UNA NUEVA IMAGEN ICONOGRÁFICA DE LA SEVILLA DE PRINCIPIOS DEL XVII: COMO «*CÍVITAS DEI*»

La iconografía de Sevilla, la imagen que de esta ciudad han tenido sus moradores y visitantes a lo largo de los siglos, ha fascinado la imaginación de los artistas de todos los tiempos, que la han recogido con mayor o menor fidelidad, ya sea en su apariencia de conjunto como urbe, o, de forma detallada, en algún aspecto de los mil y un rincones de su entramado callejero, al que asoman multitud de edificios religiosos y civiles, de muchos de los cuales, desaparecidos, queda únicamente constancia para la Historia del Arte sevillano gracias a estas improntas.

Damos a conocer y documentamos una visión insólita de la ciudad de Sevilla, representada pictóricamente en 1612 por el pintor Diego de Esquivel y el dorador Gonzalo Moreno como una simbólica y esquemática «*Cívitas Dei*», o ciudad de Dios, dentro del programa alegórico alusivo a las prendas virginales de María desarrollado en el tardomanierista retablo trazado por el arquitecto Alonso de Vandelvira para el Santuario, hoy Basílica, de Ntra. Sra. de la Caridad, de la localidad gaditana de Sanlúcar de Barrameda, que hasta ahora había pasado totalmente desapercibida.

De pocas ciudades españolas ha quedado un repertorio más completo de imágenes iconográficas que de Sevilla, lo que nos permite reconstruir su fisonomía desde la poca bajomedieval, pero sobre todo desde el siglo XVI, cuando se hacen más numerosas sus representaciones en pinturas, grabados, y altorrelieves, magníficos complementos de las detalladas descripciones de viajeros y de las fiables noticias que día a día van surgiendo del estudio de las fuentes documentales conservadas [1].

Esta rica imagen plástica nos habla de la complacencia de la Ciudad por sí misma, altiva y ufana gracias a su monopolio del comercio con las Américas, que le proporcionó riqueza y engrandecimiento desde principios del XVI hasta buena parte del XVII, a pesar de los dramáticos aldabonazos que padeció y se cebaron en su solar, como riadas y epidemias de peste, sobre todo la de 1649 que diezmó su población, y finalmente el traslado del Consulado de Comercio a Cádiz en 1717, que le cerró de golpe la entrada de la jugosa savia de oro y plata americanos, que, esperada con anhelo para atender su populosa existencia, llegaba cada vez en menor cantidad por esa arteria principal que era el río Guadalquivir.

Con este jugo renovó su caserío, palacios, ajuares litúrgicos y sobre todo su arquitectura religiosa, pues junto a las innumerables reformas que de las viejas parroquias medievales se llevaron a cabo, fueron numerosas las fundaciones de órdenes religiosas, que transformaron su apariencia hasta convertirla en una sacra Ciudad-Convento, mutando así su aspecto de intrincadas callejuelas de compacto tejido orgánico de raigambre islámica, todavía cercada por poderosa muralla torreada, dominada en altura por las verticales torres y espadañas de sus iglesias, que como hitos esenciales de las collaciones o parroquias, servían de referentes visuales para orientar a los transeúntes dentro del laberíntico viario.

«*Qui non ha visto Sevilla non ha visto marravilla*», fue una frase utilizada en las vistas cartográficas de la ciudad en los siglos XVI y XVII, que parece resumir la idea que de sí misma poseía la urbe y quienes la visitaban: comerciantes, aventureros, militares, religiosos en tránsito hacia las Indias, pordioseros..., que quedaban asombrados por sus grandezas y miserias,

[1] Véase: Sancho Corbacho, Antonio, *Iconografía de Sevilla*, Sevilla: Abengoa, 1975. Cabra Loredo, María Dolores, y Santiago Paez, Elena María, *Iconografía de Sevilla. 1400-1650*. T. I, Madrid, El Viso, 1988. Oliver, Alberto, y Serrera, Juan Miguel, *Iconografía de Sevilla. 1650-1790*. T. II, Madrid, El Viso, 1989. Calvo Serraller, Francisco, y otros, *Iconografía de Sevilla. 1790-1868*. T. III, Madrid, El Viso, 1991. Calvo Serraller, Francisco, y otros, *Iconografía de Sevilla. 1869-1936*. T. IV, Sevilla, FOCUS, 1993.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

imagen que se difundirá por toda Europa gracias a la conjunción de la imprenta y de dibujantes topográficos, como el flamenco Joris Hoefnagel, el primero que se interesó por una visión de conjunto o panorámica de la ciudad del Betis, cuando visitó Andalucía en 1564-65, que se incluyó en el tomo I del «*Civitates Orbis Terrarum*», del clérigo alemán Georg Braum y el grabador Frans Hogenberg, el primer atlas geográfico europeo, publicado en 1572, que alcanzó una enorme difusión en el viejo continente con múltiples ediciones en los años posteriores. Lo que no fue sino el primer eslabón de una larga cadena de representaciones figurativas de la Ciudad, como las del también flamenco Antón van der Wyngaerde, contratado por Felipe II para representar las ciudades de su reino (1561/2-1571), la de Ambrosius Brambilla (1585), o las de tantos otros, que recogieron imágenes de Sevilla en planos topográficos o como fondos de pintura religiosa [2].

Es en ese último contexto donde se incluye la pintura que estudiamos, realizada para el Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda, personal fundación de los VII duques de Medina Sidonia y señores de la Ciudad, don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, aquel que dirigiera el frustrado proyecto de la Armada Invencible en 1588, y su esposa doña Ana de Silva y Mendoza, que lo erigieron para dar culto a una pequeña imagen de esa advocación. El edificio se levantó con trazas del arquitecto jiennense Alonso de Vandelvira, hijo del afamado maestro renacentista Andrés de Vandelvira, que lo construyó entre 1610 y 1613 en el Barrio Alto de la ciudad, cercano al palacio ducal [3].

A Vandelvira, maestro requerido por los duques para toda obra de empeño que sus arcas sufragaron [4], adscribimos el proyecto arquitectónico de su retablo mayor, para el que Francisco Juanete, experto en temática religiosa y pintor de cámara del conde de Niebla —primogénito del duque—, realizó en 1612 nueve lienzos con escenas de la vida de la Virgen, con una iconografía escogida por el erudito capellán mayor y administrador de la fundación, licenciado Diego López de Soria, como idónea para acompañar la imagen de la Virgen de la Caridad, que se dispuso en la hornacina central del primer cuerpo [5].

Para completar esta laudatoria a María, los autores del dorado del retablo, el pintor Diego de Esquivel, avecindado en la collación sevillana de El Salvador, y el dorador vecino de Sanlúcar, Gonzalo Moreno, se encargaron, como se desprende de las libranzas, de representar sobre los doce encasamentos del banco otros tantos atributos virginales marianos, que estaban termi-

[2] Cabra Loredo, María Dolores, y Santiago Paez, Elena María, *Iconografía de Sevilla... ob.cit.*, pp. 17-23, 60-78, 91, 94-108, 112-118, 121-125.

[3] Cruz Isidoro, Fernando, *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda. Estudio histórico-artístico*. Córdoba: CajaSur, 1997, pp. 196-235. Del mismo autor: «El legado de los duques fundadores». En *Revista conmemorativa de la designación del Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad Coronada a la dignidad de Basílica Menor*. Sanlúcar de Barrameda: Hdad. de Ntra. Sra. de la Caridad, 1997, pp. 20-25.

[4] Véase al respecto: Sancho de Sopranis, Hipólito, «Los Vandelvira en Cádiz». En *Archivo Español de Arte*, t. XXI, Madrid, 1948, pp. 43-54. Barbe-Coquelín de Lisle, Genevieve, *El Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira*. T. I, Albacete, 1977, pp. 3-20. Méndez Zubiría, Carmen, «La Casa Lonja de Sevilla·. En rev. *Aparejadores* n.º 4, Sevilla, 1984, p. 14. Álvarez de Toledo, Luisa Isabel, *Alonso Pérez de Guzmán, general de la Invencible*. Libro 2.º, Cádiz, 1994, pp. 133-134. Falcón Márquez, Teodoro, *La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977, p. 42. Del mismo autor: *El aparejador en la historia de la Arquitectura*. Sevilla, 1981, pp. 57-59. «La Arquitectura en la Baja Andalucía», en *Arte del Barroco. Urbanismo y Arquitectura*, t. VI, Sevilla, 1990, pp. 304-308. Morales Martínez, Alfredo, «Alonso de Vandelvira y Juan de Oviedo en la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda». En *Bol. Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, v. XLVII, Valladolid, 1981, pp. 308-317. Cruz Isidoro, Fernando, *Arquitectura Sevillana del Siglo XVII: Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*. Sevilla: Universidad, 1997, pp.180-181. Del mismo autor: «Un proyecto hechor realidad: la restauración de la iglesia del convento de la Merced de Sanlúcar de Barrameda». En *Rev. Sanlúcar de Barrameda* n.º 30, Sanlúcar de Barrameda, 1994.

[5] Cruz Isidoro, Fernando, *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad...*, ob. cit., pp. 241-248. Del mismo autor: «Francisco Juanete, pintor de cámara de la Casa Ducal de Medina Sidonia (1604-1638)». En *Rev. Laboratorio de Arte*, n.º 11, Sevilla: Universidad, 1998, pp. 435-459. «El programa iconográfico del Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda». Comunicación en el V Simposio Bíblico Español: *La Biblia en el Arte y en la Literatura*, Pamplona-Valencia, Unviersidad de Navarra, 1999, Tomo II, pp. 401-416.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

nados para el 28 de noviembre de ese año de 1612, cuando ambos maestros recibieron el finiquito por diversas intervenciones en la iglesia tras tasación de Alonso de Vandelvira, que estimó una demasía de 1.064 reales, entre otras cosas por «*pintar los atributos de Ntra. Sra.*» [6], sobre los 1.672 reales en que el 22 de septiembre, junto a pintor y dorador jerezano Hernán Pérez Maldonado, había apreciado su trabajo [7].

De factura sencilla, la técnica empleada fue la propia de un policromador, ya que sobre la preparación habitual del soporte, que correspondería a Moreno, con la madera embolada con arcilla roja y recubierta por panes de oro como el resto del retablo, creemos que Esquivel, que es el que aparece en la documentación como pintor, sería el encargado de representar el contorno general y los detalles principales de las figuras con «óleo muy mate, empleando una paleta de colores muy reducida en la que predominan los marrones y verdes, para luego, con el procedimiento del esgrafiado o grabado, ir sacando, mediante la punta del grafio de madera o hueso, el perfil de las imágenes sobre el fondo de oro, por lo que poseen un carácter dibujístico. El sombreado lo consigue a través de líneas diagonales paralelas, que van tanto a derecha como a izquierda, y mediante pequeños círculos abiertos por la parte superior.

Actualmente quedan en el retablo sólo ocho tablas, que se completan con explicativas leyendas latinas en filacterias, y representan las siguientes imágenes:

- Jardín cerrado *HORTUS CONCLUSUM*
- Rosas *QUASI ROSA*
- Espejo *ESPECULUM SINE MACULA*
- Palma *QUASI PALMAS*
- Olivo *QUASI OLIVAS*
- Pozo *PUTEUS AQUARIUS*
- Lirios *LILIUM CANDIDUM*
- Jerusalén celeste *CIVITAS DEI*

En las cuatro restantes, que bordeaban el Sagrario, retirado en la reforma que sufrió el retablo en 1965, y que se conservan en otras dependencias de la Basílica, se pintó:

- Vid *SANGUIS CHRISTI*
- Ciprés *QUASI CYPRESSUS*
- Plátano *QUASY PLATANUS*
- Zarza ? (perdida la leyenda)

La imagen que nos interesa, la Cívitas Dei o Ciudad de Dios, aparece en el extremo derecho del retablo si nos colocamos frente a él.

Estos símbolos aparecen asociados a la iconografía de la Virgen Tota Pulchra, imagen intermedia y antecedente de la Inmaculada Concepción, en la idea de expresar artísticamente el carácter virginal de su origen, sin pecado ni mácula.

Estas figuraciones alegóricas tienen su origen en una serie de composiciones literarias que se han denominado «mariologías», y que parecen remontarse al siglo XII con San Bernardo, que las empleaba habitualmente en sus sermones para halagar a la Madre de Dios, que tomarán forma a lo largo del XIV en una serie de textos, como la *Biblia Pauperum,* el *Speculum humanae salvationis* (h. 1324), las *Concordantiae caritatis* del abad cisterciense Ulrico (mediados de siglo), o el famoso *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae*, del teólogo dominico Francisco de Retz (h. 1400), que introdujo nuevos y fantásticos símbolos.

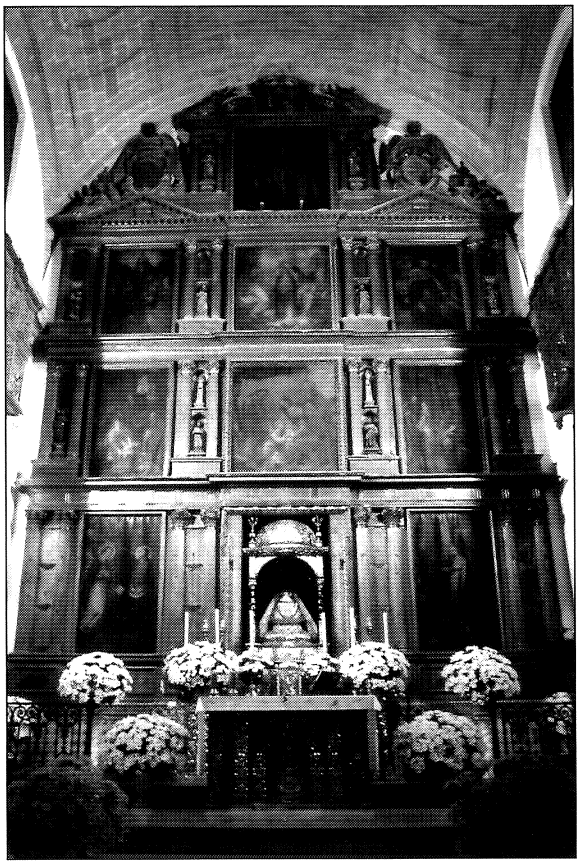
Imágenes que luego pasaron a las artes plásticas acompañando a la figura de la Virgen en los márgenes de la composición, creando una iconografía que culminará en el siglo XVI en la aludida *Tota Pulchra,* que se difundirá popularmente gracias a los grabados, y en cuya creación jugaron papel relevante las visiones de la célebre religiosa sor Isabel de Villena, hija del

[6] Cruz Isidoro, Fernando, *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad...* ob. cit., pp. 242, 248-249. Archivo Ducal de Medina Sidonia leg. 2.889, fol. 344.

[7] Archivo Ducal de Medina Sidonia, leg. 1.005; leg. 2.886 fol. 109 vto.; leg. 2.889, fols. 343 vto.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

1



2

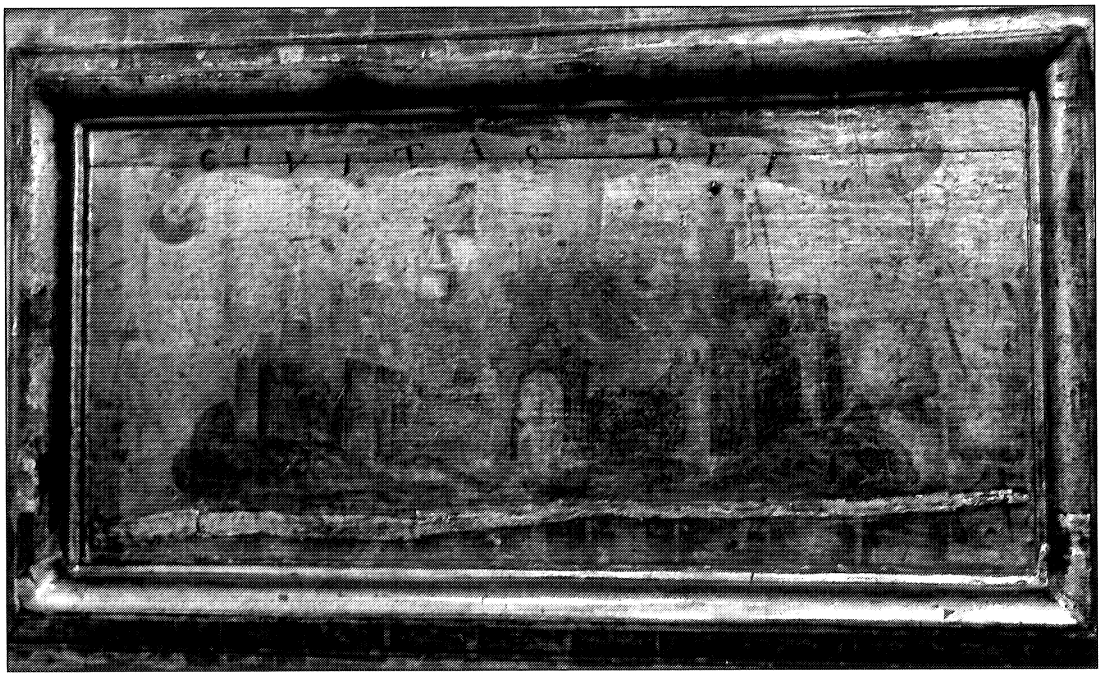


Fig. 1. Retablo mayor del Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad. La imagen objeto de estudio se dispone en el encasamento último del lado derecho del banco, justo debajo del orden parejo de columnas corintias de la calle derecha del primer cuerpo.
Fig. 2. Encasamento del banco con la representación de la ciudad de Sevilla como «cívitas dei». Fotografía tomada en 1994.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

famoso literato y marqués de ese título, y del padre jesuita Martín Alberro, que la transmitió al pintor Juan de Juanes, que le supo dar forma [8].

El símbolo de la *Cívitas Dei*, o ciudad de Dios, es recogido del Antiguo Testamento, en concreto de los Salmos 87 (86), 1-3, en que se cantan las grandezas de Sión, la Jerusalén en donde se levanta el emblemático Templo de Salomón, verdadero lugar de comunicación con Dios, donde se guarda el Arca de la Alianza y las Tablas de la Ley, igual que María guardó en su seno a su Hijo Divino:

Su fundación sobre los montes santos / [2] ama Yavé; / las puertas de Sión / más que todas las moradas de Jacob. / [3] Se hablan de tí cosas magníficas, / ***ciudad de Dios.***

Evocación idílica que San Juan evangelista recreará en el texto visionario del Apocalipsis (21, 10-22), al relatar los últimos acontecimientos vividos por la Humanidad tras el Juicio Final, en el que observa un cielo nuevo y una nueva tierra, porque los antiguos han desaparecido y el mar ya no existe, bajando del cielo, del lado de Dios, la ciudad Santa, la nueva Jerusalén, que describe como un cuadrado perfecto.

Con este simbolismo es con el que se representa en la pintura que analizamos la ciudad de Sevilla, que con sus grandezas, pero también con sus miserias, es asimilada a la ciudad de Dios, la nueva Jerusalén, una metrópoli sacralizada por sus innumerables iglesias y conventos, donde pulula una enorme población eclesiástica con respecto al conjunto de sus habitantes, pues no en vano es el puerto en el que esperan pacientemente el embarque los religiosos que marchan a las Américas, con una importante masa flotante de clérigos sin beneficio ni ocupación, con sus calles como escenario de un peculiar ambiente espiritual, donde lo sacro y lo profano se entremezclan hasta confundirse, conviviendo de manera feliz junto al más exaltado fervor religioso los vicios más mundanos y la picaresca de sus habitantes, que han llenado cientos de páginas de la literatura de nuestro Siglo de Oro [9].

Sobre un fondo dorado, totalmente irreal y divino, y filacteria con la leyenda *Cívitas Dei* en la parte superior, y sin apenas concesión al marco paisajístico, se sobrepone una imagen esquemática y simbólica de la ciudad de Sevilla vista desde Triana, la más usual en este tipo de representaciones, siguiendo en algo el modelo de la vista general que de la ciudad grabara en 1585 Ambrosius Brambilla y editase Pietro de Nobili, con un dibujo que se ha puesto en relación con el ingeniero militar Cristóbal de Rojas, y que tanta difusión y continuación tuvo en los primeros años del siglo XVII, con múltiples grabados entre los que destaca el de Janssonius de 1617 [10].

El empleo de la perspectiva caballera permite, desde una visión superior, la contemplación de algunos de sus principales edificios, sobre todo de sus torres, que emergen de la altura común del caserío, convirtiéndose en hitos identificables dentro de su simplificada y amazacotada trama urbana, que parece desparramarse desde la cota más alta y eje de fuga visual de la Catedral, con su famosa Giralda como punto más alto y sacro, ya que llega a interrumpir la filacteria.

Con un perímetro circular, que es el verdadero de la ciudad, y que es el usualmente empleado en estas simbólicas *Cívitas Dei*, aparece rodeada de su cinturón murado, representado

[8] Trens, pbro. Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español.* Madrid, Plus Ultra, 1946, pp. 149-164. Pérez, Nazario, s. j., *La Inmaculada y España.* Santander, Sal Terrae, 1954, pp. 146-149.

[9] Domínguez Ortiz, Antonio, *Orto y ocaso de Sevilla.* 3.ª ed., Sevilla, Universidad, 1981, pp. 71-77, 90-92. Del mismo autor: *La Sevilla del siglo XVII.* Sevilla, Universidad, 1984, pp. 219-238.

[10] Cabra Loredo, María Dolores, y Santiago Paez, Elena María, *Iconografía de Sevilla...* ob. cit., pp. 96-101, 102-105, 112-115, 132-140, 150-154, 171, 176-177-189-194.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

desde la zona inmediata a la Puerta de Goles o Real hasta el Alcázar, limitada por un Guadalquivir que no se llega a apreciar sino en su ribera llena de verdor, porque la otra orilla, Triana y su conexión del puente de barcas, han desaparecido para no obstaculizar la visión fantástica de una ciudad uniforme en su perfil que baja desde los cielos.

El lienzo murado, que como todo el conjunto aparece de forma esquemática, cierra la pintura por la base y la parte inferior del lado derecho, ya que el resto del contorno, en su aspecto piramidal, se recubre de tejados y torres. La muralla se representa torreada y merlonada sin piramidones, con el grafismo de sus sillares conseguido a través de arañazos en forma de círculos abiertos por la parte superior, pudiéndose distinguir diversas torres y puertas. Desde la zona izquierda, que corresponde al lienzo situado entre la Puerta de Goles y la del Arenal, se sitúan sólo dos torres de planta cuadrangular, de las varias que llegó a ostentar esta cortina de poco más de 900 metros, y en donde no se ha representado la Puerta de Triana [11].

Centrando toda la composición por la base, y en primer plano, se advierte una puerta, que creemos la del Arenal, ya que a pesar de su esquemática representación tiene un aspecto bastante similar a la imagen iconográfica que de ella se conserva en diversos planos y grabados, como el de Brambilla y Janssonius, con las que coincide en cuanto a la posición topográfica, abajo y a la izquierda de la mole de la Catedral. Al igual que en aquellos, aparece representada por un esquemático y clásico arco triunfal de medio punto que flanquean columnas salientes, aunque rematada no por un ático curvilíneo sino triangular. Terminada hacia 1566, se levantaba al final de la calle de la Mar, actual García de Vinuesa, representada abierta en la pintura, como invitándonos a dejar la «pecaminosa» zona portuaria, donde todo vicio tenía su acomodo, asimilable a la natural condición humana, para introducirnos en una sacralizada ciudad que tiene al fondo su célebre catedral.

A la derecha, ascendiendo por la línea de muros, nos encontramos otras dos torres, una, que podría ser la de la Plata, de planta cuadrangular, de similar aspecto a las comentadas, y una segunda que destaca claramente por su mayor tamaño y la disposición de sus dos cuerpos, el superior poligonal o circular, sin duda la Torre del Oro, que aquí no es albarrana sino que cierra el perímetro de ese lado. Debemos señalar que la Torre del Oro fue empleada como símbolo virginal mariano tanto para fondos pictóricos como en escultura, asimilada al concepto de torre de David, que aparece en el Cantar de los Cantares (4, 4) al alabar las excelencias de la esposa:

Como la torre de David tu cuello, / edificada como fortaleza; / mil escudos de ella penden, / todos los paveses de los héroes.

Contemplando la pintura, se tiene la sensación de que el tejido urbano se dispone en total confusión orgánica, y sin embargo, dentro del abigarramiento de los edificios, se identifican algunas collaciones por las torres de sus iglesias.

Con el problema de interpretación que supone una obra tan esquemática, y además con el añadido del lamentabilísimo estado de conservación en que se halla, parece identificarse, de izquierda a derecha:

— en primer lugar una torre que bien pudiera ser la de la dominica iglesia conventual de San Pablo, que en tal caso se dispondría en este tipo de vistas detrás de la Puerta de Triana;
— una segunda torre en altura correspondería a la parroquia de San Pedro, que a su izquierda cuenta con una fábrica con cubierta a dos aguas, su iglesia;
— más abajo parece advertirse un edificio cupulado, quizás parte de la Casa profesa jesuítica;

[11] Valor Piechotta, Magdalena, *La arquitectura militar y palatina en la Sevilla musulmana.* Sevilla, Diputación, 1991, pp. 128-137.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

— hacia arriba, cercana a la Catedral, que queda a su derecha, vemos una fachada rectangular con una pequeña torre en su lado izquierdo, lo que nos permite identificarla con la Audiencia;
— la masa de la Catedral domina la parte superior, y si su cuerpo es simplemente esbozado por una fábrica a dos aguas con un rosetón en el hastial, destaca la forma pormenorizada en que se ha dibujado la Giralda, elemento igualmente utilizado en pintura para simbolizar la virginal Torre de marfil de las Letanías lauretanas. Aparece perfectamente diferenciada su caña cuadrada almohade, con su almohadillado simulado, los vanos y el lugar donde estuvieron las pinturas de Luis de Vargas, y los cuerpos renacentistas que levantara el manierista Hernán Ruiz II, destacando perfectamente el campanario al que se sobreponen dos cuerpos decrecientes, el último terminado en pequeña bovedita, interrumpiendo este airoso remate la filacteria explicativa del cuadro;
— a la derecha de la Catedral, en una cota más baja, aparece una esbelta torre de dos plantas que no podemos identificar con ningún edificio ubicado por esa zona de la ciudad, ya que el Alcázar no tuvo este tipo de airosos remates, y que nos recuerda las torres comunales italianas, como las de Siena y Florencia, que puede ser considerada un mero recurso del artista a la hora de cerrar ese espacio;
— el resto del entramado callejero lo forman numerosas edificaciones esquematizadas, generalmente de cubiertas a dos aguas, que son difícilmente identificables.

En cuanto al estado de conservación de la pintura podemos calificarlo de bastante lamentable, como se observa en la ilustración, con un deterioro acusado en los últimos años, pues desde 1994 ha perdido parte del recubrimiento pictórico al óleo e incluso del dorado de fondo, ya que se advierte un general enrojecimiento resultado de la afloración del embolado, e incluso éste ha saltado en determinados puntos, permitiendo ver la capa de preparación de la madera.

FERNANDO CRUZ ISIDORO

LA LLEGADA DEL RENACIMIENTO A SEVILLA: EL PROYECTO DEL CARDENAL HURTADO DE MENDOZA PARA LA CAPILLA DE LA ANTIGUA DE LA CATEDRAL

Al recoger Ortiz de Zúñiga en sus *Anales de Sevilla* la muerte de Diego Hurtado de Mendoza, el 12 de septiembre de 1502, dice de él que fue un prelado *«que supo bien imitar al gran Cardenal Don Pedro Gonzalez de Mendoza su tio, que le fué dechado de acciones heroicas, su vida exemplar, su talento grande, su amor á esta iglesia afectuoso»* [1]. No yerra el analista al definir al cardenal y arzobispo de Sevilla, en especial al compararlo con su tío y referir su amor a la catedral de Sevilla, que plasmó en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua, lugar que eligió para su enterramiento.

De este modo, Hurtado de Mendoza se embarcó al final de su vida en un proyecto constructivo de gran alcance, que consistía en ampliar y remodelar por completo tal recinto. Para financiar esta empresa hizo una donación a la catedral, detallando el proyecto a levantar, en el que se hacía referencia, de forma pionera en Sevilla, al renacimiento [2].

[1] Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla.* 5 vols. Sevilla, 1988. Vol. 3.º, p. 188. Facsímil de la edición de Antonio María Espinosa y Cárcel, Madrid, 1796.

[2] Archivo de la Catedral de Sevilla, Fondo Histórico General, legajo 89, documento 6/1. Este documento es transcrito al final de este artículo.

Agradecemos a los profesores Morales, Lleó y Marías las sugerencias que nos han dado sobre tan interesante documento.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es