

ARQUITECTURA PINTADA SOBRE PERGAMINO

ARCHITECTURE PAINTED ON PARCHMENTS

ROSARIO MARCHENA HIDALGO

Universidad de Sevilla. España

La arquitectura pintada que aparece en la miniatura es de gran importancia porque forma parte del mensaje que ésta emite al situar la acción en un lugar concreto. Se realizó basándose en grabados a los que se matizó a veces con elementos extraídos de la realidad inmediata con lo que se convierte en un documento gráfico de la época a la que pertenece.

Palabras clave: pintura, arquitectura, miniatura, pergamino.

The painted architecture to be found in the miniatures of certain parchments are not merely decorative, since they are essential to a better understanding of the texts themselves and of the real architecture built at that time.

Keywords: painted, architecture, miniatures, parchments.

Hasta el presente no ha habido un estudio sistemático de los fondos arquitectónicos de las miniaturas como los han tenido los de la pintura¹. La importancia de estas arquitecturas de pergamino viene dada porque los ámbitos donde se alojan las *historias* o los fondos sobre los que se representan sitúan, completan y ayudan a entender el mensaje que emite la imagen que, a su vez, es el refuerzo de la palabra a la que acompañan. Por simple que sea esta arquitectura, aunque únicamente actúe de telón de fondo, no es indiferente su aspecto pues colabora a dar credibilidad a la miniatura. Es evidente que según sea la escena así deberá ser la construcción que la acoja o le sirva de fondo. Cada una de las *historias* representadas debe enmarcarse en un ámbito distinto pues no es lo mismo que se desarrolle en un interior que en un exterior, en una choza o en un palacio. La arquitectura pintada que aparece en las miniaturas, tanto de interiores como de exteriores, es de capital importancia para la plena comprensión de la imagen. Las distintas representaciones que hacen los iluminadores de los ámbitos arquitectónicos responden al profundo conocimiento que tienen de los textos que son los que apuntan dónde se desarrolla la *historia*. Escenas como el Nacimiento de Cristo, la Adoración de los Pastores o la de los Magos deberán desarrollarse ante el portal de Belén que oscilará desde una choza de madera con techo de paja hasta una gran construcción, ruinosa a veces, pero grandiosa; la Anunciación, la Última Cena, Pentecostés, la muerte de la

1 Ana ÁVILA: *Imágenes y símbolos*. Barcelona, 1993.

Virgen... ocurren dentro de una casa; la Presentación en el Templo, la Circuncisión, escenas litúrgicas, necesitan situarse en un templo y el Abrazo ante la Puerta Dorada, la Entrada de Cristo en Jerusalén, Cristo con la cruz a cuestas ante unas murallas.

Varias circunstancias van a combinarse para crear estos ambientes arquitectónicos.

La primera de ellas es el peso de la tradición que hace que el gótico se siga representando todavía durante el primer tercio del siglo XVI porque el gusto popular está totalmente volcado al estilo *moderno* pues para él el gótico es el estilo sagrado por excelencia y la mejor encarnación de lo brillante, lo bello, lo armónico y hasta lo nacional.

La segunda de esas circunstancias es el uso de los grabados que circulaban por los talleres de los artistas, primero de Schongauer básicamente y luego de Zoan Andrea, Nicoletto Rosex da Modena, Agostino Veneciano, Fra Antonio da Monza y Giovanni da Brescia de Italia, de Israel van Meckenem de Alemania o de Lucas de Leyden de Países Bajos, entre otros. Especialmente importantes para los fondos arquitectónicos de las miniaturas fueron los de Durero en Europa y de los italianos el realizado en 1481 por Bernardo Prevedari según Bramante que muestra el interior de un templo en ruinas. Muchos de estos grabados difundieron los edificios de la antigua Roma como los de H. Cock, *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monumenta...* de 1551 y los de E. Duperac, *I vestigi dell'Antiquità di Roma, 1560-1582*. Pero junto a la indudable influencia de los grabados, sueltos o en colecciones, aparece la de los libros impresos cuyas ilustraciones ejercieron un papel importante entre los miniaturistas que supieron aprovecharse de ellos. No siempre fue así pues en los primeros momentos de la imprenta la influencia se dio a la inversa: la miniatura sobre la ilustración de los libros. Algunos de los interiores de construcciones góticas que tanto se dilataron en el tiempo bien pudieron basarse en ilustraciones como la de la portada de las *Coplas de Mingo Revulgo*². Igualmente para el conocimiento de las ruinas romanas fueron pieza clave el *Mirabilia Urbis Romae*, editado varias veces entre 1472 y 1491 y la *Roma Triunfante* de Flavio Biondo de 1510.

La tercera circunstancia es la existencia de elementos autóctonos que se deslizan en la arquitectura, especialmente en escenas domésticas, en donde la credibilidad depende en parte de lo cotidiano. Así aparecen elementos de la vida real, aquella en la que se encuentra inmerso el miniaturista reflejando directamente lo que era habitual, al menos en Sevilla, durante los siglos XV, XVI, XVII y XVIII: solerías *de junto*, de ladrillos *mazaríes*, de olambrillas, de ladrillos en espina de pez, techumbres de madera de distintos tipos, siendo la más frecuente la *alfarxía e ladrillo por tabla*, puertas tablares, arcos de herradura apuntados... todo perfectamente documentado en los textos de la época³.

2 Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510.

3 Rosario MARCHENA HIDALGO: "Fuentes para el estudio de la casa sevillana en la Edad Moderna", *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid, 2000, págs. 629-639.

La cuarta circunstancia, de mucha menos presencia que las anteriores, es la tendencia a marcar el orientalismo de los escenarios donde se desarrolla la acción. Unos arcos de herradura, que por otra parte estaban presentes en Sevilla, sitúan a *Jesús entre los doctores* en el templo de Jerusalén, otro complejo arco islámico representa una puerta de la muralla de la misma ciudad ante la que pasa *Cristo con la cruz a cuestas* y una cúpula bulbosa remite a Belén en una Adoración de los Magos.

La última es la libertad y la pericia del iluminador para introducir determinados elementos en aquellas *historias* de las que los textos no determinan exactamente donde se desarrollan siempre con la intención de engrandecerla sometándose al estilo que más predicamento tenga en ese momento.

La combinación de todas estas circunstancias generan unas construcciones que podrían parecer un simple enmarque de las miniaturas pero que en realidad tienen una importancia mucho mayor.

Los textos sitúan la escena del nacimiento de Cristo ante el Portal de Belén: *Estando allí se cumplieron los días de su parto y dio a luz a su hijo primogénito y lo envolvió en pañales y lo acostó en un pesebre por no haber sitio para ellos en el mesón*⁴. Lo mismo ocurre con la de la Adoración de los Pastores a los que el ángel dice *Encontrareis al Niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre*⁵. Dado que no hay ningún texto que aclare nada más al respecto, la tradición que se remonta al siglo II con San Justino dice que nació en una de las grutas que abundan en el suelo calcáreo de Belén. En cambio de la Adoración de los Magos se dice: *Entrados en la casa vieron al Niño con María, su madre, y de hinojos lo adoraron*⁶. Pese a que queda muy claro en el texto que es una casa y que se encuentra en Belén de Judá, generalmente esta escena se representa en el mismo escenario que las dos precedentes.

En el siglo XV la *historia* del Nacimiento (Figura 1) se desarrolla ante una choza de madera con techo de paja, redonda⁷ o cuadrada⁸, o simplemente un porche, también de madera y paja, que se apoya en unas ruinas con un arco apuntado tras la cual se ve una ciudad⁹ basado en un grabado de Schongauer, La Adoración de los Pastores. No solo los personajes y sus actitudes son bastante semejantes sino incluso las construcciones que simulan el portal que en los dos casos primeros llegan a colocar en el techo de la choza un ventanuco con una cruceta de palos. Exactamente la misma choza redonda con el mismo vano se repite en una Adoración de los Magos¹⁰ de Nicolás Gómez, autor de una de estas Natividades. Las escenas son diferentes, los personajes varían en cada versión pero el lugar donde se desarrollan los hechos es siempre el mismo: un humilde portal. Este tipo de chozas, con ligeras variantes, van a aparecer tanto en miniaturas, la

4 Lucas 2, 6-7.

5 Lucas 2, 12.

6 Mateo 2, 11.

7 Nicolás Gómez. Libro de coro 60 de la Catedral de Sevilla, folio 21 vuelto.

8 Libro de coro 63 de la Catedral de Sevilla, folio 1 vuelto.

9 Libro de coro 69 de la Catedral de Sevilla, folio 2 vuelto.

10 Libro de coro 60 de la Catedral de Sevilla, folio 37.

Natividad de Juan de Carrión de los cantorales de la Catedral de Ávila, la Natividad de un Libro de Horas de la escuela de Rouen, realizado entre 1460 y 1480¹¹ o la Adoración de los Magos de Amise de un Libro de Horas de la British Library, como de pinturas, de entre las que sobresale la Natividad de Santa María del Águila atribuida a Juan Sánchez de Castro. Además, su representación se va a prolongar hasta, al menos, el primer tercio del siglo XVI con las *historias* de la Natividad de Jesús y de la Adoración de los Pastores que Pedro de Palma hizo para el Monasterio de Guadalupe¹².

Se completa el aire rural con bastante frecuencia con una valla hecha de varetas entrelazadas cuyo uso se prolonga también hasta bien entrado el siglo XVI incluso incorporándola sola en otras escenas como la de La oración en el Huerto del *Libro de Horas de Isabel la Católica* de la Biblioteca de Palacio, la del Noli me tangere del *Breviario romano* de la biblioteca de El Escorial o la del mismo asunto que Pedro de Palma realizó a partir de 1513 para el Monasterio de Guadalupe¹³. Tanta proliferación no puede venir más que de la copia de un grabado como por ejemplo el de Martín Schongauer de la Virgen con el Niño¹⁴ y fue un recurso de éxito que se repite en otras manifestaciones artísticas, en pintura por supuesto pero incluso en escultura como se ve en la portada del Nacimiento de la Catedral de Sevilla realizada por Mercadante de Bretaña.

El tránsito del gótico al renacimiento se realiza de forma lenta, difícil, en general tardía y diferente de unos miniaturistas a otros en función de su formación y su habilidad. No son frecuentes los pioneros como Alejo Fernández que ya en 1514 realiza una arquitectura plenamente renacentista sin duda inspirada en grabados que divulgaban el estilo *antiguo*. Pero muchos miniaturistas o siguen en pleno siglo XVI reproduciendo arquitecturas góticas, como es el caso del citado Pedro de Palma, o simulan espacios renacentistas sin tener asimiladas las formas ni mucho menos las proporciones y que, por supuesto, no conocen la perspectiva como es el caso de Andrés Gutiérrez ya en los años 30 del siglo. En general hay que esperar al segundo tercio del siglo XVI, con figuras como Andrés Ramírez, para encontrar una plena asimilación y correcta representación de la arquitectura renacentista. El difícil tránsito de lo *moderno* a lo *antiguo* está perfectamente representado por el miniaturista Andrés Gutiérrez. Inmerso todavía en el mundo gótico, en 1511 representa una Adoración de los Magos en el *Cantorale* de la Biblioteca Capitular y Colombina¹⁵ en la que el escenario que acoge a los personajes es una de esas chozas de madera con techo de paja que flota en el aire pues carece de uno de los soportes. El espacio sigue emitiendo el mensaje de pobreza anterior mientras la cúpula bulbosa del fondo sitúa la acción en Oriente. Andrés

11 Fundación Lázaro Galdiano, folio 27 (Juana HIDALGO OGÁYAR: "Un Libro de Horas de la escuela de Rouen, en la Fundación Lázaro Galdiano", *Goya*, nº 205-206, págs. 20-25.

12 Libro de coro 24, folios 51 vuelto y 62 vuelto respectivamente.

13 Libro de coro 53, folio 12.

14 Kupferstichkabinet, Staatliche Museen zu Berlín.

15 Folio 13.

Gutiérrez realiza una Natividad entre 1529 y 1530¹⁶ inspirada en Schongauer sin más variación que haber sustituido el primer arco apuntado por uno de medio punto con lo que está más en línea con un grabado de Nicoletto da Modena en el que la edificación es renacentista. El ruinoso edificio, habitual en la miniatura y pintura de este momento, denota que el miniaturista se debate entre el gótico y el ya imparable avance del renacimiento. El cambio de escenario, la choza por la ruinoso pero solemne edificación, está mostrando un cambio de actitud. En la *historia* de la Adoración de los Magos¹⁷, casi 20 años posterior a la que realizara en el *Cantorale*, recrea un magnífico palacio que representa el portal pues dentro está el pesebre con la mula y el buey. Adopta la solución de colocar un trozo de entablamento sobre los pilares para aumentar la altura como hiciera Brunelleschi en el Santo Espíritu y San Lorenzo de Florencia y como, por estos mismos años, está haciendo Diego de Siloe en la Catedral de Granada. Es un edificio pretendidamente renacentista, pilares cajeados, arcos de medio punto, aunque sus proporciones lo aproximen más al gótico. Y es que Andrés Gutiérrez es el miniaturista de las arquitecturas imposibles, uno de los ejemplos de aquellos que, pese a reproducir sus formas copiándolas de grabados, nunca comprendieron el renacimiento. Este tipo de arquitecturas con los pilares peraltados por un trozo de entablamento aparece en algunas miniaturas de esta misma época como por ejemplo en Jesús arrojando del templo a los mercaderes y en Santa Lucía en oración del Monasterio de Guadalupe¹⁸ con el mismo grado de incompreensión de la anteriormente citada.

A medio camino entre situar el nacimiento de Cristo en una choza o en unas ruinas se encuentran algunas *historias* en donde se suman los dos ámbitos haciendo descansar la primera sobre un trozo de construcción de piedra, arcos de medio punto y columnas de mármol como aparece en un Nacimiento y una Adoración de los Magos de primeros del siglo XVI del Monasterio de Guadalupe¹⁹.

Con el paso del tiempo esa aparatosa construcción más o menos renacentista irá dejando paso a ámbitos más sencillos para representar el portal de Belén. En torno a 1562 ilumina Diego Dorta una pequeña *historia* del Nacimiento²⁰. La escena, de gran sencillez, se sitúa ante una construcción renacentista donde el miniaturista muestra sus conocimientos de proporciones y formas al figurar, además de unas pilastras, una columna de perfecto capitel jónico.

Las *historias* que se desarrollan dentro de una casa son, lógicamente, mucho más variadas que las del portal de Belén. Una de ellas es la de la Anunciación. Aunque el único evangelista que habla de este momento no cita más que la ciudad de Nazaret, sin decir nada en concreto²¹ esta escena se desarrolla en un ámbito doméstico que se supone la casa de María. El esquema que se sigue en el siglo XV reduce la acción a

16 Libro de coro 65 de la Catedral de Sevilla, folio 1 vuelto.

17 Libro de coro 65 de la Catedral de Sevilla, folio 16 vuelto.

18 Libros de coro 5, folio 1 vuelto, y 33, folio 9 respectivamente.

19 Libros de coro 6, folio 55 vuelto y 1, folio 31 respectivamente

20 Libro de coro 63 de la Catedral de Sevilla, folio 38.

21 Lucas, 1, 26.

sus tres personajes básicos, la Virgen, el Arcángel San Gabriel y el Espíritu Santo en forma de paloma, colocándolos en unas estructuras arquitectónicas que cierran el espacio. En dos Anunciaciones de los libros de coro de la Catedral de Sevilla²² hay todo un muestrario de arcos, escazanos, carpaneles, rampantes y hasta de medio punto. Estos últimos parecen querer introducirnos en el estilo *romano*, a lo que colaboran las columnas pretendidamente clásicas o los vanos adintelados con un luneto encima, pero los pinjantes en forma de punta de diamante del doble o triple arco que abre la construcción y las proporciones nos remiten al gótico (Figura 2). Ambas miniaturas están intensamente relacionadas con una ilustración del mismo tema del libro *Aurea Expositio Hymnorum*²³ cuyas planchas están ligadas a la estética de Schongauer. Los dos anónimos miniaturistas y el grabador de la figura del libro debieron disponer de la misma fuente.

En el espacio donde se sitúa la acción es necesario que existan una serie de elementos que expliquen el desarrollo de los hechos. Así tiene que haber una puerta o una ventana abierta al exterior por donde entre el Arcángel San Gabriel, el rayo de luz que emite el Padre Eterno o el Espíritu Santo a la casa de María. Por sugerentes que sean las explicaciones alegóricas de este vano, está claro que es imprescindible para explicar el acceso físico al ámbito doméstico.

Un elemento muy repetido a fines del siglo XV y primeros del XVI son las ventanas, generalmente vanos de medio punto, con cristalerías emplomadas de dibujo romboidal. Se repiten en temas distintos que necesiten situarse en interiores como en el Lavatorio de los pies del *Libro de Isabel la Católica* de la Biblioteca de Palacio (Figura 3) y en la Última Cena de la *Cofradía del Santísimo Sacramento* de la Houghton Library, semejante a otra de los libros de coro de la Catedral de Sevilla²⁴ hasta en esto. Se usa incluso en exteriores como vemos en la Presentación de María en el templo del citado *Libro de Isabel la Católica*. Tan arraigada está este tipo de cristalera que se va a seguir usando durante el primer tercio del siglo XVI. Así lo vemos en muchas *historias* del Monasterio de Guadalupe²⁵ entre las que hay algunas realizadas por Pedro de Palma.

Pese a que a veces las construcciones solo sean un telón de fondo, que veremos repetido en otros ámbitos con exactitud, se ha querido dotar de realidad a la representación con algún elemento que amarre la escena a lo cotidiano. Además de muebles y utensilios como el pupitre, ante el que María aparece arrodillada, el libro que lee, la jarra de azucenas y, en algunos casos, la cama que aparece en una estancia interior, la solería de la habitación completa la narración dando verosimilitud a la *historia*. Normalmente estas solerías, que tampoco son exclusivas del ámbito doméstico, son un simple ajedrezado, realizado con más o menos fortuna pero en el caso de una

22 Libros de coro 73, folio 2 vuelto, y 89, folio 28.

23 Zaragoza, Pablo Horus, 1492.

24 Libro 55, folio 10 vuelto.

25 San Jerónimo (libro de coro 9, folio 128 vuelto bis), San Agustín (libro de coro 9, folio 122 vuelto bis), Santa Lucía (libro de coro 33, folio 6 vuelto).

Anunciación del siglo XV²⁶ se llega a representar con toda minuciosidad una de olambrillas, frecuentes en las casas sevillanas pues así lo recogen las fuentes que las llaman *xambrilla*, *axambrilla* u *holambrazo*²⁷. Aparecen de nuevo en el siglo XVI en la *historia* de La Invención de la Santa Cruz de Andrés Ramírez²⁸. Son estos elementos reales, certificados por las fuentes, los que dan fe de que los miniaturistas, como ocurre con los pintores, al deslizarlos en sus obras entre una multitud de elementos foráneos inspirados en grabados, se convierten en cronistas de su época.

Anunciaciones, ya del primer tercio del siglo XVI, mantienen estos escenarios claramente góticos. En esta estética se mueve Pedro de Palma en una Anunciación del Monasterio de Guadalupe²⁹ aunque él intente, a través de elementos y solería acoger plenamente la *historia* y no ser únicamente un telón de fondo ante el que se desarrolla la escena como es frecuente en el siglo anterior.

Por estos mismos años, en 1514, Alejo Fernández figura un gran espacio, totalmente distinto para su Anunciación³⁰. Se basa en un tosco grabado milanés de hacia 1480 y como en él sitúa la acción en un porche abierto al exterior del que lo separa un pretil sobre el cabalga una columna colocada allí para marcar el eje central de la composición. Es de mármol, con capitel corintio, semejante a otras muchas realizadas por él en sus pinturas y que quizás estaba basada en grabados más minuciosos que el citado pero que pertenecía al mundo real en el que él estaba inmerso como lo demuestra el que los textos del siglo XVI se refieran a estas columnas con sus basas y capiteles como *mármoles*³¹. Este conjunto de pretil y columna no es exclusivo de Alejo Fernández sino que lo usaron otros pintores como Juan de Flandes en Los discípulos de Emaús³². Para que la nota de proximidad sea aún mayor la solería la ha figurado Alejo Fernández de *ladrillo de junto* es decir, de ladrillo colocado plano por su lado más extenso visto, usual en las casas sevillanas del momento.

Otras escenas se desarrollan dentro de una casa: La Última Cena, El Lavatorio de los Pies, la Muerte de la Virgen... La Última Cena se desarrolla en una casa anónima, *casa de fulano*³³ que era una sala *alta, grande, alfombrada, pronta*³⁴. En el siglo XV, lo mismo que ocurría con la Anunciación, la arquitectura representada se limita a un biombo de tres puertas, la central en el fondo y las laterales, en las que no faltan las consabidas ventanas de cristalerías emplomadas, abriéndose en diagonal para acoger al apretado grupo de Jesús y los discípulos como se ve en una de la Catedral de Sevilla³⁵. Solo telón de fondo es también la arquitectura de una Última Cena de

26 Libro de coro 73 de la Catedral de Sevilla, folio 2 vuelto

27 Rosario MARCHENA HIDALGO: Op. Cit., pág. 636.

28 Libro de coro 41 de la Catedral de Sevilla, folio 30.

29 Libro de coro 19, folio 1 vuelto.

30 Libro de coro 51 de la Catedral de Sevilla, folio 43.

31 Casa de los Pinelo. Archivo Catedral de Sevilla, Secc. IV, libro 378, folio 302.

32 Madrid, Palacio Real.

33 Mateo 26, 18.

34 Marcos 14, 15.

35 Libro de coro 55, folio 10 vuelto.

Nicolás Gómez³⁶, de la segunda mitad del siglo XV, en que la variante más destacada es la representación de un dosel con casetones de punta de diamante

En el Lavatorio de los Pies, que se desarrolla en el mismo ámbito³⁷, las soluciones del siglo XV son las mismas. En el que aparece en el *Libro de Horas de Isabel la Católica* de la Biblioteca de Palacio una arquitectura de fondo muestra ese interior tan frecuente de bóvedas de nervios cargando sobre columnas, arbotantes, pináculos y las tan repetidas ventanas de medio punto y cristaleras emplomadas (Figura 3).

Este ámbito y esta forma de representarlo se usó para momentos diferentes de entre los que destaca el de Pentecostés. Pese a que los textos no especifiquen nada³⁸ la acción se sitúa en un lugar cerrado, algo más solemne que una simple casa porque es el edificio que ha de acoger a la Iglesia que surge en este preciso instante. En el siglo XV se resuelve el tema creando un telón de fondo que en el caso de la Venida del Espíritu Santo del Maestro de las Perlas³⁹ son unas arquerías góticas con tracería.

Tanto predicamento tuvo este ambiente que Pedro de Palma, pese a pertenecer ya al siglo XVI, va a mantener los mismos elementos góticos, pilares, arcos, bóvedas, cristaleras emplomadas, y la misma disposición. Y es que él se está basando en grabados principalmente de Schongauer pero también de Thomas Anshelm o Israel van Meckenem. Pero, junto a este aporte externo en algunas de sus *historias* figura un tipo de solería a base de un ajedrezado de baldosas de dos colores con dibujos que son los *ladrillos mazaríes*, usuales no solo en Sevilla sino en otros lugares de España como se ve en los cuadros “Cristo ante Pilatos” de los Osona y “La Virgen del caballero de Montesa” de Pablo de San Leocadio. Buen ejemplo es la *historia* de Zacarías oficiando en el templo⁴⁰ en donde los *ladrillos mazaríes* alternan con arcos carpaneles, que dejan ver los nervios de la bóveda, cargando sobre finísimas columnas. Este tipo de solería se describe en el texto que se refiere a la sevillana casa de los Pinelo...y encima una *chapadura de ladrillos mazaríes vidriados de azules y blancos*⁴¹.

Poco a poco, con mayor o menor fortuna, se van a ir representando en el siglo XVI las arquitecturas pretendidamente renacentistas. Ese papel de intentar introducir los elementos *antiguos* figurando unas construcciones, todavía exclusivamente de fondo que siguen el esquema del biombo gótico, lo representa el iluminador de las arquitecturas imposibles Andrés Gutiérrez. En su *historia* de Pentecostés⁴² crea el fondo a base de pilastras cajeadas que es el único elemento que remite al renacimiento porque los arcos de medio punto peraltados y las proporciones, donde prima el verticalismo, lo hacen al gótico pese a que la fecha de ejecución es ya muy avanzada, 1529-1530.

36 Libro de coro 55 de la Catedral de Sevilla, folio 55 vuelto.

37 Juan 13, 1-20.

38 *Cuando llegó el día de Pentecostés, estando todos juntos en un lugar...* (Hechos 2,1).

39 Libro de coro 12 de la Catedral de Sevilla, folio 5 vuelto.

40 Libro de coro 55 del Monasterio de Guadalupe, folio 78.

41 Archivo Catedral de Sevilla, Secc. IV, libro 378, folio 301 vuelto.

42 Libro de coro 65 de la Catedral de Sevilla, folio 50 vuelto.

En líneas generales la asimilación de una arquitectura renacentista no llega a la miniatura hasta el segundo tercio del siglo. En Sevilla, la labor de renovación de esas arquitecturas de fondo le tocó a Andrés Ramírez que, conocedor del tema a través de grabados y del contacto directo con los edificios renacentistas, los plasmó en sus miniaturas sin desdeñar por ello algunos elementos de la realidad inmediata. El ejemplo más claro es sin duda la *historia* de San Marcos⁴³ de 1536. Siguiendo estrechamente el grabado de San Jerónimo de Dürero ha sustituido el techo por un alfarje con sus *alfarxías e ladrillo por tabla* que era la techumbre doméstica más frecuente en el siglo XVI pero que venía de antiguo como lo demuestran las representaciones frecuentes en el XV: *El Libro de la Montería*⁴⁴ y la *Leyenda del caballero Cifar*⁴⁵. En el folio 97 de este segundo libro se pueden contar hasta los ladrillos que descansan sobre las vigas de madera.

Estos alfarjes se siguieron recreando incluso cuando la escena no se desarrolla en una casa sino en un templo como se ve en la Circuncisión⁴⁶ de 1559 de Diego Dorta.

Los ámbitos domésticos representados por Fray Francisco de Almoguera a fines del siglo XVII y primeros del XVIII están reproduciendo espacios reales de casas señoriales sevillanas cuya fisonomía ha llegado hasta nuestros días. Son espaciosas estancias cubiertas por alfarjes en donde aparecen arcos de medio punto cargando sobre columnas de mármol o pilares de obra. Quizás el elemento más castizo representado sean los tipos de solería. La más barata, de alcatifa, pues no es más que un relleno de cal y arena fina apisonado, lo sitúa en el taller de San José⁴⁷, alojado en el zaguán de la casa, abierto al exterior y de donde parte la escalera para el soberado o doblado. El pilar sobre el que cargan los dos arcos peraltados a través de las que el zaguán se comunica con el exterior está recogido en los documentos... *pilares de ladrillo ochavados con sus arcos*⁴⁸. El segundo tipo de solería, de ladrillo en espina de pez, lo sitúa en la amplia sala, *palacio*, donde agoniza San José⁴⁹ en que unos arcos de medio punto, *redondo*, y carpanel cargan sobre columnas de mármol jaspeado con sus basas y capiteles, *mármoles* (Figura 4). El tercer tipo de suelos es un ajedrezado a base de losas de mármol como corresponde a lo que simula ser el palacio del cónsul Daciano, que está sometiendo a juicio a los Santos Justo y Pastor⁵⁰ y que en realidad es una casa señorial sevillana con sus columnas de mármol correspondientes. Fray Francisco de Almoguera no se basa para sus miniaturas en grabado alguno sino que lo hace en la realidad inmediata.

43 Libro de coro 41 de la Catedral de Sevilla, folio 6 vuelto.

44 Biblioteca de Palacio, Ms. 1042, folio 1.

45 Biblioteca Nacional de París, Espagnol 36, folios 1 y 97.

46 Libro de coro 40 de la Catedral de Sevilla, folio 7 vuelto.

47 Libro de coro 10 de la Catedral de Sevilla, folio 1 vuelto.

48 Se refiere a la casa donde vive Martín de Gainza en la calle de Castro (Archivo Catedral de Sevilla, Secc. IV, libro 377, folio 25).

49 Libro de coro 10 de la Catedral de Sevilla, folio 45 vuelto.

50 Libro de coro 57 de la Catedral de Sevilla, folio 1 vuelto.

Pavimentos, techumbres, arquitecturas de fondo, primero góticas y poco a poco renacentistas, arcos apuntados, conopiales, mistilíneos que van a evolucionar hasta llegar a los de medio punto, *redondos* como les llaman los textos de la época, peraltados, escarzanos, carpaneles, columnas, que de las espigadas e imposibles representadas en el momento gótico van pasando a las proporcionadas renacentistas, bóvedas de nervios que serán sustituidas por las de cañón, de media naranja... Todo está recogido en esta arquitectura de pergamino generalmente extraída de grabados aunque algunos tipos de solería, techumbres o arcos denoten la realidad del momento.

Otros elementos, menos llamativos quizás, jugaron un papel importante en ámbitos de interiores como pueda ser el pretil, más o menos alto o decorado, que limita el espacio en el que se mueven los personajes y se abre al exterior. Fueron frecuentes en el siglo XV, también en pintura, siendo un buen ejemplo de ello la *historia* de la Virgen de la Leche con un donante de los libros de coro de la Catedral de Sevilla⁵¹. Pedro de Palma, ya en el siglo XVI, realiza este pretil, marcando cuidadosamente los sillares de piedra en su Santo Domingo de la Calzada⁵² en donde, como es bastante frecuente, el espacio que no cierra este muro bajo, deja ver el exterior, urbano o rural. A veces sobre estos pretiles se colocan objetos que ayudan a definir el papel del personaje como vemos en *El sueño de San José*⁵³ de Andrés Ramírez, de hacia 1535-1537, en donde aparece la sierra de carpintero completando el utillaje, banco incluido, colocado en el interior de la estancia.

Menos frecuentes son las hornacinas donde se aloja el personaje. Ya a fines del siglo XV el Maestro de las Perlas figura una enmarcada por un arco trilobulado que acoge a Santa Lucía⁵⁴ y otra por un arco carpanel que acoge a la Virgen con el Niño⁵⁵. Lo mismo que ocurría con otros elementos arquitectónicos, a principios del siglo XVI se va a mantener vigente este tipo de hornacina gótica. Sirva de ejemplo la conopial doble que acoge a San Pedro y San Pablo del Monasterio de Guadalupe⁵⁶. A fines del primer tercio de siglo Andrés Gutiérrez de nuevo protagoniza un intento de renovación en que trata de combinar los dos mundos, el gótico, fuertemente presente todavía en algunos aspectos, y el renacentista en plena ebullición. Sitúa a unos profetas y evangelistas⁵⁷ en unas hornacinas formadas por arcos peraltados con veneras cargando sobre pilastras cajeadas en el lado exterior de una orla mientras que los mismos personajes se encajan en hornacinas formadas por arcos conopiales en el lado interior con cuyo enfrentamiento está recogiendo las dos tendencias artísticas.

Los templos, que han de acoger ciertas escenas, exigen un aspecto algo más solemne que el de la arquitectura doméstica aunque muchas veces los elementos representados

51 Libro 69, folio 26 vuelto.

52 Libro de coro 90 de la Catedral de Sevilla, folio 1 vuelto.

53 Libro de coro 8 de la Catedral de Sevilla, folio 32 vuelto.

54 Libro de coro 87 de la Catedral de Sevilla, folio 28 vuelto.

55 Libro de coro 53 de la Catedral de Sevilla, página 101.

56 Libro de coro 9, folio 103 vuelto.

57 Libro de coro 33 de la Catedral de Sevilla, folios 11 vuelto y 26 vuelto.

en ellos coincidan con los de las casas bien porque estas introduzcan unos elementos impropios de ellas, bien porque en los templos termine también colándose aspectos de la realidad cotidiana. La representación de un templo, sea el de Jerusalén, donde han de situarse las escenas de la Presentación de Jesús, la Purificación, la Circuncisión, el Niño Jesús discutiendo con los doctores..., sea el del Santo Sepulcro, que acoge la Invención de la Santa Cruz, sea cualquier catedral o iglesia que acoja una escena litúrgica, tiene que hacerse con propiedad concediéndole la importancia que la escena requiera. En el siglo XV van a repetirse los ámbitos con bóvedas de nervios cargando sobre columnas finísimas y con ventanas de cristaleras emplomadas coincidiendo con los interiores domésticos. Gótico es el ambiente, en el que el protagonista es el arco apuntado, que Nicolás Gómez figura en la *historia* de Sansón derriba las columnas del templo de la *Biblia romanceada* de El Escorial⁵⁸. En La Misa de San Gregorio del *Pontifical de Acuña*⁵⁹ dos arcos carpaneles actúan de enmarque al tipo de arquitectura descrita que, de nuevo, no pasa de ser un fondo ante el cual transcurre la escena. Más logrado está el espacio en David con los músicos en el templo del *Breviario de Isabel la Católica* (Figura 5) de la British Library⁶⁰ que no es el simple biombo de tres hojas repetido en escenas de interior sino un edificio que envuelve a todos los personajes alrededor del tabernáculo. A la hora de recrear un templo el modelo de interior plenamente gótico es el más frecuente pero incluso aquí se introducen a veces elementos autóctonos más propios de una casa que de un templo. En la *historia* de Nicolás Gómez que representa a Esdrás declarando la ley del Señor⁶¹ el templo ha quedado reducido a un arco de medio punto y a un techo de madera artesonado y en otra del mismo autor, El Niño en el templo discutiendo con los doctores⁶², aparecen un par de ventanas de arcos de herradura apuntados como todavía se veían en Sevilla en esa segunda mitad del siglo XV. El prestigio que tenían este tipo de escenarios hizo que muchas *historias*, justificadas o no, se situaran dentro de un templo como La Coronación de espinas del Monasterio de Guadalupe⁶³.

Mucho tiempo tiene que pasar para que un templo, una iglesia, una catedral, abandone el gótico y se incline con propiedad por el renacimiento pues la representación del estilo *antiguo* no es solo cuestión de encontrar modelos a imitar e incluso de comprensión de las estructuras sino más bien de propiedad pues el gótico es el estilo sagrado por excelencia. Así las *historias* del siglo XV que se resuelven con una construcción gótica pasarán lentamente a ser encajadas en espacios renacentistas pero en ese tránsito se dieron pasos intermedios: mezcla de los dos estilos y mala asimilación de las nuevas formas.

58 Folio 149 vuelto.

59 Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. Vitr. 18-9, folio preliminar XII.

60 Folio 155 vuelto.

61 Libro de coro 45 de la Catedral de Sevilla, folio 37.

62 Libro de coro 60 de la Catedral de Sevilla, folio 45 vuelto.

63 Libro de coro 7, folio 50.

La obra de Andrés Gutiérrez supone un paso adelante para el abandono del gótico aunque los resultados no sean brillantes. Para acoger las miniaturas de la Presentación de Jesús en el templo (Figura 6), tanto la de la Catedral de Sevilla⁶⁴ como la de El Salvador⁶⁵, recrea un escenario de elementos totalmente renacentistas, columnas clásicas, arcos de medio punto, entablamentos, de entre los que sobresale una especie de cúpula acasetonada propia de esas arquitecturas imposibles de las que representa este miniaturista puesto que no descansa sobre ningún soporte. Dado que de esa especie de baldaquino cuelgan unos velos es evidente que está situando la acción en un lugar sagrado cuya visión se vela a los ojos de los no iniciados. Es uno de los tres velos que había en el tabernáculo de la alianza, el que separaba el lugar santo del lugar santísimo. Así pues esta representación está remitiendo a l templo de planta central de Salomón en Jerusalén. Indudablemente se basó en uno de los muchos grabados que por estos momentos circulaban por Europa que el miniaturista no comprende pese a que en Sevilla ya se están levantando a fines del primer tercio del siglo XVI edificaciones renacentistas.

Pero aunque el iluminador haya asimilado perfectamente las características de los elementos renacentistas y maneje bien la perspectiva, a veces, junto a estos ambientes *antiguos* situará los *modernos*. Así lo vemos en una miniatura de primeros del siglo XVI del Monasterio de Guadalupe, La Iglesia docente⁶⁶, que reúne al papa, los cardenales y los obispos bajo bóvedas de nervios que cargan sobre finísimas columnas sin que falten las cristaleras emplomadas. En contraste con ese templo gótico la *historia* se sitúa en un marco de pilastras cajeadas y una cubierta adintelada. Es el caso inverso que se da en la pintura de principios del siglo XVI en que las arquitecturas pintadas son claramente renacentistas mientras que la armadura de los retablos sigue siendo gótica.

En 1537 el pintor y miniaturista Andrés Ramírez sí da muestras de haber captado perfectamente las características de la arquitectura renacentista y tener la suficiente formación como para representarla según las leyes de la perspectiva al situar a Santa Elena con la cruz⁶⁷ dentro de un templo, presumiblemente la basílica constantiniana del Santo Sepulcro, entre dos pilares cajeados, bellos, bien proporcionados, probablemente inspirados en algún grabado aunque, como miniaturista de la catedral que era, pudiera estar en contacto directo con las obras renacentistas que se estaban realizando ya allí por estos años. Pero en este ambiente renacentista él pone un toque próximo al representar la solería de baldosas rojas y olambrillas vidriadas de azules y blancos semejante a las de las casas sevillanas como la de los Pinelo⁶⁸.

Las columnas que hemos visto en los ámbitos domésticos con el fin de realzar la escena que acogen van a tener una importancia mayor cuando se representan templos, especialmente el de Jerusalén. La Circuncisión se desarrolla en él⁶⁹ y Diego Dorta lo

64 Libro de coro 33, folio 11 vuelto.

65 Libro de coro E, folio 26 vuelto.

66 Libro de coro 27, folio 38 vuelto.

67 Libro de coro 41 de la Catedral de Sevilla, folio 30.

68 Archivo Catedral de Sevilla, Secc. IV, libro 378, folio 301 vuelto.

69 Lucas 2, 21; Pseudo Mateo XV, 9; Evangelio árabe de la infancia V, 1.

representa, hacia 1559⁷⁰ en una apretada línea de seis columnas dóricas sobre cuyo equino carga directamente la techumbre de madera. El escenario es prácticamente idéntico al del retablo de la Purificación de Pedro de Campaña⁷¹ pues ambos están inspirándose en el mismo grabado, probablemente el atribuido a Bramante. De nuevo la columnata clásica inspirada en grabados foráneos se ve coronada por una techumbre de madera de aquellas tan frecuentes en la arquitectura doméstica sevillana.

Algunas veces las columnas, representadas con toda corrección tanto por el material como por la proporción, se colocan en escenas en que son innecesarias para situar la acción. Buen ejemplo de ello es una miniatura de San Juan Bautista junto al que aparece una columna de fuste acanalado y cubierto en parte de elementos vegetales que se encuentra en el Museo del Louvre⁷². Igualmente innecesarias son las dos columnas clásicas sobre alto podium, con basa y fuste de mármol jaspeado, de donde pende San Bartolomé (Figura 7) que está siendo desollado vivo en una *historia* de Andrés Ramírez de hacia 1565⁷³. Las columnas, así como el fondo de edificios ante el que se desarrolla la acción nos remiten a una ciudad romana, quizás de Asia Menor, dado el gorro frigio que lleva el verdugo, aunque la *Leyenda Dorada* diga que este martirio le fue infringido en la India.

El templo de Jerusalén es el escenario que acoge también la Presentación de la Virgen⁷⁴ que Andrés Ramírez figura hacia 1535 en un ambiente plenamente renacentista que copia exactamente de un grabado de Durero apenas introduciendo unas mínimas modificaciones. El costado de la escalera por la que asciende la Niña está cubierto de grutescos, el friso que corre sobre el arco del fondo que contiene un tondo con una cabeza, los casetones del intradós de ese mismo arco o los capiteles y basas de las columnas los ha representado siguiendo ejemplos próximos como los que aparecen en el Ayuntamiento de Sevilla. Esta vez la corrección que se impone al grabado no procede de la arquitectura doméstica sino de los grandes edificios que se están levantando en Sevilla por estos años aunque no se puede descartar que estas modificaciones las llevara a cabo basándose en otros grabados de grutescos de los que usaba habitualmente.

En algunas ocasiones las edificaciones pintadas tienen tal volumen que roban el protagonismo a los personajes. Uno de los mejores ejemplos de ello son las cuatro *historias* del *Libro del Corpus* de la Catedral de Sevilla de 1788⁷⁵. En la primera de ellas Santa Juliana recibe la revelación de la Fiesta del Corpus en medio de una gigantesca construcción clásica que la empequeñece. Lo mismo ocurre en las otras tres miniaturas en las que los edificios que acogen las escenas son igualmente hiperbólicos,

70 Libro de coro 40 de la Catedral de Sevilla, folio 7 vuelto.

71 Diego ANGULO ÍÑIGUEZ: "Libros de coro de la Catedral de Sevilla. Siglos XV y XVI" en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pág. 523.

72 Departamento de Artes gráficas, nº de inventario 18.491.

73 Libro de coro 32 de la Catedral de Sevilla, pág. 2.

74 Protoevangelio de Santiago VII, VIII; Evangelio del Pseudo Mateo IV; Libro de la Natividad de María VII.

75 Libro de coro 115, folios 1 vuelto, 3 vuelto, 12 vuelto y 22 vuelto.

especialmente la doble hilera de columnas con su entablamento sobre la que descansa una bóveda de cañón⁷⁶. En los cuatro escenarios el iluminador alardea de conocimientos técnicos pues están muy bien resueltos aunque no se puede descargar que su tamaño no fuera impuesto para resaltar la importancia de la Fiesta del Corpus Christi.

Otras arquitecturas pintadas nos muestran el exterior de las construcciones. Tampoco en este caso son caprichosas las representaciones pues los ámbitos tienen que responder a las localizaciones que realizan los textos. Así el encuentro de San Joaquín y Santa Ana ha de tener lugar ante la Puerta Dorada y ese mismo ámbito acoge la entrada de Cristo en Jerusalén o a Cristo con la cruz a cuestas. Nicolás Gómez representa la Entrada de Cristo⁷⁷ ante una ciudad, repetida en multitud de *historias* suyas y de otros iluminadores de esta segunda mitad del siglo XV, con una muralla almenada reforzada por torreones cilíndricos cuyo último cuerpo está ocupado por arcos de medio punto y rematado por chapiteles. De medio punto también es la puerta que da paso a la ciudad tras la cual suelen aparecer construcciones de una sola crujía y tejado a dos aguas. Prácticamente sin variación repite este modelo unas veces justificado por el tema pues tiene que situar la acción en Jerusalén, como en David en oración⁷⁸ y otras no como en la Creación de Adán y Eva de la *Biblia romanceada* del Monasterio de El Escorial⁷⁹. Lo mismo hacen otros miniaturistas y pintores españoles y europeos de fines del siglo XV pues todos se basan en grabados o quizás en esos Libros de Horas flamencos que también actúan como inspiradores de formas y que están llegando a la península desde fines del siglo XV. En ellos aparecen esos fondos de ciudades con sus altos edificios góticos, sus murallas almenadas, sus altos torreones cilíndricos con chapiteles y sus azules tejados de pizarra. Así es la ciudad que se ve en el fondo de la *historia* de la Virgen con el Niño entre dos ángeles del *Libro de Horas de la familia Ayala* del Museo Caluste Gulbenkian (Figura 8). De ese tipo son las murallas ante las que el Maestro de las Perlas sitúa la acción en Cristo con la cruz a cuestas⁸⁰ aunque en este caso el arco de la puerta, flanqueada por dos torreones cilíndricos, es de clara raigambre islámica siguiendo modelos de los que todavía se veían en algunos edificios sevillanos. Es otro ejemplo más de la inclusión de elementos autóctonos en una miniatura inspirada en un grabado.

Lo mismo que ocurría en las arquitecturas de interiores estas ciudades góticas centroeuropeas se mantuvieron vigentes durante mucho tiempo. Ya en el siglo XVI las representaciones de este tipo de ciudades van a seguir en uso en las arquitecturas de pergamino. Una de ellas aparece en una miniatura en que unos ángeles defienden la ciudad del mal del Monasterio de Guadalupe⁸¹ aunque en ella hay algo que no es usual en estas representaciones: tras la muralla aparece una cúpula gallonada sobre tambor

76 Folio 3 vuelto.

77 Libro de coro 75 de la Catedral de Sevilla, folio 9 vuelto.

78 Libro de coro 78 de la Catedral de Sevilla, folio 8 vuelto.

79 *Catálogo de los Manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, I.1.3, folio 1.

80 Libro de coro 4 de la Catedral de Sevilla, folio 44.

81 Libro de coro 16, folio 6 vuelto.

hexagonal cuyos sectores están divididos por crestas como las de la Torre del Gallo de la Catedral de Zamora. Y aún cuando el relevo del gótico se imponga éste se va a realizar despacio y con matizaciones igual que ocurría en interiores pues hay ejemplos en los que se mezclan los dos estilos como en la *historia* de San Pedro y San Pablo curando a un pobre del Monasterio de Guadalupe⁸² en donde la construcción del fondo muestra arcos de medio punto, columnas clásicas, pero a ella se adosa aún uno de esos torreones cilíndricos con chapiteles propios de las ciudades góticas. La misma mezcla se encuentra en la de San Pedro ad vínculo, también del Monasterio de Guadalupe⁸³ en la que se ve un edificio de corte clásico en el que destaca la profusa decoración del entablamento tras el cual el contrapunto lo pone una ciudad gótica con su puente, su río, sus murallas y sus características torres.

En el Encuentro ante la Puerta Dorada realizado por Andrés Gutiérrez entre 1521-1523⁸⁴ la acción se sitúa ante las murallas de Jerusalén⁸⁵. La muralla y la puerta ya no responden al tipo anteriormente descrito sino que siguen estrechamente las del grabado de Durero del mismo tema y suponen una renovación de los fondos.

La vigencia de las ciudades góticas va a llegar, al menos, hasta 1543 año en el que Andrés Ramírez plasmará una tras la miniatura de San José con el Niño de la mano⁸⁶. En contra de los elementos arquitectónicos representados por él en los que prima el claro triunfo del renacimiento, aquí ha figurado una ciudad gótica, en absoluto representativa de Nazaret que sería supuestamente donde se desarrolla la acción, indudablemente inspirada en grabados de los muchos que empleó tanto para sus personajes, como para sus fondos o los elementos de sus orlas: Durero, Nicoletto da Modena, René Boyvin, Augustin Hirschorogel o el Maestro italiano con el Dado, entre otros. Pero este fondo de ciudad gótica va a ser único en toda su obra pues a él le tocó renovar la arquitectura de fondos y así las construcciones recreadas por él son clásicas inspiradas en grabados, los realizados por Maarten van Heemskerck entre otros, y las estampas de libros como *Mirabilia Urbis Romae*⁸⁷ o *Roma Triunfante* de Flavio Biondo⁸⁸ que mostraban monumentos de la antigua Roma. En el Martirio de San Bartolomé⁸⁹ representa tras la escena unos edificios de entre los que sobresale una construcción a la que se adosan columnas de orden gigante, apropiadas para la fecha de esta *historia*, 1565 (Figura 7).

Pocas veces aparecen ciudades completas sirviendo de fondo a la *historia* a partir del momento en que se abandone el gótico. En la Real Cédula del Emperador Carlos V y Doña Juana para que la Chancillería de Granada no pudiera conocer de causas criminales

82 Libro de coro 28, folio 50.

83 Libro de coro 25, folio 8.

84 Libro de coro 33 de la Catedral de Sevilla, folio 47 vuelto.

85 Protoevangelio de Santiago, Evangelio del Pseudo Mateo y Libro de la Natividad de la Virgen.

86 Libro de coro 40 de la Catedral de Sevilla, folio 1 vuelto.

87 Editado varias veces entre 1472 y 1471.

88 1510.

89 Libro de coro 32 de la Catedral de Sevilla, pág. 2.

de Sevilla y villas y lugares de su término⁹⁰, las Santas Justa y Rufina sostienen una maqueta de Sevilla que no es la de la ciudad pues ni la catedral, ni la Giralda ni las murallas lo son. Indudablemente el iluminador, que no conocía Sevilla, inventó una ciudad a la que sí le puso el puente de barcas y el castillo de San Jorge como si su representación la hubiera tomado de la vista de Pedro de Medina solo un año anterior al de esta cédula. Este no es un caso aislado pues otras dos cédulas de Felipe II⁹¹ reproducen de nuevo una ciudad desconocida por el iluminador que además no se basó en las vistas de Sevilla de Hoefnagle de 1565, cinco años anteriores a esta miniatura. Es evidente que los documentos emanados de la chancillería de Valladolid o de lugares próximos donde radicaba la corte, han sido iluminados por quienes no conocían Sevilla ni tenían el menor interés en darle a la ciudad representada un cierto viso de realidad pues ni siquiera usaron grabados a estas alturas muy difundidos ya.

Cuando el iluminador conoce el medio la representación hace justicia a la realidad. En el *Libro de Protocolos de San Clemente* aparece una vista de Sevilla en la que se reconocen fundamentalmente la muralla, la Giralda, un apretado callejero y, mucho mas adelante, el castillo de San Jorge. Hacía unos cientos de años que se había establecido ya esta vista de Sevilla desde Triana principalmente a partir del grabado de Pedro de Medina⁹² al que siguieron otros como el de Tortolero⁹³.

Los grabados de italianos y de europeos que difundían las antigüedades romanas fueron la fuente de inspiración para los fondos de algunas miniaturas del siglo XVI que intentaban recrear algunos edificios históricos aunque hubiera iluminadores que nunca captaron su esencia quedándose únicamente en la superficie. Este es el caso de la *historia* de Pedro de Palma el Martirio de San Juan Evangelista⁹⁴ cuyo edificio sitúa claramente la acción en Roma donde el santo fue introducido en una tinaja de aceite hirviendo frente a la Puerta Latina (Figura 9). La construcción representa la estructura de los edificios romanos que combinaban la efectividad del abovedamiento con el prestigio y la belleza del adintelamiento. Así recrea tres pisos de arquerías de medio punto ante las cuales aparecen columnas y entablamentos. Es el esquema del Coliseo al que parece estar remitiendo aunque él nunca haya visto nada semejante.

Otro edificio de la Roma antigua es el Castillo de Santángelo representado por Diego Dorta en la miniatura de 1558 en la que la procesión de rogativas, para acabar con la peste que asolaba la ciudad, presidida por el papa Gregorio El Grande, discurre ante el edificio dedicado al Ángel custodio, la tumba de Adriano. Toda la escena, personajes y fondo arquitectónico, recuerda el cuadro de Carpaccio *El encuentro de Santa Úrsula y su prometido Ereo con el papa Ciriaco*⁹⁵ quizás porque ambos bebieron del

90 1549, julio, 16, Valladolid. Archivo Municipal de Sevilla, Secc. I, carpeta 5ª, nº 99.

91 1570, agosto, 4 y 1570, diciembre, 23. Archivo Municipal de Sevilla, Secc. I, carpeta 6ª números 114 y 116.

92 *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, 1548.

93 *Acción de la Compañía de San Fernando*, 1748.

94 Libro de coro 19 del Monasterio de Guadalupe, folio 18.

95 Ciclo de Santa Úrsula, Academia de Venecia.

mismo grabado, probablemente el de Giovanni Antonio da Brescia, según Mantenga (serie Trionfi) usado también por el pintor Yáñez de la Almedina para el Castillo de Santángelo de su *Epifanía* de Cuenca⁹⁶.

La Giralda, mocha o con el cuerpo de campanas, aparece frecuentemente en los libros de coro de la Catedral de Sevilla tanto en su calidad de escudo del cabildo, en ese caso acompañada por los jarrones de lirios, como en la de símbolo de la ciudad, flanqueada por angelitos o por Santas Justa y Rufina. Especialmente significativa es la que aparece en la parte inferior de una orla en la que se representa el regocijo de los pastores ante el Nacimiento de Cristo⁹⁷ bailando y tocando el tamboril (Figura 10). Esa escena, que debería situarse en Belén, aparece al pie de la Giralda centrando la acción en Sevilla. Por supuesto el miniaturista, Andrés Gutiérrez, se ha basado directamente en la torre que tan bien conocía por su trabajo como miniaturista para la catedral.

Otro tanto ocurre con el Monasterio de Guadalupe al ser recreada su fachada en una *historia* en que se ve a los ángeles defendiéndolo⁹⁸. No es rigurosamente fiel pero son reconocibles sus vanos, los torreones que los flanquean y las graderías por las que se accede.

Apenas aparece representadas en miniatura el exterior de las casas pero los ejemplos que existen aportan una valiosa información sobre ellas. En la Anunciación de Alejo Fernández aparece una casa de ladrillo de dos pisos, de una sola crujía, con una puerta y sobre ella una ventana pequeña con una reja. Responde a una tipología que se arrastra desde la época de la Sevilla islámica con pocos huecos al exterior, una puerta y una *finistra*, ocultando la riqueza del contenido⁹⁹. Es una tipología muy frecuente en Sevilla por los años en que se está realizando esta *historia* que seguirá vigente durante mucho tiempo. Solo a fines del siglo XVI Alonso Morgado dice que las casas empiezan a abrirse dejando atrás la costumbre de mostrar solo un muro¹⁰⁰ pero la apertura iría imponiéndose muy lentamente. Fray Francisco de Almoguera, en 1698-1699, muestra el exterior de una casa¹⁰¹ encalada, con tejas y balcones con barandas de hierro. Es una casa típicamente sevillana, tomada de la realidad inmediata y recogida en grabados, dibujos e incluso cuadros como el de Lucas Valdés *Terremoto detenido por San Francisco de Paula* de hacia 1700. Alejo Fernández y Fray Francisco de Almoguera al representar las casas del mundo en el que estaban inmersos se convirtieron en cronistas de su época.

96 Ana ÁVILA: Op. Cit., pág. 41.

97 Libro de coro 65, folio 1 vuelto.

98 Libro de coro 16, folio 15.

99 A. BALLESTEROS BERETTA: *Sevilla en el siglo XIII*. Madrid, 1913 (Sevilla 2007, pág. 277).

100 Alonso MORGADO: *Historia de Sevilla*. Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León. Sevilla, 1587, pág. 143.

101 Libro de coro 57 de la Catedral de Sevilla, folio 1 vuelto.



Figura 1. Libro de Coro de la Catedral de Sevilla, nº 63, fol. 1 vt.



Figura 2. Libro de Coro de la Catedral de Sevilla nº 89, fol. 28.

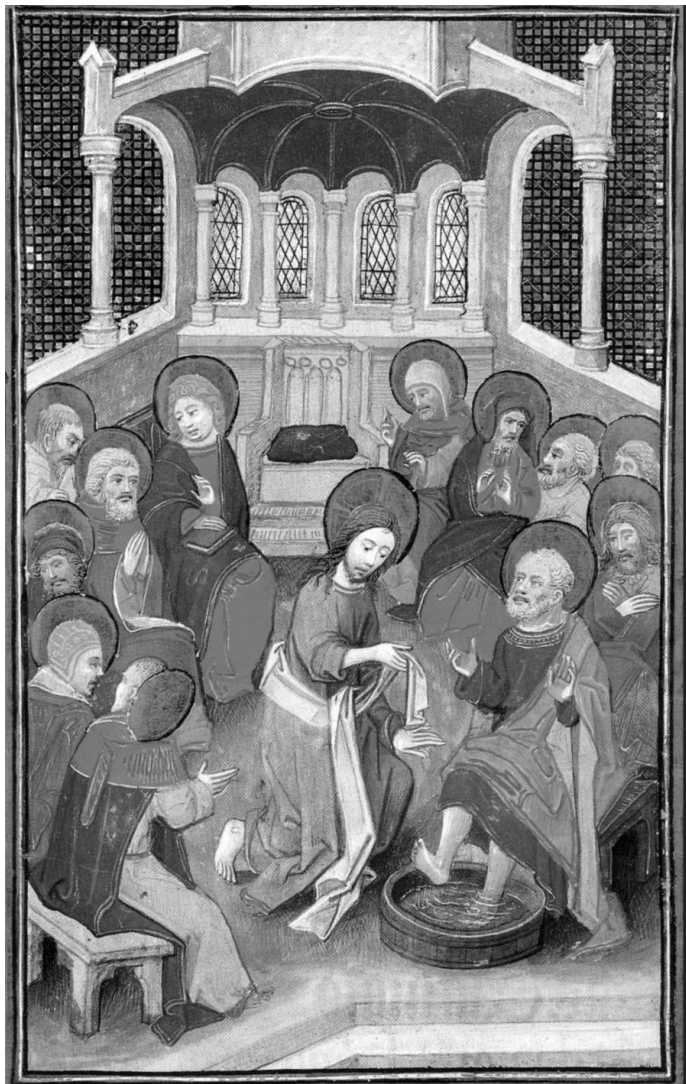


Figura 3. Libro de Horas de Isabel la Católica. Biblioteca de Palacio.



Figura 4. Libro de Coro de la Catedral de Sevilla nº10 fol. 45 v.



Figura 5. Breviario de Isabel la Católica, fol. 155 v.



Figura 6. Libro de Coro de la Catedral de Sevilla nº 33, fol. 11 v.



Figura 7. Libro de Coro de la Catedral de Sevilla nº 32. pág. 2.



Figura 8. Libro de Horas de la familia Ayala.



Figura 9. Libro de Coro del Monasterio de Guadalupe nº 19, fol.18.



Figura 10. Libro de Coro de la Catedral de Sevilla nº65, fol. 1 v.