



LA ARQUITECTURA APOCALÍPTICA: LA SIMBOLOGÍA DE LAS CONSTRUCCIONES ARQUITECTÓNICAS EN LOS GRABADOS DEL APOCALIPSIS DE JUAN DE JÁUREGUI

CONCEPCIÓN SÁNCHEZ PÉREZ

RESUMEN

En este artículo abordamos el análisis y la interpretación simbólica de los conjuntos arquitectónicos urbanos dibujados por Juan de Jáuregui para ilustrar el libro del Apocalipsis. Insistiendo en la relevancia que presentan al tomar como modelos los planos de las vistas de las ciudades de Roma y Jerusalén.

PALABRAS CLAVE: Apocalipsis, simbolismo, grabados, Jáuregui.

ABSTRACT

In this article we are going to deal with the symbolic analysis and interpretation of the architectonic urban units drawn by Juan de Jáuregui to illustrate the book Apocalypse. Insisting in the relevance presented by taking as models the plans of the views of the cities of Rome and Jerusalem.

KEY WORDS: Apocalypse, symbolism, drawings, Jáuregui.

Juan de Jáuregui (1583-1641) realizó una serie de veinticuatro grabados para ilustrar el libro del jesuita Luis del Alcázar denominado *Vestigatio Arcani Sensus in Apocalipsis, cum opúsculo de Sacris Ponderibus ac Mensuris*, impreso en Amberes en 1614. Dentro de dichos grabados aparecen en tres de los mismos un entramado de construcciones arquitectónicas cargadas de simbología que es necesario descifrar para entender algunas de las metáforas del complejo universo apocalíptico.

Las ilustraciones arquitectónicas de Juan de Jáuregui para los grabados *Las siete copas*, *Los siete ángeles trompeteros* y *El sexto ángel vertiendo su copa sobre el río Eúfrates* muestran el alcance simbólico de estas perspectivas urbanas y su interés por la integración de la arquitectura para ubicar la narración pictórica en un tiempo y espacio concreto. Su interés por la arquitectura y la perspectiva queda también manifestado en las teorías expuestas sobre estos temas en *El Memorial informatorio por los pintores*, publicado en 1629¹. La originalidad que presenta en estos grabados es la establecer un paralelismo entre el mundo cristiano y el pagano a través de las distintas edificaciones. Dentro de las fortificaciones emerge el caserío formado por una amalgama de construcciones que denota su erudición sobre la antigüedad clásica y el conocimiento sobre los distintos estilos arquitectónicos. La admiración de los vestigios romanos en su ciudad natal

y durante su estancia en Roma, así como las edificaciones de las diferentes ciudades que conocía quedan reflejadas en estas ilustraciones de urbes concretas, y a su vez llenas de simbolismos. Al igual que el libro del Apocalipsis está lleno de metáforas que es necesario descifrar las urbes de Jáuregui poseen la misma intencionalidad al identificar en éstas los sucesos acaecidos durante el Imperio Romano y revelados en las visiones del libro de San Juan. En este escenario se desarrollan dos fuerzas contrapuestas en lucha constante que serán por una parte el poder estatal pagano y por otra la comunidad cristiana.

Durante el siglo XV se desarrolla la imagen de Roma en sus múltiples vertientes, como símbolo político o moral, emblema de un concepto urbano, plasmación literaria, recuerdo del pasado y además Roma eterna y triunfo de la fe, siendo una de sus constantes representativas, la urbe como imagen del desaliento por la pérdida de su pasado esplendoroso². Es sabido el interés que desde el siglo XVI despertó la ciudad de Roma en los artistas españoles, no solo por encarnar a la capital del mundo romano sino por enlazar la modernidad en un momento de recuperación de la cultura y el lenguaje clásicos, siendo una meta en la formación artística. En dicha centuria Roma era una ciudad cosmopolita, centro de la espiritualidad cristiana y heredera de los valores de la Antigüedad, que supo unificar la cultura clásica con el conocimiento cristiano³. Cuando Juan de Jáuregui recibió el encargo de preparar los grabados para el libro del *Apocalipsis* ya había vuelto de su estancia en Roma. Aunque poco sabemos de sus actividades en dicha ciudad, es interesante descubrir como solapadamente y a través de sus labores artísticas va dejando constancia de este hecho. En su doble faceta de poeta-pintor y como paradigma de su tiempo de la interrelación entre las artes evoca el pasado romano tanto en la poesía como en la pintura. Si bien es verdad que en ambas alude a distintos momentos de su historia a través de la imagen de la urbe. En su actividad poética trata el tema de las ruinas de Roma con un soneto denominado *Epitafio a las ruinas de Roma*:

«El nombre ausonio, que ligera y suelta
la fama un tiempo resonó, y el culto
templo tarpeyo, a quien el indio oculto
rindió tesoros, y el iberio celta,
aquí difunto yace. Aquí, resuelta
la piedra en polvo y el antiguo bulto,
nos muestra Roma su sepulcro inculto,
en las cenizas de sí misma envuelta.

Fue rara Fénix, que su cuerpo mismo
quiso abrasar en encendidas guerras,
porque su vida renovase el vuelo.

Y si un tiempo rigió las anchas tierras,
hoy extiende desde ellas al abismo
su sacro imperio, y al empíreo cielo»

Con este poema se conecta a la lista de poetas que han empleado el tópico de las ruinas y que posiblemente sea uno de los recursos literarios más plásticos y atinados para reflejar el sentimiento de desencanto del hombre del Barroco⁴.

El factor de las ruinas es una temática recurrente entre los pintores y poetas del Barroco. Sin embargo, la admiración a las ruinas de Roma aunque es un hecho frecuente entre los artistas italianos, avocados a ensalzar la grandeza de la metrópolis como símbolo de la antigüedad clásica y cristiana, no es un motivo compositivo primordial en nuestro país a excepción de Quevedo y Jáuregui que permanecieron en Italia⁵. Así Juan de Jáuregui en su pericia de poeta emplea la contemplación de las ruinas romanas con nostalgia ante la pérdida de los símbolos de la antigua grandeza de Roma. En el otro aspecto de pintor no se remite al tópico de las ruinas y maneja un decorado intacto del Imperio Romano como marco para el desarrollo metafórico de la escena apocalíptica.

Para los italianos y españoles son habituales los fondos pictóricos en estado ruinoso, con vestigios romanos apilados sin atender a su ubicación concreta, ya que al pintor no le interesa el monumento en sí mismo sino por su connotación simbólica. Los edificios señeros romanos son conocidos en España mediante los viajes, los cuadros llegados a la península y el interés de divulgar las ruinas mediante dibujos o grabados. Así los artistas aluden a la ciudad de Roma a través de sus monumentos aislados, seleccionados al azar

pero con un valor simbólico o emblemático que será el soporte de la historia a representar, sin valorar la cuestión de Roma en el sentido propiamente dicho de ciudad⁶. A pesar de ello Juan de Jáuregui representa el plano de la ciudad de Roma con el sentido metafórico que la interpretación del pasaje apocalíptico le dicta y siguiendo el comentario del texto de su autor, Luis del Alcázar. El jesuita defiende que todos los acontecimientos narrados en el libro del *Apocalipsis* se refieren y se cumplieron dentro de los primeros siglos de la historia de la iglesia y todas las visiones del libro atañen al Imperio Romano, Jerusalén o la iglesia cristiana. El escenario es Roma donde se desarrolla el paganismo en el que se había sumido el Imperio Romano, éste simbolizaba todos los poderes políticos hostiles a la iglesia. El contenido de las visiones del *Apocalipsis* está conectado con las persecuciones desencadenadas en Roma contra las comunidades cristianas. Así las ciudades representadas en estos grabados aunque pudieran parecer fruto de la casualidad no son imaginarias y describe palpablemente en *Las siete copas*, un auténtico plano de la ciudad de Roma, reflejando los edificios y lugares más emblemáticos referidos casi en su totalidad a la Roma de época Imperial, el Coliseo, las termas de Diocleciano, o la pirámide de Caio Cestio pueden ser claramente identificados.

En el grabado de *Las siete copas* los edificios los describe abocetados y en la lejanía con un diseño urbanístico ideal, no pretende obtener una sensación de urbanismo porque no emplea una planimetría propiamente dicha, sino que describe los edificios más relevantes ubicándolos como salteados y aunque algunos elementos plantean una confusa identificación, si es seguro que en su conjunto representa el plano de Roma. De esta manera el ámbito escénico lo recrea en la configuración de las perspectivas urbanas con un entramado de edificios civiles y religiosos. En estos proyectos de espacios urbanos los restos arqueológicos de la antigüedad no aparecen en ruinas, sino que emergen edificados en la totalidad de sus elementos y conjuntados con otros elementos arquitectónicos contemporáneos a la etapa cristiana. A pesar de que en esta época era corriente figurar las ruinas de Roma, Jáuregui no lo desarrolla de este modo, sitúa los edificios íntegros para indicar el presente y la actualidad de la civilización antigua romana en el contexto apocalíptico.

Es seguro que cuando Juan de Jáuregui se dispuso a efectuar esta serie de conjuntos arquitectónicos urbanos recurrió a los planos de las vistas de Roma con las que estaba familiarizado. La explicación de la Roma antigua mediante planos fue un hecho frecuente entre los arquitectos y urbanistas desde la Edad Media, marcados por las primeras guías destinadas a los peregrinos desde el siglo XI, en estos se combinaban los edificios reales con los fantásticos. Continuator de esta tradición es el arquitecto renacentista, León Batista Alberti que en su tratado *Descriptio Urbis Romae*, conjuga dentro de las murallas Aurelianas construcciones antiguas y contemporáneas. Posteriormente hacia mediados del siglo XVI sobresalen los estudios cartográficos de Leonardo Buffaini y Pirro Ligorio. Así mismo es relevante la cartografía para el recorrido de *Las siete iglesias*, realizado en el contexto contrarreformista con motivo del jubileo de 1575, que adquirió la condición de celebración ideológica de la iglesia en defensa de la Fe católica y a su vez sirvió de inspiración al proyecto urbanístico de Sixto V⁷.



Hemos podido discernir que una de las urbes representadas por nuestro autor está relacionada indistintamente con las vistas de la ciudad de Roma de Tadeo di Bartolo⁸ efectuada entre 1406-1414, y con las de Pirro Ligorio⁹ fechables hacia 1552 y 1561. Así se aprecia en el grabado *Las siete copas*, donde se verifica la exacta correspondencia con el plano de Roma, más cercano a la visión ideal de la Roma antigua plasmada por Taddeo di Bartolo. También su referencia al plano de Ligorio es insistente al presentar intactos los elementos arquitectónicos arqueológicos más significativos de la ciudad y conservar el sentido de los caminos medievales en los espacios libres que rodean dichos monumentos, pero prescindiendo del tejido urbano que constituye las líneas fundamentales de la metrópolis.

La planimetría de *Las siete copas*, posee tintes de las ilustraciones sobre la ciudad de Roma pertenecientes a la primera mitad del siglo XV, entre las que se encuentran, como dijimos anteriormente el fresco

realizado entre 1406-1414 por Taddeo di Bartolo para el palacio Comunal de Siena. Los modelos de principios de esta centuria se convierten preferentemente en símbolos diversificados de una reseña religiosa o ética, personificando Roma la ciudad del bien por Jerusalén y la ciudad del mal por Babilonia y sus connotaciones provienen a su vez del humanismo y del mundo medieval¹⁰. Juan de Jáuregui para su interpretación metafórica de la urbe elige a Roma como ciudad del mal, en su interpretación es la Roma pagana escenario del martirio cristiano, tal como se indica en el libro del *Apocalipsis* que acontecieron los sucesos. Éstos conceptos son los que principalmente extraerá de las formas urbanas simbólicas desarrolladas en la primera mitad del siglo XV y para ello implantará una escenografía en la que concurren y se pueden distinguir edificaciones de origen fantástico junto a otros monumentos reales.

En cuanto a las figuras de las plantas, en el siglo XV están asociadas a la tradición medieval tendentes a una excesiva regularidad, generalmente circulares o rectangulares y circundadas por murallas repletas de torreones almenados y formas góticas¹¹. En su planta de la ciudad de Roma, Juan de Jáuregui aunque continúa el ejemplo amurallado propuesto en el siglo XV, se aleja de estas tendencias al dibujar la urbe con la forma irregular que originariamente presenta, tal y como lo hiciera en el siglo XVI, Pirro Ligorio en la cartografía de la ciudad de Roma. Éste coloca los nombres de las zonas y monumentos más relevantes, mientras que en Jáuregui se distinguen por su tipología. Y al igual que Ligorio destaca de la escena los edificios más significativos, los ubica en el mismo sitio y los dispone en perspectiva como punto de atención para el espectador. El análisis pormenorizado del plano romano efectuado por el artista sevillano nos indica su sentido esquemático debido a la limitación del espacio representativo y a su vez es explicativo revelando al espectador instruido el lugar designado. En su síntesis planimétrica amuralla la ciudad dejando fuera del recinto villas de recreo, conjuntos conventuales y otros inmuebles que hablan de la expansión extramuros del casco urbano. Dibuja claramente el río Tiber con sus numerosos puentes y la isla Tiberiana, y al otro margen de éste, al sur del río que separa la otra parte de la metrópolis un reducto también fortificado para señalar la zona Vaticana y El Trastevere. Así nos lo indica Jáuregui mediante la división fortificada y los puentes dibujados sobre ellas, identificándolas con El Vaticano y El Trastevere. La recurrencia a dichos lugares insiste en las sugerencias que estas zonas conllevan para explicar alegóricamente su grabado. El Vaticano además de las extraordinarias riquezas artísticas que alberga y residencia oficial de los papas desde la Edad Media, es sobretodo el emblema del mundo cristiano por excelencia. Por su parte el Trastevere es una de las zonas más antiguas y populares de Roma, donde se establecieron colonias de judíos y cristianos.

Su admiración por la antigüedad romana le conduce a establecer los tres sectores constituidos por el foro Romano, los foros Imperiales y el Palatino, ubicados entre las colinas del Palatino, Quirinal y Capitolina que significaban el centro político, religioso, administrativo y símbolo del antiguo esplendor de Roma. Es significativo como Jáuregui señala el foro de Trajano a través de la columna que lleva su nombre, pinta los arcos de triunfo de la Vía Sacra como el arco de Tito y el de Séptimo Severo. A su vez dibuja la columna de Marco Aurelio inspirada en la de Trajano para establecer el parangón entre ellas, ya que ambas poseen características análogas en cuanto a dimensiones, el relieve ascendente en espiral por el fuste narrando dos batallas y separadas a mitad de su altura por una victoria alada. Las dos columnas se coronan por esculturas, la de Trajano en su origen por una escultura del emperador, sustituida posteriormente, en 1587, por una de San Pedro que esculpieron Tommaso della Porta y Leonardo Sormani, y la de Marco Aurelio al perder en la Edad Media la escultura original, fue sustituida en 1589 por una de San Pablo realizada por Domenico Fontana¹². Nuestro autor perfila las características formales de dichas columnas indicando su alto basamento, el particular fuste en espiral y su coronamiento escultórico.

A todo ello hay que sumar una serie de construcciones arquitectónicas representativas de la cultura romana como son los circos con su definitoria figura de paralelogramo alargado, redondeado por uno de sus extremos y con el graderío para los espectadores. También ha incluido en la parte divisoria central denominada espina el gran obelisco de Ramsés III, traído desde Heliópolis en época de Augusto, tomando de este modo el modelo del circo Massimo. Juan de Jáuregui dibuja cuatro anfiteatros destacando por su tamaño el Coliseo o anfiteatro de Flavio, y el anfiteatro denominado Castrense ubicado, tal y como se encuentra en las murallas Aurelianas, y así mismo representado por Ligorio. En las representaciones pictóricas tanto medievales como renacentistas el Coliseo fue uno de los monumentos más figurados en dibujos o grabados y siempre estaba incluido en los planos de la ciudad, a pesar de su estado ruinoso durante los siglos XV y XVI destacaba del entramado urbano por su magnitud y su estructura ligeramente circular, convirtiéndose en un monumento simbólico de la grandeza y poder de la Roma imperial¹³. La mayoría de las imágenes del Coliseo son figuras fantásticas en las que aparece transformado o con una visión parcial y fragmentada. Y en la pintura, dibujos o grabados el Coliseo se asocia a escenas de martirio o pasajes de la pasión de Cristo como

loci martirium para cristianizar el fondo escénico¹⁴. También para Juan de Jáuregui el anfiteatro de Flavio, sigue siendo uno de los monumentos más emblemáticos y representativos de la Roma antigua por su relación con el martirio de los cristianos. En su imagen es un edificio actual de la Roma de su tiempo, y lo concibe con su aspecto estructural completo, sutilmente elíptico y sus órdenes encadenados para indicar que las visiones del *Apocalipsis* ocurren en esta época de vigencia y esplendor de la arquitectura romana. Por su tamaño lo destaca de los otros anfiteatros en la red urbana como uno de los elementos esenciales de la cultura y civilización romana, imagen de la ciudad. En su planimetría es contemporáneo a las vistas de la Roma imperial para conectarlo, de este modo, con el desenlace de los sucesos apocalípticos. A las termas les dedica otro lugar destacado sobresaliendo en su proyecto las termas de Maximiano y Diocleciano representativas de las grandes construcciones de su género, constituyendo el conjunto termal más grande de la antigüedad. En el entramado constructivo aparecen numerosas edificaciones de planta circular que se podrían relacionar con los templos dedicados a los Dioses paganos, con monumentos funerarios o bien conmemorativos adscritos a esta tipología.

Contrastando con estas descripciones arquitectónicas que sugieren al espectador las formas de vida de la antigua Roma, intercala un monumento tan representativo del mundo cristiano contrarreformista como la iglesia del Jesús. A pesar de que como dijimos anteriormente, Jáuregui sigue en muchos aspectos a Pirro Ligorio, éste no la incluye en su cartografía debido a que cuando la realiza entre 1553 y 1561, aún no había sido edificada dicha iglesia. Es obvio que Juan de Jáuregui la incluyera por encarnar a la iglesia madre de la Compañía de Jesús, estar consagrada a la veneración de su fundador y sobretodo por contribuir a la difusión ideológica, religiosa y espiritual de las normas contrarreformistas. A su vez era el modelo formal de muchas iglesias de la Contrarreforma definidas por su funcionalidad litúrgica y su severa fisonomía ornamental derivadas del Concilio de Trento. Su modelo tuvo vigencia en Roma durante más de un siglo, siendo difundido por los jesuitas por toda Europa y convirtiéndose en referencia obligada para toda la arquitectura jesuítica y contrarreformista. Por ello Jáuregui diseña la iglesia del Jesús de pequeño tamaño rodeada de la impresionante grandeza que desprenden los inmuebles de época romana para hacer hincapié en la sobriedad y austeridad propugnados por San Ignacio de Loyola y conectados con los conceptos transmitidos por Luis del Alcázar en el libro del *Apocalipsis*.

Siguiendo el plano de Pirro Ligorio al noroeste del río Tiber dentro de las murallas Aurelianas describe el complejo entramado de antiguos acueductos que desde las colinas del Lacio abastecían de agua a la ciudad como el de Nerón, del Anio Novus, del Aqua Felice, del Aqua Claudia y del Aqua Marcia. Figura con total fidelidad la magnificencia de la Puerta Mayor incorporada a las murallas Aurelianas y soportando los conductos del doble acueducto del Anio Novus y del aqua Claudia. Así mismo vinculada a los muros Aurelianos ubica la pirámide de Cayo Cestio, junto a la puerta Ostiense. Dicha pirámide es un monumento funerario de época de Augusto y junto con los obeliscos nos indican el gusto entre los romanos por la estética egipcia. La pirámide de Cayo Cestio se incluye en múltiples vistas, en planos de la ciudad y en los fondos pictóricos italianos, pero entre los españoles sólo es reconocible formando parte de los decorados de Juan de Juanes¹⁵.

El plano de Roma dibujado por Juan de Jáuregui posee tintes topográficos al marcar la colina del Capitolio, el río Tiber con su exacta disposición sinuosa y la isla Tiberiana. El Capitolio está configurado por dos cumbres entre un pequeño valle y es la más pequeña de las siete colinas de la ciudad, donde se desarrollaban las actividades políticas, religiosas y administrativas, siendo el centro y símbolo de la urbe. Por la trascendencia que esto conlleva Jáuregui asimiló sus características marcando dichas zonas montañosas y sus conjuntos arquitectónicos. La isla Tiberiana está representada con estricta precisión, marcando claramente los puentes de conexión denominados Fabricio que aún conserva su estructura original y Rotto, este último posee la singularidad de ser el primero de Roma construido en piedra. La isla adquiere la relevancia de asemejarse su forma a la de un barco, generando diversas leyendas una de ellas cuenta que:

«...A la altura de la ciudad el barco embarrancó, y la serpiente del Dios señaló el punto exacto en donde se debía construir un templo para salvar la ciudad. En cualquier caso, el templo dedicado al dios de la medicina existía, y junto a él un hospital, y también que la isla se ornamentó en forma de barco militar, con un obelisco en el centro...»¹⁶

Ligorio en su plano no sitúa el obelisco ni las características de las edificaciones. Por ello Juan de Jáuregui debía de estar familiarizado con esta fábula ya que presta forma de barco a la isla instalando un obelisco en el centro y a ambos lados un centro religioso diferenciado por las cúpulas que sobresalen y otro

formado por construcciones civiles de menor relieve representativas de centros hospitalarios, tal y como se indica en la urbanística legendaria de la isla.

Tras pasando la isla al otro margen del río se encuentra el Vaticano, en esta zona Juan de Jáuregui mezcla una serie de edificaciones dentro de un recinto amurallado de las que sobresale un edificio por su volumen y majestuoso perfil bordeado por una fortificación poligonal, lo que bien podría identificar este bastión fortificado con el castillo de Sant' Angelo. Ya que a partir del siglo VI fue el principal baluarte del poder pontificio y posteriormente cuando a fines del siglo XIV los pontífices tras su exilio en Aviñón vuelven a Roma imponen como condición establecerse en dicho lugar, pasando desde el siglo XV a ser propiedad definitiva de la Santa Sede. Sant' Angelo fue a su vez testigo de la defensa de la iglesia católica contra el protestantismo, cuando Clemente VII desde el castillo vio el saqueo de Roma por parte de las bandas luteranas, y con estos sucesos es significativo señalar que el propio Clemente VII creyó que el fin del mundo estaba próximo tal y como se indicaba en el desenlace del libro del *Apocalipsis*¹⁷. A pesar de la cercanía del castillo a la basílica de San Pedro y a otras edificaciones de origen cristiano, Jáuregui lo ubica en un primer plano de la imagen para llamar la atención del espectador. La historia intrínseca de la propia fortaleza nos hace observar la relevancia concedida a esta construcción y su connotación simbólica relacionada con los avatares del papado y la iglesia de Roma. Por ello en la época de crisis religiosa tras la Reforma Protestante, Juan de Jáuregui concede principal atención a dicho lugar para evocar los cismas que se producen en la iglesia tras la escisión de la misma, reivindicando los presupuestos religiosos dictados por la Contrarreforma.

En *El sexto ángel vertiendo su copa sobre el río Eúfrates*, describe la escena a través de una parte de la zona amurallada de la ciudad dividida en dos y originando un camino por el que transitan las tropas, a ambos lados ubica el entramado de edificios civiles y religiosos. Continúa interpretando la ciudad de Roma a través del texto del libro del *Apocalipsis*, referido al capítulo 16 y concretándose en los versículos (12-14) que textualmente indica:

«...El sexto vertió su copa sobre el río grande, el Eúfrates, y sus aguas se secaron, dejando paso libre a los reyes del oriente... Huyeron todas las islas, y desaparecieron las montañas...».

La explicación de este pasaje apocalíptico le es transmitida por Luis del Alcázar en *Los Argumentum Apocalipseos*¹⁸. En ellos aclara una serie de puntos que el autor de los grabados utilizará para la elaboración iconográfica. Una de estas figuras corresponde a la invasión de los Persas y los Medos contra Babilonia habiéndose secado el Eúfrates y es uno de los símbolos de los cristianos que ocupan Roma haciendo, a su vez, alusión a la ruina de la ciudad, es decir, a la conversión de la Roma pagana¹⁹. Así indica que la figura de los Reyes es una inmediata referencia a los Reyes partos, los enemigos más poderosos que aún le quedaban a Roma y las aguas del río constituían una protección eficaz contra ellos.

Juan de Jáuregui en su interpretación substituye el río Eúfrates por el Tiber parcialmente desecado para dejar paso a las tropas, suprimiendo la isla Tiberiana y las colinas de Roma. Por ello ha dejado constancia en uno de los márgenes de lo que sería el río con monumentos romanos como el anfiteatro, y el obelisco junto a otros que aluden a Jerusalén. Su referencia al templo de Jerusalén está presente en la columna y en el templete que recuerda a San Pietro in Montorio. Durante el renacimiento era corriente mezclar en las representaciones pictóricas escenas ubicadas en Tierra Santa junto a elementos de procedencia claramente romana. Y la tipología arquitectónica circular se asociaba desde la época Medieval con la configuración simbólica del templo de Salomón centralizado, muy utilizada esta disposición por los artistas en el renacimiento y el barroco²⁰. Así con este grabado también establece la dualidad cristiano-pagana a través de esta proyectiva urbana simbólica.

Jáuregui en *El Memorial informatorio* contempla la obligación de los pintores de interpretar toda clase de circunstancias y especifica claramente cómo la representación arquitectónica universal es fundamental en la obra pictórica, haciendo llegar al espectador su contenido alegórico. Así aclara textualmente:

«Pertenecenle por igual deuda todas las historias, o sacras, o profanas, no solo para describirlas cuando se ofrece, sino para explicar con decoro los trajes, fábricas y adornos, los usos, costumbres y ritos de todos tiempos y de todos Reinos y Naciones»²¹.

Continuando con el mismo grabado *El sexto ángel vertiendo su copa sobre el río Éufrates*, para la escena de batalla recurre al tópico medieval caballeresco de el caballero y la muerte y también se puede explicar como una interpretación heroica de la figura del rey, según las ilustraciones del libro de Olivier de la Marche *El caballero determinado*, publicado en 1573²². A su vez pudo servirse de los libros de temática épica que recogían ejércitos enfrentados y los guerreros con las lanzas entrecruzadas como en *La Batalla* y *El emperador con el ejército*, realizadas por Hernando del Pulgar en 1567. De la misma manera se encuadrarían dentro de la tradición renacentista con reminiscencias de los grabados alemanes de fines del siglo XVI, siendo apreciables las influencias de dichas xilografías alemanas de batallas que ilustran este tipo de desafíos bélicos.

También contribuyó al tratamiento de la técnica en el diseño de las arquitecturas dibujadas por Juan de Jáuregui, la diversidad de publicaciones españolas con ilustraciones arquitectónicas existentes en el renacimiento y el gusto de los pintores barrocos andaluces por incluir fondos de arquitectura urbana en sus obras. Durante el siglo XVI proliferaron los libros de ilustraciones arquitectónicas, además de los tratados de arquitectura de Diego de Sagredo, Serlio, Vitruvio, Alberti y Juan de Arfe que difundieron el nuevo estilo renacentista, sobresalen *Las crónicas de España* y los tratados de arquitectura militar *Teoría y práctica de la fortificación* de Cristóbal de Rojas (1598) y *Examen de fortificación* de Diego González de Medina Barba (1599). A fines de esta centuria las plasmaciones de estructuras arquitectónicas se definen por la claridad, sentido práctico, funcionalidad y sencillez, exteriorizando una definición de las tendencias ideológicas contrarreformista²³. Esta nueva ideología tiene su expresión más evidente en la publicación de las estampas del Monasterio del Escorial, según dibujos de su arquitecto Juan de Herrera y grabados por Pedro Perret, sirviendo de modelo para numerosas vistas de ciudades, como las de Pedro de Medina²⁴. Pero sin duda, el solemne tratado escrito por los jesuitas andaluces Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolyminati, commentarijs et imaginibus illustratus* (Roma, 1596-1605, 3 vols.)²⁵, contribuiría extraordinariamente a sus fines.

Con respecto a los tratados de arquitectura y a pesar de estar dirigidos a profesionales en esta materia, es muy probable el contacto de Jáuregui con ellos. Así se desprende en *El Memorial informatorio por los pintores*, donde atestigua sus conocimientos sobre geometría, arquitectura y perspectiva reivindicando la necesidad de estos conocimientos por parte de los pintores para la correcta ejecución de sus obras.

«...A esto se junta la Geometría y Arquitectura con todo su artificio, y primores tan necesarios al pintor...» «...Más cuando sólo consideremos que no obra jamás esta Arte sin la perspectiva, que son las disminuciones y escorzos, y por las distancias y varias posiciones de aspectos, es un cargo tan intolerable y tan singular del pintor, que por él sólo toda Arte pudiera cederle precedencias y juzgar milagros sus efectos. No es menos especulativa y colmada de estudios esta Facultad, ni menos dependiente del ingenio, su mayor móvil...»²⁶.

También son notables los textos de Durero, aunque para su *Apocalipsis* no empleó apenas elementos arquitectónicos, podemos deducir que posiblemente Jáuregui conociera los tratados de éste sobre *Ahondar en los misterios de la perspectiva*, y *Fortificar la ciudad*, llevando a la práctica muchas de sus teorías como la de fortificar la urbe, en este caso para protegerla del castigo de los ángeles; así indica textualmente el tratado:

«...Las nuevas armas y las técnicas de guerra más recientes crean la necesidad de protegerse del enemigo construyendo nuevas fortificaciones...». «...En estos tiempos hemos visto producirse tantas cosas inquietantes que me ha parecido indispensable reflexionar sobre la construcción de fortificaciones que ofrezcan seguridad a los reyes, príncipes, señores y burgos, y no sólo por la salvación de los cristianos, sino también para proteger contra las violencias de los turcos las tierras sometidas a su dominio...»²⁷.

Extrapolando este discurso, Jáuregui en *Los siete ángeles trompeteros* establece el parangón creando dos ciudades análogas fortificadas que en su grabado simbolizaran el judaísmo y el cristianismo, unidas pero separadas entre sí por la misma muralla efectuando para ello una síntesis de determinadas zonas de la metrópolis romana y de Jerusalén. Y sobre ellas los ángeles ya que en ambas religiones adoptan la misma connotación de servidores de Dios. A su vez establece la relación entre judaísmo y cristianismo, atestiguan-do como el cristianismo heredó el género literario apocalíptico del judaísmo.

Para la plasmación de esta urbe ha reflexionado en la ciudad de Jerusalén representando sus zonas más emblemáticas y siguiendo los planos de Juan Bautista Villalpando. Ha utilizado esta misma perspectiva de una vista de la antigua Jerusalén, pero invirtiendo en su grabado el sentido derecha-izquierda de la posición de los elementos fijada por Villalpando. Parece seguro que efectuó el dibujo según dicho plano y al estamparlo se invirtió el orden. Establece una serie de construcciones prioritarias representativas de la antigua ciudad de Jerusalén y como indica el plano del jesuita pinta en una zona de la ciudad el templo de Salomón, un teatro, el foro donde se estableció una colonia romana en tiempos del emperador Adriano y los palacios de Herodes y Pilatos. Al otro lado de la muralla divisoria vertical, la ciudad del rey David con su sepulcro y un hipódromo con el característico obelisco, todo ello conjugado con diversos inmuebles.

En el dibujo de Juan de Jáuregui predominan las edificaciones de estilo civil y religioso contrastando con algunas perspectivas de monumentos pertenecientes a la antigüedad romana. De las que sobresale el obelisco, elemento arquitectónico que en los espacios urbanísticos romanos adquirió desde la segunda mitad del siglo XVI un especial prestigio por su simbología transferida a la ideología cristiana. Así existen numerosos ejemplos de cómo el obelisco ubicado en la plaza de San Pedro fue rematado con una cruz como insignia victoriosa de Cristo. Para personajes de la relevancia de Torquato Tasso el obelisco era un emblema misterioso de Egipto, análogo a los rayos del sol y por esto dotado de un significado alegórico solar; la cruz que lo coronaba aludía al sol inteligible que es la imagen de Cristo²⁸. Es muy posible que nuestro autor estuviera familiarizado con estas teorías por dos motivos, una debida al conocimiento de la ciudad durante su residencia en Roma y la otra por la admiración demostrada a Torquato Tasso al traducir brillantemente su relevante obra el *Aminta*. Con todo lo anteriormente explicado deducimos que quiso establecer el eslabón entre el paganismo y el cristianismo, mediante este tipo de diseños arquitectónicos simbólicos para acercarse, de este modo, a los dictados del libro apocalíptico y transmitir sus enigmas a través de sus proyectos urbanos.

En realidad se trata de proyectivas urbanas en las que predomina su alto contenido simbólico, por ello podemos atestiguar la originalidad y el alto grado de ingenio desprendido de estos grabados y a su vez estaríamos frente a uno de los precursores en este tipo de arquitecturas simbólicas en nuestro país. Ello se deduce de la escasez de este género dentro de la producción pictórica de los maestros andaluces, entre sus adeptos destacan artistas de la talla de Zurbarán, Alonso Cano, Valdés Leal y Murillo para los que las proyectivas urbanas carecen de valor simplemente ornamental o de fondo, sino que poseen un exclusivo contenido simbólico²⁹. Las obras de estos pintores son posteriores a los grabados de nuestro artista, por lo tanto es posible argumentar la singularidad creativa de nuestro autor y sus posteriores repercusiones en el ámbito pictórico andaluz.

Con respecto a los tratados de Durero, sabemos por Pacheco que eran conocidos en el ambiente académico relacionado con su círculo, ya que Juan de Arfe publica en Sevilla en 1587 la edición completa de su tratado dividido en cuatro libros *Geometría, los Animales, la Arquitectura, y Proporción y Anatomía del cuerpo humano* muy inspirados en Durero³⁰. Aunque anteriormente a la edición del *Arte de la Pintura*, el propio Jáuregui también comenta la similitud de dichos tratados y en el *Memorial informatorio por los pintores*, indica textualmente que:

«...De este género es nuestro español *Juan de Arfe*, que a imitación de *Alberto Durero* observa las medidas y proporciones del cuerpo humano, y añade la de todos los animales...»³¹.

En *El Arte de la pintura*, abundan las alusiones a las enseñanzas transmitidas por el alemán y pone de relieve el valor de dicha información legadas por Arfe a Pacheco³². Él mismo, utiliza frecuentemente los tratados durerianos como fuente de información en sus teorías pictóricas, por ello es lógico pensar que estos también sirvieron a nuestro autor en el discurso y la concepción de algunos temas de su obra. A su vez los fondos pictóricos arquitectónicos de la obra de Pacheco son completamente manieristas, insistiendo en sus textos sobre la relevancia de dichas construcciones en las que impera la línea, el dibujo y la perspectiva, lo que desembocará en una resolución de sus conjuntos arquitectónicos donde se enlazan trazos arcaizantes, medievales y manieristas tardíos³³.

Otra temática de ilustraciones arquitectónicas son las referidas anteriormente a vistas de ciudades insertas en *El libro de las grandezas y cosas notables de España* de Pedro de Medina, 1566. En el primer capítulo dedicado a Andalucía se ilustra con una panorámica de la ciudad de Sevilla señalando el río, el puen-

te y las principales edificaciones que la definen³⁴. Así mismo es de destacar en las historias locales o crónicas de España la referida a *La crónica de Valencia* de Juan Navarro en 1564, con una vista de Alicante descriptiva de la ciudad y con carácter topográfico³⁵. Por su parte Jáuregui aunque deudor de estas representaciones imprime un carácter distinto a sus perspectivas urbanas, influenciado por las vistas y arquitecturas de las ciudades de roma y Jerusalén.

También se aprecian influencias del tratado español de Diego González de Medina Barba, publicado en Madrid en 1599 y denominado *Examen de fortificación*. En él proliferan las figuras geométricas y las propuestas de ciudades fortificadas, este tratado se caracteriza por la sencillez atendiendo sólo a problemas defensivos prácticos, sin valorar los propiamente estéticos, y alejándose de los excesos decorativos manieristas por lo que se atestigua la influencia del severo mundo de la Contrarreforma. Estas propuestas debieron interesar notablemente a Juan de Jáuregui por la dureza del tema apocalíptico, imbuido en el espíritu contrarreformista y enlazado con la sobriedad del autor del libro. Consecuente-mente en ambas fuentes se trata de pequeñas construcciones entre montañas, de volúmenes cúbicos y esquematizados similares a las ideas por él.

Otra fuente de la que posiblemente se sirvió fue la obra del padre Jerónimo Nadal *Historia Evangélica* en sus fondos arquitectónicos de exterior plasma en la lejanía ciudades amuralladas de las que sobresalen obeliscos y chapiteles piramidales, en una conjunción de perspectivas urbanas imaginarias. Aunque en Jáuregui éste no es un claro referente, tiene relevancia en cuanto al concepto valorizado en las imágenes del jesuita relativo a la ubicación de las historias sagradas en un enclave lógico con un entorno adecuado a las representaciones. Este concepto también es estimado por Pacheco, indicando sus actividades en este campo, para ello explica que se había instruido con respecto a las arquitecturas de las pinturas de la *Purificación y Presentación de Jesús en el templo*, en obras de Jerónimo Nadal³⁷. Pacheco en *Camino del Calvario*, de 1589, también recurre para su fondo pictórico a la urbe amurallada imaginaria pero con cierta evocación a los edificios y restauraciones de su tiempo, utilizando arquitecturas tan del gusto de la época como volúmenes cúbicos y torreones circulares en los extremos de las murallas³⁸. Esta arquitectura militar posee en su obra un valor anecdótico, sin alterar la esencia de la composición y para justificar, de alguna manera, sus teorías tendentes a emplear los fondos arquitectónicos para otorgar una explicación más coherente a la temática pictórica y acercarse a las tendencias artísticas de su época³⁹.

Además el paisaje de la ciudad hispalense que Jáuregui conocía continuaba siendo medieval, con predominio de iglesias góticas sobre palacios renacentistas. Durante el siglo XVII el perímetro de Sevilla no experimentó variaciones apreciables, concentrando su caserío en el interior de las murallas y reflejando los contrastes de su estructura social, al aglutinar los distintos tipos de edificaciones que en muchas ocasiones ensombrecían la categoría artística del perfil urbano⁴⁰. Así la ciudad grabada por Jáuregui está amurallada siguiendo la práctica habitual de la época, pero el caserío que representa es esencialmente romano, renacentista y manierista siguiendo, la nueva imagen urbana conocida durante su estancia en Italia y también fruto de sus ideales humanistas. En ella encarna sintéticamente el abigarramiento del burgo del que sobresalen los chapiteles piramidales según el gusto manierista y denota un ligero valor de urbanismo logrado mediante la perspectiva y la ubicación más o menos coherente de las edificaciones. A través de la perspectiva identificará los distintos inmuebles, que ubicará y definirá según la configuración arquitectónica de los mismos.

Con todo ello lo que definitivamente inspiró al dibujante fue el conocimiento de las vistas y planos de Roma conocidos durante su estancia en dicho lugar. Si comparamos el plano de Tadeo di Bartolo y Pirro Ligorio sobre Roma, mencionados anteriormente, con la urbe del grabado *Las siete copas* observamos su estrecha similitud, aunque Jáuregui ha omitido el valor urbanístico propiamente dicho de este último que otorgaba a la vista de Roma su sentido de configuración planimétrica. Con respecto al mapa del grabado los *Siete ángeles trompeteros* es deudor del tratado español más relevante de fines del siglo XVI, el de los jesuitas Jerónimo de Prado y Juan Bautista de Villalpando. Las construcciones arquitectónicas de Juan de Jáuregui se encuadran dentro del estilo constructivo relativo a la época romana, la tradición renacentista italianizante y al contrarreformismo barroco, adscribiéndose todas ellas en su conjunto a una tipología de arquitecturas de exterior con un exclusivo contenido simbólico, para explicar los dictados del libro del *Apocalipsis*. Otro factor a tener en cuenta es que estas imágenes metropolitanas no constituyen un fondo de países, sino que ocupa la primacía iconográfica de la escena, el país representado adquiere protagonismo siendo el soporte de la historia. A través de sus perspectivas urbanas podemos dilucidar que su estancia en Roma supuso algo más

del perfeccionamiento en sus actividades literarias, en sus grabados denota no sólo la amplia formación sobre la antigüedad romana y su profundo conocimiento de la ciudad, sino que atestiguan su condición de erudito y afirman su capacidad creativa como inventor de iconografías.

BIBLIOGRAFÍA:

- ÁVILA, Ana: «La imagen de Roma en la pintura hispánica del Renacimiento», en *Separata del Boletín del Museo, Instituto Camón Aznar* XXXIV (19-72), 1988.
- CALVO CASTELLÓN, Antonio: *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada, 1982.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1991.
- CHASTEL: *El Saco de Roma, 1527*. Madrid, 1986.
- CHECA CREMADES, Fernando: *La imagen impresa en el Renacimiento y Manierismo*. Summa Artis, vol. XXXI. Madrid, 1998.
- Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 1989.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, 1984.
- GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del libro español (siglos XV-XVI-XVII)*. Valladolid, 1984. Tomos, I-II.
- HUIDOBRO, Concha: *Los grabados alemanes de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1997, tomos, I-II.
- JÁUREGUI, Juan de: *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su Majestad, en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del Arte de la pintura*. Madrid, 1629.
- LEÓN, Aurora: *Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana*. Sevilla, 1984.
- MÂLE, Emile: *El Arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, 2001.
- MATAS CABALLERO, Juan: *Juan de Jáuregui: poesía*. Madrid, 1993.
- MILLÓN, Henry e Vittorio LAMPUGNANI: *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: La rappresentazione dell'architettura*. Milano, 1994.
- MONTIJANO GARCÍA, Juan M^a: «Iconografía y representación de Roma en el siglo XV: Del emblema y la ruina a la configuración científica urbana», en *Boletín de Arte*. Málaga, 1994, nº 15.
- Roma y el Lacio*. Madrid, 2002.
- «Roma como ilustración», [En] *Anuario della Academia Spagnola di Storia, Archeologia e Belle Arti*. Roma, 1993.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *Temas del Barroco, de poesía y pintura*. Granada, 1989.
- PACHECO, Francisco: *El Arte de la pintura*. Edicc. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. MADRID, 1990.
- RODRÍGUEZ DE CEVALLOS, Alfonso: *Imágenes de la historia evangélica del padre Jerónimo Nadal*. Barcelona, 1975.
- SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1989.
- VILLALPANDO, J.B. y PRADO, Jerónimo de: *El templo de Salomón*. Ed. Siruela. Madrid, 1991.
- VV.AA.: *Dürer en las colecciones francesas*. Barcelona, 1998.
- VV.AA.: *Dios Arquitecto: Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón*. Madrid, 1991.

NOTAS

- ¹ JÁUREGUI, Juan de: *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su Majestad, en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del Arte de la pintura*. Madrid, 1629, por Juan González. [En] CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1991, p. 354.
- ² MONTIJANO GARCÍA, Juan M^a: «Iconografía y representación de Roma en el siglo XV: Del emblema y la ruina a la configuración científica urbana», *Boletín de Arte*. Málaga, 1994, nº 15, p. 9.
- ³ ÁVILA, Ana: «La imagen de Roma en la pintura hispánica del Renacimiento», en *Separata del Boletín del Museo, Instituto Camón Aznar*, XXXIV (19-72), 1988, p. 19.
- ⁴ MATAS CABALLERO, Juan: *Juan de Jáuregui: poesía*. Madrid, 1993, pp. 62-63 y 148-149.
- ⁵ OROZCO DÍAZ, Emilio: *Temas del Barroco, de poesía y pintura*. Granada, 1989, pp. 118-172.
- ⁶ ÁVILA, Ana: *Op. Cit.*, pp. 22-30.
- ⁷ MONTIJANO GARCÍA, J. María: *Roma y el Lacio*. Madrid, 2002, p. 75.
- ⁸ MILLON, Henry e Vittorio LAMPUGNANI: *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: La rappresentazione dell'architettura*. Milano, 1994, p. 272.
- ⁹ *Ibidem*, pp. 274-275 y 300-301.
- ¹⁰ MONTIJANO GARCÍA, J. María: «Iconografía y representación de Roma en el siglo XV: Del emblema y la ruina a la configuración científica urbana». *Op. Cit.*, p. 10.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 12.
- ¹² MONTIJANO GARCÍA, J. María: *Roma y el Lacio*. *Op. Cit.*, pp. 146 y 157.
- ¹³ ÁVILA, Ana: *Op. Cit.*, p. 37.
- ¹⁴ *Ibidem*, pp. 34 y 39-40.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 44-45.

- ¹⁶ MONTIJANO GARCÍA, J. María: *Roma y el Lacio. Op. Cit.*, p. 312.
- ¹⁷ MÂLE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, 2001, p. 34. También en : SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco*. Madrid, 1989, p. 145.
- ¹⁸ ALCÁZAR, Luis del: *Argumentum Apocalipseos*. Hispali Excudebat, Ioannes Leonius, 1603. Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Madrid.
- ¹⁹ *Ibíd.*,
- ²⁰ RAMÍREZ, J.A.: *Dios arquitecto: Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón*. Madrid, 1991, pp. 3-16.
- ²¹ JÁUREGUI, Juan de: *Memorial informatorio por los pintores...*Madrid, 1629 por Juan González. [En] CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro. Op. Cit.*, p. 354..
- ²² CHECA CREMADES, Fernando: *La imagen impresa en el Renacimiento y Manierismo*. Summa Artis, vol. XXXI. Madrid, 1998, p. 113.
- ²³ *Ibíd.*, pp. 118-121.
- ²⁴ GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del libro español (siglos XV-XVI-XVII)*. Valladolid, 1984, p. 237.
- ²⁵ MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: «El Libro como obra de Arte», [En] *Dios Arquitecto: Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón. Op. Cit.*, p. 245.
- ²⁶ JÁUREGUI, Juan de: *Memorial informatorio por los pintores*. Madrid, 1629, por Juan González. En CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro. Op. Cit.*, p. 354.
- ²⁷ VV.AA.: *Dürer en las colecciones francesas*. Barcelona, 1998, pp. 72-73. El autor considera este tratado como el primero de urbanismo moderno, en el que la geometría se utiliza para construir una ciudad con planos coherentes.
- ²⁸ SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco. Op. Cit.*, p. 22.
- ²⁹ CALVO CASTELLÓN, Antonio: *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada, 1982, pp. 121-122.
- ³⁰ CHECA, CREMADES, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 1989, p. 365.
- ³¹ JÁUREGUI Juan de: *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su Majestad, en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del Arte de la pintura. Op. Cit.*, p. 365.
- ³² PACHECO, Francisco: *El Arte de la pintura*. Edicc. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. Madrid, 1990, p. 391. Pacheco indica: «...Parece que había visto el libro de Durero, que más felizmente que ninguno trató científicamente de los escorzos, por líneas paralelas: a quién siguió después Juan de Arfe».
- ³³ LEÓN, Aurora: *Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana*. Sevilla, 1984, p. 43.
- ³⁴ GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del libro español (siglos XV-XVI-XVII). Op. Cit.*, pp. 239-240.
- ³⁵ CHECA CREMADES, Fernando: *La imagen impresa en el Renacimiento y Manierismo*. Summa Artis, vol. XXXI. *Op. Cit.*, p. 96.
- ³⁶ *Ibíd.*, p p. 119-122.
- ³⁷ CALVO CASTELLÓN, Antonio: *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza. Op. Cit.*, p. 57.
- ³⁸ LEÓN, Aurora: *Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana. Op. Cit.*, pp. 43-44.
- ³⁹ *Ibíd.*,
- ⁴⁰ DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio: *La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, 1984, pp. 35-44.