo Resta*; Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1988, págs. 38 y sigs.

5. Pérez Escolano, Víctor: *Juan de Oviedo y de la Bandera*; Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1977, págs. 57 y sigs.

6. Cruz Isidoro, Fernando: *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Consejo Hispalense*; Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, págs. 25 y sigs.

y Espejo, del resto de los terrenos, de propiedades civiles bien delimitadas aunque aparezcan sin parcelar ni señalar los hitos que correspondían, entre los que ya estaba la casa de la Gran Compañía y Carretillas del Muelle, construida en el ángulo sureste de la manzana, en 1753, en la actualidad rotulada con el número treinta y siete y sede regional del Partido Socialista Obrero Español.

En el plano de Pedro López de Lerena, levantado en 1788, posterior a la reedificación de la casa del relator González de la Socueva, en el ángulo Noreste y a continuación de la que será de don José Fernández Peñaranda, no se observa ningún cambio respecto del plano del asistente Pablo de Olavide. Ello permite asegurar que la manzana aparece en el plano de Olavide en el estado en el que la encontró el Maestro Mayor del Arzobispado, José Álvarez, en su peritaje y tasación del año 1775, y, por supuesto, el autor de la reedificación de la casa entre 1777 y 1780.

Las condiciones del plano levantado por Pablo de Olavide, vigentes en el de Pedro López de Lerena, se mantendrán, inalterables, en los de DJHD, en 1848, y Carlos María de Borbón. En el plano taquimétrico de Juan Talavera de la Vega y Ricardo María Vidal y de Soto, en 1890, se observan cambios que afectan al lado oeste de la manzana, una vez desalojado el convento de Nuestra Señora del Carmen y enajenados a partir de 1868 los terrenos con fachada a la calle Goles. El convento queda ubicado, pues, en el plano de Talavera de la Vega y Vidal y de Soto, en el centro de la manzana, con las únicas fachadas de las calles Baños y Espejo tal aparece en los planos de Manuel de la Vega y Campuzano, en 1891, y Alfonso Álvarez Benavides, en 1892, aunque en éste ha desaparecido el callejón que dividía la manzana y separaba el convento de la parte trasera de la casa del relator González de la Socueva, ya transformada por don Antonio León y Armero, estado en el que se encuentra en la actualidad con la salvedad de la alineación de la calle Pascual de Gayangos, Espejo antes de 1898, en 1906.

Ello me lleva a considerar la mínima repercusión de la reedificación de la casa del relator González de la Socueva y de la transformación de León y Armero en la configuración de la manzana, y, del mismo modo, la escasa incidencia de los avatares del convento de Nuestra Señora del Carmen, esto es, de la microciudad conventual<sup>7</sup> de la que se conservan importantes restos, entre ellos la iglesia de los siglos XIV a XVII<sup>8</sup> y dos grandes claustros del siglo XVII, en la evolución de los inmuebles del lado Este de la manzana.

Dos documentos prueban cómo era la casa del relator González de la Socueva. El maestro de obras José Espiau de la Coba, autor de la transformación contemporánea del año 1893, dibujó el alzado de las fachadas dieciochescas<sup>9</sup>; y el interior está descrito

7. Pérez Cano, María Teresa: *Patrimonio y ciudad. El sistema de los conventos de clausura en el centro histórico de Sevilla*. Sevilla, Fundación Focus y Universidad de Sevilla, 1995, pág. 336 y sigs.

8. Tabales, Miguel Ángel: "Intervención arqueológica de apoyo a la restauración del Cuartel del Carmen, Sevilla, 1990"; Sevilla, *Anuario de Arqueología de Andalucía*, III, 1992, pág. 476 a 482.

9. A.M. Licencias de Obras. Libro 18, carpeta 3, número 17.

en la escritura de propiedad<sup>10</sup> firmada por doña María de la Consolación La Rúa y García ante el Notario don Juan María Navarro el día veinte de abril del año 1878.

Según los planos de José Espiau de la Coba, la fachada de la calle San Vicente estaba articulada en dos cuerpos de proyección horizontal separados por una imposta. El resalte del vano central del primer cuerpo, que servía de puerta principal y tenía una moldura cajeadada de orejetas, y el del vano central del segundo cuerpo con la reja que lo convertía en balcón, suponían un moderado eje vertical en tanto que, de alguna manera, suavizaban la horizontalidad determinada por el ritmo impuesto por las dos ventanas con rejas de hierro a cada lado de la puerta y de los dos ventanales con cierros de forja a cada lado del balcón del segundo cuerpo, reforzada por el tejado a dos aguas. Excepto la moldura de la puerta, la imposta que separaba los dos cuerpos y las cornisas de los cuatro ventanales del segundo, no tenía ningún elemento estructural ni decorativo que articulara la composición. Es de destacar la alteración del ritmo con el desplazamiento del eje de la cuarta ventana y balcón, es decir, los más próximos a la calle Espejo, hacia los correspondientes anteriores. Esa corrección estaría justificada por la necesidad de centrar las luces en función de la distribución interior, ya que al prescindir de una articulación evidente de la fachada ésta no organizaba la estructura de la primera crujía. La fachada de la calle Espejo era similar con nueve ventanas en el primer cuerpo y seis balcones en eje en el segundo, que no tenían continuidad en las tres últimas ventanas porque correspondía al cierre lateral del cenador y el jardín, de un solo cuerpo.

La descripción del interior aportada por el documento de doña María de la Consolación La Rúa es muy completa. Por ello opto por su transcripción:

*“Casa principal en esta ciudad, calle San Vicente, número siete antiguo, veintiocho moderno y cincuenta y uno novísimo que linda por la derecha de su entrada con calle que antes se llamó Hondonada del Carmen, y hoy del Espejo, a la que hace esquina, por la izquierda con la casa número cuarenta y nueve de dicha calle San Vicente y por la espalda con el edificio que fue Convento del Carmen, y en la actualidad sirve de Cuartel de Infantería. Disfruta de media paja de agua de pie y mide un área de setecientos setenta y tres metros cuadrados, con inclusión de grueso de sus muros y medianerías, distribuida en la planta baja en zaguán con cancela de hierro, patio formado por cuatro corredores, que se encuentra solado de mármol, a la derecha cuatro salas con luces a la fachada, y costado, a la izquierda sala gabinete, y un cuarto de frente, una sala con luces y salita al jardín, pieza de tránsito, corredor, despensa, alacena, patinillo con pilón y agua de pie, cocina y otra despensa, tránsito, escalera falsa o de servicio, otro pilón, lavaderos, fogón, patinillo escusado, pozo de medianería sin uso, una extensa galería con tres columnas de mármol y arcadas correspondientes, un grande jardín con fuente, puerta de paso, guarnés, cuadra y cochera con puerta de salida a la calle del Espejo, escalera de material con baranda de hierro situada en este patio da a dos habitaciones del cochero*

10. Archivo Eduardo Ibarra Hidalgo (Desde este momento A.E.Y.) Título de Propiedad. Legajo 1, folios 2 recto y vuelto y 3 recto. Y Registro de la Propiedad, Tomo 650 del archivo 275, folio 153 vuelto, inscripción 9 del número 176; Tomo 10, folio 243, inscripción 217.

*y otra de mano comunica con el pajar. En una de las galerías del patio principal escalera de mármol alicatada de azulejos de ida y vuelta que da paso al piso principal, que se compone de cuatro corredores, cerrados de tabique, y cuatro balcones con paños de hierro, antesala y sala con luces a la fachada, tocador, alcoba, gabinete o costurero, tres dormitorios, dos cuartos y otra alcoba corredor de tránsito, otro cuarto cocina, despensa y puerta a la escalera falsa de servicio, pasillo y azotea que pisa sobre la galería baja y pieza últimamente citada. En la meseta de la escalera principal hay un pequeño cuarto entresuelo y en la de servicio otro que sirve de carbonera”.*

Es la estructura que, con ligeras variantes, se conserva en la actualidad. La entrada en eje directo, de la calle al patio con la única mediación del zaguán, era una importante novedad con la que superó la tradición local del eje quebrado, tendente, desde época islámica, a salvaguardar la intimidad. Ésta se conseguía con la mediación de cancelos de madera decorados con labores de talla, como los de las iglesias, sustituidos en el siglo XIX por biombos con pinturas de artistas más o menos afamados. La distribución de los espacios era idéntica, o, al menos, muy similar a la vecina de don José Fernández Peñaranda, con la que coincide la primera crujía y la ubicación de las dependencias de servicio y el cenador y varía la ubicación de la caja de escaleras y, quizá, el número de columnas y arcos del patio. Ésta es una cuestión a dilucidar, pues en la planta de la casa Fernández Peñaranda, levantada por el arquitecto Antonio Illanes del Río, en 1937, figuran doce columnas que sostendrían otros tantos arcos, agrupados de a tres, lo más probable es que de medio punto, mientras que la documentación de la casa del relator González de la Socueva no dice nada al respecto, por lo que no puedo precisar si los cuatro arcos actuales de segmento de círculo o escarzanos perfectos y las cuatro columnas toscanas que los sostienen son de la época o no. Parece que sí, pues veremos que lo avala el estudio formal y que la documentación posterior, muy completa, no aporta referencias del caso.

Antes de proceder al estudio formal debo comentar otro aspecto del citado documento. En la descripción de la casa dice que tiene “*una extensa galería con tres columnas de mármol y arcadas correspondientes*”, en clara alusión al cenador que aparece articulado mediante pilares en la planta que levantó Felipe de Medina y Benjumea, en 1941. No parece posible que cada documento refiera a una galería distinta, pues la situación en planta es coincidente y todo indica que se trata de un mismo espacio. Habría que pensar en la inexactitud, tal vez interesada, de Felipe de Medina y Benjumea, que pudo falsear el soporte con intención de aparentar mayor solidez en una zona próxima y alineada con la habitación a la que pertenece el muro en el que introdujo un dintel o cargadero para abrir un acceso directo al jardín. En ese caso, habría que descartar la posibilidad de subsistencia de pilares anteriores a 1777. Pero, si los planos de Felipe de Medina y Benjumea fuesen fidedignos, cómo explicamos lo expuesto en la descripción del documento de doña María de la Consolación La Rúa, por cierto, coincidente con el estado actual del cenador. Una explicación, u otra hipótesis, es que las columnas del siglo XVIII fueran sustituidas por pilares después de 1878 y restituidas en fecha posterior a 1941.

El estudio formal es concluyente en cuanto a las relaciones. La fachada, de proyección horizontal mas con leve incidencia de un supuesto eje central sólo insinuado por el resalte de la puerta con la única moldura del paramento y la superposición del balcón principal, flanqueado por ventanales con cierros sin apenas resalte y no por otros balcones, éstos libres de otro elemento articulador que la línea de imposta que refuerza la fuga horizontal y carentes de relación, pese a la correspondencia, con las ventanas de la planta baja, seguía el modelo consagrado por Diego Antonio Díaz en el Palacio Arzobispal de Umbrete, en 1735. Éste se repite en la casa del Almirante López Pintado, después de los Villaplanes, en la calle Santiago y de la misma época. Tal modelo, simplificado, como es el caso, debido a la influencia de las fórmulas locales de la arquitectura popular de ascendencia mudéjar, reverberada en los siglos XVI, XVII y XVIII, en los que se manifestó con autonomía de los principios renacentistas y barrocos, era común a otras muchas fachadas de la época. Ello unía a la arquitectura popular, representada por las casas de la calle Abades número dieciocho, San Bernardo número cuarenta y siete, y la supuesta casa natal de Velázquez, donde estuvo la galería de Arte M I I y ahora está el estudio taller de los célebres diseñadores y modistos Victorio y Lucchino, con esa otra arquitectura que compartía las raíces populares pero las transcendía en proyectos más nobles y ambiciosos y propios de clases superiores. Éstos, que seguían el modelo de Diego Antonio Díaz en Umbrete y caracterizaban a la casa del relator González de la Socueva, evolucionaron hacia niveles más complejos con la incorporación de otra planta y uno o dos miradores, caso de las casas de la calle Tinte número trece, Fabiola número dos, y plaza de San Martín número cuatro. La del relator González de la Socueva era análoga a la desaparecida de don José Fernández Peñaranda, que conocemos por los planos de Antonio Illanes del Río, y a la de la calle Miguel Cid número setenta y ocho. Tenía una disposición similar a las de la plaza de Rafael Rivero, del mismo año 1777, y la Casa Rectoral de la iglesia de San Miguel, ambas en Jerez de la Frontera y con una tercera planta añadida.

El planteamiento se ha de distinguir de las potentes articulaciones de ascendencia neoclásica, debidas a la influencia del proyecto de Sebastián Van der Borcht para la Real Fábrica de Tabacos, en 1757-60, caso de la Cilla del Cabildo, atribuida por Antonio Sancho Corbacho a Pedro de Silva, en 1770; pero en la que es segura la intervención de José Álvarez, y, más avanzadas, las casas de la calle San Fernando número tres y número diecinueve, San José número trece y Javier Lasso de la Vega número ocho, en las que grandes pilastras articulan las superficies y establecen relaciones indisolubles entre los empujes verticales y la fuga horizontal. Ello determina un equilibrio que llega a la máxima expresión en la casa de los Medina de San Lorenzo, en la calle Santa Ana número veintiséis y veintiocho, de hacia 1780, y en la llamada Casa de las Columnas, en la calle Pureza número ochenta y cinco, del año 1780. Las diferencias entre los dos modelos son evidentes.

El primero de ellos, que adoptó el autor de la fachada del relator González de la Socueva, concuerda con los procedimientos de José Álvarez, que tasó las adquisiciones

de las casas colindantes de la calle Espejo a petición de don Miguel Antonio Carrillo<sup>11</sup>, caballero de la recién creada Orden de Carlos III, Deán de la Catedral de Sevilla, Vicario General de la ciudad y su Arzobispado y, como tal, representante de la sede vacante por fallecimiento del Arzobispo don Francisco Solís Folch de Cardona<sup>12</sup>, en 1775. José Álvarez había pasado el examen de albañilería<sup>13</sup> en el año 1763, era Maestro Mayor de Casas del Cabildo<sup>14</sup> desde 1765, Maestro Mayor de la Catedral desde 1775 y fue Maestro del Arzobispado<sup>15</sup> en 1782. La mayor parte de sus proyectos se localizan en la Sierra de Huelva, sobre todo en Alosno, Alajar, Aracena, Cabezas Rubias y Campofrío; aunque en la actual provincia de Cádiz tiene obras como la iglesia de San Pedro, en Jerez, en 1775, la Cilla de Rota, la Cilla de Chipiona, y la reforma de la iglesia de Algodonales; en la provincia de Sevilla, la iglesia del Sagrario, en Écija, la iglesia de la Vera Cruz, en Arahal, la iglesia de Manzanilla, la iglesia de Aznalcollar, en 1782, y, en la capital, la de San Bernardo, en 1790. Antonio Sancho Corbacho reconoció su inicio en las formas barrocas que, estimó, superó por influencia del neoclasicismo académico. Rocío Luna Fernández Aramburu y Concepción Serrano Barberán<sup>16</sup> precisaron idéntica formación mas creyeron que conoció las formas neoclásicas pero no las siguió, ya que se decantó por la ascendencia mudéjar local, circunstancia que, en opinión de las autoras, le permitió superar la frialdad neoclásica. Todo ello, el compromiso entre la tradición mudéjar sevillana y la arquitectura local con los principios barrocos y la depuración neoclásica de éstos, caracterizó a José Álvarez y también a los proyectos de las fachadas de las casas del relator González de la Socueva, Fernández Peñaranda y calle Miguel Cid número setenta y ocho, motivo suficiente para adjudicarlas, al menos, a su círculo.

La estructura del patio remite, empero, a otras fuentes. Consta de cuatro frentes con sus correspondientes galerías, articulados mediante cuatro columnas toscanas, una en cada ángulo, que sostienen un arco escarzano o de segmento de círculo en cada uno de los frentes. De cada columna parten dos formeros de medio punto que apoyan en ménsulas voladas sobre los muros perimetrales y determinan espacios cuadrados sólo marcados en alzado en cada uno de los ángulos. El techo plano de escayola, del siglo XIX, tapa el original, que no puedo precisar si ha sido eliminado o no. El cuerpo superior, en el que ahora se repiten los arcos escarzanos del primero pero apoyados en machones angulares superpuestos a las verticales de las columnas, tenía, según la documentación, los frentes tabicados y los balcones con “paños de

11. AEY. Título de Propiedad. Legajo 2, folios 6 y sigs. y 10 vuelto.

12. Falcón Márquez, Teodoro: *El Palacio Arzobispal de Sevilla*. Cajasur, Córdoba, 1997. Pág. 117.

13. Falcón Márquez, Teodoro: *Iglesias de la Sierra de Cádiz*; Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz, 1983, pág 19.

14. Archivo de la Catedral. Libro de Actas del año 1765.

15. Sancho Corbacho, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana*; Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952, pág 250.

16. Luna Fernández-Aramburu, Rocío; y Serrano Barberán, Concepción: *Planos y dibujos del A.C.*; Sevilla, Excma Diputación Provincial, 1986, pág 137.



hierro". Lo expuesto responde al modelo propuesto por Juan de Oviedo y de la Bandera en el patio de los Bojes, en el antiguo Convento de la Merced, hoy Museo de Bellas Artes, proyectado<sup>17</sup> en 1602. Ello con leves variantes.

Una es la que afecta a los elementos de las cuatro columnas toscanas de mármol, pues Oviedo utilizó el modelo canónico que apoya en una basa o espira formada por dos toros y una escocia y tiene fuste o *scapus* liso con éntasis, baquetón y astrágalo, y capitel con tres anillos, equino y ábaco con listel superior. Éste procede del siglo XVI, tal se admiran en la casa de la calle Conde Torrejón número ocho y en el compás del convento de Santa Inés; se extendió, acentuando el éntasis, en el siglo XVII, sobre todo debido al uso de Vermondo Resta y Juan de Oviedo, momento en el que se difundió en la arquitectura doméstica, buena prueba es el conjunto de la calle Águilas número dieciséis; y llegó al siglo XVIII en obras de Sebastián Van der Borcht, que lo utilizó en el patio del Crucero del Alcázar, en 1757-60, y Pedro de Silva<sup>18</sup>, en la iglesia de San Roque, en 1760-64. Las columnas de la casa del relator González de la Socueva difieren en que la basa está formada por un toro y no tres, el astrágalo no tiene las cuentas que imitan a los huesos del tarso posterior de los óvidos y el capitel tiene un solo anillo en vez de tres y carece de listel superior.

Esta variante del orden toscano está documentada en la casa de los Bucarelli, ahora del Conde de Santa Coloma, en la calle Santa Clara número veintiuno, posible obra de Leonardo de Figueroa a finales del siglo XVII; en un lucernario de la Real Fábrica de Tabacos, en 1757; en la casa de la calle San Fernando número tres; en el dormitorio de verano del convento de Santa Rosalía, proyectado por Diego Antonio Díaz; en la casa de los Jacomes, en la calle Águilas número treinta y uno; en la casa de la calle Almirante Espinosa número uno; en la portada de la casa de los Medina de San Lorenzo, en la calle Santa Ana números veintiséis y veintiocho, hacia 1780; y en la casa de la calle San Eloy número cuarenta y cuatro, que, aunque fechada en la reja en 1854, también es del siglo XVIII. Otras con variantes y próximas pero distintas son las del patio de la Fundación José Manuel Lara, en la calle Fabiola; la portada de la casa de Fernando Quintanilla, en Lora del Río; y las Atahonas Municipales, en 1787.

La indistinta utilización induce a pensar que las variantes son debidas a los marmolistas y no a los vínculos estilísticos de los maestros de obras; sin embargo, aportan unos márgenes cronológicos fiables, pues, por sus proporciones, se distinguen incluso de las análogas del siglo XIX, entre las que destacan las de la casa de la calle Deán López Cepero número uno y las de la casa de la calle Cabeza del Rey don Pedro número dieciocho.

Mayor interés tiene el tipo de arco, de segmento de círculo o escarzano. Los arcos rebajados en sus modalidades principales, ya carpaneles ya deprimidos ya escarzanos,

---

17. Pérez Escolano, Víctor: *Juan de Oviedo y de la Bandera*; Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1977, pág. 53.

18. Falcón Márquez, Teodoro: *Pedro de Silva*. Excma. Diputación Provincial, Sevilla, 1979. Pág. 30.

son frecuentes en las casas y en los edificios públicos sevillanos desde época mudéjar. Pero lo son para articular amplias zonas de paso y no para configurar, con máximo protagonismo, estructuras principales, tal lo es el patio, núcleo, eje articulador, de la vida en la casa.

La primera diferencia de los arcos escarzanos del patio de la casa del relator González de la Socueva con los anteriores, radica en su función, como formeros de las galerías de la planta baja del patio, núcleo de la casa, cuyos espacios desahoga ya que proporciona mayor luz que los tres medios puntos clásicos que lucía la casa Fernández Peñaranda y aún se ven en la afín de la calle San Bartolomé número uno, aunque ésta con capiteles de castañuelas comunes a otros edificios del siglo XVIII, como la casa de la Gran Compañía y Carretillas del Muelle, en la misma manzana de la calle San Vicente, y la casa tantas veces citada de los Medina de San Lorenzo en la calle Santa Ana. La función de uso es, pues, la principal novedad de los amplios y límpidos arcos escarzanos del patio que, junto a la entrada en eje directo, otorgan identidad al proyecto de la casa del relator González de la Socueva. La segunda diferencia de los arcos respecto de los anteriores es su proyección matemática, racional, en relación con los espacios y los soportes. Ello produce apoyos precisos, limpios, seguros.

El antecedente de la nueva condición de uso y de la perfección de formas, que fundamentan el nuevo estilo, también es claro, y tiene nombre y apellidos, Sebastián Van der Borcht, que así procedió en el zaguán y los torales del segundo patio de la Real Fábrica de Tabacos, ahora Universidad de Sevilla, en 1750-66. La aplicación a la arquitectura doméstica no es exclusiva de la casa del relator González de la Socueva, pues es patente en la casa de la calle Javier Lasso de la Vega número ocho, y, sobre todo, en la casa de la calle Miguel Cid número setenta y ocho, que tiene un patio con tres frentes articulados por tres columnas toscanas y tres arcos escarzanos análogos, circunstancia que ya planteé en el proyecto de la fachada y que avala la hipótesis de una misma autoría. Ésta hay que encuadrarla en el círculo de influencias de Sebastián Van der Borcht, en el que, de momento, no es tan evidente la presencia de José Álvarez como en la tendencia derivada de la combinación de la influencia de Diego Antonio Díaz con la pervivencia de las tradiciones populares, dignificadas, trascendidas, reverberadas, en el proyecto de la fachada. Aquí, en el patio, se desarrollan nuevas ideas vinculadas a planteamientos teóricos foráneos que hicieron fortuna y llegaron a la etapa ecléctica del siglo XIX, representada por el patio de la calle Deán López Cepero número uno.

Otros factores y elementos de tradición local nos devuelven a la órbita de José Álvarez y, de probarse la autoría, demuestran que, con la influencia de Sebastián Van der Borcht, no fue sólo un barroco que evolucionó hacia el neoclásico, como pensó Antonio Sancho Corbacho, ni un barroco vuelto hacia las raíces populares para ignorar al neoclasicismo, tal estimaron Rocío Luna Fernández Aramburu y Concepción Serrano Barberán, sino, como dije, un autor racional que evolucionó sobre los orígenes barrocos aunando la doble posibilidad de la enseñanza neoclásica y las tradiciones locales.

El principal factor es la casi completa ausencia de molduras que articulen los arcos y los paramentos, efecto reduccionista que coincide con los planteamientos de la fachada. Entre los elementos destaca la traza o reaprovechamiento del cenador, cuya estructura está articulada por tres arcos de medio punto sobre columnas de mármol con capiteles de castañuelas, sistema y modo tomados de la tradición arquitectónica local y ajeno a los principios neoclásicos puestos en práctica por la Academia. Más importante es la decoración de la caja de escaleras con un zócalo de azulejos, perdido, según la tradición mudéjar mantenida en las escaleras de la Casa de Pilatos y el Palacio de las Dueñas. Ello la relaciona con otra casa del siglo XVIII, la de la calle Almirante Espinosa número uno, cuyos azulejos, de hábiles trazados geométricos, son similares a los que se conservan en el cenador de la casa del relator González de la Socueva, de los que no tengo constancia documental y, por ello, tal vez procedan de la escalera.

Los demás espacios permanecen intactos y las habitaciones apenas han sufrido más alteraciones que las leves reformas para los nuevos usos que corresponden a los cambios sociales de los siglos XIX y XX. Una reforma importante fue la supresión de la azotea descubierta sobre el cenador, convertida en salón con el correspondiente traslado del muro de cierre y, en consecuencia, la conversión del primitivo salón de la primera crujía de la planta principal, sobre la puerta de la casa, en dos dormitorios separados por un cuarto de baño. Eso alteró el orden de la vida en la planta principal. El salón, centro de la actividad familiar, comunicaba con la calle y, en el lado opuesto, pasados los dormitorios situados en las galerías, la azotea o solarium estaba reservada a la intimidad. Otras estancias como las despensas, los tránsitos y los lavaderos, se mantienen aunque con otro uso.

Don Antonio León y Armero inició el proceso de transformación de la casa del relator González de la Socueva en el año 1885, en vida de su madre, doña María Luisa Armero, viuda de León, que, debido al enfoque, distinto al de 1893, cuando ya había fallecido, es previsible opinara e influyera en la determinación de las obras. Fue una primera fase de mantenimiento y adaptación a los nuevos tiempos.

En cuanto a la redecoración de la planta baja de la casa, la primera factura<sup>19</sup> es del día uno de junio del año 1885. Corresponde a José Pelli, que se anunciaba como estucador, escayolista y ornamentista en yeso, cartón piedra y barro cocido. Tenía taller en la calle Lombardos número trece, y había ganado premios de la importancia de la medalla de la Exposición Universal de París, en 1857; la medalla de Industria y Bellas Artes de la Exposición Sevillana, en 1858; el premio de Arte Decorativo de Málaga; y el premio al mérito de la Academia de Bellas Artes de Cádiz, y había trabajado para el Duque de Montpensier en el Palacio de San Telmo, en la adaptación dirigida por Balbino Marrón, en 1849, ocupándose, entre otras cosas, de los motivos decorativos de las ventanas de la fachada oriental, en estilo rocalla<sup>20</sup>. Pelli realizó

19. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 5, folio 7.

20. Falcón Márquez, Teodoro: *El Palacio de San Telmo*; Sevilla, Ediciones Géver, 1991, pág. 196. Véase también Gómez Piñol, Emilio: *La iglesia de El Salvador de Sevilla*. Colegio de Farmacéuticos, Sevilla, 2001.

las orlas de los arcos del patio, las molduras del comedor, cuatro florones medianos y un florón grande con piñas, para el comedor, cuatro florones grandes para los corredores o galerías del patio, una moldura y un florón con motivos calados para el zaguán; y una moldura en forma de escocia y un florón con hojas de acanto para la escalera. En ello mantengo el orden de la factura de Pelli, que especifica las medidas de las molduras, no la de los florones, dieciocho metros por ochenta centímetros las orlas de los arcos, veintidós metros por cuarenta y cuatro centímetros las molduras del comedor, trece metros la moldura del zaguán y catorce metros la escocia de la caja de escaleras. Todo ello, las molduras y los florones, costó ochocientos ochenta y tres reales.

Pelli facturó la segunda partida<sup>21</sup> de estos trabajos de decoración el día veintiuno de octubre de 1885. Colocó una moldura de cincuenta y nueve pies de longitud, un florón central y cuatro pequeños en la galería del cenador abierto al jardín; una moldura de veinticuatro varas, un florón central y cuatro pequeños en el comedor; una moldura de dieciséis varas y dos pies, un florón central y cuatro pequeños, en una habitación trasera, previa al jardín; una moldura de veinte varas, un florón central y cuatro pequeños, en otra habitación, sin especificar; y cuatro molduras en un total de treinta y dos varas, en los arcos del patio.

El comedor es la sala con luces y salita al jardín del documento de doña María de la Consolación La Rúa, en 1878; y las habitaciones al jardín son las dos abiertas a ambos lados del comedor en las que antes se encontraban las despensas, la cocina y los lavaderos, del citado documento. Ninguna alude a cuestiones de estilo, aunque, en la primera, detalló los motivos de los florones. Todo ello se conserva, son molduras y florones realizados con plantillas y moldes, en series industriales que repiten elementos geométricos definidos y casetonados o vegetales así tratados. Su aspecto remite a los decorados parisinos de la época de Napoleón III y a la variante nacional de estilo isabelino.

Don Antonio León y Armero decidió sustituir los pavimentos originales y el zócalo de azulejos de la escalera en el año 1889. La primera aportación fue de Moreno Hermanos, que colocó un zócalo de mármol azul de Italia, en la variedad "*perdiglio*", otro de mármol azul de Italia del tipo flurito, otro de mármol rojo de Cabra y otro italiano de la variedad "*portor*". Estos zócalos corresponden al zaguán y las habitaciones de fondo de la planta baja, y, según factura<sup>22</sup> del día diecinueve de junio, costaron trescientos cincuenta reales. El mismo taller colocó la solería de mármol blanco de Italia en los corredores altos; dos losas de mármol de medio metro en el patio; una tapa de mármol en el escalón del balcón de la escalera. Lo prueba una factura<sup>23</sup> del día seis de julio de 1889, con un cargo de tres mil doscientos ochenta reales. He de indicar que el patio tenía una solería de mármol antes del año 1878,

21. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 5, folio 8.

22. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 5, folio 20.

23. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 5, folio 21.

en el que aparece citada en el documento de doña María de la Consolación La Rúa, así que las losas de Moreno Hermanos serían para una reparación. Otro taller, el de Rafael Barrado y González, con establecimiento y escritorio en la plaza Villasis número tres y taller y depósito en la calle Luis de Vargas número seis, y especializado en mármoles y jaspe de colores y negro de Bélgica, proporcionó las veintitrés varas del zócalo de jaspe rojo y blanco de la escalera que, según la factura<sup>24</sup> del día diecinueve de julio del año 1889, costó, colocado, mil cuatrocientos cuarenta y cinco reales. Otra factura<sup>25</sup>, del día veintitrés de julio, alude al zócalo de jaspe rojo y blanco de la escalera, en un total de mil trescientos setenta y ocho reales. En ese mes de julio, en concreto el día seis, el taller de Moreno Hermanos se ocupó de la limpieza de la solería del patio, donde repuso cuatro losas de medio metro, aunque no presentó factura<sup>26</sup> hasta el día treinta de noviembre de 1889, por un importe de ciento setenta y dos reales.

A la vez, el tallista y estucador Manuel de la Cuesta, con taller en la calle Trajano número catorce y acreditado con la medalla de la Exposición Regional de Cádiz, en 1879, y con la medalla de la Sociedad Económica de Amigos del País, el mismo año, realizó doce claraboyas que, colocadas, le costaron a don Antonio León y Armero treinta y seis reales. La factura<sup>27</sup> es del día doce de junio de 1889. Pasados unos meses, el día veintinueve de septiembre, presentó otra factura por dieciocho varas de moldura; sesenta varas de otra moldura menos costeada; y por veinte varas de una imposta de cemento, todo colocado, por un importe de quinientos sesenta y ocho reales. Ello puede estar relacionado con la construcción de una antesala y un comedor sobre la terraza del cenador. Igualmente, ese pudo ser el destino de las barricas de cemento *Portland* servidas por Pedro G. Quintana<sup>28</sup>, establecido en la calle Adriano número trece, los días dieciocho y veintidós de junio, dos de julio y treinta de septiembre de 1889. Y la ampliación de la instalación de gas para el alumbrado, por la que Francisco Barrera facturó el día dos de julio de ese año ciento dos reales, que corresponden a doce metros de tubo de plomo de cinco líneas, cuatro placas de techo, un taladro, y la mano de obra<sup>29</sup>.

Un aspecto novedoso, indicativo de los nuevos gustos sociales y de los cambios de hábitos propiciados por los avances industriales, fue la decoración de las habitaciones con papeles pintados. Lo hicieron dos decoradores distintos, Dutheil, con tienda en la avenida de la Libertad número diez, en San Sebastián; y Salvago y Compañía, sucesores de Julio Beauchy, con tienda en la calle Sierpes número treinta, en Sevilla. Dutheil facturó los días doce de agosto, la cantidad de ciento tres pesetas y cincuenta céntimos, y cuatro de septiembre de 1889, catorce pesetas<sup>30</sup>. Salvago sólo presentó

---

24. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 5, folio 22.

25. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 5, folio 23.

26. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 5, folio 24.

27. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 5, folio 25.

28. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 5, folio 26.

29. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 5, folio 27.

30. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 5, folio 28.

una factura<sup>31</sup>, el día treinta y uno de agosto de 1889, de diecinueve pesetas y setenta y cinco céntimos. Los colocó un operario llamado Antonio Vázquez, que firmó dos recibos manuscritos<sup>32</sup>, de ciento veinte reales, el día treinta y uno de agosto, y de doscientos diez reales, el día cinco de octubre de 1889. El primero a nombre de doña María Luisa Armero. En el segundo especificó que colocó tres rollos de techo, diez de fondo, seis en las guardillas, otros cuatro de techo, otros once de fondo, otros nueve en las guardillas, dos en entrecalles, dos de zócalo, cuatro medallones, veinte de forros, dieciséis escuadras y veinte varas de zócalo aceite.

El empapelado se puede interpretar como una concesión a la modernidad. Tal sesgo a la tradición arquitectónica transcendida por el maestro de obras que reedificó la casa en tiempos del relator González de la Socueva, que, ya dije, aunó las raíces locales de ascendencia mudéjar con el nuevo gusto neoclásico para dar respuesta, personal, madura, funcional, a las exigencias teóricas del racionalismo ilustrado, fue posible con el cambio de mentalidad que, a inicios del último tercio del siglo XIX, definió un sentido ecléctico inédito en el que, al hilo del romanticismo y, en parte, como consecuencia de éste, se mezclaron influencias y referencias distintas, muchas veces dispares. El modernismo de procedencia inglesa de los papeles pintados de Dutheil y Salvago contrastó y chocó y significó frente al interés protohistoricista, afrancesado, de la redecoración industrial de Pelli.

La iniciativa más importante de todo el proceso de transformación fue la construcción de nuevas fachadas. Don Antonio León y Armero, como propietario de la casa, y José Espiau de la Coba, maestro de obras autor del proyecto, pidieron licencia el día dos de marzo del año 1893. La petición fue acompañada por los planos de las fachadas previas, del siglo XVIII, y por los nuevos proyectos de Espiau de la Coba que doy a conocer<sup>33</sup>; también por una memoria descriptiva firmada por el maestro de obras que, por su interés, transcribo:

*“Encargado por el señor propietario de la casa referida de el estudio de decoración de la fachada principal y lateral de dicha finca, bajo la base de conservar el interior de la misma, o sean sus suelos hollados, cubiertas, muros de crujiás y transversales y todos los huecos posibles: he formado el proyecto adjunto acompaño, tomando el Renacimiento como tipo de decoración, que es el que estimo más adecuado, por prestarse más a la altura de pisos, huecos y proporciones en general, que tienen las actuales fachadas.*

*Modificaciones de huecos- En la facha principal es indispensable como a primera vista puede verse el retranquear la primera venta de, la derecha y el correspondiente en piso principal a fin de poder colocar la pilastra que separa el cuerpo central del lateral y que resulta lo más simétrico posible con su similar de la izquierda. Los demás huecos de esta fachada conservaran sus actuales ejes y dimensiones a excepción de las tres ventanas del piso alto que hoy son voladas, que se elevaran sus cajas a la altura de la*

31. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 5, folio 29.

32. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 5, folio 30.

33. A.M. Licencia de Obras. Libro 18, carpeta 3, número diecisiete.

*del balcón central. En la fachada lateral quedan los mismos huecos laterales, con la modificación de los dos primeros altos de subir o elevar sus cajas a la altura del tercero que es la misma que los de la fachada principal conservando sus ejes y anchos, y angostar la segunda ventana baja al ancho de la primera, también en su mismo eje y altura: los demás huecos que aparecen en la reforma son fingidos y formados únicamente por un pequeño roce hecho en el muro.*

*Decoración- Se establecerá el zócalo de fábrica de ladrillos, acitarado, según es costumbre en esta localidad, de un metro de alto y cinco centímetros de suelo; de la misma manera se construirán las pilastras a las cuales se le darán al muro las trabazones necesarias. En la fachada principal para poder formar el cuerpo central, se elevará el muro en la forma y manera que se detalla en la sección por AB; y en la lateral solo sufre una pequeña modificación en el alero del tejado para la recogida de aguas y establecer la coronación según la sección por CD. La cornisa y molduras principales de decoración serán construidas con ladrillos toscos, terrajadas con cemento, así como la mayor parte de los adornos de ornamentación. Probablemente los antepecho de balaustres de los balcones inmediatos al central serán sustituidos por adornos calados del Renacimiento. El buen estado en que se encuentran las fachadas, muros interiores, suelos hallados y cubiertas, hace que la reforma proyectada sea perfectamente practicable, sin tener que ejecutar obra alguna de consolidación”.*

El Arquitecto Titular del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad, José Gallego Díaz, informó en el reverso de la solicitud de licencia el día siete de marzo de 1893, a los cinco días de haber sido presentada. Indicó que, al no ser una obra de consolidación según lo establecido en las reglas tercera y quinta de la Real Orden del día doce de marzo del año 1878, debía seguir las condiciones estipuladas en la regla octava de la misma orden. El mismo día se firmó la autorización previa cesión de una parcela de la calle Espejo a la vía pública, con objeto de establecer la línea del plano tal la fachada de la calle San Vicente. José Gallego Díaz certificó en otra nota marginal sin fecha que las obras habían concluido conforme a la licencia concedida.

Ello es cierto, el proyecto coincide con lo realizado, que se conserva en buen estado. La fachada está modulada en tres planos que parten de un zócalo corrido, por lo tanto común, sólo alterado por los pilares en los que apoyan las pilastras del vano de acceso, en el eje central, adelantadas en planta. El módulo central, sobreelevado, presenta un frente cuadrado perfecto desde el zócalo hasta la balaustrada superior, incluida. Está articulado en tres calles mediante cuatro pilastras lisas unidas por el zócalo y por un perfil adintelado superior, sin las interrupciones de otros elementos como las basas o los capiteles, de los que prescinde. Ello le proporciona un aspecto de parrilla y un sentido ascensional opuesto a la fuga horizontal que mantiene los módulos laterales pese a que dos pilastras extremas y análogas los integran y compensan las tensiones. Las calles de ese módulo central no tienen elementos divisorios en altura y ello genera un espacio suficiente para que el resalte de la portada y su extensión al cuerpo superior mediante una estructura unificada cobre protagonismo. El primer cuerpo está articulado mediante pilastras sobre pilares que sostienen dados

de entablamento que flanquean al friso corrido superpuesto a la caja del dintel de la puerta. La estructura se repite en el segundo cuerpo, convertido en balcón, pero en disminución y con ático escultórico. En las calles laterales se superponen dos ventanas rectangulares con cajas de orejetas, la inferior con reja análoga a la del balcón central, la superior con balaustrada de hierro pintado de blanco sobre peana circular y ático escultórico. Una potente cornisa con guardapolvo y balaustrada con cuatro pilares intercalados unifica el módulo central. Los laterales mantienen la superposición de ventanas con cajas de orejetas, mas conservan la separación en altura de la imposta que determina la fuga horizontal; y la ventana superior se ha transformado en balcón mediante un herraje similar al del principal, aunque, a diferencia de éste, sobre escuadras de hierro que apoyan en el primer cuerpo, ocultando la imposta. Estos módulos laterales están rematados por una cornisa con antepecho escultórico, que se prolonga al primer tramo de la fachada de la calle Pascual de Gayangos, que mantiene la fuga horizontal. La bicromía de la fachada, con el zócalo, las pilastras y la decoración escultórica, en cemento en su color, y los fondos, es decir, los paramentos propiamente dichos, en color almagra, la singularizaba. Lo prueban los testigos procedentes de una intervención que supervisé en 1999, de la que aporté documentación gráfica en la memoria correspondiente.

La decoración escultórica está ubicada con criterio, de modo que no interfiere en los aspectos tectónicos y potencia la proyección de los elementos arquitectónicos que la acogen. Espiau de la Coba delimitó las posiciones y los modelos iconográficos con precisión; no obstante, ni en la memoria descriptiva ni en el proyecto indicó qué escultor sería el encargado de realizarla. Por la seguridad en el planteamiento de los volúmenes, por el modelado naturalista y atento a los pormenores expresivos, resueltos con magisterio, y por el empleo de un material tan novedoso como el cemento, pienso en la autoría de un escultor de primer orden próximo a Antonio Susillo o a José Ordóñez. Espiau de la Coba concentró la decoración en la portada y ello le permitió destacarla aún más. Las pilastras del primer cuerpo tienen cajas retalladas, aunque al ser cemento habría que decir modeladas, y capiteles idénticos. La caja presenta una estructura de *candelieri* con la superposición que detallo: garras, doble base con cortinas, dos desnudos recostados ante una máscara con las fauces abiertas, una jarra con flores, un *grifo*, nudo, un putti agachado y en escorzo, cuernos de la fortuna, doble forma vegetal con dos enfrentadas y otras dos afrontadas superpuestas, una cabeza de querubín, repetición de la doble forma vegetal anterior, nudo, y remate vegetal. Los capiteles son figurados, con *grifos* y un *candelieri* central con una cabeza alada superpuesta. En los dados de entablamento se repite la fórmula de un *candelieri* con cabeza alada. El friso tiene una composición dinámica y asimétrica en la que, entre los límites extremos de los cuernos de la abundancia, se entremezclan las formas vegetales con los *grifos* y los desnudos masculinos en posturas inestables. La cornisa sobre este friso corrido tiene una moldura de ovas y dardos. Las pilastras del segundo cuerpo mantienen la composición de *candelieri*, mas con un bucráneo en el tercio inferior, dos querubines en la zona central, y dos pequeñas cabezas masculinas y



barbadas enfrentadas en el tercio superior. Los capiteles tienen *grifos* y un querubín central en vuelo descendente. El mismo original sirvió para las dos pilastras de cada cuerpo, procedimiento que economizó medios y tiempo, pero que determinó que los motivos desplazados del eje miren hacia el mismo lado. El friso de este segundo cuerpo tiene formas vegetales curvilíneas, que se transforman en dos *grifos* a cada lado del tondo central con una cabeza masculina en altorrelieve. Los dados de entablamiento que lo flanquean albergan cogollos. La cornisa tiene una moldura con ovas y dardos, otra dentada y un guardapolvo liso. El ático está formado por elementos vegetales de ritmo curvo que sustituyen o emulan o suplantán a un frontón tal y se transforman en sendos caballos enfrentados que sostienen cortinas de las que sale un *grifo* central sobre una máscara y con las alas abiertas y con cabeza masculina barbada. Los balcones de las calles laterales del módulo central tienen una cornisa con base de ovas y dardos y, sobre ella, una composición que hace las veces de ático, en la que una cartela cartilaginosa con guirnaldas en la base y *puttis* sentados con las piernas cruzadas en los extremos alberga un tondo central entre cortinas y con una cabeza alada en la parte superior. La figura en altorrelieve del tondo varía en cada caso, aunque los dos son retratos masculinos, un guerrero con casco a la derecha de la puerta, en alusión al poder militar; un intelectual de pelo largo a la izquierda de la puerta, como el poder civil y personal. La potente cornisa que unifica el módulo central tiene una base de ovas y dardos, otra moldura con dientes, guardapolvo liso con casetones independientes con cogollos, moldura superior con hojas y balaustrada entre pilares de remate con dientes; guardapolvo liso con casetones independientes con cogollos; moldura superior con hojas; y balaustrada entre pilares de remate. La decoración escultórica de los módulos laterales se reduce a la crestería, formada por una sucesión de tres *candelieris* en los que el enlace genera un espacio abierto que soporta un pie con dos *grifos* afrontados y una jarra con frutas sobreelevada entre ellos; sucesión rítmica que se interrumpe en los dos enlaces extremos, abiertos y con *grifos*.

El proyecto de Espiau de la Coba tiene un referente inmediato en la ampliación neoplateresca del Ayuntamiento de Sevilla, proyectada por Demetrio de los Ríos, en 1862. Alfredo Morales<sup>34</sup> precisó que tal proyecto fue precedido de una memoria sobre el edificio histórico de Diego de Riaño, y Suárez Garmendia<sup>35</sup> que tales fueron pasos previos para el proyecto definitivo del año 1864. Éste fue premiado en la Exposición Nacional de 1886. Como señaló Suárez Garmendia, Demetrio de los Ríos dibujó las fachadas con todo detalle y con el propósito de publicarlas en Monumentos Arquitectónicos de España. Con ello interpretó los motivos ornamentales de Diego de Riaño sin caer en la repetición de ninguno y definió las bases iconográficas del movimiento historicista neoplateresco del último tercio del siglo XIX. Espiau de la Coba fue uno de los primeros seguidores neoplaterescos de Demetrio de los Ríos

34. Morales, Alfredo J: *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Excmo. Ayto., Sevilla, 1981. Pág. 139 y sigs.

35. Suárez Garmendia, José Manuel: *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Excma. Diputación Provincial, Sevilla, 1987. Pág. 118 y sigs.

al construir la casa de don Eduardo Sánchez Ontoria, en la plaza de San Lorenzo número diecisiete, desaparecida, cuyo proyecto de fachada publicó Suárez Garmendia. En éste ensayó la estructura y la distribución ornamental con la que levantó la fachada León y Armero, en 1893. En ambos casos, Espiau de la Coba repitió los módulos o unidades de alzado y tomó de Diego de Riaño, tal Demetrio de los Ríos, las disposiciones de las pilastras y los frisos y los remates con tondos entre hojarasca. No es extraño que así lo hiciera, pues José de la Coba, tío y valedor de José Espiau de la Coba, citó y elogió el proyecto de Demetrio de los Ríos en el Cabildo Municipal del día dieciocho de julio de 1862. José de la Coba pudo inculcar a su sobrino una conciencia revalorizadora de la arquitectura pasada, que le permitió significar incorporando con sentido ecléctico elementos de distinta inspiración, como los guardapolvos casetonados que remiten al retablo mayor de la Catedral de Sevilla.

La intervención del escultor que materializó el proyecto fue decisiva, pues éste superó la idea de Espiau de la Coba y la poderosa influencia de Demetrio de los Ríos mediante la búsqueda directa en las fuentes. Espiau concibió una composición modular tal Demetrio de los Ríos y dibujó el proyecto con idéntica precisión; y el escultor actuó sobre el dibujo mas interpretó de modo personal elementos de Riaño, tales las garras de las pilastras del primer cuerpo, que remiten a las pilastras del Arquillo del Ayuntamiento; los capiteles de esas pilastras del primer cuerpo que, sustituyendo los desnudos masculinos por *grifos* y descartando el acanto, se relacionan con los del Arquillo; las cabezas masculinas de las pilastras del segundo cuerpo, emparentadas con las de los capiteles de la portada del Juzgado de Fieles Ejecutores, en el mismo edificio; los caballos del ático del balcón central, relacionados con los del friso de la misma portada; la cabeza masculina barbada del *grifo* que remata el mismo ático, entre los caballos citados, cuyo modelo es la de la cuarta ventana del cuerpo alto de la fachada Este; y la crestería de los módulos laterales, que sigue la frecuencia de *grifos* y jarras establecida en el friso del cuerpo bajo de esa fachada, aunque en ésta en vez de jarras son flameros. Alfredo Morales estableció las procedencias y los significados de tales elementos, que el autor del programa de la casa León y Armero adaptó a un mensaje similar pero matizado y supeditado a las nuevas necesidades sociales, tendente a exaltar las cualidades del promotor, que, viudo, no se recreó en la felicidad conyugal de las casas del Renacimiento reinterpretada en otras casas historicistas, como la que el mismo Espiau de la Coba proyectó para el Marqués de Villamarta, en 1904. Por ello no hay una correspondencia en eje de simetría entre los valores masculinos y los femeninos y sí entre las virtudes públicas y las privadas del promotor. Más significativa es la versión que este escultor introdujo de referencias de distinta procedencia, ajenas a Riaño, como las pilastras del segundo cuerpo, en las que se superponen bucráneos con cuernos de la fortuna, desnudos y cabezas masculinas en el sentido con el que lo hizo Niculoso Pisano<sup>36</sup> en las pilastras del intradós del retablo de la Visitación, en el Alcázar de Sevilla; y ajenas al Renacimiento,

---

36. Morales, Alfredo J.: *Francisco Niculoso Pisano*. Excma. Diputación Provincial, Sevilla, 1977. Pág. 52.

mas, en todo caso, al servicio del programa establecido, caso de las cartelas cartilaginosa de los áticos de los balcones laterales del módulo central, procedentes del repertorio de Alonso Cano y Felipe de Ribas; los *puttis* sedentes del mismo ático, tal los querubines de Martínez Montañés en los retablos mayores de San Isidoro del Campo, en Santiponce, y la iglesia de San Lorenzo; y los querubines en vuelo descendente del eje de los capiteles del segundo cuerpo, análogos al de Alonso Cano en el retablo de San Juan Evangelista, en el convento de Santa Paula. Ello implica una postura ecléctica que supone la temprana valoración del barroco, en tiempos de José Gestoso, mucho antes de la aparición de Juan Talavera y Heredia, y ayuda a definir el perfil del escultor.

He podido documentar<sup>37</sup> la intervención de Francisco C. Montenegro, escultor ornamentista con taller en la calle García de Vinuesa número cuarenta y cuatro. El día diecisiete de abril de 1893 facturó treinta y dos balaustres en cemento; doce metros de hojas y diez metros de cogollos floreados para la cornisa, y diecinueve rosetones en cemento para los canes, por un importe de ciento sesenta pesetas y setenta y cinco céntimos. El día treinta de mayo cobró seiscientos treinta y dos pesetas por veintiséis metros de cornisa en yeso y por cuatro huecos en cemento; el día tres de junio quinientos reales a cuenta de la crestería; el día diecisiete de junio mil reales por trabajos que no especificó en un recibo manuscrito y no en facturas como los anteriores; y el día catorce de julio de 1893, doscientos cuarenta reales por trabajos que tampoco detalló en otro recibo manuscrito. Más detallado es un recibo del día diecisiete de agosto de 1893, mediante el que cobró tres mil setecientos cuarenta y seis reales, de los que tomó dos mil seiscientos cuarenta a cuenta, por once metros de crestería, dos huecos laterales, dos capiteles, dos metopas altas, un friso bajo, tres metros y ochenta centímetros de cogollos floreados, que denominó “*aquebados*”, siete metros y cincuenta centímetros de cogollos lisos, once metros de cuentarios, dos basas altas, dos basas bajas, dos metopas bajas, las molduras altas y bajas de todas las ventanas, el modelo de un tornapunta, dos capiteles bajos, dos pilastras bajas, y cuarenta y cuatro metros de cornisa en yeso. En un recibo fechado el día diecinueve de agosto de 1893, Montenegro reconoció que había cobrado toda la obra de decoración de la fachada, pese a que le faltaba entregar las dos pilastras de la puerta principal. Otros documentos como la contabilidad de don Antonio León y Armero registran el importe de los jornales, pero no aportan información sobre el proceso creativo.

Hay un dato significativo, en ninguno de los documentos firmados por Francisco C. Montenegro se habla ni de los modelos originales ni de las inevitables cuestiones de estilo. Montenegro se anunciaba como autor de trabajos originales en piedra, barro cocido, escayola, madera, estuco grabado y liso, y objetos artísticos y monumentales, pero al no estar documentado el autor de los originales hay que tener en cuenta dos posibilidades, que fuese él mismo o que sólo fuese un escultor de oficio, muy capacitado, eso sí. En el segundo caso, el autor de ese paso intermedio entre el proyecto

---

37. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 8, folios 1 a 10.

de José Espiau de la Coba y los vaciados de Francisco C. Montenegro, sería un serio problema a resolver. Muchos escultores de máxima calidad se interesaron por los trabajos de las nuevas fachadas del Ayuntamiento. Una carta dirigida al arquitecto Fernández Casanova y la copia de otra con idéntica intención<sup>38</sup>, prueban que Ricardo Bellver y Antonio Susillo conocían bien la obra de José Ordóñez en esas fachadas. Mas no pienso en ellos, pues aunque el desarrollo realista y la calidad de modelado concuerda, Bellver siguió con fidelidad los estilos históricos elegidos y su eclecticismo consistió en la oscilación entre las variantes preestablecidas en ellos, y Susillo fundamentó su obra en el simbolismo literario, no en los estilos del pasado. Se puede afirmar que, aunque los dos fueron realistas, el sentido ecléctico entendido como la mezcla de estilos y la naturaleza historicista sin que ésta quede supeditada a la realidad no son frecuentes en ambos, incluso impropios asociados. Sí lo es en Pedro Domínguez López, restaurador de la escultura renacentista del Ayuntamiento, en 1890 a 1895, esto es, cuando se realizó la escultura de la casa León y Armero, lo demuestran los diseños suyos para los pasos procesionales de la Quinta Angustia y la Virgen de la Victoria, en los últimos años del siglo XIX, pero en éste, por ahora, no son propias las referencias barrocas comentadas. Por ello busqué por otros derroteros. Alberto Villar Movellán opinó<sup>39</sup> que José Espiau de la Coba y José Gómez Otero fueron coautores de las casas del Conde Aguiar, actual Guardiola, en la puerta de Jerez, en 1891, y del Marqués de Villamarta, en la calle Reyes Católicos número once, en 1904, y, aunque el primero firmó los proyectos, le concedió el protagonismo al segundo. No explicó por qué, pero relegó a Espiau a los aspectos técnicos y le otorgó a Gómez Otero las facultades creativas. De éste expuso que fue alumno de Juan Talavera y la Vega en la carrera de maestro de obras, en la que Suárez Garmendia<sup>40</sup> demostró que también fue discípulo de Demetrio de los Ríos y de Eduardo García Pérez, y se graduó en 1866, título que permutó por el de arquitecto en 1872. Y he aquí la sorpresa, pues he podido documentar la actividad de José Gómez Otero como escultor<sup>41</sup>. Fue medalla de plata en los premios de fin de curso de los estudios de modelado y vaciado de adorno de la Escuela de Bellas Artes, en 1865, en la especialidad de modelado y junto a José Fariña, en frisos, y Ricardo García López, también en modelado.

Ello me permite plantear la hipótesis de la autoría de Gómez Otero de los programas escultóricos de los edificios proyectados por Espiau de la Coba, en concreto, los de la casa Sánchez Ontoria, en 1891; la fachada de la casa Aguiar, en 1891; la casa León y Armero, en 1893; y la casa del Marqués de Villamarta, en 1904. Francisco C. Montenegro, al anunciarse como escultor de originales, indicaba que procedía sobre éstos y no mediante métodos industriales basados en la aplicación de moldes seriados,

38. Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla. Fondo José Gestoso. Tomo III, folios 104 a 107.

39. Villar Movellán, Alberto: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*; Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1979, págs 49 a 52.

40. Suárez Garmendia, José Manuel: Op. Cit. Págs 260 a 263.

41. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla. Actas del día veintiuno de junio de 1865.

tan frecuentes entonces, caso de la fachada de la casa de la calle Santa Clara número seis, decorada de este modo para distinguirla de la gemela número cuatro, pero ello no aseguraba que fuera el autor de los originales, al menos de los de ciertas pretensiones. José Cascales y Muñoz<sup>42</sup> no lo citó ni siquiera como precursor de Pedro Domínguez López, Adolfo López o Eduardo Muñoz. Tampoco citó a Gómez Otero, pero es lógico si no ejerció como escultor establecido con taller y tienda pública y sólo modeló los originales de los proyectos propios y los de Espiau de la Coba.

José Gómez Otero sí tenía una formación historicista plena, derivada, como Espiau de la Coba, de Demetrio de los Ríos, y un sentido ecléctico comparable, circunstancias que, probada la maestría escultórica y la relación laboral de ambos, fundamentan la atribución. Claro que la hipótesis también tiene sus inconvenientes, que no puedo obviar, los principales que Gómez Otero apenas recurrió a la decoración escultórica en sus proyectos y que no se conoce ninguna escultura suya. Ello se pudiera explicar con el desinterés del arquitecto, Gómez Otero, interesado en la competencia funcional con la ingeniería, tema de actualidad, frente a las necesidades artísticas del maestro de obras, Espiau de la Coba, orgulloso de su título y deseoso de compartir las glorias artísticas del pasado. En cualquier caso, el estudio de la decoración de edificios proyectados por Gómez Otero, entre ellos la casa de don José Gómez Pérez, en la plaza de San Francisco número dos, en 1876; la casa de la calle Tetuán número veintitrés, veinticinco y veintisiete<sup>43</sup>, en 1890-98; y la casa de la plaza de la Constitución número veinticinco y veintiséis<sup>44</sup>, actual número trece, ayudará a aclarar la cuestión.

La última obra del siglo XIX correspondió al maestro de obras Antonio Rey y Pozo, que solicitó licencia<sup>45</sup> para continuar la decoración de la fachada de la calle Espejo el día cuatro de julio de 1896. El motivo fue la unificación de los terrenos del jardín con la casa, ya transformada en la reforma de 1885-90 y, sobre todo, en la de José Espiau de la Coba, en 1893. El Arquitecto Municipal José Sáez y López dio el visto bueno al proyecto en el reverso de la solicitud de licencia, el día veinte de julio de 1896. Antonio Rey y Pozo suprimió las tres ventanas pequeñas de la fachada del jardín, centró y amplió la puerta y abrió dos ventanas análogas a las de Espiau de la Coba en la fachada de la casa en la calle Espejo. Así consiguió unificar las superficies. En ese momento, don Antonio León y Armero mandó remodelar el jardín, tarea en la que invirtió seiscientos cuarenta y siete reales<sup>46</sup>. El magnolio que se conserva es de la época. Es posible que el cemento *Portland* servido por Manuel Pacheco el día quince de junio de 1896, es decir, dos semanas antes de la solicitud de licencia, fuera para estas obras. El importe de la factura<sup>47</sup>, cincuenta y una pesetas y sesenta y seis céntimos, concuerda con lo efectuado. Y los setecientos veinte ladrillos

42. Cascales y Muñoz, José: Sevilla Intelectual. Sus escritores y artistas contemporáneos. Madrid, 1896.

43. A.M. Obras de particulares. Libro 13, carpeta 1, número 24.

44. A.M. Obras de particulares. Libro 17, carpeta 1, número 251.

45. A.M. Licencia de Obras. Libro 18, carpeta 3, número diecisiete, folios 10 a 17.

46. A.E.Y. Notas sobre una casa sevillana, pág 29.

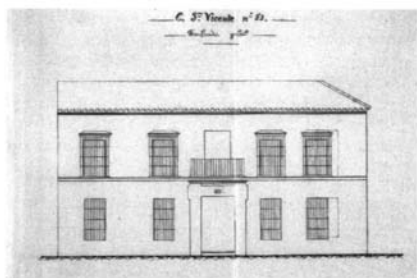
47. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 6, folio 7.

de moldura por los que Juan Brenes cobró doscientos cincuenta y cuatro reales el día doce de junio; y las veintiséis varas y media de moldura por las que Pedro Noguera cobró ciento seis pesetas el día veintiséis de junio de 1896. Puede que también los cien kilos de cemento *Portland* y los ciento diez azulejos con dibujos aportados por R. Medrano<sup>48</sup>, propietario de La Mejor, fábrica de mosaicos hidráulicos con almacén en la calle Soledad número cuatro y tienda en la calle Orfila número seis, ya que la factura es del día seis de julio de 1896, a los dos días de haber presentado Antonio Rey y Pozo su solicitud de licencia. No obstante, la cantidad de cemento es inapropiada para tal obra, por lo que su destino pudo ser la construcción de las bovedillas de las galerías del cuerpo superior del patio y la azotea correspondiente, que sustituyeron a la cubierta a dos aguas de tiempos del relator González de la Socueva. Estas bovedillas apoyan en viguetas de hierro y, en la contabilidad de don Antonio León y Armero, está documentado<sup>49</sup> el pago de tres mil trescientos setenta y dos reales por un número indeterminado de viguetas a la Fundición San Antonio. Esas cuentas no están fechadas, pero en la sección dibujada por Espiau de la Coba, en 1893, aún aparece la cubierta a dos aguas del siglo XVIII, por lo que su sustitución tuvo que ser posterior. No está documentado que Antonio Rey y Pozo fuera el responsable, mas es posible en tanto que en esta fecha actuó en la fachada del jardín.

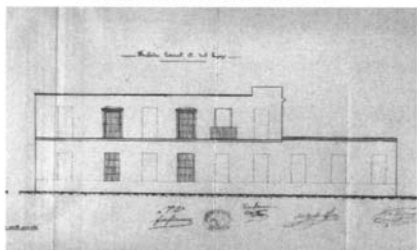
---

48. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 6, folio 8.

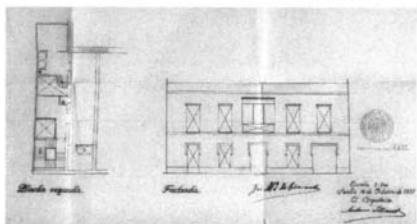
49. A.E.Y. Casa León y Armero. Carpeta 10, folios 42 y 43.



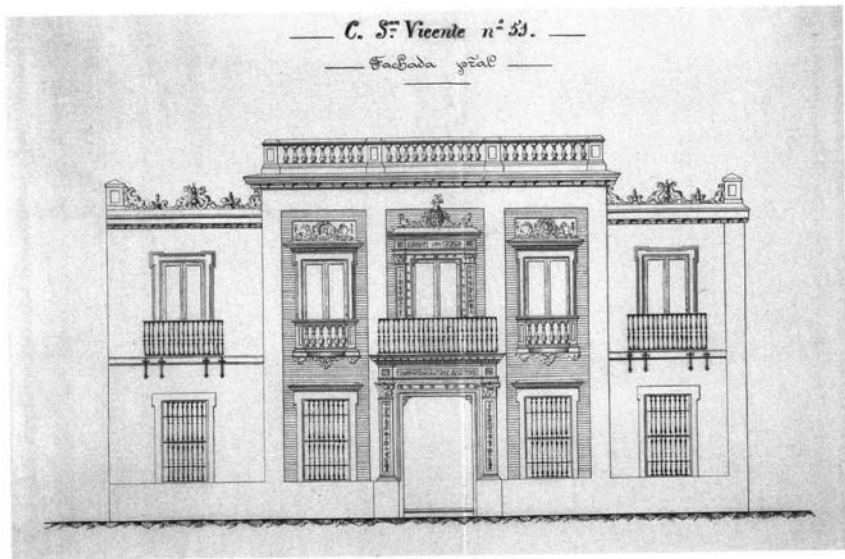
Casa León y Armero. Fachada de 1777. Círculo de José Álvarez. Según planos de José Espiau de la Coba



Casa León y Armero. Fachada lateral de 1777.

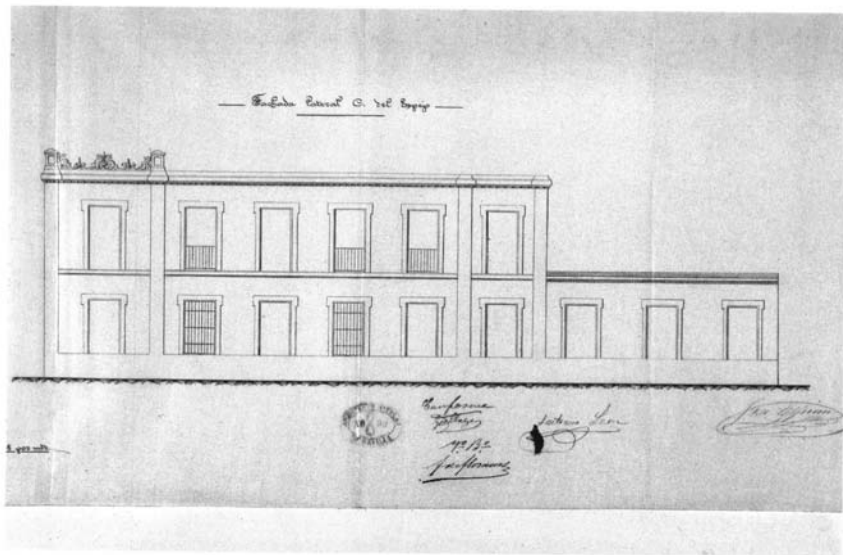


Casa Fernández Peñaranda. Sevilla, siglo XVIII. Según planos de Antonio Illanes del Río.

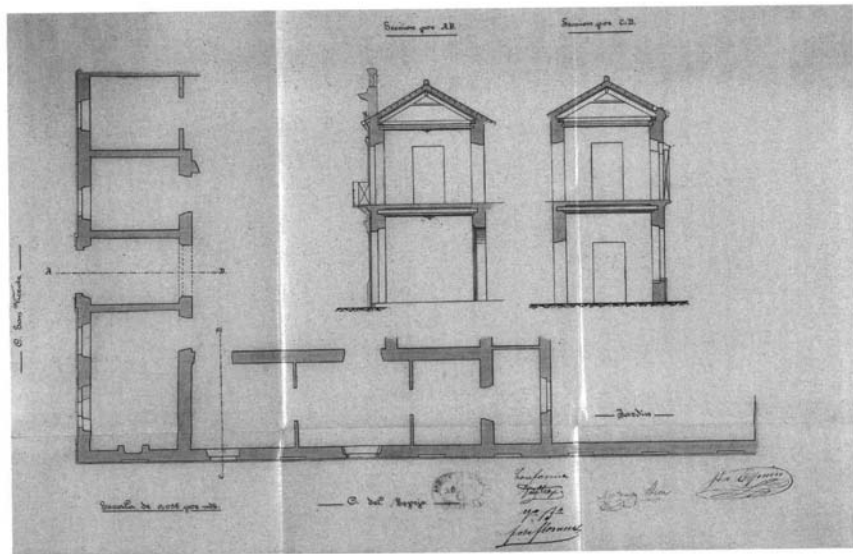


Casa León y Armero. José Espiau de la Coba. 1893.

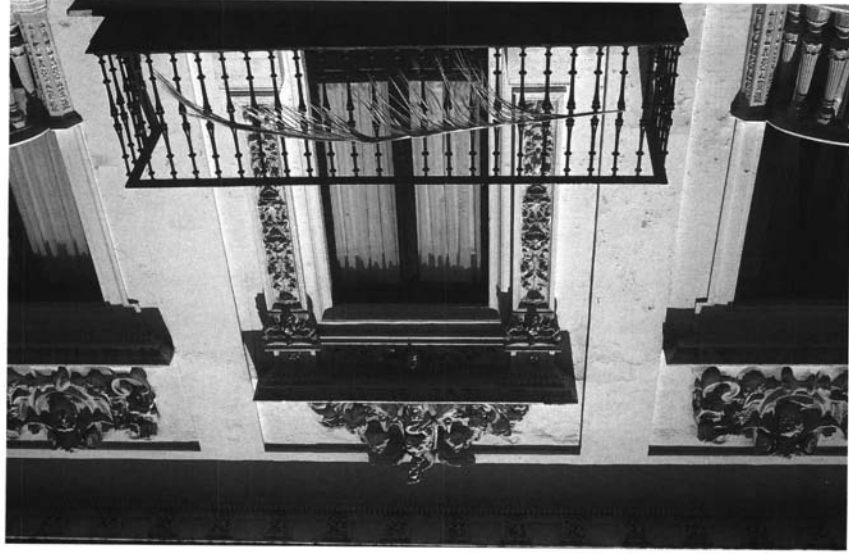




Casa León y Armero. José Espiau de la Coba. 1893.



Casa León y Armero. José Espiau de la Cova. 1893.



Casa León y Armero, José Espiau de la Coba, 1893.



Casa León y Armero. José Espiau de la Coba. 1893.