

LA REFORMA Y RESTAURACIÓN DE LA PUERTA DEL PERDÓN DE LA CATEDRAL DE SEVILLA DE 1578-1580

POR ÁLVARO RECIO MIR

Este estudio analiza la reforma inédita de la Puerta del Perdón de la Catedral de Sevilla, realizada entre 1578 y 1580. Así mismo se hace una interpretación de su programa iconográfico, hoy perdido, teniendo en cuenta descripciones, hasta ahora desconocidos, de esta singular obra.

This study analyses the unpublished reform of the 'Perdón Gate' at the Sevillian Cathedral, built among 1578 and 1580. It also offers a whole investigation about its iconography, today disappeared, taking into account some descriptions about this particular piece of art unknown till this moment.

La Puerta del Perdón es uno de los más notables restos que de la mezquita mayor almohade conserva todavía la Catedral de Sevilla. El hecho de estar situada en el centro del frente Norte del edificio, la convertía no sólo en el acceso principal al *sahn* –hoy Patio de los Naranjos– sino al propio oratorio, de ahí su marcado carácter monumental y preeminente. (*Lám. 1*).

No obstante, el estado actual de esta portada dista mucho de ser el que tuvo en el último tercio del siglo XII, cuando fue construida, ya que ha sufrido profundas alteraciones a lo largo de su dilatada historia. Aparte de otras intervenciones, su primera gran reforma fue la llevada a cabo entre 1519 y 1522, cuando se le añadieron las yeserías y la estatuaria que todavía podemos ver en torno al arco tímido que dibuja la puerta. No ha sido poco lo que se ha dicho sobre la autoría de estas obras, especialmente por lo que se refiere a la labor escultórica –el relieve

de la Expulsión de los mercaderes del Templo, la Anunciación y las figuras de los santos Pedro y Pablo¹.

Cuando todavía no había terminado el siglo XVI, concretamente entre 1578 y 1580, se llevó a cabo una nueva y profunda transformación de la Puerta del Perdón, que le dio su fisonomía definitiva. Si la anterior reforma se centró en las yeserías y las esculturas, esta segunda estuvo dedicada a aspectos arquitectónicos, pictóricos e incluso iconográficos. Así mismo, frente a la abundante bibliografía que se ha ocupado de las obras de 1519-1521, es de destacar el silencio total que la historiografía ha guardado hasta el momento sobre la última gran alteración de esta portada catedralicia, asunto del que en adelante nos ocuparemos².

1. EL DESARROLLO DE LAS OBRAS.

El primer dato que tenemos al respecto es de diciembre de 1578, momento en que empezó a hacerse acopio de los materiales necesarios³, lo que indica que la transformación fue proyectada en los últimos meses de ese año. En abril de 1580 se registra un pago muy esclarecedor de lo que se estaba haciendo, cuyo tenor literal es el siguiente: “a quatro palanquines por llevar a la puerta del perdón las piedras de la comisa del campanario catorse reales”⁴. De esta forma sabemos que entonces se estaba levantando la espadaña que corona la Puerta del Perdón, la cual debía estar concluida a finales de 1579, ya que en el mes de noviembre de ese año el rejero Juan Barba hacía la veleta y cruz “para encima del campanario de la puerta

1. Sobre el autor de este conjunto escultórico se han dado varias versiones, consecuencia de dispares lecturas de la documentación conservada. Así, para Ceán son obra de Maestre Miguel Florentín; Gestoso afirma también que se deben a Maestre Miguel; sin embargo, Gómez Moreno con posterioridad señaló que el escultor de estas piezas no sería italiano, sino más bien un francés reeducado en Lombardía. Hernández Díaz reforzó la anterior postura, atribuyendo este conjunto a Maestre Miguel Perrín, lo que parece confirmado por su estilo, aunque no es este un asunto del todo cerrado. Sobre ello remitimos a: HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Retablos y esculturas”, en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir, 1991. Págs. 221-320, especialmente 260 y 261. Por lo que se refiere a las yeserías recomendamos: GUERRERO LOVILLO, José: “Los maestros yeseros sevillanos del siglo XVI”. *Archivo español de arte*, 28, págs. 39-53. Madrid (1955).

2. Sobre este tema ya hicimos una somera alusión en nuestro Trabajo de Investigación inédito, RECIO MIR, Álvaro: *Juan y Asensio de Maeda, maestros mayores de la Catedral de Sevilla (1574-1603)*. Sevilla, 1992. Págs. 135-138. En esta ocasión ampliamos notablemente aquel primer estudio y presentamos otros enfoques. Aprovechamos la ocasión para agradecer a los Profs. Gómez Piñol y Morales Martínez sus sugerencias al respecto, así como a María del Carmen Pérez Villalba su colaboración.

3. Archivo de la Catedral de Sevilla (en adelante: A.C.S.) Adventicios 1578 (285), fol. 90 vto. En concreto se trata de un pago de la primera semana de diciembre “a quatro palanquines por llevar veyntey nueve piedras para la puerta del perdón”.

4. A.C.S. Adventicios 1579 (287), fol. 36.

del perdón”, lo cual fue dorado por el pintor Antón Pérez⁵. Es de suponer que este remate metálico, hoy perdido y del que todas las fuentes gráficas antiguas son testimonio⁶, se colocaría muy poco después, por lo que quedan despejadas las dudas planteadas hasta el momento sobre la cronología de esta espadaña, ya que claramente fue construida en 1579⁷. (Lám. 2).

Pese a que la espadaña fue el elemento más significativo de esta reforma, no terminó en ella la labor entonces realizada. Efectivamente, la documentación consultada hace referencia a otras variadas labores que complementan lo visto hasta el momento. En primer lugar, destaca la construcción de un gran guardapolvo de madera que resguardaba la portada, fechado en 1579 y al que se le añadió al año siguiente un tejado de azulejos blancos y azules, todo lo cual desapareció en 1838 como indica Amador de los Ríos⁸. (Lám. 3).

A finales de 1579 se procedió a reparar las yeserías desprendidas con betún, y a reproducir las perdidas mediante moldes, de modo que se recubrió la mayor parte de la portada con esta decoración⁹. También se restauró el relieve de la Expulsión de los mercaderes del Templo, por lo cual se abonó “a Asedo por un betún que hizo para pegar las quebraduras de la historia de la puerta del perdón”¹⁰.

Estas labores quedaron notablemente realizadas por el revestimiento cromático que se dio a todo el conjunto. Sabemos documentalmente que a Luis Gutiérrez, Juan de Saucedo y Vasco Pereira se les pagó por lo “dorado y pintado en la

5. El pago a Juan Barba aparece en: A.C.S. Adventicios 1579 (287), fol. 86 vto., mientras que el de Antón Pérez en el folio 87 del mismo libro.

6. Esta cruz-veleta aparece en numerosos cuadros, dibujos y grabados que se conservan de esta portada. Como muestra de ello remitimos a: *Iconografía de Sevilla. 1790-1868*. Sevilla, El Viso, 1991. Págs. 174 (Lám. 36) o 343 (Lám. 308).

7. Sobre la datación de este campanario se han avanzado hasta el momento dos posturas. José Antonio Calderón Quijano fecha la obra en 1520, creyendo seguramente que se debe a la reforma de 1519-1522. Por su parte, Alfredo Morales, más certero, la data “hacia 1600”. Confróntese al respecto: CALDERÓN QUIJANO, José Antonio: *Las espadañas de Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1982. Págs. 107, 108 y figura 28 y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José: “Modelos de Serlio en el arte sevillano”. *Archivo hispalense*, 200, págs. 149-161. Sevilla (1981). Pág. 152.

8. Los datos de la construcción del guardapolvo aparecen en: A.C.S. Adventicios 1579 (287), fols. 38 vto. y 48 vto.; los de los azulejos los tomamos de: Adventicios 1580 (288), fols. 49, 68, 68 vto. y 69 vto. Amador de los Ríos señala como la pérdida de este “soberbio artesonado” se debió al errado criterio del mayordomo Campos, AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla, Francisco Álvarez y Cia., 1844. Pág. 184.

9. A.C.S. Adventicios 1579 (287), fols. 88, 91 y 93. Amador de los Ríos relata como, una vez que se eliminó el guardapolvo que cubría la portada en 1838, las yeserías se despegaron del muro, llegando incluso a provocar en 1839 la muerte de una persona a la que se le cayeron algunos trozos. “Para evitar desgracias iguales, se arrancó el adorno que rodeaba al medallón, que se conserva en el centro, el cual representa a Jesús echando del templo a los publicanos y mercaderes”, AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca...* op. cit. Pág. 184. De este modo se perdió buena parte de la obra en yeso ejecutada tanto en 1519-1522 como en 1579.

10. A.C.S. Adventicios 1580 (288), fol. 68.

portada y campanario de la puerta del perdón". Estos abonos diferencian dos labores: el dorado, que es de suponer que se aplicase tanto a los elementos metálicos del conjunto como a las esculturas, y la pintura, lo que parece indicar que se debieron añadir a las ya existentes nuevas figuras, que en esta ocasión serían realizadas al fresco¹¹.

Para llevar a cabo todos estos cambios en la portada catedralicia se necesitó de un andamiaje complicado y de envergadura, que fue retirado el 22 de noviembre de 1580, fecha en la que concluyeron todas las reformas que hemos visto sucederse desde finales de 1578¹².

2. ANÁLISIS ARTÍSTICO Y FUNCIONAL.

Una vez que ya hemos apuntado y tenemos ordenados todos los datos que suministra la documentación del Archivo catedralicio, es el momento de analizar la información y contrastarla con otro tipo de fuentes y con otras obras contemporáneas, para poder llegar a un más profundo conocimiento de lo que realmente se llevó a cabo durante esos años en la Puerta del Perdón, así como conocer la finalidad de todas estas obras.

En primer lugar surge la duda de quién fue el responsable de esta transformación y restauración. Las fuentes consultadas guardan silencio al respecto, pero debemos adjudicarle la paternidad de estas labores a Asensio de Maeda. Su posición entonces al frente de la maestría mayor catedralicia le obligaba a trazar y ejecutar todas las obras del templo, debiéndose la omisión de su nombre a que formaba parte de la plantilla de la Fábrica, de forma que cobraba un sueldo fijo, con independencia de la labor que desarrollara, a diferencia de los artistas que servían sólo ocasionalmente a la Catedral, a los que se pagaba por obra realizada, apareciendo por este concepto su nombre registrado en los libros de Adventicios y de Mayordomía de Fábrica. Como solía ocurrir, el maestro mayor se vería

11. A.C.S. Adventicios 1580 (188), fols. 20 vto. y 22 y Mayordomía de Fábrica 10 vto., 11 vto. y 12 vto. Juan Miguel Serrera hace alusión a estas labores, SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: "Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir, 1991. Págs. 353-404, especialmente la 359.

Pese a que la documentación encontrada no hace referencia a la identificación de los asuntos pintados, aludiremos a ello al tratar del programa iconográfico.

12. La cuarta semana de noviembre se pagó "a onse hombres que la víspera del Sant Clemente ayudaron de día y de noche en el deshacer de los andamios de la puerta del perdón...". A.C.S. Adventicios 1580 (288), fol. 79 vto. Alfredo Morales nos ha indicado que seguramente la retirada del andamio coincidiese con la procesión de San Clemente, que discurría por las Gradas de la Santa Iglesia.

A pesar que en ese momento se pusiese fin a la reforma aquí estudiada, sabemos que en 1581 se doraron las figuras de San Pedro y San Pablo y que el año siguiente se empedró esta zona. Sobre ello remitimos a: A.C.S. Adventicios 1581 (289), fol. 14 vto.; Adventicios 1582 (290), fols. 30, 31 y 120 y Mayordomía de Fábrica 1582 (101), fol. 11.

auxiliado por su aparejador, que a la sazón era Juan de Zumárraga. Da la coincidencia que en la principal obra que entonces se hacía en el edificio, la del antecabildo, surgieron problemas constructivos por lo que apenas se trabajó en él entre 1578 y 1580, justo cuando se reformó la Puerta del Perdón, por lo que Maeda podría dedicarse plenamente a estas labores¹³.

Formalmente el campanario de la Puerta del Perdón, lo único que queda de toda la reforma que aquí estudiamos, es una evolución simplificada de los frentes del cuerpo de campanas de la Giralda. En nuestra portada encontramos cuatro sencillos pilares, rematados por una cornisa, que configuran tres huecos, adintelados los laterales y enarcado el central, mientras que en la torre son seis los pilares y cinco los vanos. La espadaña del Perdón está coronada por un remate que recuerda a los arcos de triple inflexión de Hernán Ruiz y que éste empleó en la torre del templo, aunque lo trazado por Maeda es de líneas más sencillas, animando las superficies con un suave almohadillado, elementos propios de su estilo, más evolucionado que el del maestro cordobés. (*Lám. 4*).

Estilísticamente el elemento esencial de esta espadaña es la combinación de arco y dintel, el denominado motivo serliano o palladiano, que como ya señaló Alfredo Morales, se difundió por los campanarios de la ciudad y de su reino a partir de la obra de Ruiz en la Giralda, hasta bien entrado el siglo XVIII¹⁴. Por tanto, y teniendo en cuenta su cronología, la espadaña de la Puerta del Perdón debe ser tenida por el primer eslabón de esta larga cadena de campanarios que poblaron los conventos y parroquias de Sevilla y su ámbito de influencia.

Sobre el guardapolvo y las yeserías que se hicieron bajo la espadaña es poco lo que podemos decir, ya que no se conservan. No obstante, aunque su diseño pudiese denotar un cierto carácter manierista, daban un evidente aire mudéjar al conjunto, como no podía ser de otra manera teniendo en cuenta la tradición carpintera y yesera de la ciudad. (*Lám. 3*).

A la hora de conocer el sentido y funcionalidad de esta obra, puede sorprender que se levantase una espadaña junto a un campanario de las dimensiones del de la Giralda. No obstante, hemos de tener en cuenta que en esa misma crujía Norte del Patio de los Naranjos se encontraba la primitiva Capilla del Sagrario, en la que se trabajaba desde hacía años con la intención de darle una mayor dignidad. Es al respecto importante indicar que el culto al Santísimo Sacramento fue muy potenciado por el Concilio de Trento, por ello no es de extrañar que los capitulares sevillanos pretendiesen dar una cierta entidad y autonomía al viejo Sagrario, convirtiendo la Puerta del Perdón en su portada-campanario, que entonces adquirió

13. Los datos aludidos a la construcción del cabildo catedralicio han sido tratados en nuestra Tesis Doctoral *El cabildo de la Catedral de Sevilla. Institución, arte e iconografía*, en prensa.

14. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José: "Modelos de Serlio..." op. cit. Pág. 152.

aspecto mucho más rico y renovado, lo que pasaba una vez más por ocultar sus claras referencias musulmanas ¹⁵.

Se da la circunstancia que esta espadaña siguió sirviendo de campanario al nuevo Sagrario levantado en el siglo XVII. Así lo demuestra una descripción de 1743 y de la que es autor José de Sandier y Peña, que dice:

“Por cima de esta dicha techumbre –en referencia al guardapolvo– se elevan tres proporcionados arcos de material, el de enmedio maior que los de los lados, los que se erigieron y sirven pa dos gruesas y grandes campanas que tiene colocadas en dicho sitio el Sagrario de esta Santa Iglesia pa los repiques dobles y demás festividades, sirviendo de torre, teniendo su subida oculta por dentro y rematado con vistosos remates” ¹⁶.

3. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO.

Como ya dijimos, la documentación consultada parece indicar que en la remodelación de la Puerta del Perdón de 1578-1580 se añadieron una serie de pinturas hoy perdidas. Lo único seguro al respecto es que a Luis Gutiérrez, Vasco Pereira y Juan de Saucedo se les pagó por “el dorado y pintura”, sin que se haga referencia alguna por la que podamos identificar los asuntos representados.

De la realidad de estas obras tenemos confirmación gracias a las fuentes gráficas que reflejan esta portada. En este sentido es muy significativo el cuadro del Carro del Fuego, que forma parte de la conocida serie “Máscara de la Fábrica de Tabacos en celebración de la exaltación al trono de Fernando VI”, pintada en 1747 por Domingo Martínez y que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En el citado lienzo aparece todo el frente Norte de la Catedral, destacando la Puerta del Perdón, bastante fielmente representada, con las yeserías originales, el guardapolvo y las esculturas coloreadas, aunque no faltan ciertos errores como presentar la espadaña con sólo dos vanos. Lo más destacado es que en el espacio que hoy existe sobre las esculturas de la Virgen María y del arcángel Gabriel, aparecen dos parejas de figuras enmarcadas por unas yeserías, aunque su identificación se hace imposible. (*Lám. 3*).

15. El antiguo Sagrario ocupaba el lugar que hoy está destinado a depósito del Archivo de la Catedral. Sobre la importancia que el culto al Santísimo Sacramento tuvo en la arquitectura española recomendamos: RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: “La arquitectura religiosa de Juan de Herrera y la Contrarreforma”, en *Juan de Herrera y su influencia*. Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera-Universidad de Cantabria, 1993. Págs. 197-203. La ocultación de los restos musulmanes, evidente en la reforma de la Giralda, parece volver a darse en esta ocasión, ya que esta espadaña impide ver el pabellón que remata el frente de la Puerta del Perdón que da al Patio de los Naranjos.

16. SANDIER Y PEÑA, José de: *Adiciones al libro de Don Pablo Espinosa de los Monteros intitulado Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*. Manuscrito 53-3-50 de la Biblioteca Capitular y Colombina de la Catedral de Sevilla. Fols. 40 y 40 vto.

No obstante, el citado José de Sandier, en su aludida descripción dieciochesca de la Puerta del Perdón, nos da la clave de esta incógnita:

“Incluye assi mismo dicha portada en lo alto y dos lados de ella quatro pinturas medianas, dos a un lado y dos al otro, las del lado derecho son figuras que representan según los atributos y letreros el zelo y la fortaleza, en el otro la victoria y el vigor también con sus atributos”¹⁷.

Teniendo en cuanta la afición que a finales del siglo XVI tuvieron los capitulares sevillanos por idear complejos programas iconográficos poblados de alegorías, especialmente virtudes, no dudamos que éstas fueron las figuras pintadas por el equipo formado por Gutiérrez, Pereira y Saucedo, sin que podamos llegar a dilucidar la responsabilidad que cada uno de ellos tuvo en estas obras.

No obstante, estas cuatro imágenes no eran más que parte de un verdadero programa iconográfico. Sandier nos sigue informando al respecto:

“En medio de la fachada esta el nicho que comprehende el autor del Teatro el qual lo circunda y sirve de orla un letrero socavado en la misma piedra que leído dice assi

AVFERTE IS
ta Hinc et nolite
facere Domun
Patris mei Do
mum negocio
nis Io 2 C^{as}”¹⁸.

La versión castellana de este texto es: “Quitad de aquí esto y no hagáis de la casa de mi Padre un mercado”, estando tomada del capítulo segundo del Evangelio de San Juan, como advierte la inscripción¹⁹. Son éstas las palabras que Jesús dijo a los mercaderes cuando los expulsó del Templo de Jerusalén, por lo que es una clara alusión al relieve que centra la portada, al cual este letrero, a tenor del texto citado, acompañaba como un marco parlante. Esta situación de la inscripción queda confirmada gracias al grabado que William Finden hizo en 1832 de un dibujo de esta portada realizado por Pharamond Blanchard²⁰. (Lám. 5).

17. SANDIER Y PEÑA, José de: *Adiciones al libro...* op. cit. Fols. 38 vto. y 39. Este texto es recogido por Gestoso: GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*. 3 Vols. Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984. Vol. II, pág. 92. Es de lamentar que esta fuente no hiciese referencia a los atributos que llevaban estas figuras, lo que impide el análisis pormenorizado de cada una de ellas. Así mismo, tampoco se hace referencia al idioma en que estaban escritos sus nombres aunque lo más probable es que fuera en latín.

18. *Ibidem*.

19. Juan 2, 16

20. *Iconografía de Sevilla...* op. cit. Pág. 322 (Lám. 276).

Dada la gran similitud que esta inscripción presenta con las que aparecían en los programas iconográficos de la segunda mitad del siglo XVI, creemos que debió ser realizada en la reforma de 1578-1580 y no en la de 1519-1522, aunque fue en esta última cuando se hizo el relieve de la Expulsión. Sin ir más lejos, sólo una década antes se había rematado la Giralda con otro texto latino, en el que también se especificaba su fuente, lo que pone de nuevo en relación a ambos campanarios. Otro dato que nos hace suponer que este pasaje evangélico fue añadido en la reforma de 1578-1580 es que todos los programas iconográficos que por entonces se hicieron en la Catedral, y de los que fue responsable el latinista Francisco Pacheco, estaban basados en textos latinos que hacían referencia a la escena a la que acompañaban, como ocurre en esta ocasión. Es muy posible que las letras que forman la frase estuviesen doradas, ya que sabemos que la portada fue parcialmente dorada, lo que sería una notable coincidencia con el magno programa del antecabildo y sala capitular del templo, cuya confección le fue pagada a Pacheco en 1579, justo el mismo año en el se dispondría la realización de este programa al que aquí nos referimos²¹.

Nuestra hipótesis es que al reformar Asensio de Maeda la Puerta de Perdón, el Cabildo encargaría a Pacheco la confección de un programa iconográfico que diese un sentido trascendente a esta entrada de la Catedral y especialmente del antiguo Sagrario. Para ello el famoso licenciado añadiría a las figuras ya existentes –la Expulsión de los mercaderes, la Anunciación y los santos Pedro y Pablo– las virtudes de la Victoria, el Vigor, el Celo y la Fortaleza, identificadas gracias a sus inscripciones, seguramente latinas. Así mismo, rodearía el relieve de la Expulsión con el texto que recoge la orden dada por Cristo en el Templo.

La interpretación de todo ello es muy clara. Se hace una contraposición entre el camino que se nos aconseja seguir y la senda que se nos prohíbe transitar por orden divina, lo cual centra la portada y representa el mensaje máximo de todo el programa: “no hagáis de la casa de mi Padre un mercado”. Las pautas que se nos están invocando, con el objeto de que las sigamos, son las establecidas por San Pedro y San Pablo, columnas sostenedoras de la Iglesia y modelos de firmeza, así como por la Virgen en la Anunciación, ejemplo de fe y sumisión a la voluntad del Padre. A ello hay que añadir las virtudes incorporadas en esta segunda reforma: Victoria, Vigor, Celo y Fortaleza, alegorías del tipo de las utilizadas en los ciclos iconográficos trentinos y que pretendían hacer una llamada a la Iglesia militante para que potenciase y desarrollase estas cualidades.

21. La figura del licenciado Pacheco es fundamental para entender la Sevilla del último tercio del siglo XVI. La bibliografía actual lo muestra como a uno de los intelectuales de más talla en el panorama cultural español de la época. Al estudio de su vida y obra hemos dedicado buena parte de nuestra Tesis Doctoral ya citada. Recomendamos al respecto: POZUELO CALERA, Bartolomé: *El licenciado Francisco Pacheco. Sermones sobre la instauración de la libertad del espíritu y lírica amorosa*. Sevilla, Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla, 1993.

En contraposición a lo anterior, se nos muestra la Expulsión de los mercaderes, cuyo ejemplo no debe seguirse ya que la consecuencia de sus obras es evidente: la ira de Dios. Esta escena, que también aparece en el programa de la sala capitular confeccionado por Pacheco, tiene una especial relevancia ya que se produjo en el pórtico del Templo de Salomón, que fue “purificado” por Cristo al arrojar de él a los comerciantes y cambistas, empleándolo a partir de entonces para predicar y hacer milagros, lo que provocó la conversión de numerosos judíos²². De esta forma, al estar la escena representada en una de las puertas de la Catedral, ésta se convierte en nuevo pórtico del Templo de Salomón. El paralelismo es absoluto si tenemos en cuenta que los mercaderes sevillanos habían hecho en el siglo XVI de las gradas catedralicias una colosal lonja a cielo abierto, llegando en ocasiones a cerrar sus tratos en el Patio de los Naranjos y hasta en el interior de la iglesia cuando el tiempo empeoraba, lo que ocasionó constantes molestias en la celebración de la misa y del coro. El Cabildo había intentado por todos los medios a su alcance terminar con este estado de cosas, expidiendo incluso numerosas excomuniones, que al parecer de poco o nada sirvieron²³.

Toda esta admonición a no manchar la casa de Dios con los intereses terrenales de los hombres, especialmente los económicos, queda resaltada con el texto latino, el cual no deja duda de lo que se nos está ordenando: “Quitad de aquí esto –en clara referencia a la actividad de los comerciantes– y no hagáis de la casa de mi Padre un mercado”. Es interesante comparar este texto con el que el propio Pacheco asoció a la Expulsión de los mercaderes que aparece en la sala capitular catedralicia: “Non erit in vobis mercator/ sordidvs vltra/ sed merces cvnctis/ merxq sit vna Devs”, es decir: “No habrá en adelante un sórdido mercader entre vosotros. Sea Dios la única mercancía, el único premio para todos”. El trasfondo de ambas inscripciones es el mismo: el rechazo a la actividad comercial, especialmente mezclada con la religión, algo tan propio del catolicismo trentino, que se contraponía con la postura que al respecto mantenían las iglesias reformadas del norte de Europa.

Tras todo ello se hace muy probable la atribución de este programa a Francisco Pacheco. En primer lugar, en él aparecen los dos elementos que articulan todas sus numerosas creaciones iconográficas: las imágenes sagradas y los textos latinos. También coinciden los protagonistas: las virtudes, los santos, la Virgen y Cristo, aunque en esta ocasión tanto las escenas evangélicas como las figuras de los santos le viniesen impuestas, ya que formaban parte de la Puerta del Perdón desde su primera reforma del siglo XVI, lo que no impediría que las integrase en este programa fechable en 1579. Otra coincidencia notable con los ciclos pachequistas

22. Mateo 21, 12-17; Marcos 11, 15-19; Lucas 19, 45-48 y Juan 2, 13-22.

23. La desesperación capitular hizo que se recurriese al propio Felipe II, con la intención de que la Corona construyese una lonja que terminase con tan insostenible situación, aunque en verdad todo lo que se hizo no sirvió de mucho. Al respecto recomendamos: HEREDIA HERRERA, Antonia: *La Lonja de Sevilla, el cofre para un tesoro singular*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992. Págs. 22 y 23.

es la contraposición del bien y del mal. De forma evidente se hace una llamada a las buenas obras y a las virtudes cristianas, personificadas en modelos de divinidad y santidad, mientras que se advierte de las consecuencias desafortunadas de seguir erradas conductas que producen el enfrentamiento directo con Dios. Por último, este programa iconográfico muestra todo el espíritu contrarreformista que reflejan las obras del licenciado Pacheco, en las que late una Iglesia militante, que se defiende de sus enemigos atacando, definida perfectamente por los cuatro términos que en este caso empleó: Victoria, Vigor, Celo y Fortaleza.



Lámina 1. Estado actual de la Puerta del Perdón de la Catedral de Sevilla.



Lámina 2. Théophile Gautier, La Giralda y la Puerta del Perdón, siglo XIX.
Colección particular de Madrid.



Lámina 3. Estado de la Puerta del Perdón en 1747. Detalle de El Carro del Fuego, de la serie "Máscara de la Fábrica de Tabacos en celebración de la exaltación al trono de Fernando VI", Museo de Bellas Artes de Sevilla. Domingo Martínez, 1747.



Lámina 4. Espadaña de la Puerta del Perdón –Asensio de Maeda, 1578-1580– y cuerpo de Campanas de la Giralda –Hernán Ruiz II, 1557-1568–.



Lámina 5. Detalle de la Puerta del Perdón, grabado de William Finden, sobre dibujo de Pharamond Blanchard, 1832. Biblioteca Nacional de Madrid.