



IMÁGENES DE LISBOA Y SEVILLA, CAPITALES DE ULTRAMAR

Alfredo J. Morales

Universidad de Sevilla, España

Recibido: 15/08/2021

Aceptado: 14/09/2021

RESUMEN

La condición de capitales del comercio mundial que desde el siglo XVI tuvieron las ciudades de Lisboa y Sevilla explica el abundante conjunto de vistas urbanas de ellas conservadas. Suelen corresponder a visiones panorámicas que representan, con algunas convenciones y libertades, sus principales monumentos y espacios públicos. No obstante, sus verdaderos protagonistas son sus puertos, las naves que surcan el Tajo o el Guadalquivir cargadas con las riquezas y exóticos productos de ultramar, los operarios vinculados a la navegación, los comerciantes y los diversos grupos sociales que hicieron de las orillas de esos ríos su razón de vida o el escenario de su entretenimiento. Estas vistas, a pesar de sus licencias, son útiles documentos para conocer la fisonomía de ambas ciudades entre los siglos XVI y XVIII.

PALABRAS CLAVE: vistas urbanas; capitales comerciales; globalización; urbanismo; técnicas de representación.

IMAGES OF LISBON AND SEVILLE, OVERSEAS METROPOLIS

Their status as international commercial capitals since the 16th century explains why Lisbon and Seville were two of the cities more depicted in early modern art. The principal monuments and public spaces are usually inserted in wide panoramic views in which their authors normally used some conventions and exaggerations. Their main characters are their ports, the vessels on Tajo or Guadalquivir waters loaded with riches and exotic articles from overseas, their operators, crew members, businessmen and ultimately every social group that made these rivers its way of living or the scenery for entertainment. Although their licences, these views are very useful to know the features of both capitals between the 16th and 18th centuries.

KEYWORDS: urban views; commercial capitals; globalisation; urbanism; representation techniques.

Alfredo J. Morales. Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla. Ha sido Primer Premio del Concurso “Archivo Hispalense” (1975 y 2008) y Accésit del Premio “Ciudad de Sevilla” (1978). Sus investigaciones se han centrado en el estudio del arte mudéjar y de la Edad Moderna en España e Iberoamérica y en la conservación del patrimonio histórico. Ha dirigido diversos proyectos de investigación financiados por el Gobierno de España sobre la labor de los ingenieros militares en el Caribe, golfo de México y sudeste asiático. Ha sido Comisario de diferentes exposiciones nacionales e internacionales, Coordinador General del Proyecto “Andalucía Barroca” (2005-2008), Presidente del Grupo Español del I.I.C. (The International Institute for Conservation of Historic & Artistic Works) (1996-2000) y Presidente del Comité Español de Historia del Arte (CEHA) (2008-2012).

Correo electrónico: ajmorales@us.es

ID ORCID: 0000-0001-5986-3124

IMÁGENES DE LISBOA Y SEVILLA, CAPITALS DE ULTRAMAR

Son muy numerosas las vistas de ciudades históricas conservadas, aunque debieron ser mucho más abundantes, habida cuenta las noticias existentes sobre ellas. Desde el siglo XVI monarcas, nobles y miembros del alto clero, además de comerciantes, burgueses y público en general se sintieron atraídos por estas representaciones y buena parte de ellos llegaron a reunir un conjunto notable de las mismas. Su razón de ser no solo estaba en el interés por lograr un conocimiento de la imagen real de las principales y más famosas urbes y deleitarse con su contemplación, sino que también radicaba en el afán por presentarlas públicamente como testimonios de su rango y prestigio. Buena parte de ellas pertenecen al género de las corografías, es decir, el de las vistas urbanas que trataban de representar fielmente la ciudad como entidad arquitectónica. Especialmente útiles fueron para manifestar con carácter propagandístico las poblaciones y territorios sobre los que reyes y gobernantes ejercían su poder y jurisdicción. Pero, junto a estas expresiones de ostentación, hubo otras muchas imágenes urbanas cuya naturaleza militar y valores estratégicos las convirtieron en materia reservada, en documentos de archivo con acceso y consulta limitada a un personal específico y cualificado. Frente a la condición clasificada de estas últimas, las primeras se exhibieron junto a cartas geográficas y símbolos astronómicos en salas y galerías, en destacados ámbitos de las residencias nobiliarias, formando parte de elaborados programas decorativos que todavía siguen cautivando y sorprendiendo. Buenos ejemplos de ello son los mapas de la sala de este nombre en el Palazzo Vecchio de Florencia, los que junto a vistas de Italia se representan en las galerías del Vaticano, las vistas de la Sala delle Prospettive en la Villa Farnesina de Roma y el conjunto de cartas geográficas, más la representación de la bóveda celeste pintados en la llamada Sala del Mappamondo del palacio de Caprarola también perteneciente a la familia Farnese (KAGAN, 1986: 51-53; LÓPEZ TORRIJOS, 2015). En el ámbito español se

cuenta con un destacado número de vistas de ciudades enriqueciendo los muros del palacio que don Álvaro de Bazán mandó edificar en El Viso (LÓPEZ TORRIJOS, 2009). Lamentablemente desaparecieron en el incendio de 1604 las pinturas corográficas que completaban la galería de retratos de la Sala de los Reyes, que por deseo del rey Felipe II formaron parte del programa decorativo del palacio de El Pardo¹.

La representación global de esas ciudades suele responder a un mismo patrón. Siempre aparecen contempladas desde un punto de vista elevado, como si el dibujante o pintor ocupara una altura dominante con el propósito de reunir en una sola imagen, a modo de vista de pájaro, todas las peculiaridades y detalles de las urbes. Si bien este fue el modelo más generalizado, no pueden olvidarse otros tipos de imágenes en las que la ciudad, en visión completa o fragmentada, no era la verdadera protagonista. Su presencia servía para situar episodios históricos locales, escenas de la vida cotidiana o celebraciones festivas, sirviendo también de fondo o paisaje mediante el que identificar a determinados personajes o a los santos protectores de la propia ciudad. Este amplio y variado conjunto de imágenes son útiles documentos para conocer la fisonomía que antaño ofrecían las ciudades históricas, aunque en la mayoría de las ocasiones los autores de las vistas se permitieran ciertas licencias y alteraran la realidad. Tal circunstancia se hace especialmente evidente en la ausencia de elementos que representen la ruina de las construcciones, la suciedad de las calles, la miseria de la población y las actividades delictivas. De hecho, se procura prescindir de todo lo que pudiera resultar contrario a la imagen de ciudad ideal que se pretendía transmitir.

De todas esas variantes se pueden encontrar numerosos e importantes ejemplos representando a las ciudades de Lisboa y Sevilla, las dos grandes capitales del comercio mundial del siglo XVI. Tal condición les venía dada por ser los puertos de conexión con los territorios ultramarinos de las monarquías portuguesa y española, una privilegiada posición que les permitió su desarrollo y enriquecimiento, llenándolas de comerciantes, viajeros y aventureros, de gentes de variadas procedencias y razas, de ricos metales, exóticos productos y codiciadas especias, de objetos refinados y lujosos de las más dispares y lejanas procedencias. De hecho, gracias a la red de comunicaciones

¹ Esta conjunción temática se ha considerado una posible materialización de las recomendaciones que Felipe de Guevara realizó al monarca en sus *Comentarios de la pintura*, escrito hacia 1560. Así lo plantea Miguel Falomir Faus (1998: 218-219).

transoceánicas que se originó partiendo de ambas ciudades, se convirtieron en singulares protagonistas del fenómeno de la mundialización.

La capital lusa fue pionera en ese cometido al establecerse en ella, en el año 1463 la Casa da Guiné e da Mina, el organismo responsable de canalizar los intercambios comerciales con la costa de Guinea que hasta entonces había tenido su sede en la ciudad de Lagos. Razones políticas, un más eficiente control administrativo de las operaciones y las ventajas que para la circulación de las naves ofrecían los vientos alisios favorecieron el traslado de la institución. Ya a comienzos del siglo XVI, tras el regreso de Vasco de Gama de su exitoso viaje, el rey don Manuel fundó la Casa da India, un nuevo órgano de control estatal sobre el comercio con las costas hindúes y malabares. Sus servicios administrativos y almacenes fueron instalados junto a la Ribeira das Naus, en el Terreiro do Paço, en un edificio que por su grandiosidad y las riquezas que atesoraba se convirtió en uno de los símbolos de la capital lusa. Lamentablemente tan importante monumento y sus archivos desaparecieron con el incendio posterior al terrible terremoto de 1755 (FONSECA, 2003: 33-46).

Tomando como referencia el modelo portugués, los Reyes Católicos crearon en el año 1503, en el Real Alcázar de Sevilla, la Casa de la Contratación de las Indias. Tal ubicación fue elegida por evidentes motivos políticos, pero también por razones de seguridad para las mercancías, pues el emplazamiento inicialmente seleccionado en las amplias naves de las Reales Atarazanas, por su baja cota y cercanía al río, sufría las graves consecuencias de las periódicas inundaciones del Guadalquivir. Ciertamente el establecimiento en el llamado Cuarto de los Almirantes del recinto palatino lo alejaba del lugar de atraque de las naves, pero la distancia entre ambos puntos no era mucha y daba mayores garantías al almacenamiento de los géneros. Como se advierte en las Ordenanzas fundacionales, no se procedió a reproducir el esquema del organismo lusitano, en el que el monarca estaba directamente implicado, pues el comercio hispano con el Nuevo Mundo se dejó en manos de los particulares, siendo la Casa de la Contratación un organismo de control y no una organización dedicada al comercio (SERRERA, 2003: 47-64).

La importancia que para Lisboa y Sevilla tuvieron dichas instituciones comerciales y la fama que ambas ciudades alcanzaron en el ámbito internacional explica la existencia de distintas vistas de ambas urbes desde el siglo XVI. Mayoritariamente

centran su atención en sus respectivos puertos, de los que son protagonistas los numerosos y variados navíos y el trajín de la marinería, los comerciantes y los operarios ocupados en labores correspondientes a los distintos oficios vinculados a la construcción y reparación de naves, a la fabricación de recipientes y embalajes para el transporte de los diferentes productos y materias. A ellos se añaden, como telón de fondo, algunos edificios y elementos urbanos de evidentes valores simbólicos y representativos, distribuyéndose por tan singular escenario animados grupos de personas correspondientes a la variopinta población que acogían ambas ciudades y que encontraban en el espacio portuario uno de sus principales focos de atracción y su primordial espacio vital.

Entre las imágenes más antiguas de Sevilla destacan las extraordinarias maquetas de la ciudad ubicadas en el banco del monumental altar mayor de la catedral hispalense. Una de ellas la representa incompleta vista desde el sur, estando flanqueada por imágenes de las santas patronas Justa y Rufina. Singular protagonismo ofrecen, en su extremo izquierdo, las torres del Oro y de la Plata y en el centro la Puerta de Jerez, tras la cual se alzan diferentes edificios, como el Real Alcázar, además de la catedral, cuya torre campanario presenta el aspecto anterior a su conversión en la Giralda. Otra maqueta corresponde a la visión del sector norte de la ciudad, en el que destaca la Puerta de la Macarena y a su izquierda la Torre Blanca, mientras a la derecha se representa la zona de la Almenilla y el curso del río, sobre el que se esboza el arranque del puente de barcas. Este conjunto urbano ha servido para situar una historia vinculada a San Isidoro, por lo que se han distribuido una serie de figurillas en distintos escenarios. Una tercera maqueta corresponde al frente oriental de la catedral, a cuyos flancos aparecen las figuras de San Isidoro y San Leandro. Estas tres piezas escultóricas son excepcionales representaciones tridimensionales de la ciudad que, en los dos primeros ejemplos, recogen con bastante fidelidad el trazado de las murallas y de algunas de sus principales puertas, ofreciendo también palacios, edificios institucionales y parte del compacto caserío, que resulta salpicado por los campanarios de las iglesias y torres civiles. A pesar de ciertas convenciones, de no respetar la exacta ubicación de los edificios y del reduccionismo con el que se han tratado algunos de ellos, estas maquetas ofrecen datos de gran interés sobre el aspecto de la ciudad a comienzos del siglo XVI. Su autoría se atribuye a Jorge Fernández Alemán, existiendo disparidad de criterios

sobre su datación que alguno fija antes de 1511, año del hundimiento del cimborrio de la catedral, mientras otros las creen realizadas hacia 1518 (JIMÉNEZ MARTÍN, 2013: 33-38; MORÓN DE CASTRO, 1981: 140-141; RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, 2010: 337).

Figura 1: Atribuida al Maestro de Moguer. *Las santas Justa y Rufina*. Iglesia de Santa Ana, Sevilla.



Fuente: Fotografía Autor.

Prácticamente coetánea es la pintura con Sevilla enmarcada por las citadas santas Justa y Rufina, que se atribuye al Maestro de Moguer y se conserva en la iglesia de santa Ana (**Fig. 1**). Las patronas de la ciudad parecen sostener con sus manos una inusual visión sintética de la misma, tomada desde un imaginario punto ubicado al norte. Ante un fantástico fondo montañoso, se ha representado en el costado izquierdo parte del caserío del Arenal, las Reales Atarazanas, la Torre del Oro y la catedral, en la

que destaca su torre, el antiguo alminar almohade convertido en campanario. En el flanco contrario aparece el arrabal de Triana, con la citada iglesia de santa Ana y el castillo de la Inquisición. Entre ambos sectores urbanos corre el río Guadalquivir, atravesado por el puente de barcas, ubicándose en el muelle un ancla, algunos toneles y la grúa o cargador, el ingenio construido por la catedral para el aprovisionamiento de la cantería que requería su construcción y que también se empleó para la carga y descarga de mercancías (RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, 1998: 90-92). Se trata de la imagen más antigua del puerto sevillano, coincidente con los primeros años de actividad de la Casa de la Contratación, pero en la que no se han representado ni navíos, ni individuos, que sí estarán presentes en vistas posteriores. La pintura se completa en su plano inferior con una representación de la familia patrocinadora, emplazada ante un murete que contiene las piezas cerámicas que son atributos de las santas.

De la capital lusitana se conservan algunas imágenes prácticamente coetáneas a las comentadas en las que ya son los verdaderos protagonistas la ribera del Tajo y las naves que surcan el río. Se trata de unas miniaturas con el aspecto de la ciudad previo al grave terremoto que en 1530 sufrió Lisboa y parte del territorio portugués, obligando al rey Juan III a efectuar amplias labores de reconstrucción. Los trabajos en la capital afectaron especialmente a la zona ribereña, incluyendo el palacio real, produciéndose entonces el traslado de las casas de Mina y de India, así como de la nueva Aduana, que se había levantado pocos años antes, a un espacio más seguro. Las obras permitieron erigir nuevos edificios y construir espacios acordes a las exigencias de la floreciente capital global (JORDAN GSCHWEND, 2017: 41).

Una de las aludidas miniaturas aparece en la primera parte de la *Crónica de João I*, debida a Fernão Lopes, y se fecha en el primer cuarto del siglo XVI². En ella no se ofrece la visión frontal que es habitual, representándose en diagonal la montañosa geografía de la ciudad con algunos de sus edificios principales y la zona de la Ribeira, con el Tajo y distintas naves. Sí responde a la imagen más usual la miniatura del pintor cortesano Antonio de Holanda que enriquece la *Crónica d'el Rei D. Afonso Henriques*, redactada a comienzos de siglo por Duarte Galvão por orden del rey Manuel I. La imagen da cuenta del perfil abrupto de la ciudad, con un apretado caserío del que

² Se conserva en el Arquivo Nacional de Torre do Tombo en Lisboa. Figuró en la exposición *A cidade global. Lisboa no Renascimento*. Lisboa, Museo Nacional da Arte Antiga e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, pp. 84-85.

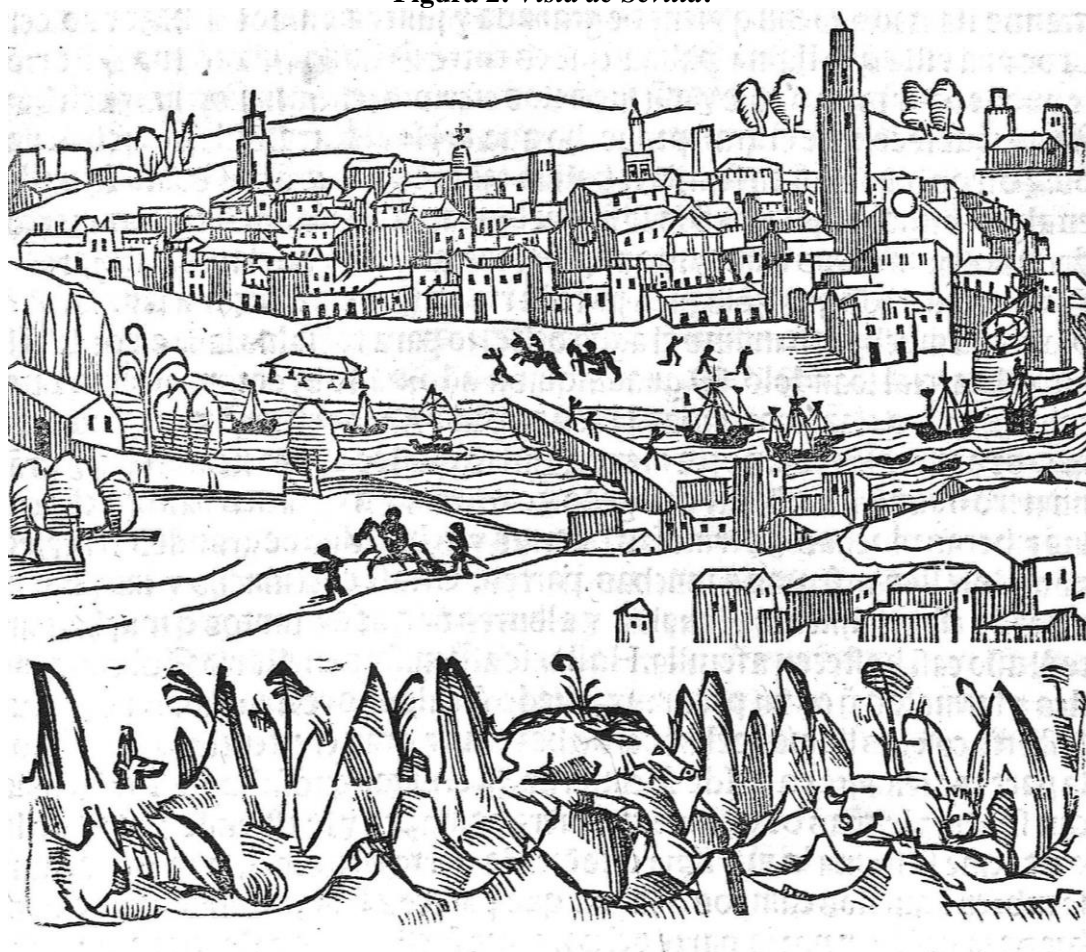
sobresalen los volúmenes y torres de edificios religiosos como la catedral y el convento del Carmen, ocupando la parte superior el Castelo de São Jorge y la muralla. En la zona ribereña, además de las variadas construcciones que servían de fachada a la ciudad, figura a la izquierda el Paço da Ribeira y en primer plano el río con embarcaciones³. Al citado pintor flamenco Antonio de Holanda en colaboración con Simon Bening se ha atribuido el árbol genealógico de los reyes portugueses Afonso Henriques y Afonso II, completado con una vista de Lisboa en la orla inferior, que aparece en la *Genealogia dos Reis de Espanha e Portugal*, manuscrito que se fecha entre 1530 y 1534 (*A cidade global*, 2017: 84-85). Esta miniatura ofrece una visión muy próxima a la anterior, aunque tiene un desarrollo horizontal más amplio, lo que ha permitido a Holanda representar la costa occidental de la ciudad, incorporando el Palácio de Santos y su embarcadero, la torre de Belén y el monasterio de los jerónimos. Estas miniaturas dejan constancia de la renovación urbana a la que el rey Manuel I sometió a la ciudad de Lisboa alterando el trazado urbano medieval y dan testimonio de como el río Tajo tomó protagonismo, hasta convertir su ribera, singularmente el Terreiro do Paço, en el principal escenario de las transacciones comerciales y de las ceremonias cívicas y cortesanas de la urbe.

Algunos años posteriores son las vistas de Sevilla y Lisboa que incorpora el matemático y cosmógrafo Pedro de Medina en las ediciones de 1548 y 1549 de su *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, publicados por Dominico de Robertis en la capital hispalense. Las xilografías sevillanas incluyen a modo de hitos algunos de sus más famosos monumentos dentro de un paisaje urbano en buena medida convencional, siguiendo ciertos modelos medievales que serán repetidos en numerosos atlas y libro de ciudades en épocas posteriores. No obstante, su formación científica se aprecia en el modo de contemplar y representar la ciudad. En la imagen de Sevilla de la primera edición la ciudad está captada desde un punto elevado por su frente de poniente, estableciendo una visión que se convertirá en la preferida por los posteriores autores de vistas de la ciudad. La xilografía recoge el circuito de murallas y algunas de sus puertas, la catedral y su torre, las Reales Atarazanas, la Torre del Oro y el puente de barcas y, en la margen de Triana, el castillo de la Inquisición. En la parte superior, a izquierda y derecha, se han situado dos edificios religiosos que pueden corresponder con la Cartuja de Santa María de las Cuevas y la ermita de san Sebastián. La ciudad aparece rodeada

³ Se conserva en Cascais en la Cámara Municipal-Museo Condes de Castro Guimarães. Estuvo expuesto en: (*A cidade global*, 2017: 84-85).

en su costado derecho por el arroyo Tagarete, en cuya desembocadura en el Guadalquivir se ha representado cerca de la Torre del Oro la grúa o cargadero de la catedral. Algunos personajes se han distribuido por el espacio del Arenal, localizándose barquillas aguas arriba del puente y otras más junto a diversos navíos de mayor envergadura en la zona del muelle. La atención que a ellas se ha prestado son fáciles de entender en Pedro de Medina, pues dedicó buena parte de su vida a la náutica como prueban sus obras *Arte de navegar* (Valladolid, 1545) y *Regimiento de navegación* (Sevilla, 1552). En el texto que acompaña la imagen ensalza la catedral y su torre, menciona el número de parroquias y conventos de la ciudad y se extiende en comentarios sobre la Casa de la Contratación y sus negocios con las Indias, citando las elevadas partidas de oro y plata recibidas ((*A cidade global*, 2017: 84-85). Ligeras variantes ofrece la segunda xilografía que contempla Sevilla desde la orilla trianera en un punto algo más alejado y una vez superado el puente (**Fig. 2**).

Figura 2: Vista de Sevilla.



Fuente: Pedro de Medina. *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*. Sevilla, 1549.

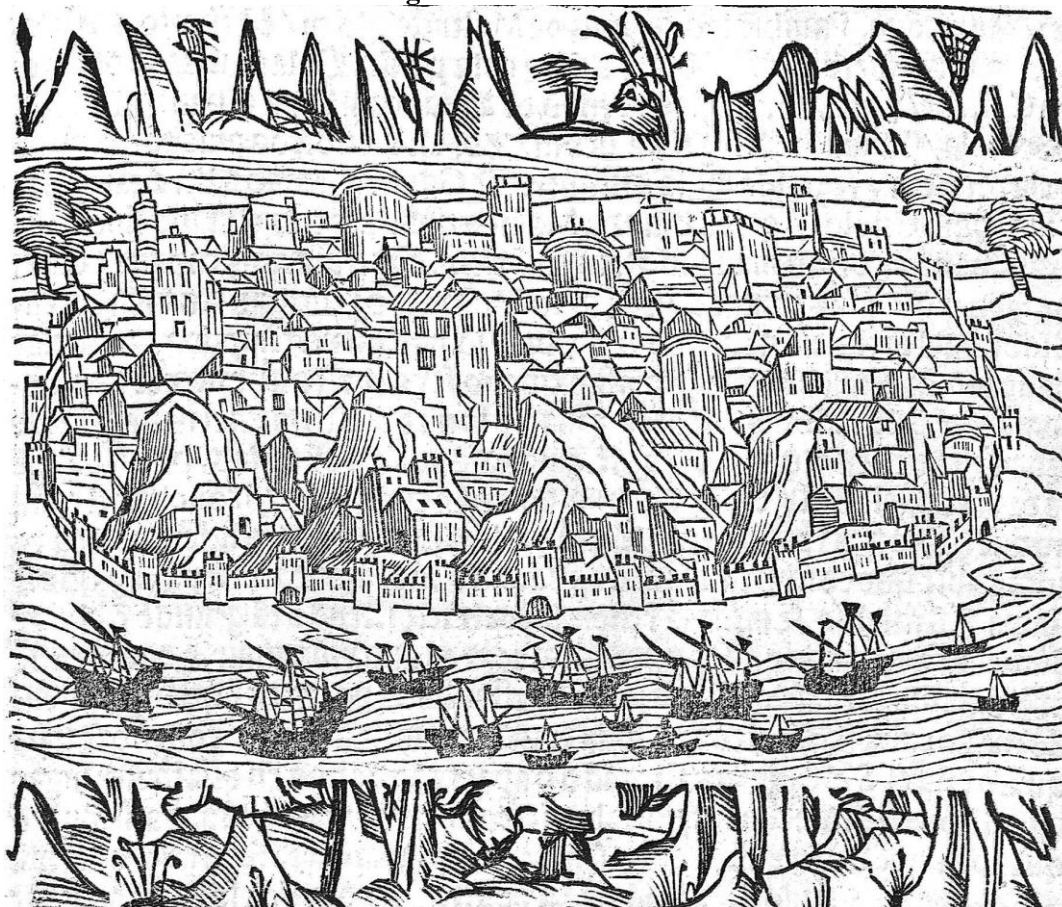
Prácticamente se ha eliminado la muralla de la ciudad, se ha reducido el número de edificios, se han incorporado algunas torres y agregado referencias al paisaje en la zona oriental de la ciudad y en la orilla trianera, repitiéndose las construcciones en los extremos superiores. También se reiteran el Tagarete, la Torre del Oro, la grúa, distintos tipos de embarcaciones en el Guadalquivir, así como los personajes en el Arenal, más otros que cruzan el puente.

Igualmente convencional, resulta la vista elevada de Lisboa que ilustra el libro de Medina (**Fig.3**). En este caso la xilografía representa una ciudad amurallada que en intramuros incorpora montículos y un variado conjunto de edificios y torres, sin que sea fácil su correcta identificación, por más que aluda a algunos de ellos en el texto que acompaña la imagen, caso de la torre y del monasterio de Belém. Delante de la urbe se ha situado el río Tajo, cuyas aguas surcan numerosas embarcaciones, a las que dedica el autor algunos comentarios, así como a sus extraordinarios cargamentos depositados en la Casa da Índia (*A cidade global*, 2017: 68-69).

También se presta atención a las naves en la representación de Sevilla que ilustra el manuscrito con la genealogía y los viajes del alemán Jerónimo Köler, quien estuvo en la ciudad en 1533 (MÉNDEZ RODRÍGUEZ, 2013). Venía de Lisboa, ciudad de la que también incorporó a su texto una vista urbana. Así pues, aparecen de nuevo reunidas en descripciones e imágenes las dos capitales ultramarinas. En su diario dejó constancia de la vitalidad y pujanza de ambos puertos, de los negocios que en ellos se cerraban, de los exóticos productos y extrañas especies botánicas y de fauna que procedían de América.

Por su interés hacia el Nuevo Mundo y por las riquezas que allí se localizaban no es de extrañar que poco después se embarcara con destino a Venezuela, aunque la empresa resultó fallida. Las imágenes no fueron realizadas en las capitales ibéricas, ni en el año mencionado, sino que se dibujaron y colorearon en su residencia de Nüremberg en la década de 1560, a partir de los materiales que había reunido durante la estancia en ambas urbes. Por ello pudo agregar a los apuntes propios algunos detalles y elementos presentes en estampas que se habían editado en aquellos años. Tal es el caso de los personajes que aparecen danzando en la vista de Sevilla, que pudo tomar de la edición de Joris Hoefnagle del *Civitates Orbis Terrarum*, que se tratará más adelante (MÉNDEZ RODRÍGUEZ, 2013: 68).

Figura 3: *Vista de Lisboa.*



Fuente: Pedro de Medina. *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*. Sevilla, 1549.

La representación de la ciudad, que como los restantes dibujos muestran la falta de cualificación de Köler para el dibujo, ofrece una ciudad fantaseada, contando con edificios que recuerdan la arquitectura norte europea, aunque son reconocibles el Puente de Barcas, la Puerta de Triana, la catedral y la Torre del Oro. También es testimonio de la aventura viajera del alemán su vista de Lisboa, dibujada con la misma torpeza y convencionalismos, destacando por el inusual punto de vista desde el que se ha realizado. La referencia es la desembocadura del Tajo por lo que aparecen los dos márgenes del río, representándose la ciudad con murallas, diferentes edificios y torres, elevándose sobre un montículo al fondo el Castelo de São Jorge. La torre que precede a la urbe debe ser la de Belém, aunque se ha interpretado de manera fantasiosa. Especial atención se ha prestado a las turbulentas aguas del encuentro entre río y mar, y a los diferentes tipos de embarcaciones que las surcan.

Por los años en los que Köler elaboraba su genealogía y libro de viajes recorría España el flamenco Anton Van den Wyngaerde dibujando algunas de sus más destacadas poblaciones (HAVERKAMP-BEGEMANN, 1960: 375-399)⁴. Nacido al parecer en Amberes, fue en Flandes donde se formó en la realización de vistas de ciudades, llegando a ser el principal especialista de dicha temática. Su gusto por este tipo de representaciones queda recogido en el texto italiano que acompaña su *Vista de Génova*, cuyas primeras frases en traducción al español dicen: “Entre todos los gozos que el deleitable e ingenioso arte de la pintura puede ofrecer, no hay otro que yo estime tanto como el de la representación de lugares”⁵. El propio Wyngaerde señala que para llevar a cabo con exactitud el trabajo de relevamiento era preciso conocer *no solo las proporciones humanas, sino también la perspectiva, la escultura y la arquitectura*. Después de una primera etapa en su tierra natal se trasladó a Italia, viaje del que dan testimonio unos excelentes dibujos, pasando posteriormente al servicio de Felipe II, para quien representó algunas de las batallas que enfrentaron a los ejércitos españoles y franceses. Tras unos años en los Países Bajos, marchó a Inglaterra, donde trabajó algún tiempo hasta que fue llamado para que viniera a España, a donde llegó hacia 1562. A lo largo de casi ocho años recorrió diversas poblaciones españolas llegando a dibujar más de cincuenta. De este extraordinario conjunto de imágenes urbanas se han conservado sesenta y dos dibujos repartidos en tres colecciones en Viena, Londres y Oxford. Wyngaerde murió en Madrid en 1571 sin completar la empresa de representar de manera precisa las ciudades más importantes del reino, encomendada por Felipe II. Al parecer estaba proyectado que Cristophe Plantin abriera unos grabados a partir de los dibujos, pues varios de ellos están cuadrículados para su correcto traslado a las planchas (MORALES MARTÍNEZ, 2003: 155; HAVERFAMP-BEGEMANN, 1960: 54-67).

Las imágenes de Sevilla corresponden al segundo de los viajes que el flamenco realizó a partir de 1567, cuando recorrió buena parte de Andalucía. Una de las custodiadas en Viena corresponde a un boceto del arrabal de Triana contemplado desde la orilla frontera del Guadalquivir, lo que le ha permitido al artista situar en primer plano el propio curso fluvial, el muelle con un importante conjunto de navíos, la Torre

⁴ La reproducción completa de las vistas se debe a Richard Kagan (1986). Este libro en sus páginas 54-67 recoge una versión revisada y en español del texto anterior. En una ocasión posterior ha vuelto a tratar de estos dibujos: (KAGAN, 1998).

⁵ Esta frase encabeza el texto de Haverkamp-Begemann (1960), reproduciendo la totalidad de la leyenda en italiano en la página 55, nota 2.

del Oro y el Puente de Barcas⁶. Tras ellos localiza los edificios religiosos trianeros y sitúa en los alrededores poblaciones como Gelves, Castilleja y el monasterio de San Isidoro del Campo. Otro bosquejo también de la biblioteca vienesa y denominado *Prospectiva de la vista de Sibia Dendo de Castiellieja* observa la ciudad desde Castilleja de la Cuesta, población situada en las elevaciones que dan inicio a la comarca del Aljarafe. En este caso se ha prestado especial atención al paisaje que rodea la ciudad, cuya escala se ha reducido haciendo que resulte complejo identificar los principales hitos urbanos. A ello también contribuyen los trazos rápidos y entrecortados de la pluma empleados por el autor. Aun así, se aprecia el arrabal trianero con la iglesia de santa Ana y el Castillo de la Inquisición, el curso del río albergando un número considerable de embarcaciones, algunas torres parroquiales, la catedral con la Giralda, la Torre del Oro y el Puente de Barcas. Se trata de un rápido apunte del natural que demuestra las dotes de Wyngaerde para la visión directa de las ciudades, sin recurrir a la cámara oscura, ni a instrumentos topográficos como hicieron otros artistas coetáneos.

Más minucioso y fiel es el inacabado boceto del frente de poniente que se conserva en Londres, que fue tomado desde una casa del barrio de Triana, según indica el propio autor en una leyenda en la parte superior del dibujo (KAGAN, 1986: 327-333). La vista recoge en su extremo izquierdo el monasterio de Santa María de las Cuevas y aunque estaba previsto finalizarla en la Torre del Oro, queda solo esbozada a partir de la Puerta del Arenal. Esto hace que la representación de la catedral, de la Giralda y de los edificios precedentes esté solo insinuada y que la citada torre se haya reducido a unas líneas que aparentan ser su primer cuerpo. Entre ambos extremos se han dibujado con cierto detenimiento algunos sectores de la muralla, diferentes viviendas a ella adosadas, las puertas de Goles y de Triana, así como las principales iglesias y conventos de la ciudad, con sus volúmenes destacados, sus torres y espadañas, muchos de los cuales se identifican mediante rótulos. En el primer plano se insinúa el curso del Guadalquivir y la zona ribereña se puebla de algunos personajes, carros, mercancías y toneles, especialmente en la zona del Arenal, donde se localizan bodegones. En el río se han representado y esbozado algunas embarcaciones, situándose en diagonal el Puente

⁶ Efectúa una descripción del mismo y de los monumentos representados (KAGAN, 1986: 327). Tanto este boceto como los restantes de Sevilla realizados por Wyngaerde han sido también tratados en (CABRA LOREDO, 1988: 72-79).

de Barcas, lo que contribuye a dotar de perspectiva a la representación. En la orilla trianera se intuye el ángulo del Castillo de la Inquisición.

La existencia de estos bocetos parece indicar que Wyngaerde proyectaba realizar a partir de ellos y de otros apuntes aislados una vista completa de Sevilla, similar a las de otras ciudades españolas. Para llevarla a cabo debería ensamblar artísticamente dichos materiales con el objeto de ofrecer una vista compuesta que fuese a la vez sugestiva y fiel desde el punto de vista topográfico. Tal operación obligaría a efectuar modificaciones en el trazado urbano con arreglo a principios hasta cierto punto racionales, a aumentar la escala de algunos edificios principales o a girarlos ligeramente respecto a su correcta posición, con el fin de realzarlos y de ofrecerlos al espectador en un punto de vista más favorable y conveniente. Todo ello daría como resultado una creación que sintetizaría arte y artificio, a fin de plasmar una imagen urbana con apariencia de ser real. Se ha considerado que la magnitud de la tarea de ofrecer un panorama de la ciudad más grande de España, le impidió culminar la tarea. No obstante, también se ha apuntado que posiblemente la realizase y que fuera la que Diego de Cuelbis contempló en el alcázar real de Madrid en su visita de 1599, que posiblemente desapareciera como tantas otras obras durante el incendio del palacio en 1734 (KAGAN, 1986: 333).

Prácticamente coetáneo de estos bocetos de Sevilla es el dibujo de Lisboa conservado en la Biblioteca de la Universidad de Leiden. Su ejecución se ha atribuido tanto a un maestro flamenco como a un español, si bien su directa vinculación con las corografías realizadas en los Países Bajos, apunta en aquella dirección⁷. Su realización se ha vinculado con el grupo de arquitectos, ingenieros militares, colaboradores y espías en general, que Felipe II envió a la corte lisboeta entre 1576 y 1580, para estar perfectamente informado de la situación antes de llevar a cabo la ocupación de Portugal. Realizado a lápiz sobre diecisiete hojas de papel, cuenta con inscripciones en portugués que identifican los principales atractivos de la ciudad y los lugares más conocidos, incorporando una escena con el martirio de san Vicente, el santo protector de la ciudad. El dibujo está realizado desde la orilla del Tajo frontera a la ciudad y representa con gran minuciosidad y con ojo profesional las diferentes construcciones y el centro

⁷ Aunque con dudas, se ha llegado a relacionar este dibujo con Anton Van den Wyngaerde, destacando su riqueza de detalles para poder identificar buena parte de los edificios. Véase: (MOREIRA, SOROMENHO y FRANCO, 1991: ficha nº 36, 213).

neurálgico del comercio portugués, la Ribeira y el Terreiro do Paço (JORDAN GSCHWEND y LOWE, 2017: 34-36). Lamentablemente falta la hoja inferior izquierda que representaría el Paço da Ribeira.

Integrado en el código de la Biblioteca Nacional de Viena donde se recogen las vistas de las ciudades de España de Wyngaerde antes mencionadas, se ha localizado un dibujo de Joris Hoefnagel representando la ciudad de Lisboa. Se considera realizado en 1565 durante su viaje a ciudad, tal vez al servicio del rey Felipe II. También se representa la capital lusa desde Almada, en la orilla contraria del río, pero la imagen es más topográfica que la anteriormente comentada, pues corresponde a una visión aérea de Lisboa y sus alrededores. La vista cuida el diseño de las construcciones, calles y plazas, acomodándose al tamaño de la plancha que posteriormente emplearía el grabador. Como en casos anteriores se ha prestado especial atención a los establecimientos mercantiles de la ribera y al tráfico de naves en el Tajo. Además, en un recuadro en el ángulo inferior izquierdo se incluyen en pequeño tamaño representaciones del Palácio Real de Santos, del Monasterio de los Jerónimos, la Torre de Belém y la de San Lorenzo de Bugio que defendía la entrada en el estuario, así como de la fortificación y puerto de Cascais. El ángulo inferior derecho se encuentra vacío, estando cuadrículada toda la superficie del dibujo, tal vez con la intención de abrir posteriormente un grabado. En los ángulos superiores aparecen el escudo de armas de Portugal y el de la ciudad de Lisboa (JORDAN GSCHWEND y LOWE, 2017: 34-36).

Una variante del dibujo anterior fue grabada para ilustrar el tomo quinto de la obra de Georg Braun y Franz Hogenberg⁸. La estampa, en doble folio, no presenta cambios en la configuración de la ciudad y sus construcciones, considerándose como la mejor fuente icnográfica para conocer cómo era Lisboa a fines del siglo XVI. Tampoco hay modificaciones en la ribera del Tajo con sus instalaciones comerciales o en las naves que surcan sus aguas, pero sí es notorio que el escenario urbano se ha ampliado, otorgando mayor anchura a las vías. Al ganarse espacio ha sido posible redistribuir y separar los navíos del Tajo, especialmente los que ocupan el flanco izquierdo, habiéndose modificado el que aparece en primer plano, que además se ha engalanado

⁸ Aparece en el volumen titulado *Urbium Praecipiarum Mundi Theatrum Quintum*, quinto de los libros de Braun y Hogenberg, sin indicación de ciudad y fecha de edición, aunque se considera que fue Colonia, en 1598. En el catálogo de la exposición (*A cidade global*, 2017: 34 y 84) se reproduce esta estampa a color y se data en 1572, año que corresponde a la de aparición del primer tomo.

con banderas y gallardetes. Todas estas embarcaciones, así como los muelles y los astilleros en la Ribeira das Naus aluden al carácter marítimo y mercantil de la ciudad, a su condición de centro del comercio mundial, por eso la denomina *emporium nobilissimum* en la leyenda latina que aparece en la parte superior de la imagen, entre los escudos de Portugal y de Lisboa. En una amplia banda de la parte inferior figuran identificados mediante números los edificios y lugares principales de la ciudad, situándose las leyendas de los que no ha sido posible incluir en los recuadros a los lados de los escudos. La prolija relación mezcla textos en latín y en portugués.

De la importancia de la capital portuguesa en el mercado mundial y de las repercusiones que para su desarrollo y transformación tuvo el establecimiento de las rutas comerciales son testimonios unas interesantes pinturas cuyo estudio ha sido efectuado en fechas recientes. Se trata de una representación de la Rua Nova dos Mercadores, un lienzo que a mediados del siglo XIX se dividió en dos y hoy pertenecen a una colección londinense, y de una vista del Chafariz d’el-Rei, conservado en una institución museística lisboeta (JORDAN GSCHWEND y LOWE, 2017: 14-31).

Ciertamente, no se representa en ellos el espacio de la Ribeira y el Terreiro do Paço que protagonizan las vistas de Lisboa aquí agrupadas, pero sí recogen algunos de los principales espacios de sociabilidad de la capital, dando testimonio de su vivir cotidiano, de su diversidad étnica, de la variedad de oficios, trabajos y actividades de sus habitantes. Tales representaciones, de limitada calidad y debidas a artistas probablemente no portugueses, ponen de manifiesto los efectos de la conversión de la capital lusitana en el centro de un mundo global, gracias al comercio cuyo centro neurálgico era la Ribeira del Tajo, que era además de la primordial vía de comunicación de la ciudad, la puerta del imperio portugués. Las primeras ofrecen la imagen bulliciosa de la más cosmopolita calle comercial de la ciudad, que también fue escenario de las procesiones, cortejos cívicos y entradas reales⁹. La segunda representa la principal y más antigua fuente de la ciudad. Estaba situada frente a la zona portuaria y servía para abastecer a la población y a las naves que surcarían los mares del mundo. En este escenario se han representado un conjunto notable de negros africanos, incidiendo nuevamente en el fenómeno de la globalización.

⁹ Basándose en esta pintura ha efectuado una recreación virtual de la arquitectura de esta desaparecida vía, Laura Fernández-González (2017: 78-83).

Otros muchos planos y mapas urbanos de Joris Hoefnagel integran la monumental obra de Georg Braun y Franz Hogenberg, anteriormente citada e integrada por seis tomos que fueron publicados entre 1572 y 1618. La finalidad de este tratado geográfico era saciar la creciente curiosidad y el interés por el conocimiento de las tierras y ciudades del mundo, desde la tranquilidad de los gabinetes y bibliotecas. De hecho, se planteaba como un recurso cómodo y asequible para los que carecían de la posibilidad o el suficiente afán aventurero para emprender viajes que siempre estaban plagados de incomodidades y desagradables situaciones. A ello se refieren los autores de la obra en la introducción al tercero de sus volúmenes, editado en 1581:

“¿Qué podría haber más agradable que contemplar en estos libros, en el propio hogar, lejos de todo peligro, la forma universal de la tierra... adornada con el esplendor de ciudades y fortalezas y, observando las imágenes y leyendo los textos que las acompañan, adquirir conocimientos que difícilmente podrían obtenerse sin hacer viajes largos y difíciles?”¹⁰.

De origen flamenco como Wyngaerde, Hoefnagel también trabajaba del natural, si bien sus vistas resultan menos exactas y fieles a la realidad. Tales deficiencias causan sorpresa pues no solo conoció los dibujos de su compatriota, sino que se sirvió de algunos de ellos para sus propias representaciones, circunstancia explicable por la coincidencia de intereses y por el hecho de que ambos viajaron por España en los mismos años. Fue habitual que Hoefnagel firmara y fechara sus obras y que incluso se autorretratara en el momento de realizar algunas de sus vistas. Era un recurso explicable no solo como autoafirmación o expresión de orgullo profesional, sino también como medio de resaltar el carácter realista de las imágenes. No obstante, como ya se indicó, sus vistas ofrecen inexactitudes topográficas, simplificando y esquematizando los conjuntos urbanos, en los que no suele respetar la escala de los edificios. Además, concede un mayor protagonismo al paisaje, llegando a monumentalizarlo y dramatizarlo, fórmula que resta importancia a las propias ciudades. Estas son contempladas en una excesiva lejanía y se llenan de convencionalismos o se enriquecen con elementos folclóricos y escenas de género a fin de captar la atención del lector. Su presencia parece haber sido sugerida y apoyada por los editores del libro, con el fin de

¹⁰ El texto es reproducido por Kagan, efectuando seguidamente interesantes reflexiones y comentarios sobre las vistas urbanas. Véase: (KAGAN, 1998: 17-45).

obviar las deficiencias y libertades de las representaciones urbanas. No obstante, también deben valorarse positivamente estas incorporaciones anecdóticas pues a través de ellas se pueden conocer las costumbres, usos, atuendos y ocupaciones locales, además de obtener información sobre el carácter de los ciudadanos. Eso sí, por el tratamiento que se da a tales personajes parecen ser más actores en el transcurso de una representación teatral que auténticos habitantes de las ciudades y paisajes en los que aparecen.

Esto puede advertirse en la imagen de Sevilla tomada desde la orilla del Guadalquivir, en las cercanías de la Cartuja de Santa María de las Cuevas. La ciudad se representa partiendo de la zona de la Almenilla, abarcándola hasta la Torre del Oro, representándose en sus inmediaciones el Puente de Barcas. El peculiar punto de vista seleccionado explica la presencia en la orilla de Triana de la Fábrica de Jabón, cerca del Castillo de la Inquisición, y del monasterio de San Jerónimo de Buenavista, en el extremo izquierdo. La falta de rigor en la representación se advierte en la desproporción de algunos edificios y en la inadecuada situación de varios elementos urbanos, unos cuantos de ellos identificados incorrectamente¹¹. Esta panorámica de la ciudad le sirvió a Hoefnagel para la atractiva pintura en pergamino conservada en la Biblioteca Real de Bruselas, que está fechada en 1573¹². Se trata de una obra de extraordinaria fantasía, con una orla abigarrada y colorista rodeando la vista de Sevilla, con algunos cambios respecto a los personajes de la obra anterior. Este fantástico marco de naturaleza manierista ofrece en su parte superior el escudo de la ciudad junto a cuernos de la abundancia, instrumentos, trofeos, flores y frutos, más símbolos de la riqueza y del poder y otros variados elementos. En la zona inferior figuran dos extravagantes carros-naves tirados por animales, monstruos, personas, pájaros y al centro la imagen de Atenea. Con la acumulación de tan variados símbolos y componentes en este colorista y heterogéneo marco se ha querido representar el encuentro entre España y América, así como el cúmulo de riquezas que llegaban a la capital hispalense.

Otras imágenes sevillanas del *Civitates Orbis Terrarum* corresponden a las que con gran minuciosidad y detallismo, pero con errores, representan a la Giralda, así como

¹¹ La imagen fue reproducida y comentada por Antonio Sancho Corbacho (1975: lám. X, 5). Posteriormente lo hizo, ampliando los comentarios, María Dolores Cabra Loredó (1988: 60-63).

¹² También fue publicada y analizada por Antonio Sancho Corbacho (1975: lám. VIII, 3). Posterior es María Dolores Cabra Loredó (1988: 94-96). Ofreció nuevos comentarios Juan Miguel Serrera (1989: 39-40).

la vista del frente oriental de la ciudad. Esta fue reelaborada en 1593 a partir de los materiales reunidos durante el viaje de Hoefnagel por Andalucía, desarrollado entre 1563 y 1567. Como en otros casos la ciudad está vista en la lejanía, mostrando la potencia de su circuito amurallado. Diversos edificios monumentales destacan entre el caserío, cobrando singular protagonismo la catedral y la Giralda. En el fondo paisajístico se han representado las alturas del Aljarafe y parte del curso fluvial ante San Juan de Aznalfarache. El primer plano de la vista corresponde a la zona extramuros, con áreas agrícolas, arroyos, el Matadero, el convento de san Agustín, y el acueducto de los Caños de Carmona. No obstante, los verdaderos protagonistas son los variados personajes que pueblan este espacio, en el que se ha representado el castigo a una adúltera, su marido y la alcahueta (CABRA LOREDO, 1988: 64-67).

Con independencia del interés y valor documental que tienen estas estampas de Hoefnagel, es evidente que de las imágenes de Sevilla publicadas por Braun y Hogenberg tiene singular valor la anónima vista de la ciudad en perspectiva caballera (**Fig. 4**). Su importancia radica no solo en el peculiar punto de visión que ofrece, sino también en sus convencionalismos y grado de irrealidad, aunque muy especialmente en el hecho de ser una copia prácticamente literal de la estampa que Ambrosius Brambilla publicó en Roma en 1585. Editada por Pietro de Nobili, está dedicada al sevillano don Enrique de Guzmán, conde de Olivares, embajador de Felipe II ante la Santa Sede. Se desconoce si el milanés Brambilla se sirvió para su grabado de algún dibujo u otra representación previa, habiéndose planteado sobre este asunto alguna hipótesis nada convincente¹³. Lo que sí resulta evidente es que la publicación del tomo del *Civitates Orbis Terrarum* donde aparece la vista de Sevilla es tres años posterior a la estampa de Brambilla. Esta, como la que aparece en la obra de Braun y Hogenberg, ofrece la ciudad tomada desde un punto de vista imaginario y muy elevado, presentándola en un plano inclinado, apareciendo más altas las zonas y elementos más alejados del primer término, abandonándose por completo las reglas de la perspectiva hasta presentar a un tamaño mayor e inadecuado edificios situados en la lejanía. Resultan llamativas la

¹³ Cabra Loredó (1988: 99) planteó la posibilidad de que el arquitecto e ingeniero Cristóbal de Rojas fuese el autor de ese documento gráfico anterior. Se basa para ello en su solicitud al Ayuntamiento de la ciudad para que le permitiera levantar un plano de la ciudad, un documento que ya era conocido. Con independencia de la veracidad de la fecha escrita en el documento, correspondiente al año 1589, es decir, un año posterior a la estampa romana, no hay ninguna constancia de que su petición fuese atendida, ni documento o pago alguno que se refiera a ello.

falsedad en la representación del trazado urbano, la esquemática uniformidad del caserío y el tratamiento genérico y convencional de los principales monumentos (MORALES MARTÍNEZ, 2003: 158-159).

Fig. 4: Vista de Sevilla.



Fuente: Georg Braun y Franz Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum*. Colonia 1588.

La vista grabada por Brambilla corresponde al frente de poniente de la ciudad y sobre su imagen se han situado tres escudos. El real ocupa el centro sobre una filacteria con el nombre de Sevilla. El de la ciudad aparece en el flanco izquierdo y el de los Guzmanes en el derecho. La franja inferior de la estampa ofrece la relación numérica para la identificación de los edificios, más una amplia inscripción latina con la dedicatoria, los nombres de los autores y la fecha 1585, año de su edición en Roma. En el primer plano de la vista se representa el arrabal de Triana con algunos edificios religiosos sin identificarlos. Sí se hace con el Castillo de la Inquisición y con la cartuja de Santa María de las Cuevas. La ciudad aparece completamente rodeada por la muralla, si bien no es perceptible en la zona del Arenal al tener construcciones

adosadas. Se identifican las puertas, presentando un tratamiento monumental las de Goles y el Arenal, siendo una sencilla estructura el Postigo del Carbón, junto a las Atarazanas. Cerca están las torres de la Plata y del Oro y la grúa junto a la desembocadura del arroyo Tagarete. De los edificios religiosos solamente se identifican unos cuantos, teniendo especial protagonismo la catedral y la Giralda. En sus inmediaciones aparece el Real Alcázar y en distintos puntos de la trama urbana las plazas próximas a las principales residencias nobiliarias, que no se individualizan, cosa que sí ocurre con las Casas de Colón. Otros espacios públicos representados son la Alameda de Hércules y la plaza de san Francisco. Fuera del perímetro urbano aparecen el Hospital de las Cinco Llagas, algunas ermitas y monasterios, el arrabal de san Bernardo, la Huerta del Rey y los Caños de Carmona, además de algunas poblaciones cercanas, siendo de interés la imagen del anfiteatro de Itálica, llamada entonces Sevilla la Vieja, cerca del monasterio de san Isidoro del Campo. El centro de la vista lo ocupa el río Guadalquivir, sobre el que se ha representado el Puente de Barcas y en sus aguas un conjunto numeroso de embarcaciones que tal vez quieran reproducir una de las flotas de Indias¹⁴.

La llegada de las naves americanas siempre fue motivo de alegrías y una ocasión para disfrutar de un espectáculo excepcional, aunque en la estampa antes comentada los escasos personajes representados no prestan la más mínima atención a las naves. No obstante, tuvo un atractivo enorme y fue grande la curiosidad por contemplarla. Esto parece haberle sucedido al propio Felipe II quien en su visita a Sevilla en 1570 quiso ver la flota atracada en el Guadalquivir, lo que obligó a alterar el tradicional trayecto de las entradas reales en la ciudad. De ello es testimonio el esquemático dibujo que Juan de Mallara incorporó en su crónica del recibimiento que la ciudad tributó al monarca. En él se representa el cortejo real atravesando el Arenal, sirviéndole de fondo algunas construcciones tanto civiles, como religiosas, entre las que destaca la catedral con la Giralda. En el curso del río se han dibujado unas barcas, pero ningún navío de importancia, tal vez para dejar despejada la visión de la comitiva¹⁵.

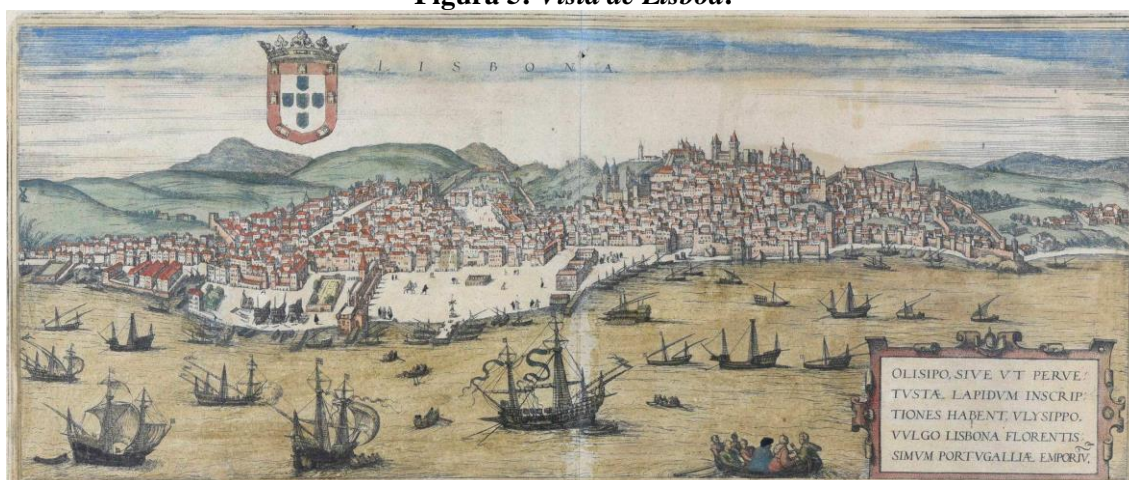
¹⁴ La reproduce y comenta Sancho, aunque considera que fue realizado por Hoefnagel. Véase: (SANCHO CORBACHO, 1975: lám. VI, 3).

¹⁵ La identificación de los personajes representados la efectúa Sancho siguiendo la crónica de Mallara. Véase: (SANCHO CORBACHO, 1975: 7).

La vista de Sevilla que ofrece la comentada estampa de Brambilla fue la imagen de la ciudad más repetida hasta el siglo XVIII. Esto se debe no solo a su amplia difusión y al hecho de haberse utilizado en la obra de Braun y Hogenberg, sino también a la circunstancia de que muchos grabadores la plagiaron, llegando a editar vistas de Sevilla sin que nunca llegaran a visitarla y conocerla. En ciertos casos la reproducción, ejecutada incluso con mayor maestría técnica, procedió a acentuar las alteraciones y convencionalismos de la imagen original, aumentándose la escala de algunos edificios y procediendo a sombrearlos para dotarlos de mayor volumen. De ello es ejemplo la vista de Sevilla que Matteo Florini editó en Siena hacia 1600.

En años inmediatamente anteriores recorrió España y Portugal el humanista alemán Hieremias Gundlach. A lo largo de seis años escribió su *Nova Hispaniae Regnorum Descriptio*, texto que solo se publicó parcialmente y cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Austria. Elaborado para ser un manual completo de arqueología ibérica, epigrafía romana, cartografía, topografía e historia, obligó a su autor a consultar un notable conjunto de libros en diversas bibliotecas. Entre las ilustraciones que incorpora, correspondientes a mapas de diferentes áreas de la Península Ibérica, a vistas topográficas de ciudades y a imágenes de edificios aislados, figura una vista de Lisboa en la que ha procedido a adaptar una estampa de la edición de Colonia de 1572, del *Civitates Orbis Terrarum* (**Fig. 5**). Se trata de una representación algo simplificada que incorpora en la parte inferior derecha una rosa de los vientos en sustitución de la cartela identificativa de la estampa original. Además, ha eliminado el escudo de la zona superior, ha reducido el número y tipo de naves que surcan el Tajo y ha dotado a las torres de unos agudos chapiteles que recuerdan la arquitectura norte europea. Habida cuenta la importante información de primera mano que ofrece en sus textos y sus cualidades como topógrafo es inexplicable que no hubiera incorporado una imagen de propia creación (JORDAN GSCHWEND y LOWE, 2017: 37-38).

Figura 5: *Vista de Lisboa.*



Fuente: Georg Braun y Franz Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum*. Colonia 1572.

Como una peculiar corografía a la manera de Wyngaerde se ha calificado la pintura de la *Vista de Sevilla*, que se exhibe en el Museo de América de Madrid¹⁶. La ciudad es contemplada desde un imaginario punto elevado, ofreciendo su fachada de poniente algo comprimida y habiendo seleccionado los elementos urbanos y topográficos de mayor significación, sin respetar las escalas. Mediante los recursos pictóricos y la manipulación de los elementos lumínicos se han destacado u omitido ciertas construcciones, mientras otras han ganado en volumetría. Un cierto papel protagonista se ha otorgado a los edificios que señalan el papel mercantil y portuario de la ciudad, así como a la heterogénea sociedad sevillana que en distintos grupos y actividades se distribuye por ambas orillas mezclándose con las mercancías y los puestos, componiendo un animado friso humano. En este bullicioso paisaje emerge la Giralda, dramáticamente iluminada y recortada sobre un cielo tormentoso, así como la Flota de Indias, rodeada por otras embarcaciones menores, que casi congestionan el curso del Guadalquivir. Obra de autor desconocido y fechable entre 1593 y 1611, esta pintura refleja la grandeza de Sevilla como puerto de América (OLIVER, 1999: ficha nº 1, 16). (Fig.6).

¹⁶ Es un depósito del Museo del Prado que junto a otras representaciones de Sevilla fue estudiada en: (SERRERA, 1989: 69-74).

Figura 6: Anónimo. *Vista de Sevilla.*



Fuente: Madrid. Museo de América.

Algo de esa condición pretenden recoger dos estampas de gran tamaño que están encabezadas por la leyenda *Qui non ha visto Sevilla non ha visto marravilla*. La primera corresponde a una edición de Joannes Janssonius de 1617, mientras la segunda se ha atribuido a Willen Janszoon Blaeu. Se trata de las dos vistas que sirvieron de fuente para otras estereotipadas imágenes de la ciudad, grabadas por autores sin conocimiento directo de ella y que se limitaron a copiarlas, aunque seleccionando elementos y transformando otros, alejándose cada vez más de la verdadera imagen de Sevilla (SERRERA, OLIVER y PORTÚS, 1989: 175-178). Ambas repiten la fachada de poniente de la ciudad, aunque variando ligeramente el punto de vista, más cercano y elevado en la primera de ellas, que también ofrece una panorámica más amplia de Sevilla. De estas vistas de la ciudad se sirvieron para sus composiciones otros muchos artistas, destacando en la primera el número de las naves situadas en el río. En la parte superior de esta se sitúa una gran cartela y a sus lados, sostenidas por angelitos, otras dos con el escudo de la ciudad y una jarra de azucenas. En los extremos parejas de ángeles entre nubes portan el escudo real y el de los Guzmanes. En la representación de la ciudad se repiten las convenciones y desproporciones ya comentadas en vistas anteriores, llegándose a variar la disposición de algunos edificios para darles mayor protagonismo, como ocurre con la Lonja, o incluso inventando la forma de otros, caso de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, el Alcázar y la catedral, cuya fachada

principal y la sacristía mayor no responden a la realidad. Tampoco son fieles las imágenes de las torres y las formas de otros templos, varios de los cuales se identifican mal, ni son reales las dimensiones de algunos espacios, como la Plaza de San Francisco. Especial atención se ha prestado a las puertas de la ciudad que aparecen muy monumentalizadas. Igual ocurre con las torres de la Plata y del Oro, junto a la que ya no aparece la grúa, así como con las Atarazanas, en las que se ha representado la portada de la Aduana y el inmediato Hospital de la Caridad. El espacio del Arenal y las cercanías del Puente de Barcas se han poblado de un variopinto grupo de personas, apareciendo también toneles, maderas apiladas, tiendas y almacenes. En el río está atracado un nutrido conjunto de galeones, junto a embarcaciones menores, destacando las falúas, engalanadas con gallardetes e imágenes religiosas, que surcan el Guadalquivir. En la zona inferior de la representación se aprecia la parte superior de las viviendas de Triana, así como las torres fantaseadas de sus edificios religiosos, además del Castillo de la Inquisición¹⁷.

La estampa atribuida a Blaeu también adolece de las mismas convenciones, desproporciones y errores en identificación y localización de los edificios, cuyos diseños tampoco se ajustan a la realidad. No obstante, la catedral está mejor representada. Por su parte el caserío resulta más compacto y su morfología parece tomada de estampas anteriores. La configuración del puerto es muy similar a la de Janssonius, aunque se ha reducido el número y situación de las embarcaciones, así como la cantidad y distribución de personas en el Arenal, habiéndose situado una rosa de los vientos en el curso del río. Otro detalle diferenciador corresponde al primer plano, aquí ocupado por algunas naves varadas en la orilla trianera, anclas, maderas y grupos de personas. No obstante, la principal diferencia se localiza en la zona superior de la estampa. En los extremos unos leones alados sostienen escudos y cartelas con laudatorios textos latinos sobre Sevilla¹⁸. En el izquierdo, figura el NO8DO, las llamadas armas chicas de la ciudad, mientras el derecho corresponde al escudo de la capital hispalense. A continuación, aparecen unas figuras aladas sonando trompetas, que

¹⁷ Reproduce la estampa y la comenta, con errores en la identificación de algunos edificios: (CABRA LOREDO, 1988: 132-140).

¹⁸ El texto de la cartela izquierda aparece en el verso de la estampa con la Vista de Sevilla debida a Hoefnagel que aparece en el volumen I, edición de 1572, del *Civitates Orbis Terrarum*. Corresponde a la frase “A quien Dios ama en Sevilla da casa y estancia”. En su elogioso comentario sobre la ciudad recoge este proverbio Rodrigo Caro (1634: 65).

podrían ser tanto famas pregonando las bondades de la ciudad, como ángeles trompeteros proclamando las virtudes de los santos locales de sus proximidades. Así, a la izquierda aparecen san Isidoro y san Leandro, al centro las santas Justa y Rufina y a la derecha el martirio de San Hermenegildo. Es evidente que el autor de la estampa estaba bien informado del santoral sevillano.

En una conocida estampa de Mathäus Merian, editada en 1638 parece haberse basado el desconocido autor, probablemente flamenco, de la *Vista de Sevilla* conservada en la Fundación Focus de la capital hispalense (PORTÚS, 2000: 51). Aunque el pintor ha representado los principales hitos del paisaje urbano, lo ha hecho con una evidente falta de definición y cometiendo graves errores. Muy evidente son en la Torre del Oro, cuya forma poligonal ha convertido en circular y en la catedral, a la que ha representado como si tuviera cinco naves en su frente septentrional, resultando poco afortunada la imagen de la Giralda. Faltan además edificios relevantes como la Lonja o las puertas de la ciudad, estando desajustadas y desproporcionadas otras construcciones y espacios urbanos. Todo ello viene a probar que el pintor recurrió a una fuente grabada y que no conoció Sevilla. Evidentemente no se trata de una obra realizada con intereses topográficos, pues fue planteada con el objetivo de ofrecer la imagen ya codificada de la ciudad, para lo que fue suficiente con seleccionar los hitos urbanos más destacados. Para darle mayor atractivo a la vista situó en el río unas galeras y otras naves en forzadas e irreales posiciones e incorporó en la orilla de Triana, en el Puente de Barcas y en el Arenal grupos de personas de diferentes niveles sociales, estamentos y profesiones, en variadas actitudes y cometidos, ofreciendo un retrato humano variado que pretende reflejar el carácter cosmopolita de la ciudad. No obstante, en 1660, fecha en la que se considera pintado el cuadro, Sevilla ya no era la gran ciudad que había sido en el siglo precedente, pues vivía una situación de crisis que se agravaría cuando el comercio americano y los organismos correspondientes se trasladaran a la ciudad de Cádiz.

Prácticamente coincidente en el tiempo con las estampas sobre Sevilla de Janssonius y de Blaeu es la panorámica de Lisboa, dibujada por el portugués Domingos Vieira Serrão y grabada por Jan Schorquens. Corresponde a una de las ilustraciones de la descripción del viaje a Portugal del rey Felipe III (II de Portugal) en el año 1619, que fue redactada por João Baptista Lavanha (1622). Su minucioso relato se enriquece con

otros grabados de los arcos triunfales y decoraciones efímeras erigidas para el recibimiento real, cuyas imágenes y programa comenta (PIZARRO GÓMEZ, 1984: 163-178, 1987: 123-146). La referida vista de la ciudad recoge el momento en el que la galera real está llegando al puerto lisboeta, una escena que también se repite en una pintura sobre lienzo conservada en una colección alemana, pero que ofrece un paisaje más amplio al corresponder a un punto de visión más elevado¹⁹. Gracias a su rico colorido y al aspecto un tanto dramático con el que se han representado el cielo y las aguas del Tajo resulta una composición enormemente atractiva, aunque también menos precisa en detalles²⁰. No obstante, en ambas vistas puede advertirse claramente la transformación que había sufrido el Terreiro do Paço y el propio Paço da Ribeira en las décadas precedentes, gracias a las intervenciones desarrolladas por los arquitectos del rey Felipe II, Juan de Herrera y Filippo Terzi. De hecho, la Ribeira se había reordenado por completo, pues la intervención no se limitó a la actualización arquitectónica de los edificios existentes, sino que también se trató de hacer más funcional el centro neurálgico de la gestión del imperio portugués (LOURENÇO, SOROMENHO y SEQUEIRA MENDES, 1997: 130). Para ello se construyó un nuevo muelle que daba servicio tanto a la Aduana, como al propio palacio y se remodelaron algunos de los edificios relacionados con el comercio ultramarino. El cambio experimentado por el Paço da Ribeira fue aún más drástico, destacando en su nueva imagen el potente torreón levantado inmediato al río, con funciones tanto militares como administrativas y residenciales, cuyos muros se ordenaron mediante el lenguaje clásico²¹. Su volumen se convirtió en su seña de identidad, haciendo que protagonizara posteriores imágenes del Terreiro do Paço y de los muelles del Tajo, como se advierte en la pintura y grabados de Dirk Stoop y en las estampas de Peter Van Berger y Georg Balthasar Probst.

Con los mencionados cuadro y estampa, está directamente relacionada la gran pintura sobre lienzo que como exvoto a Nossa Senhora do Porto Seguro se conserva en la iglesia de São Luis dos Franceses de Lisboa. La dependencia se explica por ser su autor el citado pintor real Domingos Vieira, quien tuvo como colaborador a Simão

¹⁹ El descubrimiento de la pintura se debe a Andreas Gehlert, quien ha publicado diversos trabajos sobre la misma. El más reciente es: (GEHLERT, 2014: 69-85).

²⁰ En el artículo citado en la nota anterior se plantea que la pintura fue previa a la estampa y que ésta última se realizó combinándola con el dibujo o pintura que realizara Domingos Vieira. Véase: (GEHLERT, 2014: 79).

²¹ Sobre esta peculiar tipología y sobre la autoría de esta obra se han ofrecido diferentes propuestas, que son recogidas y comentadas en: (LEITE, 1997: 144-149).

Rodrigues. El estudio de la pintura, que se ha datado en torno a 1620, ha llevado a proponer que sirvió de modelo para el grabado de Schorquens anteriormente citado (SERRAO, 2009: 70). La imagen de la ciudad es prácticamente idéntica en ambas obras, aunque en el lienzo la zona superior central ha quedado oculta por las nubes de las que surgen, entre grupos de angelitos, la Virgen María y el Niño Jesús, que sostiene un barco en su mano izquierda. Tal escena presenta a María como intercesora pidiendo a su Hijo su protección sobre la ciudad y sus navegantes. En el conjunto urbano se han destacado mediante contrastes luminosos los principales edificios, caso de la catedral, algún convento, el Castelo de São Jorge, las murallas, las instalaciones aduaneras y muy especialmente el Palácio de Castel Rodrigo y el Paço da Riberira con el torreón a la orilla del río. Es precisamente en el conjunto de naves que surcan sus oscuras aguas donde se aprecia una notable diferencia con las embarcaciones representadas en la estampa, donde son más numerosas y variadas.

Algo distinta es la panorámica de Lisboa que atribuida a José Pinhão de Matos se conserva en el Museo Nacional de Arte Antiga de la capital lusa (**Fig.7**). Datada a comienzos del siglo XVIII, reitera el modelo convencional de vistas de la ciudad que se había creado en el siglo XVI, en las que el centro de la composición eran el Terreiro do Paço y el Paço da Ribeira. No obstante, en esta pintura se aprecian nuevos elementos que dan testimonio de la renovación que se había producido en la zona. Es el caso de los almacenes y edificios mercantiles que perpendiculares o en paralelo al curso del río ocupan el sector oriental del Terreiro, de la muralla con el baluarte artillado y con garitas que ocupa el centro de la Ribeira y de los nuevos muelles, diques y grúas del astillero localizado en la Ribeira das Naus, entre el Palácio de Castel Rodrigo y el Paço da Ribeira. También son apreciables algunos cambios en las viviendas y edificios religiosos, cuya sencilla representación ha sido matizada por el pintor mediante una amplia variedad de tonos y colores. Permanece con su habitual tráfico de naves el curso del río Tajo, en cuyas aguas figura un variado conjunto de galeones, goletas, barcas de vela y de remo, además de algunas falúas. El Terreiro continúa siendo el principal espacio de sociabilidad y aunque en número limitado, se han representado gentes de todas las clases y condiciones sociales, destacando los mercaderes, cargadores, vendedores y marineros.

Figura 7: José Pinhao de Matos. *Vista de Lisboa* (Lisboa. Museu Nacional da Arte Antiga).



Fuente: Fotografía de Ignacio J. López Hernández.

Esta espléndida imagen de la Lisboa del Setecientos resulta anacrónica para el acontecimiento representado en la parte superior y en unos pequeños detalles de la zona inferior del lienzo. Arriba en una cartela rodeada por una guirnalda de flores y flanqueada por dos angelitos se representa la despedida de San Francisco Javier del rey João III, antes de su partida para la India en 1541. A la carta pontificia de autorización del viaje entregada al monarca por el nuncio apostólico se refiere el texto del papel que un angelito situado en el ángulo superior izquierdo porta y señala. El embarque y partida del misionero jesuita se representan en la parte inferior de la pintura en dos pequeñas escenas. En la primera aparece en una falúa tras bajar del muelle situado junto al Paço da Ribeirra y en la segunda se le ve navegando junto a otro jesuita hacia el navío en el que emprendería la travesía. Tales representaciones dotan de un innegable valor religioso a la pintura, por más que su verdadero protagonista sea la propia Lisboa.

La capital lusa es también el único sujeto del extraordinario panel de azulejos titulado *Grande Panorama de Lisboa*, que se realizó para engalanar el Palácio da

Familia Ferreira de Macedo, o Palácio de Santiago, y que hoy se exhibe en el Museu Nacional do Azulejo²² (Fig. 8).

Figura 8: Atribuido a Gabriel del Barco. *Grande Panorama de Lisboa* (Lisboa. Museo Nacional do Azulejo).



Fuente: Fotografía de Ignacio J. López Hernández

Se trata de una obra de creación lisboeta y de grandes dimensiones para cuya composición se utilizaron diferentes grabados, varios de ellos de Dirck van der Stoop, cuyas imágenes se agruparon sin respetar la exacta ubicación topográfica de los elementos. Esta práctica, que es general en toda la obra, se advierte con mayor claridad en los extremos de la composición, donde hay algunos edificios encajonados, mientras otros se sitúan donde se pensó que producían mejor efecto. Con todo, en la representación de los monumentos y de algunos espacios urbanos se advierten notorias deficiencias de perspectiva. En muchos de ellos se han situado personajes que dotan de un aire más vital a la representación, si bien resulta sorprendente el vacío existente en el Terreiro do Paço. La amplia vista de la ciudad, que abarca desde la zona de Algés, en el

²² El estudio de esta pieza se debe a José Meco, quien apuntó su posible fecha de realización y nombre del autor. Véase: (MECO, 1994: 85-113).

extremo izquierdo, hasta el Convento da Madre de Deus, en el flanco derecho, está realizada en azul sobre fondo blanco y presenta aguadas de densidades progresivas para dotar de profundidad a la composición. Su autoría y fecha de ejecución no se han podido precisar documentalmente, si bien se considera que es obra del pintor de origen español Gabriel del Barco, quien la llevaría a cabo con la ayuda de un amplio taller entre 1698 y 1699, durante el reinado de Pedro II²³.

Esta vista panorámica es un documento excepcional para conocer el aspecto de la ciudad antes del terrible terremoto del 1 de noviembre de 1755, que con el posterior tsunami e incendio casi destruyó la ciudad y ocasionó miles de muertos. Una de las zonas más afectadas fue la Ribeira, que junto con otras áreas y monumentos de la ciudad hubo que levantar de nuevo. Producto de las reformas urbanas y proyectos constructivos emprendidos por el primer ministro marqués de Pombal fue la creación de la Praça do Comércio, donde estuvo el Terreiro do Paço, que dotó de una nueva fachada a la ciudad en la ribera del Tajo y que obligó al traslado de los establecimientos y organismos comerciales y marítimos a otro emplazamiento. Aun con ello la ciudad mantuvo su condición de puerto ultramarino y de centro del comercio portugués, siendo testimonio de ello el propio nombre de la nueva plaza erigida a orillas del río.

No era esa ya la situación de Sevilla en el momento de pintarse el cuadro de autor desconocido y fechado en 1726 que se conserva en el Ayuntamiento de la ciudad (ALBARDONEDO FREIRE, 2014: 208-211) (**Fig. 9**). Esta *Vista de Sevilla* reitera la tradicional contemplación a vista de pájaro de la ciudad desde la orilla trianera del Guadalquivir, río que junto con la Giralda son los protagonistas de la composición. En ella se advierten fórmulas de representación, arbitrariedades en la escala y elementos anecdóticos que ya ofrecieron Wyngaerde y Hoefnagel en sus vistas del siglo XVI. También hay detalles que la vinculan a la estampa de Janssonius, aunque el pintor ha actualizado la imagen de algunos edificios y ha comprimido el sector norte de la ciudad. Además, se advierten incorrectas localizaciones de monumentos, la ausencia de otros y una clara inventiva en el diseño de varios, características que también están presentes en la última estampa citada. Como en otras vistas anteriores el Arenal es el espacio preferido para situar grupos de personas, de igual manera que los tejados trianeros, la

²³ La atribución efectuada por Meco es refrendada en (FLOR, PEREIRA COUTINHO, FERREIRA y VARELA FLOR, 2014: 87-107). Estos mismos autores proponen que entre los colaboradores de Barco, pudieron estar Manuel dos Santos y Manuel da Costa.

iglesia de Santa Ana y el Castillo de la Inquisición, sirven de primer plano a la escena dotándola de profundidad, a lo que también contribuye la presencia del Puente de Barcas. El río ocupa buena parte de la superficie del cuadro, pero sus aguas más que remansadas parecen congeladas, mientras las escasas embarcaciones que simulan surcarlas resultan tan inmóviles como las atracadas en el muelle. Tales imágenes reflejan perfectamente la decadencia que sufría Sevilla y su puerto.

Figura 9: Anónimo. Vista de Sevilla. Sevilla, Colección Municipal.



Fuente: Sevilla. Ayuntamiento.

Mediante una cartela dispuesta en el ángulo inferior izquierdo se relacionan los edificios y elementos urbanos, aunque con errores de identificación o ubicación. El texto fija las coordenadas de localización de la ciudad y resume en tono laudatorio algunas de las glorias históricas locales. En este recuerdo al pasado existe una evidente añoranza y melancolía, de las que parecen estar contagiadas las tonalidades apagadas que dominan la pintura. Tales sentimientos son perfecta expresión de la languideciente situación que vivía la ciudad, que desde hacía casi una década había dejado de ser el puerto y la puerta de las Indias, en favor de la ciudad de Cádiz, convertida en el nuevo centro del comercio ultramarino.

Bibliografía

Fuentes primarias

- BRAUN, G. y HOGENBERG, F., (1572). *Civitates orbis terrarum*, Coloniae Prostant.
- CARO, R., (1634). *Antigüedades y principado de la ilustrissima ciudad de Sevilla y chorographia de su convento jurídico o antigua chancilleria*, Andrés Grande.
- LAVANHA, J. B., (1622). *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei Don Filipe III N. S. al Reino de Portugal. I relación del solene recebimiento que en él se le hizo*, Thomas Iunti.
- MEDINA, P., (1548). *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*. Dominico de Robertis.

Fuentes secundarias

- ALBARDONEDO FREIRE, A. J., (2014). “Vista de Sevilla. 1726”. En B. NAVARRETE PRIETO y M. FERNÁNDEZ GÓMEZ (Dir. y Ed.), *Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla* (pp. 208-211). Sevilla: ICAS, Ayuntamiento de Sevilla-BBVA.
- CABRA LOREDO, M. D., (1988). *Iconografía de Sevilla. 1400-1650*, Madrid: Ediciones El Viso.
- FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, L., (2017). “O modelo digital da pintura *Rua Nova*: recreando a arquitectura quinhentista de Lisboa”. En AA.VV. *A cidade global. Lisboa no Renascimento* (pp. 78-83). Lisboa: Museo Nacional da Arte Antiga e Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FALOMIR FAUS, M., (1998). “Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II”. En AA.VV., *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento* (pp. 218-219). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- FLOR, P.; PEREIRA COUTINHO, M. J.; FERREIRA, S. y VARELA FLOR, S., (2014). “Grande Panorama de Lisboa en azulejo: Novos contributos para fixação da data, encomenda e autoria”. *Revista de Historia da Arte*, N° 11, pp. 87-107.
- FONSECA, L. A., (2003). “Los precedentes portugueses: de la Casa da Mina a la Casa da Índia”. En G. C. BOUTET (Coord.), *España y América. Un océano de negocios. Quinto Centenario de la Casa de la Contratación. 1503-2003* (pp. 33-46). Madrid: El Viso.
- GEHLERT, A., (2014). “The Weilburg painting showing the Lisbon entry of 1619 in its historical and pictorial context”. *Revista de História da Arte*, N° 11, pp. 69-85.
- HAVERKAMP-BEGEMANN, E., (1960). “The Spanish Views of Antón Van den Wyngaerde”. *Master Drawings*, N° 7, pp. 375-399.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A., (2013). *Anatomía de la catedral de Sevilla*, Sevilla: Diputación de Sevilla.
- JORGAN GSCHWEND, A. y LOWE, K., (2017). “Sitios globais da Lisboa renascentista”. En AA.VV., *A cidade global. Lisboa no Renascimento* (p. 41). Lisboa: Museo Nacional da Arte Antiga e Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- KAGAN, R. L., (1986). “Felipe II y los Geógrafos”. En R. L. KAGAN (Dir.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las Vistas Españolas de Anton Van den Wyngaerde* (pp. 51-53). Madrid: El Viso.
- KAGAN, R. L., (1998). *Imágenes urbanas del mundo hispánico. 1493-1780*, Madrid: Ediciones El Viso.

- LEITE, A. C., (1997). “Torreón del Paço da Ribeira”. En C. RIAÑO LOZANO (Comp.), *Juan de Herrera, arquitecto real* (pp. 144-149). Madrid: Lunwerg Editores.
- LÓPEZ TORRIJOS, R.; GÓMEZ LÓPEZ, C.; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, A.; LLIL PEÑALBA, J.; CONSUEGRA GRANDULLO, A., (2015). *Representar la ciudad en la Edad Moderna:1565. Wyngaerde en Alcalá*, Madrid: Universidad de Alcalá y UNED.
- LÓPEZ TORRIJOS, R., (2009). *Entre España y Génova. El Palacio de don Álvaro de Bazán en El Viso*, Madrid: Ministerio de Defensa.
- LOURENÇO, A. C.; SOROMENHO, M. y SEQUEIRA MENDES, F., (1997). “Felipe II en Lisboa: Moldear la Ciudad a la Imagen del Rey”. En C. RIAÑO LOZANO (Comp.), *Juan de Herrera, arquitecto real* (p. 130). Madrid: Lunwerg Editores.
- MECO, J., (1994). “Azulejos com Iconografía de Lisboa”. *Olisipo*, N° 2, pp. 85-113.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L., (2013). *La aventura de Jerónimo Köler. Sevilla, 1533*, Madrid: Fundación Focus-Abengoa/Marcial Pons Historia.
- MORALES MARTÍNEZ, A. J., (2003). “Imágenes renacentistas de los paisajes andaluces”. En J. FERNÁNDEZ LACOMBA, F. ROLDÁN y F. ZOIDO (Coords.), *Territorio y Patrimonio. Los Paisajes Andaluces* (p. 155). Comares: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- MOREIRA, R.; SOROMENHO, M. y FRANCO, A., (1991). “Vue panoramique de Lisbonne”. En R. MOREIRA (Com.), *Portugal et Flandre. Visions de l’Europe (1550 -1680)* (p. 213). Bruselas: Fondation Europalia International.
- MORÓN DE CASTRO, M. F., (1981). “Análisis histórico estilístico”. En AA. VV., *El retablo mayor de la catedral de Sevilla* (pp.140-141). Sevilla: Monte de Piedad.
- OLIVER, A., (1999). “Vista de Sevilla”. En AA.VV., *Velázquez y Sevilla* (p. 16). Sevilla: Junta de Andalucía-Aldeasa.
- PIZARRO GÓMEZ, F. J., (1987). “La jornada de Felipe III a Portugal en 1619 y la arquitectura efímera”. En P. DIAS (Coord.), *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos* (pp. 123-146). Coimbra: Livraria Minerva.
- PIZARRO GÓMEZ, F. J., (1984). “Emblemas y jeroglíficos en la entrada triunfal de Felipe III en Lisboa (1619)”. *Norba Arte*, N° 5, pp. 163 - 178.
- PORTÚS, J., (2000). “Vista de Sevilla”. En AA.VV., *El Galeón de Manila* (p. 51). Madrid: Aldeasa-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C., (2010). “El maestro Alonso Rodríguez”. En B. ALONSO RUIZ (Coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico* (p. 337). Sevilla: Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C., (1998). *Cantera y obra. Las canteras de la Sierra de San Cristóbal y la catedral de Sevilla*, El Puerto de Santa María: Ayuntamiento.
- SANCHO CORBACHO, A., (1975). *Iconografía de Sevilla*, Sevilla: Gráficas del Sur.
- SERRAO, V., (2009). “Nossa Senhora da Boa Viagem velando pela protecção do comercio na barra de Lisboa”. En AA.VV., *Portugal e O Mundo nos séculos XVI y XVII* (p. 70). Lisboa: Museo Nacional de Arte Antigua.
- SERRERA J. M., (1989). “Sevilla: Imágenes de una Ciudad”. En J. M. SERRERA y J. PORTÚS (Coords.), *Iconografía de Sevilla. 1650-1790* (pp. 39-40/69-74). Madrid: Ediciones El Viso.
- SERRERA, R. M., (2003). “La Casa de la Contratación en Sevilla (1503-1717)”. En G. C. BOUTET (Coord.), *España y América. Un océano de negocios. Quinto Centenario de la Casa de la Contratación. 1503-2003* (pp. 47-64). Madrid: El Viso.