

PERSPECTIVAS Y ZARAZAS: LA PINTURA SOBRE TELA PARA LAS FIESTAS BARROCAS ANDALUZAS

Álvaro Cabezas García

Universidades de Sevilla y Córdoba

RESUMEN: Las perspectivas y las zarazas fueron pinturas sobre tela que solían disponerse durante el Barroco andaluz como adorno al recubrir los edificios próximos a las carreras oficiales en las celebraciones y ceremonias urbanas. Para ahondar en este asunto se reparará en el establecimiento destinado a este fin abierto en Sevilla en 1774 y a los elementos ornamentales de esta misma tipología utilizados con posterioridad en las fiestas napoleónicas que se celebraron en la ciudad del Guadalquivir entre 1810 y 1812. Tanto las zarazas como las perspectivas pictóricas resultaron una solución digna y económica en momentos de escasez. Sustituían otro tipo de adornos de mayor consideración y relieve a base de estructuras engalanadas con elementos alusivos a la fiesta que se celebraba.

PALABRAS CLAVE: Pintura, Tela, Fiesta Barroca, Zaraza, Perspectiva pictórica, Arquitectura.

ABSTRACT: Them prospects and the *zarazas* were paintings used during the Baroque Andalusian as ornament covering them buildings nearby to the official carrer in the celebrations and ceremonies urban. To delve into this issue, we will look the establishment that for this purpose is opened in Seville in 1774 and the ornamental elements of this same type used in the Napoleonic celebrations that were held in the city of the Guadalquivir between 1810 and 1812. Both the *zarazas* and the pictorial prospects were a dignified and economical solution in times of scarcity. Achieve this through the painting was feasible, direct and practical, but for those same reasons, the remains of these ornaments are quickly lost.

KEYWORDS: Paint, Fabric, Baroque party, *Zaraza*, Pictorial perspective, Architecture.

LA PINTURA SOBRE TELA EN LAS FIESTAS BARROCAS DE ANDALUCÍA

La fiesta barroca hispánica ha sido estudiada con detenimiento en los últimos años¹. En muchas ocasiones se ha reparado en la transformación urbana que provocaba en los diferentes núcleos de población que las disfrutaba. Otras veces se ha señalado que constituía un auténtico laboratorio que permitía la prueba, la experimentación y el desarrollo de soluciones formales que pasarían, ulteriormente, a aplicarse en las artes estáticas o duraderas. La función instrumental que tenían como actos programados para la exaltación del poder regio o para la renovación del acatamiento popular han sido, quizá, los aspectos más novedosos y recientes en ser tratados². Por último, los historiadores se han preocupado por el papel que en esas celebraciones jugó la conformación de la imagen del poder³. Para llegar a todas esas conclusiones se han recogido los datos y se han analizado las imágenes. Así, son frecuentes los estudios que analizan las obras de arte de carácter efímero – arquitectura, escultura, pintura–, utilizadas en esas ocasiones y cómo conformaban un discurso único que fue recogido con frecuencia, a partir de las *Relaciones* o descripciones literarias⁴.

Como complemento de todo lo anterior propongo en este estudio reparar en un aspecto que, por ser de índole secundaria, no ha sido resaltado en los escritos

¹ Por citar tan solo algunos estudios, vid. BONET CORREA, A. *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*. Madrid, Akal, 1990; RAMOS SOSA, R. *Arte festivo en Lima virreinal. Siglos XVI-XVIII*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medioambiente, Asesoría Quinto Centenario, 1992; ESCALERA PÉREZ, R. *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*. Málaga, Universidad de Málaga, 1994; y CABEZAS GARCÍA, Á. *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla. Análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII*. Sevilla, Estípite Ediciones, 2012. No puede olvidarse el catálogo de la exposición de CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ESCALERA PÉREZ, R. *Fiesta y simulacro*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007.

² Vid. DÍAZ JIMÉNEZ, I. "Aproximación al estudio de las celebraciones públicas en Sevilla durante el siglo XVIII", en: NÚÑEZ ROLDÁN, F. (coord.) *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico de la Edad Moderna*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 331-352.

³ Vid. MÍNGUEZ CORNELLES, V. (a, b y c): a) "Imágenes jeroglíficas para un imperio en fiesta". *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, nº 119, (2009), pp. 81-111; b) "Reyes absolutos y ciudades leales", *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, nº 2 (1998), pp. 19-34; y c) "Un género emblemático. El jeroglífico barroco festivo: a propósito de unas series valencianas", *Goya: Revista de arte*, nº 222 (1991), pp. 331-338; RODRÍGUEZ MOYA, I. y MÍNGUEZ CORNELLES, V. (a y b): a) "Cultura simbólica y fiestas borbónicas en Nueva Granada. De las exequias de Luis I (1724) a la proclamación de Fernando VII" (1808)", *Revista CS*, nº 9 (2012), pp. 115-143; y b) *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el Arte y la Cultura Simbólica*. Madrid, CSIC, 2013; y REYERO, C. *Monarquía y romanticismo: el hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. Madrid, Siglo XXI, 2015.

⁴ Un reciente ejemplo de estudio lo supone el texto de OLLERO LOBATO, F. "Las mascaradas, fiesta barroca en Sevilla", *Potestas: Religión, poder y monarquía*, nº6 (2013), pp. 143-173.

que describen las fiestas y sus adornos, sino solo y puntualmente al final del largo periodo barroco. Me refiero a la pintura sobre tela que se utilizaba para vestir la arquitectura cercana a los recorridos oficiales de las comitivas reales, religiosas o profanas sobre las que giraba toda la celebración. Este tipo de pintura decorativa ha recibido distintos nombres, bien a causa del soporte utilizado para su materialización –zarazas y sargas–, bien por su disposición –colgaduras, telones–, o incluso por su uso y función estética –perspectivas pictóricas o tapices–.

En primer lugar habría que aclarar los términos. La definición de zaraza es aquella "Tela de algodón estampada", mientras que la sarga es la "Tela cuyo tejido forma unas líneas diagonales" y también la "Tela pintada para adornar o decorar las paredes de las habitaciones". Tendríamos así, entonces, un material como el algodón, de uso mayoritario y que suele utilizarse para piezas de gran formato y que requiere, sin embargo, para su exhibición pública, la aplicación de pintura sobre él. Por otra parte, la sarga –ordinariamente compuesta de sedas–, o también el damasco, son tejidos que, ya de por sí presentan un aspecto de contribución estética y no necesitan, al menos usualmente, ser pintados para exhibirse. A pesar de esa circunstancia suelen utilizarse para decorar los interiores domésticos –es generalizado el uso del damasco para el forro de los camarines o de los ámbitos en los que se guardan valiosos utensilios o las devociones particulares–, y no tanto los exteriores como sí solía ocurrir con las zarazas.

La perspectiva pictórica, por otro lado, intenta, sobre una superficie bidimensional crear la ilusión de profundidad del espacio, siendo una visión arquitectónica la ofrecida, tal y como se especifica en la documentación: aquella pintura dispuesta sobre un edificio y que trata de mostrar una vista ideal del mismo inmueble o de otros o, incluso, mostrar ámbitos privados cuya visión no es posible sino por medio de la pintura sobre tela que envuelve el edificio. Por el contrario el tapiz es un "pañó grande, tejido con lana o seda, y algunas veces con oro y plata, en el que se copian cuadros y sirve de paramento". Es decir, que tiene, dentro de su manifiesta función decorativa, la particularidad de figurar historias y narrar sucesos a través de episodios que se completan con la lectura visual de otros que le precedan o sigan.

Si reparamos, por ejemplo, en el lienzo que muestra el *Ornamento de la calle de las Platerías* (Museo de Historia de Madrid, 1760) (Fig. 1), obra de Lorenzo de

Quirós, apreciamos que los balcones que se abren a la carrera de celebración se encuentran indistintamente recubiertos de tapices con pinturas emblemáticas y damascos con reflejos dorados. Sin embargo, si hacemos lo propio con el cuadro del mismo autor *Ornato de la Puerta del Sol* (Museo de Historia de Madrid, 1760), (Fig. 2), la arquitectura –aquí de impronta ciertamente más popular–, se ha recubierto con telas de algodón, simplemente teñidas de distintos colores, que en algún caso presentan una cenefa dorada o un recuadro. Estas son las zarazas a las que se refiere cierta documentación dieciochesca. Lo mismo ocurre en la pintura de esta serie que muestra *Los trofeos militares en la calle Carretas* (Museo de Historia de Madrid, 1760), (Fig. 3) y en uno de los lienzos que muestra el *Corpus Christi en Cuzco* (Museo del Arzobispado de Cuzco) (Fig. 4). Este matiz en el uso nos facilita una información significativa: en aquellos edificios de las carreras oficiales o de uso público, incluso de aquellos que habitados por familias de relevancia, se exponían tapices posiblemente ilustrados para la ocasión con historias relativas al simbolismo que se celebraba, mientras que en aquellos otros inmuebles pertenecientes a segmentos de población más humilde se hacía lo propio con zarazas: piezas de algodón teñidas o pintadas no para esa ocasión, sino para el uso diario y privado que eran reaprovechadas el día de la fiesta pública con intención de embellecer la balconada o fachada del edificio. Si los habitantes de ese enclave tenían la suerte de volver a vivir algo semejante y se requería de ellos su concurso y participación, recurrirían de nuevo a los mismos elementos. Esto me lleva a pensar que si la Municipalidad empleaba cierto presupuesto en dotar a la celebración pública de una innegable uniformidad estética y en poner de manifiesto un determinado discurso de exaltación festivo, –encargando a distintos artistas las arquitecturas, las esculturas, las pinturas sobre lienzos para su colocación como emblemas en lugares estratégicos–, los vecinos que habitaban las casas próximas a la carrera no contaban con este presupuesto para destinarlo al adorno de la fiesta y, por tanto, no estaban obligados a contribuir al desarrollo del discurso oficial. Asistían de la mejor manera que podían, con lo que tenían disponible: telas pintadas de vivos colores para embellecer el edificio donde vivían y que reparaban o disimulaban en lo visual sus defectos o desperfectos, pero no añadían nada nuevo al alegato estético establecido. Estas telas pintadas o zarazas serán las que se utilicen una y otra vez, en cada

ocasión que sea pertinente, pero, como es sabido, no están destinadas a una celebración concreta, sino que serán utilizadas en todas las que se planteen.

Una buena muestra de la diferencia decorativa entre edificio público y privado lo encontramos en el *Carro del pregón de la común alegría* de Domingo Martínez (Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1748), dentro de la serie de la Mascarada organizada el año anterior por la Real Fábrica de Tabacos. A la izquierda de la composición se alternan, precisamente, tapices con zarazas, en concordancia con la función que tiene la arquitectura representada (Fig. 5).

El recubrimiento de edificios no es una constante en el arte festivo barroco, sino más bien una solución planteada en los momentos finales del periodo. Se han reseñado varios casos andaluces en los que se conocen cómo se pintaba directamente sobre la pared. Sin embargo, tal y como tuvo lugar en la plaza de Bibarrambla de Granada por la proclamación de Carlos III en enero de 1760⁵, la decoración perdura, pero siempre hará referencia a una celebración concreta y no podrá aprovecharse para más adelante. Lo mismo ocurrió en Ronda, donde se pintaron varias alegorías en la fachada de las Casas Consistoriales en abril de 1789 por la proclamación de Carlos IV⁶; y en la mencionada plaza granadina de Bibarrambla por la proclamación del mismo monarca en mayo de 1789: se vieron pintadas las fachadas de varios colores, pero con uniformidad⁷, o tan solo un mes más tarde se pintaron al fresco las Casas Consistoriales de Málaga por la proclamación de Carlos IV en junio de 1789⁸.

¿Por qué, entonces, es menos usual conforme avanza el tiempo encontrar testimonios de pintura directamente aplicada sobre la arquitectura? Bonet señala los costes que suponía el montaje y desmontaje de la obra efímera, y alerta que, ya durante el neoclasicismo, se abogó por la madera y los materiales almacenables, no solo por cuestiones económicas, si no por su carácter mutable y serial, algo tan contrario al Barroco⁹. En ese sentido podría entenderse la utilización de las telas pintadas a la hora de decorar el espacio urbano como una solución de eminente

⁵ Cfr. ESCALERA PÉREZ, R. *La imagen de...*, op. cit., p. 78.

⁶ *Ibidem*, p. 83.

⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁸ *Ibid.*, p. 92. Algunas otras consideraciones de interés se hacen en ESCALERA PÉREZ, R. "Vestir la arquitectura: fiesta barroca y dibujo de arte efímero en Andalucía", en CAVI, S. de *Dibujo y ornamento: Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2015, pp. 182-183.

⁹ Cfr. BONET CORREA, A. *Fiesta, poder y...*, op. cit., p. 18.

practicidad en el último tercio del siglo XVIII. Si era necesario, por tanto, cada cierto lapso de tiempo adornar la ciudad –y esto había de hacerse también con la participación de las capas sociales más humildes–, las telas pintadas podrían ser el instrumento que les permitiera la participación en un momento, además, en que comenzaba a cambiar el gusto y se ponía en cuestión la antigua costumbre de policromar los edificios¹⁰. Las telas se desplegarían así sobre la arquitectura con objeto de vestirla para la fiesta, pero una vez finalizada esta, se retirarían y ofrecerían los edificios, de nuevo, su aspecto ordinario. Todo lo anterior, como he podido comprobar, participa de la incipiente, por esos años, ideología ilustrada. Para descender al terreno de lo concreto señalaré, a continuación, el estudio de dos ejemplos sevillanos entre los muchos andaluces que podrían servir.

ZARAZAS EN LA SEVILLA DIECIOCHESCA

Posiblemente en concordancia con lo que he indicado con anterioridad puede estudiarse un documento fechado el 31 de diciembre de 1774¹¹. En esa fecha comparecen ante el escribano público José Ilari, Gabriel de Herrera y los hermanos José y Antonio Gómez. El objeto de su comparecencia es el de firmar escritura notarial para establecer una "compañía en el tráfico y comercio de pintar zarazas en unas casas que son propias del convento de la Merced"¹². A continuación, detallan la siguiente información, siempre referida a las condiciones del negocio:

Primero que la compañía debía durar y permanecer por el tiempo de ocho años, periodo que comenzaría a contarse desde el día siguiente, primero del año siguiente de 1775. Durante ese ciclo los cuatro socios "han de ser partícipes con igualdad en el dicho tráfico a pérdida y ganancia". Los efectos y útiles necesarios para la ejecución de este tipo de pintura pertenecen, en igualdad de condiciones, a los cuatro compañeros, "sin que uno los tenga más parte que los otros".

En segundo lugar que el trabajo que se generase se tendría que dividir en cuatro partes, así como los "costos y gastos que se causen por razón de trabajadores,

¹⁰ Este aspecto ha sido estudiado por OLLERO LOBATO, F. "Sobre el color en la arquitectura del arzobispado hispalense durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Atrio: revista de historia del arte*, nº 8-9 (1996), pp. 53-62.

¹¹ Localizado en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS). 1. Fondos públicos. 1.2. De la Fe Pública. 1.2.1. Notariales. Distrito de Sevilla. Oficio 15, libro único, año 1774, f. 723.

¹² Los próximos extractos entrecomillados pertenecen al mismo documento.

luces, arrendamiento de casas y demás que en dicha fábrica hay de gasto y de consumo".

En tercer lugar establecen que todos los compañeros deben aprobar, por unanimidad, el repartimiento del trabajo de los demás: "con la concurrencia, dictamen y consentimiento de todos cuatro y no los unos sin los otros", comprometiéndose, además, a poner todo de su parte para contribuir al progreso de este establecimiento.

En cuarto lugar se refieren los gastos de personal: "que toda la gente que se ocupare en las maniobras y tráfico de dicha fábrica se han de pagar del fondo y caudal de dicha compañía como el arrendamiento de casas, luces y demás que sea necesario y sacados todos los costos y gastos de las ganancias que quedaran y resultaran".

En quinto lugar atisban la posibilidad de disolución de la manufactura: "si cumplidos los expresados ocho años alguno o algunos no quisieran continuar para en lo sucesivo en dicha compañía no habiendo pérdidas, aquel o aquellos que se separaran se les ha de pagar y satisfacer en dinero efectivo la parte que le corresponda en los usos y efectos del servicio y uso de dicha fábrica", según la estimación de los inteligentes que se nombraren al efecto. Sin embargo, si antes de la duración indicada alguien quiere separarse de la compañía, este sujeto no podrá establecer otra fábrica análoga ni en Sevilla ni fuera de ella por constituir esto "perjuicio que de ello se le pueda seguir a los que permanecieren en ella".

En sexto lugar se preveían las condiciones que tendrían lugar si alguno de los miembros de la compañía falleciera en el transcurso de los ocho años. En ese caso "la viuda o persona que causa tenga de tal difunto si le conviniere tener parte en dicha compañía se ha de recibir en ella con tal que si es mujer haya de poner en su lugar un jornalero por su cuenta y este no ha de tener otra facultad que la de tal y trabajar". Si no pretendiera entrar en la fábrica, los compañeros que permanecieran en ella estarían obligados "a entregarles en dinero de contado el importe de los usos y efectos que a la sazón existieran en dicha fábrica y le correspondan habiendo ganancias como lo que de estas habiéndolas le tocara y perteneciere".

En séptimo lugar, se obligan a tener los libros de cuentas en orden con todas las actividades registradas, "para dárselas unos a otros recíprocamente con tal leal y verdadera escritura que cualquiera de los referidos la quiera saber".

Por último, conforme los cuatro socios se comprometieron a "decirse y tratar verdad como buenos y leales compañeros", además se obligaban a "guardar fidelidad y a no manifestar a persona alguna en el tiempo de esta compañía el secreto de la permanencia de la vista bajo de juramento recíproco que hicieron a Dios y a una cruz según derecho".

Actuaron como testigos Francisco de Moya, Antonio Gómez (uno de los miembros de la compañía), y Victorino Guzmán, todos vecinos de Sevilla.

Ninguno de estos artistas ha dejado más huella documental que la referida, salvo Antonio Gómez, que aparece años antes, en 1767, en un documento como intermediario en una disputa entre José de Aguilar y Domingo Montalván¹³; en otro de 1785 como testigo de un arrendamiento¹⁴ y en varios de 1787, 1791, 1793, 1795 y 1798 por semejantes motivos¹⁵. Su hermano José Gómez también realiza un arrendamiento en 1785 y como fiador en otro de 1798¹⁶. En todo caso es significativo que cuatro artesanos se reunieran para el establecimiento de una factoría dedicada a la confección de zarazas. Por una parte, ninguno de los nombres citados aparece en el *Libro de cabildos* de la Hermandad de San Lucas entre 1748 y 1784¹⁷, ni tampoco en el *Libro de hermanos* de la citada corporación entre 1756 y 1763¹⁸. Por otra, no se han descubierto, hasta el momento, datos que nos informen sobre el desarrollo y existencia de este establecimiento. Sin embargo, es posible extraer algunas ideas de todo esto: por una parte que había demanda de zarazas y otros tipos de pinturas sobre telas en la Sevilla del último tercio del siglo XVIII –tal y como con probabilidad ocurrió en otros lugares–, como para que unos artesanos que no formaban parte del importante gremio de pintores local se dedicasen a esta labor con dedicación plena y además estableciesen un periodo de tiempo extenso (ocho años), para la vigencia de su empresa, incluso advirtiendo como condición *sine*

¹³ Vid. AHPS. 1. Fondos públicos. 1.2. De la Fe Pública. 1.2.1. Notariales. Distrito de Sevilla. Oficio 12, libro único, año 1767, f. 425.

¹⁴ Vid. AHPS. 1. Fondos públicos. 1.2. De la Fe Pública. 1.2.1. Notariales. Distrito de Sevilla. Legajo 8.229, año 1785, sin foliar, transcrito y publicado por ROS GONZÁLEZ, F. S. *Noticias de escultura (1781-1800)*. Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1999, p. 236.

¹⁵ Estas noticias fueron publicadas por ILLÁN, M. *Noticias de pintura (1780-1800)*. Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2006, p. 107.

¹⁶ Vid. AHPS. 1. Fondos públicos. 1.2. De la Fe Pública. 1.2.1. Notariales. Distrito de Sevilla. Legajo 2.901, año 1785, f. 126v, transcrito y publicado por *Ibidem*, pp. 108 y 183.

¹⁷ Estudiado por AMORES MARTÍNEZ, F. "El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 96, nº 291-293, (2013), p. 390.

¹⁸ Transcrito por QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I. *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2006, pp. 321-323.

qua non que si alguno de los miembros decide desgajarse de la misión común no podría establecer por su cuenta una entidad análoga. Esto demuestra que la demanda de zarazas era tan cierta como para pensar en la posibilidad de emprender una carrera en solitario con plena dedicación a este propósito.

Si bien lo anterior se relaciona con la respuesta a una necesidad de extracción popular, es también pertinente referir otro tipo de pinturas sobre telas, pero de uso mucho más concreto: las perspectivas pictóricas.

PERSPECTIVAS EN LAS FIESTAS NAPOLEÓNICAS

Varios testimonios señalan la presencia de "curiosas perspectivas" en los adornos utilizados en las fiestas celebradas con motivo de la presencia en Sevilla de las autoridades francesas durante la Guerra de la Independencia¹⁹. Parece que se trataba de telones de considerables dimensiones, tapices, telas o maderas pintadas con motivos arquitectónicos o vistas en perspectiva de edificios o paisajes urbanos, todo dispuesto e iluminado con hachas o antorchas, pero no sobre los edificios aledaños a las carreras oficiales, porque en este caso no las había, sino de aquellos inmuebles que habían sido ocupados por las autoridades francesas durante esos años²⁰. En otro momento creí oportuno relacionar estos adornos con el quehacer profesional del arquitecto Cayetano Vélez, activo durante la ocupación²¹.

¹⁹ Vid. VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Sevilla, Imprenta y Librerías de Hijos de Fé, 1872. Reproducción facsímil: Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1994, p. 117. La fiesta napoleónica fue estudiada por CABEZAS GARCÍA, Á. "Vanidad imperial y estética del artificio: fiestas napoleónicas en la Sevilla ocupada". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 24, vol. II (2012), p. 515.

²⁰ Los dirigentes franceses ocuparon importantes inmuebles que habían sido desalojados por familias de la aristocracia o de cierta burguesía, huidas a causa de la guerra. En el tiempo en que duró la ocupación algunos hicieron reformas y redecoraron los edificios. Este asunto fue tratado por OLLERO LOBATO, F. "La ocupación francesa de Sevilla y la difusión del neoclasicismo: la decoración de la casa de los Cavaleri", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 15 (2002), pp. 189-199.

²¹ En CABEZAS GARCÍA, Á. "Vanidad imperial y...", op. cit., p. 515. Sobre Cayetano Vélez, vid. MORALES, A. J. "Las honras fúnebres por Floridablanca en Sevilla y el túmulo proyectado por Cayetano Vélez", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº 73 (1991), pp. 180-190, SUÁREZ GARMENDIA, J. M. *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986, pp. 44-47; SALINAS ALONSO, V. "Dos planos del convento y huerta de San Francisco en Sevilla". *Atrio: revista de arte* nº 3 (1991), pp. 171-174; y OLLERO LOBATO, F. "Dos diseños de arquitectura efímera de Cayetano Vélez para las Casas Capitulares de Sevilla". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* nº 28 (2016), pp. 387-400.

Gracias al juego de luces que se ofrecía artificialmente sobre los mismos, estas perspectivas brindarían un elegante espectáculo visual, además de un interesante acicate literario, ya que, en ocasiones, determinados lemas panegíricos o propiamente poéticos, referidos a la autoridad imperial, y colocados en lugares bien visibles, venían a sustituir, de nuevo, el elemento religioso por el profano de signo laudatorio o mitológico.

A tenor de los datos conservados, quizá la perspectiva más interesante fue la que ofrecía el jardín del Palacio Arzobispal, domicilio en 1810 del mariscal Soult, gran duque de Dalmacia. Con su efecto, dotaba ilusoriamente de más profundidad al espacio ajardinado. Se ofrecía una vista del templo de Himeneo con unas pirámides con estrofas poéticas que hacían alusión al goce del amor, escritas, con mucha probabilidad, por el párroco de Santa Cruz, Félix José Reinoso²². El motivo de la colocación de esta perspectiva en el jardín arzobispal era que, según el programa festivo, tras las distribuciones a los establecimientos de caridad, la corrida de toros en la Maestranza, la iluminación de toda la ciudad –con especial mención de la que embellecía el puente de barcas–, y la contemplación de las demás perspectivas, la "sociedad convidada" se reunía allí para la celebración del baile y del banquete que cerraría la fiesta.

Sin embargo, al año siguiente, 1811, la fiesta napoleónica celebrada fue organizada por un lugarteniente de Soult, Jean-Baptiste Drouet d'Erlon, que se había establecido en una dependencia cercana a los Alcázares, y fue allí, por tanto, donde se dirigieron los principales de la ciudad. Sin embargo, no se estableció en aquel lugar la perspectiva, sino en la zona del Prado de San Sebastián, frente a la puerta de San Fernando, en la que se mostraba el templo de la Paz, o al menos eso era lo que se indicó en las inscripciones colocadas al efecto²³.

CONCLUSIONES

Las pinturas sobre tela, llamadas a veces sargas y otras zarazas, se utilizaron con frecuencia con motivo de las celebraciones públicas ciudadanas en Andalucía. A tenor de los testimonios documentales consultados aumentó su uso con el avance

²² Vid. VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J. *Anales de Sevilla...*, op. cit., p. 117.

²³ *Ibidem*, p. 128.

del siglo XVIII, cuando se abandonó de manera paulatina la práctica de pintar las paredes de los edificios públicos en las festividades –tal como era propio durante el Renacimiento y buena parte del Barroco–, y proliferaron las colgaduras con lienzos y emblemas que hacían referencia a la fiesta celebrada. En cualquier caso, esta decoración estuvo suscrita a los comitentes organizadores y los edificios oficiales y representativos. En todas aquellas calles conformadas por edificios de raigambre popular, donde no había capital ni iniciativa para ofrecer una respuesta estética conjunta y de esa categoría, se recurrió a las más asequibles telas pintadas, nombradas como zarazas en la documentación histórica. Estas podían ofrecer bien una pieza de un solo color, bien una pieza con la formación de motivos geométricos o figurativos, pero, en todo caso, no eran distintivos de la celebración para la que se utilizaban, sino que podía recurrirse a ellos una y otra vez, siempre que hubiese necesidad. Cada familia tendría una o dos piezas de tela parecidas y destinadas a este fin y las utilizarían siempre que fuera necesario. En un momento en que, en el último tercio del siglo XVIII, se ha abandonado la costumbre barroca de policromar las fachadas de los edificios y se ha popularizado la de encalarlas, la disposición de una tela pintada o zaraza cumpliría perfectamente con el objetivo deseado: mostrar una imagen nueva del inmueble o reparadora de su conservación, y posteriormente, restituirlo a la normalidad. Con la necesidad creciente que se pondría de manifiesto por entonces, en Sevilla cuatro artesanos que no pertenecían al gremio de pintores, pero que se dedicaban de manera rudimentaria a este arte, se asociaron para fundar un establecimiento encargado de la confección de zarazas.

Como evolución de lo anterior, años más tarde, durante las fiestas napoleónicas se dispusieron desde el plano oficial perspectivas pictóricas no sobre los edificios representativos del poder anterior, sino en los que se habían convertido en domicilios de las autoridades francesas de la ciudad: el mariscal Soult y el conde d'Erlon. En ese caso no por razones estéticas –el lenguaje utilizado fue el mitológico tan apreciado durante el neoclasicismo–, sino por razones prácticas: en tiempos de escasez y guerra se recurrió de nuevo a la pintura sobre tela para decorar los edificios, quizá en algunas ocasiones con la inclusión de elementos de madera o escayola, pero en todo caso con el soporte de la pintura para revestir la arquitectura.



Fig. 1. *Ornamento de la calle de las Platerías*. Lorenzo de Quirós, 1760. Museo de Historia, Madrid. Foto: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [RABASF].



Fig. 2. *Ornato de la Puerta del Sol*. Lorenzo de Quirós, 1760. Museo de Historia, Madrid. Foto: [RABASF].



Fig. 3. *Los trofeos militares en la calle Carretas*. Lorenzo de Quirós, 1760. Museo de Historia, Madrid. Foto: [RABASF].



Fig. 4. *Corpus Christi en Cuzco*. Anónimo. Museo del Arzobispado, Cuzco. Foto: Rafael Ramos Sosa.



Fig. 5. *Carro del pregón de la común alegría*. Domingo Martínez. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla. Foto: Fernando Quiles García. Detalle.