

# EL PUERTO DE SEVILLA EN PINTURAS Y GRABADOS DEL SIGLO XVIII

por

JOSÉ MARÍA MORILLAS ALCÁZAR

## I. INTRODUCCION: EL RIO Y LA CIUDAD

### I.1. IDENTIFICACIÓN DE LA IMAGEN DE SEVILLA A TRAVÉS DE SU RÍO

El río Guadalquivir ha sido para la ciudad de Sevilla el eje fundamental de su existencia. Conocido por los primeros pobladores y mencionado por los viajeros griegos y romanos, se asocia a ella legendariamente a través de la figura de Hércules, como su fundador mítico.

Aparte de estos antecedentes, nos centraremos en este estudio en el concepto de río como puerto de salida y llegada de Indias. Lo que ha determinado que Sevilla se considere «puerto y puerta de América»<sup>1</sup>, ya que es una auténtica columna vertebral y cordón umbilical de la ciudad<sup>2</sup>.

La elección de puerto de América para la ciudad surge en el siglo XVI, por el abandono del Mediterráneo a causa del dominio de la flota turca y la búsqueda de un puerto seguro, preferentemente fluvial y de fácil acceso al interior peninsular<sup>3</sup>. Este privilegio se ini-

---

1. DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio y Francisco AGUILAR PIÑAL: *El barroco y la Ilustración*. Sevilla, 1976, p. 204.

2. MORALES PADRON, Francisco: *La ciudad del Quinientos*. Sevilla, 1983, p. 29.

3. GONZALEZ BARBERAN, Vicente: *Guadalquivires*. Jerez de la Frontera (Cádiz), 1977, p. 46.

cia con la fundación de la Casa de Contratación en 1503. Los siglos XVI y XVII son de prosperidad para Sevilla, ya que se identificaban ciudad y río. La situación cambia radicalmente en el siglo XVIII, con el traslado de la Casa de Contratación a Cádiz, el 12 de mayo de 1717. En esto intervinieron varias causas: en primer lugar las protestas de otros puertos españoles, ya iniciadas en 1529 durante el reinado de Carlos I<sup>4</sup>. Desde 1537 ya existía en Cádiz un juzgado marítimo que dependía de la Casa de Contratación sevillana. Las transferencias se fueron ampliando hasta que en el año 1680 se fijan en Cádiz las cabeceras de las flotas<sup>5</sup>. Otra causa, de sobra conocida, es el incremento de tonelaje de los navíos –para abaratar los costes– que ocasionó que barcos de grandes proporciones fuesen remolcados por galeras o fuese necesario el empleo de barcos de alijo<sup>6</sup>. A todo esto habría que sumar las inevitables consideraciones de carácter político<sup>7</sup>.

Así pues, estamos en un siglo XVIII en el que la ciudad se ve azotada por numerosas vicisitudes: las inundaciones de 1708, 1783 y 1786; la muerte de 13.000 sevillanos por la epidemia de peste de 1709<sup>8</sup>; el traslado –antes aludido– de la Casa de Contratación a Cádiz en 1717. La estancia de la Corte en Sevilla, desde el 3 de febrero de 1729 hasta el 16 de mayo de 1733, produjo en la ciudad innumerables gastos y subidas de impuestos<sup>9</sup>; sin llegar a gozar las reformas urbanísticas y arquitectónicas que hubieran sido deseables, ya que primaron los gastos suntuarios de carácter efímero<sup>10</sup>.

En el análisis de estas pinturas y grabados del siglo XVIII tenemos la representación de un río en calma, al que seguían llegando barcos. Sin embargo, ya no gozaba del gran tráfico fluvial y del consiguiente movimiento de gentes. En consecuencia, descendieron las actividades comerciales e ingresos para la ciudad.

El río, a partir del primer cuarto del siglo, es un río triste, es una estampa melancólica de pasadas grandezas. En las representacio-

4. Ibidem, p. 47.

5. AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Historia de Sevilla: siglo XVIII*. Sevilla, 1982, p. 194.

6. MORALES PADRON, Francisco: Op. cit., p. 33.

7. AGUILAR PIÑAL, Francisco: Op. cit., p. 194.

8. Ibidem, p. 369.

9. MORILLAS ALCÁZAR, José María: *Arquitectura y urbanismo durante el lustro de la Corte en Sevilla (1729-1733)*. (Tesis doctoral en preparación).

10. Ibidem.

nes aparecen pocos navíos, y cuando se incrementa su número es como un tributo a épocas mejores. Es un río plácido el que contemplan los viajeros que vinieron a Sevilla desde los albores del siglo XVIII.

## II. LAS PINTURAS Y LOS GRABADOS DEL PUERTO DE SEVILLA EN EL SIGLO XVIII

En este apartado abordaremos el estudio de una serie de pinturas y grabados realizados a lo largo del setecientos por artistas autóctonos y foráneos. Estos últimos llegaron atraídos por el esplendor histórico-artístico de la ciudad.

### II.1. PINTURAS AUTÓCTONAS

En este subapartado analizaremos una vista panorámica de Sevilla desde el arrabal de Triana, comparándola con otra anterior de fines del quinientos. Y, a continuación, examinaremos el curso del río Guadalquivir desde Sevilla hasta su desembocadura.

#### II.1.1. *Vista General de la Ciudad desde Triana*

L. 1,08 x 2,42 m.

Anónimo sevillano.

Año 1726.

Sala Capitular Ayuntamiento de Sevilla. (Lám. 1).

Collantes de Terán situaba esta obra en el Museo Arqueológico Municipal, cuando éste se encontraba en su antigua sede de la Torre de Don Fadrique<sup>11</sup>. Actualmente se encuentra en la Sala Capitular del Ayuntamiento sevillano. Su estado de conservación es bueno, tras haber sido sometido a un reciente proceso de restauración.

Sancho Corbacho relaciona esta pintura, por su composición, con otra de igual título que se conserva en el Museo de América<sup>12</sup>. Dicha obra se divide en cuatro planos horizontales y presenta una mayor riqueza de pormenores. El tratamiento aplicado en ambas te-

11. COLLANTES DE TERAN Y DELORME, Francisco: *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla, 1970, p. 38.

12. SANCHO CÓRBACHO, Antonio: *Iconografía de Sevilla*. Sevilla, 1975, p. 16.

las es diferente; en la del Museo de América hay un mejor uso de la perspectiva (Lám. 2). En ella se reflejan las distintas tipologías de las embarcaciones existentes en la época. Además, se confirman las noticias de Triana como barrio de mareantes, marineros y pescadores<sup>13</sup>. Y a través del meandro descrito por el río, el arrabal enlaza con el monasterio cartujo de Santa María de las Cuevas. Aparecen también numerosos personajes, vistiendo en su mayoría la indumentaria negra del reinado de Felipe II, que contrasta con el vistoso colorido de los trajes de visitantes y personajes de la nobleza extranjera. Todos ellos en una sucesión de escenas: duelos, jinetes, cortejos de carrozas, comerciantes, espadachines, etc. Esta estampa nos remite a la agitada vida de una ciudad portuaria importante, por lo cual en la ribera de Triana dos obreros calafatean un barco, cerrando las juntas con estopa y brea para que no entre el agua.

El caserío de Sevilla sirve como telón de fondo, con un perfil recortado, sobre un celaje fantasmagórico, que nos recuerda las interpretaciones de los cielos del Greco. Del conjunto monumental destacan tres edificios: la Giralda, la Torre del Oro y la Puerta del Arenal. Sin embargo, los auténticos protagonistas del cuadro, que funcionan como emblemas de la ciudad, son la Giralda y el río, por el intenso tráfico de mercancías y metales que se registra entre Sevilla y América, durante todo el siglo XVI. Por todo ello, la obra se sitúa cronológicamente en las postrimerías del quinientos, eliminándose la hipótesis que lo atribuía al pintor valenciano Sánchez Coello<sup>14</sup>.

Gracias a nuestra reciente investigación, nos consta documentalmente que existe otra vista panorámica de Sevilla, pintada al óleo sobre lienzo (1,32 x 2,15 m.), que podría datarse hacia 1600. En 1916 pertenecía al Conde de Malherbe, residente en Montevideo<sup>15</sup>. En dicha estampa aparece en primer término el arrabal de Triana con el castillo de San Jorge, junto al cual se dispone el puente de barcas sobre el meandro del Guadalquivir. A la derecha de la composición destaca la Torre del Oro. Y, al fondo, se extiende el caserío de Sevilla dominado por la Catedral y la Giralda.

---

13. BERNALES BALLESTEROS, Jorge: «La arquitectura y el urbanismo del seiscientos» en *Sevilla en el siglo XVII*. Sevilla, 1983, p. 135.

14. SANCHO CORBACHO, Antonio: Op. cit., p. 8. BERNALES BALLESTEROS, Jorge: Op. cit., p. 135.

15. Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla. *Papeles varios. Fondo Gestoso*. Tomo XXXVI, fol. 75 r.

Las diferencias existentes entre la vista de Sevilla, del Museo de América, y la del Ayuntamiento hispalense del siglo XVIII son notables. En la composición general de esta última hay cuatro planos superpuestos que subrayan la horizontalidad del cuadro. En primer término aparece el arrabal de Triana. Por el segundo discurre el río con el nexo de unión que supone el trazado diagonal del puente de barcas, buscando efectos de perspectivas. En el tercero, en la margen opuesta, el Arenal de Sevilla. Y por último el casco poblacional. El núcleo fundamental de la representación es el río, que ya ha perdido el intenso tráfico marítimo, por el traslado a Cádiz de los tribunales de la Casa de Contratación y del Consulado Marítimo<sup>16</sup>. Por ello, los navíos aparecen en menor número –en contraposición a la pintura del Museo de América– y con una tipología de pequeño calado. La pérdida de este monopolio comercial hizo que según el viajero inglés Towsen, en 1784, Sevilla descendiera al sexto lugar entre los puertos españoles que comerciaban con América<sup>17</sup>. Dato que, aunque lejano en el tiempo, explica que en 1726 la ciudad ve como su principal fuente de ingresos desaparece. Los personajes que animan el paisaje están en pequeño número y se vislumbran escenas cotidianas, como la recogida de frutos, los espadachines, un jinete y otros personajes que conversan. Sin embargo, se ha perdido ya la agitación portuaria y aparece la riqueza colorista en la indumentaria, como corresponde a la época borbónica.

Respecto a las edificaciones que conforman el caserío, la escala en altura es bastante arbitraria. Esto lo prueban particularmente la Giralda, la Catedral y la iglesia del Sagrario, para así acentuar su importancia en la vida y en la imagen de la ciudad. Lo que se hace extensivo, en menor escala, a la Torre del Oro. Es constatable la ampliación extramuros de la urbe en dirección al puerto, con el surgimiento de nuevas edificaciones en los barrios de la Carretería y de la Céstería<sup>18</sup>. El barrio del Arenal seguía comunicado con la ciudad a través de puertas y postigos<sup>19</sup>. En el centro del Arenal subsiste el Monte del Baratillo, en el que a fines del siglo se construirá la plaza de toros de la Real Maestranza.

---

16. AGUILAR PIÑAL, Francisco: Op. cit., p. 194.

17. Ibidem, p. 195.

18. SANCHO CORBACHO, Antonio: Op. cit., p. 16.

19. MORALES PADRON, Francisco: Op. cit., p. 30.

En la otra margen del río, en el arrabal de Triana, se nos muestra la zona de Santa Ana, integrada por gentes dedicadas a las actividades maríneas y portuarias; en contraposición a la zona de la parroquia de la O, más aferrada al pasado, e integrada por alfareros, hortelanos y pastores<sup>20</sup>. En la zona de Santa Ana destacan este templo, como iglesia mayor, y el castillo de San Jorge, sede del tribunal de la Inquisición. Ambas edificaciones, representadas a la misma escala, indican su paralela importancia, sin establecer prioridades entre el poder eclesiástico y el civil.

Centrándonos en los edificios de Sevilla, el Cerrillo del Baratillo divide en dos mitades la margen izquierda del Guadalquivir. La mitad derecha va desde el Cerrillo a la Torre del Oro, donde atracaban las embarcaciones. Dicha torre aparece sin la linterna que se le añadirá tras el terremoto de Lisboa de 1755 (Lám. 3). A continuación sobresalen la triada de edificios formada por el Postigo del Carbón, la Aduana y la iglesia de la Caridad. El Postigo del Carbón era un arco de medio punto que comunicaba el Arenal con la zona intramuros de la ciudad, que conducía directamente al Alcázar, emblema del poder real. A su lado la Aduana, instalada en unas naves de las Atarazanas, antiguos astilleros construidos por Alfonso X, que puso con ello en el siglo XIII la primera piedra del poder marítimo sevillano<sup>21</sup>. Estos astilleros, en opinión de Torres Balbás, eran «el arsenal de la Edad Media mayor y más monumental de los existentes»<sup>22</sup>. En 1792, un incendio destruyó casi por completo la Aduana<sup>23</sup>. A ella se unía el llamado Almacén del Azogue de Indias, también perteneciente a las Atarazanas, con la traza de la casa típica sevillana<sup>24</sup>. En cuanto a la iglesia de la Caridad, concluida en 1670, se confirma el rechazo de la atribución a Murillo de los cartones de los paneles cerámicos de la fachada<sup>25</sup>. Dichos azulejos, según prueba la pintura que analizamos, son posteriores a 1726, ya que no aparecen representados.

A la izquierda del Cerrillo está el convento de Nuestra Señora del Pópulo, construido entre 1638 y 1666. Su advocación, típicamen-

20. GONZALEZ GOMEZ, Juan Miguel: *El Belén y la Cartuja de Sevilla a fines del siglo XVIII*. Sevilla, 1988, p. 5.

21. COMEZ RAMOS, Rafael: *Arquitectura alfonsí*. Sevilla, 1974, p. 135.

22. *Ibidem*, p. 136.

23. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952, p. 353.

24. *Ibidem*, p. 354.

25. GUERRERO LOVILLO, José: *Sevilla*. Barcelona, 1952, p. 164.

te romana, es una prueba más de los contactos comerciales que Sevilla sostuvo con Italia. Sirvió como cárcel desde 1838 y fue derribado en el primer tercio del siglo XX<sup>26</sup>. A su izquierda hay una pequeña construcción, conocida como Los Madereros, que en 1726 era un simple depósito; pero que en 1735 se convertirá en una gran construcción, de planta cuadrilonga, para albergar las maderas del Segura que llegaban por el Guadalquivir a Sevilla<sup>27</sup>. Razón por la que este Real Almacén de maderas se edifica próximo al río, para facilitar la carga y descarga. Este edificio, que sustituyó al antiguo tinglado de Los Madereros, frontero al Convento del Pópulo, delimitó la arteria ciudadana que enlazaba el puente de barcas con la puerta de Triana, por la que en 1729 ingresó Felipe V en nuestra ciudad<sup>28</sup> (Lám. 4).

En un plano intermedio, determinado por la expansión de la ciudad, aparecen las puertas (de izquierda a derecha): Real, Triana, Arenal y Postigo del Aceite. Así se perdieron los límites establecidos de intra y extramuros, pudiéndose valorar la expansión mayor de unos sectores (Arenal y Postigo del Aceite) frente a otros (Real y Puerta de Triana).

Continuando con el recorrido longitudinal del flanco que colinda con el Arenal, dejando atrás la Puerta de Triana, llegamos a la Puerta Real, así llamada por entrar por ella en la ciudad Felipe II. A su izquierda se levanta el Convento de San Laureano, sede de la Hermandad del Santo Entierro, que según una tradición piadosa fue fundada por Fernando III, conquistador de Sevilla<sup>29</sup>. Documentalmente nos consta que durante la estancia de la Corte de Felipe V en Sevilla, en 1732, figura entre las cofradías de sangre existentes en la ciudad, gozando de gran esplendor<sup>30</sup>.

En la leyenda de los guarismos que ilustran el presente lienzo hay algunos errores, como es repetir el número siete en dos edificios, uno de los cuales se omite en la leyenda. Así no aparece la Torre de Don Fadrique, construcción alfonsí de 1252, que figura también con la denominación de Puerta Real. Además el edificio de la Audiencia, en la Plaza de San Francisco, catalogado en la leyenda con el dieci-

---

26. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Iconografía de Sevilla*: Op. cit., p. 16.

27. Id: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Op. cit., p. 354.

28. MORILLAS ALCAZAR, José María: Op. cit.

29. BERMEJO Y CARBALLÓ, José: *Glorias religiosas de Sevilla*. Sevilla, 1882, p. 472.

30. MORILLAS ALCAZAR, José María: Op. cit.

siete no se identifica numéricamente en el conjunto de las edificaciones.

Al desarrollo longitudinal del caserío se opone el ritmo vertical de las torres, campanarios y otros elementos aéreos. De esta forma, se detecta rápidamente la supremacía de lo eclesiástico sobre lo civil, derivada del carácter sacro de la ciudad. Y la prepotencia de la Catedral y el triunfo de Trento que representa la Giralda, usando la mayor escala para indicar el dominio del Cabildo catedralicio. Este férreo control eclesiástico, impuesto en el XVI, persiste en el XVIII, aunque ya con menor dureza, por la concepción de lo civil y lo cortesano que lleva aparejado el Siglo de las Luces.

Entre los edificios religiosos destacaremos la iglesia del convento de San Pablo, actual parroquia de la Magdalena, obra en la que intervino Leonardo de Figueroa. En ella despunta su impresionante cúpula, con la que Figueroa inicia un modelo que desarrollará posteriormente en el Salvador y en la iglesia de San Luis de los franceses, en Sevilla<sup>31</sup>. Esta cúpula se remata con una corona de hierro, que alude a la especial protección que los reyes dispensaron a la Orden dominica. Esta protección se justifica por la pertenencia de su fundador, Santo Domingo, a la poderosa familia de los Guzmanes. De ahí el carácter elitista de la Orden de Predicadores, que ostenta además el Toisson de Oro, máxima distinción honorífica de la Casa Real Española.

Otra cúpula importante es la de la iglesia colegial del Salvador, que –como se ha indicado antes– desarrolla el modelo de la de San Pablo. La cúpula se concibe octogonal en planta, aunque es más severa externamente que la anterior, al tener más independencia del tambor, con recuerdos del estilo de placas<sup>32</sup>. En la linterna se suprimen los telamones, característicos en la de San Pablo, y el anillo lo forma una cornisa ondulada con dobles fajas radiales que llegan hasta la base. Entre éstas abren los ventanales jambales<sup>33</sup>.

Y por último, la Catedral, con la portada principal o de la Asunción, decorada a fines del siglo XIX. Al lado izquierdo se sitúa la iglesia del Sagrario con su cúpula, decorada en esta fecha de 1726 con los remates originales. Sin embargo, en 1776, se aligeró, «supri-

---

31. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Op. cit., p. 58.

32. *Ibidem*, p. 67.

33. *Idem.*, p. 67.



miéndose los pesados adornos y la estatua de la Fé que la coronaba, colocándose en su lugar una cruz de hierro»<sup>34</sup>. Y detrás, la Giralda dominando el conjunto, rematada por la escultura en bronce del Giraldillo.

En cuanto a los edificios civiles destaca el Alcázar y su unión con el lienzo de muralla almohade que, jalonada de torres, finalizará en el puerto con la Torre del Oro.

Detrás de este último plano, y perdiéndose en la lejanía, se divisan dos pueblos: Carmona, a la izquierda; y Mairena, a la derecha. La difuminada línea de horizonte enlaza con el típico celaje sevillano nuboso, que rivaliza cromáticamente con el río.

En relación con la autoría de esta pintura, Collantes de Terán la cataloga como obra anónima en su inventario del patrimonio municipal de 1970<sup>35</sup>. Cinco años más tarde, Sancho Corbacho la relaciona con Pedro Tortolero o con Domingo Martínez<sup>36</sup>. Finalmente se decanta por la primera atribución, al ser las obras de Martínez de mayor riqueza en técnica pictórica, mayor opulencia de formas y mayor brillantez de color; lo que contrasta con la entonación más dura del cuadro y el menor realismo con el que está tratado el caserío<sup>37</sup>. Las obras pictóricas de Tortolero se caracterizan por ser pinturas débiles, de torpe factura y pobre ejecución<sup>38</sup>. No obstante, pensamos que por la falta de documentación existente y las diferencias entre esta pintura y los grabados de Tortolero, es conveniente catalogarla como una obra anónima sevillana de 1726.

## II.1.2 *Curso del río Guadalquivir desde Sevilla hasta su desembocadura*

L. 1,10 x 2,44 m.

Atribuido a Juan de Espinal.

Año 1759.

Sala Capitular Ayuntamiento de Sevilla (Lám. 5).

Collantes de Terán sitúa esta obra en el Museo Arqueológico Municipal, por entonces ubicado en su antigua sede de la Torre de

34. MONTOTO, Santiago: *Parroquias de Sevilla*. Sevilla, 1982, p. 104.

35. COLLANTES DE TERÁN Y DELORME, Francisco: Op. cit., p. 38.

36. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Iconografía de Sevilla*. Op. cit., p. 16.

37. *Ibidem*, p. 16.

38. CEAN BERMUDEZ, Antonio: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. IV, p. 69. VALDIVIESO GONZALEZ, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 1986, p. 324.

Don Fadrique<sup>39</sup>. Actualmente, se encuentra en la Sala Capitular Baja del Ayuntamiento de Sevilla, haciendo pareja con el cuadro anteriormente catalogado. Su estado de conservación es bueno.

El antecedente inmediato de esta pintura es un mapa de Francisco de Gozar, que servirá como modelo para la realización del lienzo, según se analizará posteriormente al tratar de la autoría.

Actualmente, la obra podría relacionarse con un dibujo cartográfico de Adolfo Moreno Muñagorri que recoge el perfil longitudinal del río Guadalquivir<sup>40</sup>. En él se refleja el cauce del río desde Sevilla hasta su desembocadura, reseñando los enclaves importantes y poblaciones ribereñas.

El formato apaisado del lienzo que nos ocupa, permite un pormenorizado desarrollo del curso de dicho río desde Sevilla hasta Sanlúcar de Barrameda. En esta representación se reseñan los principales accidentes geográficos, las poblaciones y cortijos ribereños, así como los afluentes y arroyos que engrosan su caudal. Todo ello queda reflejado y explicado gráficamente en una leyenda, situada en el ángulo inferior izquierdo del cuadro. Esta obra se enriquece con dos emblemas heráldicos, asociados a la historia de la misma. En el ángulo superior derecho, sobre un paño blanco, aparece el escudo de la Casa Real de los Borbones. Y en el extremo opuesto, sobre una cartela, el escudo de nuestra ciudad. Especial importancia se concede a la representación del casco poblacional de Sevilla, que aparece totalmente rodeado por las murallas que determinan el perímetro urbano. Se refleja además la habitual conexión de Sevilla con Triana a través del puente de barcas. Existen construcciones detalladas en alzado de cortijos, como el del Copero. Por el contrario, poblaciones tan importantes como San Juan de Aznalfarache, sólo se reseñan haciendo constar su nombre. Y para indicar la orientación se incluye una rosa de los vientos.

En definitiva, la obra, trabajada con gran precisión hace suya las descripciones literarias de la época. Como, por ejemplo, la de Antonio Ponz que en 1789 dice: «No sé yo si como todas las cosas humanas van en disminución, la habrán padecido los raudales de este famoso río; pero yo creo que antiguamente sería como ahora; y en

---

39. COLLANTES DE TERAN Y DELORME, Francisco: Op. cit., p. 39.

40. MORENO MUÑAGORRI, Adolfo: *Guadalquivires*. Jerez de la Frontera (Cádiz), 1977.

cuanto al parecer de algunos de que las naves más gruesas llegarían, como ahora, al sitio llamado Bonanza, media legua más arriba de la ciudad de Sanlúcar, distante de Sevilla quince leguas, y a que allí se trasbordarían las mercaderías, como ahora sucede en embarcaciones menores, hasta esta ciudad...»<sup>41</sup>.

Este cuadro está catalogado como obra anónima por Collantes de Terán en su inventario sobre el patrimonio artístico municipal<sup>42</sup>. Sin embargo, documentalmente consta en el Cabildo municipal, de 12 de febrero de 1759, que el gobernador del Real Consejo remitió un mapa del río para que se pasara a lienzo. El Ayuntamiento, presidido por el Conde de Mejorada, así lo acordó. Según estos datos, Falcón Márquez sostiene que se trata de un original de Francisco de Gozar, ingeniero militar, pasado a lienzo por Juan de Espinal. Dicho pintor realizó también, ese mismo año, otro óleo con Santas Justa y Rufina, patronas de Sevilla, conservado asimismo en la Sala Capitular del Ayuntamiento<sup>43</sup>. Al aparecer en el cuadro del curso del río, el escudo de la Casa Real y el del Ayuntamiento hispalense aclaran, respectivamente, la procedencia y reproducción del mapa original. Quizás por ello, Espinal no firmó esta pintura al tratarse de una simple copia.

## II.2. GRABADOS AUTÓCTONOS

A continuación presentamos dos interesantes grabados de Pedro Tortolero. Uno de ellos plasma una panorámica de la ciudad de Sevilla desde Triana; y el otro, nos ofrece una representación antropomórfica del Guadalquivir con Sevilla al fondo.

### II.2.1. *Vista de Sevilla desde Triana*

G. 350 x 490 mm.

Pedro Tortolero.

Año 1738.

Colección particular (Lám. 6).

En 1975 Sancho Corbacho sitúa este grabado en la colección del

---

41. PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Tomo IX. Madrid, 1786. Reimpresión. Madrid, 1988, p. 148.

42. COLLANTES DE TERAN Y DELORME, Francisco: Op. cit., p. 39.

43. FALCON MARQUEZ, Teodoro: *El agua de Sevilla* (en prensa).

Archivo Municipal hispalense. De aquí pasó al Alcázar, y actualmente se encuentra en colección particular sevillana.

Este ejemplar pertenece a una serie que efectuó Tortolero en 1738. Dos de los cuales aparecen publicados por Lorenzo de Zúñiga en 1747: «La entrada de Felipe V en Sevilla en 1729» y «El traslado del cuerpo de San Fernando». Dentro de la serie se encuentran algunos de los mencionados por Sancho Corbacho: «Fachada principal de la Catedral e iglesia del Sagrario», «La procesión del Corpus Christi por la Plaza de San Francisco», «La fachada del Seminario de San Telmo», «Vista parcial del Hospital de la Sangre». Y son encuadrables cronológicamente en la misma fecha: «La vista parcial de la Casa Lonja» y «La procesión del traslado del cuerpo de San Fernando a su nueva urna». Es, pues, una serie de temas de la iconografía sevillana, en la que se reflejan algunos de los monumentos más notables y característicos de la ciudad y ciertos aspectos importantes de la vida urbana dentro del ámbito civil y religioso.

Ya es mencionada por Sancho Corbacho la similitud de edificios entre el presente grabado y el de la entrada de Felipe V. Esto lo concreta en el castillo de San Jorge realizado con igual criterio<sup>44</sup>. Además creemos que la fachada de la iglesia del Hospital de la Caridad es semejante en ambos ejemplares. Y el imafrente de la Catedral, de la estampa que analizamos, se repite también en el grabado de «La fachada principal de la Catedral e iglesia del Sagrario».

La explanada que se extiende entre la Torre del Oro y el puente de barcas es igual a la de la entrada de Felipe V. Era un espacio dedicado a las actividades comerciales, portuarias y festivas, donde se celebraban los tradicionales juegos de toros y cañas. Espacio abierto y lúdico con doble hilera de álamos. De ahí que aparezca en la cartela, con el guarismo ocho, como alameda. La doble hilera delimitaba un paseo público dentro del área urbana del Arenal, citada por Lope de Vega en su obra *El Arenal de Sevilla* en los siguientes términos:

«toda esta arena es dinero  
un mundo en cifra retrata, donde  
es cosa de admiración  
ver los que vienen y van»<sup>45</sup>

44. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Iconografía de Sevilla*. Op. cit., p. 19.

45. VEGA Y CARPIO, Lope de: *El Arenal de Sevilla*.

Del arrabal de Triana sólo aparece la torre del Castillo de San Jorge, al que nos hemos referido anteriormente. Es sorprendente la verosimilitud con que se realiza el puente de barcas, al coincidir con las descripciones literarias, como la de Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo*, donde al referirse al puerto de Sevilla dice: «A mano derecha está la puente de Triana, de madera, sobre trece barcas»<sup>46</sup>. Puente que funciona como vínculo de unión entre Sevilla y Triana. Por el río discurren las galeras de España, que según Lope:

«Tanta galera y navío  
mucho al Betis engrandece.  
Otra Sevilla parece  
que está fundada en el río»<sup>47</sup>.

Este plano fluvial está flanqueado por la torre del Oro, a la derecha; y la torre del Castillo de San Jorge, a la izquierda. Entre ambas se desarrolla longitudinalmente el caserío de Sevilla. En la explanada del Arenal lo más llamativo respecto al lienzo de 1726, ya estudiado, es que no aparece el monte del Baratillo, ampliándose por tanto el espacio periurbano.

En el primer plano del caserío sevillano, y de derecha a izquierda, vemos los mismos edificios que en el lienzo de 1726, aunque con algunas variantes. En el caso del Postigo del Carbón se ha producido una reforma, al añadirse al arco de medio punto una portada adintelada de factura barroca. La iglesia de la Caridad ya aparece aquí con los azulejos que enriquecen su imafrente. En ellos se representan a San Jorge, protector de marineros y comerciantes, cuya devoción se fomenta a través de las transacciones comerciales con Inglaterra; Santiago patrón de España, y las tres virtudes teologales (Fé, Esperanza y Caridad), alusivas a la función de beneficencia pública de esta institución. Dichos azulejos, que no figuran en la representación de 1726, debieron colocarse entre esa fecha y 1738. Son de cerámica blanca y azul, bicromía propia de los talleres holandeses de Dalp, que llega a Sevilla mediante el comercio con aquel país, y que tendrán un gran futuro en los alfares trianeros.

A continuación, las Atarazanas Reales quedan ocultas por una manzana de casas de nueva construcción. A partir de este edificio, se sigue sin variantes notables hasta llegar a la antigua ubicación de Los

---

46. VELEZ DE GUEVARA, Luis: *El diablo cojuelo*. Barcelona, 1986, p. 93.

47. VEGA Y CARPIO, Lope de: Op. cit.

Madereros, en cuyo solar se levantan de nueva planta los Almacenes del Rey, en 1735<sup>48</sup>. En definitiva, el desarrollo en altura de los edificios civiles y, sobre todo, eclesiásticos actúan como telón de fondo.

En último término, a la izquierda, se vislumbra la Cartuja de Santa María de las Cuevas, tal y como dice el ya citado Vélez de Guevara: «...y mas abajo, en el margen del celebrado río, las Cuevas, monasterio insigne de la Cartuja de San Bruno, que, con profesar el silencio mudo, vive a la lengua del agua»<sup>49</sup>.

### II.2.2. *Representación antropomórfica del río Guadalquivir con la ciudad de Sevilla al fondo.*

G. 52 x 120 mm.

Pedro Tortolero.

Procede de la portada del libro:

«Anales eclesiásticos y seculares de la M.N. y M.L. ciudad de Sevilla» de Lorenzo de Zúñiga, Sevilla 1747.

Biblioteca Palacio Arzobispal de Sevilla (Lám.7).

Este grabado puede relacionarse con la ya citada serie de vistas de la ciudad de Sevilla y de sus fiestas, de Pedro Tortolero.

Presenta una cartela de perfiles ondulados y decoración vegetal. Sobre ella, a los lados de una venera central, se despliega una filacteria con la inscripción: «VRBIUM REGINA» (Reina de las Ciudades). Es en esta cartela donde se inscribe la vista del Guadalquivir y Sevilla. A la izquierda, semitendido entre plantas acuáticas, hay un anciano barbado, con melena leonina, de marcada estirpe clásica, como corresponde a las representaciones antropomórficas de los ríos. La representación escultórica del Nilo, en el Museo Vaticano; y la del Guadalquivir, en el Museo Arqueológico de Sevilla, responden al mismo modelo iconográfico.

La figura, que representa al Guadalquivir, está recostada y apoya su brazo derecho sobre un cuerno de la abundancia, aludiendo al floreciente comercio marítimo de la ciudad. Con la otra mano sostiene un lirio, símbolo de la generación de la vida a través del río<sup>50</sup>. En este mismo plano, y a su derecha, discurre el curso fluvial por el que navegan varias embarcaciones. Al fondo, la ciudad de Sevilla, ro-

48. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Op. cit., p. 354.

49. VELEZ DE GUEVARA, Luis: Op. cit., p. 93.

50. CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 1986, p. 651.

deada en todo su perímetro por murallas, con un sentido más medieval que dieciochesco. En dicha cerca destacan los bastiones defensivos, cúbicos y cilíndricos, y las puertas de acceso a la población. Y dentro del casco urbano despunta entre tejados, cúpulas y torres, la Giralda como piedra angular de la composición.

### II.3. GRABADOS FORÁNEOS

Las estampas hechas por los viajeros en el siglo XVIII presentan características semejantes, ya que sus autores son extranjeros que visitan el país y sus ciudades, para realizar misiones diplomáticas, comerciales y científicas. Son obras que, en general, tienen una mayor fantasía y una menor objetividad en la plasmación de los edificios y realidades que retratan. Algunos, los mejor documentados, se basan en grabados anteriores, que les sirven como modelos. Suelen mostrar arquitecturas o elementos tectónicos propios de sus países de origen y, a veces, toman apuntes del natural que luego recrean. Y como «leif motiv», en el setecientos, aparece la mentalidad ilustrada y cosmopolita, según expresa Antonio Ponz, al creer necesario: «que el hombre salga de su casa, de su ciudad o pueblo para concebir mejor ciertas ideas y saberlas después reducir a la práctica»<sup>51</sup>. Y refiriéndose al viajero dice: «que éste lo haga con deseos, disposición y capacidad de instruirse... pero estas personas son pocas y no bastan para esparcir todas las luces que una nación numerosa necesita»<sup>52</sup>. Lo cual daría la ideología de los que viajan para «ver las cosas más notables de su nación, después las de los países extranjeros: bibliotecas, gabinetes y academias, aprendiendo según el tiempo que se detuviesen, el lenguaje de las naciones, como parte esencial de su instrucción»<sup>53</sup>.

Para ilustrar todo lo expuesto anteriormente, recopilamos en este apartado tres interesantes ejemplos.

#### II.3.1. *Vue perspective du fauxbourg de Trienne, de la Tour D'or, et du pont de Guadalquivir a Seville, en Espagne.*

G. 238 x 380 mm.

Grabado en París, en casa de J. Chereau.

51. PONZ, Antonio: Op. cit., ps. 151-152.

52. Ibidem, p. 152.

53. Ibid., ps. 177-178.

Principios del siglo XVIII.

Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla (Lám. 8).

Esta obra, según Sancho Corbacho, corresponde a un grabador francés de principios del siglo XVIII<sup>54</sup>. Otra copia de este mismo paisaje, grabada en París por Daumont, hacia 1760, perteneciente a la colección sevillana del Duque de Segorbe, se publicó en 1984 en *Andalucía en la estampa*<sup>55</sup>. Es este uno de los casos en que se tiene presente una ilustración anterior, como es el de M.V. Coronelli: «Vista de la Torre del Oro y Castillo de Triana con el puente», datado hacia 1697<sup>56</sup>.

El grabado de Coronelli presenta un marcado desarrollo longitudinal y una composición tripartita; por el centro discurre el cauce del río, atravesado horizontalmente por el puente de barcas. En los extremos se equilibran los volúmenes arquitectónicos de la Torre del Oro y edificios colindantes, y las murallas y torres del Castillo de San Jorge. Al fondo se levanta el caserío de la zona agrícola del arrabal de Triana. Paralelo al río, al puente y al caserío, subrayando la horizontalidad de la composición, se despliega una filactérica con la inscripción: «Torre dell'Oro e Ponte di Siviglia». Sobre el río discurren las embarcaciones que arriban al muelle (Lám. 9).

En el grabado que nos ocupa se detecta una mayor plasticidad, en oposición al esquematismo del anterior. En éste, el mayor protagonismo es para la Torre del Oro, que aparece sin edificaciones colindantes, y para el Castillo de San Jorge, de volumetría más acentuada. No aparece tan marcada la horizontalidad de la composición anterior, al omitirse la filactérica que recoge el título del grabado. Lo más significativo de la escena es el Castillo, que está compuesto por robustos muros con ocho torres y una central donde se aloja la iglesia de San Jorge, que le dió nombre, según referencias contemporáneas<sup>57</sup>. Posteriormente, al trasladarse en 1785 el Tribunal de la Inquisición al Colegio de Becas, esta fortaleza fué demolida para realizar mejoras urbanísticas que enlazaron el Altozano con el camino que conducía a la Cartuja<sup>58</sup>. La lámina está iluminada a mano por una suave policromía que enriquece el dibujo del grabado.

54. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Iconografía de Sevilla*. Op. cit., p. 17.

55. A.A.V.V.: *Andalucía en la estampa*. Sevilla, 1984. Lám. XXXI.

56. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Iconografía de Sevilla*. Op. cit., p. 13.

57. *Ibidem.*, p. 4.

58. *Ibidem.*, p. 4.



### II.3.2 *Hispalis urbis mediterranea, ad fluvium baetim, vetiusta felix, et opulenta.*

G. 210 x 260 mm.

Pieter Schenk.

Año 1702.

Reales Alcázares de Sevilla (Lám. 10).

Este grabado pertenece a la serie Hecatompolis sine totius orbis terrarum, impreso en Amsterdam en 1702, cuyo autor –grabador de la corte de Polonia– muere en la citada ciudad holandesa en 1718.

La lámina que analizamos se divide en dos mitades iguales. El registro inferior, el de tierra, se subdivide en tres partes. En primer plano aparece el arrabal de Triana con sus principales edificaciones, destacando la parroquia de Santa Ana, el convento de Los Remedios y el Castillo de la Inquisición, entre una frondosa arboleda. En el ángulo inferior derecho hay una alegoría de la agricultura que alude, con las representaciones de barcos, a las dos ocupaciones laborales del vecindario. Por la zona central discurre el río, describiendo los meandros que rodean a Sevilla y marca una perspectiva en profundidad. Distribución que puede estar inspirada en el plano general de la ciudad de G. Hoefnagle de hacia 1565<sup>59</sup>. Por último, al fondo, la ciudad de Sevilla, en la que destaca la torre de la Catedral, cuya libre interpretación disiente morfológicamente de la realidad, ya que reproduce el formato de una torre renacentista compuesta por cuerpos superpuestos y decrecientes. En el registro superior se desarrolla el celaje, que insiste en la tercera dimensión.

### II.3.3. *Veduta della citta de Siviglia, capitale della Andalusia.*

G. 155 x 320 mm.

Anónimo italiano.

Principios del siglo XVIII.

Colección Abengoa, S.A. (Sevilla) (Lám. 11).

La composición es semejante a la anterior, pero con menor desarrollo del celaje. Está dentro de la tendencia, antes apuntada, de interpretación libre de la realidad arquitectónica. También se inspira,

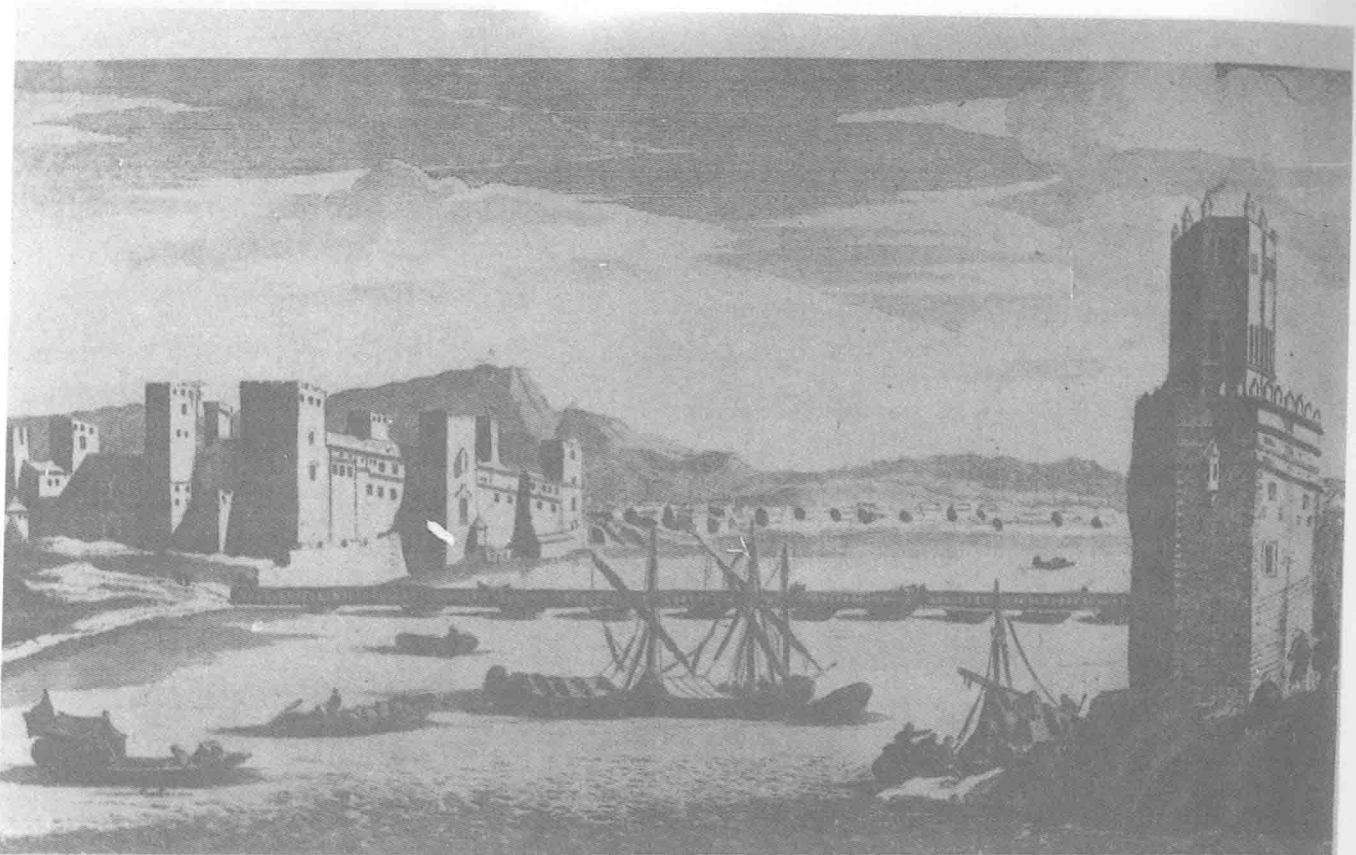
---

59. Ibid. Lám. VI.

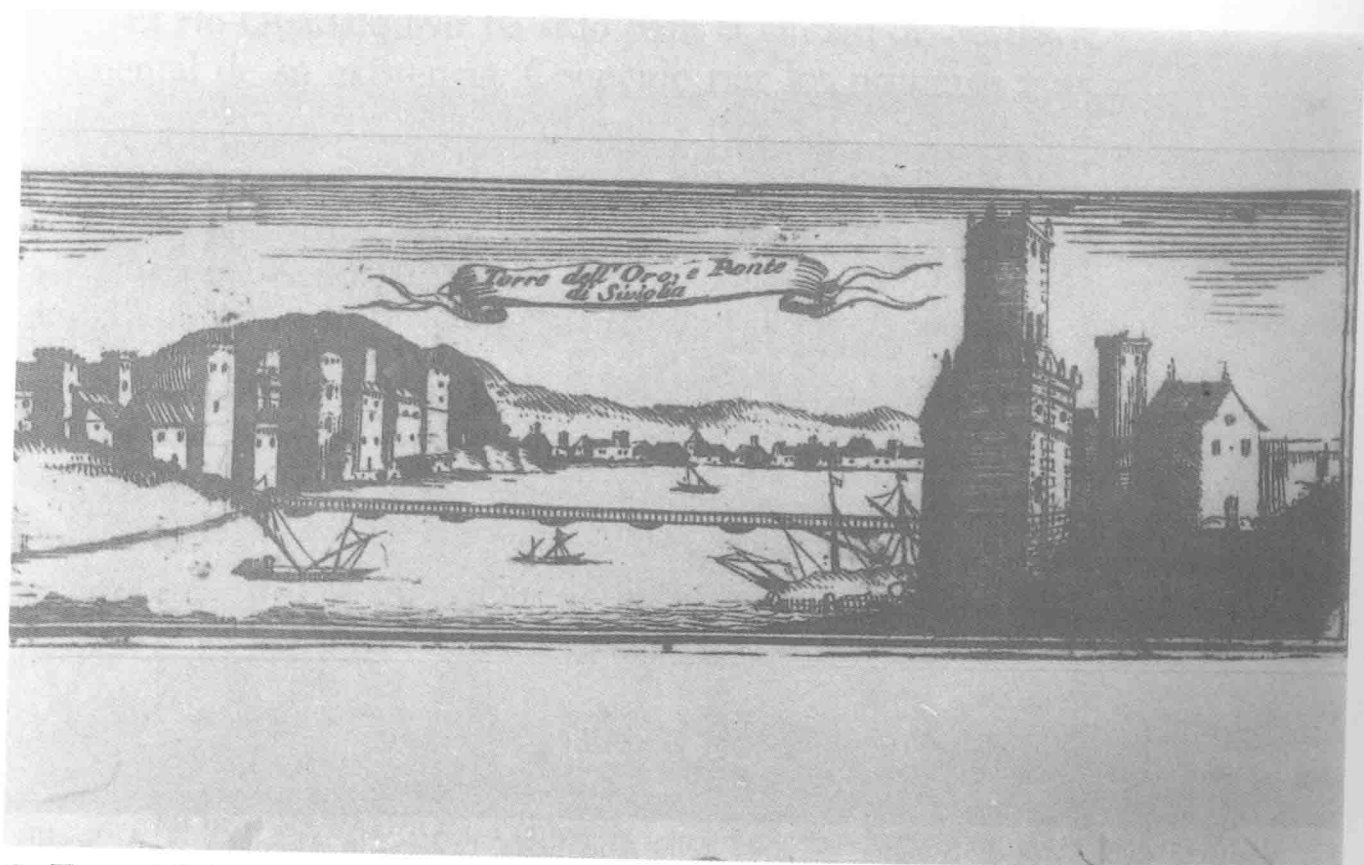
para el trazado del río, en la composición de Hoefnagle<sup>60</sup>. Todos los edificios muestran una arquitectura de cierto clasicismo italianizante, como ocurre por ejemplo con la Giralda, interpretada como un campanile de seis cuerpos superpuestos y decrecientes.

---

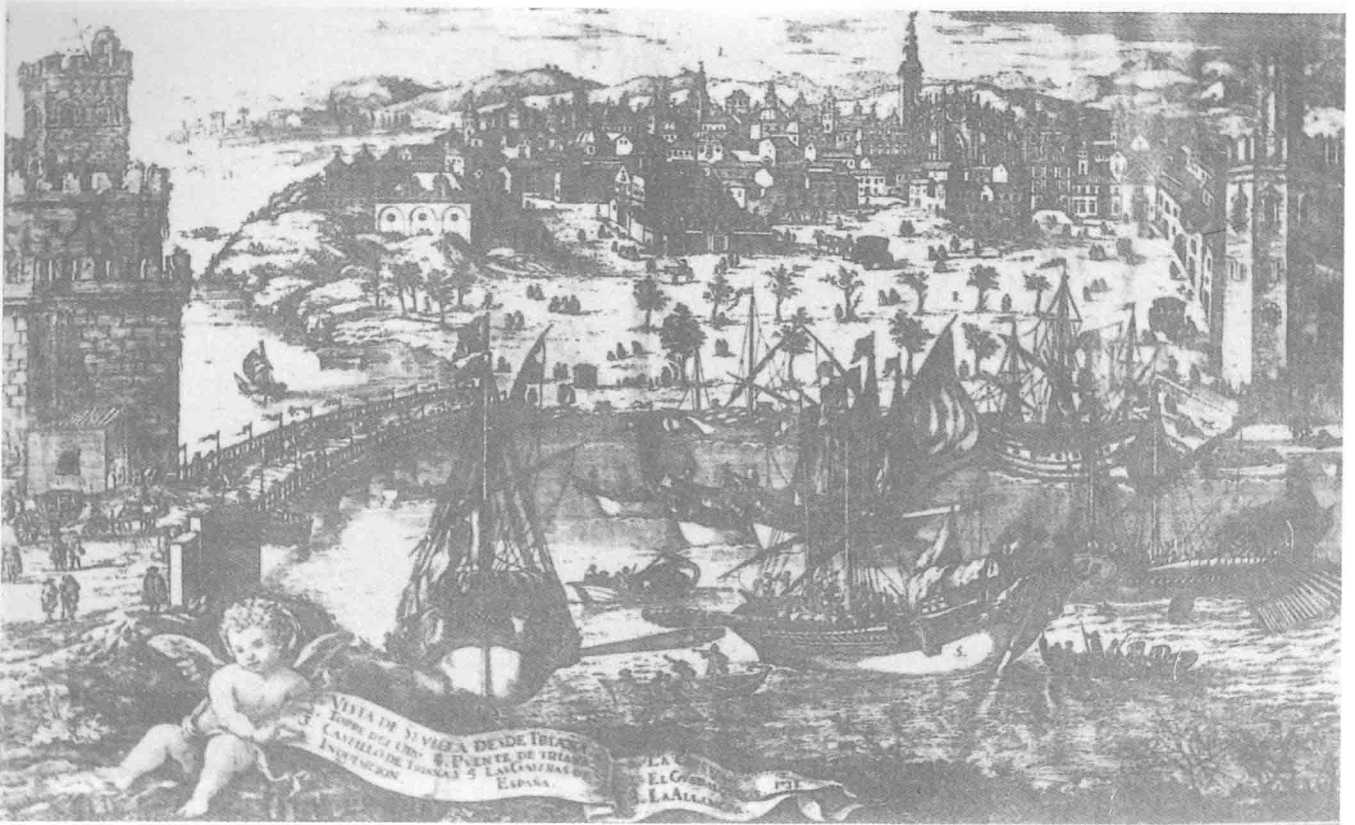
60. Ibid.



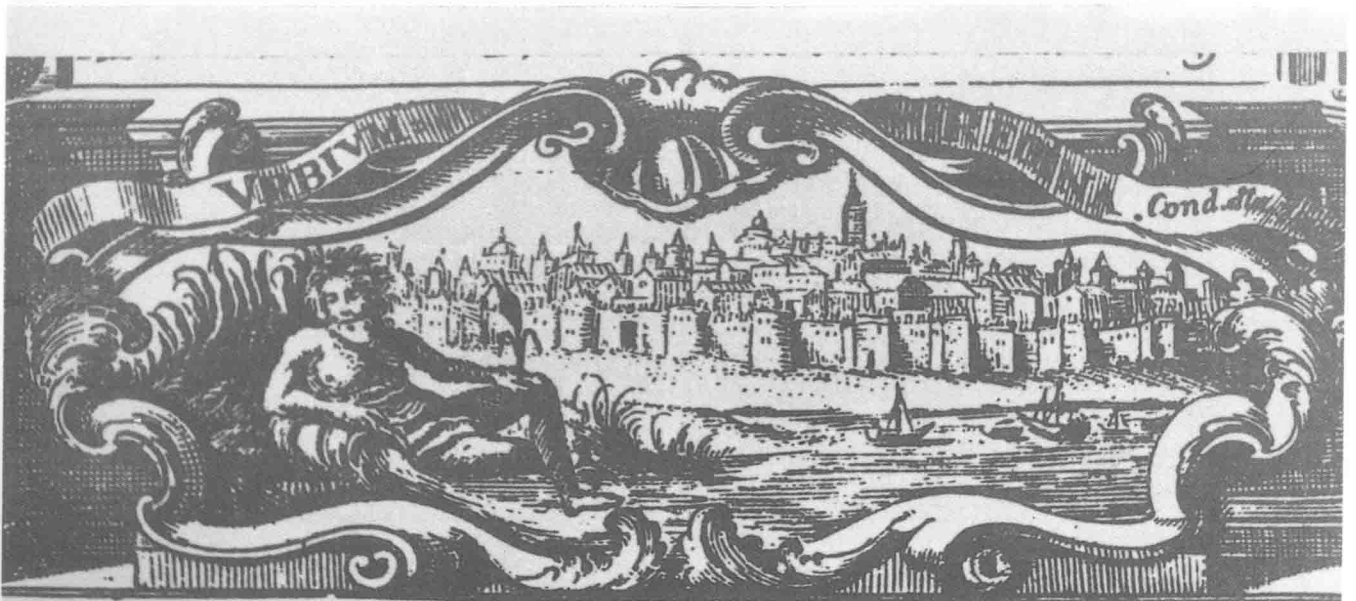
8. Vue perspective de Trienne, de la Tour D'or, et du Pont de Guadalquivir a Seville, en Espagne. Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla. S. XVIII.



9. Torre dell'Oro e ponte de Siviglia. c. 1697.



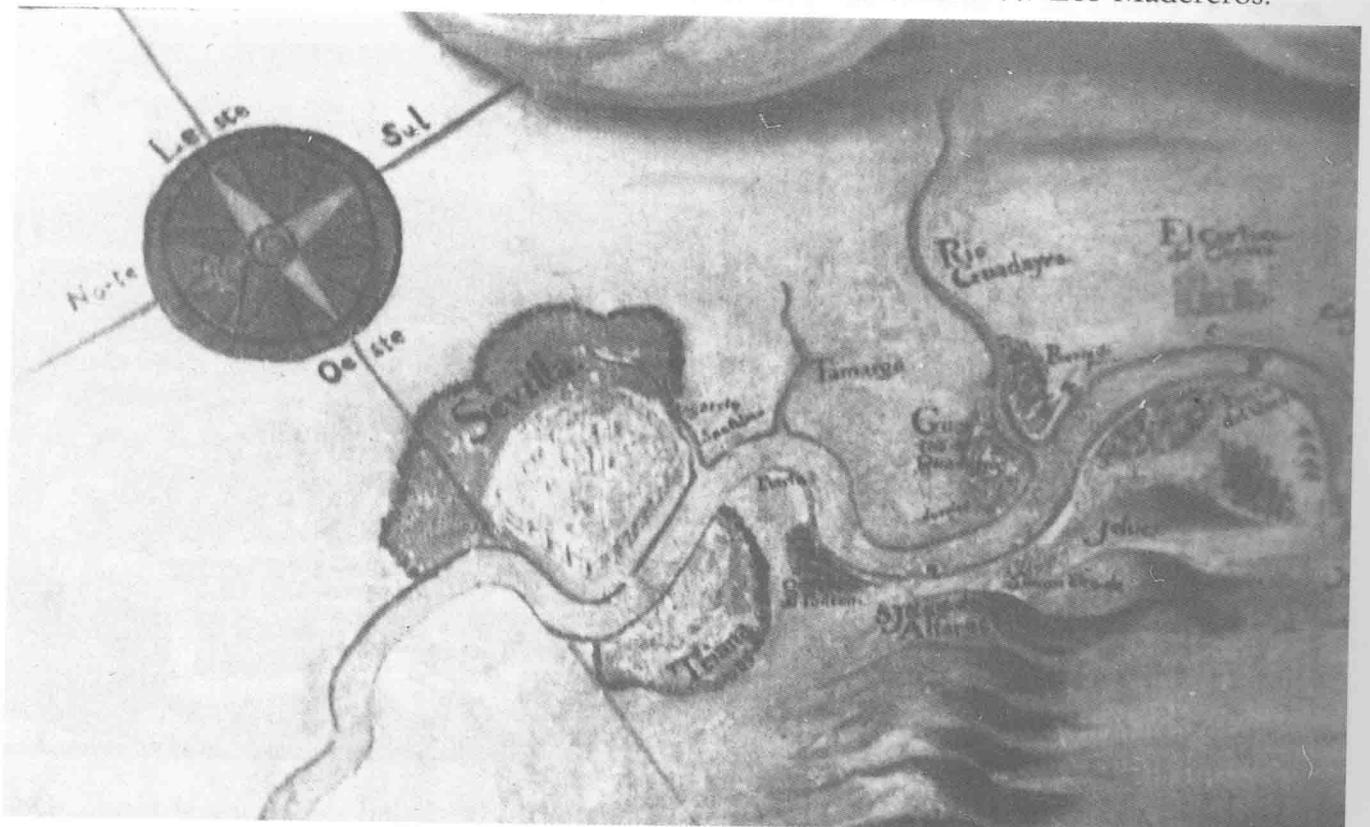
6. Vista de Sevilla desde Triana. Colección particular. Sevilla.  
 Leyenda: 1: Vista de Sevilla desde Triana. 2: Torre del Oro. 3: Castillo de Triana e Inquisición. 4: Puente de Triana. 5: Las galeras de España. 6: La Cartuja. 7: El Guadalquivir. 8: La Alameda. 1738.



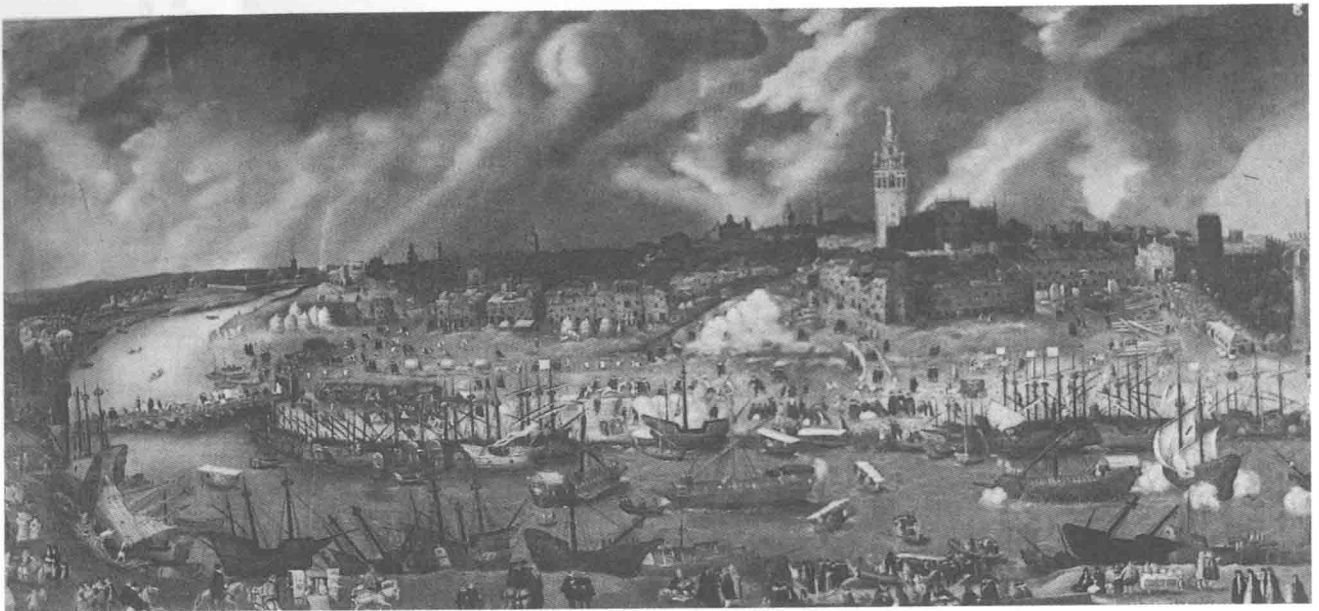
7. Representación antropomórfica del río Guadalquivir con la ciudad de Sevilla al fondo. Detalle de la portada del libro de los Anales, de Lorenzo de Zúñiga. 1747.



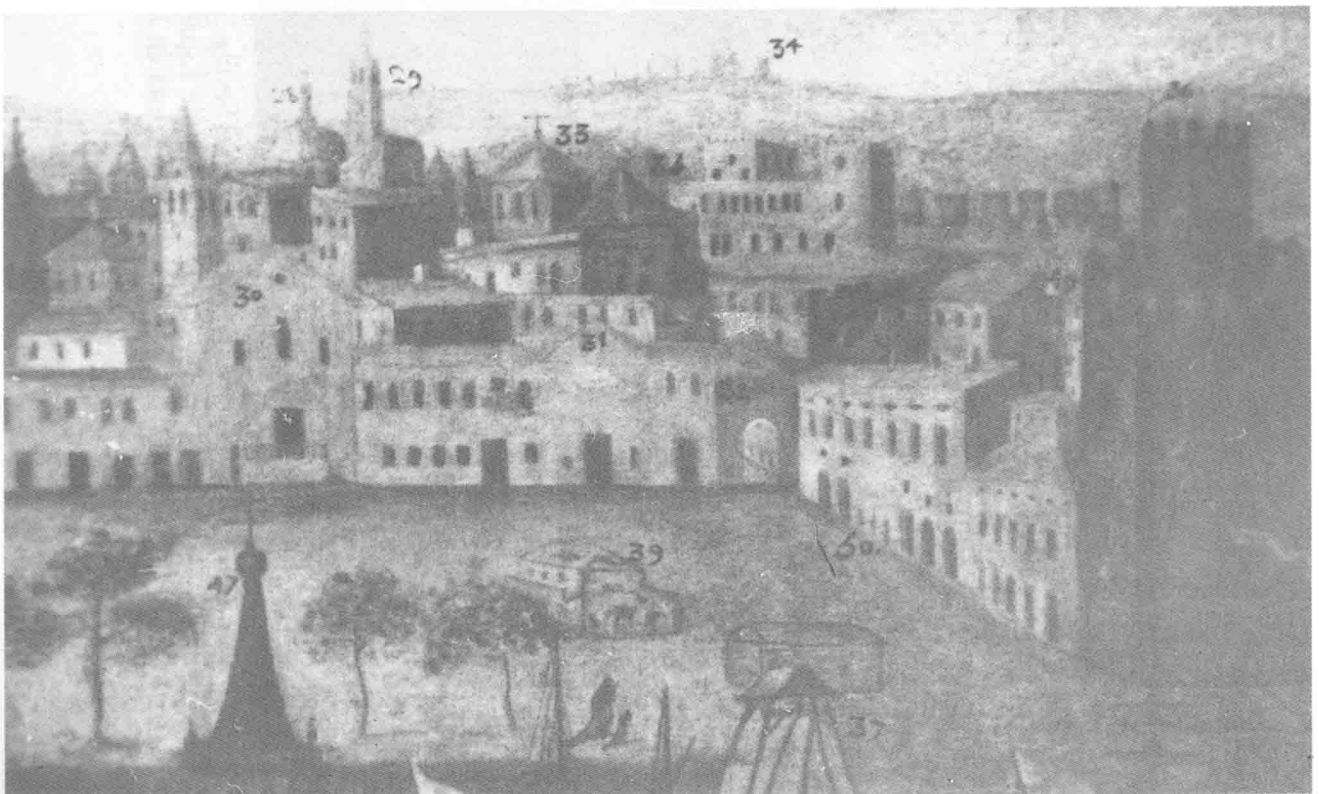
4. Detalle de la vista general de la ciudad desde Triana. Ayuntamiento de Sevilla.  
 Leyenda: 1: Parroquia de San Lorenzo. 2: Colegio de San Laureano. 3: Convento del Carmen. 4: Monjas Mercedarias. 5: San Antonio. 6: Convento de la Merced. 7: Puerta Real. 8: San Miguel. 9: Convento de la Asunción. 10: Puerta de Triana. 44: Los Madereros.



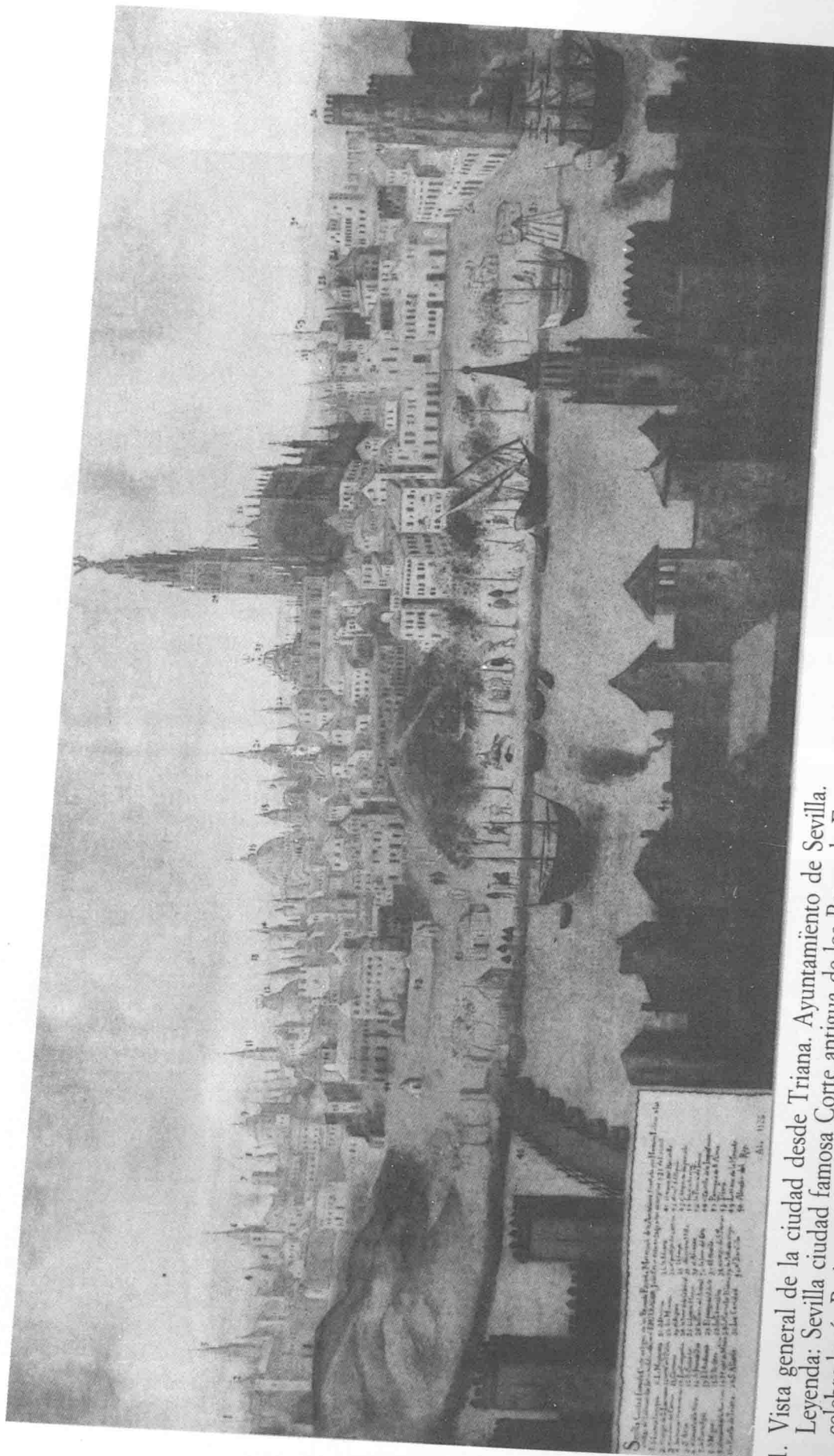
5. Detalle del curso del río Guadalquivir desde Sevilla hasta su desembocadura. Ayuntamiento de Sevilla.



2. Vista general de la ciudad de Sevilla desde Triana. Museo de América. Madrid.



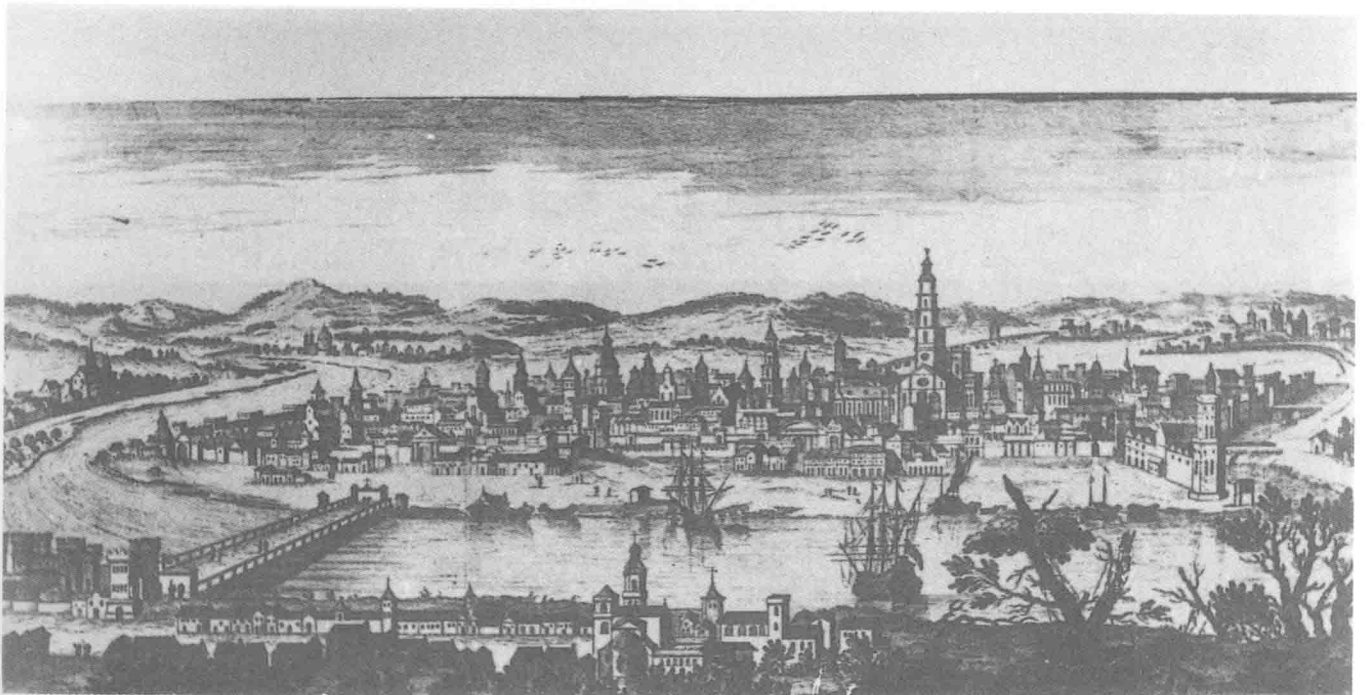
3. Detalle de la vista general de la ciudad desde Triana. Ayuntamiento de Sevilla.  
 Leyenda: 28: Los Venerables. 29: Santa María la Blanca. 30: La Caridad. 31: La Aduana.  
 32: El Postigo del Carbón. 33: La Lonja. 34: Villa de Mairena. 35: El Alcázar. 36: Torre del Oro.  
 37: El Muelle. 39: Aduana Vieja. 47: Parroquia de Santa Ana. 49: Casa de la Moneda.  
 50: Almacén del Rey.



1. Vista general de la ciudad desde Triana. Ayuntamiento de Sevilla.  
Leyenda: Sevilla ciudad famosa Corte antigua de los Reyes de España metrópoli de la Andalucía fundada por Hércules Líbico a las orillas del celebrado río Betis reedificada por el emperador Julio César, está en 10 grados de longitud y 21 de latitud. Siguen 50 edificios y lugares. Año 1726.



10. Hispalis, urbis mediterranea, ad fluvium Baetin, vetusta felix, et opulenta. Reales Alcázares. Sevilla. 1702.



11. Veducta della citta de Siviglia, capitale della Andaluzía. Colección Abengoa, S. A. Sevilla. S. XVIII.