

DE ICONOGRAFÍA SEVILLANA: EL ARRABAL DE LA MACARENA

Gracias a Sancho Corbacho Sevilla cuenta hoy día con un amplio repertorio iconográfico (1). En él, sin embargo, las obras de los siglos XVI y XVII son las menos. Entre ellas se encuentran, eso sí, algunas de las más significativas vistas de la ciudad, como la de Hoefnagle, esencial para el conocimiento de la Sevilla de mediados del XVI, o la conservada en el Museo de América de Madrid, imprescindible por su valor testimonial, al igual que la de la Hispanic Society of América de Nueva York, para el estudio de la Sevilla puerto y puerta de las Indias. La importancia de estas obras no suple, sin embargo, la ausencia de aquellas otras cuya visión posibilitaría un mejor y más complemento conocimiento de la urbe del Quinientos y del Seiscientos. En este sentido Sevilla no ha sido tan afortunada como la mayoría de las ciudades europeas con las que por entonces se podía comparar, entre ellas Nápoles, en tantos puntos relacionable con ella (2).

En su caso, y pese a ser el centro de una gran escuela pictórica, fueron pocos los maestros que la eligieron como tema. Aunque las obras que se conservan no son, evidentemente, las únicas que se pintaron-testimoniándolo así, entre otros ejemplos, las "cuatro ciudades de Sevilla" que en 1610 le encargan a Cristóbal Vela y a Juan Quintanilla y las tres vistas de Sevilla que en 1620 pinta Miguel de Esquivel, por desgracia todas ellas desaparecidas (3) —parece ser un hecho cierto que a la clientela sevillana no le interesó ver reflejadas en imágenes pictóri-

(1) SANCHE CORBACHO, Antonio: *Iconografía de Sevilla*, Sevilla, 1975.

(2) Sobre la iconografía napolitana del siglo XVII, véase el estudio de ALISIO, Giancarlo: *L'immagine della città*, en "Civiltà del Seicento a Napoli", vol. I. Nápoles, 1984, pág. 77-90.

(3) En relación a las vistas pintadas por Cristóbal Vela y Juan Quintanilla, cf. BAGO y QUINTANILLA, Miguel: *Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVIII*, en "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía", vol. V, Sevilla, 1932, págs. 78-79. Con respecto a las ejecutadas por Miguel de Esquivel, cf. VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, págs. 382-383.

cas la ciudad en la que vivía. Obsesionados por alcanzar la visión de la Jerusalén celeste que les predicaba la Iglesia, los sevillanos hicieron de su ciudad la urbe de sus místicos anhelos. De esta forma la Giralda y la Torre del Oro vinieron a ser en los cuadros de Pacheco, Zurbarán y otros maestros los símbolos de la Letanía Lauretana, dispuestos arbitrariamente a la orilla de un Guadalquivir edénico. Por desgracia esta divinización del entorno urbano no aportó novedades a la iconografía de la ciudad, ya que los monumentos antes citados fueron los que casi siempre se reprodujeron.

Dentro de ese mismo orden de cosas es de lamentar que las representaciones de los santos protectores de Sevilla que se ejecutan durante los siglos XVI y XVII no contribuyeran a crecentar el repertorio iconográfico de la ciudad. De ellas, sólo las de las Santas Justa y Rufina aportaron testimonios valorables, si bien referidos casi todos ellos a la Giralda. De hecho, y dada su milagrosa intervención a favor de esa torre, sólo en el grupo escultórico que figura en el banco de retablo mayor de la catedral, ejecutado a finales del siglo XV, en la tabla conservada en la trianera parroquia de Santa Ana, pintada a principios del XVI, y en la cédula otorgada por Carlos I a Sevilla en 1549, ejecutada en el ámbito de la chancillería vallisoletana, se refleja el entorno de la Giralda. En las restantes la torre aparece aislada de su contexto, centrando las figuras de las santas que milagrosamente impidieron su caída; iconografía ésta que privó a Sevilla de las vistas que, en su caso, generaron las representaciones de los santos protectores de otras ciudades.

Frente a estas ausencias, se da el caso de que hay sectores de la ciudad que cuentan con un amplio repertorio iconográfico. Entre ellos se encuentra el entorno del Hospital que en un principio se denominó del Duque de Alcalá, más tarde de las Cinco Llagas, con posterioridad de la Sangre y finalmente Central. Además de aparecer en las vistas generales de Sevilla, en las que por estar tomadas casi todas desde la orilla del río, desde Triana, se reproduce muy someramente, figura como tema único en tres obras. En el lienzo fechado en 1649 en que se visualizan los estragos de la peste de ese año —en realidad un exvoto—, en uno de los dibujos que Pier M^a Baldi realiza en 1668 para ilustrar *el Viaje de Cosme de Médicis* y en el grabado abierto en 1738 por Pedro Tortolero para perpetuar el alojamiento en ese Hospital de las tropas que acompañaron a la Corte durante su estancia en Sevilla

(4) SANCHEZ CORBACHO, Antonio: *Iconografía*, op. cit., págs. 11-13 y 17-19, láms. XX, XXV y L.

(5) Anónimo. *Vista del arrabal de la Macarena*. Oleo sobre lienzo, 1 x 1,43 mts. Sevilla, propiedad particular.

desde 1729 a 1733. Uno de los enclaves sevillanos más afortunados en cuanto a iconografía, a estas tres representaciones hay que sumar otras más, la de aquí se da a conocer.

Esta última aparece en un lienzo conservado en una colección particular sevillana (5). No firmado ni fechado, los rasgos estilísticos que presenta permiten, sin embargo, encuadrarlo dentro de la escuela sevillana del último tercio del siglo XVII. Aunque obra de un modesto pintor, creo interesante darlo a conocer. De hecho, su estudio no sólo aporta una nueva visión ambiental, arquitectónica y urbanística de la Sevilla del XVII, sino que también amplía el campo de conocimiento de la pintura sevillana de esa centuria. En este último sentido este cuadro se presenta como el mejor exponente de lo que fue un amplio sector del mercado artístico local, no pudiéndose entender sino es como el resultado final de las relaciones mercantiles que los mercaderes, o tratantes, de imaginiería establecían entre un determinado tipo de clientela y de pintores.

En este lienzo el Hospital aparece formando parte de una escena de carácter más general. Captada ésta desde lo alto de la muralla de la ciudad, desde ella se divisa una amplia panorámica del arrabal de la Macarena y de las tierras limítrofes. Casi las dos terceras partes de la composición la ocupa el llano situado ante el Hospital, el cual, en buena medida, viene a ser el verdadero protagonista del cuadro. La Puerta de la Macarena, apenas intuida, y las casas que constituían el arrabal de ese nombre delimitan con toda claridad por el lado izquierdo la composición, que por el derecho se abre hacia el campo. En un segundo plano, y desplazado hacia la derecha, se encuentra el Hospital, surgiendo a su mismo nivel, a la izquierda, el río Guadalquivir. Cierra en profundidad la escena un genérico paisaje, en el que, sin embargo, se reconocen el Monasterio de San Jerónimo, emplazado en la margen izquierda del río, y el Hospital de San Lázaro, ubicado detrás del de las Cinco Llagas.

Como ya señalé antes, el cuadro es obra de un pintor de escasos recursos. La perspectiva no era, desde luego, su fuerte, evidenciándolo así las casas del arrabal y el sector oriental del Hospital. El dibujo tampoco lo era, como así lo demuestran, entre otros ejemplos, el puentecillo de la izquierda y la espadaña situada sobre el muro Este del Hospital. Frente a estos fallos, sorprende la corrección y viveza con que están captadas las figuras que animan el llano. Esto último me hace suponer que quizás el cuadro sea obra de dos maestros. Uno pintaría el paisaje y las arquitecturas y otro las figuras; hipótesis ésta que podrían avalar las cuatro vistas de Sevilla que en 1610 le encargan mancomunadamente a Cristóbal Vela y a Juan Quintanilla.

Estas deficiencias las suplen con creces los aportes ambientales, arquitectónicos y urbanísticos que ofrece el cuadro. A nivel ambiental

constituye un documento de gran valor para conocer como era la vida de ese arrabal durante el último tercio del siglo XVII. A la salida de la Puerta de la Macarena se encuentran varios tenderetes, en los que seguramente quienes iban a los hospitales de las Cinco Llagas y de San Lázaro y a las huertas y pueblos de las cercanías harían sus últimas compras. Punto de arranque la citada puerta de diversos caminos, alrededor del pilón emplazado junto al crucero desde el que se bifurcaban varios de ellos aparecen diversas figuras. Otras marchan con un carro y una recua de mulas por el situado a la izquierda, encaminándose hacia el de la derecha un hombre con un burro, posiblemente un hortelano. Por el camino del centro dirigen sus pasos hacia el Hospital diversas personas, la mayoría mujeres, quizás familiares de los enfermos allí acogidos. Hacia él también se dirigen montados en mulas y precedidos por criados, cuatro graves personajes, al parecer médicos. Completan la escena otros grupos, destacando entre ellos los formados por el porquero de la derecha y los espadachines del centro. Quienes eran y qué hacían en realidad estos últimos es algo que resulta difícil de precisar. A primera vista podría pensarse que se trata de una riña de pícaros, espectáculo nada raro en la Sevilla del XVII. De ser así, sería ésta la única escena que rompiera el tono amable, casi bucólico, del cuadro, en el que están ausentes todo tipo de referencias a las que Domínguez Ortiz denomina "las sombras del cuadro", es decir, los aspectos desagradables y sombríos de la Sevilla Imperial (6). De hecho, ni en la puerta del Hospital, ni a la salida de la Puerta de la Macarena, ni en los caminos que cruzaban el llano aparecen pícaros ni mendigos, personajes que, sin embargo, eran quienes en gran medida configuraban la vida de las calles, plazas y arrabales de la Sevilla de los hijos de Monipodio.

A nivel arquitectónico los aportes que ofrece este cuadro son relativos. De la Puerta de la Macarena apenas se intuye su mole, apreciándose, por el contrario, con toda claridad el puentecillo almenado que salvaba la hondonada que rodeaba la muralla. Como señalé antes, el tratamiento que el pintor da a las escenas del arrabal parece estar movido más por criterios de índole compositiva que testimonial. A ellos se debe, al parecer, el acentuado desarrollo en vertical que presentan las primeras casas, contrario al que ofrecen las siguientes, que al igual que en el cuadro fechado en 1649 tienen una sola planta. La tipología de estas últimas coincide en ambos lienzos, pudiéndose tomar, por lo

(6) DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *Orto y ocaso de Sevilla*, cap. VI, "Las sombras del cuadro", págs. 107-115, Sevilla, 1974, 2.^a edición. Con respecto al mundo de los pícaros y mendigos sevillanos, cf. PERRY, Mary Elizabeth: *Crime and society in early modern Seville*. The University Press of New England, 1980.

tanto, en consideración a la hora de analizar la vivienda sevillana del XVII. Algunas de estas casas tienen delante un cobertizo, elementos asimismo a tener en cuenta al estudiarse el caserío y el urbanismo de esa centura. El Hospital de San Lázaro apenas está bosquejado, reduciendo el pintor la serliana ordenación de su fachada a una simple arquería (7). Mejor tratado aparece el Monasterio de San Jerónimo, circundado por cipreses. Del Hospital de las Cinco Llagas el pintor transmite sólo los rasgos esenciales. El tejado a dos aguas que lo cubre está apenas esbozado. Igual ocurre con la fachada, de la que ni siquiera se señala la modulación del cuerpo inferior. Algo mejor tratadas aparecen la portada y el cuerpo superior de la iglesia, en el que el pintor se ha detenido en reproducir la espadaña que allí figura (8). Otra aparece sobre el muro que cerraba el lado oriental, en el que, por no haberse construido, lógicamente no se reproducen, al igual que en el cuadro de 1649, las torres allí proyectadas (9).

A nivel urbanístico los aportes que ofrece este cuadro son de gran interés. De hecho, y aún sin que esa fuera su intención, el pintor al ejecutarlo dejó constancia gráfica de como estaba configurado durante el último tercio del XVII el sector del arrabal de la Macarena fue tenía como núcleo el llano situado delante de la puerta de ese nombre (10). El camino que desde esta última llevaba a los pueblos de la Vega sirvió de eje ordenador del mismo. A su izquierda se fue formando el arrabal propiamente dicho, que pronto adquirió un contorno casi triangular. Por el Este y por el Sur quedó claramente delimitado. En el primer caso, y como se aprecia en el cuadro, por el camino antes citado y en el segundo por la calzada que corría paralela a la muralla, la Resolana. Por el Noroeste, por el contrario, el arrabal se abrió de forma irregular hacia el campo, hacia las huertas, disposición esta que aún se observa en el plano de Sevilla de 1918 (11).

(7) Sobre la ordenación serliana de la fachada del Hospital de San Lázaro, cf. MORALES, Alfredo: *Modelos de Serlio en el arte sevillano*, "Archivo Hispalense", núm. 200. Sevilla, 1982, págs. 154-155, figs. 3-4.

(8) Con relación a la citada espadaña, cf. CALDERÓN QUIJANO, José Antonio: *Las espadañas de Sevilla*. Sevilla, 1982, págs. 42 y 115, fig. 39.

(9) Sancho Corbacho dice que el pintor del cuadro fechado en 1649 posiblemente no representó la torre del ángulo suroeste para así dejar ver con mayor claridad las dos fosas que se abrieron al lado del muro oriental para enterrar en ellas a las víctimas de la peste de ese año. Cf. Sancho Corbacho, Antonio: *Iconografía*, op. cit., pág. 11.

(10) Para una aproximación a la historia del barrio de la Macarena, cf. BANDA y VARGAS, Antonio de la: *El barrio de la Macarena*, en "Archivo Hispalense", núm. 135, vol. XLIV. Sevilla, 1966, págs. 41-54.

(11) El arrabal de la Macarena no aparece completo ni en el plano de 1771 ni en el de año 1787. Por primera vez se refleja íntegro en el de 1832, si bien en el de cercanías. Con nitidez se reproducirá a partir del plano de 1848. Cf. CORTÉS, José, J. GARCÍA JAÉN, M.J. y ZOIDO NARANJO, F.: *Planos de Sevilla. Colección histórica (1771-1918)*, núms. 1-4, Jerez de la Frontera, 1985.

Al otro lado del camino se empezó a contruir en 1546 el Hospital de las Cinco Llagas, cuya conclusión, al menos en una primera fase, en 1559 supuso la transformación del espacio en que se insertó (12). Hasta entonces éste era campo abierto, viniendo a ser, tras la construcción del Hospital, mitad plaza, mitad cruce de caminos. Lo primero se debió a que el Hospital se levantó al borde del camino, pero haciendo frente a la muralla. A partir de ese momento los límites de la explanada en que se erigió quedaron fijados con precisión por tres de sus frentes. Por el Norte los marcaba el Hospital, por el Sur la muralla y por el Oeste el camino y las casas del arrabal. Sólo por el Este siguieron sin precisar, ya que hasta 1910, y aún, en parte, hasta 1918, esa zona siguió siendo huerta (13). Esta ordenación, visible en el lienzo, no hizo, sin embargo, de esta explanada una plaza propiamente dicha. Situada fuera del perímetro amurallado de la ciudad, nunca funcionó como tal. No fue plaza de mercado, ya que los puestos de venta que en ella había se localizaban en torno a la puerta y a los caminos que de ella partían. Tampoco fue escenario habitual de desfestejos religiosos, civiles y militares, ya que excepcionales fueron la procesión que el 5 de marzo de 1559 la cruzó para llevar el Santísimo al Hospital, la reunión, convocada por el asistente de la ciudad, el 30 de abril de 1597 de más de 2.000 pobres delante del Hospital para que, tras su examen, se determinase a quienes se podía permitir o no la mendacidad, las ceremonias religiosas celebradas con motivo de la peste de 1649 y las paradas militares que entre 1729 y 1733 celebraron las tropas que acompañaron a los Reyes durante su estancia en Sevilla (14).

Punto de convergencia del campo y la ciudad, aunque las casas del ya por entonces poblado arrabal tendían a definir esta explanada como un espacio semi-urbano, el estar situada extramuros, el que uno de sus frentes estuviera encuadrado por huertas y, sobre todo, el que funcionara casi exclusivamente como punto de confluencia de cami-

(12) Acerca del Hospital de las Cinco Llagas, cf. COLLANTES de Terán, Francisco: *Memorias históricas de los establecimientos de caridad de Sevilla*, vol. I, Sevilla, 1884, págs. 129-205.

(13) Hasta en el plano de 1910 esa zona sigue estando ocupada en su totalidad por huertas. En el de 1910 ya aparece en parte construida, si bien sólo por el frente que daba a la Ronda de Capuchinos. Más edificada aparece en el plano de 1918, aunque todavía no estaba construido del todo el frente que daba al Hospital. cf.

CORTÉS, José J., GARCÍA JAÉN, M. J. y ZOIDO NARANJO, F.: *Planos de Sevilla*, op. cit., núms. 11-12.

(14) Sobre la citada procesión, cf. Collantes de Terán, Francisco: *Memorias históricas*, op. cit., vol. I, págs. 143-145. Acerca de la concentración en esa explanada de más de 2.000 pobres, cf. ARIÑO, Francisco de: *Sucesos de Sevilla de 1594 a 1604*. Sevilla, 1873, págs. 45-47. Las ceremonias religiosas allí celebradas con motivo de la peste de 1649 la testimonian el cuadro fechado ese año.

nos hacían de ella un espacio semi-rural, como así lo testimonia el autor del cuadro. Aunque la intención de este último no fue la de reflejar con exactitud lo que veía desde lo alto de la muralla, captó la especial naturaleza de esa zona, en la que los ramajes del centro y el porquero de la derecha ponen de relieve su carácter semirústico. Este le viene dado, sobre todo, por el hecho de ser esa explanada punto de arranque y de convergencia de caminos, dimensión que le confería la proximidad de la Puerta de la Macarena. De esta partían diversas vías, que se bifurcaban en la cruz de crucero que hubo, al menos hasta 1910, enfrente de esa puerta (15). Esa cruz —que nada tenía que ver, como se ha dicho, con el carnero que se abrió con motivo de la peste de 1649 a la derecha del Hospital, como se ve en el cuadro fechado ese año, no delante— servía de eje ordenador a la explanada, cuyo carácter rural acentuaba aún más el abrevadero, o pilón, situado junto a ella (16). De allí partían el camino que bordeando el río llevaba a San Jerónimo y a los pueblos de la Vega, el que iba al Hospital y el que comunicaba la ciudad con el Hospital de San Lázaro y más tarde, también, con el cementerio. A estos tres, señalados en el cuadro por medio de una acentuada diferenciación cromática, había que sumar otros dos: los que arrancando de la Puerta de la Macarena discurrían paralelos a la muralla, pronto conocidos como la Resolana, el de la izquierda, y la Ronda de Capuchinos, el de la derecha.

El paso del tiempo no ha alterado, en lo fundamental, la naturaleza de esta explanada, a la que ni siquiera hoy en día se la puede llamar con propiedad plaza. A configurarla como tal no contribuyeron los árboles con los que se quiso enfatizar el camino de acceso al Hospital, reflejados por primera vez en el plano de 1848, ni los parterres que más tarde se dispusieron a ambos lados de ese camino, incorporados ya en el plano de 1891 (17). A que no se la pudiera considerar como plaza favoreció también el que, como señalé antes, al menos hasta 1918 el

(15) El primer plano que la recoge es el de 1848, figurando en todos los que se levantan hasta 1910, inclusive. Cf. CORTÉS, José J., GARCÍA JAÉN, M.J. y ZOIDO NARANJO, F.: *Planos de Sevilla*, op. cit., núms. 4-11.

(16) El que esa cruz se cite allí desde antes de la construcción del Hospital de las Cinco Llagas, el que se sitúa en eje con la Puerta de la Macarena, no al centro de la explanada situada delante del Hospital, y el que los carneros que se abren con motivo de la peste de 1649 se localicen a la derecha del Hospital, no delante, son argumentos suficientemente claros como para poder afirmar que esa cruz nada tiene que ver, como mantiene Sancho Corbacho, con la peste de 1649. Cf. Sancho Corbacho, Antonio: *Iconografía*, op. cit. pág. 11.

(17) La arboleda aparece en el plano de 1848 y los parterres en el de 1891, Cf. Cortés, José J., García Jaén, M.J. y Zoido Naranjo, F.: *Planos de Sevilla*, núms. 4 y 9.

lado Este permaneciera en gran medida sin edificar. De hecho, en la actualidad todavía sigue funcionando casi exclusivamente como cruce de caminos, no como plaza. De ahí el valor testimonial del cuadro que se da a conocer.

COLECCIONISMO REGIO E INGENIO CAPITULAR

(Datos para la historia del Descendimiento de
Pedro de Campaña)



Anónimo. Vista del Arrabal de la Macarena. Sevilla. Propiedad particular.

