

PATRIMONIUM
HISPALENSE

Historia y Patrimonio
del Ayuntamiento de Sevilla



PATRIMONIUM
HISPALENSE

Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla

I. Estudios

Dirección científica y edición
Benito Navarrete Prieto y Marcos Fernández Gómez

Sevilla, 2014

 ICAS
Instituto de la Cultura
y las Artes de Sevilla

 NO SO
AYUNTAMIENTO
DE SEVILLA

 BBVA



ICAS
INSTITUTO DE LA CULTURA Y LAS ARTES
DEL AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

ALCALDE DE SEVILLA. PRESIDENTE DEL ICAS
Juan Ignacio Zoido Álvarez

TENIENTE DE ALCALDE DELEGADA DE CULTURA, EDUCACIÓN, DEPORTE Y JUVENTUD. VICEPRESIDENTA DEL ICAS
María del Mar Sánchez Estrella

DIRECTORA GENERAL DE CULTURA
María Eugenia Candil Cano

GERENTE
Rosario Pérez Pérez

DIRECTOR DE INFRAESTRUCTURAS CULTURALES Y PATRIMONIO
Benito Navarrete Prieto

DIRECTOR DE PROYECTOS Y ACTIVIDADES CULTURALES
José Lucas Chaves Maza

JEFA DEL SERVICIO DE GESTIÓN ADMINISTRATIVA, ECONÓMICA Y CULTURAL
Rocío Guerra Macho

JEFE DEL SERVICIO DE ARCHIVO, HEMEROTECA Y PUBLICACIONES
Marcos Fernández Gómez

BBVA

COORDINADORES DE LA OBRA Y EDITORES
Benito Navarrete Prieto
Marcos Fernández Gómez

COORDINACIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS
Inmaculada Molina Álvarez

GESTIÓN DE DOCUMENTOS GRÁFICOS
José Luis Azcárate Aguilar
Antonio Brenes Flores
Elena Hormigo León

ASESORAMIENTO BIBLIOGRÁFICO
Rafael Cid Rodríguez

COORDINACIÓN DE ESPACIOS PATRIMONIUM HISPALENSE
Pedro J. González Fernández

SERVICIO MUNICIPAL DE PATRIMONIO
Enrique Zejalbo Martín
Luis Miguel Rodríguez Estacio

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
Eladía Esperilla Fernández
Javier Almarza Madrera

PRODUCCIÓN EDITORIAL E IMPRESIÓN
La Imprenta CG
www.laimprentacg.com

© de la edición: ICAS, Ayuntamiento de Sevilla, BBVA
© de los textos: sus autores
© de las fotografías e ilustraciones: sus autores

ISBN Vol I: 978-84-92417-97-1
ISBN Vol II: 978-84-92417-98-8
ISBN Obra completa: 978-84-92417-99-5

Depósito legal: SE-106-2015 (I)

PRODUCCIÓN EDITORIAL E IMPRESIÓN
La Imprenta CG
www.laimprentacg.com

La colección municipal del Ayuntamiento de Sevilla: memoria de un olvido / 17

Benito Navarrete Prieto

El Ayuntamiento de Sevilla como promotor y mecenas en la Edad Moderna / 35

Fernando Quiles García

El Ayuntamiento de Sevilla como promotor y mecenas en los siglos XIX y XX / 57

Luis Méndez Rodríguez

Las Casas Consistoriales / 79

Alfredo J. Morales Martínez

La iconografía de las Casas Consistoriales. Imagen y poder de la sociedad sevillana / 99

Rocío Plaza Orellana

El Antiquarivm de Sevilla / 117

Fernando Amores Carredano

Castellum Aquae / 133

Miguel Ángel García García y María Ángeles González Cano

Las murallas de la ciudad / 147

Francisco Óscar Ramírez Reina

Castillos del Reino de Sevilla / 163

Rafael Cómez Ramos

El Castillo de San Jorge y los Baños de la Reina Mora / 181

Fernando Amores Carredano

Santa Clara: de espacio de culto a espacio de cultura / 203

Francisco Javier Herrera García

El Centro del Mudéjar Sevillano / 219

Juan Luis Ravé Prieto

El Centro de Cerámica de Triana y el patrimonio municipal / 237

Alfonso Pleguezuelo Hernández

Sevilla, monumento público y ciudad / 257

Mercedes Espiau Eizaguirre

El Cementerio de San Fernando / 283

F. Javier Rodríguez Barberán

El patrimonio industrial y de la obra pública / 297

Julián Sobrino Simal

Edificios de la Exposición Iberoamericana de 1929: Casino, Teatro Lope de Vega, pabellones de propiedad municipal, jardines y monumentos / 321

F. Javier Rodríguez Barberán

El patrimonio documental del Ayuntamiento de Sevilla. Archivo Municipal, Biblioteca, Hemeroteca y Fototeca / 343

Marcos Fernández Gómez

El patrimonio numismático municipal: del pasado al futuro / 367

Francisca Chaves Tristán

Muebles históricos del Ayuntamiento de Sevilla / 383

María Paz Aguiló Alonso

El depósito del Ayuntamiento de Sevilla en el Museo Arqueológico Provincial. Un proyecto de ciudad / 393

Concha San Martín, Manuel Camacho y Diego Oliva

El depósito municipal en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla / 411

Montserrat Barragán Jané

Los carteles de las fiestas primaverales y la ciudad de Sevilla / 425

Juan Fernández Lacomba

AGRADECIMIENTOS

Agustín Vidal-Aragón de Olives, Alegría Cardesa, Alfonso Ojeda, Alfonso Palacio, Anabel Morillo León, Antonio Cruz, Carmen Hernández Rey, Cristina Pérez Aguilera, Cristina Sánchez Mendoza, Francisco José Martínez Yuste, Gabriel Terrades, Gérard Fabre, Guillermo Vázquez Consuegra, Hermanos Marmolejo, Javier Corro, José Abaurre, José María Sousa, José Morón Borrego, Juan Ruesga, Jung Ilse, Lola Robador, Luc Georget, Lucía Varela, Lucila Rodríguez de Austria, Luis Enrique Flores Domínguez, Manuel García Luque, Manuel Valdivieso, Manuela Mena Marqués, María Beca, María del Mar Ramirez de Cartagena Peces, Miguel Ángel Tabales, Miguel Díaz Díaz, Paula Lafuente Gil, Pilar Luengo, Pilar Queralt, Rafael Rivas, Rafael Valencia, Roberto Alonso Moral, Rocío García-Carranza Benjumea, Sylvia Ferino, Valme Muñoz



EL AYUNTAMIENTO DE SEVILLA es de los más importantes de España desde el punto de vista del patrimonio que conserva. Este patrimonio, que es fruto del legado de la historia pero también del deseo de coleccionismo y gusto de los capitulares, inexplicablemente ha estado oculto buena parte del tiempo. Desde el pionero trabajo de Francisco Collantes de Terán y Delorme se vislumbraba la riqueza y el potencial patrimonial que tenía nuestro Consistorio.

Cuando llegué a la Alcaldía de Sevilla, una de las principales tareas que me propuse y que hemos impulsado ha sido la ordenación, la investigación y la conservación del mismo, para darlo a conocer a los ciudadanos de la mejor manera posible. En ello precisamente se fundamenta el plan de actuación denominado *Patrimonium Hispalense*, que tiene como objetivo estudiar, conservar y divulgar este patrimonio municipal o el relacionado directamente con los inmuebles municipales. De esta forma, hoy es para mí un día especialmente grato, al culminar uno de los objetivos que me fijé y que es prioritario para cualquier ciudad, tener clara y perfectamente ordenada su historia y la memoria de los que nos han precedido.

Todo esto no hubiera sido posible sin el equipo de profesionales que ha llevado a buen término este proyecto editorial y de investigación de largo alcance, pues se comenzó a preparar hace tres años. Hoy es una realidad que pone en manos de investigadores y de todos los ciudadanos la riqueza que atesora nuestro Consistorio, no solo en dependencias municipales, sino también en los depósitos del Museo Arqueológico y del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Tanto es así que los directores científicos y editores del presente proyecto afirman que buena parte del discurso museológico actual de estos centros no se entendería sin los depósitos municipales. Esto da idea del alcance de nuestras colecciones y, sobre todo, vislumbra lo clave que ha sido para la colección municipal la obtención en este mandato del estatus de colección museográfica de Andalucía.

Estos dos volúmenes generosamente ilustrados ofrecen los resultados gracias al impulso dado por el Ayuntamiento de Sevilla desde la Delegación de Cultura y el Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones; y contando con la inestimable colaboración del BBVA, coeditor de la obra, que, una vez más, ha querido unir su marca a los proyectos singulares y trascendentes que impulsamos desde el Gobierno de nuestra ciudad.

JUAN IGNACIO ZOIDO ÁLVAREZ
Alcalde de Sevilla

CUANDO PRESENTAMOS EL PROYECTO PATRIMONIUM HISPALENSE definimos claramente el porqué de esta iniciativa: reorganizar, gestionar, conservar, investigar, restaurar, interpretar y difundir el patrimonio municipal acercándolo al público visitante.

La publicación de estos dos volúmenes dedicados al patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla, obedece por tanto al compromiso y al plan de actuación emprendido cuando comenzamos a ocuparnos de las tareas de gobierno en el área de cultura por encargo de nuestro alcalde Juan Ignacio Zoido.

Fue precisamente en ese momento cuando comenzamos a vislumbrar un plan de actuación que precisamente cubriera una laguna que, inexplicablemente, no había sido abordada por otros gobiernos de la ciudad, el de la catalogación, ordenación y estudio de su patrimonio desde la pionera del Jefe del Archivo Francisco Collantes de Terán en 1968. Pensé también con total convicción que solo con técnicos y profesionales que se hubieran ocupado del patrimonio y de los bienes culturales se podría llevar a buen término un trabajo que, constante y cada vez con mayor empuje, ha sido realizado desde el Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla y contando con el apoyo técnico de la Jefatura del servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones.

Esta iniciativa que se ve ahora materializada en esta cuidada edición, va encaminada sobre todo a visualizar la riqueza patrimonial municipal ante los ciudadanos, no solo para implementar conscientemente su valoración, sino también para que de este modo se puedan crear nuevos centros que ayuden a estudiar mejor la historia de nuestra ciudad y a crear riqueza.

Con ese objetivo nos propusimos conseguir el estatus de colección museográfica de Andalucía, para lo que fue fundamental un plan de actuación que ha dirigido el director de infraestructuras culturales y que ha permitido, como feliz consecuencia, que se hayan podido abrir tres centros con sus respectivas colecciones, a los que se suman los que a partir de ahora se pueden impulsar gracias a la riqueza patrimonial que aquí se presenta y la interpretación del patrimonio de la Casa Consistorial.

Solo por esta razón tenemos la convicción de haber cumplido con absoluta satisfacción una de nuestras razones de ser a favor del servicio público, no sin exigirnos a nosotros mismos la voluntad de continuar profesionalizando nuestros equipos, difundiendo nuestro patrimonio y conservándolo en perfectas condiciones para el estudio, conocimiento y disfrute de toda la sociedad.

Todo este camino que hemos recorrido no hubiera sido posible sin el importante apoyo y colaboración de mecenas tan generosos y comprometidos con la cultura como el BBVA. A ellos debemos agradecerles su continuada confianza en proyectos relevantes para todos, a Agustín Vidal y Carmen Espejo desde los inicios del proyecto y a Javier Pérez Cardete y Luis de Odriozola que han permitido que llegáramos de la mano hasta el final con el mismo entusiasmo del primer día.

Por todo ello, y por lo que han significado estos tres años de trabajo, gracias a todos por su compromiso.

MARÍA DEL MAR SÁNCHEZ ESTRELLA
Delegada de Cultura, Educación, Deportes y Juventud

DE NUEVO SEVILLA QUIERE PRESENTAR AL MUNDO UNA BUENA MUESTRA DE LA CULTURA ESPAÑOLA.

La historia de Sevilla, así lo certifica. A orillas del ‘río grande’ Guadalquivir, Hispalis, Isbiliya, Ixbilia, Sevilla o como queramos llamarla, representa uno de los crisoles más resplandecientes de la cultura española. Su situación geográfica la ha forjado siempre como indudable protagonista de los principales avatares de la historia de Hispania.

Desde los Tartessos hasta nuestros días, la península Ibérica ha sido escenario de incontables acontecimientos históricos, y en todos Sevilla ha sido actriz destacada y en algunos protagonista. Turdetanos, fenicios, griegos, romanos, cartagineses, visigodos, árabes almohades y almorávides, sin olvidar a los castellanos de Fernando III el Santo, han dejado sus huellas en el solar hispalense. Unas están en documentos, otras en restos arqueológicos y las más en monumentos, palacios, iglesias y edificaciones, así como en esculturas y pinturas. Todo este legado es lo que nos quiere mostrar el libro “Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla”, incluido en la marca “Patrimonium Hispalense”.

Para un Grupo como BBVA, el apoyo a la cultura es uno de los caminos más firmes para impulsar la mejora de las sociedades. La oportunidad que nos ha brindado el ICAS, de impulsar la edición de esta creación literaria, un completo estudio de la riqueza patrimonial del Ayuntamiento de Sevilla, nos permite contribuir a dar a conocer y poner a disposición de la sociedad, el resultado de cientos de años de historia y creación cultural.

Por todo ello mi agradecimiento a nuestro alcalde de Sevilla, Juan Ignacio Zoido, y especialmente a la delegada de Cultura del Ayuntamiento, María del Mar Sánchez Estrella, sin cuyo esfuerzo y apoyo, esta iniciativa que muestra una de las colecciones más importantes del estado español no hubiera visto la luz.

Me gustaría felicitar a los autores por su exquisita y fiel labor y al ‘alma mater’ de la obra, su director científico, Benito Navarrete, cuyo buen hacer cierra con broche de oro esta obra, que sin duda nos ayudará a todos nosotros y a nuestros descendientes a conocer quiénes somos y de dónde venimos.

Sólo me queda añadir, que todo este rico patrimonio de la humanidad y del sevillano, no sería más que un conjunto de restos arqueológicos, maderas finamente talladas o lienzos y tablas bellamente pintados, sino fuera acompañado por ese invisible patrimonio espiritual, que configura al pueblo andaluz, y en particular, al sevillano; por esa pasión y devoción que demuestran ante sus costumbres y creencias que le confiere vida, reflejando el sentir del pueblo que lo venera.

BBVA está inmerso en este maravilloso pueblo andaluz y por lo tanto es parte de él, apoyando siempre, acorde con la estrategia general del Grupo, todas las acciones sociales, orientadas a las mejoras culturales, educativas y de bienestar de la sociedad a la que pertenece.

JAVIER PÉREZ CARDETE
Director Territorial Sur de BBVA



DESDE QUE FRANCISCO COLLANTES DE TERÁN DELORME publicara la primera edición de su *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla* en 1967 no se había acometido una revisión, actualización y catalogación razonada de la mayor parte de los bienes muebles e inmuebles con los que cuenta nuestro Ayuntamiento. Una de las iniciativas más exigentes que se planteó hace tres años con la nueva Corporación era precisamente la de articular un proyecto global que catalogara los bienes más representativos, contando para ello con los especialistas y profesionales que desde diferentes ámbitos –Universidades, Museos y Centros de Investigación y por supuesto la propia Administración Municipal y Autonómica– trazaran un verdadero mosaico de lo que realmente significa una de las más desconocidas e importantes fortalezas con las que cuenta el Ayuntamiento hispalense. El planteamiento metodológico que hemos querido dar a este proyecto es completamente diferente al de otros precedentes, precisamente por la feliz circunstancia de haberse gestado en el Instituto de la Cultura y las Artes, de forma conjunta desde la dirección de Infraestructuras Culturales y la jefatura del Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones. Dos historiadores que eran conscientes de la necesidad imperiosa de articular un discurso novedoso que, desde un enfoque transversal, pusiera al mismo nivel el patrimonio mueble y el inmueble, el documental en todo su amplio sentido (archivístico, bibliográfico, hemerográfico, numismático y fotográfico), la arqueología tradicional pero también la arqueología industrial, los grandes monumentos de la Ciudad junto al rico patrimonio artístico acumulado durante siglos. Un discurso que diera unidad y cohesión a un patrimonio histórico y artístico tan rico como disperso. Esta perspectiva global ha incluido el estudio de la capacidad de mecenazgo del Ayuntamiento a lo largo de la Historia, revisando el pionero trabajo de Collantes de Terán, que ha sido nuestro punto de partida, una referencia obligada al tratarse de una obra modélica en su género a nivel nacional.

Precisamente uno de los grandes problemas que han tenido las colecciones municipales es que han sido siempre vistas de forma errónea como una suerte de legado heterogéneo y misceláneo, a modo de “cajón de sastre”, que habían llegado hasta nosotros desde las más variadas procedencias. El patrimonio municipal es el resultado de lo que el legado del tiempo ha ido depositando como consecuencia de la riqueza cultural de una colectividad, en nuestro caso una gran ciudad. Independientemente de que este patrimonio se haya conservado, lo que está claro es que los capitulares hispalenses fueron muy conscientes a lo largo de la historia de su papel como mecenas y promotores de empresas culturales que tuvieron como resultado la protección de las artes, la recepción de importantes donaciones o la promoción de determinados artistas gracias a becas, premios o directamente a través de encargos. Como es fácil de imaginar, no ha existido siempre el mismo celo a la hora de estudiar y conservar este legado histórico, constando épocas de saqueos o pérdidas irreparables narradas con verdadera amargura por Collantes en la introducción de su mencionado libro. Pero junto a épocas nefastas nos encontramos con otras que nos sorprenden por la actualidad de sus planteamientos. Esta conciencia patrimonial subyace plenamente en iniciativas como las de José Gestoso Pérez, excepcional estudioso del arte en Sevilla y archivero-jefe municipal (1897-1905), quien el 29 de octubre de 1886 inspiró la creación del primer museo municipal, rescatando del olvido importantes objetos de los almacenes del ex-convento de Capuchinos, enriquecido posteriormente con la notable colección de Mateos Gago y, más tarde, con la del aficionado de Carmona Juan Peláez y Barrón o la donación de la colección Montpensier.

En los sucesivos intentos que se han hecho por estudiar la riqueza patrimonial del Ayuntamiento, se ha subrayado que es producto en buena medida de la supresión o traslado de antiguos hospitales, como el del cardenal Cervantes, luego asilo de la Mendicidad y Hogar Virgen de los Reyes, o de las consecuencias de la desaparición de conventos como el del Pópulo, o simplemente del afán coleccionista y del gusto de los capitulares en diferentes momentos, que apostaron por encargar directamente ciertas obras que podemos llamar “institucionales”. Este fue el caso, por ejemplo, de obras de Francisco de Zurbarán, Juan de Espinal, Luis de la Cruz y Ríos o de Joaquín Domínguez Bécquer, por mencionar ejemplos diferentes y variados desde el siglo XVII al XIX.

En función de estos planteamientos, hemos querido en todo momento contar con un argumento e hilo conductor que articulara la riqueza de las colecciones de nuestro Ayuntamiento. Esta es la razón por la que hemos querido dividir la obra en dos volúmenes, al objeto de que el lector tenga en el primero una exposición lógica y racional de las colecciones y de su intento de ordenación museológica en función de los diferentes periodos históricos y, sobre todo, de la asociación de determinados bienes a los inmuebles o instituciones donde se conservan, sin olvidar tampoco lo que la imagen de la propia Casa Grande ha ido legando en el imaginario colectivo a la largo del tiempo. En el segundo volumen hemos hecho un esfuerzo para pasar de lo general a lo particular, seleccionar para describir científicamente una parte del rico patrimonio municipal y dar una idea adecuada del mismo. El concepto de extensión y perspectiva amplia del volumen primero frente a la idea de lo concreto, de lo preciso, de la segunda parte. Y, desde luego, en los dos frentes, imágenes fotográficas de calidad, la mayor parte de ellas realizadas para la ocasión.

Una cuestión fundamental en este planteamiento es la importancia de los depósitos municipales que desde 1945 se han venido haciendo, en especial en el Museo Arqueológico y, más tarde, en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Creemos necesario subrayar la importancia de estas instituciones, de titularidad estatal y gestión autonómica, como depositarias y responsables durante más de medio siglo de una parte importante de la memoria cultural hispalense. En buena medida podemos decir que una correcta y completa lectura de la riqueza del Museo Arqueológico no se podría entender sin el depósito municipal, donde el tesoro de El Carambolo ejemplifica por sí mismo uno de los periodos culturales más ricos. Esto subraya las claves de la nueva política cultural que planteamos ahora, precisamente al tener una de sus fortalezas en la colaboración entre las distintas administraciones y, en segundo término, en la importancia del modelo polinuclear. En este sentido somos conscientes de que la obtención del estatus de colección museográfica para el propio Ayuntamiento es y será sencillamente crucial, dado que de facto su colección se institucionaliza por parte de la Junta de Andalucía, favoreciéndose así la creación de futuras colecciones que puedan articular la riqueza discursiva y cultural en función de las divisiones que aquí se plantean y de los bienes culturales estudiados de forma monográfica y razonada en el segundo volumen. En este segundo libro no están estudiadas la totalidad de las obras del Ayuntamiento pero sí es una selección bastante completa que da una idea de la riqueza, variedad y calidad de las mismas.

El proyecto *Patrimonium Hispalense* consiste, por tanto, en un plan institucional basado en el estudio e investigación de las diferentes colecciones, en su correcta puesta en valor en función de los diferentes espacios que las conservan y en los sucesivos que se pueden crear contando siempre con la solvencia técnica y científica del proyecto. Todo este trabajo no hubiera sido posible sin la feliz conjunción de un equipo de técnicos y profesionales que han trabajado con ilusión y esmero tanto desde el ICAS como desde el Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones municipal. En este sentido, queremos agradecer especialmente el trabajo de Inmaculada Molina, correctora de los textos y una ayuda imprescindible, acompañada de Elena Hormigo, encargada de coordinar el enorme movimiento de fotografías junto a José Luis Azcárate y Antonio Brenes, quienes desde su trabajo con la reprografía digital han garantizado la calidad técnica de las fotografías para su publicación. Un agradecimiento también al Servicio de Patrimonio de la Delegación municipal de Hacienda en las personas de Enrique Zejalbo y Luis Miguel Rodríguez Estacio, por su asistencia técnica. Tampoco podemos olvidar lo importante que ha sido la edición de este libro contando con el apoyo del BBVA como coeditor, en la persona del director territorial Javier Pérez Cardete y de su director comercial territorial Luis de Odriozola, y destacar la colaboración desinteresada de Agustín Vidal y Lucila Rodríguez de Austria y la constancia y complicidad de Carmen Pérez Espejo. Y, finalmente, no pueden faltar en los agradecimientos el conjunto de colaboradores, de diversas procedencias y disciplinas, que han redactado los dos volúmenes de esta obra, seleccionados por su experiencia y prestigio profesional desde los variados ámbitos que requieren el conocimiento, descripción y difusión del Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla. Todos ellos, con sus textos y sus reflexiones, acompañados por magníficas imágenes aportadas por varios fotógrafos encabezados por Pepe Morón, han hecho una aportación de altura para el acercamiento a unos bienes históricos y artísticos que forman parte de la historia de Sevilla y que debemos transmitir a las generaciones futuras.

Gracias al trabajo de todos presentamos aquí un proyecto global que esperamos sirva para tomar conciencia de que la conjunción del conocimiento y la gestión solo pueden dar como resultado que el ciudadano, cada vez con mayor razón, reconozca en el legado de la historia y del pasado sus propias señas de identidad para construir un futuro mejor.

BENITO NAVARRETE PRIETO Y MARCOS FERNÁNDEZ GÓMEZ

Directores científicos y editores



La colección municipal del Ayuntamiento de Sevilla: memoria de un olvido

Benito Navarrete Prieto

La colección municipal de Sevilla es, sin lugar a dudas, de las más importantes del Estado español. A pesar de su importancia, relevancia y trascendencia cultural, paradójicamente su reconocimiento institucional no le ha sido otorgado con personalidad jurídica propia hasta el 20 de mayo de 2014 al amparo de la Ley 8/2007 de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía. Para remontarnos al origen de la conciencia patrimonial y sobre todo de la creación de la colección o del primitivo museo municipal, habría que entender el espíritu del decreto de 20 de marzo de 1867 por el que se crean los museos de antigüedades, origen de los museos provinciales que se conformaron con los objetos que fueron recogiendo las comisiones de monumentos creadas para tal fin (Bolaños, 1997: 222). En Sevilla se creará el museo provincial en el antiguo convento de la Merced pero gracias a la iniciativa de José Gestoso, secundada por el concejal Alfredo Heraso, se aprobó en Cabildo el 29 de octubre de 1886 la creación de un museo municipal ocupándose de rescatar del olvido objetos interesantes de los almacenes municipales de Capuchinos (Lasso de la Vega, 1916), además de otras piezas para “salvar de su pérdida las antiguas memorias de esta ciudad, ya las que al presente se conocían, ya las que fuesen apareciendo en las obras que emprende el municipio” (Gestoso y Pérez, 1889-1892: 180). Es necesario señalar que justo cuando en Andalucía comienzan a despertar las primeras iniciativas museológicas a nivel institucional, sobre todo en los municipios y que han sido estudiadas por José Ramón López Rodríguez¹, paralelamente surge una corriente en Europa que negaba el museo positivista como depósito de los conocimientos eruditos representando, como decía Valéry en un artículo de 1923, “la victoria del documento sobre Venus, del harén sobre el verdadero amor” (Valéry, 1993: 1.290-1.293), corriente que se vio reflejada en el pensamiento de Menéndez Pelayo e incluso Ortega y Gasset que recriminaban para el museo solo un papel de “enterradores de la verdadera creación” y poniendo en duda –el segundo– que sea el museo el lugar donde el hombre sensible pueda tener sus emociones artísticas. Aun así, en el artículo de la revista *Bética* que daba cuenta

¹ López Rodríguez, 2010: 230-233. Para una visión completa de la colección arqueológica municipal es imprescindible ahora el trabajo de: Amores, 2014.

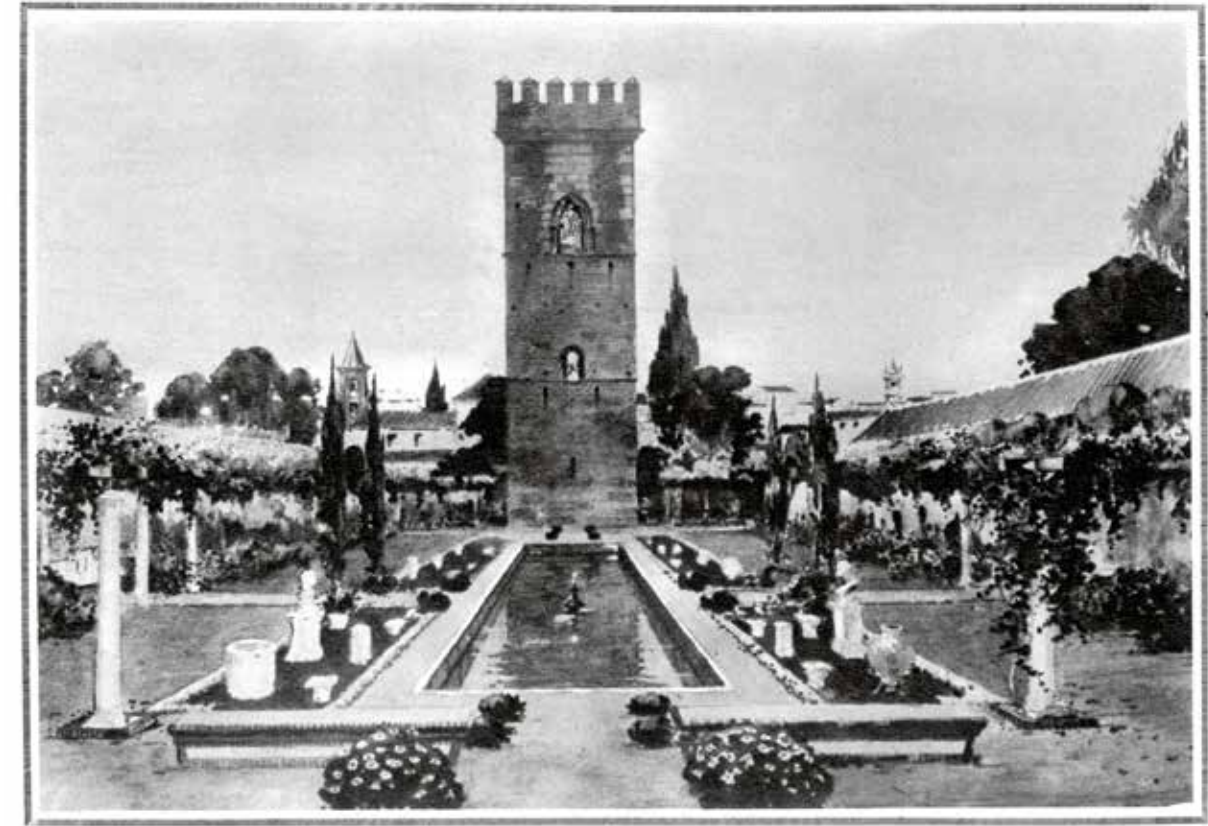


Vista interior del Museo Municipal cuando estaba instalado en la Casa Grande. 1895. © ICAS-SAHP, FMS, archivo Caparró

piezas concretas por Montserrat Barragán en su texto de este libro. Para ordenar estos fondos el Ayuntamiento no escatimó en dotar de personal cualificado, con el nombramiento de Luis Jiménez-Placer como auxiliar del museo municipal asistiendo al conservador José Gestoso. El celo y diligencia en la disposición y conservación de las piezas adquiridas de la colección Gago queda de manifiesto en el testimonio de Collantes: “Limitóse, pues, el señor Gestoso a colocar en él los objetos que menos podía deteriorar la intemperie, conservando los más delicados de vidrio, metal y cerámica en una de las dependencias del Archivo Municipal, aunque haciendo constar que dichos objetos eran merecedores de una más digna colocación” (Collantes de Terán, 1942: III: 181-185). Finalmente, como ha recogido López Rodríguez (2010: 232), buscando una mejor ubicación, en 1895 se destinó para museo un salón en la parte alta del edificio situado en el extremo de la galería de la izquierda en la parte moderna de las Casas Capitulares, inaugurándose estas dependencias el 28 de marzo de 1895 con la asistencia de la infanta María Luisa Fernanda de Borbón (Gestoso y Pérez, 1889-1892: III: 181). En estas dependencias quedaron expuestos los objetos de menor tamaño, destinándose el patio para los más pesados. La colección municipal se enriqueció considerablemente también con el importante depósito efectuado el 5 de noviembre de 1903 por Manuel Fernández Peña, consistente en la colección de prehistoria de Juan Peláez y Barrón, de Carmona, quien había excavado varios yacimientos de forma un tanto *amateur*, y formada fundamentalmente por útiles de sílex, cerámicas de la Edad del Cobre y objetos de la I Edad del Hierro. También contaba con colecciones de azulejos y cerámicas, lo que completó

de la fundación del museo municipal de Sevilla, se le reconocía un papel de centro de enseñanza y se subrayaba el papel de salvaguarda del patrimonio para evitar la salida de nuestras fronteras de colecciones importantes para conocer la esencia de nuestra historia. Es así como se entiende el espíritu que emana de la propuesta de adquisición de la colección formada por el difunto presbítero y catedrático Francisco Mateos Gago (1827-1890) “para evitar de este modo su emigración al extranjero en perjuicio de la patria” proponiendo en 1892 la adquisición de la colección epigráfica, cerámica, metalúrgica y vidriería. Más tarde, en 1894 se adquirió la colección numismática, siendo una de las más importantes de las conservadas en España y sin duda núcleo del origen del museo municipal, que no concluyó su adquisición hasta 1899.

Las instalaciones del primer museo tuvieron su lugar en uno de los patios de las Casas Capitulares que se cubrió con una montera de cristales y dos salas del piso principal contiguas al Archivo de las casas capitulares con sus correspondientes vitrinas. La dedicación del conservador del museo fue realmente ejemplar pues Gestoso dedicó todo su empeño en propiciar donaciones, algunas de ellas descritas e identificadas por

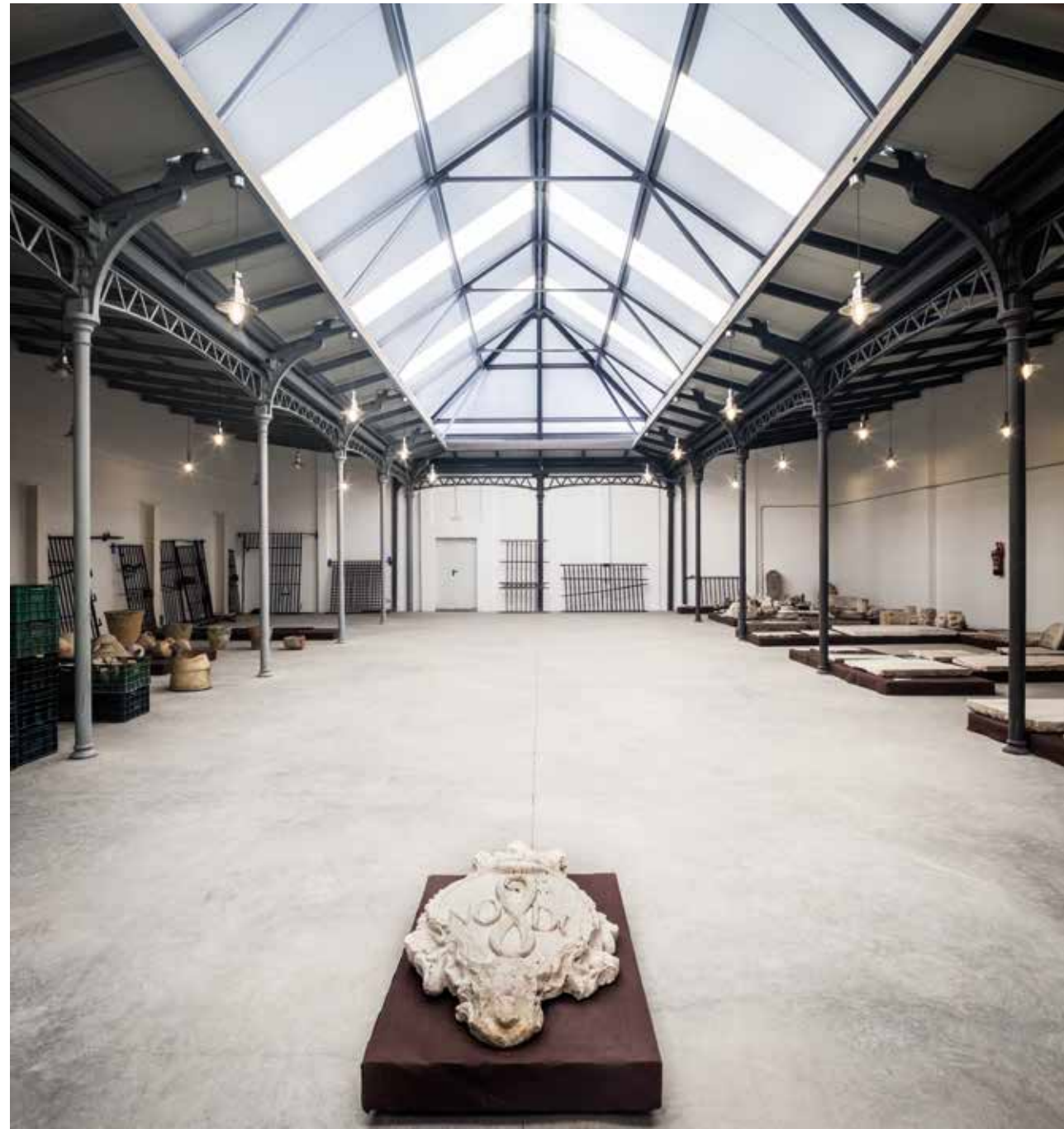


PROYECTO DE RESTAURACION DEL SR. TALAVERA

Vista de la Torre de don Fadrique tras el proyecto de Talavera y Heredia en 1924. © ICAS-SAHP, HMS, ABC de Madrid, 18 enero 1925

notablemente el interés anticuario de la colección municipal (Hernández Díaz, *et al.* 1943: 236). A pesar de las circunstancias adversas con las que contó el museo, como fue el incendio del ex convento de San Pablo, sede de la Delegación de Hacienda en 1905, y el traslado de sus oficinas al Ayuntamiento, los muebles ocuparon las dependencias del museo en las salas altas, teniendo también la necesidad de disponer un despacho para el arquitecto municipal. Esto hizo que muchos objetos fueran embalados y comenzara una etapa larga de deterioro y olvido. La situación debía ser tan penosa que debieron situarse las piezas en pasillos o almacenadas por cuestiones de espacio, tanto que en 1910 hubo un intento de trasladar el museo a la Escuela de Artes Industriales para que sirviera a los alumnos e incluso se interesó por el museo municipal el rector de la Universidad, conocedor sin duda de su importancia, sin que finalmente se cambiara la ubicación.

No obstante, en 1916 seguía habiendo una voluntad para exponer mejor y de manera más accesible al ciudadano las piezas arqueológicas, así se expresa en el artículo de Lasso de la Vega anunciando una de las grandes mejoras, pues se era consciente de que el patio no era el mejor lugar para que el público disfrutara de las piezas, pensándose ya ubicarlas en “el monumental vestíbulo de las Casas Capitulares, ejemplar notabilísimo del estilo de transición del arte ojival al plateresco, con lo cual se conseguirá no solo que esta parte, la más interesante del monumento, sea conocida del público, pues sus puertas han de estar abiertas constantemente, sin que luzca tan valiosa colección arqueológica, que honra a la ciudad, la cual da muestras inequívocas del aprecio con que custodia las memorias de la antigüedad, resultando dicha instalación a manera de las famosas *loggias* florentinas” (Lasso de la Vega, 1916).



Vista interior de Garaje Laverán con las piezas trasladadas e inventariadas procedentes de la Torre de don Fadrique. © Pepe Morón

En estas dependencias estuvo la colección municipal hasta que en 1920 se trasladó a la Torre de don Fadrique, una vez que fueron adquiridos los terrenos por el Ayuntamiento. La actuación arquitectónica estuvo dirigida por Juan Talavera Heredia, que diseña un entorno romántico bajando la cota con un gran foso y un estanque buscando intencionadamente un ambiente de jardín arqueológico donde el peso del regionalismo, y sobre todo del decaden-tismo, están presentes. Bajo ese espíritu arqueologizante, para darle un mayor protagonismo y sentido escenográ-

fico a la torre, se intenta incluso descubrir su basamento. Las piezas se dispusieron rodeando la torre, reuniendo un auténtico *lapidarium* donde se consiguieron agrupar importantes lápidas con inscripciones relacionadas con la historia de la ciudad y donde ineludiblemente hubo de pesar también la conciencia de tener expuestas las piezas ante los preparativos de la Exposición Iberoamericana de 1929 y el advenimiento de un nuevo turismo cultural que al hilo de las exposiciones universales comenzaba a nacer (Halcón, 2014: 12-30). De hecho, piezas de la colección municipal que estaban expuestas en la Torre de don Fadrique fueron prestadas para la exposición que sobre la historia y el arte de Sevilla tuvo lugar en la Plaza de España con motivo de la Exposición Iberoamericana, al igual que ocurrió con la de Arte Antiguo, contando en el campo arqueológico con la colaboración de Jorge Bonsor. La Torre se adecentó para ubicar en sus diferentes pisos las piezas de mayor valor: “Los objetos de peso y volumen se han colocado en la galería de entrada y en el jardín, a los pisos de la torre se han llevado muebles y antigüedades de mérito, y en un salón se han colocado las vitrinas y otros muchos objetos, y se han presentado en las paredes los cuadros de cerámica y los lienzos antiguos restaurados en 1924” (Guichot y Sierra, 1925-1935: 241). A pesar de que se amplió con otra nave, los problemas de espacio hicieron que con los años el museo tuviera que ser trasladado. San Martín-Camacho-Oliva publican en su texto interesantes documentos sobre el interés que tenía la Corporación republicana por trasladar el museo provincial y la colección municipal al Pabellón de Arte Antiguo, dotando incluso partidas presupuestarias para su acondicionamiento. Probablemente el estallido de la Guerra Civil impidió este propósito y finalmente el traslado pudo llevarse a cabo con la cesión en 1941 por parte del Ayuntamiento de Sevilla a la Dirección General de Bellas Artes para uso museístico del Palacio Renacimiento o de Bellas Artes. El museo fue inaugurado en 1946 y los depósitos más importantes fueron hechos en 1945 y 1950 con las más de 4.160 piezas arqueológicas de la colección municipal que estudian en sus respectivos textos de este libro Concepción San Martín, Manuel Camacho, Diego Oliva, y Montserrat Barragán. Tras el cierre del museo ubicado en la Torre de don Fadrique y el traslado de los objetos más preciados ubicados dentro de ella, quedaron esparcidos por el entorno del jardín arqueológico los restos de lápidas, fustes, capiteles, cañones, la estatua de Fernando VII y demás piezas que han sido nuevamente inventariadas y reclasificadas para su conservación actual en el nuevo depósito patrimonial del Ayuntamiento, dependiente del Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, en Garaje Laverán, dentro del proyecto *Patrimonium Hispalense*. De entre todas estas piezas merece especial comentario por su interés para la historia del origen de la museología andaluza, la lápida conmemorativa de 1659 de la colección de antigüedades que don Juan de Córdoba Centurión poseía en su palacio de Lora de Estepa. Esta pieza fue localizada por López Rodríguez, (2010: 335), probablemente procedente del Alcázar de Sevilla donde Bruna debió de trasladar todos los restos de este primitivo museo.

Francisco Collantes de Terán Delorme y la metodología científica en la colección municipal: la propuesta del primer museo de la ciudad

Francisco Collantes de Terán Delorme, quien fuera cronista oficial de Sevilla y archivero jefe del Ayuntamiento, ha sido una de las personas que más ha hecho por el patrimonio municipal y su trabajo puede considerarse modélico en muchos aspectos y de vigencia hasta la actualidad. Su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa

Isabel de Hungría, leído el 19 de noviembre de 1957 y titulado *Esquema para un Museo Histórico de Sevilla* (Collantes de Terán, 1960), reivindica nuevamente la creación de un museo monográfico muy avanzado para esas fechas y que entraba de lleno en lo que en otras ciudades se ha popularizado como el “museo de la ciudad” y que seguía el modelo de los museos municipales de Barcelona. La propuesta de Collantes, que recibió el respaldo del Pleno municipal del 26 de agosto de 1964, basaba sus fortalezas en que se hacía desde el conocimiento que tenía tanto de la historia de la ciudad como de las colecciones municipales, estando inspirada su ordenación en la sección de historia de la Exposición Iberoamericana antes mencionada y que se desarrolló en una de las estancias de la Plaza de España. Cronológicamente la propuesta se dividía en ocho secciones: Sevilla prerromana, Sevilla romana, Sevilla musulmana, Sevilla cristiana, Sevilla imperial, Sevilla bajo los Borbones y la Sevilla del futuro, donde se planteaban los ensanches y los nuevos desarrollos urbanos. Era una propuesta que combinaba la reproducción de documentos históricos, reconstrucciones y alguna maqueta con objetos materiales pero que en muchos aspectos era quizás excesivamente erudita y su carga teórica y poco didáctica la hacían inviable para el gran público. La inspiración en la exposición sobre *El Arte y la Historia de Sevilla* de la Iberoamericana se advertía sobre todo en las instalaciones monográficas propuestas: Sala de Alfonso X el Sabio, La imprenta en Sevilla, Artes industriales sevillanas (cerámica trianera, metalistería, tejedores de seda, carpinteros de lo blanco), Sevilla en la historia del toreo, Fiestas populares y El río Guadalquivir.

Esta propuesta, desgraciadamente, no llegó a formularse en el Pabellón Mudéjar pero en cambio Collantes dejó sus conocimientos plasmados en su libro *Patrimonio Monumental y Artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, trabajo de plena vigencia hasta la actualidad y que le fuera encargado por otro insigne historiador del arte, Antonio Sancho Corbacho, cuando ocupó la delegación de Cultura. Lo primero que reivindicaba Collantes en su obra era la denuncia del menoscabo y pérdida del patrimonio municipal a lo largo de la historia. Sus palabras, que dan a entender la talla intelectual del historiador, son rotundas: “Si la desidia y las bajas pasiones de los hombres, más demoledoras en este caso que la carcoma del tiempo, no hubiesen dejado perder o destruido estúpidamente gran parte de ese patrimonio transmitido por las generaciones pasadas, contaría hoy el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla con colecciones artísticas de valor incalculable, de las que lo existente representa en realidad un modesto remanente” (Collantes de Terán, 1970: 4).

El planteamiento de Collantes tiene la modernidad de concederle el mismo estatus al documento histórico, el bien inmueble, el mueble e incluso en atender al monumento y escultura pública, murallas, acueductos, puertas de la ciudad, jardines históricos y castillos del antiguo reino de Sevilla y, todavía para esas fechas, pertenecientes al Ayuntamiento. Traza por vez primera un catálogo del patrimonio municipal en el que están presentes las colecciones más representativas del archivo: autógrafos, códices, sellos, dibujos, heráldica, monetario, patrones de medida. Hace un exhaustivo catálogo de las pinturas y relaciona por vez primera la importante donación de 51 lienzos realizada en 1898 por los herederos de la infanta María Luisa Fernanda, duquesa de Montpensier, y que decoraban la escalera principal del palacio de San Telmo² y las pinturas que pasaron de la Biblioteca de San Acacio, algunas desafortunadamente depositadas por el Ayuntamiento en la Biblioteca Colombina. Traza por vez primera la procedencia de las obras y valora notablemente el enriquecimiento de las colecciones mediante las becas a los artistas o los premios de pintura y exposiciones de los salones de otoño. Y resalta por vez primera la colección de carteles de Fiestas de Primavera de Sevilla, lo que indudablemente singulariza hasta el presente la riqueza patrimonial del Ayuntamiento. Es Collantes, sin duda, una personalidad visionaria a la que le debemos mucho de lo que hoy se conserva y, sobre todo, el respeto y aprecio por la riqueza patrimonial que ha conseguido llegar hasta el presente, singularizando ya los depósitos en el Museo Arqueológico y los pabellones heredados de la Exposición Iberoamericana.

2. Sobre esta donación véase Falcón Márquez, 1990: 209-220.

De nuevo el intento de creación de un museo municipal

Para encontrar una sensibilidad al menos cercana que combine el afán documental y recopilatorio con una puesta al día del patrimonio municipal, atendiendo a la conservación y restauración de las obras, tenemos que citar la labor impulsada por el concejal de Cultura José Luis Ortiz Nuevo. Rescató nuevamente la idea de un museo de historia en la Torre de don Fadrique que “más que un gran museo con valiosas obras de arte, lo que pretendía era ofrecer al público una síntesis de la historia de la ciudad con una intención fundamentalmente didáctica y dirigida, sobre todo, a turistas y escolares” (Aguilar, 1980). El museo nunca llegó a realizarse pero se pensó con la inclusión de maquetas, planos, grabados y otros elementos. También bajo su impulso se organizó la primera gran exposición del patrimonio municipal en los Reales Alcázares, del 7 de abril al 7 de mayo de 1983 (Río, Sevilla. Ayuntamiento, 1983). El catálogo estuvo coordinado por Francisco del Río y se centró exclusivamente en la colección pictórica. No obstante, durante este mandato el celo con respecto a la tutela del patrimonio fue importante llevándose en ese momento a cabo la restauración de los carteles de Fiestas de Primavera y un proceso sistemático de conservación preventiva de la colección pictórica. Esta exposición supuso también una llamada de atención para reclamar la titularidad sobre estos bienes y reclamar nuevamente un museo municipal. Este catálogo mostraba especial empeño en denunciar el patrimonio desaparecido, especialmente el que pasó al Ayuntamiento con motivo del traslado de los establecimientos hospitalarios que habían estado englobados en la Junta Municipal de Beneficencia creada en 1837. El que tenía un patrimonio más notable era el antiguo hospital del Cardenal o de los Heridos, que fundara en el siglo XV el Cardenal Cervantes y que albergará posteriormente, en 1846, el asilo de la Mendicidad o de San Fernando. De forma similar algunas obras de arte que pertenecieron a conventos, como la *Inmaculada* de Zurbarán (Cat. 90) que poseía el convento del Pópulo de agustinos recoletos, pasó a propiedad municipal una vez que se produjo en 1835 la Desamortización.

Un doloroso y vergonzoso capítulo de la historia municipal permitió el descontrol y merma de obras tan importantes como un retablo que perteneció al antiguo Asilo de San Fernando o de la Mendicidad, con la advocación de la Virgen del Rosario en cuyo banco Francisco Pacheco dejó uno de sus mejores retratos dedicado al comitente Alonso de la Serna, canónigo sevillano que murió en 1637. Se da la circunstancia de que el que esto escribe ha podido localizar esta obra en poder del anticuario de Barcelona Xavier Vila, quien la vendió en una edición de la feria de arte y antigüedades de Madrid Feriarte a una colección particular. Estas dolorosas pérdidas lo único que constatan es el descontrol que hubo cuando el patrimonio de los hospitales pasó a las corporaciones locales. Afortunadamente conservamos de estas instituciones



Francisco Pacheco, *Retrato del canónigo sevillano Alonso de la Serna* perteneciente al banco del retablo de la Virgen del Rosario en el antiguo Asilo de la Mendicidad. Propiedad del Ayuntamiento de Sevilla y desaparecido antes de 1967. Archivo de Diego Angulo. Legado de Alfonso E. Pérez Sánchez. Fundación Focus-Abengoa



Ignacio de Ries, *San Miguel*, cuando se encontraba en el Asilo de la Mendicidad. © SGI. Fototeca Laboratorio de Arte-Universidad de Sevilla



Pedro Sánchez de Castro, *El Patrocinio de la Virgen*, sarga. Antiguamente en el Museo Arqueológico Municipal de Sevilla. Desaparecido. © SGI. Fototeca Laboratorio de Arte-Universidad de Sevilla

el *Tríptico del Maestro de la Mendicidad* (Cat. 84), que toma su nombre precisamente del hospital, el *Crucificado* de Gui Romano o alguna otra obra que indudablemente se salvó del saqueo en fecha indeterminada y que se conserva hoy en la Casa Grande, como el *San Miguel* que fue fotografiado en el propio asilo (Cat. 91). Más doloroso aún resulta saber que tan solo el *ABC de Sevilla* (2 marzo 1983: 75) se ocupó de denunciar su pérdida, precisamente gracias a la labor realizada por los preparativos de la exposición del Alcázar, comprobándose que las cinco tablas de Pacheco debieron desaparecer antes de 1967 y que algunas de ellas estaban a la venta en el mercado de antigüedades local y nacional. Entre el ominoso capítulo de pérdidas debe señalarse también el de una sarga con el tema de *El Patrocinio de la Virgen* del pintor del siglo XV Pedro Sánchez de Castro, que se hallaba firmada y por tanto era clave para la atribución de otras obras. Fue donada al Museo Municipal en 1897 por José Domingo Irureta Goyena cuando se encontraba en las Casas Consistoriales y luego se localizaba en la Torre de don Fadrique. Su gran tamaño y su rareza hacen bastante difícil asimilar su desaparición, a no ser que se haya destruido. El impulso y concienciación de la importancia de la colección municipal quedó reflejado en el comienzo de alguna donación y las adquisiciones de pintura que se pusieron en marcha en 1983 con *La cruz de Mayo* de Miguel Pérez Aguilera (Cat. 167), una obra emblemática para entender la pintura de su primera etapa y repleta de un lirismo y realismo mágico desbordante. Esta política de adquisiciones continuaría con el posterior gobierno, con obras de Luis Gordillo (Cat. 171) o Alfonso Fraile (Cat. 170), entre otros, y que analiza Fernando Martín en las fichas del catálogo.

La Exposición Universal de Sevilla y el patrimonio municipal

Los preparativos para la Exposición Universal de Sevilla supusieron un nuevo impulso para la ciudad. La importante labor de rehabilitación y alhajamiento de la Casa Grande, dirigida por Ignacio Medina y que se culminó con Enriqueta Vila como delegada de Cultura, heredando un trabajo de la Corporación anterior, hizo que se descubrieran otras posibilidades del patrimonio municipal: las del prestigio y la representación. Toda esta importante operación convirtió al Ayuntamiento en un espacio realmente representativo y digno para el que trabaja en él y ejerce las labores de gobierno y para el que se acercaba a descubrir la Casa Consistorial, desconocida para muchos sevillanos. La feliz decisión de reunir las importantes obras de propiedad municipal y destinarlas a un uso distinto sin duda colaboró en la visualización y orgullo de un patrimonio que en algunas ocasiones ha sido objeto de disputa, como ha estudiado Mauricio Domínguez³. Especial interés tuvo la recreación de una galería de retratos con todas las obras que fueron donadas en 1898 por la infanta Isabel de Orleans y su hermano el infante don Antonio y procedentes de la escalera del palacio de San Telmo, además de la restitución de los dos retratos de Isabel y Fernando, de Domínguez Bécquer (Cat. 120 y 121), que se encontraban en el Archivo de Indias y que se ubicaron definitivamente en el denominado Salón Montpensier, a pesar de los intentos que hubo de que volvieran a San Telmo como depósito⁴. Bajo este impulso se edita un libro que no pretende ser un catálogo ni inventario del patrimonio municipal sino un trabajo conjunto donde participaron autores de prestigio que, combinando sus aportaciones críticas y sus visiones con el cuidado aparato editorial, consiguieron un resultado realmente satisfactorio (*Ayuntamiento de Sevilla*, 1992). El libro, en el que cuenta más el peso de la historia del Consistorio y la diplomacia, supuso una nueva mirada para entender la riqueza del archivo y biblioteca municipales y la riqueza iconográfica vinculada a la historia del Consistorio. El texto que Juan Miguel Serrera (1992: 171-204) dedicó al patrimonio municipal es una inteligente reflexión sobre las diferentes vías de formación de la colección municipal y la ausencia de una voluntad real por coleccionar o engrandecer un patrimonio que tiene sus particularidades, pero que en buena medida es la resultante de las vicisitudes de la historia en nuestro Ayuntamiento y de interesantes cuestiones de gusto suscitadas por la adquisición de determinadas obras, como las de José María Romero dedicadas a la visita de Alfonso XII a la ciudad (Cat. 135 y 136).

El proyecto de un museo de la ciudad

La creación de un museo de la ciudad permaneció latente los siguientes años y el tema se convirtió en recurrente para los sucesivos equipos de gobierno hasta el punto de que, en 1996, se llegó a crear incluso un equipo de trabajo con expertos para concretar ideas en la época de José Hurtado como concejal de Cultura. Con la ideología andalucista como subyacente, resultó una propuesta de creación de un museo donde se valoraba “la historia de la ciudad, su patrimonio artístico, cultural y etnológico, y Sevilla como objeto y sujeto literario (personajes y visitantes ilustres)”. Nuevamente esta propuesta quedó

3. Para todo lo relativo a las reclamaciones de la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes, en 1992, en relación a los cuadros del Consistorio, véase Domínguez Domínguez-Adame, 2013: 181-185.

4. *Ibidem*: 186-187.



Exposición Museo de la Ciudad. 2002. Monasterio de San Clemente.
© Ingeniaqed y Juan Ruesga

en saco roto⁵ y como una formulación puramente teórica hasta que en 1999 se elaboró un nuevo proyecto para la creación de un museo de la ciudad sin definir su emplazamiento definitivo pero barajándose las sedes del monasterio de San Clemente y el convento de Santa Clara. Este proyecto que fue avanzado en (*ABC*, 6 febrero 2000: 47-49) no se hizo público hasta la exposición que fue inaugurada el 25 de febrero de 2002 en el monasterio de San Clemente⁶. La muestra, organizada por la Delegación de Cultura, consiguió realmente crear la conciencia de un nuevo modelo de museo en el que se asociaban diferentes inmuebles y se volvía a rescatar la idea de identificar el museo con el entorno de Santa Clara y su Torre de don Fadrique. Un artículo publicado en *ABC* el 27 de enero de 2000 reflejó ya el espíritu presente en aquel entonces

en la Gerencia de Urbanismo al querer englobar en el futuro museo de la ciudad, además del monasterio de San Clemente y monasterio de Santa Clara, las naves Singer y otros edificios aledaños que incluían también el colegio de la calle Becas, elaborándose un ambicioso plan director donde se pretendía que la historia tuviera un gran peso en la propuesta. Sin embargo el plan director partía con una gran debilidad y era la ausencia de la musealización de la colección municipal como auténtica protagonista de la historia de la ciudad, en buena medida porque se había perdido la conciencia de su existencia al estar en los almacenes de los museos. Pero además por las dificultades que entrañaba en aquella época conseguir los depósitos y, sin embargo, se proponían piezas de colecciones particulares, solicitándose incluso un registro de las mismas, depósitos de iglesias, del propio Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla y del Archivo Municipal. No partía el proyecto por tanto de las colecciones arqueológicas, el monetario o la colección de bienes muebles del Ayuntamiento, sino que quería recrear el museo de la ciudad a través de una gran maqueta de más de cincuenta metros cuadrados e interactiva de tres niveles que representaban a tres periodos históricos, según se deduce de la exposición que se presentó en el convento de San Clemente en 2002, donde primaba más la interpretación del patrimonio que la admiración de piezas como testimonios de los periodos históricos. El proyecto expositivo estuvo producido por Ingeniaqed y diseñado por Juan Ruesga, siendo una apuesta pionera en el terreno, tantas veces abordado, del museo de la ciudad. De hecho se contaba con la fortaleza de la propia ciudad de Sevilla como “museo vivo”, funcionando los edificios contenedores como un elemento más y con una biblioteca de temas sevillanos y un centro de investigación. Incluso uno de los lemas de la exposición temporal era “La ciudad es un museo en sí misma”. Sin embargo esta propuesta no fue viable, quizás por su gran indefinición, pero sobre todo por los continuos cambios políticos que han impedido un coherente plan de actuación patrimonial en la ciudad, al caer el gobierno andalucista que lo auspició y eliminar el siguiente equipo toda iniciativa del anterior. El único intento que se volvió a plantear de musealizar obras del patrimonio municipal fue una selección con las pinturas más singulares en la antigua loggia del Ayuntamiento, pero sin que las instalaciones contaran con una climatización adecuada ni control de la humedad relativa sino solo vitrinas y expositores y que tuvo, como casi todo, una vida efímera.

5. Sobre este proyecto véase Martín, 1998: 66 y 70.

6. Un adelanto de la misma y de los contenidos por Comesaña, 2001: 8 y 9.

La creación del Centro Velázquez y el depósito municipal

Una iniciativa que comenzó a valorar los fondos propios de la colección municipal y que vislumbró lo que se podía hacer con los mismos desde el plano divulgativo y científico fue la creación del Centro de Investigación Diego Velázquez, auspiciado por Juan Carlos Marset y la dirección de la Fundación Focus-Abengoa. El Centro surge con motivo de la adquisición en el año 2007 del cuadro *Santa Rufina* por la fundación para la ciudad de Sevilla y responde a la necesidad de contar con un lugar para investigar, divulgar y reflexionar en torno a los antecedentes y consecuentes de la obra del pintor sevillano. De este modo la fundación y el Ayuntamiento de Sevilla aunaron sus esfuerzos y se materializó un depósito con obras de la colección municipal junto a esculturas del Arzobispado y las piezas que la Fundación Focus-Abengoa fue adquiriendo. Así la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de Velázquez (Cat. 88), que desde 1983 había estado en el Alcázar y antes en el Museo de Bellas Artes, pasó a formar parte de este depósito junto al retrato de *Juan Martínez Montañés* de Francisco Varela (Cat. 87) que había formado parte en el siglo XVIII de la Biblioteca de San Acacio y la *Inmaculada* (Cat. 90) y *Fray Pedro de Oña* de Francisco de Zurbarán (Cat. 89). Con este depósito intentamos crear un discurso para explicar los orígenes de Velázquez en su ciudad y se aunaron los esfuerzos privados y públicos en beneficio del ciudadano, haciendo accesible y legible un discurso que



Vista del Centro Velázquez en la Fundación Focus-Abengoa de Sevilla con depósitos del Ayuntamiento. © Fundación Focus-Abengoa

explica a Velázquez en su ciudad natal. La propuesta y proyecto museológico, ideado y desarrollado por quien esto escribe, tenía como finalidad además valorar la importancia de la colección municipal subrayando sus fortalezas y potenciando la riqueza histórica y cultural de las piezas que, además de su importancia artística, son obras que explican periodos o épocas históricas fundamentales para la historia de la ciudad (Navarrete, 2007).

De esta forma una de las obras claves en el discurso es *La imposición de la casulla a San Ildefonso* que fue donada a la ciudad de Sevilla por el cardenal Bueno Monreal el 18 de octubre de 1969: “lo cede a la Ciudad si el Ayuntamiento lo acepta, a fin de que sea expuesto a la admiración pública en la forma y donde el Excmo. Ayuntamiento disponga” (Domínguez Domínguez-Adame, 2013: 190-191. Expediente del Archivo Municipal de Sevilla, Cultural 70/1969). Las otras dos obras de Zurbarán tienen diferentes procedencias, la *Inmaculada* ya hemos comentado que procede de la desamortización del convento del Pópulo de agustinos recoletos y el *Fray Pedro de Oña* fue descubierto en 1950 por el Marqués de Lozoya en el convento de monjas mercedarias de Sevilla, donde hay constancia de su presencia desde 1836. La noticia fue publicada por el periódico *ABC* el 22 de marzo de 1950 y la obra fue adquirida por el Ayuntamiento al año siguiente. Es así como se conforma el potencial que puede tener la colección municipal si con conocimiento, coherencia y rigor se construyen discursos que puedan hacer legible la historia de nuestra ciudad y de nuestro patrimonio.

El Proyecto *Patrimonium Hispalense* y la declaración de la Colección Municipal de Sevilla como Colección Museográfica de Andalucía

El proyecto que presentamos ahora, promovido en el seno del Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, bajo el mandato de María del Mar Sánchez Estrella, que me nombró director de infraestructuras culturales y patrimonio del ICAS, tiene como fundamento principal intentar rescatar del olvido las colecciones municipales como principal valor y garante de la memoria patrimonial de la ciudad. El objetivo fundamental del proyecto *Patrimonium Hispalense Colección Municipal de Sevilla* como Colección Museográfica de Andalucía no es otro que la reordenación de los bienes patrimoniales para garantizar su conservación y su puesta a disposición de la sociedad para su educación y disfrute. De esta forma partimos de una fortaleza que hasta ahora no había sido desarrollada, y es la riqueza y variedad de la colección municipal depositada en el Museo Arqueológico de Sevilla y Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, así como los depósitos de los museos pertenecientes a la colección de la Junta de Andalucía y Colección del Estado.

El proyecto museológico para la creación de la colección municipal fue desarrollado por Fernando Amores (2013, 5 vols.; 2014) y quien esto escribe en un intento de valorar y contextualizar un rico patrimonio que se visualiza ahora por vez primera y que comprende:

Colección Arqueológica Municipal:

Depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla.

Depósito en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

Lotes de la misma dispersos en Torre de don Fadrique, Garaje Laverán, Parques y Jardines,

Casas Consistoriales, Real Alcázar.

Colección Numismática y de medallas, adscrita al Archivo Municipal y depositada en cajas de seguridad de una entidad bancaria.

Colección pictórica medieval, moderna y contemporánea municipal:

Ubicada en la Casa Consistorial y Real Alcázar.

Algunas piezas depositadas en el Centro Velázquez de la Fundación Focus-Abengoa.

Colección contemporánea en el Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Colección de carteles de Fiestas de Primavera, depositada en el Museo de Artes y Costumbres Populares.

Colección de pintura y escultura, depositada en diversas sedes municipales.

Colección de artes industriales y suntuarias, en uso o expuestas en la Casa Consistorial y Real Alcázar.

Depósito municipal realizado al Arzobispado de Sevilla el 6 de noviembre del 2000 con los bienes del Hogar Virgen de los Reyes para su depósito en la Iglesia Parroquial de San Pablo de Aznalcázar.

De esta forma, la propuesta de creación de la colección museográfica se adscribe en la tipología de “Colección histórica” por poder trazar una narración gracias a sus componentes arqueológicos, artísticos, arquitectónicos y numismáticos. Creemos también que la verdadera fortaleza de la colección reside en su carácter poliédrico y polinuclear en el cual no tiene sentido un único edificio como contenedor de la misma sino que su riqueza está en la diversidad de sus colecciones. Así pues la importancia de los inmuebles municipales ineludiblemente deben ser asociados con el uso y función de los bienes culturales que deben conservar. Los espacios que planteamos como sedes de la colección museográfica serían:

Antiquarium.

Centro del Mudéjar en el palacio de los marqueses de La Algaba.

Centro Cerámica Triana en la Fábrica de Cerámica Santa Ana.

Garaje Laverán como centro de depósitos e intervención de las colecciones municipales.

Castillo de San Jorge.

Casa Consistorial.

Santa Clara y Torre de don Fadrique.

Real Alcázar.

Cisternas romanas de la plaza de la Pescadería.

Baños de la Reina Mora.

Casa de la Moneda.

Los Mármoles.

Actualmente los espacios que han sido declarados como Colección Museográfica, según la orden de 7 de abril de 2014 (BOJA de 20 de mayo de 2014), son el Antiquarium y el Centro del Mudéjar y está en proceso de estudio y evaluación por la Junta de Andalucía la solicitud para el Centro Cerámica Triana. El objetivo final no es otro que el de asociar los bienes culturales a la identidad de los espacios donde se conserven, además de favorecer la identidad de los visitantes con lugares y espacios asociados a su pasado. Estos lugares están especialmente indicados para desarrollar propuestas expositivas con argumentos históricos que ayuden a entender la historia de la ciudad. A ellos se unen otros edificios que son BIC y que en la actualidad están cerrados a la espera de un proyecto de re-



Proyecto Patrimonium Hispalense. Colección municipal de Sevilla

habilitación integral. La inclusión de estos edificios dentro del proyecto *Patrimonium Hispalense* indudablemente valoraría notablemente la riqueza de las colecciones ocultas hasta nuestra propuesta y colaboraría en dinamizar el flujo turístico de visitantes por otros sectores de la ciudad como el norte antes infrautilizado. Así proponemos un despliegue interpretativo de la ciudad histórica ofreciendo una narrativa urbana que segmenta periodos históricos y que ayuda a entender mejor las diferentes parcelas de la historia urbana y de los objetos culturales asociados a esos edificios. De esta forma la propuesta ahora formulada integra un número significativo de inmuebles y relatos históricos asociados bajo una estructura de gestión que contaría con las siguientes ventajas:

Ofrece al público local y foráneo una base atractiva para acceder o ampliar la comprensión de la ciudad y para disfrutar de sus atractivos de un modo dinámico.

Amplía la oferta cultural de la ciudad mediante la incorporación de nuevas infraestructuras.

Racionaliza la oferta museística de la ciudad al ofrecer diversos espacios en una estructura de gestión integrada.

Permite asociar esta red museística a rutas temáticas de tipo cultural de gestión municipal planteadas por Turismo de Sevilla.

De esta forma *Patrimonium Hispalense* no solo es la propia colección municipal sino un auténtico proyecto institucional ideado y creado por el Instituto de la Cultura y las Artes del Ayuntamiento de Sevilla para estudiar, catalogar, conservar, reordenar, difundir y exhibir la colección municipal. Fruto de este proyecto ha sido la publicación de varios trabajos orientados precisamente a estudiar y difundir sus fondos, como es la obra de Luis Méndez sobre el Ayuntamiento, que representa una nueva visión sobre la proyección de la Corporación en la vida pública, así como el dedicado al *Palacio de los Marqueses de La Algaba* por Alberto Oliver y Alfonso Pleguezuelo. Así mismo se prepara la publicación inminente de *La Colección Arqueológica Municipal* por Fernando Amores y los resultados del estudio técnico y restauración del *Tríptico del Maestro de la Mendicidad* por Juan Antonio Gómez Sánchez y Enrique Gutiérrez Carrasquilla. En preparación también está otra monografía dedicada al *Centro Cerámica de Triana* por Alfonso Pleguezuelo. Así atendemos no solo al estudio y difusión de nuestros espacios o colecciones, sino también colaboramos en su conservación preventiva y estudio científico. Por esta razón se presenta ahora esta ambiciosa publicación en dos volúmenes que va a visualizar con toda su fuerza la variedad, riqueza y posibilidades que tiene la Colección Municipal de Sevilla con la voluntad de que su planteamiento –técnico y científico– cuente con el consenso necesario y el sentido común que haga que la colección municipal no caiga en el olvido sino que se convierta en verdadero espejo en el que mirarse todos los ciudadanos, ocupándose las generaciones futuras de enriquecerla y aumentarla, esperando que los sucesivos políticos la hagan tan suya como nosotros hemos intentado que sea de todos los sevillanos.





BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, José (25, julio, 1980). Sevilla tendrá un museo de historia. *El País*, p. 23.

Amores Carredano, Fernando (2013). *Patrimonium Hispalense: memoria para la creación de la Colección Municipal de Sevilla como "Colección museográfica de Andalucía"*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 5 v.

Amores Carredano, Fernando (2014). *La colección arqueológica municipal de Sevilla: 1886-2014. Historia y perspectivas*. Sevilla: Patrimonium Hispalense

Bolaños, María (1997). *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea.

Collantes de Terán Delorme, Francisco (1942). La colección arqueológica municipal de Sevilla. En: *Memorias de los museos arqueológicos provinciales*. Madrid, v. III.

Collantes de Terán Delorme, Francisco (1960). *Esquema para un Museo Histórico de Sevilla: discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría leído el día 19 de noviembre de 1957 y contestación del Excmo. Sr. Don José Hernández Díaz, director de la misma*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

Collantes de Terán Delorme, Francisco (1970). *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Collantes de Terán Sánchez, Antonio *et al.* (1992). *Ayuntamiento de Sevilla: historia y patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir.

Comesaña, Iria (13, octubre, 2001). El museo de la ciudad. *El Correo de Andalucía*, p. 8-9.

Domínguez Domínguez-Adame, Mauricio (2013). *Protocolo y ceremonial en la ciudad de Sevilla*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Falcón Márquez, Teodoro (1990). El legado Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, n. 3, p. 209-220.

Gestoso y Pérez, José (1889-1897). *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad, y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Sevilla: [s.n.] (Oficina tipográfica de El Conservador), 3 v.

Guichot y Sierra, Alejandro (1925). *El Cicerone de Sevilla: monumentos y artes bellas*. Sevilla: [s.n.] (Imprenta de Álvarez).

Halcón, Fátima (2014). La representación de un sueño: Sevilla y la exposición Iberoamericana de 1929. En: *Arte Antiguo en la exposición Iberoamericana de 1929*. Catálogo de la exposición bajo la dirección científica de Benito Navarrete Prieto. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), p. 12-30.

Hernández Díaz, José; Sancho Corbacho, Antonio y Collantes de Terán, Francisco (1943). *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Lasso de la Vega, Javier (1916). Del Ayuntamiento: el Museo Arqueológico Municipal. *Bética*, IV, n. 51-52, 15 y 29 de febrero de 1916.

López Rodríguez, José Ramón (2010). *Historia de los museos de Andalucía: 1500-2000*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Los cuadros desaparecidos del Ayuntamiento (2, marzo, 1983). *ABC de Sevilla*, p. 75.

Martín Martín, Fernando (1998). El museo como biografía de la ciudad: consideraciones a propósito de un futuro museo de la Ciudad de Sevilla. *Revista de Museología*, n. 13, p. 66-70.

Navarrete Prieto, Benito (2007). *Colección museográfica Casa Velázquez: proyecto museológico*. Documento inédito. Sevilla.

Serrera, Juan Miguel (1992). El Patrimonio pictórico del Ayuntamiento de Sevilla. En: *Ayuntamiento de Sevilla: historia y patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir.

Sevilla. Ayuntamiento (1983). *Ayuntamiento de Sevilla: colección de pinturas [catálogo de exposición]: Reales Alcázares, 7 abril-7 mayo 1983*. Selección de las obras y textos, María José Pérez, Francisco del Río y Antonio Franco. Sevilla: Ayuntamiento.

Valéry, Paul (1993). Le problème des musées. En: *Œuvres*. París: Gallimard, v. II.



El Ayuntamiento de Sevilla como promotor y mecenas en la Edad Moderna

Fernando Quiles García

Entre asombrado y curioso atravesaría Carlos V la ciudad, en su camino al Alcázar, en uno de los días del verano de 1526. Iba a contraer matrimonio con Isabel de Portugal, en un escenario cargado de significado, la antigua residencia musulmana. Los sevillanos recibieron también atónitos a tan ilustre huésped, entregándose a la fiesta, convencidos de vivir un momento histórico. La ciudad en su conjunto se manifestó a través de los siete arcos triunfales dispuestos a lo largo del itinerario del soberano, dando pábulo a la alabanza. A estas arquitecturas efímeras y artificios creativos contribuyó lo más granado del taller local, el arquitecto capitular Diego de Riaño, responsable de los diseños, y Pietro Torrigiano y Alejo Fernández a cargo del aparato iconográfico. Los mejores creadores involucrados en el agasajo del monarca y en la generación de una “Via Triumphalis” de esta *Nueva Roma* (Bonet Correa, 1993: 25).

El rey agradeció el esfuerzo capitular, su magnanimidad, así como el respaldo ciudadano y su demostración de afecto. Ningún cronista recoge el diálogo que se produjo entre Carlos y los ediles, quedando silenciado este episodio que marca el comienzo de un nuevo tiempo en la historia capitular. Sí nos llegó la noticia de que al monarca le sorprendió el contraste entre la magnanimidad del Consistorio y la modestia del inmueble en que se asentaba el poder municipal, el Corral de los Olmos, al que Rodrigo Caro aludía un siglo después como “moderadísimo lugar para la grandeza que allí de juntaba” (Caro, 1896: 453). Una circunstancia que está en la base de una de las mayores empresas artísticas del Cabildo, la construcción del edificio renacentista¹. Cambiar las caducas y poco representativas dependencias medievales del Corral por unas nuevas, más acordes con el rango de la institución, constituye una manifestación notable de esta labor impulsora. Pero, a diferencia de su paralelo eclesiástico, que se lanzó a construir la catedral más grande de la cristiandad, como fue acordado en capítulo, el secular nos dejó sin la frase para la historia. Faltó el asiento capitular que transmitiera el sentir de la sala de gobierno, y en consecuencia la discusión generada sobre el modo y momento de proceder para acogerse a mejor recaudo.

1. En la literatura más reciente se ha tratado este hecho con reservas. Morales hablaba de la dificultad por determinar si existió una relación de causa-efecto entre la visita y la mudanza (Morales Martínez, 1981: 12).

Podríamos haber empezado este capítulo de la promoción artística con un episodio tan interesante, que a buen seguro habría aportado información sobre expectativas, gustos, criterios y cuantos datos sobre sensibilidades artísticas del cuerpo capitular, tanto a título general como individual. Pero las fuentes de momento siguen mudas, si bien no faltan datos sobre el proceso constructivo. Ante la falta de aquella información, nos queda interpretar los datos extraídos de los documentos y de las evidencias materiales. Y en realidad es algo que se hace extensivo a los tiempos barrocos, cuando las fuentes documentales nos orientan sobre la acción administrativa y de gobierno del Cabildo, también sobre la gestión del espacio urbano, pero poco sobre algo necesario para componer este capítulo de la promoción de las artes como es el gusto de los capitulares en relación con las mismas.

Sin palabras...

En esos años, se materializó en Sevilla uno de los espacios artísticos más singulares del momento. Y en él se concretaron importantes formas de protección de la creación en sus distintas variantes. Los estudios que abordan esta faceta de la actividad capitular son numerosos, aunque insuficientes para tan compleja realidad histórica. Nuevos documentos y renovadas lecturas nos han de ayudar a superar la parcial visión que se tiene del impulso dado por el Capítulo a las artes. Si bien se han podido documentar ciertas acciones encaminadas a su fomento y so pretexto institucional, no se ha logrado vislumbrar con claridad la actitud asumida por los regidores, tanto desde la perspectiva particular como desde la posición del colectivo. Ante todo hay que descartar la práctica del mecenazgo, al menos con una actitud consciente de respaldo a los autores. Más bien hay que hablar de relaciones contractuales de cliente y artista, en el que existe una demanda generada por la maquinaria administrativa. Obras de arte, objetos decorativos o mobiliario adquiridos generalmente por necesidades funcionales u operativas.

Como se ha dicho más arriba, resulta difícil categorizar el comportamiento del Cabildo y de los ediles en relación con la adquisición de obras de arte y también con respecto a su actitud frente a los creadores. En ausencia de datos suficientes, para descubrir cómo se produjo esta demanda, si fue motivada por razones de índole artístico o no, se ha leer entre líneas o interpretar ciertos gestos o manifestaciones conductuales. Las evidencias indican que el Cabildo actuó movido por la atención a las necesidades inmediatas, con encargos puntuales y demandas directas. No tuvo un plan preconcebido, ni siquiera fondos económicos consignados en los propios presupuestos, y menos la necesidad de dotarse de obras de arte, así se explica la falta de interés por amparar a los creadores locales².

A tenor de lo visto resultan excepcionales las situaciones en que la institución capitular ejerce labores de protección artística o al menos se interesa por el artista como autor de un encargo. Y el caso más llamativo fue el del pintor extremeño Francisco de Zurbarán, al que la Corporación municipal le brindó su apoyo, ayudándole e incluso animándole para que se instalara en la ciudad, abriendo tienda. Pese a ello no tuvo medios económicos para asegurarle un salario. Se limitó a darle amparo, contraviniendo incluso las ordenanzas gremiales. Los comentarios vertidos en los documentos que se han publicado son muy explícitos y revelan una situación precaria, no tanto por la carencia de caudales como por la inexistencia del concepto contable, directamente dirigido a dar estímulo a

2. Parecida conclusión sacó Martínez de Aguirre, 1989, en especial p. 16.

las artes desde y para el Ayuntamiento. Podríamos, en todo caso, considerar el desembolso económico efectuado para demarcar el espacio en algunas de las celebraciones cívicas repartidas a lo largo del año, generando numerosos productos artísticos.

Fiesta, ceremonial y etiqueta

La fiesta era un acto público cargado de significado. Con su participación los regidores se presentaban ante los ciudadanos como “Corporación”, como ente de poder, pero también, en un trueque metonímico, como “ciudad”³. De eso se trataba: conjugar la imagen de poder público y la de representantes de la gran urbe⁴. Estas manifestaciones se regían por patrones que determinaban la composición del cortejo, los ingredientes simbólicos y el itinerario, en que se disponían como nodos singulares la Catedral y la Casa Capitular⁵. Ello sin olvidar que esta práctica discursiva tiene una fuerte carga social, al reconocer la posición subordinada del individuo al grupo⁶. Relevancia social que hacen patente los celebrantes, mandatarios públicos, agremiados y élites urbanas a lo largo de un denso calendario festivo, en que se marcan hitos como los lutos y los gozos públicos, tanto por nacimientos como por proclamaciones; los homenajes a figuras señeras; las adhesiones a hechos de relevancia política, religiosa o cultural, y un largo etcétera⁷.

De todas las citas festivas, nos interesan las promovidas por el propio Consistorio, por cuanto en ellas hacía manifestación no solo de su fuerza institucional, sino también de su capacidad organizativa y, por añadidura, de sus gustos artísticos.

El cuerpo capitular nunca ahorró esfuerzo por magnificar a la vieja urbe, sobre todo en los actos de mayor relevancia diplomática. A la muerte del tercero de los Felipe la ciudad se tomó dos meses en cumplir con el protocolo, pues “como en ostentación y grandeza es superior a las demás de todos los Reynos de España, se hizo necesario todo el tiempo transcurrido desde que Su Magestad falleció”, en levantar un túmulo en la catedral, en que intervinieron nada menos de ochenta oficiales de pintura y carpintería, estando atentos a la obra los caballeros veinticuatro Fernando Melgarejo, Juan Hinestrosa, Juan de Vargas, Alonso de Alfonsí y el asistente Pedro de Deza y del Águila. El maestro mayor de la ciudad Andrés de Oviedo las dirigió (Guichot y Parody, 1897: 176).

Al margen del gasto generado por toda la parafernalia que la etiqueta exigía, entre vestuario y aparato simbólico, lo más importante al efecto de valorar la labor promotora en el ámbito artístico fue el despliegue constructivo. Las fiestas organizadas para homenaje de la Corona, en sus distintas modalidades, desde los lutos a las proclamaciones, requería un marco arquitectónico adecuado como soporte de amplios discursos simbólicos. El aporte

3. ¿Cabría hablar de lo que en otro ámbito se ha dado en llamar “epifanías de las identidades”? (Homobono Martínez, 2004: 33-76).

4. La asociación de la fiesta con la exhibición del poder está ampliamente descrita. Interesante es la síntesis de García Bernal, 2006: 68-76, en relación con la *fiesta cívica*. Buena síntesis la de J. Varela (1990).

5. García Bernal incide en la importancia del sistema de signos en esta cultura moderna, en la que “la insignia desplazará al gesto como forma cultural capaz de definir al individuo en la corporación, y la corporación como microsociedad singular dentro de la ciudad” (García Bernal, 2006: 59-61).

6. El clásico análisis de Norbert Elías es sumamente ilustrativo (Elías, 1982: 54).

7. Con carácter general véase el texto de Adelaida González Vargas, 1967.

económico del Ayuntamiento en muchas de las convocatorias lúdicas es importante. Los *propios* fueron el soporte de gran parte de los gastos (Bonet Correa, 1990: 26). Sin nadar en la abundancia, se gastaba a veces de manera desmedida, haciendo gala de una magnanimidad que no tenía correspondencia con el tamaño de las arcas públicas. Era una práctica muy generalizada entre las élites, que llegaban al despilfarro con la intención de mostrar una imagen pública determinada. Se recuerda a Juan de Arguijo, que llegó a dilapidar su fortuna en actos como el agasajo de la marquesa de Denia (Bonet Correa, 1990: 26).

De acuerdo con el patrón que regía estos usos y costumbres públicos, toda efeméride concluía en un texto impreso, una *Relación*⁸. La biblioteca de fiestas está compuesta por innumerables títulos. Aunque el Cabildo secular no fue tan buen “productor” literario como el eclesiástico, al que debemos atribuir algunas joyas de la imprenta sevillana⁹.

De entre todas las celebraciones se destaca la del Corpus Christi, que todos los años congregaba a la ciudadanía junto con las élites y poderes urbanos en una serie de actos de marcado carácter sacro. La mayoría realizados entre la catedral y la plaza de San Francisco, siendo de especial relevancia este ámbito abierto, enmarcado por el edificio consistorial, que sirvió de soporte a las arquitecturas efímeras entonces erigidas. El asistente o, en su defecto, el teniente de asistente, presidían la comisión encargada de organizar la fiesta cada año. La llamada *Junta del Corpus* estaba compuesta asimismo por caballeros veinticuatro y jurados, que tomaban decisiones a nivel organizativo y en relación con el aparato decorativo, lo que les confería importantes responsabilidades en el control del gasto, que era, por otro lado, abundante. Gran parte del coste de la celebración fue soportado por las arcas municipales. Se han publicado extractos de las cuentas del quinquenio que va de 1644 a 1649, con una llamativa oscilación anual que dependía de un cargo fundamental, el de los carros: “La fiesta del *Corpus Christi*, habiendo carros, cuesta cada año 6.000 ducados, poco más o menos; y no habiéndolos, hasta 30.000 reales”¹⁰. Un gasto que repercutió en las cuentas municipales desde que la Chancillería de Granada sentenciara en su contra y a favor de los gremios que todavía a mediados del siglo XVI tuvieron que soportar el peso económico de los mismos¹¹. Estos escenarios móviles fueron muy importantes y los documentos describen cómo eran y cómo sirvieron para enmarcar las representaciones de los autos sacramentales, que por un día hacían de la ciudad “un templo abierto” (Núñez Roldán, 2004: 209).

El maestro mayor de las fábricas capitulares también tuvo un importante poder decisorio, al menos en lo que respecta al diseño y seguimiento de las obras de arquitectura. Pero al supervisar la tarea de un ejército de operarios, entre carpinteros y pintores, pudo acabar condicionando los trabajos decorativos. Es algo sabido, pero por documentar en detalle, pues de momento desconocemos hasta el nombre de los intervinientes en estas empresas artísticas. Escapan al anonimato artistas de la talla de Pedro Tortolero, que abrió las láminas que inmortalizaron el Corpus

8. Bonet en este libro se ocupa de este género literario, p. 8-9.

9. Sin ir más lejos el libro de Torre Farfán sobre la Fiesta de san Fernando está considerado como la cumbre de la edición en la época (Bonet Correa, 1984: VIII).

10. Guichot, 1897: 330. Apéndice IV. “Relaciones de la administración municipal desde 1644 hasta 1649”.

11. Los datos aportados por la documentación generada en este pleito cifran la aportación de los gremios, a través de sus cofradías, entre 1509 y 1545 en 20 carros, con aportación de dos e incluso tres corporaciones profesionales, que empleaban entre 10 y 12 ducados en cada caso. Cuando el Ayuntamiento se hizo cargo de la realización de los mismos, repartió entre 25 y 30 cofradías hasta 800 ducados (Sanz Serrano, 1996: 176). Hasta 1554, que se dado como la fecha en que la Chancillería sentenció en contra del Ayuntamiento, los gremios mantuvieron una activa participación en el despliegue escénico del Corpus. Todavía unos años antes se constata la contratación de obras, como el castillo de madera que encomendó el gremio de carpinteros a uno de sus maestros (1550) (Sanz Serrano, 1997: 129). Precisamente por esos años pudo empezar a tomar forma el carro sacramental, tal como sería usado en los siglos siguientes. Sentaurens ve en el referido castillo de los carpinteros el embrión de esa manifestación de la escenografía barroca, con lo que concuerda con Sanz Serrano. (Sentaurens, 1984: I, 55; Sanz Serrano, 1997: 133).

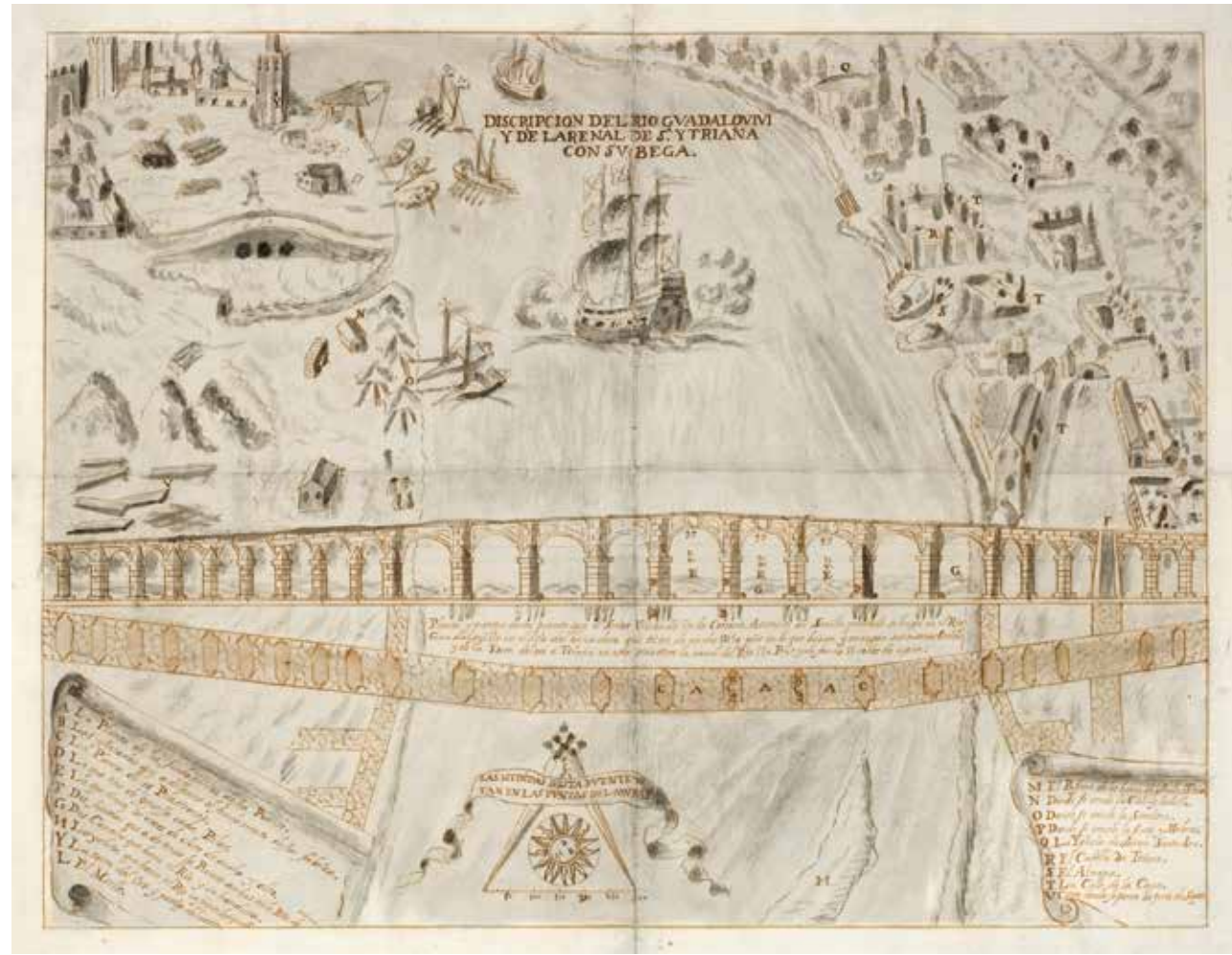


Pedro Tortolero. *Vista y Perspectiva de las Casas de Cavildo de Sevilla y Célebre Procesión del Corpus*. 1738. © ICAS-SAHP, AMS

de 1738. Estos documentos gráficos constituyen un retrato de la ciudad y de sus habitantes y particularmente exaltan la dignidad de las instituciones eclesiásticas y seculares. En la estampa que muestra el cortejo a su paso por la plaza de San Francisco, con una escala más bien ingenua aparece el edificio capítular sobredimensionado, como mole constructiva y no como mero marco físico.

De las responsabilidades urbanas

Las atribuciones que el Cabildo tiene en materia de urbanismo son innumerables y se centran en la administración y gestión de los espacios y las infraestructuras para la habitabilidad. Desde el abastecimiento de agua al mantenimiento del perímetro murado, pasando por ciertos servicios básicos intramuros (Boix Reig, 1983; Gravagnuolo, 1998). Lo artístico solo de manera tangencial aparece referido en relación con estos procesos urbanos. No obstante, no podemos sustraer a nuestro discurso la mención de que en esta faceta de la actividad de gobierno se verifica, en parte, el mismo impulso que motiva la creación artística local.



Proyecto de un puente en Sevilla y Triana, de Andrés de Oviedo. 1629-31. © ICAS-SAHP, AMS

La trama urbana seguía generando notables trastornos al municipio, que no podía hacer frente a los cuantiosos gastos que hubieran requerido las necesarias reformas integrales, de manera que durante toda la modernidad siguió aplicándose la fórmula del reparo *a parches* (Núñez Roldán, 2004: 20-21). Esta acción paliativa no resolvía los graves problemas de pavimentación. Y menos la situación del alcantarillado y del sistema de abastecimiento de aguas. Esto último preocupó bastante a los gestores públicos, como se desprende de los numerosos documentos generados entonces y especialmente los diversos dibujos tocados de acuarela que conserva el Archivo Municipal. De entre estos resulta muy llamativo, por su acabado, el que representa las “cañerías interiores del agua de la Fuente del Arzobispo en Sevilla” (Collantes de Terán Delorme, 1970: 27). En este punto cabría considerar el aspecto artístico y estético de algunos de estos hitos urbanos, que tuvieron un acabado monumental. A título de ejemplo, recordemos que de los pilares repartidos por la ciudad, el de Mercurio, en la plaza de San Francisco, fue renovado en mayo de 1651, ocupándose de esa tarea el cantero Antonio Rodríguez, sustituyendo piedras gastadas y reponiendo algunos elementos decorativos y de la conducción¹².

12. El contrato fue firmado por el cantero y el procurador mayor del regimiento, Juan de Lara. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, lib. 17015, fol. 272. Contrato del 10 de mayo de 1651. Al respecto véase el estudio más completo y actualizado: Fernández Chaves, 2012.

La ciudad redefinida a través de sus monumentos, de los distintos hitos sostenidos por el Cabildo, como las puertas. El mantenimiento de las murallas, con sus puertas y postigos, generó numerosos salarios y la ocupación de los maestros mayores. Aunque una vez concluido el periodo de bonanza económica y agotado el movimiento renovador del siglo XVI, la tarea de estos técnicos se redujo a la supervisión de las fábricas. Para épocas pasadas quedaron los diseños arquitectónicos con los que se remozaron las portadas del recinto murado. La cantería, que había sido la materia de los sueños de los grandes arquitectos, prácticamente desapareció. Ni siquiera contaba en nómina el *maestro mayor de cantería*, como Juan Cabello, que anduvo empleado en el Quinientos en las reformas de algunas de las puertas de la ciudad, como la Real, la del Arenal y el postigo del Carbón¹³. Ahora, en la época barroca, se hace patente la decadencia. Y es sintomática la visita que, en 1673, realizó el maestro mayor de obras de la ciudad a todo el perímetro de muralla, que tan adversa suerte había corrido en años de abandono. La situación crítica de las arcas públicas había dejado a su suerte esta importante fábrica. En Cabildo del 9 de septiembre de ese año se comisionó a Acisclo Burgueño, a la sazón maestro mayor, para que efectuase dicha inspección. El informe fue elevado al asistente algún tiempo después y da cuenta de la decadencia de la cerca, como síntoma del ocaso de la ciudad¹⁴.

Aun así, el Ayuntamiento no pudo evadir su responsabilidad al frente de la ciudad, garantizando ante todo la habitabilidad, asegurando y aumentando las infraestructuras, cuidando del estado de las calles y plazas y, sin duda, procurando el decoro en el espacio público. Las acciones dirigidas a cumplir con estas tareas fueron muchas, pese a la merma de los caudales públicos. Al margen del mantenimiento y mejora del recinto murado, sobre todo las puertas, hay que señalar otras actuaciones. Una de ellas no pasó de ser un proyecto, que el municipio tuvo a gala como símbolo de su compromiso con el bienestar ciudadano y con la industria local: el puente de piedra sobre el Guadalquivir. Se conserva un dibujo en el Archivo Municipal, firmado por el maestro mayor Andrés de Oviedo (1629-1631), que a todas luces es el mismo que se divulgó a través de la estampa de Alardo de Poma (Guichot y Parody, 1897: 227-228). Este detalle es muy ilustrativo del concepto que tienen los ediles del proyecto. Tanto como el hecho de que el asistente, vizconde de la Corzana, en escrito al conde duque de Olivares, lo comparara con los construidos sobre el Támesis, el Sena, el Danubio y el Tíber (Guichot y Parody, 1897: 228-230).

Favorecer el tráfico de personas y mercancías entre Sevilla y Triana fue una tarea que ocupó al Ayuntamiento durante siglos, sin que lograra nada más satisfactorio que el puente de barcas hasta el XIX. Al igual que ocurrió con el “saneamiento” del cauce del río, otra empresa de difícil culminación, pese a que se reconocían los beneficios que podría reportar al comercio. También en ese momento se planteó la necesidad de facilitar el tráfico fluvial con una limpieza del cauce. Espinosa y Cárcel se hace eco de la opinión de los capitulares: “No se pueden calcular los beneficios que el comercio alcanzaría si se llegase a efectuar la limpieza del río, y menos ponderar las pérdidas que sufrirían los cuatro reinos de Andalucía si se llegase a hacer imposible la navegación.” (Guichot y Parody, 1897: 305). Por ello el asistente Pablo de Olavide convocó, en 1767, al ingeniero Francisco de Gózar, esperando de él soluciones al problema (Méndez Rodríguez, 2012: 157). Era una opinión bien asentada, que motivó más de una iniciativa encaminada a asegurar que el río siguiera siendo la vía de ingreso de las riquezas a la ciudad, como lo fuera desde que se fraguó la Carrera de Indias. Es una preocupación que crece a medida que Cádiz acapara el interés de los mercaderes indianos. Y más cuando acoge la Casa de Contratación, en 1714. Sobran los indicios, con algunas

13. Memoriales incluidos en el tomo VII de Papeles. P. 30; Soto Caba, 1991: 93 y ss; Baena Gallé, 1992: 83-86; Moreno Cuadro, 1997.

14. Las reparaciones necesarias tenían un coste estimado de 17.000 reales (Guichot y Parody, 1897: 291). Una visión de conjunto en: Morales Padrón, 1980.

imágenes muy significativas, como las que muestran al río en su avance hacia el mar. De un desconocido Francisco Antonio Pizarro se conserva un dibujo, que sirvió de base a una copia de 1755. Pero más interesante aún es el lienzo, fechado en 1760, realizado con un gran detalle, con los bajos y cargaderos, para aprovechamiento del curso bajo del río.

El río tuvo su cara más dramática en las “avenidas”, que ocasionaron un gran desasosiego al Cabildo, mientras que un año tras otro anegaban la ciudad y atormentaban a sus habitantes. Infinidad de documentos permiten construir un relato sinuoso e irregular, que genera capítulos bien densos coincidiendo con la perniciosa acción del río desbordado.

Ya se ve que la responsabilidad del gobierno municipal con la ciudad fue grande, extensiva a numerosos edificios y obras públicas, además de infraestructuras. Entresacando de ello apenas algunas manifestaciones artísticas, tal vez en relación con un fragmento de todo ese mosaico urbano, las puertas de la ciudad. Las que podemos conocer por las fotos antiguas, más que por los documentos, se nos presentan como creaciones manieristas¹⁵. Quedan leves huellas de tan peculiar capítulo del arte, la mayoría fuera de contexto, como la tabla pintada supuestamente por Juan de Espinal con representación de *Fernando III recibiendo las llaves de la ciudad* (Cat. 108), para ornato de una de las puertas de la muralla, la que lleva su nombre. El tema fue elegido para celebrar al santo en el ingreso a la ciudad que llevaba su nombre. Técnicamente es una obra resuelta para resistir en condiciones poco adecuadas para una pintura, en el espacio público y a una altura considerable. El problema de visibilidad en cierto modo se corrige con el tamaño de la composición, como con el toque de pincel. No obstante, no puede negarse que la tabla está pintada de acuerdo con la técnica usual entre los pintores sevillanos de media-



Juan de Espinal, (atribuido) *Fernando III recibiendo las llaves de la ciudad del rey Axtaf*. O/t. (Detalle). Ayuntamiento de Sevilla. Ca. 1760. © Pepe Morón



Anónimo sevillano. *Curso del río Guadalquivir hasta su desembocadura*. O/l. (Detalle) Ayuntamiento de Sevilla. Ca. 1726. © Pepe Morón

15. Aunque se conservan muchos fragmentos de lienzos de muralla antiguos y medievales, la imagen artística de la muralla se crea en el siglo XVI (Daniel Jiménez Maqueda y Pedro Pérez Quesada, 2013).

dos de siglo, como Juan de Espinal, al que unánimemente ha sido atribuida. Si bien la soltura de la pincelada, el movimiento de las masas de color y el gusto por la corporeidad de los personajes representados también recuerda a Andrés de Rubira. La primera opción es la más segura, dados los vínculos del autor con el Cabildo, que le llevaron incluso a trabajar en la reforma de la parroquia de San Roque. Hay constancia de un cargo a su favor, en agosto de 1754, en relación con la renovación de la policromía (Perales Piqueres, 1981: 32).

Capítulo aparte merecen las vistas de Sevilla. Retratos sobre lienzo o papel, realizados a expensas de distintos entes de promoción, entre los que se encuentra el propio Cabildo. Un acervo heterogéneo formado por piezas de calidad y en las que se desciende al detalle, con gran precisión descriptiva; y otras que ofrecen una imagen borrosa, fragmentaria y trazada con líneas caprichosas y no reales. La mayor parte de las conocidas fueron realizadas desde Triana, un arrabal tan importante que suele aparecer orillando el río. El patrón definido a partir del siglo XVI se centra en el puerto, al pie de la Torre del Oro, y traza un eje que conecta con la Giralda. Por lo general, el Arenal aparece poblado de gente y la orilla del río sembrada de mástiles de barcos. Este último detalle cambia con el tiempo y pasa de la abigarrada visión del XVI y principios del XVII a la melancólica soledad del embarcadero en el XVIII, como testimonia el lienzo, fechado en 1726, que guarda el Ayuntamiento (Cat. 105). Del bullicio de los siglos anteriores, se ha pasado al silencio, el vacío y la calma después de la tormenta. Con un cielo nuboso que resta brillantez a la descripción, un horizonte urbano densamente poblado de torres, el brazo fluvial con apenas unas chalupas y la inquietante sombra de Triana. Una sombría imagen que contrasta con aquellas otras que reflejaban el esplendor de la metrópoli mercantil¹⁶.

Un palacio en la ciudad. Visibilidad y presencia

El río aparece destacado en los retratos de la ciudad universal, de cuyo abigarrado caserío emerge la mole catedralicia, en tanto que las casas capitulares apenas son visibles, a pesar de que se convirtió en el contrapunto monumental del templo mayor. A propósito de esta y de otras manifestaciones del patrimonio civil de la ciudad decía Arana de Varflora: “Si la piedad Sevillana se hace tan visible en la muchedumbre de sus Templos, la magnificencia, y buen gusto se dexan admirar en los suntuosos edificios, que hermocean esta Ciudad, y sirven a los altos destinos del Real Servicio, y bien público.” (Arana de Varflora, 1789: c. IX, 76). Suntuosas construcciones que “hermocean” la ciudad a cuyo “destino” sirven. Tras valorar la *Venustas* (belleza) y la *Utilitas* (utilidad), le faltó considerar un último principio vitruviano, la *Firmitas* o firmeza. Por añadidura era una cualidad de la nueva fábrica capitular que sustituyó al Corral de los Olmos, mucho menos resaltada que la estética y la emblemática. La ciudad y la institución, ambas entrelazadas, eran las destinatarias de esta loa en piedra, en un recital de imágenes que restituían un pasado mítico, conectado con un presente cargado de energía; la ciudad recordaba sus orígenes al tiempo que mostraba su adhesión a la corona. Precisamente, la fidelidad de la urbe y de sus representantes al soberano sirve de nexos con el discurso que continúa en el interior del edificio (Méndez Rodríguez, 2012: 27). Si bien en este lugar se introduce

16. Méndez califica de “melancólica” la imagen (Méndez Rodríguez, 2012: 157). Las vistas de ciudades constituye un género pictórico que gozó de notable popularidad. Pedro Apiano decía a propósito de esta manera de retratar, que “el fin de la corografía era pintar un lugar particular, como si un pintor pintase una oreja, o un ojo, y otras partes de la cabeza de un hombre”. *Libro de Cosmografía*, Amberes, 1548, cap. V; tomado de R. L. Kagan, 2001: 130. En relación directa con el consumo de este tipo de representaciones en la ciudad, véase: Portús Pérez, 1991: 135-158.

un matiz significativo en dicho mensaje: la necesaria apoyatura en la Justicia¹⁷. González de León, intérprete de las filacterias que decoran la sala capitular, piensa en el edificio como *templo de la justicia*: “Todos los hombres que consultas de cosas dudosas, deben estar vacíos de odio, ira, amistad y misericordia; donde estas cosas ofuscan, no fácilmente el ánimo procura lo verdadero: oidlos, y juzgad lo que es verdadero, ora él sea ciudadano, ora peregrino, ninguna distinción habrá de personas; así escucharéis al pequeño y al grande, ni atenderéis de ninguno a la persona.” (González de León, 1844: 65). Un mensaje destinado a los propios administradores, quienes deben actuar con imparcialidad y sin prejuicios.

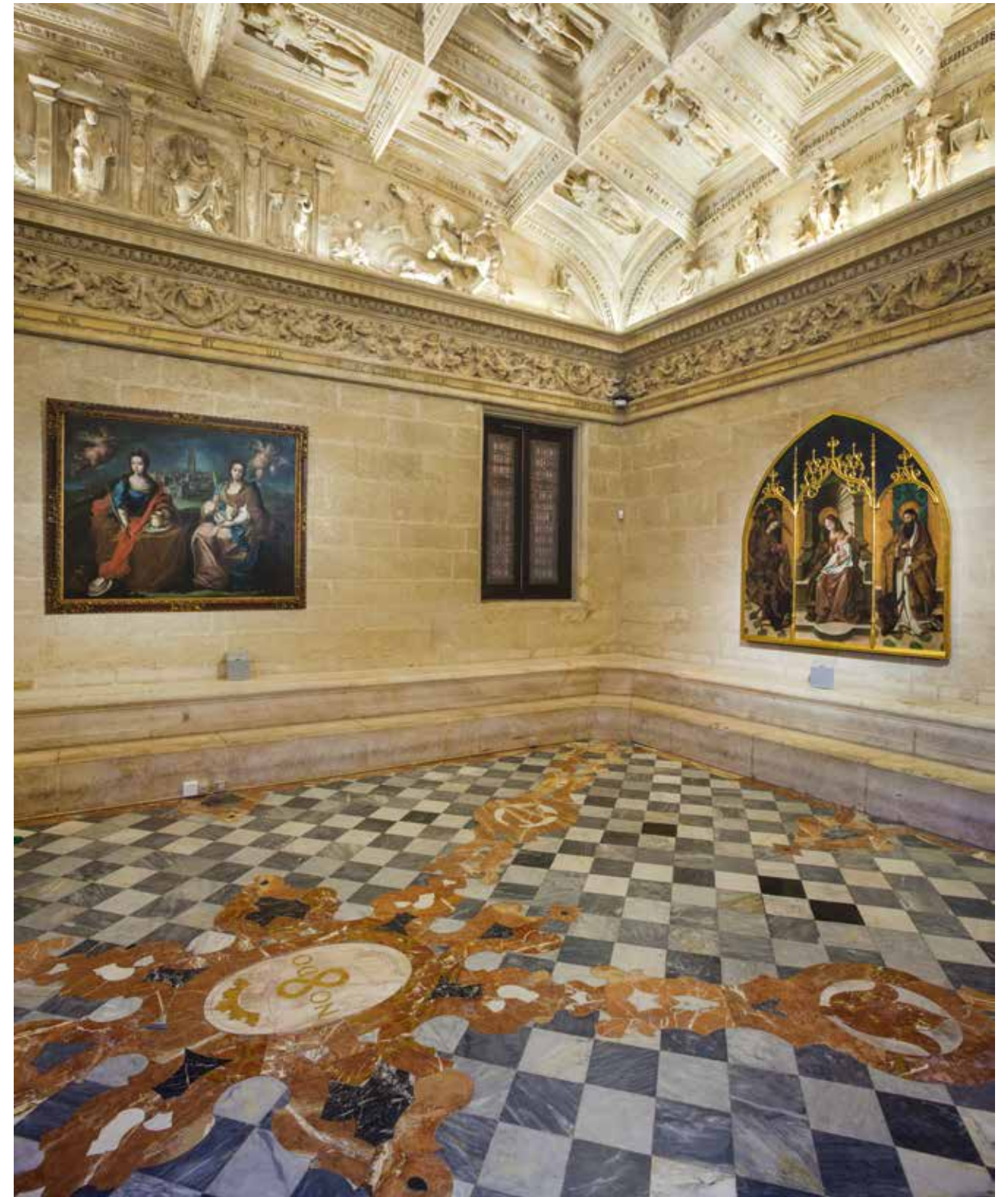
Dudo que el complejo mensaje grabado en la piedra llegara a ser comprendido por el común de la población, al que, en todo caso, agradó el refinado tratamiento de las superficies y subyugó la imponente fábrica, tan inteligentemente ubicada en la ciudad, volcada hacia una plaza que fue cobrando protagonismo en el curso de los años. La propia fábrica, por encima del mensaje tallado en su superficie, es un *signo*. Y como tal sirvió de trasfondo a las representaciones de los fastos públicos organizados en el espacio aledaño. Baste como ejemplo el lienzo del *Carro del Víctor y el Parnaso*, de la serie de la Fábrica de Tabacos, pintada por Domingo Martínez y su taller, a mediados del XVIII.

Tras esos muros el Cabildo tenía más que decir con el mobiliario y la decoración de los distintos espacios interiores. A través de ellos hablaban de representación, hacían historia y también señalaban la orientación cultural. Desafortunadamente, se ha trastocado este sistema expresivo a lo largo de los siglos, quedándonos apenas una desdibujada imagen de lo que pudo ser esta realidad histórica. Por lo que dejan entrever los textos antiguos, no hay un uso marcado de esos recursos, si acaso una atención preferente a los espacios más relevantes, como sala de Cabildo y su Antecabildo. Hasta el punto de que en el transcurso de los años la primera de las estancias, por su importancia jerárquica, acumuló objetos, a riesgo de acabar con la coherencia simbólica. Con la galería de reyes labrada en la piedra de la bóveda arranca un discurso desordenado, que se completa con otros elementos como el lienzo de las *Santas Justa y Rufina* (Cat. 109), protectoras de la ciudad, que estuvo inicialmente destinado al Antecabildo. Además, existe un desajuste cronológico notable, puesto que una parte de este resorte expresivo es del siglo XVI, en tanto que el otro tiene dos siglos más. Obra tallada en piedra, como parte de la estructura, de fuerte impronta y con vocación de permanencia, se combina con otra de carácter mueble, pintada. La pintura se convierte en el resorte expresivo más acorde con las necesidades del Cabildo en cada momento. Frente a la piedra inmutable y primigenia, el óleo facilita la comunicación y permite los cambios comunicativos. Es decir, en el material más resistente se escribe aquello que tiene un carácter permanente, un mensaje que se tiene por perdurable, si no eterno. Es lo que se pretende con el elenco de monarcas hispanos, en paralelo con lo que al exterior se está contando con respecto al emperador y a las figuras míticas de la ciudad.

Volviendo los pasos atrás, al *Antecabildo*, observamos que la representación de las santas patronas, realizada por Juan de Espinal, quiere ser una manifestación de su acción protectora, al aparecer en la pintura la ciudad al completo, en lugar del alminar de la catedral. El Cabildo quiso que la mencionada obra fuera expuesta adecuadamente, con un gran marco de talla, obra de uno de los mejores ensambladores de la ciudad.

Surge la duda sobre otra imagen ubicada en el horizonte cultural del Cabildo, la *Inmaculada Concepción* de Zurbarán, que hoy se encuentra en el Museo Diocesano de Sigüenza y antes en Jadraque. Se trata de una versión de la

17. “El edificio se entendió como una metáfora parlante del poder y la justicia dirigida a sus habitantes a su paso por la plaza de San Francisco, en definitiva, como una referencia de su ser ciudadano.” Méndez Rodríguez, 2012: 87.



Sala Capitular Baja del Ayuntamiento de Sevilla con las Santas Justa y Rufina de Juan de Espinal y el Tríptico del Maestro de la Mendicidad.
© Pepe Morón

Inmaculada Niña que ha dado mucho que hablar a los especialistas. Hace unas décadas una autoridad como Baticle mostró sus reservas para relacionarla con la que el artista había entregado al Ayuntamiento (Zurbarán, 1988: 345).

La imagen que se ofrece al interior del edificio, al modo de la panoplia informativa de los recintos religiosos medievales, va dirigida a sus propios ocupantes¹⁸. Queda por aclarar si alguna vez se tuvo en consideración a los visitantes, haciéndoles partícipes del mensaje simbólico. Frente al cuidadísimo discurso labrado en la piedra, o el trenzado en hilo, todo ello en el XVI, lo demás parece fruto de impulsos ocasionales, de una promoción artística entrecortada. El Cabildo secular no parece actuar con la misma coherencia que el religioso en la dotación ornamental de sus estancias, al menos en los siglos XVII y XVIII.

Fuera de los símbolos obligados por razón de la presentación al público en sus actos institucionales, como son el blasón de la ciudad, plasmado en diversos componentes esenciales del ajuar capitular, como las mazas o el pendón, habría que mencionar la galería de retratos.

Las mazas se usaban por un privilegio real de 1438 (Guichot y Parody, 1897: I, 153). La dignidad reconocida explícitamente a través de estas piezas fue puesta de manifiesto en una inscripción en plata. Por lo que respecta al pendón, podemos decir que sirvió para contribuir al señalamiento de los entes de poder en la ciudad, en las celebraciones reales. Por la *Relación* de Hernando de Nájera sabemos que encabezó los actos de la proclamación del rey Felipe IV, siendo tremolado por tres veces en la plaza de San Francisco, el Alcázar y las Gradas, significando la grandeza del Cabildo secular con el religioso y la corona¹⁹.

No fue el Cabildo especialmente proclive a construir la historia local, tal como se deduce de las fuentes, que evidencia una actitud extremadamente rigurosa a la hora de prestar apoyo económico a sus autores. Recuérdese el caso de Pablo Espinosa de los Monteros, que acudió en auxilio económico al Cabildo, para poder hacer frente al coste de la impresión de la segunda parte de su *Historia de Sevilla*. En agosto de 1629, el veinticuatro Antonio de Bobadilla, que había sido comisionado para atender la petición del escritor, respondió positivamente. Convino en decir, entre otras cosas, que se merecía el apoyo económico por “lo mucho que ha trabajado en servicio de V. S^a. escribiendo con tanto acierto su gran nobleza, antigüedad y grandeza, cosa que ninguno de sus naturales hasta ahora ha hecho”²⁰.

Es curioso que frente a la visibilidad del edificio que acoge al Cabildo, sus miembros apenas se hacen presentes a través del arte. Apenas algunos retratos colectivos realizados en el contexto del ceremonial público. La institución se apoya en su casa, que es la que se proyecta sobre la ciudad, como dicho queda, y al interior se juega con un repertorio de imágenes que más ponen el acento en la nobleza de la institución, con la simbología de las virtudes en que se encarnan, así como sus vínculos con la corona. No se ha salvado de las contingencias del tiempo una galería de retratos. Ni siquiera sabemos si la hubo, algo que tienen todos los entes de poder, como manifestación de los valores colectivos, sobreponiéndose a las individualidades. A diferencia de lo que ocurre en las comunidades religiosas o en el ámbito privado, donde los retratos individualizados y bien caracterizados son habituales, en las Casas Capitulares solo se guardan con este concepto los retratos de los monarcas, siendo de destacar la pareja de óvalos con las efigies de Fernando VI y de Bárbara de Braganza, que fueron entregados al Cabildo en un acto que ha quedado recogido en uno de los lienzos pintados por el taller de Domingo Martínez por encargo de la Fábrica de Tabacos, la *Máscara de la Fábrica de Tabacos con motivo de la exaltación al trono de Fernando VI*. Atribuidos a Luis Meléndez,

18. Ya se mencionó, recogiendo la opinión de Méndez, el desdoble simbólico entre exterior e interior.

19. De la que extrae la información que publica Guichot y Parody, 1897: 177.

20. Comunicación de Antonio de Bobadilla, del 21 de agosto de 1629 (Guichot y Parody, 2012: 221).

copiados de los originales conservados en la Corte, como manifestación de respeto institucional. Aparte de esta obra, que se ha podido documentar con el citado lienzo, apenas se pueden rastrear vestigios. Como la efigie de Carlos III pintada por Juan de Espinal, a partir del original de Quirós de la Real Academia de Medicina, para el obelisco levantado por la ciudad en los lutos celebrados en la catedral (González de León, 1844: 66; Méndez Rodríguez, 2012: 106). Poco más se puede añadir al respecto. Pues el retrato de Carlos II, tomado del original de Carreño de Miranda y creado con criterio representativo e institucional, ingresó en las dependencias municipales procedente de la colección del duque de Montpensier y originalmente de San Telmo.

Esta exigua representación del poder real tiene continuidad, en cuanto a la relación con la autoridad del monarca, con una imagen de culto, cuya significación dentro de este ámbito excede a lo puramente religioso: san Fernando. Y es que Fernando III fue celebrado como santo y como rey. De este modo podría explicarse la presencia, “en el frente y testero principal” de la sala capitular alta, de una “imagen de san Fernando pintada por Murillo” (Méndez Rodríguez, 2012: 148). Un lienzo perdido, que podría haber ingresado en el Ayuntamiento como parte de la producción que se generó durante el proceso de canonización (Quiles García, 1999: 213).

El Cabildo secular jugó un papel activo en el impulso al culto a san Fernando, primero con su implicación en el proceso de canonización, y luego en la exaltación de su figura una vez elevado a los altares. Hizo seguimiento de la causa desde el principio. Y tan pronto como 1630, cuando el padre Juan de Pineda llegó a la ciudad con las bulas remisoriales, se reconoció esa adhesión, pues se consideraba como “parte principal”²¹.

De esta adhesión a la causa fernandina derivan algunas de las obras de arte que atesoró la casa consistorial, como una las copias de las estampas abiertas por el flamenco, afincado en Roma, Claude Audrán *el Viejo*. Igualmente una de las doce láminas en cobre realizadas con idéntico concepto, que al decir de las fuentes era obra “de buena pintura del sto. Rey con azul ultramarino en la capa y manto”²². Y en este punto traigo a colación una excelente versión del santo que guarda el Ayuntamiento, que ha sido atribuida a Ignacio de Ries y fechada entre



Atribuido a Ignacio de Ries. *San Fernando*. O/I. Ca. 1660. Casa Consistorial. © Pepe Morón

21. Cabildo del 24 de julio de 1630, publicado por Guichot y Parody, 1897: 228. Ortiz de Zúñiga informa con detalle sobre este asunto (Ortiz de Zúñiga, 1796: 335-346). Véase ficha de catálogo: Ayuntamiento, 1983: n° 5, p. 58-59.

22. Por completar la referencia: “Ytten de doze laminas de buena pintura del sto. Rey, con azul ultramarino en la capa y manto, q se enbiaron a Su Magd., a la Reyna N. S^a., Conde duq., a la sra. infanta de flandes, a los cabildos de Seu^a., a su Capilla Real, y a otras grandes personas de Roma y de fuera...” (Quiles, 1999: 213).

1650 y 1660²³ (Cat. 92). Si comparamos esta obra con el cobre que conserva la catedral y que muy probablemente fuera una de las copias arriba citadas, descubrimos la trascendencia de la estampa de Audrán *el Viejo*, con claros paralelos compositivos, tantos como para rebajar la cronología que se ha dado recientemente en una o dos décadas.

No se limita a esta mínima expresión la apertura devocional del Cabildo secular y sus estrechas relaciones con algunos centros religiosos y devociones locales. Sin duda fue la Virgen de los Reyes una de las imágenes más veneradas por el cuerpo capitular. Las dádivas son numerosas, basta mencionar el encargo del asistente Lorenzo de Cárdenas, conde de la Puebla del Maestre, a los bordadores Cristóbal Ortiz de Rivadeneira y Marcos Maestre, de un traje con manto, todo “bordado sobre Lienzo los campos de Plata llana apuntada con seda blanca”²⁴.



Sala del Antecabildo, antiguo Sala de Investigación del Archivo Municipal, hoy convertida como Sala San Fernando. © Pepe Morón

23. Se ha atribuido a Ignacio de Ríos. Sin embargo, no descartaría del todo la vinculación con otro artista a propósito de lo ocurrido con el proceso de canonización (Collantes de Terán Delorme, 1970: 39; Catálogo, 1983:17-18; Méndez Rodríguez, 2012: 143-144).

24. Y sigue el documento: “y todo el Romano formado con torzales de oro y enbutido con hilera amarilla con unas eses enbutidas y llenas de ojuela de oro enzima de la ojuela de dos en dos unos brescales de oro escarbado que atan la ese y lo demas del Romano y coronas de canutillo filete de oro escarbado filete de oro mate briscal escarbado de oro, Briscal mate de oro, y las pinas formadas de torzales de oro enbutidas y Relevadas como mejor covengan y hechidas de ojuela de oro”. Se había apuntado, con reservas, que la escritura estuviera fechada en 1634, sin embargo, ateniéndonos a que el Conde de la Puebla ostentó el cargo entre 1626 y 1629, quizás haya que bajar la fecha (Quiles García, 1999: 152-153).

Coleccionismo y promoción artística capitulares

Se preguntaba Serrera, años atrás, sobre la génesis del conjunto de pinturas que poseía el Ayuntamiento, si formaban colección o si acaso había sido agrupado “para ilustrar la historia de la ciudad, la de sus hijos predilectos o la de su escuela de pintura” (Serrera Contreras, 1992: 171). Sin duda, una buena pregunta para iniciar su estudio sobre los bienes del municipio. A buen seguro que la colección *per se* no le hubiera dado respuestas a las dudas planteadas, a falta de informaciones más explícitas, que aguardaban en los archivos. A lo más que se pudo llegar fue a reconocer el intento de crear un espacio para custodiar los objetos que permitieran ilustrar la historia de la ciudad. Un museo de ciudad, cuya necesidad justificó el concejal Alfredo Heraso en un pleno de octubre de 1886, como medio para “salvar de su pérdida las antiguas memorias de esta ciudad” (Gestoso y Pérez, 1892: 180-182). Con este fin se logró reunir una serie de piezas en un pequeño museo situado en los salones altos de las Casas Capitulares, que fue inaugurado el 28 de marzo de 1895.

Por lo que respecta al impulso acumulador, no cabía pensar en el deseo de crear colección²⁵. De ello mismo se hacía eco Mercedes Fernández al analizar la escultura, separando de las obras reunidas con “carácter acumulativo y desprovisto de intención coleccionista”, de las que Gestoso y Heraso organizaron para conformar el museo municipal (Fernández Martín, 1992: 219).

Las noticias relativas al lastimoso estado de las finanzas públicas son numerosas. En algún caso, el reclamo de los ediles suena como una voz en el desierto, sin que sea oída, puesto que el estado general del país no lo permite. Hasta el punto de desistir del cumplimiento con la reina viuda que solicitó para su difunto esposo, Felipe IV, unas honras públicas dignas: “Y considerando el miserabilísimo estado en que generalmente se encuentra todo el Reyno, y en particular éste de la Andalucía, donde los más poderosos se hallan sin caudal; los medianos muy pobres; los oficiales de todas las artes y oficios vagabundos los unos, y los más pidiendo limosna; los pobres mendigos muriéndose muchos de hambre, como lo han experimentado los hermanos de la Santa Caridad, que los han enterrado por faltarles hasta lo que les daban en las porterías de los conventos, porque éstos ni aun para sí tienen.” (Guichot y Parody, 1897: 274).

Saliendo del ámbito administrativo y dando por concluido este breve repaso de la actividad institucional en relación con las artes, ponemos nuestras miras en las personas que pertenecieron al cuerpo capitular, concretamente las que asumieron las mayores cuotas de poder dentro del capítulo, contribuyendo –según sus sensibilidades– a definir el gusto artístico del mismo. Destacaron regidores y caballeros veinticuatro, con sus anejos, sobre todo la alcaldía mayor, por estar ubicados en el centro de poder (Collantes de Terán Sánchez, 1992: 23). Lejos queda otra figura de creciente influencia durante la edad moderna, el jurado, que en opinión de la Cámara de Castilla es de muy “diferente calidad”²⁶. Esta prevalencia pública se aúna al hecho de que todos ellos pertenecían a familias de abolengo, que disponían a voluntad del oficio, hasta el punto de enajenarlos cuando lo consideraron oportuno. Y es que se cotizaron durante el siglo XVII a un alto precio, que en el caso de las ocho alcaldías mayores ascendió a 16.000 ducados, quedando en la mitad el precio de las 52 veinticuatrías y en 2.500 ducados el de los jurados (Domínguez Ortiz, 1992: 44).

Del destacado *status* de este colectivo no hay duda, ni tampoco de su influencia social. Tanto uno como la otra dan idea de la relevancia de esta élite administrativa, que a este ensayo tienen mucho que aportar, puesto que entre ellos

25. A tenor de la información obtenida, Serrera duda que fuera concebida como colección. Serrera, 1992: 172.

26. En 1623 la Cámara de Castilla autoriza a los caballeros veinticuatro a tener coche de dos caballos, pues “son de muy diferente calidad que los jurados” (Domínguez Ortiz, 1992: 40-41).



Francisco de Zurbarán, *Inmaculada Niña*. O/I. Sigüenza. Museo Diocesano de Arte Antiguo

se encuentran algunos de los más distinguidos coleccionistas de obras de arte de la época. Y sin duda también están quienes contribuyeron a la definición del gusto artístico de la sociedad. Como botón de muestra el episodio que tantas veces se ha contado del encuentro de Zurbarán con el Cabildo, puesto que fue un caballero veinticuatro quien medió entre ambos para formalizar un acuerdo de trabajo y así dotar de “una imagen de la Limpia Concepción” a la sala capitular. Esta obra es supuestamente la *Inmaculada Niña* del Museo Diocesano de Sigüenza, aunque hay motivos para dudar sobre la identificación (Zurbarán, 1988: 345; Serrera, 1992: 186). La relación entre cliente y artista fue más allá de un mero encuentro profesional, al convertirse en el testimonio más claro de protección del primero sobre el segundo. Los escasos documentos publicados no dejan lugar a duda. He ahí la provisión suscrita por el citado veinticuatro, llamado Rodrigo Suárez, y remitida al asistente, vizconde de la Corzana: “Dixo Rodrigo Suárez que hace saber a la ciudad cómo el conbento de la merced a traído de la villa de Llerena a Francisco sur-

baran Pintor para que haga los cuadros que se an de poner en el claustro nuevo que agora se ha hecho y que de los que a acabado y de la pintura del Christo que esta en la sacristía de san Pablo se puede hacer juicio es consumado artifice destas obras. / Y presuponiendo que la Pintura no es menor ornato de la república antes de las mayores ansi para los templos, como para las casas particulares y questan llenas della que an abitado los grandes señores que an tenido estos reynos, parece que la ciudad debe procurar que el dicho francisco surbaran se quede a vivir aquí si ya no con salario ni ayuda de costa que esto no es posible por el empeño en que están los propios, a lo menos con palabras significativas de que se olgara y tendrá por servido” (Gestoso y Pérez, 1892: 124-125; Méndez Rodríguez, 2012: 132).

El artista atendió la llamada que finalmente le hizo el Cabildo y trajo a la ciudad “su casa y asiento”, aunque vivió una enojosa experiencia con el gremio de pintores que, en su desvelo por los intereses de grupo, le exigió el preceptivo examen. Dejando de lado el conflicto laboral, hay que significar el inicio del proceso, con la petición de Rodrigo Suárez. Esta y otras sensibilidades artísticas podrían hacernos pensar en un Cabildo protector de las artes. Aunque, como el mismo documento explicita, la institución no comprometió su capital en un salario para el maestro, ni siquiera la “ayuda de costa”, para su manutención. Pues, según el propio edil, habría de bastar un gesto, las “palabras significativas”. Y así fue, porque el artista se instaló en la ciudad. Eso significa que, o bien el concejo era una institución relevante, o bien la ciudad un lugar suficientemente atractivo.

Tendríamos que adentrarnos en los hogares de estas élites capitulares para conocer su particular mundo, que de algún modo pudo haberse hecho presente en el espacio colectivo. Individuos de la sensibilidad y la altura intelectual del dramaturgo Diego Ximénez de Enciso, o de la honda espiritualidad de Miguel de Mañara, o los influyentes Francisco Antonio de Conique y Francisco Antonio Bucareli, todos ellos vinculados a las grandes empresas artísticas

de la segunda mitad del XVII, como el hospital de la Caridad, la Catedral o el Noviciado de la Compañía de Jesús. Un análisis pormenorizado de los bienes registrados en las escribanías públicas nos permitirían confirmar un hecho que ya se ha adelantado: gran parte de ellos poseyeron series pictóricas amplias, algunas de autores conocidos, a los que en todo caso trataron incluso como cliente. Valga el testimonio del veinticuatro Juan Bautista Cavaleri, que poseyó obras de Murillo, como descubren los documentos. Suyo era “un lienzo grande de a más de dos varas y media de alto de sor ss. Joseph con el Niño Jesús, pintura de Morillo”²⁷.

Una élite cultural implicada en un gobierno municipal que no está claro manifestara una especial sensibilidad artística. Al menos es lo que se deduce de los datos fragmentarios conocidos. Ya se habló del más significativo hecho, el arraigo inducido de Zurbarán en Sevilla. Luego habría de pasar un siglo antes de volver a encontrar a otro pintor asociado con una empresa municipal. Era Juan de Espinal, autor del lienzo con las *Santas Justa y Rufina*, que se tuvieron por protectoras de la ciudad cuando se produjo el terremoto de 1755. El encargo se produjo cuatro años más tarde, con destino al Antecabildo, enmarcado adecuadamente por el ensamblador Manuel García de Santiago (Catálogo, 1930: 40). Está clara la opción de los mentores del proyecto, al elegir al maestro más reputado de la época en la ciudad. Los resultados se acompañan con la calidad del artista, mostrando una versión moderna del tema, con las santas sedentes y la Giralda centrando una composición en que se incluye la ciudad al completo. Frente a las propuestas tradicionales, con el alminar actuando de eje compositivo, la de Espinal ofrece una visión panorámica, más acorde con el origen del encargo.

En el retrato que se hace de los dignatarios municipales, de noble extracción y buena formación, se habla de que tenían especial afecto por el arte y en especial la pintura (Méndez Rodríguez, 2012: 131). De hecho en el seno familiar adquirieron cierto gusto artístico, afirmado en el proceso formativo. Podrían traerse a colación numerosas lecturas para acreditarlo, empezando por el texto de Baltasar de Castiglione. O el de María Zayas, para quien era distintivo de la alta posición social, una casa donde “las salas estaban muy aliñadas de ricas colgaduras y excelentes pinturas y otras cosas curiosas que decían el valor del dueño” (Portús Pérez, 1999: 68-69). Se reconoce el valor de la pintura como signo de la distinción nobiliaria y el gran bagaje formativo de que pueden envanecerse estas élites, de entre las que salieron quienes ocupaban escaño en el Cabildo secular. A propósito del acta capitular en que se justifica la necesidad de asegurar que el maestro Francisco de Zurbarán permanezca en la ciudad, se dice que “la pintura no es menor ornato de la república, antes de las mayores ansi para los templos, como para las casas particulares y questan llenas della que an abitado los grandes señores que an tenido estos reynos” (Méndez Rodríguez, 2012: 132).

En cuanto a la nómina de empleados públicos hay que señalar que las responsabilidades asumidas por la institución solo obligaban a tener contados operarios asalariados. El más importante, necesario dada la entidad y magnitud de su patrimonio arquitectónico, fue el maestro mayor de fábricas. Oportunamente, cuando el estado de la muralla y las puertas que la jalonan lo exigieron, entró en “nómina” un maestro mayor de cantería. Igualmente se requirió de manera ocasional la colaboración de un “maestro de obras de carpintería”, al que se le asigna un salario²⁸. Por lo que respecta a la pintura o la policromía, se sabe que en tiempos de bonanza o, al menos, de mayor necesidad ornamental, como ocurrió en el siglo XVI, son numerosos los encargos, en que se vieron implicados pintores que

27. AHPS, Sección de Protocolos Notariales, ref. antigua, of. 5, 1704, fol. 665-681, 3-VIII-19-X, cita en 665r. Todavía en el poder otorgado en 1732: APNS, of. 14, 1732, fol. 684.

28. Por ejemplo, sabemos que Juan Romero tuvo vínculos estables con el Cabildo Municipal y llegó a solicitar aguinaldos. Índice de la Sección Especial del Archivo Municipal de Sevilla, p. 62.

en su mayor parte nos resultan desconocidos. Nombres como los de Antón Velázquez y Miguel Vallés trabajaron a partir de 1571 en el artesanado de la sala de Cabildos (Morales Martínez, 1981b: 89; Fernández Martín, 1992: 210). Fuera de esa coyuntura particular, solo ocasionalmente se incorpora al grupo de artífices capitulares un pintor. Algo así ocurrió a mediados del XVIII, cuando el pintor Juan de Espinal atendió diversas peticiones, como conocemos por los documentos. Desde 1747 se puede seguir su rastro, a través de los asientos contables. En ese año solicita la paga de los 578 reales adeudados por su trabajo en las labores de policromía realizadas en los montajes por la proclamación del rey Fernando VI (Perales Piqueres, 1981: 31). Desde ese momento y por una década al menos anduvo ocupado en otros trabajos para el municipio, ya en el apeadero de la Casas Consistoriales (Perales Piqueres, 1981: 32), ya en la iglesia de San Roque (Perales Piqueres, 1981: 32), ya pintando la obra más importante de cuantas se registran relativas a esta colaboración, las *Santas Justa y Rufina*. Y puede que no acabe aquí la relación de obras, puesto que también podrían considerarse la tabla de la Puerta de San Fernando o el retrato de Carlos III para la coronación del obelisco levantado a su muerte. Pese al apego que sintió el Cabildo por el artista, concretado en el trato directo con el conde de la Mejorada, cabe decir que no hubo, que se sepa, ningún nexo laboral más allá de los abonos puntuales que tampoco han dejado mucho rastro documental. En realidad esas obras son fruto de una necesidad y a la vez de un criterio claro: Espinal es el artista más renombrado del momento. Lógicamente al Cabildo le interesaba que fuera el autor de las obras, en tanto que al artista le beneficiaba ese acuerdo puntual con una de las instituciones más importantes de la ciudad²⁹.

Hay dificultades para conocer la relación del Cabildo con sus artistas, porque dependemos completamente de unas fuentes documentales que son parcas en alusiones a la misma. Y el balance anual de gastos del Cabildo omite consignaciones a estos operarios. Al considerar el presupuesto del ejercicio 1634-1635, que ha sido publicado, y se centra en una fecha representativa, con las finanzas públicas afectadas por la crisis del siglo, sin entrar a considerar la calidad de los datos, obtenemos la evidencia de que no existen inversiones en la producción artística. Y es un hecho que se ha puesto de manifiesto más arriba, ratificándolo los datos contables: el Ayuntamiento no ejerció como protector de las artes, pues su principal cometido fue la gestión urbana, derivando los fondos públicos a tareas destinadas a asegurar los servicios públicos y, por ende, la habitabilidad de la ciudad. Gastos extraordinarios, como los realizados a propósito de los lutos y homenajes públicos, podrían suponer importantes mermas en los capitales públicos, que se solían solventar con algunas sisas puntuales, así como préstamos solicitados a la corona y organismos periféricos. A propósito de las honras de la reina, en 1644, se gastaron dos cuentos³⁰.

Las políticas paliativas y los arbitrajes *in extremis*, medidas de urgencia afrontadas con bases económicas irregulares, entre otros compromisos municipales, contribuyeron a frenar la promoción artística. Ninguna consignación regular de dinero va destinada a gastos en obras de arte. Ni siquiera las acciones con resultados artísticos, que son ocasionales, tienen un reflejo claro en las cuentas públicas. Son, en todo caso, las obras públicas las que dejan una clara huella documental, al tiempo que una notable visibilidad, aun cuando tan solo fueran intervenciones de

29. Si bien según Perales Piqueres (1981: 21) “prácticamente puede afirmarse que... fue el pintor del Ayuntamiento de Sevilla”, no existe documentalmente tal reconocimiento capitular. Y aunque hizo diversos trabajos, como tantos otros artífices, no se ha podido constatar en ningún lugar el reconocimiento de una mínima distinción profesional.

30. Guichot y Parody, 1897: 339. En el mismo documento se refieren otros impuestos y vías de financiación del municipio, unos ordinarios y otros extraordinarios, para afrontar gastos regulares y discrecionales, algunos como los derechos de sebo, sangre y blanca de dehesa, sobre el ganado que se lleva al matadero, o las *cuantías*, con tres cuentos y medio anuales. Y es que, aun no bastando las obligaciones municipales, surgen ocasionales conflictos a los que hay que hacer frente, como por ejemplo la guerra en Portugal, que obligó a arbitrar medidas económicas extraordinarias.

rehabilitación o mantenimiento. De otro lado, llama la atención la magnitud del gasto en la festividad del Corpus, en la que el Consistorio tiene una gran presencia, en tanto que abundan las consignaciones presupuestarias al efecto de asegurar dicha visibilidad.

En cualquier caso, el Cabildo sevillano no era tan rico como pensaba el abad Gordillo, quien en un exceso de entusiasmo localista, lo consideraba como “el más rico que ninguna ciudad ha tenido” (Abad Gordillo, 1982: 136).

Por lo que respecta a la toma de decisiones, al menos en los ámbitos más significativos, fue el asistente figura clave. A él se le reconoce una autoridad indiscutible, en su calidad de presidente de los Cabildos. Sin embargo, la creciente relevancia del procurador mayor, que pudo tomar decisiones de urgencia, sin necesidad de someterlo al Cabildo, generó un conflicto interno de intereses provocando cierto desequilibrio en el eje del poder municipal. Su imagen creció a medida que su presencia se hizo más notable, consecuencia lógica de su labor mediadora entre el colegio capitular y la ciudadanía (Méndez Rodríguez, 2012: 42-43). Prerrogativas que aumentaron en perjuicio del asistente, que pugnó por no perder protagonismo. Un frágil equilibrio de poder que se trasladó en cierto modo al ámbito de la promoción artística, aunque desafortunadamente la parcialidad de las fuentes nos priva de conocer con nombres y apellidos los responsables últimos de la toma de decisiones. En un tiempo pródigo para el arte, también el Cabildo secular jugó su papel, el que tomó o se le asignó, con sus virtudes y carencias. Ocupó un lugar que ha de ser conocido si queremos tener una visión completa de la historia artística de Sevilla. Y así se ha querido reflejar en las páginas que anteceden.



BIBLIOGRAFÍA

Arana de Varflora, Fermín (1789). *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla Metrópoli de Andalucía*. Sevilla: Oficina de Vázquez, Hidalgo y Cía.

Baena Gallé, José Manuel (1992). *Exequias Reales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Boix Reig, Vicente (1983). *La gestión municipal del patrimonio edilicio*. Granada: Centro de Estudios Municipales y Cooperación Interprovincial de las Diputaciones Provinciales de Almería, Granada y Jaén.

Bonet Correa, Antonio (1984). Torre Farfán y la fiesta de la canonización de San Fernando en Sevilla. En: Torre Farfán, Fernando de la. *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey San Fernando*. Ed. facs. Sevilla: Focus, p. I-X.

Bonet Correa, Antonio (1990). *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al Barroco español*. Madrid: Akal.

Bonet Correa, Antonio (1993). La arquitectura efímera del Barroco en España. *Norba: revista de Arte*, n. 13, p. 23-70.

Caro, Rodrigo (1896). *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla y corografía de su convento jurídico ó antigua cancellería*. Con apéndices y comentarios hasta nuestros días por Aurelio Gali Lassaletta. Sevilla: Enrique Bergali, t. I.

Collantes de Terán Delorme, Francisco (1970). *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Collantes de Terán Sánchez, Antonio (1992). El Concejo en la Baja Edad Media. En: *El Ayuntamiento de Sevilla: historia y patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir, p. 14-31.

Domínguez Ortiz, Antonio (1992). El Concejo en la Edad Moderna. En: *El Ayuntamiento de Sevilla: historia y patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir, p. 33-55.

Elías, Norbert (1982). *La sociedad cortesana*. México: FCE. Exposición Ibero-Americana (1929-1930. Sevilla) (1930). *Catálogo del Palacio de Bellas Artes, Sección de Arte Antiguo*. Sevilla: Exposición Ibero-Americana.

Fernández Chaves, Manuel F. (2012). *Política y administración del abastecimiento de agua en Sevilla durante la Edad Moderna*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Fernández Martín, Mercedes (1992). Entre la decoración y el coleccionismo: el patrimonio mueble del Ayuntamiento de Sevilla. En: *El Ayuntamiento de Sevilla: historia y patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir, p. 209-227.

García Bernal, Jaime (2006). *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Gestoso y Pérez, José (1889-1897). *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad, y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Sevilla: [s.n.] (Oficina tipográfica de El Conservador), t. II.

González de León, Félix (1844). *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares con todo lo que les sirve de adorno artístico*. Sevilla: Imp. José Hidalgo y Cía, t. I.

González Vargas, Adelaida (1967). *El ceremonial del cabildo municipal sevillano*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Delegación de Cultura.

Gravagnuolo, Benedetto (1998). *Historia del urbanismo en Europa, 1750-1960*. Madrid: Akal.

Guichot y Parody, Joaquín (1897). *Historia del Excmo. Ayuntamiento de la Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Tip. de la Región, t. II.

Homobono Martínez, J. I. (2004). Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades. *Zainak*, n. 26, p. 33-76.

Jiménez Maqueda, Daniel y Pérez Quesada, Pedro (2013). El “Pomerium” invisible: a propósito de las características arquitectónicas de los recintos amurallados de la colonia “Romula Hispalis”. *Revista Onoba*, n. 1, p. 153-174.

Kagan, Richard L. (2001). Clío y la Corona: escribir historia en la España de los Austrias. En: R. L. Kagan y G. Parker (eds.). *España, Europa y el mundo atlántico: homenaje a John H. Elliott*. Madrid: Marcial Pons.

Martínez de Aguirre, Javier (1989). Notas sobre las empresas constructivas y artísticas del Concejo de Sevilla en la baja edad media. *Laboratorio de Arte*, n. 2, p. 15-31.

Méndez Rodríguez, Luis (2012). *El Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Morales Martínez, Alfredo J. (1981a). *El Ayuntamiento de Sevilla: arquitectura y simbología*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Morales Martínez, Alfredo J. (1981b). *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Morales Padrón, Francisco (1980). *Sevilla y el río*. Sevilla: Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Moreno Cuadro, Fernando (1997). *Arte efímero andaluz*. Sevilla: Renacimiento.

Núñez Roldán, Francisco (2004). *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*. Madrid: Sílex.

Ortiz de Zúñiga, Diego (1796). *Anales Seculares y Eclesiásticos de la ciudad de la Muy Nobles y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía*, Madrid: Imprenta Real, tomo IV.

Perales Piqueres, Rosa (1981). *Juan de Espinal*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Portús Pérez, Javier (1991). Algunas expresiones de orgullo local en la Sevilla del Siglo de Oro. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, v. IV, p. 135-158.

Portús Pérez, Javier (1999). *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarrribia: Nerea.

Quiles García, Fernando (1999). En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo. *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, LXXV-LXXVI, p. 203-249.

Sánchez Gordillo, Alonso (1982). *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías.

Sanz Serrano, María Jesús (1996). *Una hermandad gremial: San Eloy de los plateros, 1341-1914*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Sanz Serrano, María Jesús (1997). El Corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI: castillos y danzas. *Laboratorio de Arte*, n. 10, p. 123-137.

Sentaurens, Jean (1984). *Seville et le Théâtre: de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*. Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses.

Serrera, Juan Miguel (1992). El patrimonio pictórico del Ayuntamiento de Sevilla. En: *El Ayuntamiento de Sevilla: historia y patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir, p. 170-205.

Sevilla. Ayuntamiento (1983). *Ayuntamiento de Sevilla: colección de pinturas [catálogo de la exposición]: Reales Alcázares, 7 abril-7 mayo 1983*. Selección de las obras y textos, María José Pérez, Francisco del Río y Antonio Franco. Sevilla: Ayuntamiento.

Soto Caba, Victoria (1991). *Catafalcos reales del Barroco español: un estudio de la arquitectura efímera*. Madrid: UNED.

Varela, Javier (1990). *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*. Madrid: Turner.

Zurbarán, F. de (1988). *Zurbarán: catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, 3 de mayo-30 de julio*. Madrid: Ministerio de Cultura; Banco Bilbao Vizcaya.



El Ayuntamiento de Sevilla como promotor y mecenas en los siglos XIX y XX

Luis Méndez Rodríguez

Las colecciones artísticas que las Casas Consistoriales fueron atesorando durante la Edad Moderna vino a sumarse el papel activo que la institución tuvo desde el siglo XIX cuando las nuevas dependencias municipales, levantadas a partir del derribo del convento de san Francisco, ofrecían espacios que había que decorar, además de actuar la propia institución como mecenas de artistas locales a los que becó para continuar su formación, algo que ocurrió durante el siglo XIX y primeras décadas del XX. A esto habría que añadir la organización de concursos y exposiciones que supusieron que las colecciones artísticas se incrementasen, siguiendo los parámetros estéticos del momento, con muy desiguales resultados, que con el paso del tiempo han calibrado mejor su posición en el mundo del arte, pues artistas consagrados entonces hoy se ven como retardatarios en cuanto a las novedades estilísticas del momento. Además habría que sumar un tercer apartado en el que el Ayuntamiento ha ido recibiendo obras de arte de otras instituciones donde se encontraban ubicadas, caso del Teatro Lope de Vega, del asilo de San Fernando o del antiguo hospital de ese nombre.

Por otro lado, un conjunto de donaciones ha enriquecido también las colecciones de pintura del siglo XIX que se pueden contemplar en la actualidad en las Casas Consistoriales. Todo ello nos arroja un balance complejo de obras, sin un fin unitario a priori, pues no fueron encargadas como un programa que ensalzase la historia de la ciudad, la de sus hijos ilustres o la de los principales maestros sevillanos, como acertadamente expuso el profesor Serrera (1992: 171-205).

La colección de los siglos XIX y XX está compuesta por un conjunto heterogéneo de bienes que se han ido incorporando, agrupándose o dispersándose con el paso del tiempo. La configuración de un Museo en el propio Ayuntamiento el 28 de marzo de 1895, gracias a la labor de José Gestoso, permitió agrupar una primera relación de piezas históricas y artísticas, de temática y procedencia diversa. Este pequeño museo, germen del que luego se trasladó a la Torre de don Fadrique, permitió mostrar cuadros, esculturas, azulejos, cerámicas, tejidos y otros objetos, narrando la pequeña y la gran historia de la ciudad (Méndez, 2012: 70-75). El fracaso de esta iniciativa y la dispersión de sus fondos constituyen una tónica habitual en el tiempo, que ha sido la de una cierta indolencia respecto a un



Fachada del antiguo Museo Arqueológico Municipal en la Torre de don Fadrique. © ICAS-SAHP, FMS, archivo Cubiles



Sala interior del antiguo Museo Arqueológico Municipal en la Torre de don Fadrique. © ICAS-SAHP, FMS, archivo Caparró

planteamiento riguroso a la hora de adquirir obras, de agruparlas y de exhibirlas. Esto ha propiciado que las piezas que integran dicho patrimonio sean de una desigual calidad, producto de un carácter principalmente acumulativo, con una gran diversidad en sus procedencias y desprovisto en ocasiones de una intención coleccionista. Así, hemos de diferenciar las obras que fueron llegando al Ayuntamiento con una finalidad propiamente artística, otras que se vinculan a la vida corporativa, a la memoria y la herencia del ceremonial municipal; mientras que otras proceden de donaciones de artistas o de particulares. Por último, un grupo importante tiene su origen en las obras que ingresaron en el Consistorio debido a la desamortización de iglesias y conventos, o al cierre de hospitales religiosos. La movilidad de las piezas, los cambios políticos, el cambio de gustos artísticos y, en ocasiones, una mala praxis han condicionado su salvaguarda y han ocasionado pérdidas irreparables (Collantes, 1970).

Un reducido grupo de obras tiene que ver con la preocupación por el patrimonio y la historia de la ciudad, para “salvar de su pérdida las antiguas memorias de la ciudad” (Gestoso, 1892: 180-182). En este grupo hemos de incluir la *Vista de Sevilla*, pintada en 1867 por Joaquín Díez, de gran calidad. No obstante, predominan obras de poca calidad y de autores de poco interés como Rosendo Fernández, quien ejecutó entre 1867 y 1876 un conjunto de siete vistas de la ciudad, interesantes desde el punto de vista de su temática, pues fueron encargos de la Comisión de Monumentos del Ayuntamiento de Sevilla, como la *Vista de un Torreón*, 1869 (0,82 x 0,61 m), mostrando el

aspecto parcial de la muralla de la ciudad (Cat. 141); la *Vista de la Puerta de Córdoba* en 1869 (0,84 x 0,63 m) (Cat. 142) —demolida entre 1862 y 1873—; *Exterior de un templo*, 1869 (0,81 x 0,61 m), que junto con *Portada del monasterio de santa Paula* del Museo de Bellas Artes de Sevilla muestra el rico patrimonio conventual de la ciudad; *Paisaje con arco del monasterio de San Jerónimo* (0,52 x 0,41 m) (Cat. 145), ejecutado en 1872; *Puerta del salón de Embajadores*, 1871 (0,52 x 0,44 m) (Cat. 143); *Vista del Patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla* (0,52 x 0,44 m) y *Puerta Árabe* (0,82 x 0,61 m) en 1870, representando una puerta con forma de arco y una figura a la izquierda. Relacionado con la apreciación por los monumentos se puede añadir el conjunto de acuarelas que hizo Joaquín Guichot de la Catedral de Sevilla en 1882, sobre los distintos cuerpos de la Giralda en 1891, de la Torre del Oro en 1892, que representa esta última el proyecto de restauración y posterior ornamentación arquitectónica (Collantes, 1970). Por otro lado, el Ayuntamiento conserva algunas obras que muestran paisajes rurales y urbanos relacionados con la historia de la ciudad, caso del conjunto de cuadros que hasta 1986 estaban en el Teatro Lope de Vega. Se trata de la *Vista del Paseo de Cristina* (óleo sobre lienzo, 0,72 x 1 m), firmada al dorso por Filomena Cordero y García hacia 1850 que copia el cuadro original de Francisco Ramos, mostrando nuevas iconografías de temas en los que se imponía el protagonismo de los asuntos de inspiración local sobre los religiosos. La ciudad se llenó de nuevos paseos lúdicos, como el de Cristina, abierto por el asistente Arjona, que aquí se representa. Richard Ford no se pudo imaginar nada más español y pintoresco que una tarde en este paseo, donde se reunía la flor y nata de la ciudad, la burguesía con la moda de París y el pueblo vestido con sus trajes andaluces que le daban un aspecto de baile de máscaras. Manuel Barrón pintó *Sevilla desde San Juan de Aznalfarache* (óleo sobre lienzo, 0,88 x 0,99 m), hacia 1850, que copia con algunas variantes la conservada en la colección Masaveu de Oviedo, donde adquiere protagonismo la vista de Sevilla y el río, en el que se observa el vapor que viajaba hasta Sanlúcar. En primer plano, se sucede un conjunto de tipos populares en torno a un baile, que atraían la imaginación del viajero europeo: arrieros, cantaores, tocaores de guitarra y bailaoras. Hacia 1860 Eduardo Cortés pintó un *Paisaje de Utrera*, cuyo perfil se recorta en el horizonte, dejando en primer plano la actividad cotidiana; y un *Paisaje*, con una amplitud panorámica que recuerda todavía al romanticismo y al costumbrismo, en un tema que no fue muy tratado por el artista. Procede del Teatro Lope de Vega¹.

Estas nuevas temáticas suponen un cambio respecto a los géneros tradicionales. No obstante, fue durante el siglo XIX cuando entre sus depósitos llegaron numerosas obras de arte religiosas que destacan por su calidad y por su número, procedentes en su mayoría de iglesias, conventos y hospitales desaparecidos. En 1837 se produjo la centralización de los hospitales sevillanos, lo que puso en manos del Ayuntamiento obras procedentes de estas instituciones, concentrándose en un primer momento en el hospital de la Sangre y vinculadas a la recién creada Junta Municipal de Beneficencia. Los bienes procedentes de los hospitales de San Hermenegildo, también conocido como del Cardenal, y del Amor de Dios pasaron posteriormente al asilo de la Mendicidad, y de aquí en 1959, al Hogar Virgen de los Reyes. En 1868 se dio una orden para poder utilizar en la nueva ampliación del Ayuntamiento los objetos procedentes de los conventos desamortizados, que habían sido protegidos en el antiguo convento de los Capuchinos, ingresando algunas pinturas y esculturas, así como portaje y mobiliario. De estas instituciones proceden la mayoría de las obras religiosas del Ayuntamiento. Con motivo de la fundación del asilo sevillano de San Fernando José María de Ybarra donó la obra de Andrés Cortés y Aguilar, *La caridad de San Vicente de Paúl* (1,25 x

1. Dos paisajes fluviales, anónimos, procedentes del Teatro Lope de Vega, pintados hacia 1930, son dos exponentes más de este género en las colecciones municipales.



Eduardo Cortés, *Paisaje de Utrera*, ca. 1860. Casa Consistorial, Salón Santo Tomás. © Pepe Morón



Eduardo Cortés, *Paisaje de la campiña sevillana*, ca. 1860. Casa Consistorial, Salón Santo Tomás. © Pepe Morón

1,63 m), pintado en 1846 (Cat. 130). En este lienzo se adopta un carácter de ejemplificación moralizadora con una práctica de la caridad que tuvo un gran peso en la religiosidad española del siglo XIX, en un tema tratado por Esquivel en 1848, Roldán en 1857 y Rodríguez de Guzmán en 1862².

El Ayuntamiento cuenta con un importante volumen de copias de maestros del Siglo de Oro, sobre todo de Murillo, como la que en 1833 Ángel Glivau hizo del *Ángel de la Guarda* de la catedral de Sevilla. Salvador Gutiérrez de la Vega pintó una *Santa Margarita*, fechada hacia 1860 (óleo sobre lienzo, 1,84 x 1,38 m). Adquirida por el Ayuntamiento el 13 de septiembre de 1867 por 1.400 reales, procede de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Este pintor gozaba de prestigio en Sevilla, siendo uno de los más murillescos, al igual que su sobrino José Gutiérrez de la Vega, formado en su taller. Destacó como copista de Murillo, conservándose algunas obras en la colección municipal, como la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* (1,63 x 1,27 m), adquirida en 1864 a Baldomero Romero, sobrino del artista, por 700 reales. En 1867 ingresa *San Bernardo y la Virgen* (1,64 x 1,22 m), junto con esta *Santa Margarita*, copia del original de Tiziano que se expone en el Museo del Prado. También forman parte de la colección municipal sus copias del *San Bernardo*, de la *Virgen del Prado* y del *Santo Tomás de Villanueva* (2,28 x 1,88 m), que copia la del Museo de Sevilla, adquiridas por el Ayuntamiento en 1864 y 1867. Salvador Gutiérrez de la Vega pintó también unas *Santa Justa* y *Santa Rufina* (óleo sobre lienzo, 0,99 x 0,74 m), adquiridas por el Ayuntamiento en 1864. Las santas patronas de la ciudad son representadas de medio cuerpo sosteniendo vasijas de cerámica, la palma del martirio y la Giralda, en recuerdo de su intervención milagrosa en 1504 ante el devastador terremoto que a punto estuvo de arruinar el campanario. La piedad popular atribuyó la salvación a su protección. Estas dos pinturas siguen la imagen tradicional de las santas con evidentes ecos murillescos. Cada cuadro costó al Ayuntamiento 300 reales. Estas obras fueron vendidas a la Casa Consistorial por el sobrino del pintor al encontrarse con graves necesidades económicas³.



Salvador Gutiérrez de la Vega. *Santa Margarita*, ca. 1860. Copia de Tiziano. Casa Consistorial. © Pepe Morón

2. También en este siglo hay que fechar una pintura anónima de san Hermenegildo, que se encontraba en el coro de la capilla del Hogar Virgen de los Reyes y de muy mala calidad. En este emplazamiento se conserva una *Santa Filomena*, de Salvador Gutiérrez de la Vega, pintada hacia 1850, que responde a modelos femeninos murillescos y que se encuentra en la parroquia de San Pablo de Aznalcázar (Sevilla). En la nave izquierda de la capilla de este Hogar, se encontraba una *Virgen con el Niño*, copia del XIX del Murillo, que se conserva en el Museo de Castres. También copia al artista sevillano una *Inmaculada*, una *Adoración de los Pastores* y una *Virgen de la Faja*.

3. Hay una copia anónima del siglo XIX de la *Inmaculada* de Murillo del Museo de Bellas Artes de Sevilla y de *San Francisco abrazando al Crucifijo*, que copia el original de Murillo de este mismo museo, aunque en menor tamaño al original. También un *San José con el Niño*. Y en el siglo XX encontramos la copia del *Niño despiojándose*, de autor anónimo que copia la pintura de Murillo del Museo del Louvre, que procede de la colección Carmen Bertendona Castillo. De esta colección se conserva un lienzo que representa una *Cantoría*, fechada en el siglo XIX y de escasa calidad.

Las pinturas que fueron decorando el edificio han introducido nuevas referencias iconográficas que responden a los cambios sucedidos en el tiempo, como ha ocurrido en la sala capitular baja, donde han estado expuestas pinturas de reyes y políticos destacados de cada periodo histórico. Los cambios políticos en el país a lo largo del siglo XIX hicieron que protagonistas de la vida nacional o de la ciudad fuesen inmortalizados en los retratos que colgaron de las paredes del Consistorio, ya fuese en la Sala Capitular o en otras áreas de honor y privilegio (Guichot, 1903). Uno de estos es el *Retrato del general Baldomero Espartero* de Antonio María Esquivel (óleo sobre lienzo, 1,20 x 0,98 m), pintado en 1841 (Cat. 118), que sustituye al que había pintado Cabral Bejarano en 1840 cuando fue nombrado presidente del Consejo de Ministros, y que se exhibía en la Galería Alta, hoy desaparecido (Méndez, 2012). La Guerra de la Independencia, la vuelta de Fernando VII, su muerte en 1833 sin heredero varón, la regencia de María Cristina sobre Isabel II, su expulsión y la proclamación del general Espartero como regente en 1841 hicieron que en etapas convulsas presidieran la Sala Capitular otros personajes no regios, como fue Espartero. Tras ser proclamado regente el 11 de mayo de 1841, el Ayuntamiento encargó su retrato a Esquivel, mientras que tomaba posesión un nuevo Ayuntamiento, presidido por el alcalde Ignacio Vázquez y Gutiérrez, de inclinación progresista, que mostraría su adhesión al general (Velázquez, 1994: 508-509). A la caída del general el pueblo pidió su retrato para destruirlo, siendo salvado gracias a que en su lugar se entregó una litografía, sacada de la estampa grabada por A. López. En la Sala Capitular también estuvieron colgados los retratos de otros personajes de la vida política nacional como los de los dos jefes del Gobierno del último cuarto del siglo XIX, Cánovas del Castillo y Sagasta, que realizó Francisco Tristán en 1894⁴.

Referente al ejército solo pasó por la Sala Capitular en el siglo XIX el retrato del héroe nacional Luis Daoíz, pues el 9 de diciembre de 1851 se acordó colocar un retrato de oficial de artillería que pintó en 1851 José María Romero (Cat. 117), coincidiendo con la lápida en su honor ubicada en la plaza de la Gavidía. De los alcaldes solo se colgaron los de García de Vinuesa y Puente y Pellón, ocasión perdida para que el Consistorio contase con una galería de alcaldes como sucede en otros ayuntamientos, como el de La Coruña. El retrato de Juan José García de Vinuesa tiene que ver con el acuerdo municipal de rendirle honores a su muerte, tras los solemnes funerales que se celebraron. Así, decidió inmortalizarlo con un retrato dispuesto en la Sala Capitular, obra de Augusto Manuel de Quesada pintado en 1865, representándolo de medio cuerpo en traje de etiqueta civil, con banda y condecoraciones. Un año más tarde, en 1866, Manuel Cabral y Aguado Bejarano pintó el *Retrato de Juan García de Vinuesa* (1,20 x 1,05 m) (Cat. 124), con el porte de retrato oficial, vestido de etiqueta con la medalla del alcalde y la encomienda de Isabel la Católica, ostentando el bastón de mando en su mano derecha, apoyada en una mesa con escribanía. Posteriormente, Gonzalo Bilbao pintó en 1881 el *Retrato de Manuel de la Puente y Pellón* (0,88 x 0,60 m) (Cat. 125), adquirido por el Consistorio. Fue alcalde de la ciudad y aparece representado en los últimos años de su vida, ostentando banda y condecoración alusivas a su mérito. Aunque responden a otros criterios, se conservan dos retratos de Asistentes, basados en recreaciones historicistas de personajes del siglo XV y XVII, como el de don Diego de Merlo, obra de Enrique Segura, quien lo donó a cambio de una ayuda económica para viajar al extranjero en 1925, y el de don Francisco Zapata de Cisneros, conde de Barajas.

De otros personajes ilustres de la ciudad ha quedado memoria a través de su retrato. Así, Eduardo Cortés realizó el

4. José María Díaz y Campos pinta en 1877 el *Escudo de las Armas Reales*, rodeado por los escudos de las ciudades españolas en menor tamaño. Fue adquirido dos años más tarde. De escaso mérito es el retrato de Alfonso Grosso del general Franco en 1940, que no aporta nada al catálogo del autor.

retrato de *José María de Ybarra* y el de *José Pereira de la Torre*, hacia 1860-70, en un probable encargo del Ayuntamiento, pues ambos fueron vocales y director desde 1846 a 1868 respectivamente del Hogar Virgen de los Reyes. Relacionado con el clero el Ayuntamiento conserva la obra de José María Romero, *Retrato del cardenal Wiseman* (1,24 x 1,05 m), hacia 1851-52, que fue dedicado por el Ayuntamiento de Sevilla para perpetuar la memoria de este hijo de la ciudad que nació en 1802 y que fue arzobispo de Westminster. En la Galería de Sevillanos ilustres de la Biblioteca Colombina figura un retrato del cardenal Wiseman, obra de José Roldán, fechado en 1872. Posteriormente, Francisco Tristán realizó en 1894 el *Retrato del Cardenal Spinola*, que fue donado al Ayuntamiento por su autor el 24 de julio de 1896.

La donación Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla

A este conjunto hay que sumar las pinturas que en la actualidad decoran el antiguo comedor de gala, que corresponden a las donaciones realizadas por los herederos de los duques de Montpensier⁵. Estas obras y algunas otras dispersas por las Casas Capitulares forman un conjunto que perpetúa la memoria de los hijos más ilustres de la ciudad, constituyendo hoy en día este salón una especie de *Templo de la Fama*, aunque en su origen no fuese comisionado por el Ayuntamiento, ya que proceden de los fondos de la biblioteca de San Acacio y del palacio de San Telmo. El 21 de octubre de 1898 se sumaron 51 retratos “de ilustres y preclaros hijos de Sevilla y gloriosa memoria” (Lleó, 1997), donados por los infantes don Antonio y doña Isabel de Orleans y Borbón, hijos de los duques de Montpensier, siguiendo las pautas ejemplares de su madre, quien había dejado el palacio al Arzobispado como seminario y los jardines a la ciudad (*Catálogo*, 1866; Banda y Vargas, 1957-58; Falcón Márquez, 1990: 209-220). Con esta colección el Ayuntamiento hizo suya la idea de una galería de sevillanos ilustres que estaba colocada en la escalera de honor del palacio de San Telmo. Temática e ideológicamente esta galería se relaciona con la galería de sevillanos famosos modelados por Susillo para la galería norte del palacio. A través de estas dos galerías, el duque de Montpensier buscaba identificarse con el pueblo sevillano, pues ya con motivo de su boda había decorado la fachada del Gobierno Civil con transparencias en las que aparecían Arias Montano, Fernando de Herrera, Martínez Montañés, Velázquez, Murillo y otros sevillanos ilustres. Siguiendo esta tradición, planteó esas dos galerías de retratos confiriéndole especiales matices en la línea de cómo su padre había actuado en París, utilizando con fines políticos la pintura.

En esta galería figuran reyes como san Fernando, Alfonso X, Pedro I y los Reyes Católicos; también santos, como san Hermenegildo, san Isidoro y san Leandro, santa Justa y santa Rufina, y santa Teresa de Jesús. Por otro lado, también hay personajes famosos de la ciudad: por su santidad, como Miguel de Mañara, el Hermano Toribio, la Venerable Madre Dorotea y el Venerable Padre Contreras; literatos como Cervantes, Calderón, Lope de Vega, Mateo Alemán, Lope de Rueda, Argote de Molina, Juan de la Cueva, Alberto Lista y Félix José de Reinoso; artistas como Roelas, Pacheco, Herrera *el Viejo*, Velázquez, Zurbarán, Murillo y Martínez Montañés, y finalmente figuras relacionadas con la historia de América como Cristóbal Colón, Hernán Cortés y Hernando Colón (Rodríguez, 2005; Méndez, 2012).

Estas pinturas fueron ejecutadas por los artistas que trabajaron en la corte de los Montpensier, como eran

5. De esta donación proceden los mármoles decorativos colocados en la escalera principal de las Casas Consistoriales, como dos jarrones de mármol sobre pedestales, y en las galerías altas. Se conserva la relación del Inventario de los cuadros donados al Ayuntamiento por los herederos de la infanta María Luisa, con fecha de 21 de octubre de 1898. AMS Sección Asuntos Especiales. año 1898, n.º 7.



Salón Montpensier. © Pepe Morón

Joaquín Domínguez Bécquer, autor de seis obras, Francisco Cabral Bejarano, artífice de dos, Andrés Cortés, Manuel Alonso, Augusto Manuel de Quesada, Ignacio Verdeja y Alfred Dehodencq, quienes los pintan en unas fechas que van desde 1856 hasta 1862. La mayoría son copias de otros retratos. En el catálogo publicado en Sevilla en 1866 se pueden seguir cuáles fueron los modelos para la ejecución de algunos retratos. Murillo fue una de las grandes referencias, acudiendo por ejemplo a los lienzos de san Isidoro y san Leandro de la Catedral de Sevilla, las santas Justa y Rufina o el retrato de la Madre Dorotea. Por el contrario, el de santa Teresa Alfred Dehodencq lo sacó del original de fray Juan de la Misericordia del convento de las Teresas y el de Martínez Montañés lo copió Manuel Alonso del de Varela, que estaba por entonces en la biblioteca pública de San Acacio, de la que también se partió para realizar el de Velázquez.

Joaquín Domínguez Bécquer hizo el retrato de Alberto Lista basándose en el original de la Academia de Buenas Letras y los de Cristóbal Colón y Lope de Vega en los de la Real Academia de la Lengua (Valdivieso, 2011: 145-150). Por su parte, cuando pinta el Hermano Toribio repite uno que se conservaba en la iglesia de San Luis, mientras que el de Mañara lo copia del *valdés leal* de la Caridad. Los de Alfonso X, Pedro I y los Reyes Católicos los pinta en 1856, 1857 y 1859 Joaquín Domínguez Bécquer (Cat. 120-122), autor también del retrato de doña María Coronel, sacado del cuerpo incorrupto de la fundadora, con motivo de su beatificación el 6 de noviembre de 1834 (Cat. 123).

Los retratos de los Reyes de España: Salón de los Borbones

Agrupada en la actualidad en el antiguo Salón Colón se conserva una nutrida representación de los distintos monarcas que han compuesto la dinastía de los Borbones. Desde el siglo XIX, la presencia de los retratos de los monarcas españoles se hizo necesaria para simbolizar el gobierno del país en los organismos públicos, costumbre, por otra parte, que no comenzó a ser general hasta bien entrado el siglo. La influencia que las Cortes gaditanas de 1812 tuvieron en varios artistas y en algunas de sus obras se observa cuando diferentes Consistorios encargaron retratos del monarca. Hay que pensar que el uso de estos retratos no fue estático, pues en ocasiones se descolgaron para presidir ceremonias cívicas como *vera efigies* que sustituían al monarca. Su procedencia es diversa, así como también su entrada en la colección del Ayuntamiento, no habiéndose formado este conjunto, tal y como hoy lo conocemos, hasta décadas muy recientes del siglo XX. El retrato de Isabel de Farnesio es propiedad municipal desde 1838. También se conserva la pintura de Ramón Mosquera, *Retrato de Felipe V* (óleo sobre lienzo, 1,60 x 1,34 m), fechado en 1877. Mosquera parte del cuadro que el pintor de cámara de Luis XIV, Hyacinthe Rigaud, hiciera del duque de Anjou, recién proclamado rey de España cuando apenas contaba con dieciséis años de edad y que sirvió para fijar la imagen del monarca con numerosas versiones menos elaboradas. Este cuadro ha sido una obra que ejerció gran influencia en la pintura española del siglo XVIII, debido a su escenografía, luminosidad y sentido decorativo muy del gusto de la corte francesa. En esta versión el copista ha introducido variantes como el formato oval, seleccionando únicamente la figura del monarca que aparece en tres cuartos (Collantes, 1970).

En 1814 el Ayuntamiento de Santander encomienda a Goya la realización de un retrato de Fernando VII, que tenía como función presidir el salón de sesiones del ayuntamiento cántabro. También con esta función, el Consistorio hispalense encargó en 1831 una pareja de retratos, representando a Fernando VII y a su cuarta mujer, María Cristina de Borbón. Fueron obra del pintor canario Luis de la Cruz y Ríos (Cat. 115-116), realizados con posterioridad a la última boda del soberano. Son unos cuadros que se ajustan a los modelos del retrato cortesano,



Salón Colón. Ayuntamiento de Sevilla. © ICAS-SAHP

siguiendo prototipos de Vicente López y de Esquivel. El pintor canario era miniaturista, tal era su formación inicial, lo que se refleja en la minuciosidad de la indumentaria real en el *Retrato de Fernando VII* (óleo sobre lienzo, 1,16 x 0,90 m) (Cat. 115). El monarca se representa de medio cuerpo con el uniforme de coronel de Guardia de Corps, con fajín rojo a la cintura, banda de la Orden de Carlos III y varias condecoraciones. Mientras que el *Retrato de María Cristina de Borbón* (óleo sobre lienzo, 1,16 x 0,90 m) (Cat. 116) la representa con distinción y una indumentaria elegante.

A la muerte de Fernando VII, la princesa de Asturias, su hija Isabel, accedió al trono, no sin grandes problemas sucesorios en el país. El retrato que conserva el Ayuntamiento representa a la reina, dos años después de ser proclamada mayor de edad. Este *Retrato de Isabel II* (óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,30 m) es copia de Vicente López y fue pintado hacia 1850 para presidir la Sala Capitular (Cat. 119). El 21 de febrero de 1845 se acordó en el pleno, con la aceptación del pintor, ya anciano, quien lo pintaría bajo la supervisión de Joaquín Francisco Pacheco, creando su último prototipo de retrato oficial de la Reina, destinando para este cometido un montante de 10.000 reales, que se redujeron a 9.000 reales. Sigue muy de cerca el modelo pintado por el propio López en 1843-44, de Isabel II, aunque este último de medio cuerpo, conservado en el Ministerio de Hacienda. El original parece que se ha perdido, siendo este una modesta copia, quizás ejecutada en Sevilla a partir del de Vicente López. En el libro de Vicente Álvarez Miranda titulado *Glorias de Sevilla*, publicado en la ciudad por Carlos Santigosa en 1849, se incluyen la xilografía realizada por A. Martí que representa la Sala Capitular con el retrato de la reina en uno de sus muros (Calvo Serraler *et al.*, 1991: 356), mientras que un grupo de visitantes charlan amenamente.

Ajeno al estricto protocolo de representación real, se conserva una obra interesante desde el punto de vista

iconográfico, como es la que representa a *La Reina Isabel II visita la Quinta de San Antonio de Córdoba* (óleo sobre lienzo, 3,74 x 5,85 m), fechada en torno a 1862 (Cat. 133). Este lienzo de gran tamaño muestra la visita que Isabel II realizó a la quinta de San Antonio, después de visitar Las Ermitas en Córdoba. La reina desciende del carruaje del brazo del marqués de Benamejí, senador vitalicio de esta provincia y propietario de estos terrenos. Siguen a la soberana el príncipe de Asturias, que luego será rey con el nombre de Alfonso XII, y su hermana mayor la infanta Isabel. La obra fue adquirida en 1929 por el Ayuntamiento por 3.750 pesetas (Expediente Reg. Interior nº 8. 1929), destinada a decorar los salones altos en un principio. Su compra fue asesorada por Santiago Martínez. En el expediente de compra del cuadro se señala la autoría de José de Madrazo, hecho imposible, pues murió en 1859, tres años antes del episodio que se narra en esta obra, ocurrido el 16 de septiembre de 1862. Se ha relacionado recientemente con la obra de Antonio Gisbert.

Del marido de la reina se conserva el *Retrato de Francisco de Asís* (óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,30 m), de autor anónimo y fechado hacia mediados del siglo XIX. Su procedencia es desconocida. El consorte de Isabel II se representa a tamaño natural, en pie sobre un estrato, apoyado en un bastón y sosteniendo un sombrero con vistoso adorno de plumas, siguiendo un modelo tradicional de retrato de corte. El pintor busca ensalzar su figura al representarlo con uniforme de gala sobre el que ostenta distintas condecoraciones, como el Toisón de Oro o la cruz de Isabel la Católica.

De Alfonso XII se conserva el retrato de tipo oficial (óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,27 m) (Cat. 126) que presidió la Sala Capitular durante su reinado. Es obra del cubano Manuel Wsell de Guimbará (Méndez, 2007: 12-31), pintado en Sevilla en 1875, al poco tiempo de su proclamación, ingresando ese mismo año en la colección del Ayuntamiento. El prototipo de este retrato es el de Amadeo de Saboya, con cuya proclamación se restaura la monarquía, pintado en 1871 por Carlos Luis de Ribera, con el que guarda grandes semejanzas compositivas. Juan Miguel Serrera apuntó que quizás pueda tratarse de un cuadro de Amadeo, al que tras su abdicación se superpondría el retrato de Alfonso XII, tomado de una fotografía, ya que no guarda gran relación con el resto del cuerpo (Serrera, 1992: 171-205).

De su primera mujer, María de las Mercedes Orleans y Borbón, el Ayuntamiento conserva dos cuadros, uno de tipo oficial y otro de carácter más íntimo. El primer retrato (óleo sobre lienzo, 2,25 x 1,66 m) es obra de Manuel Cabral Bejarano (Cat. 127), pintado en 1878, en apenas treinta horas, para lo que utilizó la fotografía del fotógrafo de cámara Beauchy y Rodríguez. María de las Mercedes ostenta la Orden de las Nobles Damas de María Luisa, siendo muy interesante por la escasa representación de la reina (Ossorio, 1868). Frente a lo aparatoso de este hay otro lienzo de José María Romero, firmado y fechado en 1878, de carácter más romántico. Este retrato de corte (óleo sobre lienzo, 1,30 x 1 m) (Cat. 128) muestra a la última reina española por nacimiento y educación con los símbolos tradicionales de la monarquía: la mesa donde se apoya la corona y el trono. La reina aparece lujosamente vestida, con la banda de la Orden de las Nobles Damas de María Luisa, aunque el pintor impone un tratamiento más introspectivo para retratarla. Nacida en Madrid y criada en Sevilla, tuvo un corto reinado y una vida efímera. Se casó con su primo Alfonso XII el 23 de enero de 1878 y murió cinco meses después, con apenas 18 años, pasando el episodio a formar parte de la historia al ser recitado en romances y coplas populares de la época.

En el primer retrato que el Ayuntamiento encarga de Alfonso XIII el rey tiene cuatro años. Fue pintado por Gonzalo Bilbao en 1890 (Cat. 129), siguiendo los parámetros de la pintura de corte, situando al joven monarca delante, mostrado con gravedad, acompañado de su madre la reina regente María Cristina. La presencia de este cuadro motivó que se hiciese otra representación en escultura del rey ya adulto, un busto de bronce de Joaquín Bilbao, que



Gonzalo Bilbao, detalle de Alfonso XIII con 4 años. 1890. Casa Consistorial, Salón Colón. © Pepe Morón

hasta la proclamación de la II República presidió la Sala Capitular.

El otro cuadro que exhibe el Ayuntamiento es obra de George Scott. *Retrato de Alfonso XIII con uniforme de húsar* fue pintado en 1923 y es un depósito de Patrimonio Nacional. Alfonso XIII ha sido uno de los monarcas españoles de los que se conservan un mayor número de retratos realizados por los mejores artistas del momento. Fue retratado con una gran variedad de uniformes militares, aunque el pintor George Scott pinta al monarca a caballo en el fragor de la batalla. Viste uniforme de húsar, con el que ya lo había pintado Sorolla en 1907 y José Mongrell en 1915, buscando una imagen política fuerte y reconocible de un rey-soldado, potenciada por los distintos gobiernos en la sociedad española del siglo XX.

Vinculado con la Casa Real y, especialmente con Sevilla, se conserva la obra de Fernando Tirado *Retrato de la infanta María Luisa* (óleo sobre lienzo, 1,18 x 0,80 m), fechado hacia 1894 (Cat. 140). El cuadro se realiza en agradecimiento a la infanta Luisa Fernanda por la donación del parque de San Telmo a la ciudad. La hermana de Isabel II ocupa un sitio de honor en la historia sevillana por su vinculación especial con la ciudad, que deparó en una destacada labor de mecenazgo. El pintor fue un afamado retratista y logra captar con gran modernidad, debido a su formación parisina, el carácter de la infanta, ya anciana. Viste traje negro y banda, sosteniendo en la mano derecha una carta donde aparecen escritos los nombres de los duques de Montpensier. Por último, de Juan Carlos I y doña Sofía se conservan las pinturas de Juan Antonio Rodríguez, de discreto mérito repitiendo esquemas compositivos convencionales.

Algunos acontecimientos políticos dejaron su huella en la colección municipal, como fue la visita del rey Alfonso XII a Sevilla, generando un interesante debate sobre los criterios con los que el Cabildo se guió en la adquisición de obras. Unas veces fue por el interés hacia el artista, primando incluso su cercanía a cada Corporación, otras fue por la calidad de las mismas y otras veces por el interés del tema representado. Este último parece el argumento para la adquisición de dos obras de José María Romero, pintadas en 1877: *El Rey Don Alfonso XII firmando el acta de colocación de la primera piedra del monumento a san Fernando en Sevilla* y *El Rey Alfonso XII contemplando en la Capilla Real el cuerpo incorrupto de san Fernando* (Cat. 135 y 136). Algunos capitulares se negaron a su compra, aunque finalmente primó su adquisición por el prestigio del autor y la entidad del argumento representado.

La primera escena representa el acto de la colocación de la primera piedra del monumento a san Fernando, en marzo de 1877. En el cuadro se distinguen en primer plano, a la derecha, a los duques de Montpensier con sus hijas. Al fondo, Isabel II con las infantas, y en torno a la mesa donde firma el rey, el alcalde Ybarra, el conde de Toreno, el presidente del Gobierno Antonio Cánovas, el capitán general Primo de Rivera, Silvela, el jefe de la oposición y, por último, la figura del obispo. Hace pareja esta obra con otra que narra la visita a la tumba de san Fernando en la Capilla Real, un tema que nos habla de la legitimación de la instauración borbónica en la figura de Alfonso XII.

Otro acontecimiento histórico relevante está relacionado con las guerras entre España y Marruecos, concretamente la Paz de Wad-Ras, firmada el 23 de marzo de 1860. La ciudad celebró el armisticio con gran festividad, pues ponía fin a un conflicto muy sangriento que se había cobrado la vida de sevillanos, a los que se acordó levantar un monumento y plasmar en un lienzo el acto más solemne de toda la guerra como fue la firma de la paz. Joaquín Domínguez Bécquer, quien necesitó de apuntes en Madrid y Marruecos, firmó este lienzo en 1870 (3,17 x 5,87 m) (Cat. 137), siendo adquirido por el Ayuntamiento el 8 de octubre de 1872⁶. Es un cuadro de gran precisión en las figuras, siendo tomadas estas de fotografías. La composición recuerda a *La rendición de Breda* de Velázquez. Con los

6. Sobre el autor véase Valdivieso, 2011.

cañones capturados al enemigo se fundieron los leones que hoy flanquean la entrada al Congreso de los Diputados.

De otros hechos históricos y de la vida de la ciudad apenas se conservan pinturas. Podríamos incluir la obra de Andrés Cortés *La Feria de Sevilla* (óleo sobre lienzo, 1,48 x 2,52 m), pintada en 1852. Lo donó en 1963 Fernando de Ybarra, descendiente del bilbaíno José María Ybarra, que con Narciso Bonaplata, la fundaron. El mundo rural se despliega en toda su amplitud y con cierto aire teatral en la feria que tiene lugar en el Prado de San Sebastián, en la que todas las clases sociales conviven en armonía, desde el hacendado, vestido de majo rico, con su mujer hasta el tratante de ganado, teniendo al fondo la puerta de San Fernando, con el edificio a la izquierda de la Fábrica de Tabacos y la Catedral a la derecha. Una obra que podemos atribuir al mismo autor representa una escena de la Feria, en un formato más pequeño (óleo sobre lienzo, 0,84 x 1,04 m). La pintura, fechada a mediados del siglo XIX, procede del Teatro Lope de Vega. En un plano general, Cortés capta la feria ganadera que desde 1847 se reunía en el campo ferial del Prado de San Sebastián, frente al escenario de la ciudad. Esta cita se convirtió en un nuevo tema para la escuela de pintura sevillana, que siguió el modelo que creó este artista en 1852. Destaca su facilidad descriptiva para exponer acciones, gestos y actitudes de los personajes que suponen un compendio costumbrista. Se conservan otras versiones de un tema que fue ampliamente representado por los pintores sevillanos.

Con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América se encargó a José de la Vega y Marrugal (1827-1896) el *Retrato de Cristóbal Colón*, pintado en 1892 (óleo sobre lienzo, 2,44 x 1,43 m) (Cat. 130). Dentro de este programa de actos conmemorativos, el Ayuntamiento encargó esta pintura del almirante para la fachada de la Casa Consistorial. De este autor se desconocen datos biográficos seguros, aunque se sabe que fue discípulo de José María Romero, asistiendo también a la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. De la Exposición Iberoamericana de 1929 apenas hay recuerdo, salvo por la procedencia de mobiliario y de dos discretas copias de *Benito Arias Montano*, copia del original existente en el Museo Plantin de Amberes, y de *Cristóbal Plantin*, copia del original de Rubens conservado en esta misma institución, que formaron parte de las piezas que se expusieron en la sección del libro de la citada exposición.

De enorme significación política es el bello lienzo *La Proclamación de la República en Sevilla*, representada por un óleo de Gustavo Bacarisas (Valdivieso, 1986; Castro, 2005) (Cat. 159), que reproduce una vista multitudinaria celebrando la proclamación de la II República en la plaza Nueva, en la que destaca la soltura de la pincelada, el color y el abocetamiento de las formas del postimpresionismo, en que los valores históricos de esta cita se funden con los propiamente artísticos. Pintado en 1931 (1,07 x 0,96 m), fue adquirido por el Ayuntamiento en 1983.

Se conserva una serie iconográfica de cuatro batallas, las de Clavijo, Lepanto, Otumba y Bailén, destinadas a decorar algunas estancias y que aparecen por primera vez en el inventario del Ayuntamiento de 1986. Su autor es Francisco Hohenleiter y se fechan en 1937, pudiendo probablemente proceder del palacio de Yanduri. De este lugar pudieron provenir dos *Escenas de caza* y cuatro *Escenas dieciochescas*, del mismo autor, y fechadas en 1937 (Cat. 163-164).

Adquisiciones, becas y premios

Desde el último cuarto del siglo XIX la relación entre los artistas sevillanos y el Ayuntamiento ha sido cada vez más estrecha, a raíz de la creación de una serie de premios, becas, encargos y donaciones, sobre todo de aquellas obras realizadas en Italia, cuya valía se sobreentendía. De este modo, el Ayuntamiento fue concediendo becas de viaje para estudiar en España o en el extranjero, que habitualmente recaían en pintores sevillanos. En 1885 se otorgó una beca al pintor Francisco Anaya de León para que aprendiera en la Academia de España en Roma, y a su vuelta se le encargaron los carteles de primavera de 1886 y 1887, cuyos bocetos envió desde allí. En Roma, Ricardo Villegas Cordero firmó en 1890 *La muerte de Viriato* (óleo sobre lienzo, 2,25 x 3,60 m) (Cat. 138), que representaba un asunto de la historia de la dominación romana de la península. Este lienzo fue adquirido por el Ayuntamiento en 1897, a pesar de las críticas negativas que recibió en la Exposición Nacional de 1890, donde incluso se llegó a decir de sus figuras que podrían servir como modelo de sayones a los decoradores de monumentos de Semana Santa.

La pintura de historia fue uno de los géneros más cotizados en los certámenes nacionales. Se trataba de una pintura de gran formato que narraba acontecimientos de gran contenido político y simbólico para el país. El Ayuntamiento adquirió alguna obra en función de su vinculación con algún autor sevillano. En este sentido, adquirió la obra de Andrés Parladé *El compromiso de Caspe* (óleo sobre lienzo), pintado en 1889 (Cat. 139). Este cuadro fue presentado a la Exposición Nacional de 1890, donde recibió algunas críticas por su teatralidad y falta de vida de las figuras, aunque también se alabó su técnica realista. Pese a ello, y después de exhibirse en Berlín, fue adquirido por el Ayuntamiento en 1901, tras donación de su autor, que curiosamente era el concejal de Cultura (Collantes, 1970; Méndez, 2012).

Otro de los artistas que tuvo una estrecha vinculación con el Consistorio fue José Rico Cejudo. Nació en Sevilla en 1864 y fue discípulo de Manuel Wssel de Guimbarde y de José García Ramos. En 1888 viajó a Roma con una pensión del Ayuntamiento para completar su formación como pintor, permaneciendo allí siete años siguiendo las enseñanzas de José Villegas y dedicado a asuntos de la antigüedad clásica. Tres de los lienzos de Rico Cejudo de propiedad municipal fueron enviados desde Roma en 1891 como contrapartida a la pensión que le había concedido el Ayuntamiento: *Estudio de un desnudo de hombre, Pompeyana* y *Vestales*, pintados entre 1889-1890 (Cat. 147). Durante su etapa italiana, Rico Cejudo cultivó los temas clásicos entre 1888 y 1889, pintados con una gran monumentalidad, a la que contribuye el hecho de seleccionar un formato vertical. Así, pinta *Vestales*, fechada en 1888 (óleo sobre lienzo, 2,77 x 1,80 m), donado por el autor en 1890, recreando con exactitud el ambiente histórico, tan del gusto en los ambientes académicos romanos de la época. También ese año donó *Pompeyana*, pintado en Roma en 1889 (óleo sobre lienzo, 2,08 x 1,05 m) (Cat. 146). La composición se centra en la pompeyana que, apoyada en la fortaleza de la columna de su villa, mira al paisaje que se abre a la izquierda, llevándose su mano al rostro con una leve consternación, quizás presagio del trágico final que tendrá la ciudad. *Estudio de desnudo de un hombre* (óleo sobre lienzo, 1,25 x 0,69 m) fue donado por su autor en 1889, realizando un trabajo académico del cuerpo masculino, no exento de cierta gravedad de tono realista al mostrar ya cierta decadencia de su juventud.

En el lienzo *Bendición Pascual en Roma*, fechado en 1893 (óleo sobre lienzo, 2,10 x 3,50 m) (Cat. 148) Rico Cejudo se aleja de los temas de la antigüedad para representar con carácter más costumbrista el momento de la bendición de una mesa de Pascua. La escena queda marcada por la luz que entra por una ventana situada a la derecha que la ilumina suavemente, dejando en penumbra el cuadro de la Virgen. La composición se articula en torno a la

mesa, donde se dispone en un extremo un grupo de mujeres y niños, representados en distintas actitudes, mientras que en el centro destacan el monaguillo y el sacerdote que oficia la ceremonia. Esta obra fue galardonada con una mención de honor en la Exposición Nacional de 1895 y fue adquirida por el Ayuntamiento en 1896.

La relación del Ayuntamiento con Rico Cejudo fue estrecha, pues había sido becado, había donado obras en contrapartida de su beca en Roma, fue además restaurador de las obras de arte municipales, con carácter gratuito, y le habían adjudicado los carteles de las Fiestas de Primavera de 1901 y 1916. En 1922 el Ayuntamiento adquirió dos nuevas obras de José Rico Cejudo. *Preparando el Rosario* (óleo sobre lienzo, 0,92 x 1,32 m) (Cat. 150), pintada ese mismo año, representa un asunto que había tenido gran popularidad para el costumbrismo del último cuarto del siglo XIX como fueron los Rosarios de la Aurora. El lienzo destaca por su luminosidad y por la excelente calidad cromática que consigue captar los preparativos de la celebración. Muy similares a este lienzo de 1922 fueron posteriores reiteraciones basadas en aspectos parciales del mismo, como por ejemplo la obra *Antes del Rosario*, pintada en 1923. En 1922 José Rico Cejudo realizó también la pintura *Interior de convento con escena de monjas mercedarias* (óleo sobre lienzo, 2,32 x 1,90 m) (Cat. 149), que fue adquirido por el Ayuntamiento ese mismo año, reconociendo un prestigio en la sociedad sevillana para quien desde 1907 era miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

Es muy similar la circunstancia vivida por Santiago Martínez. El Ayuntamiento le concedió una beca en 1919 para viajar durante tres años por España y el extranjero, encargándole un año más tarde el cartel para las fiestas: así hace entrega del lienzo *Rosario* (1,35 x 0,97 m), donde representa una modelo femenina reposada y distinguida,



José Rico Cejudo. *Religiosas mercedarias preparando el altar del niño Jesús*. 1922. Casa Consistorial. © Pepe Morón

animada de un aire cándido y tímido. Fue pintada hacia 1920 y donada al Ayuntamiento con motivo de la pensión recibida. Entre 1925 y 1926 desempeñó el cargo de teniente de alcalde de Fiestas y Festejos, actuando como jurado de la concesión de becas y premios. De la decisión de estos jurados, condicionados por la propia visión de la pintura de los miembros que los compusieron, dependió la formación del patrimonio artístico del Ayuntamiento, sobre todo de aquellos cuadros que habiendo recibido los premios en las exposiciones de Primavera y Otoño pasaron a formar parte de su propiedad (Collantes, 1970).

Del primer cuarto del siglo XX destacan varios estudios de desnudos femeninos, presentados a concurso para dilucidar el ganador del premio de concesión de becas a artistas jóvenes que el Ayuntamiento tenía establecido en estas fechas. Son obra de Santiago Martínez, B. López González y Alfonso Grosso. Este último autor presenta una circunstancia similar, pues entregó como contrapartida de la beca que el Ayuntamiento le había concedido para viajar durante dos años por la geografía española el cuadro *Misa ante el Cristo tendido* (Cat. 154), firmado y fechado en Toledo en 1910, con un valor de 716,65 pesetas. De este autor se conserva además el *Retrato de mi hermana* de 1922 (Cat. 153), presentado en la Exposición Nacional de ese año y en la sevillana de 1923. Fue adquirido por el Ayuntamiento en 1986. Lo mismo ocurrió con José María Labrador, quien ejecutó *Molino de Alcalá de Guadaíra* (0,65 x 0,86 m) (Cat. 155), adquirido por el Ayuntamiento en 1925. El autor cede esta obra al Consistorio con la condición de que se le entregasen 500 pesetas para ampliar conocimientos en el extranjero.

De los primeros años del siglo XX destaca Jiménez Aranda, quien entre 1896 y 1903 hizo la acuarela de una escena del Quijote, que pertenece a una serie que realizó sobre la obra de Cervantes. También José García Ramos, autor de la obra *...Et in pulverem reverteris!* (óleo sobre lienzo, 0,66 x 0,93 m) (Cat. 152). Fue pintado hacia 1912, en la última etapa del artista, cuando adquieren más importancia los asuntos de temática social, cercano a las preocupaciones del realismo. Es probable que fuese adquirido por el Ayuntamiento a raíz de la exposición que en 1917 organizó con una sala dedicada al artista. Citamos también a José Arpa Perea con una *Vista desde Sevilla a Triana* (0,58 x 0,62 m) (Cat. 162). Fechada en el primer cuarto del siglo XX, quizás después de realizar su viaje americano de 1928, en la que destaca una pintura al aire libre con efectos luminosos y sensitivos de una pasta muy fluida.

De Gustavo Bacarisa posee una *Vista panorámica del nuevo campo de la Feria* (óleo sobre lienzo, 1,09 x 1,89 m), que parece responder a un proyecto de reorganización de la Feria con una disposición radial a partir de un centro con fuentes y arquerías. También se conserva una *Vista de Cuenca* (óleo sobre lienzo, 1,07 x 0,96 m), pintada en 1929 (Cat. 160), y *Paisaje de Madeira* (0,97 x 1,02 m) de 1944 (Cat. 161), ambas adquiridas por el Ayuntamiento en 1984. Otro artista representado es Rafael Ortega, *La Alhambra*, 1930 (óleo sobre lienzo, 1 x 0,94 m). Otro lienzo que representa una vista de la Alhambra es el cuadro de Francisco Núñez de Celis, pintado en 1950. Dos autores como Jiménez y Martínez de León, que se caracterizaron por sus ilustraciones costumbristas, tienen obra representativa en el Ayuntamiento. De los años veinte se conserva la obra de Teodoro Palomar, formada por cuatro lienzos de *Floreros*, ejecutados en 1929 (óleo sobre lienzo, 1,15 x 0,85 m). El artista sevillano realizó estos cuatro jarrones con flores sobre una mesa, con algunas flores esparcidas sobre ella. Dentro de la pintura destinada a decorar ambientes, estos floreros decoraron a mediados del siglo XX el comedor de gala, siendo posiblemente encargados con ese fin. Son cuatro obras muy similares de Palomar, artista que destacó en el ambiente artístico local por especializarse en la ejecución de estas naturalezas decorativas, realizadas con sencilla técnica y ampulosidad.

Por otra parte, forman parte de la colección un conjunto de piezas de gran variedad y calidad desigual que proceden de los galardonados en las exposiciones de Primavera y Otoño que anualmente convocaba el Ayuntamiento. Entre estos premios cabe citar el *Gonzalo Bilbao*, pues fueron la génesis de una gran parte de la colección municipal

del siglo XX. Se trata de un grupo muy heterogéneo, con obras por lo general retardatarias en cuanto al gusto, con un estilo muy académico. Los primeros se fechan en 1945 y comparten unas mismas características en cuanto a los temas representados, vinculados con el mercado de la época. Se trata de una temática en la que prima el paisaje, tanto urbano como rural, que recuerda el origen de alguno de los artistas, los viajes de estudio, caso de *Foro romano* de Armando del Río, o rincones de la ciudad. Entre los galardonados con los Premios de Otoño figuran artistas que luego fueron profesores de la Facultad de Bellas Artes, como Juan Cordero, Armando del Río, García Gómez y García Ruiz. Estos trabajos tienen una línea muy académica alejada de las nuevas tendencias y con una cierta tendencia decorativa. Podemos mencionar a Rafael Ortega Heredia, *Galaroza*, 1955; María Reneses, *El busto rojo*, 1956; Vicente Pastor Calpena, *Camino*, 1957; Rafael Martínez Díaz, *Patio de los Naranjos del Salvador*, 1959; Salvador Rodríguez Bronchú, *Camino entre barracas*, 1960; Martín Ruiz Anglada, galardonado en 1968, de quien se conserva la obra *Sellent de Gállego (Huesca)*; José Gregorio de Toledo, *Flores (azucenas)*, pintado en 1957, y *Bodegón* en 1958; Salvador Rodríguez Bronchú, *Interior con figura*, 1960; Rafael Martínez Díaz, *Paisaje montañoso*, 1963; Victoriano Pardo Galindo, *La Ofrenda*, 1966; Juan López Barreto, *Composición con figura*, Premio Zurbarán 1967; Miguel Gutiérrez Fernández, Premio Zurbarán, *El extraño escaparate de la casa de Antigüedades*, de 1969; Julián Hernández, *Paisaje urbano*, 1973; García Jaén, *Paisaje*, 1974; José Salvador Martín Parras, *Costureras*, 1975; José Luis Domínguez, *Paisaje*, 1978 (Collantes, 1970).

Otro premio fue el *Gonzalo Bilbao*, con el que fue galardonado Manuel Flores Pérez en 1945 y Juan Antonio Rodríguez en 1948. De este autor se conserva un conjunto representativo en el Ayuntamiento como *Pescador con acordeón*, 1948; *Claustro del monasterio de Guadalupe en Cáceres*, 1960; *Bodegón*, 1960 o el *retrato de Juan Carlos I y el de la reina doña Sofía* de 1976. Este premio fue también ganado por Joaquín González Sáez, *Huerta del Cristo*, de 1948; Juan Cordero con *Paisaje de Lebrija* en 1952; o Antonio Bolaños Toro, *Paisaje del Tajo de Ronda* de 1953, de quien también se conserva *Paisaje de Arenas de San Pedro*, de 1947, o Rosario Rodríguez Tierno en 1953. De esta autora se conserva un lienzo de la *Iglesia de San Isidoro*. Molina Pérez destaca con su obra *Plaza de Carmen Benítez*, de 1954. En 1955 el premiado fue Santiago del Campo, de quien se conserva *Paisaje de Punta Umbría*, obra juvenil del artista (Cat. 165). Diego Molleja con *Iglesia de Montesión* lo ganó en 1957. Ya en la década de los sesenta podemos mencionar a Armando del Río Llabona, *Vista del Foro romano*, de 1961, quien obtuvo seis años antes la beca *Velázquez* para viajar a Roma, y a José Antonio García Ruiz, *Lavadero*, en 1967.

A lo largo del siglo XX se han incorporado también temas de paisajes urbanos o rurales. Su ingreso se explica en algunos casos por la colaboración del Ayuntamiento en la exposición de la obra de un artista. En este listado podemos incluir a Luis Eraso, *Vista de Triana*, hacia 1940; Antonio Bolaños Toro, *Paisaje*, 1950; Federico Delgado Montiel, *Iglesia de Santa Catalina*, 1950; Rafael Cantarero, *Patio de la casa de los artistas*, 1951; Ascensión Herranz Catalina, *Plaza de San Juan de la Palma*, 1950-60, posible exposición en colaboración con el Ayuntamiento; Ascensión Herranz Catalina, *Archivo de Indias*, 1956; Armando del Río, *Paisaje urbano, Chester*, 1960; *Carmona, Paisaje urbano*, 1960; Fernández Barrios, *Escenas agrícolas*, hacia 1960; Antonio Milla, *Paisaje de pueblo costero*, 1960; Francisco García Gómez, *Bodegón*, hacia 1963; José Torres Acevedo, *Paisaje*, 1964; Julio Pérez Torres, *Andaluz*, de 1970; Ruiz Cañizares, *Bodegón*, 1970; Manuel Sánchez Arcenegui, *Catedral de Notre-Dame*, 1975.

Más interesantes son los cuadros que posee el Ayuntamiento como resultado de los premios de las exposiciones celebradas para los carteles de las Fiestas de Primavera, que arrancan con la consolidación de la Feria de Abril y con el desarrollo de un incipiente turismo que viene a la ciudad en sus fiestas (Cat. 187-214). Quizás pueda entenderse el lienzo de la Feria que en 1852 pintase Andrés Cortés como el primer reclamo e iconografía, aunque habrá

que esperar al cartel de 1886 de Francisco Anaya de las Fiestas de Primavera que consolidarán un género a lo largo de estas décadas hasta la actualidad. Aunque no se han conservado todos los carteles, pues hasta 1928 no se establece que el cartel pasase a propiedad del Ayuntamiento, la imagen que se desprende de ellos es sumamente interesante, por cuanto se puede hacer balance de la iconografía de estos festejos, sobre todo, de los anteriores a 1936, de gran calidad, pues luego vendrían series repetitivas y que poco aportaron a su evolución, encasillada por la configuración de jurados que mantenían la continuidad de la política artística municipal.

Por otra parte, las colecciones municipales se han enriquecido por compra o donaciones de obras de artistas como Carmen Laffón, Miguel Pérez Aguilera, Juan Romero, Gerardo Delgado, Luis Gordillo, Félix Cárdenas, Rafael González Zapatero, Gonzalo Puch, Patricio Cabrera, Alfonso Fraile, Federico Guzmán, Juan Lacomba, Pedro Simón, José Barragán o Francisco Cortijo⁷. También se conserva una interesante obra sobre papel de Félix Cárdenas, Joaquín Sáenz, P. Ricca, Fausto Rodríguez, J. Pedro Ruiz, M. Manrique, M. Siena y Rolando. De Antoni Tàpies los aguafuertes *Mocador lligat*, 1971; *Arc en creu* de 1982 y *A4* de 1985. De bastante interés han sido también los carteles que el Ayuntamiento ha ido encargando para las diferentes Bienales de Flamenco, cuya primera edición se celebró en 1980, con una apuesta siempre innovadora. Ese primer cartel fue obra de Joaquín Sáenz (Cat. 215). A este le han seguido otros carteles entre los que podemos reseñar los de Manuel Moreno Galván de 1982, Rafael Alberti para la Bienal de 1988, el de Antonio Saura de 1990, Juan Romero de 1994, Luis Gordillo de 2000, Antoni Tàpies de 2004, Ruvén Afanador de 2008, Guillermo Pérez Villalta de 2012 y Rafael Canogar de 2014 (Cat. 215-233).

En un lugar de honor, se colocaron los bustos de Alberto Jiménez-Becerril y Ascensión García Ortiz, realizados por Miguel García Delgado en 2007 (Cat. 186), quien quiso inmortalizar la labor municipal de Jiménez-Becerril como concejal y teniente de alcalde, así como la labor de Ascensión García, tras su asesinato por la banda terrorista ETA.

En estos siglos, la colección pictórica del Ayuntamiento ha pasado por una compleja historia de adquisiciones, traslados, donaciones y pérdidas que nos permiten calibrar su protagonismo en el mercado del arte y los cambios en el gusto artístico, unas veces fomentando incansablemente la tradición o proyectando alternativas sobre las que se cernían ya las vanguardias. Todo ello forma parte de un debate más global sobre las transferencias e intercambios estilísticos que se produjeron en el Consistorio a través de los lazos que los artistas mantuvieron con la institución y el papel que esta jugó en la aceptación de sus modelos artísticos.



7. Miguel Pérez Aguilera está representado con *Cruz de Mayo*, de 1955, adquirida en 1983, y *Homenaje a Lumière*, de 1960, donado por su autor. Juan Romero donó en 1982 su *Jardin aux Hypocrites*, pintado en 1963. El Ayuntamiento adquirió en 1982 a Gerardo Delgado su *Fragmento nocturno*; a Francisco Cortijo, una *Cabeza de mujer* en 1984 por 450.000 pesetas, y en 1986 a Luis Gordillo, *Dueto*, ejecutado un año antes. También podemos citar en este listado las obras de Félix Cárdenas, *Bodegón* (1986), de Rafael González Zapatero, *Russian P.* (1984), de Gonzalo Puch, *Sin título* (1985), de Patricio Cabrera, *Sin título* (1984), de Alfonso Fraile, *Guapa va la novia* (1980), de Federico Guzmán, *Sin título* (1987), de Pedro Simón, *El 3-1* (1986), de Juan Lacomba, *Cantera azul* (1986) y de José Barragán, *Sin título* (1987).



BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Miranda, Vicente; Adame y Muñoz, Serafín y Velázquez y Sánchez, José (1849). *Glorias de Sevilla: en armas, letras, ciencias, artes, tradiciones, monumentos, edificios... fiestas y espectáculos*. Sevilla: Carlos Santigosa.

Banda y Vargas, Antonio de la (1957-58). La colección pictórica de la infanta Luisa de Orleans. *Anales de la Universidad Hispalense*, v. XVIII.

Calvo Serraller, F.; Carrete Parrondo, J.; Lleó, V. y Valdivieso, E. (1991). *Iconografía de Sevilla [3] 1790-1868*. Madrid: El Viso.

Castro Luna, Manuel (2005). *Gustavo Bacarisas (1872-1971)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS.AA.RR. los serenísimos señores Infantes de España, duques de Montpensier (1866). Sevilla: [s.n.], (Francisco Alvarez y c^a impresores).

Collantes de Terán Delorme, Francisco (1970). *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Falcón Márquez, Teodoro (1990). El legado Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, n. 3, p. 209-220.

Falcón Márquez, Teodoro (1991). *El Palacio de San Telmo*. Sevilla: Gever.

García y Ramos, José (2012). *García Ramos en la pintura sevillana: Museo de Bellas Artes de Sevilla, diciembre 2012-mayo 2013*. Textos, Ignacio Cano Rivero... et al. Sevilla: Consejería de Cultura y Deporte.

Gestoso y Pérez, José (1892). *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad, y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Sevilla: [s.n.] (Oficina tipográfica de El Conservador), v. III.

Guichot y Parody, Joaquín (1903). *Historia del Excmo. Ayuntamiento de la muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla. IV, Desde Fernando VII hasta la revolución de septiembre 1809-1869*. [S.l.]: [s.n.] (Sevilla: Tip. de La Región).

Lleó Cañal, Vicente (1997). *La Sevilla de los Montpensier*. Sevilla: Fundación Focus.

Méndez Rodríguez, Luis (2008). La etapa sevillana de Manuel Wssel de Guimbarada. En: *Wssel de Guimbarada y la sociedad de su tiempo: Cartagena, del 21 de febrero al 20 de abril de 2008, Centro Cultural de Cajamurcia (Casa Pedreño) y sala de exposiciones del Palacio Consistorial*. [Murcia]: Fundación Cajamurcia.

Méndez Rodríguez, Luis (2012). *El Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Ossorio y Bernard, Manuel (1868). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta a cargo de Ramón Moreno.

Reyero, Carlos (2004). Pintar a Isabel II: en busca de una imagen para la reina. En: Pérez Garzón, Juan Sisinio (ed.) *Isabel II. Los espejos de la reina*. Madrid: Marcial Pons, p. 232-246.

Rodríguez Rebollo, Ángel (2005). *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1886-1892)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Valdivieso González, Enrique (1986). *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir.

Valdivieso González, Enrique y Fernández López, José (2011). *Pintura romántica sevillana*. Sevilla: Fundación Endesa.

Velázquez y Sánchez, José (1994). *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.



Las Casas Consistoriales

Alfredo J. Morales Martínez

La primitiva sede del Cabildo sevillano fue un conjunto de edificios inmediatos a la Catedral y a la residencia del arzobispo que formaba parte del llamado Corral de los Olmos. Estaban adosados a un lienzo de la muralla almohade levantada por orden del califa Abu Yacub Yusuf y parte de los mismos habían servido de sala de abluciones a la antigua mezquita aljama (Vera Reina, 1995: 163-166). El edificio era pequeño, resultado de la adición a lo largo de los siglos de diversas estructuras y además se compartía con el Cabildo eclesiástico. Gracias a diversas referencias documentales se sabe que correspondía a una fábrica de ladrillos de carácter mudéjar, que se enriquecía con labores de yesería, azulejos y techumbres de madera. Debido a su antigüedad había tenido que ser reparado en diversas ocasiones, pese a lo cual, al comenzar el siglo XVI, ofrecía un aspecto lamentable, resultando pequeño e incómodo (Granero Martín, 1992: 51-56). Además el hecho de ser compartido con el Cabildo de la catedral debía originar interferencias y fricciones difícilmente aceptables por un Concejo cuyo control se disputaban las principales familias nobiliarias, como se había puesto de manifiesto durante la revuelta de los Comuneros en 1520 y en la del Pendón Verde, al año siguiente (Morales Padrón, 1977: 111-115). Por otra parte no puede olvidarse que tras el establecimiento en la ciudad por los Reyes Católicos de la Casa de la Contratación de las Indias en 1503, Sevilla se había convertido en el Puerto y Puerta de América y en la capital económica del país, con el consiguiente incremento de la colonia de mercaderes flamencos e italianos, junto con los que habían llegado nuevas ideas, gustos e intereses. Además, residían en la ciudad artistas de esos mismos orígenes y se habían recibido importantes creaciones de la nueva cultura renacentista, interesada por la recuperación del pasado clásico y contraria al sentir medieval. Todo ello hacía aún más notorio el carácter insuficiente e inadecuado de la sede municipal.

Un último acontecimiento vino a poner de manifiesto la insostenible situación, la elección de Sevilla como escenario de la boda del emperador Carlos V con Isabel de Portugal. La decisión de celebrar en la capital hispalense el matrimonio imperial venía a reconocer sus aspiraciones de convertirse en la capital política de la Monarquía, una reivindicación que venían difundiendo manipuladas e interesadas biografías de Sevilla, sustentadas en hechos fantásticos que se pretendían hacer pasar por históricos. Por eso la ciudad no escatimó esfuerzos ni recursos para apare-

cer ante los ojos de los monarcas y de su amplísimo séquito rutilante y maravillosa. El día 3 de marzo se produjo el recibimiento de la emperatriz y una semana más tarde el del emperador y ambos debieron quedar asombrados por las arquitecturas efímeras y arcos triunfales, por las decoraciones florales, por las tapicerías y telas que adornaban los edificios, por las perspectivas lineales que originaban los propios arcos, por los coloristas atuendos de los sevillanos, cuyos vestidos les había entregado el Concejo (Morales, 2000: 27-47). Pero esa aparente ciudad deslumbrante ocultaba una población desaliñada, de humilde caserío y lastimosa vida. Bajo la triunfal apariencia, Sevilla seguía siendo una ciudad de aspecto medieval, con un urbanismo tortuoso y edificios de escasa monumentalidad, como sucedía con el que albergaba al Cabildo municipal. Si antes pudieron existir dudas sobre el carácter inadecuado de su sede, ahora se hizo patente la necesidad de erigir una nueva acorde con la importancia que había alcanzado la ciudad y que sirviera para hacer gala de su historia y de sus grandezas.

Llevar a cabo tal empresa no resultaba fácil si se pretendía levantar el nuevo edificio en el mismo lugar del Corral de los Olmos. Al costo de los trabajos y a las implicaciones urbanísticas se sumaba la necesidad de llegar a un acuerdo con el Cabildo eclesiástico, con quien compartía el edificio. Por ello se planteó buscar un nuevo emplazamiento que fuera céntrico y representativo y que sirviera para expresar la independencia del poder municipal. El único espacio intramuros que cumplía tales cometidos era la plaza de San Francisco, donde ya radicaba otro importante organismo, la Real Audiencia. En aquel ámbito era posible levantar un edificio noble en el borde de la plaza para buscar los efectos escenográficos que defendía el nuevo concepto de ciudad y de sus construcciones representativas (Morales, 1993a: 195-204). De hecho, con la decisión de erigir la sede en aquel espacio se inició una importante operación urbanística destinada a crear un nuevo corazón cívico de la ciudad. En aquel lugar habían estado radicadas las Pescaderías, pero en 1493 habían sido trasladadas a una nave de las Atarazanas con el propósito de descongestionar la zona y de evitar que en un sitio tan céntrico se produjesen malos olores e inconvenientes para la población¹.

No hay constancia del momento preciso del acuerdo del Cabildo para trasladar su sede, ni se conoce el proceso seguido para la demolición de las estructuras preexistentes, cuyo solar se trataba de aprovechar. Igualmente se ignora el procedimiento empleado para elegir a Diego de Riaño como arquitecto director de las obras y para escoger su proyecto, aunque sospecho que pudieran estar relacionados con el apoteósico recibimiento que la ciudad había tributado al emperador Carlos V, de cuyo programa de arquitecturas efímeras pudo haber sido responsable. A ello cabe agregar el prestigio del que gozaría el maestro al haber trabajado para el rey de Portugal, don Manuel (Morales, 1993b: 404-408)².

En la actualidad resulta complicado entender la disposición, el aspecto y las divergencias estéticas que ofrecen las Casas Consistoriales de Sevilla. Solo un recorrido por las vicisitudes que vivió el edificio a lo largo de los siglos permite comprender algunas particularidades (Morales, 1981). La primera cuestión a considerar es el hecho de que el edificio se levantó paredaño al convento Casa Grande de San Francisco y que este cedió algunos terrenos, a

1. Al parecer el traslado fue autorizado tras garantizar que se mantendrían en pie las estructuras de las Pescaderías para atender las necesidades del servicio real. No está claro si en este momento subsistían, pero si era así no debió ser difícil de conseguir su derribo teniendo en cuenta el futuro uso de su solar.

2. Son trabajos sin precisar a los que alude su viuda, la reina doña Leonor, en una carta dirigida a su hermano el emperador Carlos V solicitando el perdón para Diego Riaño por un homicidio ocurrido años antes en una disputa entre canteros que tuvo lugar en la catedral de Sevilla, de la cual él no fue iniciador.

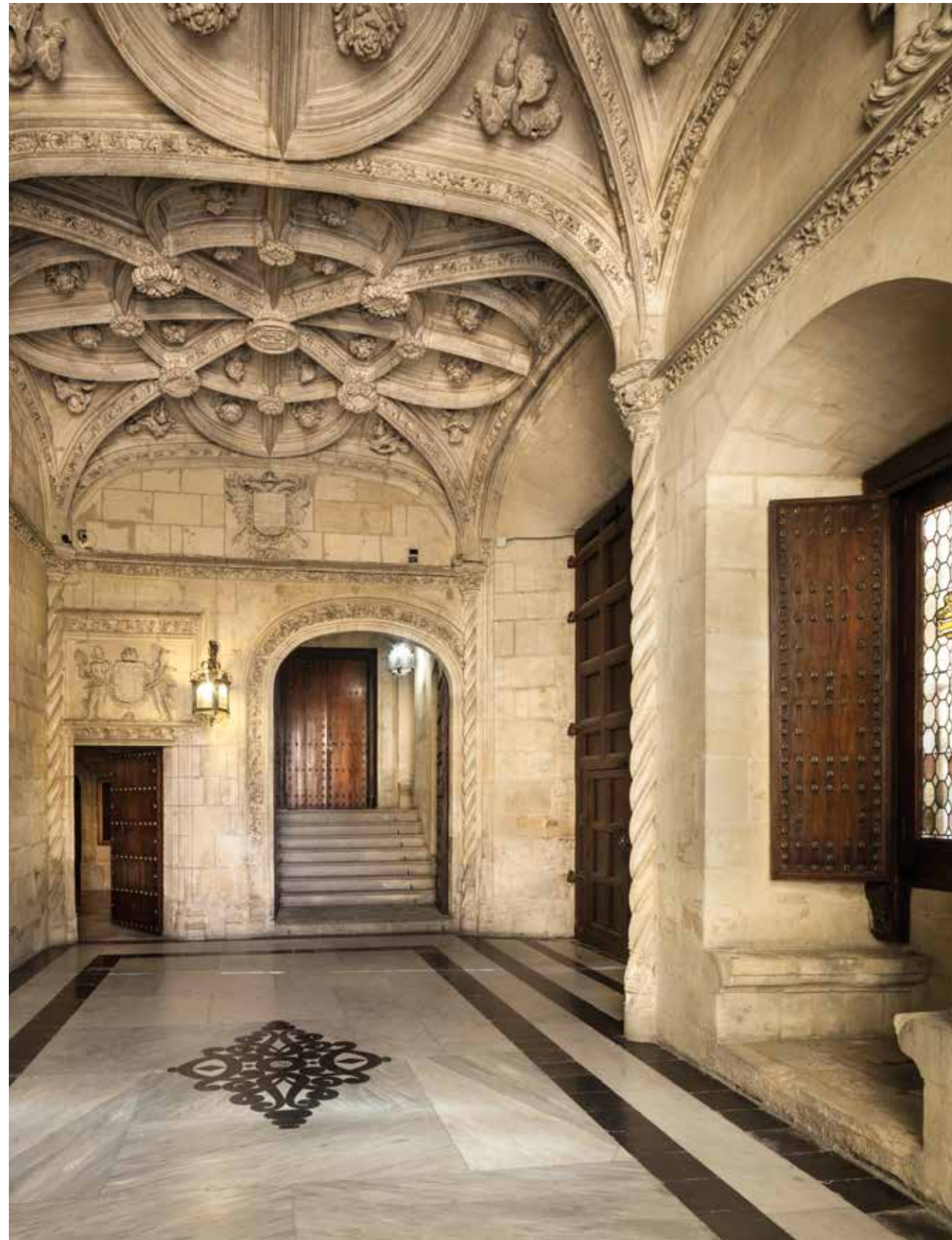


Charles Clifford. Casas Consistoriales. 1862. C.P.

cambio de que el Cabildo fabricara su portada y que sobre ella edificara una capilla³. Esto explica la presencia en su ornamentación de elementos religiosos que identifican a la orden franciscana, así como la existencia del arquillo que servía de ingreso al compás del desaparecido monasterio (Castillo Utrilla, 1988). Un segundo aspecto a tener en cuenta es que a lo largo del proceso constructivo se desarrollaron diferentes intervenciones que alteraron la fisonomía del proyecto de Riaño. Finalmente debe recordarse que durante los siglos XIX y XX se llevaron a cabo un conjunto de obras que dieron como resultado la eliminación de sectores del edificio primitivo, mientras se le añadieron otros a fin de enlazarlo con el nuevo Consistorio, erigido dominando la plaza resultante de la demolición del mencionado convento franciscano. Todo ello mientras se efectuaban trabajos de restauración en estilo, conforme a criterios historicistas que acabaron por enmascarar el conjunto. Así pues, las actuales Casas Consistoriales de Sevilla son el resultado de dos momentos constructivos diferentes, lo que explica la irregularidad y las peculiaridades de su planta y la incompleta decoración de algunos muros. El sector más antiguo corresponde al ángulo suroriental y presenta cinco fachadas desarrolladas en línea quebrada. Este bloque constructivo ofrece dos plantas, si bien al cuerpo del arquillo se le añadió una tercera durante el siglo XIX.

Se desconoce el momento preciso del comienzo de las obras, si bien el hecho de que el 29 de marzo de 1527, al citarse por vez primera a Riaño como maestro mayor, se estuviera acopiando materiales, hace sospechar que tendría lugar algo antes. Al respecto se ha propuesto como acta de nacimiento del Cabildo el 21 de enero de ese año, fecha de un protocolo por el que los frailes franciscanos cedieron a la ciudad el terreno de un corral que se necesi-

3. Estos datos pasaron desapercibidos a Lleó, cuando dio a conocer la escritura de cesión (Lleó Cañal, 1995: 187-189).



Interior del Apeadero, © Pepe Morón

taba para levantar el edificio (Lleó Cañal, 1995: 187-189). No obstante, al efectuarse dicha entrega como respuesta a una petición previa de la ciudad, resulta evidente que esta ya contaba con un proyecto. También se ignoran sus características y envergadura, aunque debía ser más ambicioso de lo finalmente edificado, pues el Cabildo intentó recortarlo en 1534 para acelerar el final de las obras. Con independencia de ello está claro que desde el principio se pensó en utilizar la piedra como material constructivo. Su empleo no solo venía determinado por el interés en levantar un edificio de mayor solidez que el viejo Cabildo, sino también por acomodarse a la pauta de las principales construcciones del momento y por seguir el precedente de la Catedral sevillana, en la que había trabajado el propio Riaño años antes. Es evidente que el aprovechamiento de la infraestructura de abastecimiento del material creada para la construcción del gran templo y que el maestro mayor conocía bien facilitó la obra de las nuevas Casas Consistoriales. Además, también podrían emplearse canteros experimentados de aquella fábrica. No obstante habría que buscar otros en los distintos puntos de la península donde se desarrollaban grandes empresas constructivas. Sin duda el reclamo de una obra de la importancia de la sevillana y la fama de la propia ciudad debieron ser suficientes alicientes para propiciar su traslado, cosa por otra parte nada extraña dada la movilidad de las cuadrillas de canteros, entre las que se habían creado auténticas redes basadas en relaciones familiares y profesionales. De hecho, en las obras del nuevo Consistorio se documenta la presencia de maestros burgaleses, cántabros, castellanos, vascos, franceses y portugueses. Por lo que respecta a las canteras abastecedoras de la sillería se recurrió a las de El Puerto de Santa María, Jerez, Espera, Utrera y Morón.

A lo largo de 1528 el proceso constructivo alcanzó un buen ritmo, pues a mediados del año siguiente se superó la altura de las puertas y ventanas del piso bajo, habiendo sido más lento el cierre del arco de acceso al Apeadero frontero a la actual avenida de la Constitución. Al finalizar 1529 la falta de recursos económicos obligó a interrumpir las obras. Se había llegado a las cornisas, aunque los muros carecían de decoración, presentando las adarajas en las que después se insertaría. Una prueba del avanzado estado del edificio es el hecho de haberse tejado para servir de almacén del material y las herramientas que estaban en la calle.

Las obras se reanudaron a mediados de 1532, cuando se lograron reunir los fondos necesarios. Comenzaron los trabajos por deshacer el almacén provisional en el que se había convertido el edificio y por adquirir partidas de sillares. En agosto se labraba la decoración del Apeadero, tarea en la que intervino el entallador Nicolás de León, colaborador de Riaño en las obras de la catedral, realizando capiteles y un escudo real. Durante el segundo trimestre de 1533 se construyó el arco que comunica el Apeadero y la escalera, decidiéndose buscar expertos escultores de imágenes en Plasencia para que se encargasen de completar la decoración de la sala. En respuesta a la llamada del Cabildo sevillano acudieron los imagineros Guillén, Jacques y Gonzalo Hernández, quienes se hicieron cargo de labrar el friso y otros motivos de la sala, caso del escudo imperial situado junto a la embocadura de la escalera, que realizó el primero de dichos maestros (Morales, 1981: 73). A fines del año citado se terminaron de armar las cimbras para construir las hermosas bóvedas del Apeadero, en cuyo diseño se han visto influjos de la arquitectura portuguesa del momento, clara consecuencia de los años de actividad que Riaño pasó en tierras lusitanas. Los trabajos más delicados de estas ornamentadas bóvedas casi planas se deben al imaginero Guillén, habiendo participado en la labra de otros elementos decorativos y en la plementería un notable conjunto de canteros y entalladores entre los que destacan Pedro de Guadalupe, Germán Francés, Diego de la Portilla, García de la Puente, Juan de la Torre, Juan Vallejo, Hernando de Vargas y Martín de Saldivia (Morales, 1991: 66-80).

Varios de los artistas mencionados participaron en la decoración de la Sala Capitular, si bien se contrató a otros prestigiosos maestros para encomendarles las piezas escultóricas más delicadas. Es el caso del escultor Roque

de Balduque de quien está documentada en abril de 1534 la autoría del escudo de la ciudad que ocupa el muro de poniente (Morales, 1978: 179-182). A él también se han atribuido los relieves del frente meridional, siendo muy probable su autoría sobre los existentes en los restantes muros (Albardonedo Freire, 2012: 795-804). Una vez concluido el Apeadero y mientras se trabajaba en la bóveda casetonada de la Sala Capitular, en la que se labraron treinta y seis figuras de reyes castellanos desde el emperador Carlos V hasta Alfonso III el Magno, –un trabajo que al parecer aún proseguía en 1541 pues en ese año se pagó a Santiago de Pesquera por la imagen de un rey (Gómez Sánchez, 2006: 69)–, se procedió a completar la ornamentación de las fachadas. En las ventanas trabajó el entallador Antonio Francés, mientras del friso se encargó Guillén, colaborando varios artistas en la realización de las cornisas. Durante el mes de octubre se pasó a labrar las pilastras, con su extraordinaria decoración de grutescos, una labor que continuaba cuando en noviembre de ese año falleció Diego de Riaño mientras se encontraba en Valladolid supervisando la construcción de su colegiata. Este suceso no significó la interrupción de las obras, pues se encargó de ellas de forma inmediata Juan Sánchez, quien hasta ese momento había desempeñado el puesto de aparejador.

Por consiguiente corresponde a Diego de Riaño el diseño del núcleo primitivo, con su elegante fachada a la plaza de San Francisco elevada sobre un pequeño zócalo y articulada en cinco módulos desiguales por medio de pilastras. En el central se abre uno de los accesos al Apeadero, ocupando los laterales unas ventanas. De ellas aparecen elevadas las dos extremas por la existencia de la escalera ubicada tras la del flanco derecho, elemento que falta en el lado izquierdo, pese a lo cual el hueco adopta la misma situación para guardar la simetría. Con esta fachada hace ángulo otra orientada al sur, con otro acceso al Apeadero y una ventana que ilumina la Sala Capitular.

Al hacerse cargo de la dirección de las obras Juan Sánchez continuó con la ornamentación de las fachadas y pasó en 1535 a ampliar el edificio por su costado meridional⁴. Allí se levantaron el llamado Juzgado de Fieles Ejecutores y el arquillo que permitía el acceso al compás del monasterio franciscano. A lo largo de los cuatro siguientes años se tallaron los



Sala Capitular Baja. Vista del Interior. Detalles de la decoración
© Pepe Morón

4. No es posible saber si era esta la parte del proyecto de Riaño que el Concejo había tratado de recortar en 1534 para acabar antes la edificación. El espacio incorporado lo ocupaban unas casas, propiedad de Constanza Hernández, colindantes con el convento franciscano y que habían estado alquiladas para servir de almacén de herramientas y taller de los canteros.



Sala Capitular Baja. Bóveda casetonada. © Pepe Morón

capiteles de las pilastras, se cerró la rosca del arco, se hicieron las bóvedas artesonadas de las dependencias y se levantó la fachada que limitaba por el lado sur el compás conventual, donde se construyó otro arquillo frontero a la actual calle Joaquín Guichot, en cuya decoración intervinieron los entalladores Toribio de Liébana y Juan de Landeras (Morales, 1991: 79). Otros artistas que participaron en la decoración de este sector fueron Pedro de Riaño, Pedro Gallego, Diego de Lara, Gonzalo del Castillo, Juan de Cubillas y Juanes de Artiaga (Morales, 1991: 66-79). En todo este volumen meridional se siguieron, aunque simplificadas, las líneas compositivas y estructurales del núcleo primitivo. Con respecto a la decoración, es significativo que se repitieran motivos de grutescos en pilastras y frisos, como si faltaran modelos o repertorios nuevos. En ella se intercalaron diversas fechas, lo que permite comprobar la evolución de la obra, unos datos que sumados a los aportados por la documentación coetánea permiten asegurar que en 1539 se había finalizado todo el piso bajo de las Casas Consistoriales. De hecho, en el primer trimestre del siguiente año los operarios que habían intervenido en el sector del arquillo pasaron a trabajar en el primer tramo de la escalera, ubicada en el flanco septentrional del edificio. Con su bóveda aún sin terminar se pasó a construir las correspondientes a los dos tramos siguientes, siendo especialmente compleja la edificación de la cúpula, levantada sobre trompas aveneradas y enriquecida con figuras de hermes, angelotes y bustos. En la labra de elementos arquitectónicos y de los motivos decorativos intervinieron decisivamente Roque Balduque, Toribio de Liébana



Escalera renacentista. Bóveda. © Pepe Morón



Detalle de una pechina de la bóveda de la escalera. © Pepe Morón

y Juan de Landeras (Morales, 1991: 79-81). Aunque no se le cite en las nóminas de obra conservadas, por otras referencias documentales puede asegurarse que en la realización de algunos de estos motivos decorativos intervino el escultor francés Esteban Jamete (Domínguez Bordona, 1933: 25)⁵.

La finalización de la escalera debió tener lugar a mediados de siglo, pero al no conservarse la correspondiente documentación es imposible precisarlo. De manera inmediata se debió pasar a trabajar en las dependencias altas, cuya construcción no se demoraría pues sus cubiertas, con excepción del vestíbulo, se realizaron con viguería de madera, un procedimiento más rápido y barato. Al frente de estos trabajos debió seguir Juan Sánchez, aunque se ha sospechado que en algún caso podría haberle ayudado Hernán Ruiz *el Joven*. De cualquier manera esta colaboración no pudo ser anterior a 1558, año en el que el arquitecto cordobés se estableció en Sevilla tras ser nombrado maestro mayor de la catedral. Al parecer no fue hasta abril de 1560 cuando Ruiz *el Joven* ocupó el mismo

cargo en el Concejo sevillano, haciéndose cargo a partir de entonces de las obras del piso alto de las Casas Consistoriales⁶. Las dependencias en las que trabajó fueron las del sector del arquillo, en las que empleó un lenguaje de estética manierista inspirado en tratados de arquitectura. Los trabajos debieron estar concluidos en 1562 pues a fines de año se cubrieron los huecos del pavimento de la plaza en los que habían estado anclados los andamios de la obra.

Aunque podría parecer que con estas obras se finalizaría el edificio, la realidad es que al siguiente año se trabajaba en la construcción de unas galerías porticadas adosadas por su costado norte. Fueron trazadas por Hernán Ruiz *el Joven* y en su edificación, que duró hasta 1564, intervinieron Juan Cabello, Francisco Rodríguez, Luis de Ofis y Francisco de Becerril⁷. Su piso alto serviría de balcón o palco desde el que los capitulares asistían a los espectáculos, profanos y religiosos, que tenían como escenario la plaza de San Francisco (Morales, 1996: 117). Esta importante obra, completada por unas barandas realizadas por el rejero Pedro Delgado, fue reformada durante el siglo XVII y subsistió hasta su derribo en el XIX.

Tras la muerte de Ruiz *el Joven* el puesto de maestro mayor del Concejo lo ocupó, a partir del 2 de mayo de 1569, el arquitecto napolitano Benvenuto Tortello, quien lo había suplido durante sus ausencias. En los pocos

5. La participación de Esteban Jamete en la obra del Ayuntamiento se conoce por el interrogatorio al que fue sometido por la Inquisición el 26 de abril de 1557.

6. Aquí debería haberse construido la capilla citada en el documento de 1527 sobre cesión al Ayuntamiento de un corral propiedad del convento de San Francisco. Esa capilla abierta debería estar situada sobre el arquillo, en lo que hoy es un balcón.

7. Estos trabajos coincidieron con el inicio de un ambicioso programa de renovación urbana, surgido a instancias del asistente don Francisco de Chacón, que afectó de manera especial a las puertas de la ciudad y sus entornos.



Sala Capitular Alta. Techumbre. © Pepe Morón

años que ejerció el cargo dirigió algunos trabajos relacionados con la renovación de las cubiertas de madera de varias dependencias del piso alto, en los que participaron los maestros Juan de Castillejo y Rodrigo Infante y en la realización de las puertas y ventanas de la Sala Capitular, en las que trabajaron el carpintero Pedro Gutiérrez y el escultor Juan Giralte en 1571 (Gómez Sánchez, 2006: 72), si bien la conclusión de las tareas se produjo cuando el arquitecto ya había regresado a su tierra. Es el caso del dorado y policromía de la extraordinaria techumbre de la citada Sala Capitular Alta, finalizada en 1573 por los pintores Antón Velázquez y Miguel Vallés. No obstante, la principal aportación de Tortello fue el diseño y construcción de la capilla que el Concejo tenía en la iglesia del convento de San Francisco y que comunicaba con el edificio municipal. Con estas obras se concluyó el edificio de las Casas Capitulares. Habían transcurrido casi cincuenta años desde su inicio.

Además de los valores artísticos del edificio, uno de los más hermosos y mejor compuestos del renacimiento español, sobresalen en el mismo sus valores simbólicos, expresados mediante el programa iconográfico desplegado en sus muros. Por desgracia, las desafortunadas restauraciones llevadas a cabo durante el siglo XIX dificultan su interpreta-

ción o la hacen casi incomprensible. De cualquier forma, es indudable que el edificio surgió con la idea de ofrecer una nueva imagen de la ciudad y que su decoración escultórica estaba destinada a difundir su mítico origen, la grandeza de sus héroes y el esplendor de un presente feliz que venía a ser superación del glorioso pasado. Se ignora quién seleccionó las imágenes y los textos complementarios, aunque debió ser un humanista con buen conocimiento de la historia ciudadana, de la mitología clásica y de las sagradas escrituras. No obstante, su tono grandilocuente y buena parte de sus claves interpretativas están cercanas a las ideas planteadas por el bachiller Luis de Peraza en su *Historia de la Imperial Ciudad de Sevilla*, compuesta hacia 1535 y que permaneció manuscrita hasta hace pocos años.

Uno de los puntos fundamentales del programa iconográfico fue la presencia del emperador Carlos V. Con independencia de las virtudes del monarca, fue determinante para ello la celebración de sus esponsales en la ciudad, pues convirtió a Sevilla en centro de su imperio. La misma razón determinó la inclusión de la emperatriz en el programa, por lo que debieron incorporarse otros personajes femeninos, compañeras de héroes y varones ilustres⁸. Entre estos se encontraba Hércules, el mítico fundador de la ciudad, y Julio César, fundador y primer presidente de su Cabildo, razón por la que su imagen se acompaña de las iniciales S.P.Q.HIS., correspondiente a *Senatus Populusque Hispalensis*. Gracias a la boda imperial Sevilla había recuperado la gloria de sus orígenes. Por ello el César Carlos era considerado el restaurador, o si se prefiere el refundador de Sevilla a la manera de un nuevo Hércules. Este título no era gratuito, puesto que el emperador descendía de las tres dinastías, la castellana, la austriaca y la borgoñona, que aseguraban tener al héroe teban por fundador. Por eso la insistencia en repetir representaciones de las insignias del Toisón de Oro, del Plus Ultra, de la Cruz de San Andrés y del escudo imperial, que se situaba en paralelo al de la ciudad para expresar que los destinos del imperio y de Sevilla estaban entrelazados.

Todo ejercicio de poder debe desempeñarse con justicia. Por eso las Casas Consistoriales fueron interpretadas como Templo de la Justicia, virtud que Dios había derramado sobre el emperador haciéndolo hijo y siervo de ella, a la vez que origen único de la misma. De ahí las inscripciones latinas que figuran en las hojas de las puertas del Apeadero, en el muro de esta sala y recorriendo el friso de la Sala Capitular, escenario de los actos justos del Concejo. En el primero de los casos se copiaron textos de Ezequiel (45, 9) y del Libro de la Sabiduría (6, 6), referidos a la justicia. En el segundo se compuso un clarificador texto con igual temática, mientras en el tercero se tomaron frases de Salustio (Catilina, 51) y del Deuteronomio (1, 16-17), referidas a dicha virtud⁹. Precisamente su representación, junto a las restantes virtudes cardinales y a las teologales, ocupa el muro septentrional de la Sala Capitular, haciendo frente al Calvario y al Sacrificio de Isaac, situados sobre la presidencia. En la que la cubre se situaron treinta y seis figuras de reyes castellanos dispuestos en sentido cronológico inverso, desde el emperador Carlos hasta Alfonso III *el Magno*. Todos aparecen con capa, corona real, cetro y espada, excepto Carlos I, quien sustituye el cetro por el globo crucífero y lleva corona imperial. En la serie se incluye a las reinas Isabel y Juana con cetro y rosario. Aquellos atributos en manos de los monarcas señalan que han sido elegidos por la divinidad, sus cetros se muestran como auténticas varas de virtud y las espadas como defensoras de la religión, la paz y la justicia. De todo ello participa el propio emperador Carlos V, pero sus atributos imperiales son, además, expresión de su poder, su majestad y su gloria.

8. Los medallones con los retratos de Carlos y la emperatriz Isabel y los de otros personajes fueron sustituidos caprichosamente durante las restauraciones del siglo XIX. Algunos de estos originales se encuentran hoy en un estado lamentable en los Jardines de las Delicias, donde son víctimas del vandalismo.

9. Aunque en la inscripción latina se indica que el texto corresponde al capítulo 23 del Éxodo y así lo hemos recogido todos los que hemos tratado del tema, la realidad es que son versículos del Deuteronomio 1, 16-17.

Las labores de mantenimiento y reparación que se desarrollaron en las Casas Consistoriales durante el siglo XVII, entre las que destacan las llevadas a cabo por Juan de Oviedo en 1604 y por Pedro Sánchez Falconete en 1636, no alteraron la fisonomía del edificio. Las transformaciones llegaron en el siglo XIX y en su comienzo estuvieron relacionadas con los acontecimientos históricos que vivió la ciudad. De hecho, el aspecto actual del Consistorio sevillano es el resultado de un largo proceso de intervenciones desarrolladas en ese siglo en dos direcciones. De un lado las encaminadas a la edificación de un nuevo Ayuntamiento y de otro las destinadas a la restauración del Cabildo renacentista con objeto de integrarlo en la nueva construcción, buscando la creación de un conjunto unitario y armonioso.

El primer episodio que afectó a las Casas Consistoriales fue la presencia en la ciudad de los ejércitos franceses, que convirtieron el convento de San Francisco en un cuartel. Al expolio del patrimonio conventual siguieron una serie de desmanes que culminaron con el incendio del conjunto cuando las tropas lo abandonaron. Dicho fuego afectó a las dependencias del edificio municipal que eran colindantes con el monasterio. Cuando en 1835 se produjo la excomunión, una parte del convento se destinó a cuartel y la zona inmediata a la capilla mayor del templo, que era paredaña con el Consistorio, fue ocupada por la Secretaría municipal. Con posterioridad la Junta Popular de Gobierno nombrada en 1840 decidió demoler el convento franciscano y en el solar resultante, que sería cedido a la ciudad nueve años más tarde, se decidió crear una plaza, cuyos planos aprobó la Academia de Bellas Artes de Sevilla en diciembre de 1850 (Banda y Vargas, 1972: 162). Con ello se repetía un procedimiento ya experimentado en la ciudad al desaparecer edificios religiosos y civiles y cuya finalidad era la renovación del centro urbano de Sevilla (Suárez Garmendia, 1986: 166).

La propuesta de creación de la plaza había partido de un grupo de profesionales e intelectuales sevillanos alegando el interés público de la obra y con la pretensión de transformar la ciudad conforme a los criterios vanguardistas aplicados en otras capitales europeas. El Ayuntamiento se sumó a la iniciativa y le encargó al arquitecto municipal en octubre de 1850 la redacción de un proyecto en el que se contemplara la edificación de los bordes de la plaza. surgió en ese momento la idea de crear una plaza monumental uniendo la de San Francisco al espacio liberado tras la demolición del convento, lo que suponía la desaparición de las Casas Consistoriales. Afortunadamente la iniciativa no prosperó y el arquitecto Ángel Ayala pudo finalmente presentar su proyecto, que fue aprobado por el Cabildo en el mes de noviembre de ese mismo año.

En la nueva plaza se reservaba al Ayuntamiento el frente oriental para construir su nueva sede, destinándose los restantes a viviendas. Cuando estas ya estaban casi concluidas, aún no se había acometido la construcción del edificio municipal. En abril de 1852 se le encomendó al arquitecto Albino Marrón un proyecto para las Casas Consistoriales, que debió reelaborar tras ser rechazado. Se introdujeron cambios en su propuesta de distribución interior, así como en la composición y decoración de las fachadas, a instancias de las academias de Bellas Artes de Madrid y de Sevilla, si bien se mantuvo siempre el esquema básico inicial (Suárez Garmendia, 1986: 153-156). El proyecto de Marrón unía el edificio renacentista a la nueva construcción, pero sin poder encerrar todo el conjunto en un rectángulo debido a la presencia del arquillo. Para lograr la simetría retranqueó la línea de muros en el flanco septentrional del nuevo sector sobre la plaza de San Francisco. Como fachada a la nueva plaza compuso un cuerpo central destacado y resuelto a modo de pórtico, que enlazaba con dos alas de igual altura. Para el mismo empleaba un austero lenguaje clásico sin ornamentación, solo enriquecido por las molduras de la cornisa y los remates de los balcones superiores. El cuerpo central se resolvía en planta alta a modo de “Galería de Proclamaciones”, al convertir en gran balcón la triple arcada del piso bajo. Remataba la composición un frontón con el escudo de la ciudad. En el interior establecía un patio central representativo y otros menores a los lados para dar luces a las oficinas inmediatas.

La falta de recursos para iniciar la obra llevó a que el arquitecto propusiera convertir las alas del edificio en viviendas particulares y reservar para el Ayuntamiento solo el cuerpo central. Las protestas que ocasionó tal iniciativa obligaron a desecharla. A fin de lograr recursos económicos el gobernador propuso remodelar la zona de la Puerta de Triana y destinar los fondos obtenidos por la venta de los terrenos aledaños a la edificación del Consistorio. Se encargó el pertinente proyecto a Marrón, quien lo presentó en mayo de 1859 (Morales, 1982: 43-50). Afortunadamente este plan de ensanche urbano le facilitó al Ayuntamiento el dinero necesario para la nueva sede. El primero de julio de 1861 la empresa adjudicataria de las obras iniciaba la construcción, aunque previamente ya se habían abierto los cimientos y se habían empezado algunas tareas de restauración en las fachadas renacentistas. Como supervisor de las obras se nombró a Narciso Elías Rodríguez, mientras la sociedad constructora designó al arquitecto Juan Talavera de la Vega como su representante.

Al finalizar 1862 y con objeto de desarrollar adecuadamente las obras se derribaron las casas que hacían ángulo entre la plaza de San Francisco y la calle Granada. Estos trabajos, junto con la apertura de cimientos de la nueva obra, afectaron a las inmediatas galerías renacentistas. Mientras, en la fachada opuesta la obra avanzaba a buen ritmo, presentando el arquitecto municipal José de la Coba una serie de dibujos complementarios de su orden dórico. En febrero de 1863 presentó un proyecto proponiendo situar la escalera de acceso al piso superior en el espacio inicialmente destinado al patio central, situando a sus lados dos patinillos para iluminar las dependencias. Tal propuesta significaba un incremento considerable de los costos y además impedía unir de manera satisfactoria las dos fachadas del edificio, especialmente por plantear una gran cúpula para cubrir la escalera, que parecería descendida sobre la fachada de la plaza de San Francisco. Tales disonancias crearon todo tipo de controversias entre los capitulares, los arquitectos municipales y los académicos de Madrid y Sevilla. A pesar de la polémica y sin contar con el beneplácito de las entidades y organismos competentes, el Ayuntamiento decidió asumir la propuesta y reformar las previsiones iniciales. Ese mismo año la obra quedó parada por el retraso en el suministro de la cantería y por falta de diseños, una situación que se repitió en 1864, cuando se produjo la quiebra de uno de los socios contratistas.

Un nuevo cambio se introdujo en el proyecto inicial en 1866 al decidirse suprimir la escalinata que discurría por toda la fachada de la plaza Nueva, solicitándose al arquitecto Manuel Galiano un proyecto. La eliminación de tal elemento producía un desnivel entre dicha fachada y la renacentista, por lo que tras algunas quejas y varias consultas a arquitectos se decidió la construcción de un andén y la limitación de la escalera al módulo central, delante del pórtico. También se llevaron a cabo algunas nuevas alineaciones en las dependencias del flanco derecho, así como reparaciones y la construcción de una nueva bóveda de cañón en las mismas, lo que obligó a repetir la misma operación en el ala izquierda de la fachada, a fin de mantener todas las cubiertas a la misma altura. No obstante, la intervención de mayor trascendencia de ese año correspondió a las fachadas renacentistas. Las galerías porticadas allí existentes se habían visto afectadas tras la demolición de las casas inmediatas, por lo que debieron apuntalarse. Sobre su estado habían elaborado informes los arquitectos Marrón, Galiano, de los Ríos y Talavera, aconsejando su demolición. Tal opinión fue corroborada por la Academia de Bellas Artes, por lo que a fines del verano de 1866 fueron derribadas (Morales, 1981: 145). La desaparición de esas galerías hizo sospechar que se tratase de demoler el ala del arquillo, por lo que la Academia se dirigió al gobernador civil solicitándole que hiciera valer su autoridad para impedirlo. A su escrito respondió el Ayuntamiento negando cualquier propuesta de “demoler esa joya digna de toda veneración y respeto” (Morales, 1992: 160).

El derribo de las galerías obligó a diseñar unas fachadas para ese sector y originó un problema en la construcción de la escalera. Al no estar a eje las fachadas a las plazas de San Francisco y Nueva, la bóveda semiesférica prevista



Escalera imperial. © Pepe Morón

aparecería desplazada en uno de los frentes. Fue preciso parar la obra y solicitar asesoramiento de los organismos artísticos, frente a la opinión de los arquitectos Marrón, Galiano y Talavera, quienes defendían la construcción de dicha bóveda. Cuando más intenso era el debate se recibió una orden del Gobierno Civil de suspensión de las obras, tras acusar al Ayuntamiento de ilegalidad por realizar reformas en el proyecto sin contar con su consentimiento. En 1867 se pronunció la Academia de Bellas Artes de San Fernando, mostrando su disconformidad con la obra de la escalera, con su decoración y con las estatuas que se proyectaba colocar en los descansos. Se quejaba de las reformas emprendidas sin su conocimiento, avalaba la suspensión gubernativa y aconsejaba encargar un nuevo proyecto de escalera a un arquitecto de reconocido prestigio. Ante tal situación el Ayuntamiento decidió eliminar la bóveda y solicitar una propuesta de escalera a Manuel Galiano, si bien el proyecto que se llevaría a cabo lo elaboraría Demetrio de los Ríos un año más tarde.

También se suscitó un debate en relación con las fachadas de la plaza Nueva. Inicialmente estaba prevista la colocación de estatuas flanqueando el castillete del reloj, pero fueron suprimidas en el proceso de reformas. En marzo de 1866 volvió a debatirse el tema, solicitándose al cronista de la ciudad José Velázquez y Sánchez su dictamen sobre los personajes históricos que deberían coronar la fachada. Se acordó que fueran Alfonso X y Pedro I, de los que el pintor Eduardo Cano presentó unos dibujos, acordándose solicitarle unos modelos. Una vez más el procedimiento seguido disgustó al gobernador civil, quien desaprobó los acuerdos municipales y solicitó informe a las academias. Al final, fueron motivos económicos los que obligaron a suprimir definitivamente las esculturas. A punto estuvo de ocurrir lo mismo con el escudo de la ciudad que ocuparía el ático del edificio. Para el mismo pre-

sentaron modelos Leoncio Baglietto, Vicente Hernández, Manuel Gutiérrez Cano, Gabriel Astorga, Antonio Peñas y Augusto Franzi, eligiendo el Ayuntamiento el de este último. Iniciado en febrero de 1868, la proclamación de la República hizo temer su destrucción por los símbolos reales que presentaba. Tras la restauración monárquica el alcalde José María Ibarra ordenó su colocación, labor que llevó a cabo el propio Franzi en 1874. Por encima de dicho escudo se colocó un reloj que marcaba la hora según el meridiano de Madrid (Morales, 1992: 161-162). El nuevo reloj, obra de Francisco José Rodríguez de Losada, se inauguró en junio de 1868 (Méndez Rodríguez, 2012: 72).

También se efectuaron algunos trabajos en el interior del edificio. Además de presupuestarse los pavimentos, para los que se plantearon tres opciones, mármol de Génova, losas de Tarifa y tarimas de madera, se abrieron unos huecos en el salón de recepciones, lo que obligó a un nuevo diseño y distribución del mobiliario proyectado, ofreciéndose para realizar la pintura mural Juan Bautista Vivaldi. El Ayuntamiento vio la propuesta y solicitó al arquitecto Juan Talavera la realización de un plano detallado para enviarlo a la Academia de Bellas Artes y solicitar su parecer (Morales, 1992: 162). No obstante, la principal obra interior fue la construcción de la escalera, cuyo diseño había realizado Demetrio de los Ríos. Se trata de una escalera de tipo imperial cuya embocadura es un vano palladiano que se prolonga lateralmente en dos arcos. Para su construcción se empleó mármol italiano, material del que también se fabricaron dos fuentes para los patios laterales y el chapado de los zócalos, habiendo suministrado las distintas piezas Antonio Carretero entre 1867 y 1874. La riqueza de estos elementos marmóreos contrasta con la sencilla cubierta plana ornamentada por yeserías de cartones recortados que finalmente se construyó para cubrirla.

Las intervenciones sobre las fachadas renacentistas se habían iniciado en 1858, cuando se reformaron las barandas de las galerías superiores y se suprimió el balcón de hierro de la biblioteca. Su mal estado de conservación, el daño que sus anclajes producían en la piedra y su excesivo vuelo, que ocultaba la decoración del friso de la fachada, fueron los argumentos que llevaron a su desaparición. Al hacerlo hubo que construir unos antepechos en los huecos abiertos al balcón, encomendándose la tarea a Vicente Luis Hernández. El presupuesto de la obra lo firmó Balbino Marrón y lo aprobó el arquitecto provincial Demetrio de los Ríos, quien propuso la restauración completa del monumento. Esas labores coincidieron con la restauración de las zonas bajas del edificio que se encontraban deterioradas o mutiladas, una labor que debía supervisar Hernández. Como algunos trabajos se hicieron sin su consentimiento presentó la dimisión, pero no le fue aceptada. Nuevas desavenencias le obligaron a reiterar su renuncia al puesto, que finalmente se aceptó. Para cumplir la tarea de supervisión se nombró a los capitulares Mejías y Palomo y a los académicos Baglietto y de los Ríos. Estos últimos presentaron en febrero de 1862 un amplio informe titulado *Restauración de las Casas Capitulares de Sevilla* que constituye un documento excepcional para comprender los criterios en boga sobre la conservación de monumentos. El texto establecía diferencias entre el sector renacentista, el que le serviría de continuación y la fachada de la plaza Nueva. Del primero señalaba sus múltiples daños y la necesidad de repararlos con gran cuidado y respeto a la obra antigua. Cuando fuera necesaria la sustitución de algún elemento se debía evitar la copia de los existentes, debiendo ser Baglietto quien aportase los modelos. Se recomendaba rematar el edificio con una balastrada para ocultar los tejados y darle nobleza y se indicaba la necesidad de conservar el arquillo frente a quienes lo calificaban de obstáculo para el tráfico¹⁰. Con respecto al ala nueva que se debería levantar imitando a la antigua, lamentaba que se hubieran dejado las fachadas en sólido capaz por las dificultades que se plantearían para labrar los sillares. Aconsejaba efectuar un estudio detallado de la unión del edificio renacen-

10. Señalaba que en otros países europeos se procedía al revés, derribándose edificios adyacentes y sin carácter para hacer más visibles los monumentales. Mencionaba concretamente el derribo del hospital de Dieu de París para dar vista a la catedral de Notre-Dame.

tista con la fachada de la plaza Nueva, para lograr una solución armoniosa que evitase la contradicción estilística. También señalaba la necesidad de tratar con extremo cuidado el cuerpo central para impedir que hubiera dos alas de rica decoración y un bloque al centro de mayor pobreza y peor factura. Finalizaba refiriéndose a los trabajos de restauración de diversas piezas y elementos, caso de pilastras, frisos y medallones, llevados a cabo por Hernández, no mostrándose conforme con algunos de ellos (Morales, 1981: 140-142).

La vuelta de este al puesto de supervisor de los trabajos de restauración hizo que se designara con carácter honorífico a De los Ríos para las obras que habrían de completar las fachadas monumentales. El arquitecto presentó en marzo de 1864 un nuevo informe repitiendo comentarios y criterios expuestos en el documento anterior, refiriéndose a la supresión del balcón, a la restauración de los frisos dañados y a la sustitución de la cruz situada en el ángulo del edificio y que consideraba poco acorde con el mismo. Se refería a las fachadas fronteras a la avenida de la Constitución y al muro del compás del convento franciscano, a la doble galería porticada de la plaza de San Francisco que califica como “ruinosa y de mal gusto”, al artesonado de la Sala Capitular Alta, que considera “muy posterior al edificio y de no muy delicado gusto” y causante de la elevada cubierta que tanto afeaba al edificio. En otro punto de su informe se refiere a la creación de la Plaza Nueva y a las obras de nueva planta, lamentando que el edificio no se hubiese centrado en relación con dicho espacio y que minimizaba al edificio renacentista. Para resolver el problema de las alturas entre el sector antiguo y el nuevo proponía levantar un ático sobre el primero y sugería la construcción de una verja ante las fachadas renacentistas para evitar agresiones y daños. Respecto a la plaza Nueva indicaba que debería haberse proyectado porticada a la manera de la Rue de Rivoli de París (Morales, 1981: 143-145).

Durante 1866, además de derribarse las galerías porticadas de la plaza de San Francisco, se convirtió en puerta una ventana de la Sala Capitular y se reformó la escalera que desde la antecalcedía subía a las azoteas y castillete del reloj, unas tareas que dirigió Manuel Galiano. Por su parte De los Ríos se encargó de trazar la nueva fachada a la plaza San Francisco, en sustitución de las galerías, y de modificar alturas y proporciones de vanos en el sector inmediato a las calles Manteros y Sierpes. También propuso rebajar la altura de la armadura de la Sala Capitular y colocar la balaustrada de remate de la fachada renacentista. Ambos trabajos se llevarían a cabo con posterioridad, realizando José Frapolli la balaustrada en 1876.

La labra de los sillares de la nueva fachada de la plaza de San Francisco era una labor lenta y especialmente costosa. Para abaratar el proceso José Pelli propuso el empleo de piedra artificial, como se venía haciendo en las obras de la catedral sevillana. Aunque la iniciativa era apoyada por el arquitecto Aurelio Álvarez, el Ayuntamiento la rechazó al considerar que de aceptarse se probaría el estado de decadencia en el que se encontraban las artes. Esto implicaba buscar a un artista cualificado para llevar a cabo los trabajos escultóricos, eligiéndose a Ricardo Bellver, quien no pudo aceptar el encargo en razón de sus muchas ocupaciones. Igual ocurrió con Francisco Molinelli, proponiendo el alcalde en 1890 a Pedro Domínguez, artista que había colaborado satisfactoriamente con el arquitecto Fernández Casanova en las obras de la catedral sevillana¹¹. Su primera tarea consistió en redactar un minucioso informe sobre los daños que ofrecían las fachadas renacentistas, que achacaba en buena medida a la interrupción de las campañas de restauración por haberse prestado más atención a las obras de nueva planta. Propuso reanudar los trabajos, elaboró una previsión sobre los materiales necesarios y presentó modelos en yeso para los trabajos escultóricos, que fueron aprobados por la Academia de Bellas Artes. A partir de este momento se intensificó la sustitución

11. Ante la falta de medios económicos para hacer frente a los trabajos, el alcalde Augusto Plasencia cedió para ello la asignación que le correspondía para gastos de representación.

de elementos y motivos, perdiéndose importantes piezas renacentistas a la vez que se entorpeció la comprensión del valor simbólico del monumento, pues el programa iconográfico resultó absolutamente desfigurado con la caprichosa sustitución de piezas (Morales, 1981: 148-149). Acentuar la confusión también contribuyó la incorporación de elementos nuevos, caso de las esculturas de Hércules y Julio César en las hornacinas vacías del arquillo, cuya colocación había sido criticada por el cronista Velázquez y Sánchez.

De la lentitud de los trabajos se quejaba la Academia de Bellas Artes en 1898, recomendando atender preferentemente a las fachadas renacentistas. Pero los problemas económicos del Ayuntamiento impedían destinar más recursos a los trabajos, poniendo incluso en serio peligro su continuidad. Por otra parte, recogiendo una vieja propuesta destinada a proteger las fachadas, se planteó la construcción de una verja. El proyecto fue elaborado por el arquitecto Aurelio Álvarez Millán, siendo parcialmente modificado por la Academia incorporándole elementos de mayor prestancia copiados de la reja de la capilla de la Visitación de la catedral. El proyecto fue ejecutado por la Fundación Santa Matilde, con el beneplácito de José Gestoso quien, junto con Álvarez Millán y el pintor Virgilio Mattoni, había supervisado los trabajos en el edificio. No obstante, la verja también tenía sus detractores por interrumpir la visión del monumento. Entre ellos se encontraba el conde de Aguiar, presidente de la Comisión de Monumentos, quien logró que se retirara en 1919 (Morales, 1992: 167).

En años anteriores habían continuado los trabajos de restauración de las fachadas, a la vez que se remodelaban y renovaban algunas dependencias interiores. En relación con las nuevas fachadas hubo un intento por finalizar la labor de talla, encomendándose los trabajos al escultor José Ordóñez bajo la supervisión de Antonio Gómez Millán, José Gestoso y Virgilio Mattoni. Su tarea fue cuidadosa pero muy lenta, por lo que se intentó darle un nuevo impulso para concluir las con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929, pero la iniciativa encontró escaso eco. Más recientemente se reanudaron los trabajos, sucediéndose diferentes campañas para labrar nuevos motivos escultóricos. Sin embargo, la tarea se suspendió de manera definitiva, apareciendo actualmente la mayor parte de las nuevas fachadas de la plaza de San Francisco con los sillares en sólido capaz.

No fue hasta 1989 cuando se emprendieron nuevas obras de envergadura en las Casas Consistoriales. Su finalidad era sacar las funciones burocráticas y administrativas que habían albergado durante cinco siglos, para convertirlas en un edificio representativo. Todo ello venía determinado por la cercana celebración de la Exposición Universal. El proyecto inicial fue redactado en 1990 por Aurelio del Pozo y tenía como finalidad la recuperación del esquema tipológico y estructural original y la modernización funcional y de las instalaciones. En su trabajo incorporó elementos de la arquitectura actual, en contraste con las fábricas renacentistas y neoclásicas. A partir de 1991 se hizo cargo de las obras Luis Fernando Gómez-Stern, quien reformó la propuesta, procurando diferenciar las construcciones de los siglos XVI y XIX, a fin de facilitar la lectura de la historia y de la arquitectura del edificio, evitando aportaciones contemporáneas (Gómez-Stern, 1992: 283-288). Tras estos trabajos que han recuperado espacios y comunicaciones, elementos y relaciones, también ha sido posible exponer de forma más conveniente una parte de las colecciones municipales. Las últimas intervenciones en las Casas Consistoriales las ha dirigido María Dolores Robador. En ellas se han restaurado algunos ámbitos renacentistas, así como las fachadas. Han sido básicamente trabajos de consolidación y conservación destinados a frenar los deterioros de la piedra, pero también han aportado datos a la historia de este singular edificio (Robador González, 2009: 92-115).



BIBLIOGRAFÍA

Albardonedo Freire, Antonio José (2012). El Calvario del Cabildo Bajo de la Casa Consistorial de Sevilla: una obra atribuible a Roque de Balduque. *Laboratorio de Arte*, n. 24, t. 2, p. 795-804.

Banda y Vargas, Antonio de la (1972). La Academia de Bellas Artes y el urbanismo sevillano en el siglo XIX. En: Ciclo sobre la Historia del Urbanismo Sevillano (1972. Sevilla). *Historia del urbanismo sevillano*. Sevilla: [s.n.]. Precede al tít.: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

Castillo Utrilla, María José (1988). *El Convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Domínguez Bordona, Jesús (1933). *Proceso inquisitorial contra el Escultor Esteban Jamete: transcripción, extractos*. Madrid: Blass. Precede al tít.: Junta para ampliación de estudios.

Gómez Sánchez, Juan Antonio (2006). Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571). *Laboratorio de Arte*, n. 19, p. 67-83.

Gómez-Stern, Luis Fernando (1992). Rehabilitación y acondicionamiento de las Casas Consistoriales de Sevilla. 1990-1992. En: *El Ayuntamiento de Sevilla: historia y patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir, p. 283-291.

Granero Martín, Francisco (1991). *El Corral de los Olmos: antiguos cabildos secular y eclesiástico de la ciudad, Sevilla: sus orígenes, funciones, compilación de transformaciones y demolición*. Sevilla: Demarcación de Sevilla. Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental.

Lleó Cañal, Vicente (1995). Algunas precisiones sobre las casas capitulares de Sevilla. En: *Homenaje al Profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, p. 187-189.

Méndez Rodríguez, Luis (2012). *El Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Morales Martínez, Alfredo J. (1978). Datos acerca de la intervención de Roque de Balduque en el Ayuntamiento de Sevilla. *Archivo Hispalense*, n. 186, tomo LXI, p. 179-182.

Morales Martínez, Alfredo J. (1981). *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Morales Martínez, Alfredo J. (1982). El proyecto de Balbino Marrón para urbanizar el sector de la Puerta de Triana. *Revista de Arte Sevillano*, n. 2, p. 43-50.

Morales Martínez, Alfredo J. (1991). El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros. *Laboratorio de Arte*, n. 4, p. 61-82.

Morales Martínez, Alfredo J. (1992). Las casas capitulares de Sevilla. En: *El Ayuntamiento de Sevilla: historia y patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir, p. 143-167.

Morales Martínez, Alfredo J. (1993a). Comodidad y plaza pública según Vitruvio: tres ejemplos sevillanos. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, t. 6, p.193-208.

Morales Martínez, Alfredo J. (1993b). Diego de Riaño en Lisboa. *Archivo Español de Arte*, n. 264, p. 404-408.

Morales Martínez, Alfredo J. (1996). *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid: Akal.

Morales Martínez, Alfredo J. (2000). Recibimiento y vida de Carlos V en Sevilla. En: *La fiesta en la Europa de Carlos V: Real Alcázar, Sevilla, 19 de septiembre-26 de noviembre, 2000*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II.

Morales Padrón, Francisco (1977). *La ciudad del quinientos*. Sevilla. Universidad de Sevilla.

Robador González, María Dolores (2009). Restauración de la bóveda de la Sala Capitular en la Casa Consistorial de Sevilla. *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, n. 10, p. 92-115.

Suárez Garmendia, José Manuel (1986). *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Vera Reina, Manuel (1995). La mida de la aljama almohade de Sevilla. En: Valor Piechotta, Magdalena (coord.). *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)*. Sevilla: Universidad y Gerencia Municipal de Urbanismo, p. 161-166.



La iconografía de las Casas Consistoriales. Imagen y poder de la sociedad sevillana

Rocío Plaza Orellana

Desde su construcción en el siglo XVI, las Casas Consistoriales se alzaron con una firme voluntad de proyectarse al exterior mediante un conjunto de símbolos y lecturas que hacían del edificio un lugar para la justicia y un símbolo del poder civil de la ciudad. El lugar servía además para celebrar proclamaciones reales, juras de reyes y príncipes, recibimientos reales, lecturas de bandos, edictos de muerte, corridas de toros y otros festejos del Antiguo Régimen. Por este motivo, la plaza como espacio de representación se convirtió en protagonista de las primeras imágenes urbanas. De este modo, fueron ampliamente difundidas como uno de los espacios significativos de Sevilla en los siglos XVII y XVIII a través de los grabados de Louis Meunier (1668), de Pieter van der Berger (1715), de Vincenzo Maria Coronelli y de Georg Balthasar Probst (1740) en la obra *Les Délices de L'Espagne et du Portugal*.

El Ayuntamiento fue también representado como centro de poder y escenario tanto de celebraciones vinculadas a la monarquía como en las fiestas religiosas, como el Corpus Christi, cuya organización era competencia de los municipales, encontrando las primeras imágenes de su paso por la plaza en las litografías de Pedro Tortolero de 1738. Los festejos obligaban a engalanar las Casas Capitulares, como aparece en los grabados de la máscara en honor de don Luis Antonio Jaime de Borbón de 1742, en las pinturas que Domingo Martínez hizo de la Mascarada que organizó la Fábrica de Tabacos con motivo de la exaltación al trono de Fernando VI en 1747, en las arquitecturas efímeras de la fuente de Mercurio, que adornó el gremio de plateros (*Descripción...*, 1796), y en la subida al trono de Carlos IV en 1790 (Méndez Rodríguez, 2012: 105-108). Fue también lugar de revueltas, como la popular contra Napoleón en apoyo de Fernando VII, de la que ha sobrevivido una lámina del patriotismo de la ciudad (Fundación Focus, Sevilla); la entrada de Riego en Sevilla o la última gran revuelta popular contra las autoridades locales, que tendría a la plaza de San Francisco como núcleo central de las protestas en mayo de 1847 (Velázquez y Sánchez, 1872: 651; Wallis, 1849; Plaza Orellana, 1999: 639-641).

La incorporación plena del Ayuntamiento a la iconografía de la ciudad se produjo en las décadas centrales del siglo XIX, coincidiendo con la demanda de repertorios visuales de la ciudad, con cambios urbanísticos

que remodelaron este espacio del centro histórico y la construcción de las nuevas dependencias municipales. En 1865 Vicente Gómez Zarzuela edita su primera guía de la ciudad de Sevilla. Un ejemplar que continuaría publicándose en el tiempo, año tras año, dando cuenta a sus lectores de todo aquello que se consideraba de interés para quienes debían habitar la ciudad. Treinta y tres años separan su primer ejemplar de otra guía, la que editara José Herrera Dávila en 1832, apoyada por el asistente José Manuel de Arjona. A lo largo del arco temporal que separa estas dos publicaciones, se enmarca un nuevo proyecto de ciudad, que en su inicio no es más que el esbozo de un proyecto soñado durante los últimos años del gobierno fernandino, auspiciado por el asistente Arjona sobre un Ayuntamiento empobrecido, que logra inaugurar tres paseos (Duque, Delicias y Cristina); pavimentar un tercio de las calles, crear el cuerpo de bomberos, reconstruir el mercado de la Encarnación... entre otros muchos proyectos que no pasaron del papel ante la escasez de financiación y apoyos internos. Sin embargo, tal y como expresó Herrera Dávila “con ellas, las mejoras urbanas, el templado y saludable clima del que goza (...), llegará un día en que Sevilla pueda citarse entre las ciudades de Europa más dignas de ser visitadas para admirar su belleza, y los grandiosos monumentos artísticos que la decoran” (Herrera Dávila, 1832: 2).

Uno de aquellos monumentos eran las Casas Capitulares. La ciudad se convirtió en una temática principal en la representación no solo de la pintura romántica sevillana, sino también en la producción de aquellos artistas que llegaron a este inmenso estudio al aire libre que era Sevilla (Plaza Orellana, 2012). Así, por ejemplo, Pharamond Blanchard en la década de 1830 hizo un pionero dibujo que consagrará posteriormente la perspectiva del Ayuntamiento desde la plaza de San Francisco. El conjunto de vocablos que puede albergar la definición de una ciudad moderna para un europeo que vivió en aquel tiempo la resumió el escritor Théophile Gautier cuando visitó Andalucía en 1840, aterrado ante la posibilidad de que algún día aquello llamado “civilización” llegara hasta Andalucía. Enfadado porque comenzaba a asomar la modernidad por estas ciudades legendarias escribió: “Es un espectáculo doloroso para el poeta, el artista y el filósofo ver cómo desaparecen del mundo las formas y los colores, cómo se mezclan las líneas, cómo se confunden los tonos y cómo la uniformidad más desesperante invade el universo bajo no sé qué pretexto de progreso. Cuando todo sea igual, los viajes resultarán completamente inútiles; y será precisamente entonces cuando, feliz coincidencia, los ferrocarriles estarán en plena actividad. ¿Para qué ir a ver lejos, a razón de diez leguas a la hora, calles como la Rue de la Paix, de París, iluminadas con gas llenas de burgueses confortables?” (Gautier, 1998: 244). Aquel “espectáculo doloroso” también afectaría al propio edificio del Ayuntamiento, sobre el que los diferentes ediles municipales y alcaldes albergaron una idea bien distinta, pues si bien su proyecto respondía a su idea de progreso, los extranjeros que lo escogieron para plasmarlo en las colecciones de estampas o de fotografía consideraban que para potenciar su interés para el público europeo era necesario rodearlo de un mundo pintoresco, donde no faltasen personajes de las clases populares, vestidos con sus atuendos locales, cantando, paseando, llenando sus cántaros de agua en la fuente de la plaza, o incluso, participando en festejos religiosos que tenían lugar allí. Por otra parte, este paisaje urbano singular suscitó el interés de compradores extranjeros, difundándose litografías con la fábrica renacentista al fondo, como la que Nicolás Chapuy y Philippe Benoist abrieron en 1842. El mismo ambiente popular se observa en las litografías que nos muestran el Ayuntamiento desde otra perspectiva con la fachada del edificio que daba a la calle Génova, como atrapó Thomas Robert Macquoid en 1850, incluyendo una escena pintoresca de niños jugando, aguadores y mujeres junto a la fuente, dejando al fondo que paseen la burguesía y el clero por el paisaje urbano.

A partir de 1860, el visitante apreciaba las diferencias que separaban una plaza de otra, la de san Francisco respecto a la Nueva. En una se abrían ventas y negocios de toda la vida, fondas y comedores, mientras que en la nueva se situarían edificios homogéneos de la burguesía y modernos hoteles para ilustres visitantes. El cambio de acceso al Ayuntamiento motivó que en la de san Francisco se instalasen los carruajes y que perdiese protagonismo, quedando como elemento residual que recuperaría ocasionalmente su papel con motivo de las fiestas del calendario religioso. Será por entonces cuando las litografías vayan dejando atrás su dimensión romántica para ofrecer al espectador una visión más documental e historicista. La revitalización de la Semana Santa en el siglo XIX llevó al Ayuntamiento a sufragar las salidas de las cofradías a partir de 1850, a colocar sillas primero en el andén y, posteriormente, palcos en la plaza de san Francisco para verlas. Esto hizo que apareciese una nueva iconografía que ensalzaba la construcción burguesa de la fiesta en su tránsito por la plaza de san Francisco con el Ayuntamiento al fondo, como hicieron Alfred Dehodencq con *Una cofradía pasando por la calle Génova*, pintado en Sevilla en 1851; Joaquín Domínguez Bécquer con una *Procesión en la plaza de san Francisco* en 1853; Manuel Cabral Bejarano con una *Procesión del Viernes Santo* en 1855; el anónimo *Procesión de Semana Santa*, hacia 1850-60 o la litografía francesa del *Paso de Nuestra Señora de Montserrat ante el Ayuntamiento en construcción*, de hacia 1855-60. Cuando perdió este sentido, William Samuel Horton tomó una vista aérea del *Viernes Santo en Sevilla*, pintada en los primeros años del siglo XX. La fotografía también ha dejado gran testimonio del arte y de estas fiestas populares desde el último cuarto del siglo XIX.

Por lo tanto, la plaza de san Francisco quedaría como el marco de escenas costumbristas. Así, la pluma Gustave Doré en el grabado del Ayuntamiento que en 1865 acompañaba al *Viaje por España* del barón Davillier (Gutiérrez-Solana y Sazatornil Ruiz, 2010: 37). Una composición que debió basarse en las fotografías de esos años. Este mismo sentido popular anida en el grabado de Thomas Robert Macquoid, publicado en *The Illustrated London News* el 29 de abril de 1871, así como en las postales de los primeros años del siglo XX, pues en todos prima la imagen de una plaza convertida en un mercado poblada de tipos populares. No en vano en la plaza había puestos de agua, los soportales tenían comercios de pañeros, abaceros, ebanistas, marcos y molduras, confiteros, hospedajes, sastres como Manuel Piquet, procuradores, dentistas como José Centeno, escribanos como Félix Sánchez Herrera, a los que acudían la gran masa analfabeta de la ciudad, además de existir una fonda sin hospedaje, donde solo se servían comidas caseras, propiedad de Manuel de la Fuente y sita en el número 25.

La llegada de la fotografía permitió incluir nuevos registros que estuvieron entre lo documental y lo pintoresco. Cuando Arago presentó el daguerrotipo en la Academia de Ciencias en 1839, España ya era un destino de viaje para los franceses y sus principales monumentos formaban parte del imaginario romántico europeo, difundidos a través de litografías, dibujos o descripciones literarias. A estos se añadieron viajeros que portaban las primeras máquinas



William Samuel Horton, *Viernes Santo en Sevilla*, pintado en los primeros años del siglo XX. © Museo d'Orsay, París

para hacer daguerrotipos y que eran fotógrafos aficionados como Eugène Piot (1812-1890) y Théophile Gautier (1811-1872), que en 1840 viajaron a España, despertando la curiosidad de los aduaneros de Vitoria al viajar con una cámara de daguerrotipar, que habían adquirido en París en la tienda de Susse Frères. A ellos se debe la primera imagen fotográfica documentada del Ayuntamiento de Sevilla que se realizó en 1840. De los años inmediatamente posteriores a la presentación oficial del daguerrotipo en París el 7 de enero de 1839, son muy escasas las vistas fotográficas en España (Jiménez Burillo, 2013: 98-99). El Museo J. Paul Getty de Los Ángeles conserva seis daguerrotipos, realizados por el coleccionista Eugène Piot, quien acompañaba al periodista y escritor Théophile Gautier, que vino a España en 1840 para cubrir la primera guerra carlista. Su propósito era también adquirir obras de arte y antigüedades, que no consiguieron. En su equipaje, Gautier y Piot llevaban uno de los primeros aparatos fotográficos con el que tomaron imágenes de su viaje por España. De los seis daguerrotipos conservados, tres corresponden a Sevilla, y otros a Granada, El Escorial y Cádiz. Concretamente Piot y Gautier tomaron por orden cronológico una vista elevada del Escorial, otra del patio de los Leones de la Alhambra, entre el 1 de julio y el 12 de agosto, y otra de Cádiz, del 3 al 11 de septiembre. Los otros tres daguerrotipos corresponden a Sevilla, fotografiando la Galería de Grutescos del Alcázar, una vista del río desde Triana donde se distinguen los barcos con la Torre del Oro y la Giralda al fondo; y una última con la fábrica renacentista del Ayuntamiento. Estas imágenes las tomaron durante los días que pasaron en Sevilla, entre el 24 de agosto y el 2 de septiembre. En su *Viaje por España* hace alusión a las dificultades que encontraron por el clima y el urbanismo para conseguir hacer otros daguerrotipos que no se han conservado: “Por una feliz casualidad la fachada de san Pablo [de Valladolid] está situada en una plaza y se puede tomar una vista al daguerrotipo, algo muy difícil con los edificios de la Edad Media, que suelen estar encajonados entre multitud de casas y tiendas horribles; pero la lluvia, que no dejó de caer durante todo el tiempo que estuvimos en Valladolid, no nos permitió tomar una sola imagen. Veinte minutos de sol, a través de las oleadas de lluvia de Burgos, nos habían dejado reproducir con absoluta nitidez las dos flechas de la catedral y un fragmento grande del pórtico; pero en Valladolid no tuvimos ni esos veinte minutos...” (Gautier, 1998: 69; García Felguera, 2014: 453-454). Mucho más fácil le resultaría en una luminosa Sevilla de finales de agosto, donde tomaron una vista en perspectiva con la fotografía, que aparecía como un medio de representación más moderno y que les garantizaba exactitud y autenticidad. El hecho de que se incluyese en este repertorio se debe primero a la cercanía de su alojamiento en la calle Sierpes, y sobre todo a que era uno de los escasos espacios abiertos en el centro de la ciudad, sin obstáculos de otros edificios que lo encajonasen. Un monumento al que, por otra parte, Gautier no le dedica una sola línea en su *Viaje a España*. El resto de las imágenes respondían también a un espacio abierto, caso de la Galería de Grutescos y la vista del puerto, tomada desde uno de los lugares preferidos de Gautier, desde donde se distinguía un “espectáculo animado y renovado sin cesar (...) estacionados los bergantines y las goletas del comercio, con su arboladura esbelta, y sus cordajes aéreos, cuyos rasgos se dibujan con tanta nitidez en negro sobre el fondo claro del cielo”, palabras que describen con exactitud la imagen que atraparon Piot y él mismo en su daguerrotipo (Gautier, 1998: 336-337).

De otro daguerrotipo del Ayuntamiento se conserva tan solo la litografía, pues su imposibilidad de reproducción obligó a que A. Martí abriese una xilografía de la plaza de la Constitución en 1849 a partir del daguerrotipo de Francisco de Leygonier. Está tomada desde un punto elevado, quizás una azotea, como fue habitual en los primeros daguerrotipos, como la casa Xifré en Barcelona. La elección de esta vista consagró una de las perspectivas más utilizadas a lo largo del siglo XIX para encuadrar el edificio del Ayuntamiento con la fuente de Mercurio en un lateral. La imagen tiene la particularidad de representar con fidelidad el

segundo arco de acceso al atrio del convento de San Francisco, cuyo derribo había fotografiado el propio Leygonier en 1841.

Las primeras imágenes de la plaza no siguieron esta composición, sino que partieron de los modelos que los artistas románticos habían consagrado de la plaza desde el ángulo norte, esquina con Sierpes, con la Giralda al fondo de la escena, como hicieron Frederick Lewis o David Roberts en la década de 1830. La primera fotografía que se conserva de la plaza fue el calotipo de Pablo Marés en 1848. Un año más tarde, Claudius Galen Wheelhouse, un médico inglés que en primavera llegó a Sevilla, calotipó el Ayuntamiento y la plaza de San Francisco, que confundió con un mercado, con una cámara fotográfica de madera de gran formato y un trípode. Él mismo comentará cómo la guardia del Ayuntamiento se sorprendió al verle manipular el armatoste de su cámara (Yáñez Polo, 2002: 24-25). Aunque las obras de construcción de la plaza Nueva se encontraban avanzadas, no sintió curiosidad por fotografiarlas. Se alojó en la fonda situada en el nº 40 de la plaza de San Francisco, como muchos de los primeros fotógrafos extranjeros en Sevilla, que utilizaron su azotea para tomar sus fotografías y el luminoso patio, que convirtieron en un improvisado estudio. Desde este momento, el Ayuntamiento se convirtió en uno de los monumentos más fotografiados, a la vez que las primeras guías de la ciudad alababan su fábrica y recomendaban su visita. En 1851 el vizconde de Vigier tomó un conjunto de calotipos de la ciudad que reunió en un álbum. Así, reprodujo nuevamente la perspectiva global del recinto con la Giralda al fondo, pero realizó otra del edificio del Ayuntamiento. Ambas coinciden en que fueron tomadas desde un punto de vista elevado.

Un año más tarde, en 1852, Francisco de Leygonier volvió a realizar una fotografía, un calotipo de papel a la sal con la misma perspectiva que había tomado en su daguerrotipo. La visión desde el otro ángulo de la plaza primaba la imagen monumental de las Casas Capitulares y consagrará un modelo que repetirán los fotógrafos posteriores. Asimismo, emplea un punto de vista menos alto, enfocando desde la Pila del Pato al monumento que aparece desplegado en diagonal. La otra vista que la fotografía consolidó fue la que representaba la otra fachada que daba a la calle Génova, dejando a la izquierda el arquillo, el rincón con la cruz de los fieles ejecutores y la puerta del apeadero vista de frente, como hizo en 1853 el fotógrafo Georges. Esta vista era especialmente indicada para un enfoque estereoscópico y así fue incluida en la colección *Voyage pour l'Espagne* publicada en 1855 en París. En estas imágenes se observan elementos que todavía no habían desaparecido como el balcón corrido, el puesto de agua, las dos garitas de los soldados guardianes que había frente la puerta de la plaza de San Francisco, situándose entre ambas un toldo para protegerse del sol en la puerta de prevención de detenidos.

Estos dos encuadres son los que consagran las vistas del Ayuntamiento en esta década. Hacia 1854, el fotógrafo francés Alphonse de Launay, discípulo de Gustave Le Gray, realiza un conjunto de imágenes al colodión húmedo sobre soporte de cristal que permitía un tiempo de exposición más corto, y positivos mucho más nítidos y cálidos a la albúmina. La primera fotografía que toma es una vista general desde el ángulo de la plaza, la mejor para captar la volumetría del edificio, con el segundo arco de entrada al atrio, el balcón corrido y la galería renacentista. Algunos cambios son perceptibles, como la ausencia de las garitas y la presencia de un vástago sobre la galería donde ondearía la bandera. Aunque el tiempo de exposición se había reducido, los segundos que se tardaba en tomar la imagen impedían fijar a las personas, con lo que aparecen solo sus fantasmagorías sentadas en los bancos o recorriendo la plaza. La otra fotografía que realizó sigue el modelo anterior de Georges, situándose en la fachada frontera a la calle Génova.

Hasta ahora se ha pensado que el material de De Launay había quedado reducido al ámbito familiar, pero la localización de imágenes suyas en un portafolio de fotografías de Charles Clifford indica que tuvieron una difusión pública. De hecho, se demuestra su utilización por parte del pintor Achille Zo (1826-1901) (Méndez Rodríguez, 2012: 64-65) en el lienzo que plasma el edificio del Ayuntamiento y la plaza de San Francisco, una de las más animadas de la ciudad, y del que se conservan dos versiones. Este artista se formó en la Escuela de Diseño de Bayona, dirigida por Jean-Baptiste Gallian. En 1846 marcha a París y entra en el taller de Paul Couture. Dos años más tarde está en Burdeos y entra a trabajar en un taller de decorados teatrales, que será fundamental para entender las particularidades de su pintura. Vuelve a París para debutar en el Salón de 1852, donde encuentra el éxito necesario para emprender inmediatamente un largo viaje a España hasta su regreso a París en 1856. No será la última vez que recorra España, pues en 1860 lo encontramos en Madrid, desde donde parte hacia Andalucía, visitando Sevilla, Córdoba, Málaga y Cádiz. Durante sus viajes toma bocetos y estudios que le servirán para sus composiciones pictóricas. Su éxito en el Salón le confirma como artista. Así, recibe la mención honorífica en 1861 con su *Familia de gitanos de viaje* (Museo Bonnat, Bayona), Medalla de Oro en 1868 y Caballero de la Legión de Honor en 1886. Una de las telas que presenta en el Salón de 1866, *Gitanos: parada de tarde*, es adquirida por la Sociedad de Amigos de las Artes para el Museo de Bellas Artes de La Rochelle. Pinta también *La posada de san Rafael de Córdoba*, que pertenece a las colecciones del Museo de Pau.

De las dos versiones que Zo hizo del Ayuntamiento y plaza Nueva una se localiza en una colección privada (70 x 194 cm), tras ser vendida en Marsella el 20 de diciembre de 2008 y fechada hacia 1865 la pintura due dada a conocer por Benito Navarrete en 2009 (Navarrete Prieto, 2009: 17, fig. 5), y otra versión de tamaño más reducido (73 x 96 cm) forma parte de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Marsella, firmada y fechada por Zo en 1865. Esta obra fue expuesta en el Salón de Artistas Franceses ese mismo año y fue adquirida en 1867 (Augé, 1997: 159).

No es casual que Achille Zo presentase esta obra en el Salón de Artistas Franceses, pues esta década fue especialmente importante para la popularización de la moda española en París, que se consolidó con la boda de Eugenia



Alphonse de Launay. *Ayuntamiento de Sevilla*, Ca. 1853-1854. C.A.



Alphonse de Launay. *Vistas del Ayuntamiento de Sevilla*. 1854. C.A.

de Montijo con el emperador, los temas españoles de Manet entre 1861 y 1864, la difusión de las obras de Goya y Velázquez, además de la presencia de los bailes españoles en la capital parisina (Plaza Orellana, 2013: 99-149), que transforman la pintura francesa y que hacen que temas españoles se presenten a los salones¹. De la capital hispalense, Zo también pintó *La catedral de Sevilla*, expuesta en el Museo Bonnat de Bayona (Francia). Esta obra le sirve, como la anterior, para mostrar la arquitectura sevillana como un escenario por el que desfila una exhaustiva representación de tipos populares y pintorescos tan del gusto del público francés de estos años.

Achille Zo ofrece en los lienzos que representan el Consistorio, un novedoso punto de vista a todo lo que anteriormente hemos visto. Nos plantea una revolución en las formas de ver y mostrar la ciudad y el Ayuntamiento que hasta entonces habían imperado en la pintura local, pues concibe una escena que traduce la vista fotográfica de De Launay, usando para su composición el encuadre derivado por la cámara, aunando dibujo y fotografía con gran realismo formal. La luminosidad se erige en la protagonista de la composición, pues al tener una base segura con la que trabajar se permite secuenciar los ambientes con contrastes lumínicos muy enfatizados por influencia de la fotografía, evitando que el paisaje urbano resulte anodino y con escaso contraste. Se comprueba, por ejemplo, en la silueta oblicua que cae del dintel de la puerta del Apeadero, similar a la de la fotografía, y en la sombra que el antiguo edificio de los genoveses proyecta sobre parte de la plaza, la fuente y el arquillo del Ayuntamiento. La escena se presenta con un realismo contemporáneo, con riqueza de colorido y con una representación del edificio objetiva, de perfiles definidos, muy lejana a la evocación romántica de la ciudad, como se observa en los detalles minuciosos que incluye de los elementos arquitectónicos, el vástago de la bandera y la formas precisas de las casas que flanquean la calle Sierpes, y que toma de la segunda fotografía de De Launay. De modo similar a como ocurre con la pintura de Achille Zo de la Catedral de Sevilla, va a servirle la escena de marco a una presentación completa de tipos españoles populares.

El formato horizontal muy alargado del lienzo permite al artista presentar de modo muy hábil y aéreo los principales ejes de la composición oblicua, que están tomados de las fotografías de De Launay. Esto le permite además desarrollar una amplia variedad de escenas, encajando tres principales grupos de personajes, que agrupa en torno al puesto de agua con los vendedores y los dos majos a la izquierda. Los aguadores alrededor de la fuente, conocida en la ciudad como Pila del Pato, en segundo plano. Y hay un tercer grupo en el extremo derecho, alrededor de un guitarrista. Entre ellos figuran tipos populares como el de un padre con su hijo o dos elegantes señoras paseando, a través de los cuales despliega su conocimiento acerca de la pintura de trajes populares andaluces y de la moda burguesa de su tiempo. Todo ello conforma un excepcional documento pictórico, muy fiable por su base fotográfica. Pintura y fotografía, ciudad y arquitectura, modernidad y tradición, que suponen una nueva forma de aproximación al paisaje urbano, casi un retrato al corazón del poder municipal, que a la vez que exhibe una moderna imagen del futuro de la ciudad y, por ende, del país, no renuncia a poblar la escena de tipos populares que recuerdan el atractivo que despertó Sevilla en Europa (Plaza Orellana, 2010).

El registro fotográfico fue utilizado en estos años como herramienta documental por artistas como Alfred Guesdon, con sus litografías de Toledo sacadas de una fotografía de Clifford; Francisco Javier Parcerisa, basándose en daguerrotipos; Fortuny en la Alhambra a partir de fotografías de J.H. Mann y el pintor sueco Egron Lundgren, quien adquirió en Sevilla fotografías para utilizarlas en sus composiciones (Plaza Orellana, 2012). También la in-

1. Un año antes, en 1864, se había producido el primer triunfo importante de una pintura española en el Salón, circunstancia que tendrá una gran importancia para el género en España. Se trataba del lienzo de Bernardo Ferrándiz *El tribunal de las aguas de Valencia en 1800*.



Achille Zo, Vista de la plaza de San Francisco. Ca. 1865. O/l. 70 x 194 cm. Subastado en Marsella, Damien Leclerc (20-12-2008).

clusión de personajes en escorzo como las mujeres o el guitarrista fueron estudiados minuciosamente por el pintor Achille Zo, incluso algunos a través del registro fotográfico, como en el caso del carruaje que aparece en una posición similar. Recientemente, ha aparecido en el mercado del arte una copia inédita, aunque parcial, de este cuadro, pintado por Th. Rivière, que reproduce la galería renacentista y donde encontramos algunos de los personajes que pintó Zo, agrupados en este pequeño sector de la plaza.

La inclusión de personajes característicos de Sevilla en estos lienzos guarda similitudes con el pintor Jules Worms, con el que Zo coincidió en España. La producción de estos dos artistas acentúa el lado pintoresco y picaresco de las producciones que salen del cliché turístico. Así, se ha señalado que la obra de estos dos artistas tiene con frecuencia más bien un aspecto de ópera cómica que un gusto real del terreno, definidos en palabras de Guinard (1962) como “deplorables fabricantes de cromos”. La España evocada por Zo tiene una profunda personalidad marcada por un color denso y una bella luminosidad, a pesar del pintoresco folklorismo, como se ve en la *Catedral de Sevilla* y en la *Plaza de san Francisco*. Las representaciones andaluzas alcanzan mayor calidad que los asuntos de Oriente, estereotipados y simbolistas, que el artista cultiva alrededor de 1870, abandonando España como tema.

Muy afectado por el asedio de París, deja la capital por Bayona, donde se convierte en director de la Escuela de Dibujo de la ciudad, así como conservador del Museo de Pintura y de los decorados teatrales (Augé, 1997: 157). En 1889 es nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Burdeos, abandonando con frecuencia el Salón en beneficio de las exposiciones locales.

Entre 1855 y 1858, las fotografías que se hicieron del Consistorio hispalense nos permiten distinguir el puesto de agua, el balcón corrido, las garitas, los toldos para protegerse del sol, la parada de carruajes inaugurada en 1853 y las farolas de gas que sustituyeron a las de aceite. Así aparecen en el *Album sevillano* de 1855 de Louis Léon Masson, uno de los primeros fotógrafos franceses asentados en Sevilla con establecimiento en la calle Sierpes nº 13, quien reunió dos fotografías al calotipo. Hacia 1858, el francés Gustave de Beaucorps tomó una imagen general del Ayuntamiento desde un balcón de la plaza. A finales de 1859 y 1860, las imágenes conservadas muestran cambios en la fisonomía del monumento, como se aprecia en las fotografías que el viajero y arqueólogo francés Louis de Clerq realizó. Tras un viaje por Siria, Asia Menor y Egipto, recaló en Andalucía, donde hizo 22 imágenes de Sevilla, la ciudad más fotografiada. Sus imágenes fueron recopiladas en un álbum con seis volúmenes, titulado *Voyage en Orient, 1859-60, villes*,



Achille Zo, Vista de la plaza de San Francisco. 1865. O/l. 73 x 96 cm. Museo de Bellas Artes de Marsella. Cortesía Luc Georget



Th. Riviere. Detalle de la plaza de san Francisco, según Achille Zo. Mercado del Arte, Francia

monuments et vues pittoresques, recueil photographique. Sus fotografías del monumento son utilizadas como un recurso documental, historicista, pero no son imágenes de calidad y no tienen gran control de la luz. En estas imágenes vemos cómo ha desaparecido el balcón, el puesto de agua y las garitas de los soldados y se han incorporado dos faroles en la puerta del apeadero que da a la calle Génova; cambios que se observan también en las fotografías que en 1859 tomó Francisco de Leygonier.

Las fotografías que mejor documentan el edificio se deben al fotógrafo británico Charles Clifford, tomadas entre 1858 y 1862, logrando un equilibrio entre el realismo y el romanticismo. Son imágenes a la albúmina de gran calidad a partir de un negativo al colodión con una rica gama tonal, presentando un

magnífico estudio de la luz. Su autor ha seleccionado con gran maestría los encuadres para ensalzar su sentido monumental, alejándose de la fantasía romántica. La toma fotográfica de gran verismo tenía asimismo un especial significado, pues era reflejo del viaje de la reina Isabel en su visita por Andalucía. Estas fotografías se complementan con otras vistas de la ciudad donde alaba su sentido moderno, bajo el mandato progresista de Isabel II, como las vistas del puente o del río con su rico comercio. Estas imágenes gozaron de un amplio reconocimiento de la clientela, difundándose por Europa. Gracias a ellas conocemos nuevos cambios, como la incorporación de cuatro grandes farolas en el andén del Ayuntamiento, con cuatro brazos cada una, y la eliminación del balcón corrido (Clifford, 2007: 19-26). En la década de 1860, Louis Masson realizó fotografías incluyendo nuevos encuadres, como el de la puerta del Apeadero, donde se distingue una escalera para encender los faroles. Similares perspectivas encontramos en la obra del galés Robert Peter Napper, quien desde finales de 1861 hasta 1863 hizo fotografías que publicó en un álbum, *Views in Andalusia*, comercializado posteriormente por la casa editora de Francis Frith (López Mondéjar,

1989: 30-35). En este momento, la mayor parte de las guías sobre la ciudad describían la belleza de la obra renacentista de las Casas Consistoriales².

La imagen del Ayuntamiento como monumento había quedado fotográficamente consolidada con las imágenes de Clifford, Masson y Napper. Sin embargo, el proceso de reforma emprendido con nuevas restauraciones, el añadido de pisos y el derribo de la galería de Hernán Ruiz harán que otras fotografías definan iconográficamente el conjunto del nuevo edificio que daba a la plaza de san Francisco, que volvió a rotularse como plaza de la Constitución con la caída de la monarquía isabelina en 1868. El fotógrafo Jean Laurent fotografió desde 1865 continuamente el Ayuntamiento con vistas generales y detalles del edificio, que fueron muy difundidas. En estas imágenes son visibles las transformaciones llevadas a cabo con la altura de un nuevo cuerpo sobre el arquillo, la construcción de una balaustrada en el piso superior y la construcción de todo el sector de la galería por Demetrio de los Ríos, reformada a partir de 1866-68, que también recoge el fotógrafo Alejandro Massari en 1870³. A partir de entonces la fotografía se populariza y aumentan los registros documentales, destacando los trabajos de Rafael Garzón, Lucien Lévy (1882) o Hubert Vaffier en las décadas de 1880 y 1890, que testimonian la sustitución de la puerta de la Sala de Fieles Ejecutores por una ventana; el traslado al centro de la plaza de la fuente del Pato en 1872, de donde fue retirada por molestar a los desfiles procesionales, y otros cambios en la iluminación, quioscos y el tranvía que llegaba hasta la Audiencia. Ajeno al sentido documental del edificio, Lucien Lévy atrapa la atmósfera dinámica y la efervescencia vital de los negocios tradicionales de la plaza, que serán características también de las fototipias de la casa Hauser y Menet que a partir de 1892 divulgan el ambiente popular de las gentes que transitan por este espacio, antes de que la llegada del siglo XX cambiase por completo la fisonomía de la plaza y de sus calles adyacentes (Garófano Sánchez, 2002: 101-130).

La nueva imagen del Ayuntamiento. Palmeras, bailes y revolución

En los *Anales* escritos por Gómez Zarzuela podemos encontrar la dirección de futuro trazada bajo el Consistorio de García de Vinuesa. Una ciudad en la que ya se habían materializado proyectos como el del puente de hierro de Isabel II, el cementerio y teatro de San Fernando, la instalación de la iluminación por gas en numerosas calles de la ciudad, la demolición de las primeras puertas y lienzos de la muralla, la reforma de antiguos paseos, la creación de nuevas plazas o la proyección de nuevos monumentos. Con todo esto, junto con los anuncios de modernas propuestas, Gómez Zarzuela respaldaba en sus páginas los logros conseguidos por una ciudad cada vez más cercana. Y entre ellas asomaba también otra transformación, que renovarían la imagen exterior del antiguo Ayuntamiento: su nueva fachada y dependencias. Una información que volcaba en los siguientes términos: “Actualmente se ejecutan las obras para levantar a la espalda de este edificio una gran fachada por la parte que corresponde a la plaza de la Infanta Isabel y que será toda de

2. Rodríguez, 1864: 79-82. “Goza de justa fama entre los entendidos esta suntuosa fábrica, en la cual el genio artístico de uno de los más insignes arquitectos españoles del siglo XVI dejó indelebles muestras de su fantasía y elocuente testimonio de su exquisito gusto”. Gestoso, 1888-1892: 237.

3. Gestoso alaba “al peritísimo escultor ornamentista Sr. D. Pedro Domínguez la restauración de las fachadas monumentales, obra que ha sabido realizar con singular maestría (...) En cuanto a la fachada de la Plaza Nueva sólo diremos, que su antiartística traza debióse á D. Balbino Marrón, comenzando por los años de 1861”. Gestoso, 1897: 260-261.

pedra: en el ángulo opuesto al que existe en la actual entrada se va a construir otro pabellón igual a aquel de cuya descripción nos hemos ocupado en primer término. Una vez concluida la obra será difícil hallar otras casas consistoriales que aventajen en magnificencia y riqueza artística á las de Sevilla”. (Gómez Zarzuela, 1865: 111).

Estas novísimas dependencias municipales planificadas por los sucesivos consistorios la dotarían de otra silueta en la ciudad y en las que encontraría despacho y acomodo otra forma de gobernar, en ocasiones por personas ajenas hasta el momento a los círculos sociales de los que se nutría el poder municipal. Este siglo XIX, que cimbreó sin descanso los cimientos políticos de la nación, trayendo el desmoronamiento definitivo de su imperio, vería ocupando el sillón de los antiguos asistentes a alcaldes procedentes de la próspera clase burguesa y a ediles de extracción social humilde. Resultado de esta situación que se iría hilvanando progresivamente con el devenir de los acontecimientos, sería la que se fue perfilando desde que se abatiera el viejo convento de San Francisco en 1840. Una demolición que originaría no solo la posibilidad de ampliación de las Casas Consistoriales, sino la construcción en el espacio resultante de la destrucción de una plaza con dotaciones de paseo, cuyas obras darían inicio el 25 de abril de 1852.

Por entonces, el Ayuntamiento aún no había acordado la construcción del edificio en este lugar, por lo que encomendó al arquitecto municipal Balbino Marrón un proyecto para acometerlo, aunque sería rechazado, planteando otro diferente. Las obras, en cualquier caso, no comenzaron hasta 1858, siguiendo en parte el proyecto inicial que entregó Marrón en su propuesta de ensamblaje del antiguo edificio renacentista con las nuevas dependencias. El diseño de la fachada hacia esa plaza, que había comenzado ya su construcción, reclamada desde la prensa como paseo para la ciudad, constaría de dos plantas con un cuerpo central porticado, donde ubicar una galería de proclamaciones abierta hacia el salón de gala, y dos alas laterales con ventanas y balcones. Coronaba esta fachada un frontón, donde inicialmente iría el escudo de la ciudad. Marrón diseñó un edificio desprovisto de cualquier otra ornamentación que no fueran las molduras de las cornisas y los remates de los balcones. Este aspecto desplegaba el que sería el telón de fondo de un proscenio que marcaba la plaza, diseñada para la diversión y el ocio de la sociedad burguesa sevillana que fue despuntando con el reinado isabelino.

La plaza que presidiría al Ayuntamiento se planteaba tíbiamente como la alternativa de paseo interior de uso diario de los sevillanos al tradicional de la plaza del Duque, por entonces pequeño y con permanentes desperfectos. Si bien el Paseo de las Delicias recorre las memorias de los viajeros extranjeros durante los atardeceres de la primavera y las mañanas de invierno, los sevillanos acostumbraban a circular con más asiduidad por los paseos interiores, ubicados en entornos mejor iluminados durante el anochecer y en zonas tranquilas. Prueba de estas costumbres y de cómo desde la prensa se reclamaba un paseo que sustituyera al del Duque para diversión cotidiana de los sevillanos fue el escrito que publicó *El Porvenir* del 9 de agosto de 1853 en su página 2.

Nos hablan de un proyecto que se acometería desde el Ayuntamiento para hacer de Sevilla una ciudad moderna, de su tiempo, en el que se incluía la renovación de parte de sus Casas Consistoriales. Se trata de una fachada sin programa iconográfico, tan solo la bandera, el escudo de la ciudad y el reloj, que permitía crear junto con la luz de gas un paseo nocturno con quiosco de música en una plaza moderna de edificios homogéneos y hoteles. En agosto de 1853, desde el diario *El Porvenir*, se recogían las quejas de los sevillanos sobre la necesidad de crear un amplio paseo para refrescarse en las noches de estío, pues todavía no existía ningún lugar que permitiese este descanso con seguridad y confort. Cuatro años más tarde del comienzo de las obras, en 1857, Leygonier había captado en una fotografía, tomada desde una posición elevada, algunos de los nuevos y uniformados edificios de lo que se iba a convertir en uno de los espacios más modernos de la ciudad. En la década de 1860, este espacio ya albergaba a la Fonda de Londres, que se anunciaba entre las mejores de la ciudad con habitaciones independientes,

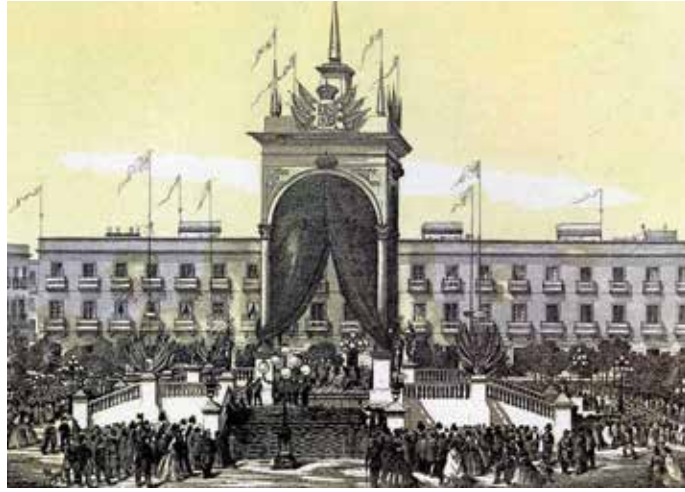


Jean Laurent. Vista de la plaza Nueva. C.A.

suscripción a prensa internacional, intérpretes de inglés, francés e italiano. Y anunciaba entre sus huéspedes famosos a la emperatriz de Austria (Sissi), el príncipe ruso Constantino, el general Prim, el príncipe belga de Arambery, la emperatriz de Francia, la princesa Clotilde... quienes desde la perspectiva que se apreciaba desde sus balcones y terrazas, disfrutarían de una de las imágenes más representada del Consistorio decimonónico, gracias a la fotografía.

Mientras sobre el solar del viejo convento se daba forma a la plaza en estos años, sembrándose de naranjos, “la fachada de las casas consistoriales que han de dar frente a la plaza nueva” (*El Porvenir*, 14 de febrero de 1854: 3), continuaba en 1854 sin concluir, empantanada entre obstáculos de presupuestos, a la espera de conseguir que se librasen los veinticuatro mil duros que precisaba su edificación. Si bien la plaza se dispuso al servicio de los sevillanos con anterioridad, no se inauguraría oficialmente hasta 1862. Una situación que se produjo con motivo de la visita que realizó la reina Isabel II a la ciudad. Por entonces, además de la fachada, el antiguo Ayuntamiento se deshizo de esas dependencias laterales que le unían a la calle Granada desde la plaza de San Francisco a través de unas casas. Una demolición que arrastró a su vez a las galerías renacentistas, que terminarían desapareciendo de la antigua fachada.

En la primera guía de Manuel Gómez Zarzuela, editada en 1865, se daba cuenta de las dos plazas que flanqueaban las dos fachadas consistoriales: la antigua con su plaza de San Francisco, y la moderna con su nueva plaza. A un lado, la plaza Nueva o de la Infanta Isabel, con sus tres filas de asientos de mármol con espaldares de hierro, solería de losas de Tarifa, naranjos, faroles de gas distribuidos en dos grandes candelabros centrales y ocho pequeños en los ángulos. Una plaza que se complementaba con un conjunto de casas conformadas simétricamente en sus costados, a las que abrían ventanas de estilo inglés, mientras que “en el lado que corresponde á la plaza de la Constitución ó de San Francisco se está construyendo en la actualidad la gran fachada nueva de las casas Capitulares” (Gómez Zarzuela, 1865: 73-74). Una imagen clásica, ajena a la elección mudéjar y que tenía un contenido simbólico y político. En 1867 se eligió un pabellón neoplatereesco que representase a España en la Exposición Universal de París. Este estilo se asociaba



Charles Clifford. *Obelisco en la plaza Nueva*. 1862. C.A.

calificándose al último que se celebró en ella como el fin de unos “actos vergonzosos”⁴.

Aunque la fachada del Ayuntamiento no la terminará Balbino Marrón hasta 1861, la plaza estaba en pleno uso público. La visita de la reina Isabel II en 1862 permitió la preparación de la plaza, haciendo de los festejos y celebraciones que organizó el Ayuntamiento una presentación de la imagen de los nuevos tiempos. El viaje de la reina Isabel por Andalucía se había planificado para dulcificar los ecos producidos por los levantamientos anarquistas del campo que se venían sucediendo desde 1857, cuyos ejes principales se centraron en Sevilla, y finalmente en Loja en 1861. La agenda del primer día en la capital hispalense tenía como evento destacado la construcción de una arquitectura efímera en el centro de la plaza Nueva. Un obelisco y un espectáculo de bailes populares constituidos por boleros, jotas, gallegada y un fandango, que se ejecutaron sobre dos tablados dispuestos entre el templete y la galería municipal. Una celebración de la que nos quedaría la estampa de Mariani editada en *Las Novedades*, a partir de un colodión de Charles Clifford del obelisco (Tubino, 1999: 195-197).

Los bailes y la música no desaparecieron de la plaza con la marcha de la reina, ya que durante las noches de verano de fines de siglo se ofrecieron músicas a través de un quiosco que se colocó en su zona central, derribado a comienzos del siglo XX para construir el monumento a san Fernando. Y que pueblan las pesadillas del escritor Edmundo de Amicis en sus intentos por conciliar el sueño durante el verano de 1872, cuando viene como corresponsal de *La Nazione*: “A medianoche la ciudad no había cambiado de aspecto. Todo estaba todavía muy concurrido e iluminado. Regresé a la fonda y me encerré en la habitación con la intención de ir a la cama. De mal en peor. Las ventanas de mi habitación daban a una plaza en donde una infinidad de gente se apiñaba alrededor de una banda de música de guitarras, los gritos de los aguadores, los cantos, las risas. Toda la noche fue una algazara capaz de despertar a los lirones”

4. “Plaza de la Constitución ó de San Francisco. Es cuadrilonga y por los lados N. y O tiene portales sostenidos por columnas los del último y por arcos romanos los del primero mandados construir por el asistente Arjona en 1833 (...) era el lugar donde se celebraban los torneos, cañas, más-caras y funciones de toros así como los inolvidables autos de fe. Estos se hacían con el mayor aparato y suntuosidad. Traían la víspera en procesión solemne la Santa Cruz, que por lo regular era una del claustro de San Pablo pintada de verde que se colocaba en un altar ricamente adornado y aquella noche hacía la guarda y vela la comunidad del convento de San Pablo (...). Al comedar la noche se cantaban los maitines y a la mañana siguiente la misa. Seguidamente se venía el tribunal con los reos, se leían las causas y se cumplían las condenas con arreglos a sus inhumanos fallos. El último de estos vergonzosos actos se verificó el 3 de abril de 1660. En esta plaza se celebraban antes las justicias, primero en un pilar de mármol junto a una ventana de la Audiencia, después en las horcas levantadas, en el centro de la plaza”. Gómez Zarzuela, 1865: 73-74.

con los últimos estertores del régimen isabelino (un año antes de la revolución del 68) y con la España de los Reyes Católicos (Inquisición y expulsión de moriscos y judíos), mientras que años más tarde el neomudéjar de 1873 se interpretaba como el estilo adecuado para el mensaje integrador de la I República, evocando la política tolerante de Fernando III y la convivencia pacífica de cristianos, judíos y musulmanes (Bueno Fidel, 1987: 57-58). Mientras que de aquella antigua plaza de San Francisco, denominada ya de la Constitución, con su fachada renacentista, se anteponían las viejas fiestas aristocráticas como torneos, cañas, toros o autos de fe, que se describían minuciosamente en su ejecución en la guía

(Amicis, 2000: 254). Aquella gente disfrutaba de las noches del verano, acompañados de un reloj de esfera transparente que el Ayuntamiento había colocado sobre su fachada precisamente para que paseantes y transeúntes pudieran ver la hora durante la noche. De esta forma en los primeros años de 1870, se dispone el segundo reloj transparente que hay en toda la ciudad, el otro se encontraba en la fachada del palacio de San Telmo (Gómez Zarzuela, 1873: 123). Las guías de Gómez Zarzuela nos van dejando salpicada información de todo ese proceso de edificación del Ayuntamiento y la fachada, con bandera y reloj. La aparición del alumbrado público de gas, extendido en este entorno desde la plaza Nueva en su primer momento, abre la posibilidad de disfrutar de este espacio hasta altas horas de la noche a los paseantes. Poco a poco va siendo lo único que va quedando, exornos sobre un nuevo urbanismo, porque la vieja configuración de la ciudad que arrastrara desde el Antiguo Régimen constituida por arquillos, retablillos callejeros, compases, huertos de conventos, puertas, murallas... irá destruyéndolos desde los años de 1830. Pronto se convertirá en uno de los paseos burgueses favoritos de los sevillanos.

La plaza Nueva se convirtió desde su inauguración en uno de los puntos más fotografiados, permitiendo estudiar sus cambios temporales de mobiliario, flora, edificios y comercio. Las estampas de la plaza desde 1857 permiten ver que la arboleda era de naranjos. No será hasta la década de 1880 cuando se sembrarán palmeras venidas de Elche, como se ve en numerosas imágenes anónimas o en las de Lucien Lévy. Esa mezcla de naranjos y palmeras, característica del norte de África y Oriente Medio, se impuso en la arboleda de esta plaza, que se diseñó siguiendo unas nuevas inquietudes festivas y lúdicas. Una arboleda que se plantaría definitivamente, anudando la palmera y el naranjo como flora característica de la ciudad. Una imagen que los extranjeros identificaban indiscutiblemente con su ancestral naturaleza oriental.

A comienzos del siglo XX, las guías de turismo nos hablan de las dos plazas y de la distinta factura del nuevo palacio municipal “de severa y elegante construcción”, llena de vida y ejemplo burgués, donde se sitúan los principales hoteles, y donde los visitantes toman sus coches para recorrer la ciudad, haciendo parada en el Ayuntamiento, una de las primeras visitas por la cercanía de estos establecimientos. La histórica plaza de san Francisco aparecía ante ellos “con los restos de sus vetustos portales y con la fría fachada del edificio de la Audiencia aún recuerda los tristes días de las frecuentes ejecuciones y de los autos de fe, hoy punto predilecto de reposo para la contemplación de nuestras imponderables Cofradías que desfilan ante artístico altar de plata, cuajado de luces y flores, y que son presenciadas por selecto público desde vistosos palcos y filas de butacas y sillas, amén del pueblo apiñado en el centro y en las calles afluentes”. (*Las Fiestas de Sevilla*, 1899: 20). En este espacio se abrirán nuevos establecimientos hoteleros que anuncian sus instalaciones con los transportes y las comodidades que se le ofrecen a un turista pudiente (Martínez García, 1897). Así, se observa en la etiqueta del Hotel Cecil-Orient, con la imagen de la plaza Nueva o de san Fernando, la fachada del hotel, el ómnibus, un coche de caballos y el zepelín en el cielo de Sevilla. En otra se ven los jardines, las farolas y un avión.

Estas imágenes del hotel simbolizan la cristalización de ese proyecto arquitectónico de una nueva fachada que refleje al nuevo poder de la ciudad para una nueva sociedad, volcada hacia una plaza moderna sobre la que se dispondrá parte de los cimientos de lo que sería su gran industria: el turismo.



Estampa publicitaria del Hotel Cecil-Orient. C.A

BIBLIOGRAFÍA

- Amicis, Edmundo de (2000). *España: diario de viaje de un turista escritor*. Madrid: Catedral.
- Antón Rodríguez, Eduardo (1864). *Guía del viajero por el ferrocarril de Sevilla a Cádiz: con láminas litografiadas que representan las vistas de las poblaciones... y descripción o historia de todos sus pueblos hasta Cádiz*. Sevilla: [s.n.], 1864 (Imp. de Las Novedades).
- Augé, Jean Louis; Trenc Ballester, Eliseo y Fretet, Hélène (1997). *Les peintres français et l'Espagne de Delacroix à Manet: exposition, Castres, Musée Goya, 11 juillet-5 octobre 1997*. Castres: Musée Goya.
- Bueno Fidel, María José (1987). *Arquitectura y nacionalismo: (pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*. Málaga: Universidad de Málaga: Colegio de Arquitectos.
- Clifford, Charles (2007). *Álbum de Andalucía y Murcia: viaje de S.M. la reina Isabel II de Borbón y la familia real en 1862: [Fundación José Manuel Lara, septiembre-diciembre 2007]*. Textos de Patrick Lenaghan y de Fernando García de Cortázar. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Descripción de la decoración y ornato de la gran fuente de la plaza de S. Francisco de Sevilla, en el día 18 de febrero de 1796, en que hicieron su entrada en esta Ciudad los Reyes nuestros Señores: adornose á expensas del Colegio y Arte de la platería* (1796). Sevilla: en la Imprenta Mayor.
- García Felguera, María de los Santos (2014). El papel de París y los fotógrafos franceses en la fotografía española del siglo XIX. En: *El arte español entre Roma y París (Siglos XVIII y XIX): intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Garófano Sánchez, Rafael (2002). *Andaluces y marroquíes en la colección fotográfica Lévy (1888-1889)*. Sevilla: Caja San Fernando.
- Gautier, Théophile (1998). *Viaje a España*. Madrid: Catedral.

Gestoso y Pérez, José (1889-1897). *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad, y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Sevilla: [s.n.] (Oficina tipográfica de El Conservador), 3 v.

Gestoso y Pérez, José (1897). *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*. Sevilla: Oficina de «La Andalucía Moderna».

Gómez Zarzuela, Manuel (1865). *Guía de Sevilla: su provincia, Arzobispado, Capitanía General, Tercio Naval, Audiencia Territorial y Distrito Universitario para 1865*. Sevilla: La Andalucía.

Gómez Zarzuela, Manuel (1873). *Guía de Sevilla: su provincia, Arzobispado, Capitanía General, Tercio Naval, Audiencia Territorial y Distrito Universitario para 1873*. Sevilla: La Andalucía.

Guinard, Paul (1962). Romantiques français en Espagne. *Art de France*, n. 2, p. 179-206.

Gutiérrez-Solana Salcedo, Federico y Sazatornil Ruiz, Luis (2010). *El "Viaje por España", de G. Doré, en la colección UC de Arte Gráfico: Paraninfo de la Universidad de Cantabria, 14 mayo-26 junio 2010*. Santander: Universidad de Cantabria.

Herrera Dávila, José (1832). *Guía de forasteros de la ciudad de Sevilla*. Sevilla: [s.n.] (Imp. del Diario del Comercio).

Jiménez Burillo, Pablo (2013). *España a través de la fotografía, 1839-2010: [catálogo de la exposición]*. Madrid: Taurus: Fundación MAPFRE.

La Andalucía (14 de septiembre de 1862).

Las Fiestas de Sevilla: primavera de 1899 (1899). Sevilla: La Andalucía Moderna.

López Mondéjar, Publio (1989). *Las fuentes de la memoria: fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona: Lunwerg.

Martínez García, Ramón (1897). *Una excursión en diez y seis jornadas por Córdoba, Sevilla, Cádiz, Tánger, Cabo Espartel, Gibraltar, Algeciras, Ronda, Bobadilla, Málaga, Granada y a casa*. Madrid: Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello.

Méndez Rodríguez, Luis (2012). *El Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Navarrete Prieto, Benito y Pérez Sánchez, Alfonso E. (2009). Coleccionismo, memoria y dispersión. En: *Álbum Alcubierre: dibujos: de la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la colección Juan Abelló*. Con la colaboración de Roberto Alonso Moral; traducción al inglés, Philip Sutton. Madrid: Fundación de Arte Hispánico.

Noticia de los principales monumentos artísticos de Sevilla (1842). [S.l.]: [s.n.] (Sevilla: Imp. de El Sevillano).

Plaza Orellana, Rocío (1999). *El flamenco y los románticos: un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Bienal de Arte Flamenco.

Plaza Orellana, Rocío (2012). *Egron Lundgren: un pintor sueco en Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones.

Plaza Orellana, Rocío (2013). *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. Sevilla: Almuzara.

Plaza Orellana, Rocío; Méndez, Luis y Zoido, Antonio (2010). *Viaje a un Oriente europeo: patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929)*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Tubino, Francisco María (1999). *Crónica del viaje de SS. MM. y AA. RR. a las provincias andaluzas*. Ed. facs. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.

Velázquez y Sánchez, José (1872). *Anales de Sevilla: reseña histórica de los sucesos políticos, hechos notables y particulares intereses de la tercera capital de la monarquía, metrópoli andaluza: de 1800 a 1850*. Sevilla: Imprenta y Librería de Hijos de Fé.

Wallis, Severn Teackle (1849). *Glimpses of Spain, or Notes of an Unfinished Tour in 1847*. New York: Harper & Brothers.

Yáñez Polo, Miguel Ángel (2002). *Historia de la fotografía documental en Sevilla*. Sevilla: ABC.



El Antiquarium de Sevilla

Fernando Amores Carredano

El proyecto de reforma urbanística de la plaza de la Encarnación y la realidad patrimonial

La remodelación de la plaza de la Encarnación de Sevilla ha sido uno de los asuntos que mayor controversia urbanística y patrimonial ha ocasionado en la historia reciente de esta ciudad. Cuando cerró el mercado de abastos en 1973 y se llevó a cabo su derribo con posterioridad, apareció de nuevo, como un fantasma de la historia, el gran vacío urbano que promovieran las fuerzas de ocupación francesas en 1810 derribando palacios y el convento. El objetivo entonces fue construir la nueva plaza mayor de aquella ciudad que el mariscal Soult propugnaba como nueva capital de la España napoleónica. El objetivo de fines del siglo XX era renovar el mercado de abastos, aunque para ello mediaron decenios de abandono, de uso como aparcamiento en superficie y de expectativas frustradas, incluyendo concursos de ideas entre arquitectos. En 1991-1992 se llevaron a cabo unos primeros trabajos arqueológicos con objeto de evaluar el potencial arqueológico del lugar y los riesgos que conllevaba una actuación en el subsuelo (Verdugo, Larrey y Murillo, 1994). Hubieron de pasar aún más años hasta que en 1998 comenzaran excavaciones amplias en la generalidad del solar, ya con unas perspectivas claras de proyecto por parte de la Gerencia de Urbanismo municipal: la construcción de un mercado con varias plantas de aparcamiento en el subsuelo, en régimen de cesión, para su explotación a empresas que asumían la costosa obra. El riesgo arqueológico era evidente para los profesionales, ya que se trataba de un amplio solar con restos documentados desde época romana, a unos 8 metros de profundidad, hasta 1800. Esta virtualidad no era tal para el equipo de gobierno, el cual asumía, como es natural, el condicionamiento legal del proyecto del aparcamiento a los resultados de las excavaciones preceptivas, pero con una indudable convicción en que no habría hallazgos de importancia que pusieran en crisis el modelo de gestión escogido para solucionar un problema urbanístico tan dilatado en el tiempo.

Unas primeras campañas de excavación financiadas por la Gerencia de Urbanismo dieron como resultado la documentación de las fases moderna y medieval cristiana e islámica del solar, alcanzando una profundidad media bajo rasante de unos 3,5 metros (Pozo Blázquez y Jiménez Sancho, 2002). Una parte considerable de dos casas palacio de los siglos XVI a XIX y una parte menor del convento agustino de la Encarnación aparecieron en muy buen estado de conservación y la Comisión Provincial de Patrimonio permitió su desmantelamiento –a mi modo de ver con buen criterio– debido a que se trataba de modelos bien conocidos y de los que aún restaban ejemplos completos y vivos en la ciudad. De los restos aparecidos se valoró su aportación documental para el conocimiento de la historia y el urbanismo pero no un hipotético valor de conservación. Con respecto a las etapas medievales, se documentó casi en su totalidad un barrio hispanomusulmán con abundantes casas y parte de una fonda, todo ello reutilizado en tiempos medievales cristianos. La Comisión Provincial de Patrimonio dio luz verde a su desmantelamiento debido a su precario estado de conservación, resultado del expolio histórico y a las incidencias de las cimentaciones y pozos posteriores sobre estas estructuras.

A partir de este momento, para seguir excavando a mayor profundidad era imprescindible disponer de pantallas de cimentación para evitar la incidencia del agua subterránea y fijar los perfiles, por lo que se llevó a cabo un concurso y la concesión de la obra y del negocio a unas empresas que habrían de continuar con las excavaciones hasta su finalización. Al mismo tiempo, grupos de ciudadanos venían oponiéndose al modelo urbanístico que suponía la dotación de un gran aparcamiento rotatorio en el centro de la ciudad histórica y a un desmantelamiento cuasi programado de los restos arqueológicos en tan gran espacio público. Por otro lado, la empresa de arqueología seleccionada por la concesionaria para continuar las excavaciones –y admitida por la administración cultural– daba muestras evidentes de incompetencia profesional para llevar a cabo una operación de tamaño envergadura (Haro Ruiz, 2003; Verdugo Santos y Queraltó Dastis, 2003). Todo aquello devino en una paralización de los trabajos por parte de la Consejería de Cultura y la exigencia de un nuevo equipo que trabajara con mayor solvencia sobre el yacimiento arqueológico en la que habría de ser la fase V de intervención a partir de 2003. En esa fase se alcanzaron las etapas tardoantiguas y romanas en diferentes áreas del solar, para continuar con el proceso de documentación y evaluación patrimonial llegando hasta los 8 metros de profundidad y la Delegación Provincial de Cultura decidió que aquellos restos eran merecedores de conservación y musealización *in situ* rechazando el proyecto de aparcamiento que daba sentido a la financiación privada del mercado (Amores Carredano y González Acuña, 2006 y 2010). El Consistorio rescató la concesión y convocó un concurso de ideas que ganó la propuesta del arquitecto Jürgen Mayer denominada Metropol-Parasol incorporando la musealización de los restos, que hubieron de documentarse en sucesivas fases de trabajo supeditadas al proceso de las obras entre los años 2005 a 2009.

Aspectos de oportunidad

La existencia del Antiquarium está íntimamente ligada a una serie de aspectos que parece necesario valorar en el contexto de la ciudad de Sevilla y que no dudamos en definir como “de oportunidad”, partiendo de la afirmación previa del interés de los restos en su vertiente histórica así como patrimonial, lo cual conllevó el rechazo al proyecto del aparcamiento (Amores Carredano, González Acuña y Jiménez Sancho, 2005).

Uno de los aspectos más contradictorios y paradójicos es el de la existencia de las costosas pantallas de cimentación. Estas fueron construidas para el aparcamiento, –no se hubieran financiado para dotar a esta cripta arqueológica en la ciudad–, pero posibilitaron excavar en seco por debajo de las cotas de afección del manto de agua existente en el subsuelo de Sevilla, que en la plaza de la Encarnación aparece aproximadamente a los 4 metros. La casa almohade se encuentra a 3,5 metros de profundidad, pero el conjunto de restos tardoantiguos y romanos se encuentran desde los 6 hasta los 9,5 metros y no se podrían haber excavado y, por supuesto, no se podrían haber expuesto al público por estar bajo el agua. Eso se lo debemos a las pantallas construidas para el proyecto de aparcamiento, osado desde el punto de vista patrimonial como hemos visto, pero que han dado la oportunidad de contar con este preciado conjunto.

Otro de los aspectos es el de la amplitud superficial del solar público del Mercado de la Encarnación, de unos 7.000 metros cuadrados. Se trata de la mayor superficie excavada en la ciudad histórica y ello ha permitido documentar amplios contextos de diversas épocas del pasado de Sevilla, siendo especialmente importantes los de época romana y tardoantigua, inexistentes hasta ahora y quizás para siempre. Esta circunstancia suponía una evidente oportunidad para la conservación y musealización de estas ricas evidencias de historia urbana.

Otra circunstancia de especial relevancia que concurre en el caso de la Encarnación es la profundidad a la que se encuentran los restos antiguos, inusual en Sevilla, y que posibilita desarrollar una propuesta museística solvente sin especiales agobios de falta de altura para la contemplación de las ruinas y sin afectar a la rasante urbana de la plaza, lo cual se añade al capítulo de oportunidades que concurrían en este proyecto patrimonial.

La musealización de los restos

Criterios de selección

El yacimiento arqueológico de una ciudad rica en historia se expresa en una multiplicidad de restos de estructuras, depósitos y elementos, exponentes todos ellos de las diversas actividades y circunstancias desarrolladas en la urbe a lo largo del tiempo: productivas, comerciales, de consumo, ideológicas, domésticas y el largo etcétera con que queramos cifrar o describir los rasgos y hechos acaecidos en una actividad urbana milenaria. Técnicamente los denominamos “yacimientos pluriestratificados” y el reto de la arqueología es documentarlos con el mayor detenimiento y rigor posibles para reconstruir el máximo del proceso histórico contenido en cada ámbito de intervención, enriqueciendo la historia de la ciudad desde el análisis e interpretación de los restos materiales. Continuando en el plano técnico, hemos de recordar que la arqueología es una disciplina científica que usa un método en gran parte destructivo, ya que necesita transformar la materialidad conservada en el subsuelo en documentación histórica. Lo que desmontamos excavando es irreplicable, quedando de la mejor forma posible en documentación planimétrica, fotográfica y escrita. Esta encrucijada de fines positivos y de métodos invasivos para conseguirlos genera diversos escenarios según el lugar, circunstancias y objetivos en que operan las obras y proyectos.

En el caso de la plaza de la Encarnación, la orden administrativa de conservación y musealización de los restos generó un necesario ejercicio de reflexión sobre qué contextos arqueológicos conocidos y presumibles podían ser me-

recedores de conservación sobre otros cuyo valor pudiera estimarse en la documentación. A este respecto, recuerdo la conversación con un arquitecto que soñaba para la Encarnación con una musealización de las diversas etapas históricas de modo escalonado, como bandejas desplegadas en horizontal hasta llegar a las épocas más antiguas y profundas (Verdugo Santos y Queralto Dastis, 2003). No me cabe duda de que se trata de una imagen sugestiva pero absolutamente irreal, ya que la importancia de los restos viene determinada por la de sus elementos y rasgos constitutivos. Estos se dan donde se dan y no donde queremos o donde nos venga bien para nuestro proyecto, por lo que hemos de combinar lo aleatorio de esta fenomenología con la consecución de los objetivos sociales que se persiguen.

Ya en la misma fase de evaluación de los restos propuse la conservación de una casa almohade, la denominada Casa de la Noria. Se trataba de la casa que ofrecía mejores condiciones de conservación aunque le faltaban amplios sectores de pavimentación y consideramos en aquel momento que tras su restauración, no realizada hasta ahora, ofrecería varios aspectos importantes por sí misma y para el conjunto: un ámbito doméstico de la ciudad almohade, lo cual no se mostraba al público en ninguna parte de la ciudad; ofrecer en el mismo lugar diversas modalidades de la historia de la vida doméstica de la ciudad; ampliar el arco cronológico que ofrecería el conjunto, desde el siglo I d.C. hasta el XIII, y enriquecer la colección de monumentos almohades de la ciudad de Sevilla, capital que fue del califato bereber en al-Andalus en los siglos XII y XIII. La musealización de esta casa *in situ* supone la ocultación de todo lo que hay bajo ella, que se mantiene conservado. Con respecto a la época tardoantigua y romana los sondeos que realizamos en la campaña de evaluación nos sirvieron para conocer varias circunstancias del conjunto que devinieron decisivas para la selección de los hitos con mayor interés de musealización. En la fase inicial de actividad del solar, la más profunda, predominaban usos artesanales de indudable interés investigador pero de menor interés para la conservación que las fases posteriores. La excepción a esta consideración era una factoría de salazones de pescados en muy buen estado de conservación y cuya aparición en Sevilla ya suponía un alto interés científico a la par que un argumento atractivo para el público. Las fases posteriores, aquellas que recorrían el tramo temporal desde finales del siglo I al siglo V, se expresaban en la Encarnación con una colección de casas con abundantes pavimentos de mosaico en variado porcentaje de conservación. Esta realidad, combinaba de buen modo con la factoría de salazones previa al mostrar la evolución funcional de este sector urbanístico y un elenco de ambientes domésticos de diferente tipología, algunas de ellas completas en su planta. Finalmente, la presencia de una serie de indicadores nos llevó a proponer en un principio la existencia de un conjunto eclesiástico de fines del siglo V y siglo VI que mereció una atención específica para su conservación. La progresión de las excavaciones determinó que aquella hipótesis era incorrecta y lo que parecía una iglesia resultó ser parte de una gran casa. No obstante, la mayor parte de los indicadores que propiciaron aquella interpretación errónea seguían teniendo validez, por lo que nos encontramos ante un caso inusual que despierta un gran interés científico y con otro modelo doméstico antiguo que aportar a la historia de la ciudad.

Con respecto al espacio dedicado a la musealización de los restos, son unos 4.900 de los 7.000 metros cuadrados de la superficie total del solar. La diferencia de 2.000 metros cuadrados se dedicó a un sector en el extremo norte como pequeño aparcamiento para el transporte del mercado.



Piletas de la Factoría de salazones del s. I. A la izquierda, en nivel superior, la Casa de las Basas del s. VI. © Pepe Morón

Hitos del espacio patrimonial

El solar ha sido excavado en la totalidad de su superficie pero no en todas sus etapas, lógicamente, conformando todo ello un corpus de documentación y elementos de los que se van sucediendo de continuo aportaciones bibliográficas a la comunidad científica. Los elementos patrimoniales que se exhiben (Chinchilla Mata; Amores Carredano y Palomino González, 2007; Palomino González y Amores Carredano, 2010) lo conforman en primer lugar el conjunto de unidades funcionales que recorren el proceso histórico del lugar, del modo siguiente:

FACTORÍA DE SALAZONES: Corresponde a la fase inicial de la ocupación romana en la primera mitad del siglo I d.C. cuando el área de la Encarnación forma parte de una ampliación del recinto urbano de *Hispalis* hacia el norte. Esta factoría pone de relieve la cercanía que tenía entonces la ciudad romana al ambiente marino del lago Ligustino, en proceso de colmatación, y a puntos de atraque del puerto, que se localizan a lo largo del *Baetis*, en este caso en el ámbito próximo de la plaza del Duque. Del interior de las piletas de salazón se extrajeron muestras de pescados cuyo análisis ha permitido rescatar una colección muy significativa de las especies capturadas y un panorama expresivo del estado del mar y de las actividades de la época (Amores, García Vargas, González y Lozano, 2007).



Vista general de la Casa de La Ninfa y mosaico de Los Nudos en vertical, al fondo. © Pepe Morón

De la factoría se exhibe un conjunto de cuatro piletas de unos 2 metros de profundidad, del total de cinco que conformaba esta banda de transformación. El resto de la construcción se conserva en muy buen estado bajo la llamada Casa de las Basas del siglo VI y otras construcciones anteriores. El agua que presentan las piletas procede del freático del río, llegando en época de primavera a los 2,20 metros sobre el nivel del mar, coincidente con el borde de las piletas y con la altura de la lámina del río actual. Ello nos revela que el *Baetis* romano presentaba una lámina mucho más baja, explicándose esta diferencia por la dificultad de desagüe al mar del Guadalquivir debido a la formación de meandros de la marisma.

CASA DE LAS YEDRAS: Se trata de un sector de una casa de los siglos II al III de la que se conserva el patio con fuente y pozo y varias estancias perimetrales, entre ellas el *triclinium* con mosaico con orla de yedras. Estos restos se localizan bajo el espacio dedicado a tienda.

CASA DE LOS DAMEROS: De esta casa de los siglos I al III restan una serie de habitaciones con mosaicos de diseños geométricos, aunque no completas en planta ya que fue transformada a fines del siglo IV permaneciendo algo más profunda y oculta en parte por el gran patio de la posterior de las Columnas. El patio sobre columnas de ladrillo con su pozo fue documentado parcialmente.

CASA DE LA NINFA: Se trata de una casa de los siglos II y III que conserva la planta completa con patio con *impluvium* revestido de mármol, galería con pozo y las estancias características según el modelo clásico romano donde predomina el amplio *triclinium* orientado al sur. Muchas de las estancias están pavimentadas con mosaico, algunos conservados *in situ* sin restaurar y otros extraídos y pendientes de colocación. Entre ellos destaca uno de un dormitorio con el emblema de la ninfa Amymone. Una de las estancias correspondientes a esta casa presenta un magnífico mosaico con emblema central de Medusa que procede de los restos de otra casa situada al exterior del área de musealización –en concreto bajo el pasillo de acceso junto a la escalera sur– y que ha sido colocado en este otro lugar, que tuvo mosaico pero solo apareció la cama del mismo. La cronología y ubicación del mosaico es similar en ambas casas por lo que se decidió ubicarlo aquí para su disfrute dado, además, que su gran tamaño imposibilitaba colocarlo en vertical como otros ejemplos.



Emblema central del mosaico de Medusa. © Pepe Morón

CALLEJÓN ESTE: El complejo urbanístico antiguo y tardoantiguo de la Encarnación se desarrolla en una sola manzana, muy ancha, por lo que para acceder a su interior desarrolló sendos callejones. El callejón oeste, de trazado recto y 2,5 metros de anchura, daba acceso a la factoría de salazones a mediados del siglo I; acceso secundario al *Hospitium* de los Delfines y a las casas de la Ninfa, Medusa y Yedras desde fines del siglo I al III y a la de las Columnas y Basas en las fases tardías desde los siglos IV al VI. Este callejón disponía de cloacas con diversas soluciones constructivas y pavimentos de piedra, ladrillo o terrizo según las épocas.

HOSPITIUM DE LOS DELFINES: Espacio situado en el extremo sur, que conserva el 80% de la planta original. Se accede por el callejón oeste a un pequeño patio que presenta una orla de mosaico con delfines en blanco y negro y galería de servicio. Destaca en el conjunto su gran *triclinium*, el mayor de los documentados, con gran mosaico bastante dañado pero que conserva una escena de bodegón de comida o *Xenia*, reconociendo en este caso muslos de pollo, aceitunas y palillos. Estas características lo alejan de la tipología clásica de la casa y se ha formulado su función como *hospitium*, centro de hospedaje, refección y convivencia que estuvo activo desde fines del siglo I al siglo IV.

CASA DE BACO: Medianero con el *hospitium* se encuentra esta casa, activa desde fines del siglo I hasta fines del siglo III, también cortada como el anterior edificio en un 20% en su extremo sur, por donde tendrían su acceso desde una calle en la misma posición que la calle Imagen. Conserva más de la mitad del patio con pozo e *impluvium*, galería con mosaico de teselas de cerámica y las habitaciones del ala norte con el *triclinium* en el centro mirando al sur, donde se observa un mosaico polícromo con escena del triunfo de Baco, que da nombre a la casa, y cráteres de delicado dibujo en las esquinas.

CALLEJÓN ESTE: El callejón Este, con anchura entre 2 y 2,5 metros según los tramos, ofrece un trazado quebrado y dio acceso lateral a las casa de Baco y los Damerros, así como al patio de Océano. Se conservan sus infraestructuras de cloacas lateral y central según las épocas y sectores de la pavimentación original de losas.

PATIO DE OCÉANO: Este conjunto se desarrolla alrededor de un patio sobre columnas de ladrillo, como es usual en cada casa, aunque no dispone de pozo ni de triclinio sino de cubículos por lo que se supone que pudiera formar



Patio de la Casa de las Columnas, del s. V, con galería pavimentada en mosaico. © Pepe Morón

parte de otra casa, la de los Damerós, en un inicio (siglos I a III), y la de las Columnas con posterioridad (siglos IV a V). Se accede al fondo del callejón este y en el *impluvium* se halló un mosaico como fondo de la pileta con escena de Océano con peces.

CASA DE LAS COLUMNAS: Esta casa tardía es el resultado de una reforma de la anterior casa de los Damerós llevada a cabo a fines del siglo IV y que permaneció activa hasta mediados del siglo V. Reutiliza el pozo, parte de los muros y habitaciones precedentes, aunque las disminuye de tamaño, ya que se construyó un gran patio sobre columnas de mármol reaprovechadas. La casa amplía los límites de la anterior anexionando parte de las casas vecinas de Baco y de la Ninfa accediendo tanto desde el callejón este como por el callejón oeste. Las habitaciones estaban pavimentadas de ladrillo, casi todos desaparecidos, y la galería del patio con un bello mosaico en buen estado de conservación con red de rombos con sogueados, motivos florales y coronas de triunfo.

CASA DE LAS BASAS: Se trata de una estructura de tipología doméstica de fines del siglo V y siglo VI en torno a un patio sin pozo sobre columnas reutilizadas y otras de la época, en granito desbastado, todas ellas sobre basas de mármol reutilizadas que le dan nombre a la casa. A su alrededor se desarrolla una serie de habitaciones que no conservaban los pavimentos que debieron ser de ladrillo, expoliados. Los muros que formalizaban un espacio a modo de *triclinium* fueron desmontados para visualizar de mejor modo las piletas de salazón. Pensamos en la actualidad que esta casa formó parte en algún momento de la contigua Casa del Sigma, las últimas construcciones antiguas que se conservan en la plaza de la Encarnación.

CASA DEL SIGMA: La pieza más singular de esta casa consiste en un enorme comedor pavimentado de ladrillo, orientado al oeste con remate en ábside que recoge en su interior la cimentación de lo que fue un banco, *stibadium*, donde el *dominus* e invitados comían recostados de forma radial en torno a una mesa. A este comedor le daría servicio



Recorrido entre las ruinas de la Casa de las Basas con vitrinas asociadas. Al fondo, en el nivel más alto, la casa almohade de La Noria. © Pepe Morón



Patio de la casa almohade de La Noria, de los siglos XII-XIII. © Pepe Morón

una estancia cuadrangular techada con pasillos perimetrales resultado de una profunda remodelación de la casa anterior donde esta estancia fue un patio con fuente y sus galerías. Esta casa, construida a fines del siglo V sobre una casa o casas precedentes, constituye el final de la época tardoantigua permaneciendo activa hasta principios del siglo VI, cuando es abandonada. En ella se han encontrado abundantes elementos de uso litúrgico, lo que junto al ábside y una inscripción que habla de la restauración de una iglesia, nos llevó en un principio a considerar que se trataba de un conjunto eclesiástico del que formaba parte también la Casa de las Basas, todo ello con resultados parciales de excavación. La excavación completa del ámbito afectado, como hemos señalado, negó la existencia de la iglesia, siendo considerada la casa quizás de algún comerciante de alto rango que mercaba con elementos litúrgicos con Oriente. La inscripción procederá de una iglesia que se encuentra en las cercanías y que llegó aquí como producto de acarreo.

CASA DE LA NORIA: El solar de la Encarnación permanece abandonado desde el siglo VI hasta época taífa o almorávide, en el siglo XI, cuando se vuelven a construir casas, creciendo en número hasta la conquista castellana. De esa etapa conservamos esta casa de organización típicamente andalusí, dispuesta en torno a un patio rehundido con pileta de riego y andén central que separa dos parterres de jardín. Alrededor del andén perimetral superior se distribuyen las habitaciones, salón, cocina y letrina. Una de las habitaciones conserva las trazas en el suelo de la maquinaria de una noria que sacaba el agua del pozo junto al patio. La casa conserva parcialmente solerías de ladrillo en alguna de las estancias.

Recursos expositivos

El proyecto museológico (Palomino González y Amores Carredano, 2010) contempló la ubicación de los accesos y de la tienda, la distribución de los espacios y los itinerarios ofreciendo distintas sensaciones al recorrer los restos como deambular entre las construcciones originales tardías aprovechando la ausencia de pavimentos originales conservados y contemplar las casas con mosaicos sobre pasarelas o bajo vidrio. En cuanto a la información, se ha colocado un número amplio de puntos de información interactivos que permiten desarrollar argumentos de ma-

nera amplia e imaginativa, con facilidad para modificar los contenidos, incorporar diferentes opciones de idiomas, etc., lo cual ha sido un acierto del diseño museográfico. El recorrido incluye, además, espacios donde proyectar audiovisuales, aún no desarrollados pero necesarios, sobre variados aspectos tanto del contexto histórico de la plaza de la Encarnación en la ciudad como temáticas específicas. Están contemplados en el proyecto y disponen de su infraestructura pero están a la espera de su dotación.

Otro recurso que enriquece la oferta consiste en la incorporación de vitrinas en el recorrido que complementan a la información textual y gráfica de los puntos interactivos, lo cual multiplica y diversifica los contenidos y favorece la percepción de sensaciones en la visita. Se trata de un recurso inusual en este tipo de infraestructuras museísticas y que permite exhibir tanto los hallazgos realizados en el propio yacimiento, como ocurre en la propuesta actual, como realizar exhibiciones temporales con otros argumentos y materiales asociados. En 2011 se presentaron por vez primera las vitrinas montadas con los materiales más selectos aparecidos en las excavaciones como parte de la exposición *Roma Quanta Fuit. Antiquarium de Sevilla*: los peces que componían los preparados de salazón; un conjunto de lucernas que aparecieron en un taller del siglo I; elementos arquitectónicos tardíos o de un taller de vidrio; esculturas de pequeño formato; objetos e inscripciones tardoantiguas paleocristianas; diversos vasos hispanomusulmanes o una fuente de mármol almohade con epígrafe. Otros elementos originales expuestos son dos bellos mosaicos que aparecieron en lugares donde coincidían con la cimentación de uno de los parasoles sin que los trabajos previos los hubieran advertido. El criterio ha sido incorporarlos a la exhibición montados sobre paneles y colocados como tableros inclinados apoyados sobre los pilares de hierro de la estructura. El mosaico llamado de “los nudos” y el de “los pájaros”, ambos del siglo II-III, enriquecen sin duda la visita abundando en la ambigüedad que los valora tanto como un suelo decorado que se muestra en el suelo de una casa romana, *in situ*, como una obra de arte y de civilización que se muestra vertical, aislado, a modo de cuadro o tapiz. La colección de mosaicos que ha ofrecido la plaza de la Encarnación es amplia y aún restan por colocar *in situ* 18 pavimentos en diferente estado de conservación. Aparte de esta colección se extrajeron otros pavimentos de mosaico correspondientes a hechos aislados o a fases anteriores y que se pueden exhibir en otros paneles inclinados en el propio recinto expositivo.

Un hecho singular del proyecto fue reservar un amplio espacio en la esquina sureste para sala multiusos. En este espacio no se hallaron restos de interés debido al intenso expolio sufrido, dándose la coincidencia de conectar con el acceso que en su día se construyó para que los automóviles bajaran al aparcamiento. De este modo se ha podido dotar al conjunto patrimonial de la Encarnación de una potente infraestructura que puede servir de apoyo a las actividades de la sala de restos o bien funcionar de modo independiente para otras propuestas.

El proyecto arquitectónico fue redactado por Felipe Palomino (Palomino González y Amores Carredano, 2010), quien diseñó con acierto las soluciones y diseño de los recorridos e infraestructuras técnicas y museográficas de modo que el espacio dispone de un amplio elenco de recursos. Para mitigar la sensación de agobio que pudiere producir el amplio espacio de sótano de las salas de restos y la sala polivalente el arquitecto planteó, recogiendo sus palabras, “generar un nuevo espacio dentro del contenedor existente, el cual, como si fuese una burbuja, existiese dentro del otro. Espacios que existen dentro de otros espacios”. Esta nueva sensación la consigue mediante el uso de membranas de vidrio, de U-Glass para el perímetro y vidrio liso tanto para la pared de separación con el pasillo de acceso —el llamado paseo arqueológico— como para la pared que define la sala polivalente generando transparencias sugerentes con la sala de restos. El espacio así organizado se agranda, desdibujando sus límites, que pudieran estar más lejanos, desapareciendo la sensación de sótano, lo cual está amenizado por el juego de luces mediante leds de colores tras la membrana de U-Glass. Las transparencias del espacio se hacen extensivas a las barandillas de las pasa-



Mosaico de los Pájaros. © Pepe Morón

relas, construidas en vidrio y a los paneles colgantes formalizados en malla metálica para delimitar algunos espacios interiores del recorrido. Otros elementos que incorpora son las delimitaciones de los patios de las casas mediante recercados luminosos que ayudan a la lectura de los espacios.

Nombrar al espacio arqueológico de la plaza de la Encarnación “Antiquarium de Sevilla” formó parte de la propuesta del plan museológico. Se trata de una denominación de uso tradicional en Italia, por ejemplo, donde así se denominaban las colecciones y pequeños museos de localidades y yacimientos con propuestas ya muy desfasadas. En España, sin embargo, ese nombre no ha sido usado y me pareció sugerente para dotar a la cripta de la

Encarnación de una marca propia que significara el corazón de la memoria antigua de la ciudad de Sevilla en el centro geométrico del centro histórico. La propuesta ha sido asumida con receptividad por la población y el espacio expositivo sorprende a propios y extraños generando, como se pretendía, muchas expectativas de uso complementarias a la propia exhibición de sus propios contenidos. Entre ellas se encuentran hasta ahora aulas y talleres didácticos, exposiciones de diversa temática y reuniones empresariales en la Galería del Antiquarium y varias representaciones teatrales en el patio de la Casa de las Columnas. A este respecto, el espacio y las condiciones de conservación permiten obras de escaso reparto de actores para un aforo máximo de 200 espectadores que se distribuyen sentados en la pasarela perimetral que rodea al patio. El éxito ha sido paralelo a la oportunidad que supone para los actores representar obras inspiradas en la Antigüedad en un marco único, una sensación y emociones de las que participan los espectadores.

La oferta actual del Antiquarium y el potencial que encierra, incorporando al máximo los elementos y recursos que aún esperan y desarrollando un modelo de gestión acorde a sus características, no dejan duda sobre la correcta decisión de la administración de ordenar la conservación y musealización de los restos arqueológicos aparecidos en las obras de un aparcamiento. Aquella oportunidad es una realidad viva del patrimonio de la ciudad de Sevilla.



Planta de Musealización del Antiquarium. C.A.



BIBLIOGRAFÍA

Amores, Fernando; García Vargas, Enrique; González, Daniel y Lozano, M. C. (2007). Una factoría altoimperial de salazones en Hispalis (Sevilla, España). En: L. Lagóstena, L.; Bernal, D. y Arévalo, A. (eds.). *CETARIAE 2005: salsas y salazones de pescado en occidente durante la Antigüedad: actas del congreso internacional (Cádiz, 7-9 noviembre de 2005)*. Oxford: John and Erica Hedges Ltd., p. 335-339.

Amores Carredano, Fernando y González Acuña, Daniel (2006). V Fase de intervención arqueológica en el Mercado de la Encarnación (Sevilla): contextos tardoantiguos. En: *Anuario Arqueológico de Andalucía, 2003. III, Actividades de urgencia*. Sevilla: Consejería de Cultura, v. 3, p. 197-206.

Amores Carredano, Fernando y González Acuña, Daniel (2010). VI Fase de intervención arqueológica en el mercado de La Encarnación (Sevilla): interacción con el proyecto arquitectónico, contextos excavados y medidas de conservación preventiva. En: *Anuario Arqueológico de Andalucía. 2005. III, Actividades de urgencia*. Sevilla: Consejería de Cultura, v. 2, p. 3128-3151.

Amores Carredano, Fernando, González Acuña, Daniel y Jiménez Sancho, Álvaro (2005). La musealización de los restos arqueológicos de la Encarnación y la emergencia de un nuevo escenario patrimonial en la ciudad de Sevilla. En: Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos (3º. 2004. Zaragoza). *De la excavación al público: procesos de decisión y creación de nuevos recursos*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, Área de Cultura y Turismo, Servicio de Cultura: Institución Fernando el Católico, p. 25-30.

Amores Carredano, Fernando; Vera Reina, Manuel; Jiménez Sancho, Álvaro y González Acuña, Daniel (2006). V fase de intervención arqueológica en el mercado de La Encarnación (Sevilla). Fase de enlace y contextos islámicos. En: *Anuario Arqueológico de Andalucía, 2003. III, Actividades de urgencia*. Sevilla: Consejería de Cultura, v. 2, p. 207-215.

Chinchilla Mata, José Miguel; Amores Carredano, Fernando y Palomino González, Felipe (2007). *Antiquarium de Sevilla: propuesta para la musealización de los restos arqueológicos de la plaza de La Encarnación*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Gerencia Municipal de Urbanismo. Documento administrativo.

González Acuña, Daniel (2011). *Forma Urbis Hispalenses: el urbanismo de la ciudad romana de Hispalis a través de los testimonios arqueológicos*. Sevilla: Fundación Focus-Abengo: Universidad de Sevilla.

Haro Ruiz, Enrique de (dir.) (2003). *Plaza de la Encarnación, exposición: la plaza y el laberinto: del 20 de marzo al 16 de mayo de 2003*. Sevilla: Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla.

Palomino González, Felipe y Amores Carredano, Fernando (2010). *Proyecto de obras de reforma en nivel 0 del complejo Metropol-Parasol para su adaptación a centro de interpretación, musealización y puesta en valor de los restos arqueológicos*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Gerencia Municipal de Urbanismo. Documento administrativo.

Pozo Blázquez, Florentino y Jiménez Sancho, Álvaro (2002). Fases I y II de intervención en el solar del antiguo mercado de La Encarnación (Sevilla). En: *Anuario Arqueológico de Andalucía 1999. III, Actividades de urgencia*. Sevilla: Consejería de Cultura, v. 2, p. 807- 830.

Verdugo, Javier; Larrey, Enrique y Murillo, María Teresa (1994). Excavación arqueológica de urgencia en el solar del antiguo Mercado de la Encarnación de Sevilla. En: *Anuario Arqueológico de Andalucía 1991. III, Actividades de urgencia*. Sevilla: Consejería de Cultura, v. 2, p. 454-466.

Verdugo Santos, Javier y Queraltó Dastis, Javier (2003). Las criptas arqueológicas como centros de conservación e interpretación del patrimonio en ciudades superpuestas: una propuesta para el solar de la Encarnación de Sevilla. En: Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos (2º. 2002. Barcelona). *II Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos: nuevos conceptos y estrategias de gestión y comunicación*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat, p. 102-113.

Verdugo Santos, Javier y Queraltó Dastis, Javier (2005). El solar de la Encarnación de Sevilla. Debate ciudadano y soluciones para un conflicto. Resultado del concurso internacional de ideas. En: Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos (3º. 2004. Zaragoza). *De la excavación al público: procesos de decisión y creación de nuevos recursos*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, Área de Cultura y Turismo, Servicio de Cultura: Institución Fernando el Católico, p. 377-382.



Castellum Aquae

Miguel Ángel García García y María Ángeles González Cano

La utilización de sistemas de captación, canalización y distribución de agua procedente de ríos, acuíferos o lluvia es un hecho ligado desde sus propios orígenes al fenómeno urbano. No obstante, fue la civilización romana la que, durante la Antigüedad, llegó a alcanzar el mayor nivel de perfeccionamiento de estos sistemas hasta convertirlos en una seña de identidad cultural. Esta afirmación debe ser entendida en un sentido amplio puesto que, junto a los avances técnicos en este campo, durante este periodo se van a operar importantes cambios en la concepción del propio hecho del abastecimiento de agua a las ciudades, que llega a alcanzar el nivel de derecho ciudadano¹.

Para entender en toda su dimensión el significativo desarrollo de las infraestructuras hidráulicas entre otras obras de carácter público en el mundo romano, es necesario tener presente el papel crucial que tuvo el fenómeno evergético en el funcionamiento y organización del sistema político urbano². Según este, las élites ciudadanas accedían y alcanzaban puestos de control y gobierno mediante la donación de bienes a la comunidad. Estas donaciones podían ser de muy diferente naturaleza y se realizaban, por ejemplo, mediante la promoción de actividades lúdicas, la financiación de la construcción de edificios e infraestructuras públicas, como es el caso de los acueductos, o simplemente a través del reparto de alimentos y comida entre las clases pobres. De tal forma se alcanzaban honores y prestigio, y se establecían las relaciones clientelares necesarias para desarrollar una carrera política de éxito. La principal consecuencia de este fenómeno fue una espectacular proliferación de obras públicas a lo largo de toda la cuenca mediterránea.

En el imaginario colectivo, los acueductos romanos se identifican generalmente con una visión romántica de grandes arcadas en ruinas que recorren campos o sobreviven fosilizados dentro de las ciudades. No obstante, es

1. En épocas posteriores el acceso a un suministro de agua corriente llegará a convertirse en todo un símbolo de estatus social, no alcanzándose de nuevo este carácter público en el mundo occidental, según los casos, hasta los siglos XIX y XX.

2. A un nivel superior, a partir del siglo I d.C. los propios emperadores actuarán igualmente como evergetas, según este modelo, para desarrollar sus políticas de propaganda y control.

necesario considerar que el acueducto romano es un complejo sistema de ingeniería civil que se desarrolla desde el lugar de captación del agua (*caput aquae*) hasta el punto de su reparto y distribución a los distintos terminales.

Una de las características más significativas en la construcción de estas infraestructuras es la capacidad para desarrollar soluciones a los problemas específicos que planteaban en cada caso la topografía presente a lo largo de su trazado y las características de los manantiales. Así, con el fin de garantizar un suministro eficiente y continuado de agua limpia, los ingenieros romanos recurrieron a un amplio abanico de fórmulas técnicas como decantadores, aliviaderos, aireadores, sifones, torres y depósitos, que eran utilizados según las necesidades concretas en cada caso en diferentes puntos del recorrido del acueducto. Del mismo modo, la propia conducción de agua va a presentar diferentes características según estas necesidades, discurriendo de forma aérea o subterránea.

La cisterna romana de la plaza de la Pescadería

El proyecto de restitución de pavimentos en vía pública *Piel Sensible, Casco Antiguo*, promovido por la Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Sevilla, brindó una excelente oportunidad para sondear un sector al que la historiografía había otorgado un papel determinante en la evolución urbana de la ciudad, fundamentalmente en relación con la posible presencia de un área foral en época romana en el ámbito de la actual plaza de la Alfalfa (Blanco, 1976). A pesar de que no se han documentado hasta la fecha datos estratigráficos que permitan corroborar o descartar esta hipótesis, las intervenciones desarrolladas en el entorno inmediato sí habían demostrado el potencial arqueológico del sector localizándose sendos complejos termales en la calle Abades (Corzo, 1991) y Cuesta del Rosario (Collantes, 1977), y evidenciándose una ocupación continuada desde época prerromana en la calle San Isidoro (Campos, 1985). De este modo, junto al preceptivo control arqueológico de movimientos de tierra correspondientes al proyecto de urbanización, se proyectó la ejecución de una serie de sondeos estratigráficos con objeto de conseguir mayor información sobre las características de la secuencia histórica de la zona.

La ejecución del sondeo situado en la plaza de la Pescadería permitió localizar un potente muro que pudo identificarse como parte de una gran cisterna de época romana. La importancia del hallazgo motivó la continuación de las labores arqueológicas con el fin de delimitar el perímetro de la estructura. En el transcurso de estos trabajos se localizaron todos sus muros exteriores, a excepción del frente sur, y se pudo constatar el alto nivel de conservación de los alzados del edificio por lo cual se planteó la excavación en extensión de la nave oriental del mismo.

Los trabajos realizados documentaron una cisterna de planta rectangular, organizada en tres naves longitudinales comunicadas entre sí mediante vanos rematados en arcos de medio punto ligeramente rebajado³. La técnica utilizada para su construcción es el *opus testaceum*, disponiéndose en las caras de los muros hiladas alternas de ladrillo colocadas a soga y tizón, mientras que el núcleo se compone de un relleno de mortero de cal, reforzado con materiales de acarreo, entre verdugadas de ladrillo. El revestimiento de los muros está compuesto por un revoque

3. La excavación en extensión de la nave oriental de la cisterna se desarrolló en un área de 227 metros cuadrados, correspondiente aproximadamente a la mitad de su superficie total, y encontrándose la mitad sur bajo la calzada de Cuesta del Rosario y la línea de edificios adyacentes. Esta restitución hipotética está basada en la identificación del vano de comunicación situado al S del área excavada como parte de uno de los ejes del edificio, considerando un trazado simétrico de la planta del mismo. De este modo, la dimensión total de la cisterna sería de 45 metros de largo y 20,7 metros de ancho, midiendo cada una de las naves 41 metros de longitud y 5 metros de anchura.



Vista del interior de la nave oriental de la cisterna romana tras su excavación y cerramiento. © M. Ángel García y M. Ángeles González

de mortero de cal y áridos, y un enlucido de mortero de cal depurado y de acabado liso, lo que permitía impermeabilizar el interior de la estructura de acuerdo a su función como contenedor hidráulico. Asociado de igual modo a este uso corresponde la colocación de medios boces en el encuentro de los planos formados por paredes y pavimento, siendo significativamente de mayor tamaño los horizontales que los verticales. La función de estos elementos, muy usuales en las infraestructuras hidráulicas romanas, es servir de refuerzo para evitar la aparición de grietas y sus consecuentes filtraciones. El pavimento está formado por una potente base de *opus signinum* compuesto por mortero de cal, fragmentos cerámicos y materiales de acarreo dispuestos en tongadas y compactados. Por último, aunque no se ha conservado resto alguno de la cubier-



Detalle de uno de los vanos de comunicación internos. © M. Ángel García y M. Ángeles González



Restos de muro correspondientes a la fase de reocupación tardoantigua, construido sobre las primeras fases de colmatación de la cisterna.
© M. Ángel García y M. Ángeles González

ta del edificio, en función de los paralelos existentes y las características de la edificación romana, puede considerarse probable que se tratase de un sistema de bóvedas de medio cañón.

Desafortunadamente, la intervención arqueológica no ha podido documentar los principales elementos funcionales de la cisterna, como son los sistemas de alimentación y distribución del agua almacenada. No obstante, las significativas dimensiones de la estructura parecen descartar, a priori, que se tratase de un depósito de aguas pluviales, siendo más probable plantear que formase parte de un acueducto que aprovisionase a *Hispalis*.

Diferentes paralelos formales permiten ratificar este argumento, entre los que pueden mencionarse los depósitos del acueducto del Gier, en Lyon (Francia), los de Ain El Hammam, en Dougga (Túnez) y, sobre todo, los conservados en la vecina *Italica*, con los que la cisterna hispalense comparte numerosas similitudes.

El ejemplar italicense (Pellicer, 1982) presenta el mismo tipo de planta rectangular con tres naves intercomunicadas entre sí por vanos rematados en medio punto. Sin embargo, la utilización de contrafuertes internos en los muros exteriores, así como las menores dimensiones del edificio⁴, diferencian ambas edificaciones. Del mismo modo, el *castellum* italicense presenta dos vanos de comunicación en cada uno de los muros internos, mientras que el ejemplar hispalense debe tener al menos tres aunque de menor tamaño. A pesar de estas diferencias, la simili-

4. Concretamente son de 31 metros de longitud y 17 metros de anchura.



Grafito realizado en carbón representando una silueta femenina.
© M. Ángel García y M. Ángeles González

tud en la técnica constructiva y la datación de ambos edificios en el siglo II d.C. no parece casual y pudiera responder a algún empeño de tipo programático.

El análisis del registro arqueológico obtenido durante la intervención en la plaza de la Pescadería ha permitido determinar el marco cronológico y funcional de este depósito romano. La fecha de la construcción del edificio se sitúa en la primera mitad del siglo II d.C., ubicándose en un sector previamente urbanizado (García, 2007)⁵. El edificio se mantuvo en uso sin haber sido registrados reformas o cambios hasta época tardoantigua y finalmente, tras la pérdida de las cubiertas, los primeros niveles de colmatación en el siglo VI. Aunque se ha podido documentar una colmatación rápida de la estructura, de forma puntual no finalizará hasta época islámica, conviviendo con procesos de saqueo selectivo de materiales constructivos.

Desafortunadamente, no existen elementos de juicio que permitan datar la interrupción del suministro de agua, ni identificar las causas que la motivaron. No obstante, la construcción de un muro tardoantiguo en *opus listatum* que compartimentaba el extremo norte de la nave excavada, así como la presencia de

diversos *graffitis* realizados con carbón⁶, parecen corroborar un proceso de ocupación secundaria del edificio en un periodo de tiempo situado entre la interrupción del suministro y la colmatación de la estructura.

Uno de los aspectos más interesantes de la intervención en la plaza de la Pescadería resulta de esta rápida colmatación, ya que ha permitido recuperar un homogéneo conjunto cerámico enmarcado cronológicamente en la mitad del siglo VI d.C., periodo hasta la fecha poco documentado en la estratigrafía de Sevilla con una significativa excepción en la excavación del mercado de la Encarnación (Amores *et al.*, 2007: 147-163). Este conjunto cerámico está fundamentalmente compuesto por importaciones de vajilla de mesa como sigillatas claras y focas, ánforas en las que predominan las producciones béticas y lusitanas, y cerámica común de producción local. Las características de estos contextos evidencian un importante proceso de evolución en la estructura socioeconómica de la *Hispalis* tardoantigua a pesar de la continuidad de los procesos comerciales interprovinciales (Maestre *et al.*, 2010).

5. La excavación superficial de la zona baja de la plaza ha permitido registrar una secuencia de ocupación continuada desde el periodo prerromano. En época tardorrepublicana se documentan contextos funerarios amortizados en época julio-claudia por una operación de aterrazamiento del borde de la terraza fluvial, asociada a la implantación, en primer lugar, de puntuales actividades artesanales a las que corresponden restos de cloacas y pavimentos realizados con materiales cerámicos reaprovechados y, posteriormente, la construcción de estructuras de tipo público y residencial. De las segundas únicamente se conserva la cimentación de una línea de fachada que discurre paralela al muro occidental de la cisterna, al haber sido derribadas para la construcción de la estructura hidráulica.

6. Han podido documentarse cinco *graffitis*, en los que únicamente pueden identificarse motivos concretos en dos de ellos, debido al mal estado de conservación. En uno de los casos se trata de una silueta humana, posiblemente femenina y en el otro de la representación esquemática de una nave.

Aqua Hispalensis

La escasez de datos arqueológicos, debida entre otros motivos a la intensa ocupación urbana en épocas posteriores, ha sido la causa de que la mayor parte de la investigación sobre *Hispalis* se haya desarrollado en el campo de la hipótesis teórica. Así pues, las diferentes propuestas elaboradas en torno al urbanismo hispalense han intentado establecer visiones coherentes basándose en la utilización de presupuestos clásicos en los que articular el fragmentado conocimiento de la realidad arqueológica.

Sin embargo, en el transcurso de la última década, diferentes intervenciones han incrementado significativamente el volumen de información sobre los contextos arqueológicos de época antigua, haciendo posible la apertura de nuevas líneas de investigación en este campo. En este sentido, el descubrimiento de la cisterna romana de la plaza de la Pescadería constituye un nuevo y valioso argumento para profundizar en el conocimiento del urbanismo hispalense, ya que en sí misma esta estructura es un elemento vertebrador en la configuración de la ciudad.

Tal y como se ha indicado, la cisterna descubierta puede ser identificada como uno de los elementos funcionales de un acueducto que abasteciese a la ciudad de *Hispalis*. Como hipótesis inicial, es posible plantear que este edificio se encuentre relacionado con el acueducto reaprovechado parcialmente para la construcción, en época medieval, de los conocidos como Caños de Carmona⁷.

El principal problema que se encuentra para corroborar este argumento es, una vez más, la escasez de datos materiales sobre los que poder establecer un campo de trabajo, obligando a la investigación a desarrollarse en el campo de la hipótesis. No obstante, las trazas que aún restan de este sistema ingenieril hacen posible plantear una visión coherente de la infraestructura.

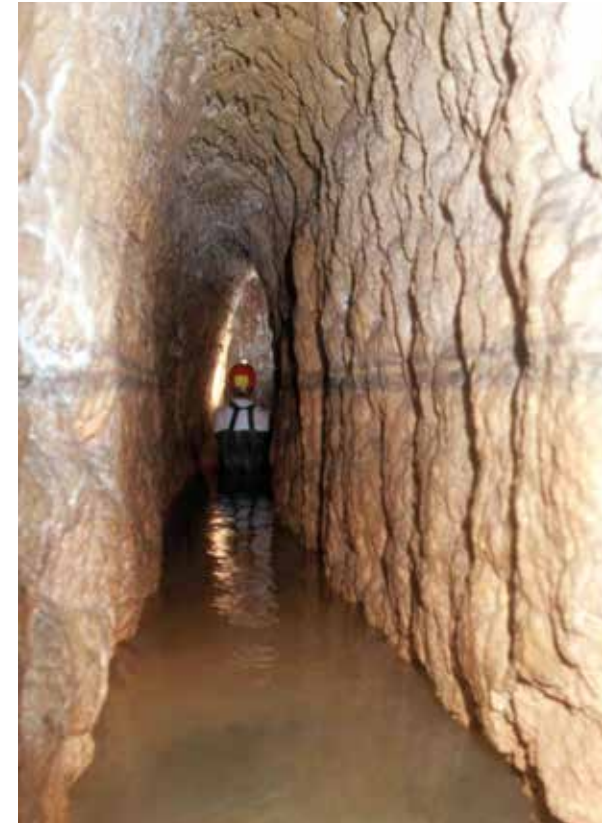
Caput Aquae

Las características del enclave en que se sitúa la actual localidad de Alcalá de Guadaíra han favorecido el aprovechamiento de los recursos hídricos desde época antigua. Concretamente, las condiciones geológicas del subsuelo son propicias para desarrollar un sistema bien conocido por los ingenieros romanos como es la captación de agua basada en la apertura de galerías subterráneas⁸. La calidad y abundancia del agua extraída son la causa de que la explotación de este recurso tuviera continuidad hasta prácticamente el final de la pasada centuria, tanto como uno de los principales medios de abastecimiento a la ciudad de Sevilla como para su utilización en regadíos y como fuerza motriz para el funcionamiento de molinos harineros⁹.

7. Como es conocido, esta denominación debe su origen a que el acueducto tenía su encuentro con la muralla de la ciudad en la Puerta de Carmona, si bien procedía de la localidad de Alcalá de Guadaíra.

8. Igualmente, la excavación de *cuniculi* y galerías, con el fin de drenar terrenos o extraer minerales era una práctica muy extendida en la minería romana.

9. En esta continuidad debe considerarse el probable hiato que supuso la interrupción del suministro desde el siglo VI a la reconstrucción almohade. A partir de esta fecha existe mucha documentación que acredita el uso de la conducción hasta el siglo pasado. De hecho, estuvo en uso puntual para The Seville Water Works Company y, posteriormente, para Emasesa hasta los años 80 del siglo pasado, la cual llevaba a cabo semanalmente trabajos de mantenimiento de las galerías, gracias a los cuales el acueducto subterráneo se encontraba hasta hace pocos años en un estado de conservación excepcional. (Álvarez García *et al.*, 2004).



Galería excavada en calcarenita en el tramo de captación del acueducto. © Sociedad Espeleológica Geos

Diversos trabajos de prospección espeleológica han evidenciado la existencia de un complejo entramado de túneles que, a modo de emisarios, abastecían una galería principal, denominada en época moderna Mina de agua o Real (Álvarez García *et al.*, 2010). Todo el sistema se encontraba excavado directamente en las calcarenitas que conforman el alcor, captando el agua desde el punto más bajo del mismo, en el conocido como manantial o Mina de Santa Lucía¹⁰.

Las características de las galerías y la presencia de elementos dispersos como elementos constructivos y *lucernaria*, huecos excavados en las paredes utilizados en la minería romana para la colocación de lucernas, permitirían defender una adscripción cronológica en época antigua para algunas de estas infraestructuras. En todo caso, la continuidad e intensidad de la explotación en época moderna y contemporánea hacen complicada la identificación del sistema de captación original, que únicamente puede ser resuelta en base a un estudio arqueológico sistemático que aún está pendiente de realización.

La conducción de agua de Alcalá de Guadaíra a Sevilla

En 1172, el cronista almohade Ibn Sahib Al-Salat refiere detalladamente en su *Al-Mann bil-Imana* los trabajos que condujeron a recuperar el antiguo acueducto romano de *Hispalis*:

“El Amir al-Mu'minin, cuando se acabó la construcción que había fundado (la Buhayra), se cuidó de llevar agua para regar lo que había plantado. Había fuera de la puerta de Carmona, en el llano, sobre el camino que conduce a Carmona, huellas antiguas, que se habían cubierto, de la construcción de una acequia. La tierra se elevaba sobre ella y había en la tierra una línea de piedras, cuyo significado se desconocía. Fue a ella al-Hayy Yaçiş, el ingeniero, y cavó alrededor de los vestigios mencionados, y he aquí que apareció la traza de un acueducto, por el que se conducía el agua antiguamente a Sevilla, obra de los primeros reyes de los romanos, de épocas pasadas, de gentes desaparecidas, de siglos anteriores. No cesó el ingeniero Yaçiş de seguir la excavación con

10. En las inmediaciones del manantial de Santa Lucía se ha localizado un asentamiento romano en el que son destacables restos de una estructura de época bajoimperial, que sus excavadores asocian probablemente a labores agrícolas o de almacenamiento, sin mencionar una posible relación con el punto de partida del acueducto (Cervera Pozo, 2006).

los mineros y obreros y con los cientos de hombres y trabajadores que iban con él, hasta que la excavación lo condujo hasta la fuente llamada entre las gentes de Sevilla y de su región Fuente de al-Gabar, nombre que tuvo en los tiempos pasados. Y he aquí que el agua de esta fuente no era de manantial, sino que era un sitio que se había abierto en el trayecto del acueducto antiguo. El agua se cortó para la gente al llegar la excavación al sitio indicado y conoció con esto Yaçış que había encontrado el acueducto; y continuó los trabajos hasta que encontró la toma de agua del río en las cercanías del castillo de Yabir (Alcalá de Guadaíra) con una línea borrada”. (Ibn Sahib al-Sala, 1969: 190)

Ante la falta de datos arqueológicos, esta fuente constituye una ayuda inestimable para el conocimiento del acueducto romano, aportando una información de gran interés. En primer lugar, la descripción de los restos localizados por el ingeniero almohade permite plantear que el acueducto discurría de forma superficial o subterránea en la práctica totalidad de su recorrido, ya que se indica que los restos visibles se encontraban situados fuera de la puerta de la ciudad y que la tierra se elevaba sobre los restos de la acequia. De igual modo, cabe suponer que la presencia de *arcuationes* hubiese sido objeto de atención por parte del cronista, aunque es probable que para salvar la cuenca del Tagarete se hubiese utilizado un sistema de arquerías, perdido ya en el siglo XII. La referencia a una línea de piedras de significado incierto pudiera corresponder al sistema de cubrición del *specus*, o bien indicaría la presencia de los restos de una conducción elevada. En cualquier caso, la descripción de estos restos hace pensar de nuevo en las posibles similitudes con el acueducto de Itálica, cuya canalización discurre de forma subterránea o ligeramente elevada sobre el terreno¹¹.

Volviendo a la fuente documental, el autor indica que los trabajos continuaron hasta llegar a la fuente de al-Gabar, donde se descubrió que no se surtía de un manantial sino del propio acueducto romano. Esto corroboraría que, hasta este punto, el acueducto continuaba operativo en edad medieval, por lo que se puede suponer que el resto del trazado hasta el *caput aquae* no tuvo que ser objeto necesariamente de una remodelación.

Dentro siempre del campo de la propuesta teórica, el trazado existente entre la citada fuente de al-Gabar y el punto de partida del acueducto podría corresponder con el tramo desarrollado hasta la Hacienda de la Red. Este tramo subterráneo presenta como característica el uso de bóvedas de ladrillo al discurrir ya fuera del terreno de calcarenitas del alcor alcalareño (Fernández Chaves, 2011: 83). De otra parte, esta identificación explicaría el hecho de que a partir de la Hacienda de la Red el recorrido medieval discurriese a cielo abierto en la denominada en edad moderna como Acequia de los Caños hasta el humilladero de la Cruz del Campo, donde la canalización se elevaba sobre arcos hasta la ciudad¹².

El único hito arqueológico de época romana registrado en el trayecto del acueducto en su paso hacia el núcleo urbano es una base de *caementicium* localizada durante los trabajos de rehabilitación del Humilladero de la Cruz del Campo (Vera Reina, 2005). Esta base, reaprovechada para la construcción del templete, se encontraría forrada con sillares de piedra alberiza, de los que se conservan restos junto a otros materiales romanos, reutilizados en la cimentación del edificio gótico. La entidad de los restos ha llevado a sus excavadores a establecer varias hipótesis,

11. De hecho las conducciones subterráneas eran las más frecuentes en la Roma de Frontino, suponiendo el 86,7% frente a las de cielo abierto que eran el 1,1%, y sobre puente (acueducto) el 12,2% (Peña Olivas, 2010).

12. Las circunstancias y evolución histórica de los Caños de Carmona han sido objeto de estudio por parte de Alfonso Jiménez y Francisco Fernández Chaves y serán tratados en otro capítulo del presente volumen.

identificándolos bien como parte de una estructura monumental que pudiera corresponder a un templo dedicado a un lar, bien asociado a la presencia de la conducción de agua como un ninfeo o bien como un elemento funcional del mismo acueducto, como “un depósito en el lugar donde fluye de nuevo el agua”. Desgraciadamente, la falta de datos impide dar solución a esta cuestión.

El abastecimiento urbano

La utilización de depósitos para el almacenamiento del agua transportada por los acueductos fue una de las soluciones planteadas por la ingeniería romana para asegurar un abastecimiento continuado de las ciudades, aunque, según las necesidades específicas de cada lugar, presentaban diferentes tipologías y dimensiones.

Estas estructuras podían cumplir, asimismo, con una función específica en el sistema de traída de agua, actuando como decantadores (*piscinae limariae*) para eliminar del agua los elementos en suspensión antes de su distribución. Este es, por ejemplo, el caso del depósito hispalense cuyo suelo presenta una suave inclinación en dirección sur-norte, con el fin de facilitar las tareas de limpieza de estos materiales decantados.

Del mismo modo, estos depósitos ocasionalmente podían funcionar como repartidores ante la ausencia de otro de los elementos propios de los acueductos, los *castella divisoria*, en los que el agua era distribuida a las diferentes redes de suministro. En estos puntos de distribución se utilizaban sistemas que permitían priorizar el suministro, asegurando el abastecimiento básico antes que el consumo en estructuras de tipo lúdico o privado (Trevor, 1996: 261-276)¹³.

Desconocemos cuál fue el esquema organizativo del acueducto hispalense en el interior de la ciudad y si existieron otros depósitos secundarios o repartidores para llevar a cabo la distribución del agua, aunque es probable que así fuese. En todo caso, ante las escasas evidencias de las que disponemos, un aspecto resulta especialmente significativo y es el de la ubicación del depósito documentado.

Así, a pesar de que en la mayoría de las ocasiones estos depósitos o los repartidores principales se situaban cerca de las murallas o en una posición periférica en las ciudades, encontramos que el depósito hispalense se ubica en el interior del entramado urbano. Este singular hecho podría responder a diferentes motivos. Por un lado, podría ser explicado por la necesidad de ubicar el depósito en un punto estratégico conforme con la topografía de la ciudad. En este sentido, la localización en el borde de la antigua terraza fluvial sería óptima para dar abastecimiento a la expansión urbana en la zona ribereña del antiguo cauce del *Baetis*¹⁴. Por otra parte, y del mismo modo que sucede en *Italica*, la localización de la cisterna pudiera haber sido elegida buscando la cercanía de algún tipo de complejo público que tuviese una especial necesidad de abastecimiento hídrico, como las termas, que en el caso italicense presentan una conexión directa con el *castellum aquae* (Rodríguez Hidalgo *et al.*, 1999). En este mismo sentido, e incidiendo en el paralelo con la ciudad vecina, el depósito hispalense podría no corresponder a una estructura lineal

13. Las soluciones para ello eran simples pero muy eficaces. Por ejemplo, colocando a diferente altura las salidas de agua correspondientes a cada una de las redes, de modo que las correspondientes a las fuentes públicas fueran siempre las más bajas.

14. En relación con la topografía urbana, resulta dudoso un abastecimiento al núcleo original de *Hispalis*, situado a cotas superiores. Así, teniendo en cuenta la referencia de 9 metros de cota absoluta que presenta el pavimento localizado del edificio, es más factible que este abasteciese a los sectores urbanos situados bajo esta cota. En este sentido, la ampliación urbana que vivió *Hispalis*, precisamente por debajo de estas cotas, desde la época flavia pudiera ser una de las razones que llevasen a promover la construcción de esta infraestructura.



Pozo de agua localizado durante las excavaciones de la plaza de La Pescadería. © M. Ángel García y M. Ángeles González

en el que fuese el punto terminal, sino que fuera parte de un ramal dividido de la línea principal.

Las dimensiones de la cisterna romana de la plaza de la Pescadería hacen pensar en un significativo volumen de agua que permitiría cubrir tanto las necesidades de abastecimiento de las fuentes públicas, como prestar servicio a termas y otro tipo de edificios de tipo público o privado, domésticos, monumentales o industriales¹⁵.

En relación con el suministro básico, han podido atestiguar restos de la red de tuberías de plomo para el abastecimiento de las fuentes públicas en la excavación del solar de la plaza de la Encarnación, donde igualmente ha sido excavado el *lacus* correspondiente

a una de estas fuentes. Del mismo modo, en esta misma intervención se documenta la utilización, a partir del siglo II d.C., de agua corriente en contextos residenciales privados, concretamente alimentando fuentes en estanques de tipo *impluvium* (González Acuña, 2011: 28).

El inicio del abastecimiento de agua procedente del acueducto hubo de modificar sensiblemente las prácticas para la captación de agua, que desde el siglo I d.C. fundamentalmente consistían en la apertura de pozos. De este modo, aunque la obtención de agua por este medio va a continuar produciéndose, se registran diferentes casos de amortización de estos a partir del siglo II d.C. Un ejemplo significativo lo constituye el abastecimiento de un edificio descubierto durante la intervención arqueológica en la plaza de la Pescadería que, por su entidad, pudiera ser identificado como parte de una estructura de carácter público. Los restos documentados correspondían al ángulo nordeste de este edificio en el que se registraron dos fases constructivas diferentes. La primera fase se dató en el siglo I d.C. y a ella pertenecía un gran pozo de agua realizado en ladrillo que conservaba una hilada de bloques de piedra de los que arrancaban cuatro nervios, correspondientes a un cubrimiento abovedado. La segunda fase, datada en la primera mitad del siglo II d.C., corresponde a una ampliación del edificio acompañada de la amortización definitiva del pozo, en coincidencia con la fecha de construcción del *castellum aquae*.

Junto al abastecimiento de la red de fuentes públicas, una gran parte del volumen total de agua transportado por los acueductos estaba destinada a proveer a los complejos termales. La importancia de un correcto abastecimiento de estos edificios públicos era tal, que como se ha mencionado para el caso de *Italica*, llegaban a tener un acceso privilegiado dentro del sistema de distribución. No obstante es necesario considerar que el ingente consumo hídrico de las termas, al igual que el de las fuentes, en constante flujo, era reutilizado como *aqua caduca* en el sistema de saneamiento de la ciudad.

15. Un interesante elemento en el interior de la cisterna excavada nos permite calcular la capacidad media del depósito en torno a un millón de litros. Se trata de una línea pintada de minio situada a 2,10 metros de altura desde el pavimento interior. La funcionalidad de esta marca debe estar relacionada con el control del consumo, indicando quizás el comienzo de una reserva necesaria para el abastecimiento de las necesidades básicas de la población. Las diferentes marcas dejadas por el agua inmediatamente por encima y debajo de esta línea permite pensar que el suministro se mantenía de forma bastante continuada.

Desde la propuesta de la existencia de un Foro de las Corporaciones en la ciudad, las sucesivas teorías sobre la configuración urbana de Híspalis han ido acentuando paulatinamente el papel portuario de la ciudad romana. En este sentido, la presencia de diferentes contextos termales localizados puntualmente en el sector suroccidental de la ciudad ha servido para plantear un modelo basado en el esquema clásico de Ostia (González Acuña, 2011: 27). Una ciudad portuaria en la que un gran número de personas entran y salen como consecuencia de la actividad comercial requiere de una amplia cobertura termal, siendo algunos de estos establecimientos propiedad de los *collegia* o en manos de gestión privada. En todo caso, la proliferación de estos edificios implicaría una multiplicación del consumo hídrico que únicamente una infraestructura de gran capacidad de abastecimiento podría soportar. De este modo, la construcción de la cisterna hubo de tener un papel importante en el desarrollo urbano que la ciudad va a experimentar a partir del siglo II¹⁶.



16. El ejemplo de los contextos termales es significativo de este fenómeno. Mientras que en el siglo I d.C. únicamente tenemos constancia de la existencia de las termas de la Cuesta del Rosario, a partir de la primera mitad del siglo II d.C. se van a poner en funcionamiento los espacios termales de la calle Abades (Corzo, 1991) y el Palacio Arzobispal (González Acuña, 2011), mientras que las termas de la Cuesta del Rosario sufren un significativo proceso de ampliación (Vera, 1987).



BIBLIOGRAFÍA

Álvarez García, Genaro *et al.* (2004). Exploración y Estudio de la Red de Galerías de Alcalá de Guadaíra. *Aparejadores: boletín del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla*, n. 68, p. 62.

Álvarez García, Genaro *et al.* (2010). El acueducto a Sevilla desde Alcalá de Guadaíra. En: Congreso de las Obras Públicas Romanas (5º. 2010. Córdoba). *Las técnicas y las construcciones en la ingeniería romana: V Congreso Obras Públicas Romanas, 7 al 9 de octubre de 2010 (Córdoba)*. Madrid: Colegio de Ingenieros Técnicos de Obras Públicas de Madrid, p. 205-223.

Amores Carredano, Fernando *et al.* (2007). Cerámicas de cocina y comunes tardoantiguas en Hispalis (Sevilla, España): primera tipología y sus contextos (La Encarnación, siglos V-VI). En: M. Bonifay; J. C. Trégliá (eds.), *LRCW 2, Late Roman Coarse Wares, Cooking Wares And Amphorae in the Mediterranean, Archaeology and Archaeometry*. Oxford: Archaeopress, p. 147-163.

Blanco Freijeiro, Antonio (1976). *Historia de Sevilla. I, 1. La ciudad antigua*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Campos Carrasco, Juan Manuel (1985). El origen de Sevilla: el corte SI-85/6. *Anuario Arqueológico de Andalucía 1985, II, Actividades Sistemáticas*. Sevilla: Junta de Andalucía, p. 173-178.

Cervera Pozo, Lara (2006). Informe preliminar parcial: actividad arqueológica preventiva en el yacimiento inventariado “Santa Lucía-Los Cercadillos” (Alcalá de Guadaíra, Sevilla). Inédito.

Collantes de Terán, Francisco (1977). *Contribución al estudio de la topografía sevillana en la Antigüedad y en la Edad Media*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

Corzo Sánchez, Ramón (1991). Las termas, la ciudad y el río de Sevilla en la Antigüedad: excavaciones en la calle Abades. *Temas de estética y arte*, n. 5, p. 67-99.

Fernández Chaves, Manuel F. (2011). *Los caños de Carmona y el abastecimiento de agua en la Sevilla moderna*. Sevilla: Emasesa.

García García, Miguel Ángel (2007). Aqua Hispalenses: primer avance sobre la excavación de la cisterna romana de la plaza de la Pescadería (Sevilla). *ROMVLA*, n. 6, p. 125-142.

González Acuña, Daniel (2011). La civilización del agua en la Hispalis romana. En: Collantes de Terán Sánchez, A. *et al. El agua y Sevilla: abastecimiento y saneamiento*. Sevilla: Emasesa, p.13-35.

Ibn Sahib al-Sala (1969). *Al-mann bil-imama*. Estudio preliminar, traducción e índices por Ambrosio Huici Miranda. Valencia: Anubar.

Jiménez Martín, Alfonso (1975). Los caños de Carmona: documentos olvidados. *Historia, Instituciones, Documentos*, n. 2, p. 317-328.

Maestre Borge, Cinta *et al.* (2010). Contextos de mediados del siglo VI d. C. procedentes de la colmatación de una cisterna romana de Hispalis (Sevilla, España). En: Menchelli, Simonetta; Santoro, Sara; Pasquinucci, Marinella y Guiducci, Gabriella (eds.). *LRCW3. Late Roman Coarse Wares, Cooking Wares and Amphorae in the Mediterranean. Archaeology and archaeometry. Comparison between western and eastern Mediterranean*. Oxford: Archaeopress, p. 183-192.

Pellicer Catalán, Manuel (1982). Excavaciones en Itálica (1978-1979): murallas, cloacas y cisterna, Itálica (Santiponce, Sevilla). *Excavaciones arqueológicas en España*, n. 121, p. 207-224.

Peña Olivas, José Manuel de la (2010). Sistemas romanos de abastecimiento de agua. En: Congreso de las Obras Públicas Romanas (5. 2010. Córdoba). *Técnicas y construcciones en la ingeniería romana: V Congreso Obras Públicas Romanas, 7 al 9 de octubre de 2010 (Córdoba)*. Madrid: Colegio de Ingenieros Técnicos de Obras Públicas de Madrid, p. 249-282.

Rodríguez Hidalgo, José Manuel *et al.* (1999). La Itálica de Adriano: resultados de las prospecciones arqueológicas de 1991 y 1993. *Archivo Español de Arqueología*, n. 72, p. 73-78.

Trevor Hodge, A. (1996). Vitruvium Pompeianum: Urban Water Distribution Reappraised. *American Journal of Archaeology*, n. 100, 261-276.

Vera Reina, Manuel (1987). Aportación al conocimiento de la Sevilla antigua: revisión de la excavación de Cuesta del Rosario. *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, tomo 70, p. 37-60.

Vera Reina, Manuel y López Serena, M^a Rocío (2005). *Memoria final intervención arqueológica en el humilladero de la Cruz del Campo de Sevilla*. Sevilla: Gerencia Municipal de Urbanismo. Documento inédito.



Las murallas de la ciudad

Francisco Óscar Ramírez Reina

Desde que, en 1967, Francisco Collantes de Terán hablara de las murallas de la ciudad en su libro sobre el patrimonio histórico municipal, se ha escrito mucho y bien sobre las mismas. Por tanto, no es nuestra intención volver sobre las palabras del que fuera Archivero-Jefe del Ayuntamiento, que, por otra parte, aunque ya pertenecen a otro siglo, se pueden considerar plenamente vigentes en su sentido general. En cambio, aprovechando que la Gerencia de Urbanismo está actualizando el plano del trazado de las murallas con motivo de su incorporación a la Infraestructura de Datos Espaciales (ide. SEVILLA)¹, realizaremos un recorrido somero por el mismo, deteniéndonos en aquellos aspectos más desconocidos, curiosos o más interesantes para su reconstrucción desde el punto de vista histórico, artístico, urbanístico, arqueológico o técnico. Dada la limitación de espacio que este tipo de publicaciones requiere, ajustaremos estrictamente nuestra descripción al recinto urbano; el planteamiento de las distintas áreas palatinas y de las alcazabas terminaría por desbordar los límites de este trabajo.

Recientemente, la Gerencia de Urbanismo ha iniciado un programa de reconstrucciones infográficas de enclaves arqueológicos y arquitectónicos con carácter didáctico, de las que avanzaremos aquí los ensayos realizados de la Puerta de Córdoba y de la Puerta de la Barqueta². En el primer caso, con los datos de las excavaciones realizadas en la pequeña plaza frontera a la iglesia de San Hermenegildo (Pozo Blázquez, 2008), se ha restituído mediante herramientas 3D el complejo sistema defensivo con el que la puerta pudo contar en el siglo XIII. La primera estructura que encontramos se corresponde con las que tanto Alonso Morgado como Rodrigo Caro llamaron respectivamente “*rebelines*” o “*rebellines*” (Morgado, 1587 [1981]: 44v; Caro, 1634 [1982]: 20v), utilizando la terminología defensiva de los siglos XVI y XVII, es decir, una obra avanzada, siempre de altura inferior al fuerte (en este

1. El recinto amurallado será visible por medio de una aplicación específica, que a través de nuevas tecnologías en la plataforma Web, podrá describir, analizar y superponer toda la información relativa a los diferentes estados de conservación, titularidad, época, excavaciones arqueológicas y otras características relevantes del monumento.

2. Este trabajo se ha podido llevar a cabo gracias al apoyo técnico de Jesús Capilla Besadio y José Antonio Zoilo Moreno, compañeros de la G.U. dedicados respectivamente a las bases planimétricas y a las recreaciones 3D.



Infografía de la Puerta de Córdoba y su sistema defensivo en el siglo XVIII. © Gerencia de Urbanismo

caso la misma Puerta de Córdoba) para no obstruir la línea de tiro desde las murallas y poder ser defendida desde estas en caso de ser ocupada por el enemigo. A esta primera línea de defensa se accedía salvando un foso³, para a continuación penetrar mediante un ingreso acodado hacia la derecha en una pequeña plaza de armas que conducía tanto a la liza como a la puerta propiamente dicha. Esta puerta es la que actualmente subsiste con la iglesia de San Hermenegildo adosada. Las trazas de aquella estructura, así como parte del lienzo de muralla principal, han sido recreadas y marcadas en el pavimento de la plaza.

Siguiendo hacia el oeste, hasta la Puerta de la Macarena, el trazado de las murallas no ofrece problema alguno por razones obvias. Este tramo es el que, finalmente, fue salvado de la destrucción mediante su declaración como monumento nacional en 1908⁴ y el que, actualmente, puede observarse totalmente restaurado. Desde este punto hasta la Puerta de la Barqueta se puede reconstruir perfectamente el trazado de la muralla, entre las calles Resolana y Bécquer, siguiendo el plano de Villar Bailly de 1873 sobre el loteo de terrenos que ocupó aquella⁵ y en el que aparecen referencias topográficas suficientes para superponer al parcelario actual. En este tramo destacamos dos hechos significativos representados en el plano del arquitecto municipal: por una parte, las escaleras para acceder al paseo de ronda de la muralla y, por otro, las estructuras cuadrangulares de compleja filiación que aparecen intramuros cerca del sistema defensivo de la Puerta de la Barqueta.

3. Ante la falta de información arqueológica en este punto, hemos optado por colocar una simple pasarela de madera como elemento neutro, a pesar de que sabemos que en otras puertas de la ciudad existían alcantarillas, como en la Puerta de Carmona o en la de Jerez, o puentes levadizos como consideraron Jacinto Bosch (Bosch Vilá, 1984: 307) o, en su momento, Rodrigo Caro (Caro, 1634: 20v).

4. ICAS-SAHP, Biblioteca, *Gaceta de Madrid*, nº 20, 20-1-1908, p. 246-247. Recomendamos encarecidamente la lectura del informe de la Real Academia de la Historia que acompaña a la declaración, donde la crítica al Ayuntamiento por haber caído en la especulación inmobiliaria permitiendo los derribos se manifiesta especialmente severa.

5. ICAS-SAHP, AMS., OO.PP., Carp. Inventario del 3 de agosto de 1889, Exp. 486/1873, Sig. 4.447.

El plano de loteo de 1873 sitúa, equidistantes, tres escaleras dobles intramuros, dos de ellas a ambos lados de la calle Linos (Feria) y otra frente a la calle del Peral. Estas mismas estructuras aparecerán en un informe de 1865 medidas y cubicadas para su demolición, aunque desgraciadamente no consta su descripción⁶. La de la calle del Peral podemos contemplarla con algo más de detalle en el plano de alineaciones de la misma calle, aprobado por el Ayuntamiento el 19 de julio de 1866, y adosada a la muralla en lo que se denominaba “Muro de la Barqueta”⁷. Por su representación gráfica en planta, parece una doble escalera enfrentada que remata en un pequeño rellano de 1,40 metros de ancho por 2 metros de largo, que suponemos cercano o a la misma cota del paseo de ronda y, al menos en uno de los dos tramos, con quince peldaños para bajar desde el paseo de ronda hasta la calle. Desconocemos el origen de estas escaleras, ya que aún no hemos tenido la oportunidad de excavarlas, aunque una muy parecida de cronología almohade se halló en 2011 en la alcazaba de Badajoz, en la zona del Metido, construida en mampostería y sostenida por cinco arcos con dovelas de ladrillo y granito⁸.

Para la segunda cuestión, la referente a las estructuras cuadrangulares que se observan en la muralla en lo que hoy serían las dos manzanas definidas por las calles Resolana, Pacheco y Núñez del Prado, Bécquer y Vib Arragel, recurriremos, como introducción, a las palabras del conde del Águila, quien, hablando de los errores que se cometen en las márgenes de los ríos y del poder de las aguas ante los muros y murallas, escribía lo siguiente:

“2. [...] Sobre este punto habló mi tío Don Leandro de Figueroa, y entre otras muchas y experimentadas razones, que dijo, me mueven con singularidad las dos siguientes.

3. O se rinde la calzada, o muro, porque la potencia, y violencia de las aguas le comen el cimiento, por debajo, o porque postraron el edificio del muro. Si lo primero, hace mal cualquiera en aconsejar, que en lugar del destruido se fabrique, y ponga otro más fuerte muro y por no detenerse en que permaneciendo la misma causa, que del comer continuo de las aguas por abajo, mientras más fuerte fuere, tendrá más peso, y consiguientemente caerá más presto. Pues si el río según experiencia va paulatinamente lamiendo o quitando la tierra, en que estriba o asienta el muro, o calzada; faltando el fundamento, es preciso que el mismo peso lo precipite: y por consiguiente mientras más peso tuviere de materiales, se precipitará con mayor ímpetu, y brevedad causando el grave daño de costear lo que es imposible mantener sin quitar la causa destructiva de la calzada, o muro por fuerte que sea.

4. Si sucede lo segundo, que es faltar el muro como ha sucedido en el camino passo público del sitio, que llaman la Torre del Almenilla o Patín, situada en la Puerta de la Barqueta de esta ciudad, por no poder resistir el ímpetu, y violencia de las aguas, no discurre bien el artífice en aconsejar se haga otro más fuerte para evitar el daño; son más poderosas las aguas en una y otra margen e incapaces de resistir y sujetar con muro alguno, según la mejor experiencia y conocimiento: Luego nada se adelantará con hacer otro más alto y fuerte en el sitio, donde la atropoyó y destruyó el antecedente por dichas razones [...]”⁹.

6. ICAS-SAHP, AMS., C.A., Puertas de la Ciudad. 1836-1910. Varios 336. “Cubicación de una parte de la muralla de esta Ciudad comprendida entre la puerta de la Barqueta y el portillo de la calle Linos. 18 de marzo de 1865”.

7. A.G.U., de Sevilla. Planos de Alineaciones, caja 2, nº 249.

8. <<http://www.monumentosdebadajoz.es/alcazabamuralla.htm>> [consulta 23 de abril de 2014].

9. ICAS-SAHP, AMS., Secc. XI, Vol. 1 (en cuarta). Antigüedades de Sevilla.



Plano de la Puerta de la Barqueta. © Colección Duque de Segorbe.

la situación de las estructuras referidas. Tras las obras de urgencia, el Concejo plantea en el verano de 1403 una intervención de mayor envergadura y ordena levantar cuatro “respaldos” para reforzar la muralla en el punto por donde penetró el río el año anterior (Collantes de Terán Delorme, 1972: año 1402, nº 138; año 1403, nºs 10 y 12). Las obras debieron de ser costosas y complejas según se desprende de la documentación del Mayordomo de la ciudad; así, mientras vamos encontrando estrecheces presupuestarias debido al enorme coste de las reparaciones en las murallas, dos años después de la riada los respaldos aún no se han terminado debido a la escasez de cal, por lo que habían de tomar toda la que entraba en Sevilla para las obras del Alcázar, Atarazanas, edificios religiosos y particulares, y destinarlas a los contrafuertes (Collantes de Terán Delorme, 1972: año 1404, nº 100; año 1405, nºs 64 y 76).

Las excavaciones arqueológicas realizadas en 1994 en el solar de lo que era entonces el número 41 de la calle Resolana consiguieron documentar parte de estas estructuras, así como de una de las torres originales de la muralla. Fueron halladas tal y como quedaron tras su derribo en la segunda mitad del siglo XIX y bajo el potente relleno posterior que se llevó a cabo para suplir la función defensiva de los muros frente a las avenidas del río. De las construcciones excavadas la denominada u.e.157 parece corresponder a uno de los respaldos, aunque no se pudo llegar a los niveles fundacionales para poder corroborar su cronología. La directora de las excavaciones identifica esta estructura con una de las cuatro “explanadas interiores” que aparecen cubicadas para su derribo en el informe de 1865 citado más arriba (Chisvert Jiménez, 1994: 28-29). Parte de las murallas y la torre original halladas en el solar se encuentran conservadas en el sótano de las actuales edificaciones.

Para la reconstrucción de la Puerta de la Barqueta, además de las descripciones de las numerosas y profundas reformas que sufrió a lo largo de su historia y de las representaciones gráficas que conservamos (Suárez Garmendia, 1988: 199-213; Jiménez Maqueda, 1999: 185-199; Albaronedo Freyre, 2002: 308-310), han sido de gran valor los dos dibujos

Fuera uno u otro caso, el erudito sevillano no hacía más que reflexionar, aún a mediados del siglo XVIII, sobre el gravísimo problema que se presentaba en un lugar donde el Guadalquivir lamía literalmente las defensas de la ciudad, con el riesgo que esto suponía para la estabilidad de muros y torres. De la dilatada crónica de avenidas, destrucciones y reconstrucciones, queremos destacar un episodio que, tal vez, conecte con aquellas estructuras que hemos referido más arriba. Pese a que la ciudad ya se había preparado en el verano de 1402 frente a los temporales del invierno, mandando reparar la base de las murallas por la parte del río, en diciembre la fuerza de las aguas consigue abrir un pasillo justo a la altura de las casas de la orden de Calatrava, inundando la ciudad y derribando numerosos inmuebles (Collantes de Terán Delorme, 1972: año 1402, nºs 48, 89, 99, 101, 103, 112, 117, 125).

En la actualidad, la iglesia de San Benito de Calatrava (nº 34 de la calle Calatrava), nos indica el lugar aproximado por donde entró el agua, coincidente con



Infografía del recinto de la Puerta de la Barqueta en el siglo XVIII. © Gerencia de Urbanismo

atribuidos a Vicente Poleró y Toledo, en los que se muestra la puerta en el momento que se está produciendo su derribo¹⁰, pero, especialmente, el magnífico plano perteneciente a la colección particular del duque de Segorbe¹¹ que reproduce íntegramente la puerta y su complejo sistema defensivo. Aunque actualmente se encuentra en fase de estudio, podemos avanzar alguna información sobre su contenido. El plano carece de fecha, pero, con todas las cautelas, debe ser anterior a los que ya conocemos del siglo XVIII, atendiendo a algunas referencias topográficas y constructivas que observamos: la disposición del río junto a las murallas, la presencia de barbaca o la rampa de acceso a la denominada “Plaza de la Almenilla” son elementos que ya han desaparecido de los planos posteriores. La infografía que se ofrece presenta el frente norte con una torre de considerables dimensiones, denominada en el plano “torre de vela”. Esta torre aparecería durante unas obras en la Resolana (Pérez Mazón, 1997) y hoy puede verse marcada en el pavimento, junto al intercambiador de transportes. En el extremo del través de muralla que parte de aquella hacia el río se sitúa la “Torre de la Almenilla”, que no es más que una inflexión almenada del propio lienzo defensivo¹². Al fondo, el convento de San Clemente y, a la derecha, la puerta desde el interior con unos remates muy similares a los de la Puerta de la Macarena.

A partir de la Puerta de la Barqueta y hasta la Puerta de San Juan, se desarrolló uno de los tramos más interesantes de todo el recinto defensivo de Sevilla, debido a que presenta torres de frente semicircular y, al menos en su segunda sección, contrafuertes intramuros. Partiendo del extremo sur de la plaza de la Duquesa Cayetana de Alba, la muralla corre bajo rasante por la acera de la calle Torneo, quebrando hacia el interior a la altura del nº 22 hasta la calle Lumbreras, desde donde vuelve a salir hasta la calle Pérez de Garayo, donde estaría situada la Puerta de San

10. Se encuentran custodiados en el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, números de inventario 9492 y 9493.

11. Desde aquí queremos agradecer su amable disposición a la hora de su consulta.

12. Quedan por tanto resueltas todas las dudas que se han venido planteando sobre la situación de esta torre (García-Tapiál y León y Ramírez Reina, 1993: 156-157).

Juan. En el plano de la Puerta de la Barqueta de la colección del duque de Segorbe, la primera torre que aparece en este tramo es semicircular. Efectivamente, así las delinearon, antes de su derribo por la Compañía del Ferrocarril a mediados del siglo XIX¹³, en los *Planos de los Pasos por debajo del Ferro-Carril proyectados frente a la puerta de San Juan y a la de la Barqueta*, firmados por Napoleón Lionnet, ingeniero jefe de la línea Sevilla-Córdoba en 1857¹⁴.

La intervención arqueológica realizada en el número 26 de la calle Torneo detectó una torre con estribo posterior, cuyo frente no pudo ser establecido con claridad (Amores Carredano, 1993: 452), hecho que sí ocurriría en Lumbreras, 58, donde se rescató una de estas torres de frente curvo con contrafuerte, aunque no se lograron alcanzar los cimientos, por lo que las cronologías resultaron en algún caso imprecisas (Jofre Serra y Rodríguez Azogue, 2005: 283-287). Hemos visto cómo se levantaron cuatro respaldos en la muralla a principios del siglo XV cerca de la Puerta de la Barqueta, cronología que entra dentro del arco ofrecido para el contrafuerte de Lumbreras, entre los siglos XIII y XVI. En cuanto a la torre, pudo construirse en el siglo XVI o con anterioridad, ya que las últimas unidades estratigráficas que se consiguieron excavar, depositadas con posterioridad a la misma, se datan en esa centuria. Posteriormente, la estructura sería reforzada mediante una potente cimentación en el siglo XVIII, que los arqueólogos creen identificar con otra similar hallada en Torneo 48/49, donde se relacionaron con las obras del asistente Pedro López de Lerena tras las inundaciones de 1783 (Pozo Blázquez, 2001: 737). Las plantas de la torre, el contrafuerte y la muralla se reflejaron sobre el pavimento del acerado de la calle Lumbreras.

Este tramo de muralla fue, desde antiguo, de los más atacados por la erosión del río, por tanto, de los más reparados; en realidad, diríamos todo el flanco que daba al río, como ya lo testimonia la reconstrucción de Abu Ya'qub “[...] desde el mismo ras de tierra hasta alcanzar su actual altura [...]” después de la gran riada de 564/1168-1169 (Bosch Vilá, 1984: 307). La envergadura de las obras de 1386 también inciden en este sentido: mientras que los documentos suelen describir las labores individualizándolas en todo el recinto defensivo por tramos entre puerta y puerta, entre las puertas de Bibarragel y del Ingenio, solo en este punto, se recogen al menos seis intervenciones, englobándolas por tramos entre torre y torre.

Por otra parte, la variada terminología con la que aparecen denominadas estas últimas: “[...] fasta la torre quadrada primera [...]”, “[...] fasta los dos cubos que estan en adelante [...]”, “[...] desde la torre del cubo primero [...]”, y la más importante, “[...] desde la torre rredonda [...]”, nos llevan a pensar que, al menos desde estos momentos, la tipología de las torres está cambiando (Carande Thovar, 1990: 170-174).

Así, llegamos a la Puerta de San Juan, el más desconocido de todos los accesos de la ciudad y que podemos situar al final de la calle Pérez de Garayo (Amores Carredano, 1993: 449-453; García-Tapial y León y Ramírez Reina, 1993: Lám. 6). Los distintos levantamientos de la Compañía del Ferrocarril y las descripciones del siglo XIX la presentan como un simple arco defendido por dos torres (González de León, 1839: 471; Álvarez-Benavides, 1868: 55), si bien esta no debió ser su morfología original, sino la que adquirió tras las reformas de 1758 (Jiménez Maqueda, 1999: 177-178). Esta simplicidad, más la elevación del terreno que la antecede por los continuos aportes del río, llevaría al regidor Pedro García de Leániz a solicitar al Ayuntamiento el 18 de enero de 1850 el ensanche de esta puerta como se había hecho con la del Osario, ya que, en su opinión, era de “mezquinas proporciones”, haciéndola “insuficiente para el tráfico, porque no da paso a los carros y carretas [...]”. La petición fue oída y el 21 de mayo Balbino Marrón presenta un proyecto de reedificación con un plano de planta y alzado de la puerta, cuyo coste quedaría fijado el 18 de

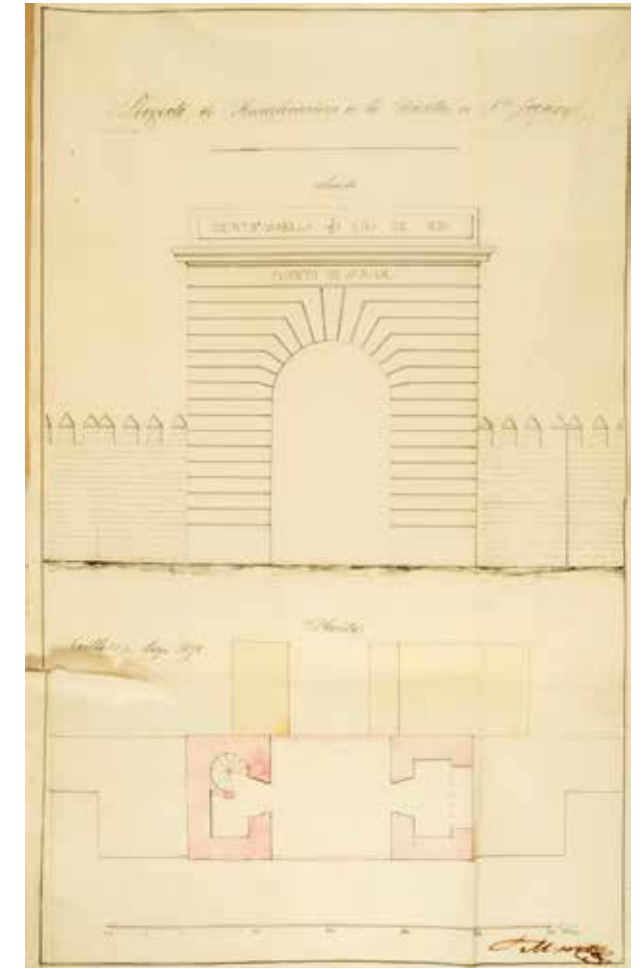
13. ICAS-SAHP,AMS, OO.PP., Ferrocarriles, Cº 1.

14. AGU, Neg. Delineación. Tub. 299 A y B, [es copia del original].

octubre¹⁵. Se trata de un arco triunfal bastante simple, de inspiración clásica, que se elevaría entre las dos torres referidas y rematado con la data del reinado vigente y la denominación de la puerta; al igual que la recién edificada Puerta Osario (Suárez Garmendia, 1986: 271), contiene un cuerpo de guardia en cada machón, uno de ellos con una escalera de caracol para acceder a la muralla y, posiblemente, al cuerpo superior de la puerta. Pero lo que nos interesa de este proyecto es la altura de las dos torres, poco más de cuatro metros y medio (la misma altura de las murallas), lo que, efectivamente, habla de la extraordinaria elevación del terreno en este lugar. El arco de ingreso diseñado tiene siete metros, mientras que el total de la puerta apenas sobrepasaba los diez metros y medio.

Desde esta puerta hasta la Real, la muralla sigue bajo cota 0 por el interior de las fachadas de la calle Torneo, para girar levemente entre las calles Narciso Bonaplata, Curtidurías, Juan Rabadán y tomar la fachada de los impares de la calle Goles y emerger en la plaza del Jardinico Alto, en San Laureano, hasta alcanzar la Puerta Real. Este tramo, derribado como el anterior en la segunda mitad del siglo XIX al construirse el ferrocarril y urbanizarse la calle Torneo, es el de mayor longitud entre puerta y puerta de todo el recinto amurallado, sin más accesos que los referidos, lo que indica la baja densidad de población y de actividad que recogía este área de los barrios de San Lorenzo y San Vicente desde que fueron proyectadas las defensas en época islámica (Jiménez Sancho, 2007: 157-181).

Para la restitución de su trazado, además de las intervenciones arqueológicas realizadas en varias parcelas de la calle Torneo y Goles, resulta de especial interés el plano de alineaciones entre la plaza de San Juan y la plaza de la Puerta Real¹⁶, donde se delinea con gran exactitud la cara interior de los denominados Muro de la Puerta Real y Muro de San Antonio (por la cercanía del convento de San Antonio de Padua). Pero este plano también destaca por situar los dos husillos que se encontraban en esta zona de la muralla: el del Carmen, en el cruce de Baños con Goles, que también aparece en el plano de Galiano y Portillo de 1864 (Pozo Serrano, 1996: 82-83) y el de las Huertas de Santiago, aproximadamente a la altura de la calle Guadalete. Curiosamente, estas dos instalaciones aún se conservaban en 1868, después de haber sido derribadas las murallas, tal y como aparecen en el Plano de Sevilla de Álvarez-Benavides, junto al Husillo Real, al final de



Proyecto de la Puerta de San Juan. Balbino Marrón (1850).
© ICAS-SAHP, AMS

15. ICAS-SAHP,AMS, C.A., Puertas de la Ciudad. 1836-1910. Varios 336. “Expediente formado sobre la reparación de la Puerta de San Juan”. Año 1850.

16. AGUS. Planos de Alineaciones, Caja 2, nº 212.

la calle Lumbreras (García-Tapial y León y Ramírez Reina, 1993: 161, lám. 4; Amores Carredano, 1993: 452); el plano de la Puerta de la Barqueta de la colección privada del duque de Segorbe sitúa un último husillo en la confluencia de la calle Puerta de la Barqueta con Torneo, muy cerca de la esquina del monasterio de San Clemente.

Un lienzo de muralla se conserva visible al comienzo de la calle Goles, el mismo que sirve de medianera y apoyo a los números 1 y 2 de la misma calle, a los números 4 y 5 de la plaza de la Puerta Real y a los restos del antiguo colegio de San Laureano. El hecho de que este lienzo se salvara de la destrucción tiene su causa primera muy atrás en el tiempo: el muladar de la Puerta de Goles. Las excavaciones realizadas en San Laureano detectan los primeros vertidos durante la segunda mitad del siglo XIV, intensificándose desde inicios del siglo XV hasta mediados del siglo, para estabilizarse posteriormente hasta su sellado definitivo en 1526 con la instalación de las casas de Hernando Colón (Arenas Rodríguez *et al.*, 2009: 3759-3772).

Este mismo proceso lo vemos reflejado en el conocido documento de 1417, recogido por Collantes de Terán, donde se denunciaba la altura que había alcanzado el basurero, de tal forma que se podía trepar fácilmente por las murallas y entrar en la ciudad (Collantes de Terán, 1972: 17).

Finalmente, la construcción del palacio de Hernando Colón, del Colegio de San Laureano (1600), del Cuartel del General Lara (1848) y su rehabilitación en nuestros días con carácter residencial¹⁷, más los inmuebles que se adosaron intramuros a este mismo tramo de muralla, no hicieron más que protegerlo del derribo, si bien nos ha llegado bastante transformado por reparaciones y reformas sucesivas, motivadas tanto por el acceso furtivo que ya detectábamos en el documento de 1417, como por la fuerte erosión que ejercían las avenidas del río sobre la fábrica de tapial. En cuanto al primer motivo señalado, resulta llamativo que, aún en 1836, encontremos pruebas evidentes de la continuidad de este fenómeno: un oficio de la Intendencia de la Provincia de Sevilla, de 4 de junio, recoge una denuncia sobre la entrada de “malas carnes” sin control, debido al deplorable estado de las murallas en este lugar. La reacción ante este hecho es la formación de un presupuesto por Melchor Cano del 27 del mismo mes para realzar un trozo de muralla a la salida de la Puerta Real, reparar las hojas de las puertas y cerraduras, cerrar un boquete en la muralla entre la puerta y la Huerta de Colón, además de levantar un pretil de cuatro varas de largo y una y media de alto, y el cierre de un “saltadero” que había dentro de las murallas de la citada huerta¹⁸.

Estos recrecidos se observan en el lienzo que se encuentra al comienzo de la calle San Laureano. Sobre el almenado original se sitúan hasta tres remotes (Ramírez Reina y Vargas Jiménez, 1995: 87-88): el último, de perfil escalonado, se correspondería con la construcción de la Puerta Real en el siglo XVI, mientras que el inmediatamente inferior, de fábrica de ladrillo, bien pudiera relacionarse con el cerramiento de las almenas realizado en 1417 al otro lado de la Puerta de Goles.

A partir de aquí y hasta la Casa de la Moneda encontramos el sector de muralla emergente continuo más amplio de todo el recinto (1 kilómetro aproximadamente), con pequeñas lagunas en los aledaños de las puertas de Triana y del Arenal. De nuevo fueron las edificaciones adosadas a la muralla las que permitieron este hecho, encontrándose aquella como medianera de las calles Gravina, Marqués de Paradas, Julio César, Santas Patronas, Castelar, Valdés Leal-Adriano o Tomás de Ibarra, por citar solo donde aparecen más parcelas con esta circunstancia¹⁹.

17. Para una exhaustiva visión de este proceso, además del artículo sobre la Fase II de las excavaciones en San Laureano, es necesario consultar la memoria inédita de la Fase III que actuó en la antigua iglesia y en el espacio público denominado “Jardín Alto”, donde apareció la continuación de la muralla y una torre.

18. ICAS-SAHP,AMS, Puertas de la Ciudad. 1836-1910, C.A. 887. Varios 336.

19. Ejemplo ilustrador es el *Proyecto de apertura de una calle que ponga en comunicación la de Julio César y Gravina* (continuación de Pedro del Toro hasta Marqués de Paradas), aprobado en 1889 por el Ayuntamiento, donde en un plano de detalle se presentan dos casas adosadas a ambas caras de la muralla que habían de derribarse junto a 7,40 metros de muralla (AGU. Planos de Alineaciones, caja 3, nº 228).

A pesar de las normas previstas desde antiguo, el abandono de la función militar de las murallas será progresivo. En esto, Las Partidas eran claras:

“Desembargadas e libres deven ser las carreras que son cerca de los muros de las villas, e de las ciudades, e de los castillos, de manera que no deven facer casa, nin otro edificio que los embargue nin se arrime a ellos. E si por ventura alguno quisiese y facer casa de nuevo debe dexar espacio de quinze pies entre el edificio que face, e el muro de la villa o del castillo. E esto tuvieron por bien los sabios Antiguos por dos razones: La una, porque desembargadamente puedan los omes acorrer, e guardar los muros de la villa en tiempo de guerra. E la otra, porque de la allegança de las casas non viniessse a la villa o al castillo daño nin traición”²⁰.

En esta línea, los desvelos del Concejo por las obras de mantenimiento durante toda la Baja Edad Media serán evidentes, no solo por motivos que podríamos denominar “locales”, como la defensa frente a inundaciones, además del control impositivo, el cinturón sanitario en caso de epidemias, etc., sino por la situación geoestratégica de la ciudad frente a Granada y Portugal²¹. Sin embargo, las nuevas circunstancias socio-económicas surgidas a partir del Descubrimiento, que harán de Sevilla una ciudad tan populosa, y las nuevas condiciones políticas y militares que conllevan los nuevos tiempos²² harían olvidar aquellas viejas normas, aunque las mismas disposiciones se mantuvieran vigentes en las propias Ordenanzas de Sevilla, y también a pesar de las continuas quejas recogidas en las actas capitulares ante esta costumbre de arrimar las casas a las murallas o de las opiniones cualificadas, como la del ingeniero Tiburcio de Spanoqui, quien en 1604 haría una dura crítica a esta situación concentrada entre la Puerta Real y la Torre del Oro (Albardonedo Freyre, 2002: 262-263; docs. 207 y 208).

En este sector, por tanto, el trazado de la muralla queda bastante claro a través del seguimiento de las medianeras referidas. En cuanto a las puertas, la nueva de Triana se encuentra bastante estudiada (Suárez Garmendia, 1986: 205-267; Jiménez Maqueda, 1999: 149-161; Albardonedo Freyre, 2002: 295-299; Raya Rasero, 2006: 161-181) y señaladas sus trazas en el pavimento de la calle Puerta de Triana tras las excavaciones realizadas en 1983 (Fernández Gómez y Campos Carrasco, 1985: 41-42). Sin embargo, queremos hacer una pequeña aportación a la historia de esta puerta. Sabemos, desde Ortiz de Zúñiga (Ortiz de Zúñiga, 1796 [1988]: t. IV, 330-331), que la puerta contó, al exterior de su cuerpo superior, con una gran inscripción en latín conmemorativa de su erección en 1588. Tanto el analista como historiadores posteriores reproducen su contenido. Actualmente se considera perdida, no así otra de 1633 de la misma puerta y, tal vez, un escudo con las armas menores del Ayuntamiento, que pertenecen a la Colección Arqueológica Municipal de Sevilla (Jiménez Maqueda, 1999: 151, 160-161). De la documentación consultada apenas se intuye lo que pudo ocurrir. En el expediente de derribo de la Puerta de Triana depositado en el Archivo Municipal²³ encontramos un escrito con fecha 2 de noviembre de 1868 de José Girón, contratista que

20. Partida III, Tít. XXXII, Ley XXIV.

21. Se ha visto cómo, siguiendo las cuentas del Mayordomazgo, se destinaron importantes cantidades para la conservación de las defensas durante los siglos XIV y XV, convirtiéndose en una de las principales preocupaciones de los *veedores de la guerra*, de tal manera que se llegaría, en algún caso, a agotar los recursos propios y a recurrir a otras instituciones o a rentas especiales (Collantes de Terán Delorme, 1972: año 1404, nº 100 y año 1405, nº 76).

22. Realmente, Sevilla no dejará de prestar atención a sus defensas, sino que esta atención la desplazará allí donde las amenazas se pudieran hacer más evidentes, es decir, Cádiz y su *hinterland* (Cámara Muñoz, 1991:105).

23. ICAS-SAHP,AMS, Puertas de la Ciudad 1836-1910. 887. v. 336.



Fragmento de epígrafe de la Puerta de Triana (1588).
© Gerencia de Urbanismo

se había hecho con la obra a cambio del material del derribo, donde lamentándose ante el Consistorio de las dificultades de la demolición y de las exigencias de la contrata, decía lo siguiente: “Las dos grandes lápidas y escudos que estaban colocados en la Puerta de Triana también porque no sufrieran deterioro los transporten (sic) en carro y descarguen (sic) con mis operarios por cuanto que no compareció a su hora marcada los seis peones que pedía V.E. y que se dispusieron existieran”; de lo que se deduce que dichas piezas fueron excluidas del contrato.

El destino inmediato de esas piezas debió de ser la plaza de Arjona, lugar que se había establecido como depósito provisional del derribo; y en que ya no estaban el 31 de diciembre, pues Juan Talavera y Eduardo García Pérez, tras una visita ese mismo día para cubicar el material almacenado, manifiestan la imposibilidad de cálculo, porque “solo hay sillares amontonados y el resto del material, si lo hubo, ya ha desaparecido”.

Hoy, felizmente, podemos añadir algo más. Hace unos años, estudiando el desarrollo urbanístico de la ronda de Capuchinos, la casualidad nos llevó ante la presen-

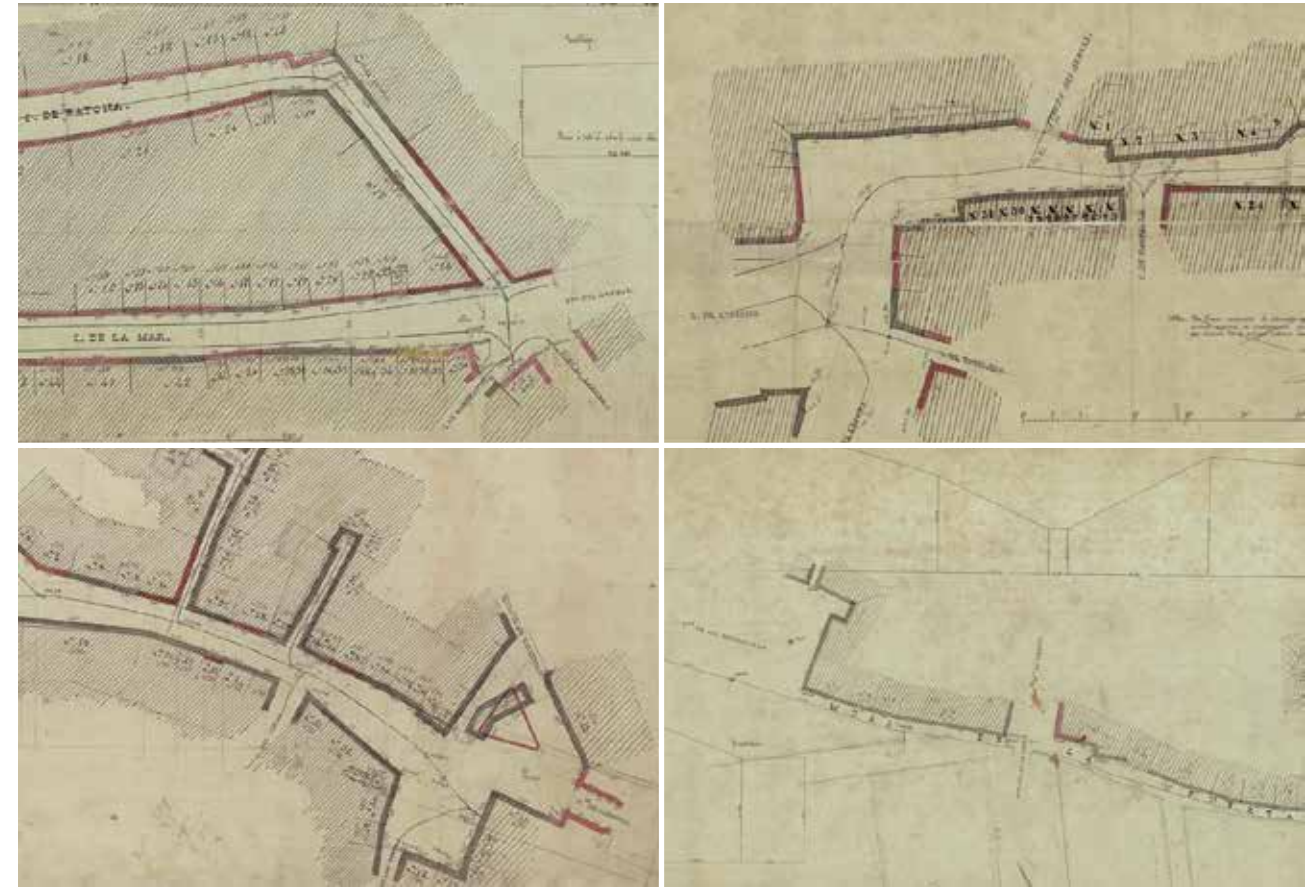
cia de un epígrafe incompleto fijado con grapas en uno de los muros del convento de Capuchinos, que indentificamos como parte de la desaparecida lápida de 1588. Este gran fragmento, correspondiente al extremo superior derecho del texto original, terminó en el convento porque, por aquellas fechas, una parte de sus exclaustradas dependencias funcionaban como almacén Municipal, en donde, además, se venían custodiando varias lápidas de otros inmuebles suprimidos, al menos desde un año antes del derribo de la Puerta de Triana²⁴.

La Puerta del Arenal se situaba en la actual calle homónima, en su confluencia con Arfe, pero no alineada con esta última, como nos podría hacer pensar el parcelario actual, sino cejada, formando un ángulo, ya que el eje de la puerta se diseñó alineado con el de García de Vinuesa, antigua calle de la Mar, vía principal del barrio del Arenal. Esta es la disposición con la que aparece en los planos de alineaciones del siglo XIX de las calles Bayona (Federico Sánchez Bedoya), Castillejos (Cristóbal de Castillejo), de la Mar (García de Vinuesa), Arfe y Nazareno²⁵.

En la Torre del Agua del Alcázar se inicia de nuevo el trazado de lo que consideramos recinto urbano, comenzando por los paños conservados en la misma calle Agua y los restos de los Jardines de Murillo, donde se

24. AMS. Colecc. Alf. Almacenes Municipales, 1836*-1918, ca. 1625. Contiene oficio de la Alcaldía de fecha 5 de noviembre de 1867 dirigido al guarda del almacén para que informe si allí había una lápida de la derribada Puerta de la Carne. La respuesta fue que se ignoraba si de las varias existentes en Capuchivos alguna pertenecía a la puerta en cuestión.

25. AGUS. Planos de Alineaciones, caja 1, nº 40 y 54.



Ubicación de las puertas del Arenal (arriba), Puerta de Carmona y Muro de los Navarros (abajo izquierda) y Muro de la Puerta de la Carne (abajo derecha) en los planos de alineaciones del siglo XIX. © A.G.U.

pueden observar aún los atadores de la traída de aguas que, a través de la muralla, la conducían desde la Puerta de Carmona hasta el Alcázar. Las obras de mantenimiento de estos caños eran constantes y los documentos que las describen numerosos, por lo que solo citaremos, por hacer referencia a los atadores, las realizadas en 1432, cuando se pagaron 13.000 maravedís para colocar dos mil caños de barro cocido en la citada muralla (Kirschberg Schenck, 2011: año 1432, nº 449).

En adelante, lo común será seguir el trazado de la muralla bajo rasante, pues su derribo fue sistemático en todo el frente oriental de la ciudad, salvo en las inmediaciones de la Puerta de Carmona (en la manzana entre la calle Tintes y la avenida Menéndez Pelayo), en los Jardines del Valle, y en algún que otro punto aislado. Como señala Suárez Garmendia, mientras en el flanco opuesto de la ciudad el ferrocarril fue el catalizador de los derribos, aquí fue la propia destrucción de las puertas la iniciadora del proceso, de tal forma que conforme avanzaban los derribos se procedía al loteo de los terrenos y al establecimiento de las nuevas alineaciones (Suárez Garmendia, 1986: 273-274). Para reconstruir el recorrido de la muralla hasta la Puerta de Carmona contamos con el plano de 1872 de Manuel Villar, que contiene el loteo y las alineaciones entre las Puertas de Carmona y de la Carne²⁶ y el de

26. ICAS-SAHP,AMS, Inventario del 3 de agosto de 1889. Carp. 125-256, nº 163.

alineaciones de la plaza de los Curtidores y Muro de la Puerta de la Carne, de 1890, donde aún aparece delimitada toda la línea interior del citado muro y la ubicación de la puerta²⁷.

El plano de 1872 es especialmente interesante por dos motivos: uno, porque diseña una calle de servicio privada entre la muralla y la ronda, en la manzana entre la Puerta de Carmona y la plaza de Zurradores, lo que aseguró la conservación de los lienzos que formaban las traseras de las parcelas de la calle Tintes, si bien aquella calle no llegaría a concretarse al terminar adosándose las nuevas edificaciones surgidas del loteo de 1872 a los mismos lienzos (Suárez Garmendia, 1986: 280-281). Por otra parte, se observa en el plano de Manuel Villar el machón derecho de la Puerta de Carmona, a donde aún se ve llegar el acueducto hasta el depósito que la puerta albergaba. Este enclave, que todavía sigue apareciendo en el plano de la ciudad de 1891 de Antonio de Padura y Manuel de la Vega Campuzano, no llegó a desaparecer completamente y hoy se puede intuir la complejidad de su estructura en el adarve que existe entre los números 4 y 6 de la calle Puerta de Carmona. Entre 1384 y 1394 se labraron hasta aquí nuevos sobrecoros de los Caños de Carmona, por lo que hubo que reformar la muralla, horadándola, para que accediese el nuevo caudal a las conducciones del muro (Collantes de Terán Delorme, 1968: años 1384-1386, n° 130).

El plano de alineaciones de las calles de las Águilas, San Esteban y plaza de Pilatos de 1877 nos sitúa perfectamente la Puerta de Carmona a la altura del citado adarve y del inicio de la calle Muro de los Navaros²⁸, por donde continúa la muralla bajo rasante por la acera de los pares hasta la calle Puñonrostro, con la anecdótica excepción de los números 2 y 3 de la calle Concepción, cuyas traseras, en planta baja, son los únicos restos emergentes conservados del antiguo Muro de los Navaros.

En el inicio de Puñonrostro se situaba la Puerta Osario. La ordenación de los terrenos resultantes del derribo comenzará inmediatamente, como se observa en el plano de las afueras de la Puerta Osario de Manuel Villar (1869) (Suárez Garmendia, 1986: 276, lám. 51). Aún permanece un lienzo de apenas seis metros en el inmueble situado en Puñonrostro esquina con la calle Valle, vestigio, este último, de la manzana que se situaba extramuros, a la izquierda de la Puerta Osario. El adarve que hoy se contempla es producto de la alineación de la denominada, en el siglo XIX, plaza de Doña Berenguela.²⁹

De esta manera, llegamos a la muralla de los Jardines del Valle, conservada exenta desde la misma iglesia del Valle hasta convertirse en la medianera de las últimas edificaciones de la calle Sol y María Auxiliadora. La instalación del colegio del Valle en el tramo sur y el hecho de ser el tramo norte la fachada trasera de las casas de la calle Sol (desde el actual n° 94 B) salvaría a estos restos del derribo. El Ayuntamiento cedería gratuitamente los suelos para el colegio en 1865, pero obligaría a los promotores a abrir un portillo en la muralla para mejorar la comunicación con la calle Valle, que hoy puede verse en los jardines, a espaldas de la iglesia³⁰.

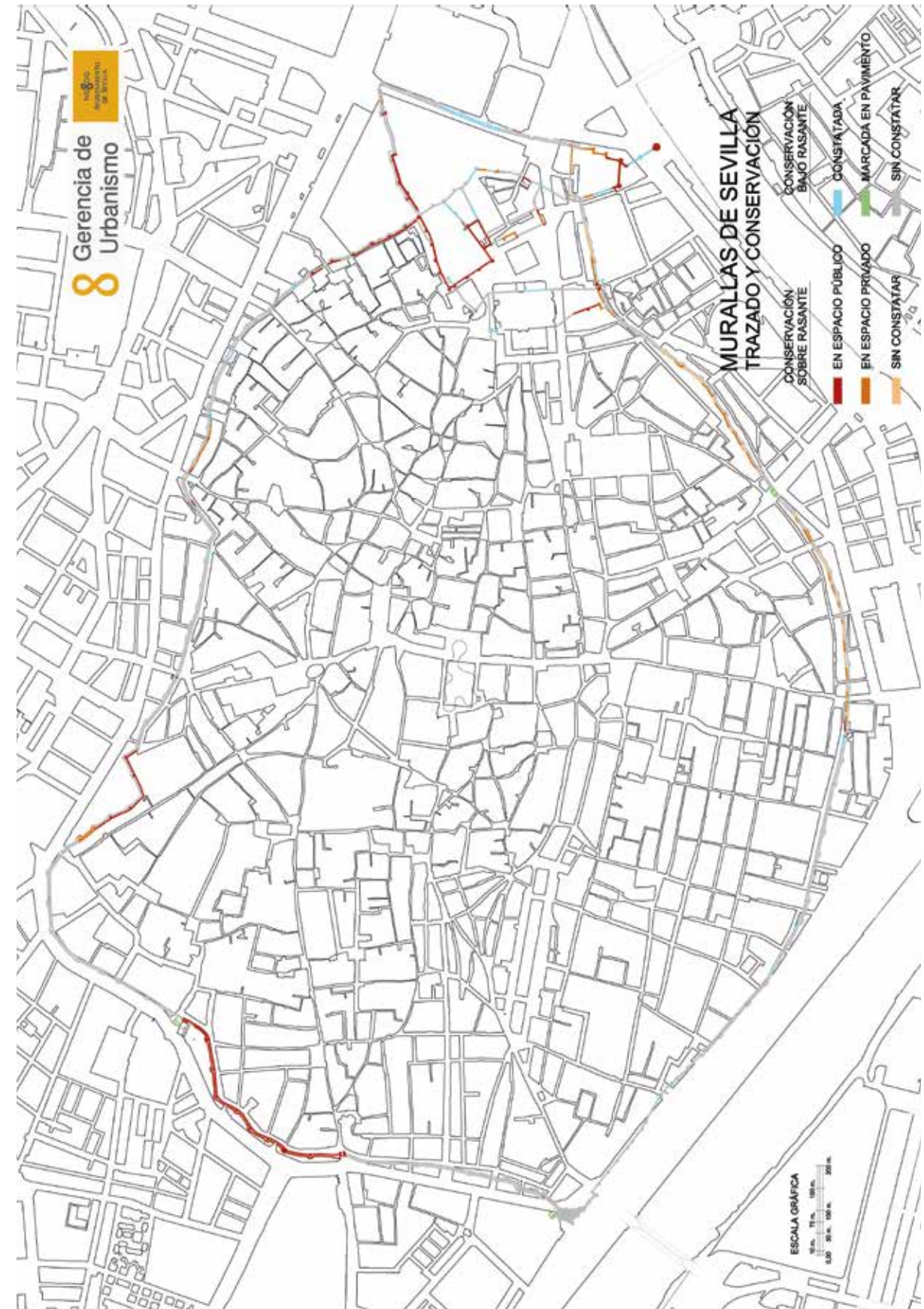
Para terminar, y refiriéndonos al último tramo entre las puertas del Sol y de Córdoba, no queríamos olvidar un dato que estimamos de especial relevancia, pero del que no se han hecho eco suficientemente las distintas publicaciones sobre las murallas de Sevilla. Hablamos del dibujo de Richard Ford que representa la Puerta del Sol desde el interior, en el que a su izquierda se observa una torre con unas características muy similares a las de la Torre Blanca (Ford, 1963: lám. 20). Tan solo Álvarez-Benavides dejaría anotada en su *Explicación del Plano de Sevilla* tal semejanza (Álvarez-Benavides y López, 1868: I, 20 y II, 330).

27. A.G.U. Planos de Alineaciones, caja 3, n° 213.

28. A.G.U. Plano de Alineaciones, caja 1, n° 6.

29. A.G.U. Plano de Alineaciones, caja 2, n° 63.

30. ICAS-SAHP, AMS, Terrenos. Doc. 160.





BIBLIOGRAFÍA

Albardonedo Freyre, Antonio José (2002). *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones.

Álvarez-Benavides y López, Manuel (1868). *Explicación del plano de Sevilla. Reseña histórico-descriptiva de todas las puertas, calles, plazas, edificios notables y monumentos de la ciudad*. Sevilla.

Amores Carredano, Fernando (1993). Memoria de la intervención arqueológica en c/ Torneo nº 26 (Sevilla). *AAA'91.III*, p. 449-453.

Arenas Rodríguez, Patricia *et al.* (2009). Intervención arqueológica en el Patio de San Laureano de Sevilla (fase II). El muladar de la Puerta de Goles. *AAA'2004-1*, p. 3759-3772

Bosch Vilá, Jacinto (1984). *Historia de Sevilla. La Sevilla Islámica. 712-1248*. Sevilla: Universidad.

Cámara Muñoz, Alicia (1991). Fortificación, ciudad y defensa de los reinos peninsulares en la España imperial. Siglos XVI y XVII. En: De Seta, Cesare y Le Goff, Jacques (eds.). *La ciudad y las murallas*. Madrid: Cátedra, p. 89-112.

Carande Thovar, Ramón (1990). *Estudios de Historia 2. Sevilla, fortaleza y mercado y otros temas sevillanos*. Barcelona: Editorial Crítica.

Caro, Rodrigo (1634) [1982]. *Antigüedades y Principado de la Ilustrísima Ciudad de Sevilla y chorografía de su convento jurídico o antigua chancillería*. Sevilla: Andrés Grande Impresor, [Sevilla: Ediciones Alfar].

Chisvert Jiménez, Nieves (1994). *Informe de la intervención arqueológica en el solar de la calle Resolana nº 41*. (Inédito).

Collantes de Terán Delorme, Francisco (1968). *Inventario de los Papeles del Mayordomazgo del Siglo XIV*. Sevilla: Ayuntamiento.

Collantes de Terán Delorme, Francisco (1972). *Inventario de los Papeles del Mayordomazgo del Siglo XV. Tomo I: 1401-1416*. Sevilla: Ayuntamiento.

Fernández Gómez, Fernando y Campos Carrasco, Juan Manuel (1985). Panorama de la arqueología medieval en el casco antiguo de Sevilla. *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española, 17-19 abril 1985, Huesca*. Huesca: A.E.A.M., tomo III.

Ford, Brinsley (1963). *Richard Ford en Sevilla*. Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez.

García-Tapia y León, José y Ramírez Reina, Francisco Óscar (1993). Identificación del trazado de la muralla de Sevilla en el sector de la Puerta de la Barqueta. *Archivo Hispalense*, LXXXVI, n. 233, p. 155-163.

González de León, Félix (1839). *Noticia histórica del origen de las calles de esta M.N.M.L y M.H. Ciudad de Sevilla*. Sevilla.

Jiménez Maqueda, Daniel (1999). *Las Puertas de Sevilla. Una aproximación arqueológica*. Sevilla: Fundación Aparejadores y Guadalquivir Ediciones.

Jiménez Sancho, Álvaro (2007). La formación de los barrios de San Vicente y San Lorenzo. *Archivo Hispalense*, XC, n. 273-275, p. 157-181.

Jofre Serra, Catalina Agnès y Rodríguez Azogue, Araceli (2005). Excavación arqueológica de urgencia en c/ Torneo esquina a calle Lumbreras (Sevilla). Documentación de un nuevo tramo de la cerca medieval. *AAA'2002.III-2*, p. 277-288.

Kirschberg Schenck, Deborah (2011). *Catálogo de los Papeles del Mayordomazgo del Siglo XV, III (1432-1442)*. Sevilla: Ayuntamiento, ICAS.

Morgado, Alonso (1587) [1981]. *Historia de Sevilla en la cual se tienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas desde su fundación hasta nuestros tiempos*. Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León, [Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla].

Ortiz de Zúñiga, Diego (1796) [1988]. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla [...]*. Madrid: Imprenta Real, [Sevilla: Guadalquivir S.L. Ediciones].

Pérez Mazón, José Manuel (1997). *Informe sobre las estructuras arqueológicas aparecidas en el solar Paseo Juan Carlos I esquina calle Resolana (Sevilla)*. (Inédito).
 Pozo Blázquez, Florentino (2001). Seguimiento arqueológico de obras en solar de c/ Torneo 47 (Sevilla). *AAA'98.III-2*, p. 729-733.

Pozo Blázquez, Florentino (2008). *Memoria Final de Intervención Arqueológica Puntual en Murallas de la Macarena (Sector Puerta de Córdoba)*. (Inédita).

Pozo Serrano, Aurelio del (1996). *Arrabales de Sevilla. Morfogénesis y transformación. El arrabal de los Humeros*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Universidad y FOCUS.

Ramírez Reina, Francisco Óscar y Vargas Jiménez, Juan Manuel (1995). Las murallas de Sevilla: Intervenciones arqueológicas municipales. En: Valor Piechotta, Magdalena (coord.). *El último siglo de la Sevilla islámica. 1147-1248*. Salamanca: Universidad de Sevilla y Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Sevilla, p. 83-95.

Raya Rasero, Rafael (2006). *Historia secreta de los derribos de conventos y puertas de Sevilla durante la revolución de 1868*. Sevilla: Asademes Ediciones.

Suárez Garmendia, José Manuel (1986). *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Diputación.

Suárez Garmendia, José Manuel (1988). El Patín de las Damas: un lugar olvidado. *Laboratorio de Arte*, 1, p. 199-213.



Castillos del Reino de Sevilla

Rafael Cómez Ramos

El rico patrimonio arquitectónico de la ciudad de Sevilla y toda su provincia adquiere un espléndido y variado aspecto cuando acudimos a contemplar su arquitectura militar o defensiva. Surgida en los tumultuosos tiempos de nuestra Edad Media, representa no solo un vivo reflejo del complejo devenir histórico de la península Ibérica sino también del progresivo desarrollo del arte de la poliorcética a través de los innumerables ejemplos de castillos que se alzan en las distintas comarcas de nuestro territorio y que tienen diferente procedencia: unos son de origen islámico, otros son aquellos mismos reformados y adaptados tras la reconquista cristiana, y finalmente, un tercer grupo lo constituyen los que fueron construidos de nueva planta en época cristiana.

Ahora bien, aun no queriendo caer en la marxiana o lukacsiana “teoría del reflejo”, si leemos el lírico comienzo del Decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de castillos españoles (BOE. 5-5-1949) hemos de convenir en esos supuestos, independientemente de las circunstancias de todo tiempo, lugar y política, porque “Una de las notas que dan mayor belleza y poesía a los paisajes de España es la existencia de las ruinas de los castillos en muchos de sus puntos culminantes, todas las cuales, aparte de su extraordinario valor pintoresco, son evocación de la historia de nuestra Patria en sus épocas más gloriosas; y su prestigio se enriquece con las leyendas que en su torno ha tejido la fantasía popular. Cualquiera, pues, que sea su estado de ruina, deben ser objeto de la solicitud del nuevo Estado, tan celoso en la defensa de los valores espirituales de nuestra raza” (España [Leyes, etc. sobre patrimonio], 1978: 401).

Por consiguiente, estimamos que cualquiera que fuera la situación administrativa, jurídica y legal de nuestras fortalezas, los castillos del antiguo reino de Sevilla se explican en función de las circunstancias históricas que los originaron, los distintos avatares históricos por los que pasaron a través de los siglos y, finalmente, la absoluta desidia con la que se conservaron al llegar la modernidad. Ciertamente, como decía el arquitecto Sullivan, “Form follows function”, por lo cual estos venerables edificios al perder su función bélica y militar perdieron al parecer la razón de existir. Sin embargo, estos monumentos o “bienes de interés cultural” como los denominamos hoy sí tienen una indudable razón de existir como testimonios históricos y es por ello por lo que les dedicamos estas páginas que desentrañan su pasado hasta la actualidad.

La Historia

Se impone, en primer lugar, que definamos los límites del Reino de Sevilla, territorio que dependía de las autoridades del poder central que residían en nuestra ciudad hasta la moderna división en provincias, a no confundir con la que se llamó Tierra de Sevilla, porción del Reino de Sevilla que estaba bajo la jurisdicción del Concejo hispalense, territorio extensísimo que abarcaba además de lo que hoy es la provincia de Sevilla, las actuales de Huelva y Cádiz íntegramente y parte de las de Badajoz y Málaga. Todo el territorio del Reino de Sevilla que quedaba fuera de la jurisdicción de las ciudades de realengo, las órdenes militares, los señoríos eclesiásticos y los señoríos de la nobleza, constituía, pues, la que se llamó Tierra de Sevilla, o sea, su término o alfoz sobre el que el Concejo de la ciudad tenía plenos poderes y ejercía la totalidad de sus derechos. Alfoz y término jurisdiccional concedidos por dos privilegios de Alfonso X *el Sabio*, fechados el 6 y 8 de diciembre de 1253 y cuyos límites coincidían con los del Reino de Sevilla por el norte con el río Ardila y por el oeste con el Guadiana, alcanzando por el sur el curso alto del río Guadalete y por el este una línea formada por Azuaga, Constantina, Alcalá del Río, Alcalá de Guadaíra, Utrera y Osuna, territorio que finalmente durante el mismo reinado quedará reducido para asegurar su defensa y repoblación por el noroeste y sudeste a los términos de Fregenal, Sigonza, Monasterio, Constantina, Alcalá del Río, Alcalá de Guadaíra, Utrera, Alocaz, Lebrija, las Islas del Guadalquivir, Aznalcázar, Tejada, Zalamea, Andévalo y Aroche (Collantes de Terán, 1953: 127 y 131).



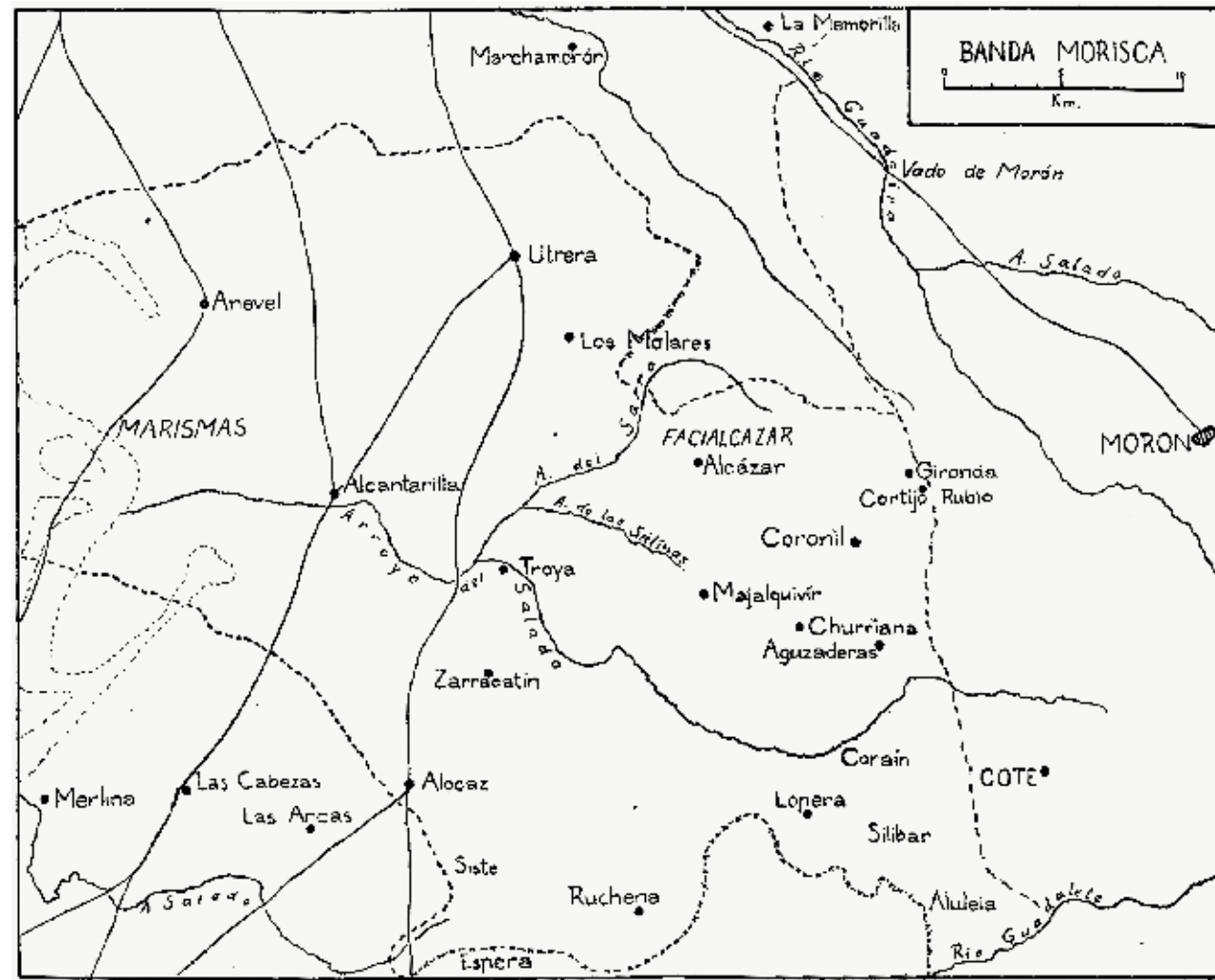
Alfoz de Sevilla (Julio González, *Repartimiento de Sevilla*, I, 1951: 373)

Este enorme territorio poseía una extensa frontera no exenta de peligros tanto por el noroeste como por el sureste, es decir, por una parte, el reino de Portugal, por la otra, el reino de Granada. Sin embargo, no hemos de olvidar al reino de Marruecos cuya dinastía meriní organizó razias periódicas hacia los territorios del Reino de Sevilla, llegando a los muros de la ciudad y arrasando desde Rota y Sanlúcar todo el Guadalquivir para llegar al Aljarafe durante el último tercio del siglo XIII, situación que no se calmó hasta la toma de Algeciras en 1344, años después de la batalla del Salado (González, 1951: 224-225). Las fortalezas que defendían Sevilla tanto por el norte como por el sur formaban dos grupos que fueron denominados, respectivamente, la “banda gallega” y la “banda morisca”.

Comoquiera que las cargas por las labores defensivas eran siempre gravosas, Alfonso X señaló al Concejo de Sevilla distintas rentas en Alcalá de Guadaíra, Morón y Cazalla; asimismo concedió lo mismo a Constantina y Tejada, incluyendo en 1256 a Cote y al año siguiente a Lebrija, con objeto de que el Concejo guardase esos castillos y tuviesen mejor cumplimiento las obligaciones militares de la “banda morisca”. Dado lo pesado de dichas cargas, Constantina fue dada en 1258 al arzobispo de Sevilla y dos años después Cazalla y Brenes. No obstante, los castillos de Cumbres Mayores y Santa Olalla necesitaron la ayuda real. En el sector sur la mayor atención la recibió el castillo de Alcalá de Guadaíra, para lo cual el rey le hizo diversas concesiones como cabeza de distrito, asentando allí cinco almocadenes con 51 peones, y dándole las mejores rentas. Finalmente, en 1280 Alfonso X concedió al concejo de Alcalá de Guadaíra 150 pobladores con algunos heredamientos y la obligación de velar por el castillo.

Por otra parte, hay que distinguir entre el territorio del concejo o alfoz y el término de la ciudad o su distrito. Por la margen derecha del río Guadalquivir, las poblaciones de Coria y La Puebla ejercían la defensa. Fluvialmente, el término de Sevilla limitaba con los de Aznalfarache y Alcalá del Río. Así pues, el término de la ciudad de Sevilla abarcaba desde sus murallas hasta esas poblaciones antes mencionadas, además de La Algaba, Alcalá de Guadaíra, Carmona, Marchena, Morón y Lebrija (González, 1951: 384-386).

Después de las villas y castillos concedidos por Alfonso X a la ciudad en los dos privilegios de 1253 antes mencionados, la primera relación de castillos de Sevilla la hallamos en el privilegio de Sancho IV de 4 de septiembre de 1293 por el que se concede a la ciudad el poder de construir las fortalezas de Cumbres Mayores, Santa Olalla, Aroche, Fregenal, Villanueva del Camino y Lebrija. En el ordenamiento de Alfonso XI para el buen gobierno de la ciudad de Sevilla de 6 de julio de 1344 aparece una nómina de castillos de la ciudad entre los que se encuentran Matrera, Arcos, Lebrija, El Bollo, El Águila, La Alcantarilla, Alocaz, Utrera, Las Cabezas de San Juan, Constantina, Villanueva del Camino, La Puebla de los Infantes, Fregenal, Aroche, Torres, Encinasola, Aracena y Cortegana, fijándose los sueldos de los alcaides que eran elegidos entre los caballeros veinticuatro por el Cabildo de la ciudad salvo los de la Sierra de Constantina y Aroche que deberían ser elegidos entre sus propios vecinos. Con posterioridad, el 15 de septiembre de 1447 Juan II confirmó estos sueldos, ordenando, en cambio, que todos los alcaides saliesen de los veinticuatro sevillanos. Finalmente, hacia mediados del siglo XV aumentó sobremanera el número de castillos de Sevilla, según los *Papeles del Mayordomazgo* del Archivo Municipal de Sevilla, pues además de los ya referidos en aquel ordenamiento de Alfonso XI, excepto el de Arcos que ya había salido de nuestra jurisdicción, se mencionan los de Alanís, Alcalá del Río, Almadén de la Plata, Aznalcázar, Aznalcóllar, Bollullos, Burguillos, Cala, Castilblanco, Castilleja del Campo, El Castillo de las Guardas, Cazalla, El Cerro, Coria, Cumbres Mayores, Cumbres de Enmedio, Cumbres de San Bartolomé, Gerena, Guillena, Hinojales, Hinojos, Lopera, Mairena del Alcor, Palomares, Paterna, El Pedroso, La Puebla del Río, La Puebla de los Infantes, Real de la Jara, San Juan de Aznalfarache, Sanlúcar la Mayor, San Nicolás del Puerto y Zufre (Collantes de Terán, 1953: 134).



Banda Morisca (Julio González, *Repartimiento de Sevilla*, I, 1951: 382-383)

La carga económica de tal número de fortificaciones pesó siempre sobre el concejo hispalense, incrementándose a tenor de los acontecimientos bélicos. Por ejemplo, entre 1384 y 1387, se mejoró la defensa de 25 castillos, lo cual nos indica que tras la batalla de Aljubarrota la coalición de Portugal e Inglaterra amenazaba con el peligro de la invasión. Estas labores de mejoras en la fortificación eran encargadas a los “veedores de la guerra” como Sancho González, maestro albañil que en 1318 durante diez días revisó las fortalezas que lindaban con la frontera de Portugal (Martínez de Aguirre, 1989: 25).

El grupo de castillos que defendía la frontera portuguesa al noroeste, o sea, la “banda gallega” estaban constituidos por una primera línea concéntrica formada por Aroche, Encinasola y Fregenal; otra segunda línea la figuraban Torres, Cortegana y Cumbres Mayores, y una tercera y última, Aracena, Cala y Santa Olalla. En este sentido, El Castillo de las Guardas representaba el enlace con las defensas próximas a la ciudad mientras los castillos de Alanís, Constantina y Cazalla perdieron importancia tras la conquista de Sevilla.

El segundo grupo, es decir, los castillos de la “banda morisca” que defendían el sector sureste de los ataques del reino nazarí, se hallaban flanqueados por fortalezas en manos de órdenes militares y de la nobleza, Morón y Arcos, que

aunque esta última ya no pertenecía a Sevilla soportaba la defensa del flanco derecho, constituyendo Matrera —con mayores sueldos sus alcaides y mejores pertrecho— la primera línea de combate y punta de lanza contra los granadinos. Una gran plaza fortificada como Utrera cerraba la retaguardia e impedía el acceso a la capital sirviéndose también de una serie de torres próximas entre sí, las atalayas y almenaras, que por medio de humaredas de día y hogueras de noche daban la alarma desde la línea fronteriza a la capital donde los vigías de la Giralda avisaban inmediatamente de cualquier ataque musulmán por sorpresa. Este concepto de “telégrafo óptico” o “enlace óptico”, muy importante para establecer comunicaciones, consistía en la visual establecida entre el punto más alto de una fortificación y otras de su entorno en cierto radio de visibilidad (Mora-Figueroa, 1994: 99). Todo este sistema de “escuchas, atalayas, rondas, velas y castellerías” fue incrementado bajo el reinado de Alfonso XI (García Fernández, 1989: 61-62).

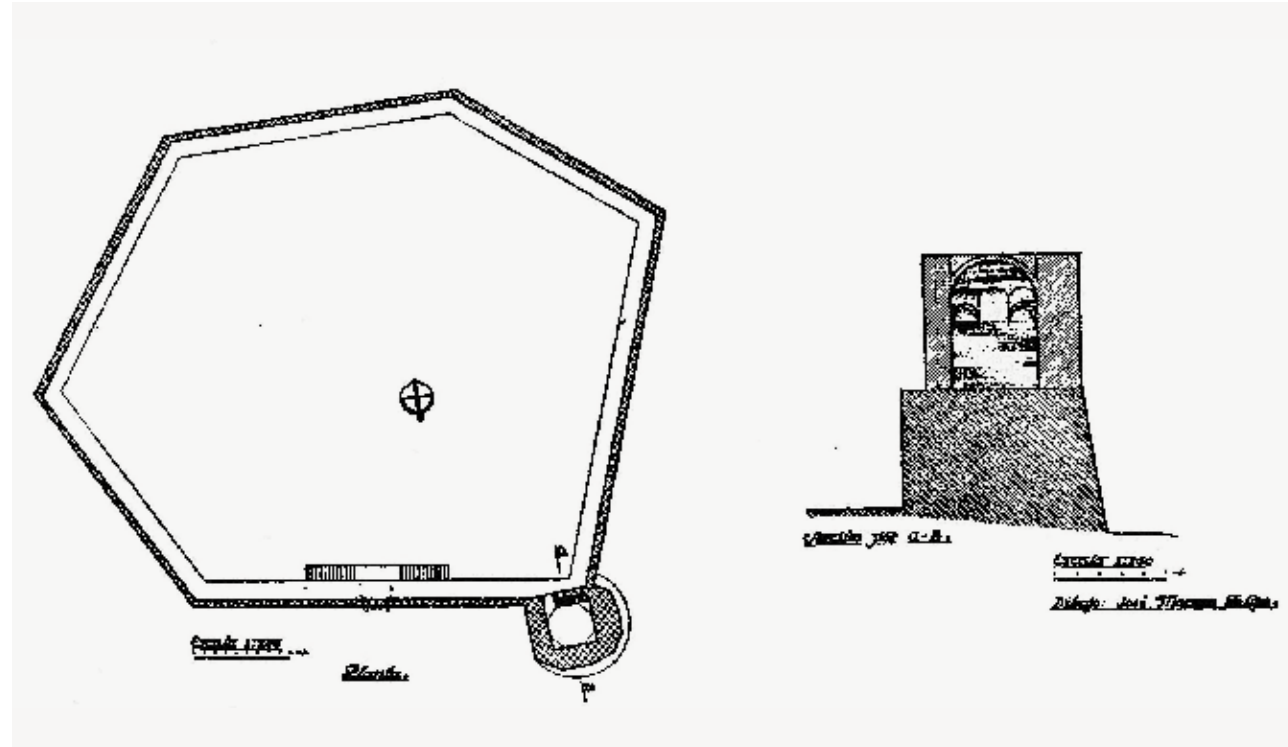
Después de la segunda mitad del siglo XIV las fortificaciones del Aljarafe perdieron importancia. Sin embargo, mantuvieron su valor defensivo aquellas plazas inmediatas a la ciudad que constituían el antemuro de su entorno: Triana, Alcalá de Guadaíra, Alcalá del Río y Coria, razón por la que entonces se las denominaba “guardas y collaciones de Sevilla” (Collantes de Terán, 1953: 134-136).

La abolición de los señoríos en 1813 y 1838 y la nueva legislación provocó que el Ayuntamiento de Sevilla abandonara los fueros y privilegios que poseía sobre muchas poblaciones a excepción del derecho de propiedad de las fortalezas, castillos y sus tierras anexas, procurando atender a su conservación. Declarados en ruinas algunos de estos castillos, demolidos y vendidos otros de escaso interés en 1866, según las leyes desamortizadoras, al Ayuntamiento de Sevilla solo le quedaron los castillos de Alanís, Alcalá de Guadaíra, Almonaster, Aroche, Constantina, Cortegana, Encinasola, Fregenal, Utrera y Cumbres Mayores, a cuyos alcaides daba nombramiento la Corporación, quedando bajo la inspección de las correspondientes Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos (Collantes de Terán, 1967: 109).

Sin embargo, desde el año 2006 el Ayuntamiento de Sevilla presidido por el alcalde Alfredo Sánchez Monteseirín se desprendió paulatinamente de este rico patrimonio histórico y arquitectónico ante la solicitud de las corporaciones de las localidades donde se levantan dichas fortalezas. La primera cesión hecha en 2006 fue la del castillo de Cortegana a la que siguieron las de Alcalá de Guadaíra, Aroche y Constantina, haciéndose por vía de urgencia la cesión de titularidad de este último el 11 de octubre de 2007. En agosto de 2008 cedió la titularidad de la fortaleza onubense de Cumbres Mayores y finalmente el 12 de octubre de 2009 fue entregado el castillo de Alanís a su Corporación municipal. No obstante, en la actualidad solo pertenecen al Ayuntamiento sevillano los castillos de Utrera, Almonaster la Real, Encinasola y Fregenal de la Sierra, sobre los que mantiene su titularidad (Parejo, 2012).

Las gravosas cargas que pesaron siempre sobre el Ayuntamiento sevillano por el mantenimiento y conservación de todas las fortalezas que quedaban bajo su jurisdicción en tan extenso territorio han terminado por descargar su responsabilidad cediéndola a la de las corporaciones de aquellas poblaciones donde se hallan los castillos. No obstante, si nos atenemos al artículo 1º del Decreto de 22 de abril de 1949, citado más arriba, hemos de considerar que “Todos los castillos de España, cualquiera que sea su estado de ruina, quedan bajo la protección del Estado, que impedirá toda intervención que altere su carácter o pueda provocar su derrumbamiento”. Y en segundo lugar, su artículo 2º previene que “Los Ayuntamientos en cuyo término municipal se conserven estos edificios son responsables de todo daño que pudiera sobrevenirles” (*Legislación Básica III. Patrimonio Artístico, Archivos y Museos*, 1978: 402).

Así pues, aunque el Ayuntamiento de Sevilla ha cedido la titularidad de seis de aquellos diez castillos que le pertenecían desde el siglo XIII por los privilegios reales de Alfonso X y Sancho IV, y recae ahora la responsabilidad de su conservación en aquellos ayuntamientos de sus respectivas localidades, debe mantener aún su responsabilidad histórica y velar o supervisar al menos las condiciones en que se encuentren aquellos bienes de interés cultural que le pertenecieron y formaron



Castillo de Alanís (Hernández Díaz, Sancho Corbacho, Collantes de Terán, *Catálogo Arqueológico...*, I, 1939: 35)

parte de su historia. Por consiguiente, dada la extensión concedida a este capítulo, entre los diez castillos que pertenecieron a Sevilla hasta el siglo XXI, nos ocuparemos de dos de los ejemplos mejor conservados al norte y al sur de nuestra provincia, es decir, la “banda gallega” con Alanís y Constantina, y la “banda morisca” con Alcalá de Guadaíra y Utrera.

Castillo de Alanís de la Sierra

Este castillo, junto con el de Alcalá de Guadaíra, fue el primero en ser declarado monumento de interés arquitectónico y artístico en 4 de abril de 1924. Curiosamente, su nombre no aparece mencionado en los privilegios de Alfonso X y Sancho IV aunque se sabe, según los papeles de Mayordomazgo, que en 1392 se entregaron al Concejo de Alanís 7.500 maravedís para “labrar el castillo del dicho lugar”, cantidad que se empleó en construir la barbacana y la barrera de la fortaleza con objeto de su mejor defensa en las guerras con Portugal. Cobró protagonismo en 1472 durante las luchas entre Guzmanes y los Ponce de León hasta ser asediado y conquistado finalmente para Sevilla por el duque de Medina Sidonia (Collantes de Terán, 1953: 138). No obstante, aun cuando no existan referencias claras con anterioridad al siglo XIV, parece ser que el término Alanís¹ deriva del árabe “al-anis” que significa *el afable* (Hernández Díaz, Sancho Corbacho, Collantes de Terán, 1939: 26); en cambio, sí se encuentran referencias indudables a Alanís en las fuentes islámicas pues aparece citado por al-Idrisi (Casquete de Prado, 1993: 59).

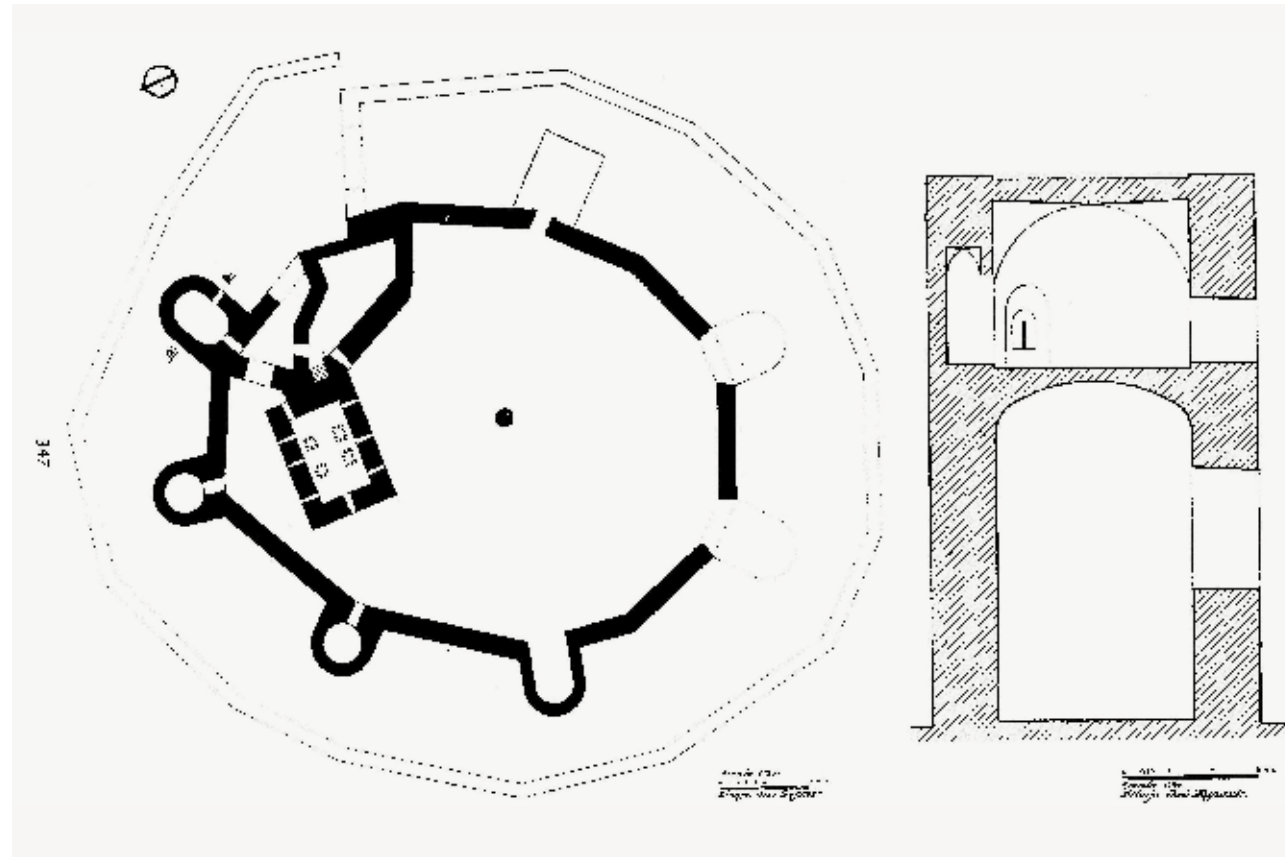
1. Aun cuando no pueda haber acuerdo en su significado esta podría ser una traducción entre varias. Su ubicación en el camino de Córdoba a Badajoz entre Constantina y Reina no da lugar a dudas sobre su origen islámico aunque la evidencia arqueológica nos demuestre el origen cristiano del castillo. Por otra parte, tanto la planta como la talla en piedra de los capitelillos de la próxima iglesia de San Juan delatan la presencia de un cantero de fines del siglo XIII.



Castillo de Alanís, recinto amurallado. © Agustín Vidal-Aragón

Se alza sobre un cerro situado al sur de la población y consta de un recinto amurallado de planta hexagonal irregular en lienzos que alcanzan entre 22 y 34 metros con muros de mampostería de 5,50 metros de altura y 2,30 metros de espesor. La puerta en arco apuntado enmarcado por alfiz se sitúa en el lienzo de muralla que mira hacia el pueblo, con un metro de resalte en su interior que se aprovecha para el desarrollo de una doble escalera que sube al adarve o camino de ronda. La torre se halla ubicada en el ángulo de los dos lados mayores del recinto y a la derecha de la puerta con objeto de que le sirva de flanqueo. Consta de planta octogonal sobre basamento circular en talud de 10 metros de diámetro hasta el adarve, a cuya altura está la puerta de acceso a una cámara cuadrada de 4 metros de lado cubierta por una cúpula sobre trompas de ladrillo (Collantes de Terán, 1953: 138). Según Magdalena Valor, esta cámara superior de la torre responde a obras de reedificación del siglo XV (Valor Piechotta, 2004: 699).

Aun cuando en 1392 se habla de obras en la barbacana y barrera del castillo, dicha barbacana no se conserva. Durante la Guerra de la Independencia fue ocupado por los franceses que dinamitaron el muro suroeste. En 1987 se efectuaron excavaciones arqueológicas sin que aparecieran huellas islámicas en el sector investigado pues los restos materiales abarcaban desde los siglos XIV al XVII, aunque la intervención de urgencia no llegó a finalizarse (Pozo Blázquez, Rodríguez Achútegui, 1987: 553). Recientemente se demolieron las construcciones que existían en su interior.



Castillo de Constantina (Hernández Díaz, Sancho Corbacho, Collantes de Terán, *Catálogo Arqueológico...*, II, 1943: 347)

Castillo de Constantina

Dominando la población de Constantina desde la preeminencia de un cerro esta fortaleza posee una planta de forma oblonga que constituye un recinto de unos 90 metros de longitud, formado por diez lienzos de muralla de dos metros de espesor, flanqueados por siete torres de planta ultrasemicircular excepto una rectangular ubicada al sudeste. Estas torres se sitúan en los ángulos, resaltando sobre el paramento de los muros. Defendía el conjunto un antemuro o barbacana y su acceso se realizaba en eje acodado por el lado oriental, flanqueado a su derecha por la torre del homenaje que se mantuvo en pie hasta marzo de 2010. Esta constaba de dos plantas sin comunicación entre sí con dos espacios de planta ovalada muy diferentes: el inferior con bóveda de cañón rebajado y el superior dividido en dos tramos, el primero cubierto por bóveda de aristas y el segundo por una bóveda de cañón rebajado. El alcázar interior es pequeño y de planta irregular, dotado de importante aljibe. Los paramentos de la fortificación son de mampostería y los arcos y bóvedas de ladrillo.

Constantina fue entregada a Fernando III en 1247 e incluida en el alfoz de Sevilla. En 1258 pasó a pertenecer a la Iglesia y en 1285 de nuevo a la jurisdicción de Sevilla. Finalmente, durante el reinado de Enrique IV, fue ocupado por Rodrigo Ponce de León, marqués de Cádiz, quien gastó 1.124.000 maravedíes en su reconstrucción. Después cayó en el abandono hasta la actualidad (Collantes de Terán, 1967: 112).

Los resultados de la campaña arqueológica del año 2006, que pretendía delimitar las fases constructivas del castillo, concluyeron que la secuencia de ocupación del mismo abarca un arco cronológico que arranca del siglo

XIV y llega hasta nuestros días. No obstante, la madina Qusantiniyya al-Hadid o Constantina del Hierro fue capital de un *iqlim* o distrito, aunque las excavaciones arqueológicas no han encontrado más que pequeños fragmentos dispersos de cerámica almohade no asociados a estructuras arquitectónicas (Valor Piechotta, 2011: 131). Por el contrario, sí han aparecido signos de ocupación islámica en el cerro del Almendro, catalogado como Bien de Interés Cultural por la Junta de Andalucía, y situado al oeste del castillo de Constantina y donde ya en superficie se encuentra abundante material cerámico desde época califal hasta el siglo XV (Henares Guerra, 2011: 156-157).

Por consiguiente, la fase de ocupación más antigua del castillo de Constantina corresponde al siglo XIV. Ahora bien, parece ser que incluso esta etapa no se ve con claridad ni por los sondeos estratigráficos ni por la observación directa del edificio emergente pues los únicos restos materiales serían: a) la construcción inicial de la camisa de tapial; b) los materiales asociados más abundantes que los islámicos; c) la cámara del aljibe de 9,85 x 6 x 3,6 metros de altura con una capacidad de 212,76 metros cúbicos, construida entre 1386 y 1387, según los *Papeles del Mayordomazgo*, similar al aljibe nazarí situado al pie de la Torre de la Vela en la Alcazaba de la Alhambra de Granada. Así pues, la fase posterior del siglo XV (1466-1478), en que fue alcaide de la fortaleza Rodrigo Ponce de León, debió arrasar la mayor parte de las estructuras preexistentes (Valor Piechotta, 2011: 132).

Sin embargo, sabemos que cuando se hacían los preparativos para el asedio de Sevilla en la primavera de 1247, los moros de Constantina entregaron su castillo al rey Fernando III, según indica la *Primera Crónica General*: “E otrosi los moros de Costantina et de Reyna fueron allí a pleitear con el rey don Fernando, e los alcalles venieron al rey et entregaronle los alcaçares” (González Jiménez, 2011: 35).

Comoquiera que existen referencias documentales a obras en el castillo en 1391 que demuestran que se gastaron 7.558 maravedís en obras del aljibe y la barbacana y en 1404 se reedificó una torre que estaba caída (Collantes de Terán, 1953: 156), aun cuando no se vea con claridad por la exploración arqueológica que su construcción corresponda al siglo XIV, cabe pensar que estas obras hayan sido realizadas sobre restos islámicos y que el otro alcázar fuera el que se alzaba sobre el cerro del Almendro, a media distancia entre Constantina y la ermita de la Yedra.

Castillo de Alcalá de Guadaíra

El castillo de Alcalá de Guadaíra está considerado como “el ejemplar más importante de recinto fortificado que se conserva en la provincia de Sevilla” (Collantes de Terán, 1953: 141) y fue declarado monumento de interés arquitectónico artístico el 24 de abril de 1924 (*Monumentos españoles. Catálogo...*, 1984: 55). Ciertamente, este conjunto fortificado que se levanta sobre un cerro de 82 metros a cuyos pies corre el río Guadaíra por el sur y el oeste, enlazando con la muralla de la antigua villa de Alcalá², representa uno de los castillos más interesantes y más próximos a Sevilla.

El perímetro del recinto conforma un polígono irregular de muros almenados de 2 metros de espesor dotados de once torres, dos octogonales y nueve de planta rectangular, y provisto de un foso y de una barbacana al suroeste y noroeste. Dividido en dos núcleos en torno a grandes espacios abiertos o patios. En el más interior se alojaba el alcázar defendido por una cárcava mientras el acceso al segundo patio se hacía a través de una puerta en recodo en

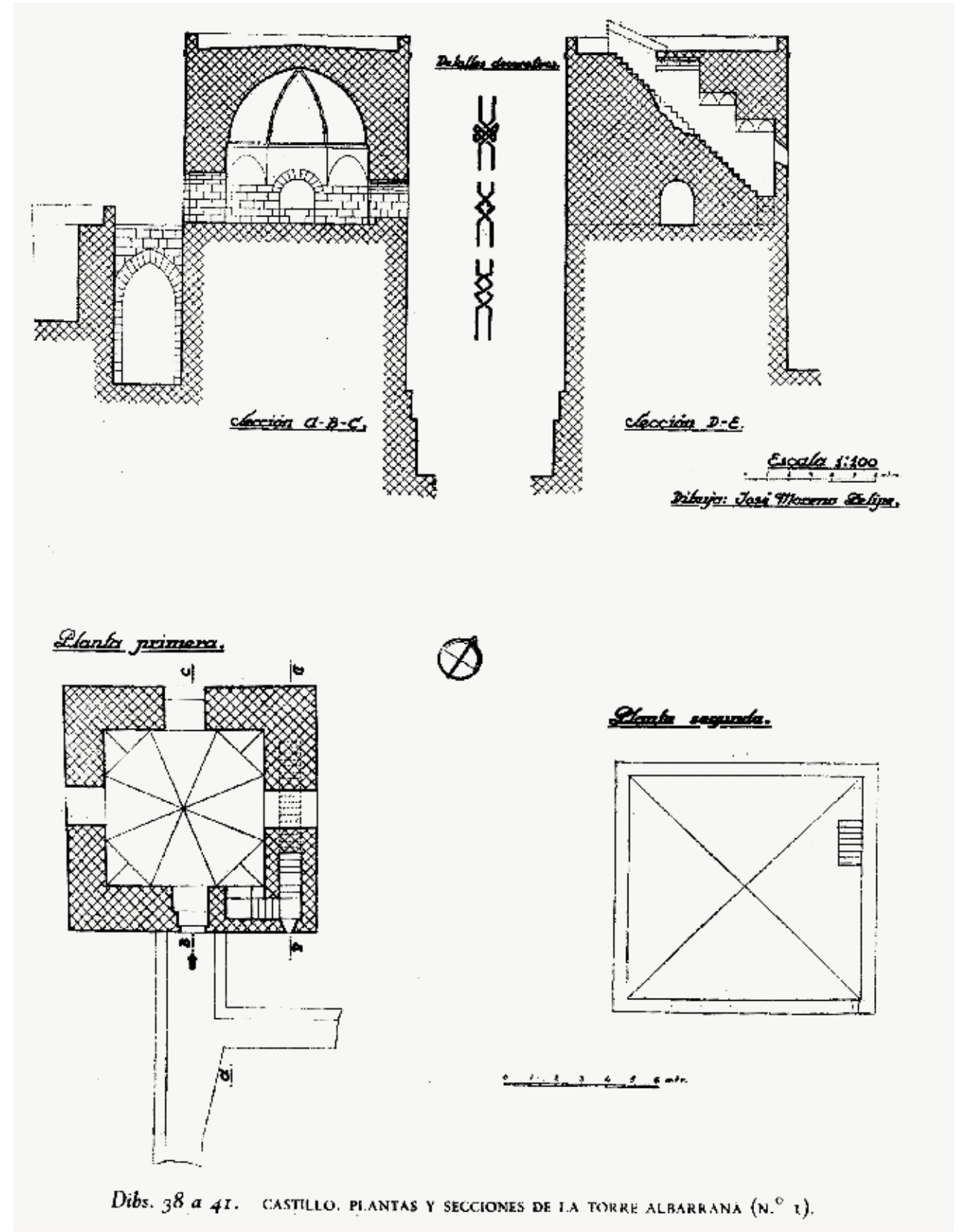
2. No se entiende el castillo de Alcalá sin su conexión con el recinto amurallado de la villa, dotado de antemuro o barbacana y dos puertas fortificadas en cuyo centro se levanta la iglesia de Nuestra Señora del Águila y, por otra parte, su enlace por medio de una coracha con la muralla del arrabal y su parroquia de San Miguel, defendida por el foso natural del Guadaíra, a cuyo espacio urbano abrían también dos puertas.



Castillo de Alcalá de Guadaíra. Torre albarrana. © Agustín Vidal-Aragón

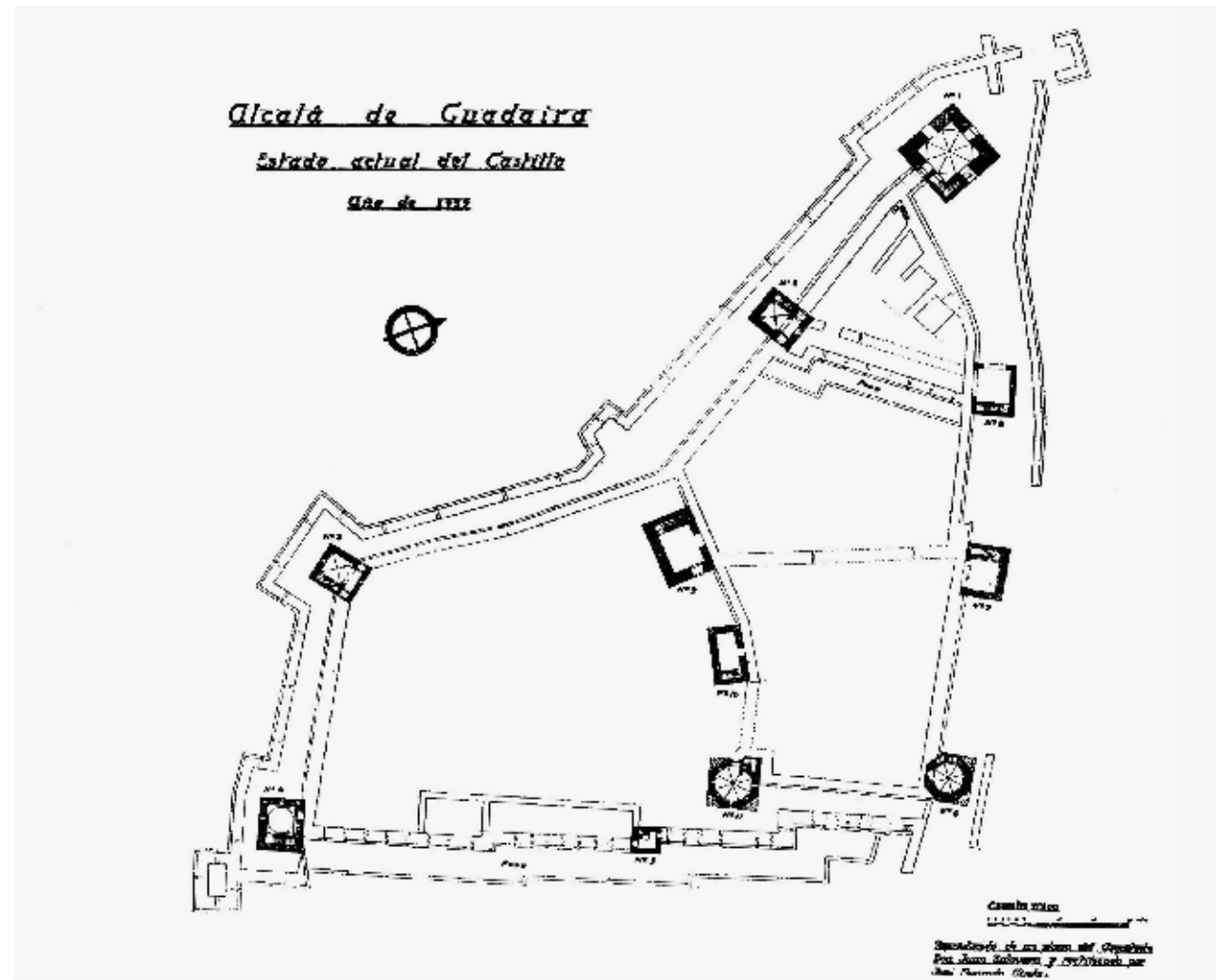
el interior de una torre. Este patio llamado de los silos quedaba dividido por un muro en dos partes y su obra almohade fue reforzada en el siglo XIII, como demuestra la torre situada en la esquina del alcázar que corresponde por su estilo gótico a la época de Alfonso X, cronologías que corroboran las monedas de Alfonso X y Sancho IV halladas en la excavación realizada al pie de la torre octogonal más meridional (García Fitz, 2008: 113-115). El extremo interior que constituía el alcázar conformaba un recinto triangular con acceso exterior independiente a través de una puerta en arco de herradura con alfiz, defendida por una hermosa torre albarrana de 20 metros de altura y 10 metros de lado con bóveda sobre trompas y decoración de lazo almohade. El primer patio o de la sima serviría de alojamiento de la tropa y estuvo defendido por un foso que franqueaba un puente levadizo.

En 1987 se realizó una primera campaña de excavaciones arqueológicas con objeto de investigar la fortificación musulmana (Valor Piechotta, 1987: 15-29) que fueron continuadas fructíferamente en 1998. Parece ser que los restos más antiguos del cerro se remontan a un poblado de comienzos de la Edad del Bronce entre los siglos XVIII y XVI a.C. cuya muralla sirve de base a la medieval. No existen restos de ningún asentamiento militar romano pero, en cambio, se constata una importante ocupación militar almohade a partir del siglo XII, habiéndose



Dibs. 38 a 41. CASTILLO. PLANTAS Y SECCIONES DE LA TORRE ALBARRANA (N.º 1).

Castillo de Alcalá de Guadaíra. Torre albarrana. (Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico...*, I, 1939: 71-78)



Castillo de Alcalá de Guadaíra (Hernández Díaz, Sancho Corbacho, Collantes de Terán, *Catálogo Arqueológico...*, I, 1939: 71-78)

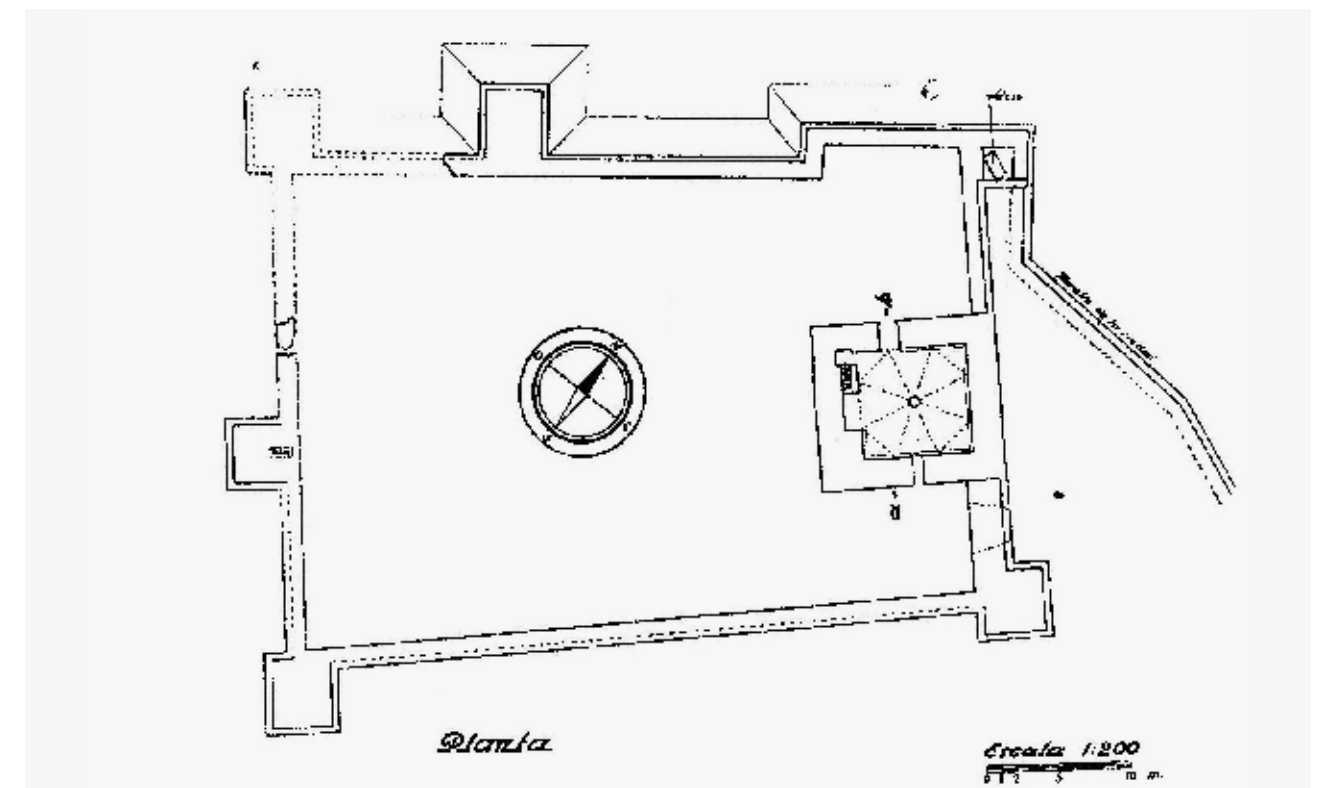
encontrado unos baños islámicos en el patio de la Sima. Tras la conquista cristiana en 1247, el conjunto se remodeló completamente tanto en las puertas como en el perímetro de la villa y el propio castillo, constituyendo posteriormente la fase de mayor reconstrucción durante el mandato de Rodrigo Ponce de León, marqués de Cádiz, hasta fines del siglo XV con la edificación de un patio con galerías de columnas. Los avatares históricos de la ocupación francesa, la ubicación de un cementerio y un depósito de agua en el siglo XIX, así como la explanación realizada para celebrar las ferias locales en el siglo XX llevaron el conjunto al estado en que se encuentra en la actualidad (Pozo Blázquez, 2008: 239-241).

El término árabe *Qalat Chabir* no tiene una traducción precisa pues *Qalat* ciertamente es castillo, pero sobre *Chabir*, que podría ser nombre de persona, no existen referencias textuales aunque podría aludir a la salubridad del lugar ya que la palabra *chabir* puede significar en árabe “curandero” (Valencia, 1987: 32). Alcalá de Guadaíra fue repoblado en 1253 y cinco años después pasó a ser señorío de la Iglesia, siendo recuperada para su defensa por el concejo de Sevilla tras las razias de los benimerines de 1275 y 1277, de tal modo que sería repoblada de nuevo por Alfonso X en 1280 (González Jiménez, 1987: 46-50). Según los datos arqueológicos, parece ser que la obra almohade data de la

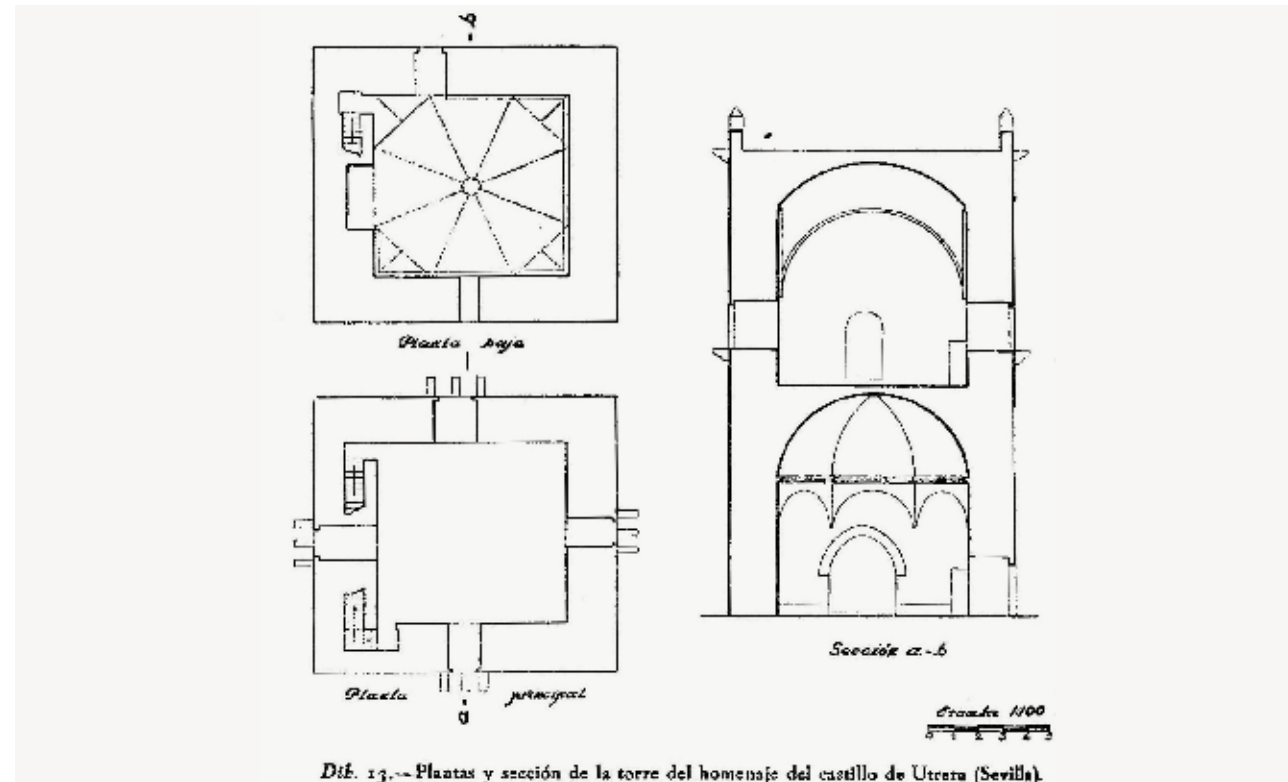
década de los años sesenta del siglo XII, momento en que se construiría la fortificación como centro de acogida de los ejércitos almohades para sus grandes campañas militares. Sin embargo, la mayor parte de lo conservado se debe a la época de dominación castellana, abarcando desde mediados del siglo XIII hasta mediados del siglo XIV para concluir su construcción definitiva en la época de las luchas entre los bandos nobiliarios de los Guzmanes y los Ponce de León en los años 1471-1474 en que Alcalá se convirtió en la plataforma militar desde la que se lanzaban los ataques contra Sevilla (García Fitz, 2008: 235-236). Entre abril de 1426 y julio de 1427 se libraron más de 50.000 maravedís para el castillo de Alcalá de Guadaíra (Martínez de Aguirre, 1989: 26). No obstante, el edificio siguió siempre en continua reconstrucción, pues entre 1513 y 1514 se hicieron importantes obras en las que se gastaron 150.000 maravedís. Asimismo se hicieron reparaciones en las cercas y sus torres por orden de Felipe II. Fue prisión de estado para la nobleza hasta terminar el siglo XVI y durante la invasión francesa de 1808 se derribaron torres y abrieron brechas en sus muros, habiendo servido, a veces, de cantera a sus vecinos (Collantes de Terán, 1953: 142).

Castillo de Utrera

Aunque aparece citado entre las mercedes que hiciera Alfonso X a Pedro Yáñez, maestre de Calatrava en 1264, lo que se conserva data de la segunda mitad del siglo XIV pues en 1368 la antigua fortaleza fue derruida por los granadinos en un ataque devastador a la población y se advierten distintas reconstrucciones a las que ya se refería Rodrigo Caro en su *Memorial de la Villa de Utrera*. El castillo es de planta regular y ligeramente trapezoidal con cuatro torres de esquina y dos intermedias, situándose la torre del homenaje hacia el interior del muro noreste, sector en que la



Castillo de Utrera (Collantes de Terán, “Los castillos del reino de Sevilla”, 1953: 178)



Dié. 13.-- Plantas y sección de la torre del homenaje del castillo de Utrera (Sevilla).

Castillo de Utrera. Torre del homenaje (Collantes de Terán, "Los castillos del reino de Sevilla", 1953: 180)

fortaleza enlaza con la muralla de la ciudad. Sus muros alcanzan una altura de 15 metros y el adarve con parapeto almenado posee un espesor de 1,60 metros en el sector noroeste donde la fortificación presenta un acentuado talud (Collantes de Terán, 1953: 182).

La puerta de la fortaleza se encuentra en el lienzo noreste flanqueada por la torre del homenaje, magnífico ejemplar de planta casi cuadrada de 11,90 por 11,35 metros, con 3 metros de espesor en el muro suroeste donde se alojan las escaleras, alcanzando una altura de 19 metros en sus dos plantas y terraza superior. La planta baja es cuadrada de 7,50 metros de lado, cubierta por una bóveda sobre trompas mientras la planta superior aparece cubierta por bóveda vaída, abriéndose ventanas en sus cuatro lados que daban paso a ladroneras de las que solo se conservan sus ménsulas de piedra. La terraza que fue desmochada por los Reyes Católicos poseía escaraguaitas en los ángulos norte y este que se adivinan por sus ménsulas. En efecto, estos castillos de nueva construcción como Marchenilla, Alanís, El Coronil, Las Aguzaderas, Fuentes de Andalucía, Mairena del Alcor, Los Molares, Morón de la Frontera y Utrera se caracterizan por su superficie reducida, planta rectangular y torres en los ángulos, destacando la torre del homenaje con sus dispositivos de tiro a la vertical (Valor Piechotta, 2004: 692).

En 1405 se realizaron obras de albañilería y carpintería para construir "los palacios" de la fortaleza, verosíblemente en el espacio situado entre la puerta de la torre del homenaje y el adarve del noroeste, donde aparecieron restos de muros. Sin embargo, durante aquel siglo no cesaron las labores de reconstrucción pues el coste total de obras para el castillo y los muros de Utrera alcanzó la cifra de 117.609 maravedís entre 1415 y 1419 (Martínez de Aguirre, 1989: 26). Se hicieron obras de reparación en 1420, y más tarde, en 1444 se otorgaron 3.000 maravedís anuales

para las obras de sus muros y torres, además de otros 2.000 maravedís para sueldo del alcaide. Habiendo sufrido las consecuencias de las luchas entre las casas nobiliarias de Arcos y Medina Sidonia, en 1479 se concedieron 20.000 maravedís para reparar la torre del homenaje "que está dentro en el alcazarejo de la dicha fortaleza". En las dos primeras décadas del siglo XVI continuaron las restauraciones del aposento y los muros de la fortaleza. Posteriormente, en 1743 por orden de Felipe V la villa de Utrera pasó a ser de realengo y salió de la jurisdicción de Sevilla aunque el Cabildo hispalense no renunció a nombrar sus alcaides que velasen por la conservación del monumento, siendo designado en 1925 el ilustre erudito sevillano Santiago Montoto de Sedas (Collantes de Terán, 1953: 183-184).

Hasta donde sepamos el Ayuntamiento de Sevilla mantiene aún la titularidad del castillo de Utrera con un acuerdo de uso del edificio desde 1987, al igual que lo tuvo el de Alcalá de Guadaíra, gracias a un convenio de uso del castillo entre ambas administraciones por espacio de cuarenta años que experimentó una mutación pero no un cambio de calificación en marzo de 2007 (Parejo, 2012). Finalmente, así termina la historia de estas dos espléndidas fortalezas de la "banda morisca" en su tiempo consideradas "guarda y collación de Sevilla".





BIBLIOGRAFÍA

Casquete de Prado Sagrera, Nuria (1993). *Los castillos de la Sierra norte de Sevilla en la Baja Edad Media: aproximación histórica*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Collantes de Terán, Francisco (1953). Los castillos del Reino de Sevilla. *Archivo Hispalense*, n. 58, p. 117-185.

Collantes de Terán, Francisco (1967). *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Collantes de Terán, Francisco (1973). El Castillo de Cote. En: *Estudios de Arte Sevillano*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, p. 54-60.

Cómez Ramos, Rafael (1992). Sevilla gótica. En: Fernández López, José (coord.). *Andalucía*. Madrid: Encuentro, p. 274-276.

García Fernández, Manuel (1989). *El reino de Sevilla en tiempos de Alfonso XI (1312-1350)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

García Fitz, Francisco (2008). *El castillo de Alcalá de Guadaíra (Sevilla): estudio y fuentes documentales*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

González, Julio (1951). *Repartimiento de Sevilla, I*. Madrid: CSIC.

González Jiménez, Manuel (1987). Alcalá de Guadaíra en el siglo XIII: conquista y repoblación. En: Jornadas de Historia de Alcalá de Guadaíra (1. 1987. Sevilla). *Actas de las I Jornadas de Historia de Alcalá de Guadaíra (Sevilla)*. Alcalá de Guadaíra: Servicio Municipal de Publicaciones, p. 45-52.

González Jiménez, Manuel (2011). Constantina en el siglo XIII. En: Valor Piechotta, Magdalena (coord.). *Historia y Arqueología de la Constantina medieval*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 35-50.

Henares Guerra, M^a Teresa (2011). La prospección arqueológica del castillo de Constantina y su entorno. En: Valor Piechotta, Magdalena (coord.). *Historia y Arqueología de la Constantina medieval*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 145-166.

Hernández Díaz, José; Sancho Corbacho, Antonio y Collantes de Terán, Francisco (1939-1943). *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla: [s.n.] (Imp. de la Gavidia).

España [Leyes, etc. sobre patrimonio]. (1978). *Patrimonio artístico, archivos y museos*. Recopilación realizada por el Gabinete de Estudios, Secretaría General Técnica, del Ministerio de Cultura. Madrid: Ministerio de Cultura.

Martínez de Aguirre, Javier (1989). Notas sobre las empresas constructivas y artísticas del concejo de Sevilla en la Baja Edad Media (1370-1430). *Laboratorio de Arte*, n. 2, p. 15-31.

Monumentos españoles: catálogo de los declarados histórico-artísticos 1844-1953. (1984), Tomo III, (3^a ed. realizada y dirigida en el Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

Mora-Figueroa, Luis de (1994). *Glosario de arquitectura defensiva medieval*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

Morales Martínez, Alfredo José (1976). *Arquitectura medieval en la Sierra de Aracena*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Parejo, Juan (2012). Sevilla se despoja de sus castillos. *Diario de Sevilla*, 6 de agosto de 2012.

Pozo Blázquez, Florentino y Rodríguez Achútegui, César (1987). Excavaciones arqueológicas en el castillo de Alanís de la Sierra. *Anuario Arqueológico de Andalucía*. III, *Actividades de Urgencia*, p. 548-555.

Pozo Blázquez, Florentino (2008). El conocimiento del castillo de Alcalá de Guadaíra a través de la investigación arqueológica. Anexo I. En: García Fitz, Francisco. *El castillo de Alcalá de Guadaíra (Sevilla): estudio y fuentes documentales*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, p. 239-244.

Sánchez, José María y Valor Piechotta, Magdalena (2004). *El castillo de Cortegana*. Cortegana: Asociación de Amigos del Castillo de la Villa de Cortegana.

Valencia, Rafael (1987). Alcalá de Guadaíra en la Alta Edad Media: la Historia de Qalat Chabir. En: Jornadas de Historia de Alcalá de Guadaíra (1. 1987. Sevilla). *Actas de las I Jornadas de Historia de Alcalá de Guadaíra (Sevilla)*. Alcalá de Guadaíra: Servicio Municipal de Publicaciones, p. 31-43.

Valor Piechotta, Magdalena y Henares Guerra, M^a Teresa (2003). El proyecto de investigación Castillo de Cote (Montellano). En: *Un enclave en la Banda Morisca: Cote (Montellano, Sevilla) y su entorno*. Sevilla: Diputación Provincial, p. 61-81.

Valor Piechotta, Magdalena (1987). La fortificación de Alcalá de Guadaíra: primeros resultados del estudio arqueológico de la fortaleza musulmana. En: Jornadas de Historia de Alcalá de Guadaíra (1. 1987. Sevilla). *Actas de las I Jornadas de Historia de Alcalá de Guadaíra (Sevilla)*. Alcalá de Guadaíra: Servicio Municipal de Publicaciones, p. 15-29.

Valor Piechotta, Magdalena (1999). El castillo de Estepa (Sevilla). *Historia, Instituciones, Documentos*, n. 26, p. 575-593.

Valor Piechotta, Magdalena (2004). Las fortificaciones de la Baja Edad Media en la provincia de Sevilla. *Historia, Instituciones, Documentos*, n. 31, p. 687-700.

Valor Piechotta, Magdalena (2011). La "Actividad Arqueológica Puntual" castillo de Constantina: conclusiones. En: Valor Piechotta, Magdalena (coord.). *Historia y arqueología de la Constantina medieval*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 127-144.



El Castillo de San Jorge y los Baños de la Reina Mora

Fernando Amores Carredano

El Castillo de San Jorge

El castillo de San Jorge o de la Inquisición fue llamado “Castillo de Triana” desde la conquista en el medievo. Hoy día ampara al proyecto de valorización patrimonial de sus restos recuperados, objeto de este trabajo. La vieja denominación se perdió al emerger el nuevo uso de mercado de abastos de Triana que allí se instaló desde 1820. En ese momento de transición a la contemporaneidad fueron expoliados y sepultados los restos de sus etapas medieval y moderna, quedando embutidos los muros de la fortaleza en el caserío urbano que se adosó a las medianeras en las calles San Jorge y Castilla.

Las malas condiciones en las que se mantenía el mercado de abastos llevó al Ayuntamiento a principios de la década de 1980 a iniciar los pasos para su remodelación, realizándose entonces unos primeros sondeos arqueológicos para evaluar el estado de conservación y una hipotética incorporación de alguno de sus restos al nuevo mercado (Fernández Gómez y Campos Carrasco, 1986: 39-40). Las dificultades para desalojar en su totalidad el mercado junto con las carencias económicas del Consistorio fueron retrasando la puesta en marcha del nuevo proyecto, a lo que se sumó la creciente labor de protección del patrimonio arqueológico bajo competencia autonómica. La obligada tutela que debía ejercer la administración se plasmó en un acrecentamiento de las obligaciones patrimoniales para el recinto por tratarse de un Monumento Bien de Interés Cultural por su condición de “castillo”. Tras los primeros sondeos de 1983 hubo que esperar a 1990 y 1991 para acometer campañas de mayor envergadura cuyos resultados hacían inviable el proyecto arquitectónico existente. Las excavaciones de 1995 y 1998-2000 ya se hicieron bajo la premisa de ejecutar un proyecto que hiciera compatibles la conservación de los restos arqueológicos de mayor interés con un nuevo proyecto de mercado en la rasante urbana de Triana (Hunt, 2001).



Vista exterior del actual Mercado de Triana que conserva los restos del antiguo castillo de San Jorge. Frente a la aparatosa presencia urbana del castillo durante siglos, es ahora el luminoso del espacio museístico el que indica su presencia. © Manu Trillo

La necrópolis almohade

Las excavaciones descubrieron que con anterioridad a la construcción del castillo esa área de la orilla del río en la parte de la *Taryana* o *Tryana* almohade fue usada como almacabra o cementerio musulmán. Se interpreta que este cementerio inició su actividad tras la construcción del puente de barcas por el califa Abu Yaçub Yusuf en 1171. El cementerio ocupaba el sector meridional del área del castillo continuando hacia el actual Altozano hasta un punto indeterminado que se supone fuera el inicio del puente. La población excavada ascendía a un total de 229 individuos, con esperanza de vida reducida (13 a 22 años) debido en gran parte a la alta mortalidad infantil, destacando en cualquier caso características de una población pobre con procesos anémicos carenciales, documentándose casos de lepra y tuberculosis pulmonar (Pecero Espín; Magariño Sánchez; López Flores y Guijo Mauri, 1999; Vera Reina y Rodríguez Azogue, 2001)

El castillo almohade

En un momento avanzado del dominio califal almohade se construye el castillo con la evidente funcionalidad de defender el puente de barcas que unía a Sevilla con la vega y Aljarafe y las obras seccionaron un sector importante de la necrópolis, que quedó en el interior. Las exploraciones arqueológicas han demostrado que no existió una construcción defensiva islámica pre-almohade en aquel lugar ni tampoco vestigios de ocupación romana como se ha defendido en algunas obras. La datación arqueológica no puede afinar más que la primera mitad del siglo XIII,

pero no es aventurado proponer que el castillo se construyó con posterioridad a la derrota de las huestes almohades en las Navas de Tolosa en 1212, lo que permitió a los reinos cristianos presionar hacia el sur. Tenemos noticia de importantes obras realizadas para la defensa de la ciudad en 1220-1222 cuando se construyó la Torre del Oro, la barbacana y el foso (Ibn Abi Zar, 1964: 471 y 523), pero en esa fuente no se cita la obra del castillo que incluso pudo ser obra posterior. Aunque la fortaleza resultó sin duda una obra importante en tamaño y aparatosidad defensiva, las características de los muros de tapial nos desvelan una obra hecha con rapidez y falta de homogeneidad.

El castillo completo era de forma rectangular con medidas de 60 x 88 metros y lienzos de un poco más de 7 metros de altura, abarcando una gran superficie superior a los 5.000 metros cuadrados. En la Edad Moderna disponía de 10 torres, 4 en las esquinas y 2 intermedias en el noroeste, 1 torre puerta en el noreste o lado del río, 1 en el sureste y 2 en el lienzo suroeste. Esta conformación, que conocemos desde la primera iconografía de inicios del siglo XVI, se ha venido identificando con el recinto original almohade pero no tenemos certeza de ello (Hunt, 2001: 815). Se consigna también la existencia de una barbacana, parte de la cual se ha registrado en excavación con 1,6 metros de grosor y aparejo de ladrillo, lo que indica que no debe tratarse de obra almohade. Las excavaciones documentaron escasas trazas de estructuras en el interior, siendo lógico, ya que la fortaleza tenía por cometido defender la cabecera del puente y contener tropas y pertrechos para realizar salidas de acoso y saqueo a las tropas enemigas en caso de asedio como parte de la estrategia de la defensa (García Fitz, 2000).

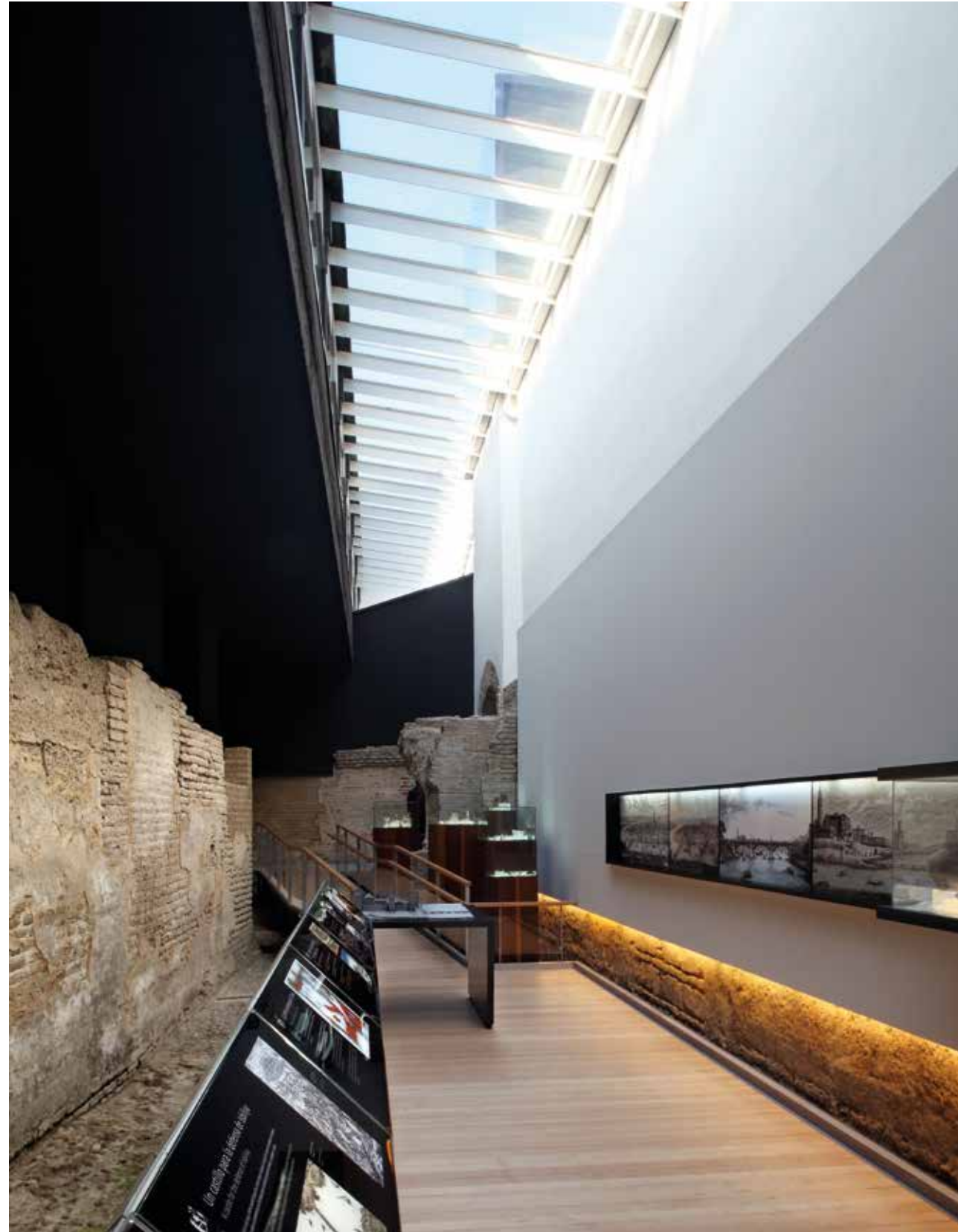
Del castillo almohade se conservan en alzado una gran parte del lienzo suroeste y el lienzo noroeste completo, visible en toda su altura, siendo muy llamativas, por torpes, las restauraciones de unos sectores de muro. El lienzo noreste, que daba al río, debió colapsar como consecuencia de las crecidas siendo sustituido por muros de ladrillo en la Edad Moderna. Los extremos de los lienzos noreste, suroeste y la totalidad del sureste se conservan desmochados bajo la rampa de acceso al puente de Isabel II, obra de 1840-1850. Las torres exteriores a los lienzos conservados no se conocen, pudiendo mantener parte de su materialidad embebida en la medianera de las casas que se adosan al castillo o quizás fueron destruidas en el proceso de edificación de esas casas con objeto de conseguir más espacio.

El castillo de Triana en el medievo cristiano

Salvo noticias controvertidas de su entrega tras la conquista a la orden de San Jorge, que no es el momento de tratar, sabemos que se construyó en su interior la primera iglesia parroquial de Triana, que nació protegida por el castillo en esos primeros momentos de incertidumbre del dominio cristiano. Sus restos vieron la luz en las excavaciones de 1998 mostrando una pequeña iglesia de una nave que amparaba a un cementerio perimetral. Tras la construcción de la parroquia de Santa Ana en 1276, esta iglesia pasó a ermita manteniendo la advocación de San Jorge y su camposanto exterior, que llegó a ocupar el interior de la nave registrando un total de 139 individuos (Hunt, 2001: 819). Durante los siglos XIV y XV, el castillo se fue deteriorando bajo los sucesivos alcaides nombrados por la corona; pasó unos trances de cambios de posesión por las disputas nobiliarias hasta que la reina doña Juana recuperó su tenencia en 1472, y en 1482 los Reyes Católicos ceden la fortaleza al Santo Oficio tras implantar en esta ciudad de Sevilla el primer Tribunal de la Inquisición, en Castilla, en 1480.

El castillo de San Jorge o de la Santa Inquisición

Con la instauración del Tribunal de la Inquisición el castillo de Triana desarrolla la actividad más notoria de su historia, que permanecerá, salvo una breve interrupción en 1625, hasta 1785 en que abandona esta sede por las continuas afecciones de las crecidas del río. Fue durante esta larga etapa cuando la fortaleza se transformó con numerosas



Inicio del recorrido sobre pasarela por la cripta arqueológica donde se exhibe la trayectoria histórica e iconográfica. A la izquierda, la fachada del castillo hacia el río; a la derecha, el muro de cerramiento del mercado. © Manu Trillo

construcciones en su interior para llevar a cabo su función de control de los comportamientos y mentalidades de la sociedad, especialmente las desviaciones de la ortodoxia religiosa. Primero fueron perseguidas las prácticas judaizantes en conversos y, a partir de mediados del siglo XVI, los focos protestantes renovando su actividad durante el siglo XVII contra los conversos, en este caso los portugueses que llegaron a Sevilla huyendo de la persecución de la inquisición portuguesa, mucho más dura que la española. Esta realidad histórica es la que ha otorgado relevancia a los restos arqueológicos, muy expresivos por su estado de conservación y amplitud, únicos en la Península. A ello hay que sumar el lugar simbólico que ocupó la ciudad de Sevilla por ser el primer tribunal instituido en Castilla y por la difusión de su imagen por Europa en la Edad Moderna gracias a la difusión de los grabados con vistas de ciudades. En los muy comunes de Sevilla, ciudad de relevancia económica en aquellos tiempos, aparecía la imagen destacada del enorme castillo con sus numerosas torres junto al puente de barcas con el nombre “La Inquisición”, siendo la única ciudad en que aparecía este argumento con tal nitidez, por lo que llegó a constituirse en el símbolo del Santo Oficio de España.

El extenso conocimiento de la compleja estructura y funcionamiento de un Tribunal de la Inquisición, las descripciones de las dependencias del interior del castillo y las deducciones realizadas sobre los hallazgos han permitido asignar las distintas funcionalidades a gran parte de las estructuras exhumadas. El itinerario de visita nos sirve para la descripción del conjunto.

BARBACANA DE ACCESO: el acceso actual sobre pasarela se efectúa sobre el camino empedrado original una vez pasado el puente de barcas, al exterior a la fortaleza paralelo al río. El alto muro que nos acompaña a la derecha es aquel que se levantó como nuevo límite del mercado de abastos en 1820 aumentando la superficie del castillo. A la izquierda se levanta un muro ciego de ladrillo que constituía el frente de la fortaleza hacia el río, con huecos de ventanas de las casas del interior.

TORRE PUERTA: al final del camino se elevaba una gruesa torre con dos vanos al exterior, a la barbacana mediante arco y al río mediante bóveda de cañón, conservada en la actualidad. La torre dominaba el paisaje del río con dos niveles de estancias a las que se accedía por la casa del primer Inquisidor y bajo ella se accedía a una estrecha puerta, que era el ingreso propiamente dicho al castillo, recreado en las obras de restauración para potenciar el sentido de acceso.

PORTERÍA Y CUADRAS: una vez en el interior se abre una ancha calle empedrada que da acceso inmediato a la casa del Portero al sur y la cuadra a la derecha. La casa del Portero presenta un pequeño patio que da acceso a las cocinas, leñera y despensas, así como una escalera exterior para un segundo piso donde estarían los dormitorios. De esta casa se accedía también a la siguiente casa, llamada del Nuncio, a quien daba servicio. La cuadra, con suelo empedrado, dispone de 5 puestos para mulas y, en el fondo, pozo propio con pilón para dar servicio a las bestias y acceso directo al zaguán de la casa del primer Inquisidor, denotando el uso y tratamiento enfático para con este cargo.

URBANISMO: el fondo de este primer ámbito de entrada daba en su frente al muro de la cabecera de la iglesia de San Jorge, que presenta un banco en la base para sentarse generando un ambiente a modo de plazuela que miraba al río. Esta plazuela se abre en pendiente a las otras dos calles de que dispone el castillo, trazadas en diagonal para conectar con los otros dos puntos de acceso al interior de la fortaleza. Uno al norte, intacto, que se descubrió en el curso de las excavaciones y su apertura debe corresponder a la Edad Media. El otro acceso se encontraba en el costado sur, hoy sepultado bajo la rampa del puente y que en origen se abría al camino del puente como aparece en algunos grabados y pinturas. Las calles, empedradas con guijarros y bolos, no ofrecen un trazado de lados paralelos sino que conforman diagonales de flancos de trazado quebrado, mixtilíneo, generando espacios amplios a modo de



Interior de la torre-puerta que daba acceso al castillo tanto desde la barbacana como desde el río. El montaje museográfico incorpora vitrinas con cerámicas de la Edad Moderna y recupera la relación visual con el exterior y el río. © Manu Trillo

plazuelas. La plazuela norte reviste mayor importancia, presentando en sus lados el pórtico de la iglesia y los accesos a las casas de las autoridades, los inquisidores y el alcaide. La plazuela sur abría sus lados a la Audiencia Secundaria y las casas alineadas del Nuncio, Notario y Fiscal, así como a unas letrinas. La continuidad de esta vía hacia el acceso al castillo no se ha podido documentar.

Este viario ordenado desde unas pautas funcionales básicas de microuurbanismo espontáneo divide de hecho las áreas construidas del castillo en dos: la del frente del río, privilegiada por sus vistas y mayor frescura en verano está dedicada a la residencia de los cargos del Santo Oficio, sea permanente como la de los dos inquisidores mayores en el lado norte, o a residencia ocasional de oficiales para las sesiones de audiencia como el nuncio, el notario y el fiscal, cuyas casas se suceden en la mitad de este flanco noreste. En la parte suroeste, que da a Triana, se concentra el aparato de la autoridad civil, el alcaide, y las dependencias del tribunal para el desarrollo de la actividad inquisitorial eclesiástica presidida por la iglesia de San Jorge, conectada en sus pies en una secuencia longitudinal con la Audiencia Principal (construida en el espacio que con anterioridad ocupó la capilla medieval de San Jorge) y la Sala de los Secretos, al parecer una estancia cuadrada muy alta y principal en la calidad de sus elementos según las descripciones, de la cual tan solo se pudieron documentar sus cimientos. En este sector, se encontraban unos patios y diversas Cárceles Bajas adosadas al muro del castillo, cuyos restos no se conservaban. Otra batería de Cárceles Bajas, en este caso reservadas para familiares del Santo Oficio, se encontraban adosadas al muro sureste documentándose dos de ellas en las excavaciones que sirvieron para usar sus reducidas dimensiones para la reconstrucción de las demás en la maqueta. En el centro del lienzo suroeste unos gruesos pilares permiten identificar la existencia de una escalera de un tiro por la que se accedería al camino de ronda y de ahí a las cámaras de las torres de los lados noroes-



Hito del recorrido frente a la entrada de la Casa del Portero con atril informativo. © Manu Trillo

te, suroeste y sureste donde se encontraban las llamadas Cárceles Altas en número de doce y la Sala del Tormento en la torre de San Jerónimo, que también servía de cárcel. Estas torres con cárceles tenían su propio nombre: San Martín, San Salvador, San Francisco, San Bernabé, San Vicente, San Gregorio, San Jerónimo y San Agustín y, entre bajas y altas, había 26 cárceles secretas.

LOS MODELOS DE CASAS: El conjunto de edificaciones domésticas del Castillo de San Jorge eran de la tipología doméstica característica de la Edad Moderna. Casas de patio con andén perimetral bordeado por alizares de reja azul y blanco que abre a estancias perimetrales. En general, casi todas las casas documentadas disponían de piso alto al que se accedía mediante escalera. La casa del Primer Inquisidor era la de mayores dimensiones, dotada de cocina propia, pozo y área de servicio, un patio con huellas de haber dispuesto de una galería superior sobre pie derecho, amplias estancias en planta baja alrededor del patio, pequeño ámbito de capilla y habitaciones con ventanas abiertas al río. Disponía de segunda planta con habitaciones abiertas a la fachada del río e incluso sobre la torre puerta del río. Esta casa también tenía amplia bodega subterránea con salida al río. La casa del Segundo Inquisidor era similar a la anterior en planta baja pero sólo disponía de esa planta, ya que no se distingue la escalera. El patio era mayor, con galerías sobre pilares en dos de sus lados y amplias estancias alrededor del patio, incluso adosadas al lienzo norte del castillo y otras abiertas al río. Las casas del Fiscal y del Notario estaban muy mal conservadas y el modelo nos viene de la del Nuncio, en muy buen estado de conservación, con habitaciones abiertas al río y dos pisos. Todas estas construcciones estaban ejecutadas con muros y solerías de ladrillo a la palma y tan sólo disponían de azulejo en el pequeño escalón del patio con alizares ya descritos, fruto de la remodelación realizada a mediados del siglo XVII.



Pasarelas con iluminación y atriles informativos sobre las calles de la ciudadela. © Manu Trillo

LA CAPILLA DE SAN JORGE: A la capilla se accedía por un pórtico sobre pilares cuadrados y era de una sola nave, con tribuna en los pies y presbiterio elevado con un escalón y altar de obra con azulejos. De la capilla se ha conservado parte de la nave y el presbiterio, aunque con escasa altura hasta el techo como para que el público acceda al interior.

LA SALA DE AUDIENCIAS SECUNDARIAS: Esta importante pieza se ha conservado en su planta completa pudiendo distinguir dos fases en su diseño. Se trata de una nave alargada con un acceso en los pies, al sur, desde la calle que viene desde el camino del puente. Este acceso daba a una habitación rectangular separada con un tabique y puerta de la siguiente, mucho más espaciosa y dividida en dos tramos por labores de la solería y una pequeña alfombra de azulejos. El segundo sector, donde se situaban los inquisidores y técnicos, tenía acceso desde los patios interiores, donde se situaba la Audiencia Principal y la Sala de los Secretos. Tras esta gran habitación, sin duda donde se celebraban las audiencias con testigos, se abría otra habitación reservada adosada a la iglesia.

El proyecto de musealización

Tras años de suspenso con el mercado funcionando, el proyecto de musealización se acometió en los años 2006 a 2009 financiado por el Consorcio de Turismo de Sevilla, tras un concurso que ganó la propuesta presentada por el arquitecto Valentín Trillo. El proyecto se desarrolla sobre una superficie de 1.400 metros cuadrados, potenciando la relación espacial con el mercado y con el río, y centrandolo en la época de la Inquisición bajo el lema *Ecos de la Inquisición y Un marco para la reflexión*. El discurso expositivo intercala en los restos arqueológicos, mudos, aspectos relativos al trasfondo moral que sustentaban las prácticas de la Inquisición con objeto de controlar a la sociedad y diversas historias concretas de los que sufrieron su castigo con la doble intención de describir el



La mayoría de los restos presentan alzados de 1 a 3 m de altura, facilitando la comprensión del conjunto de la ciudadela. A la izquierda, lateral e interior de las caballerizas. © Manu Trillo

pasado y percibir sobre la continuidad de esas prácticas y actitudes “que representan la cultura de la intolerancia” en cualquier ámbito del mundo actual.

SALA SENSORIAL: El recorrido se inicia al nivel de la calle y mercado con una Sala sensorial dividida en tres espacios con videoinstalaciones cuya misión pretendida “es que el visitante, al pasar por ellos, tenga sensaciones en las que se sienta objeto del juicio de valor, de presiones que no controla, del abuso de poder, de su desvalimiento ante el poder y que sienta en el último la soledad de la víctima. Estos conceptos están tratados de un modo absoluto, intemporal, sin ser identificados con la Inquisición, para que el visitante pueda identificarse más con ellos”. (Trillo, 2009: 12)

BARBACANA: Tras un vestíbulo de bajada que incorpora un collage de iconografía histórica sobre la Inquisición, se llega a la antigua barbacana para iniciar el recorrido por los restos arqueológicos, siempre sobre pasarela. En este espacio se desarrolla la historia del castillo de San Jorge mostrando aspectos como la secuencia cronológica del lugar, evolución iconográfica, una maqueta del castillo en aluminio y dos series de vitrinas con piezas almohadas y de la Edad Moderna.

PUERTA DE BARCAS: En la torre puerta de acceso al castillo se ha adecuado un mirador que conecta el interior con el río y un plano antiguo de Sevilla con indicación de los diferentes lugares relacionados con la actividad de la Inquisición en el tiempo.

RECORRIDO ARQUEOLÓGICO: Pasarela amplia que discurre sobre las calles y después penetra en la casa del Primer Inquisidor sobre la que vamos recorriendo los diferentes ámbitos más destacados de los restos, contando con el apoyo de varios atriles expositivos: las cuadras, la casa del Portero, las casas del Nuncio y del Notario; la capilla de San Jorge, las cárceles, la cocina y la bodega del Primer Inquisidor.

TEATRO MULTIMEDIA: Ubicado en la Sala de Audiencias Secundarias se desarrolla un teatrillo con la historia de Marcela, personaje de ficción sobre la que recae todo el peso del Tribunal a causa de una falsa denuncia por envidia.

GALERÍA DE PERSONAJES: Junto a la capilla se ha instalado un gran panel donde se ilustra la acción represiva de la Inquisición mediante una selección de colectivos y personajes de muy variada condición, muchos de ellos famosos.

PANEL DE REFLEXIÓN: El recorrido finaliza con un panel donde se ofrecen artículos de la Declaración Universal de los Derechos Humanos que denuncian las actitudes y actos contrarios a la dignidad humana.

El espacio patrimonial del castillo de San Jorge ha supuesto un ejemplo más de la generación de infraestructuras culturales en Sevilla a partir de la valorización de recursos históricos propios, en este caso arqueológicos, que sirven como contexto privilegiado para desarrollar narrativas sobre argumentos tan controvertidos. El escenario original de la ciudadela del Tribunal de Sevilla constituye un referente único en España donde se muestra de modo justo, desapasionado y reflexivo un hecho de tanta trascendencia para la historia de la sociedad como fue la Inquisición española durante la Edad Moderna. En palabras muy acertadas de Pamela Soto, “las ruinas arquitectónicas son lo más vivo de la historia, porque en ellas es posible evidenciar el carácter trágico de lo histórico, de un comprender-padeciendo, pues en ellas se evidencia el fracaso-victorioso no de un individuo, sino de todo un pueblo”. Al otro lado del castillo de San Jorge, en el muelle de la Sal, abre sus potentes brazos la imponente escultura de Eduardo Chillida dedicada a la Tolerancia, lugar que él mismo eligió por su cercanía al castillo de San Jorge. En ese año, el castillo era un recuerdo tenebroso. Hoy, sus restos valorizados acompañan a la obra del maestro, componiendo un ámbito cualificado donde acercarnos y enfrentarnos a la memoria y al presente desde planteamientos diversos, ambos eficaces y complementarios: la narrativa histórica desde un contexto arqueológico y la rotundidad enigmática del arte.

Los Baños de la Reina Mora

Sin temor a equivocarnos, los Baños de la Reina Mora son uno de los monumentos más desconocidos de la Sevilla patrimonial. Son los vecinos del inmueble que lo rodea y, sobre todo, los hermanos de la Hermandad de la Vera Cruz los que conocen este singular inmueble en las diferentes etapas por la que ha pasado desde el comienzo de su larga recuperación en la década de 1970 hasta nuestros días.

Este edificio termal o *hammam* forma parte del exiguo conjunto de tres baños hispanomusulmanes que se conservan parcialmente en la ciudad de Sevilla de los 17 que se mencionan en los primeros documentos tras la conquista castellana en 1248. Aparte del que nos ocupa, existen unas salas perfectamente distinguibles de un baño en el interior del restaurante San Marco, en la calle Mesón del Moro, y una parte importante del actual bar Giralda en la calle Mateos Gago. Estos dos edificios señalados son privados pero accesibles al público y el de la Reina Mora está culminando el proceso de expropiación por parte del municipio, restando aún trabajos de excavación y restauración para su apertura definitiva al público.

El baño en el mundo islámico se configura como uno de los pilares de la higiene personal que, como gran parte de la vida del musulmán, está presidido por preceptos religiosos para conseguir la purificación del creyente. Constituye la ablución mayor, que requiere el paso del agua por todo el cuerpo, y es condición necesaria para cum-

plir con los rezos diarios y la oración obligatoria del viernes. Por ello su presencia es obligada en los núcleos urbanos y está relacionada con las mezquitas, tanto la aljama o mezquita mayor como las de barrio, de las que dependía su funcionamiento, aunque un baño podía dar servicio a varias mezquitas. Se trata de edificios sólidos, bien contruidos, y esa es la causa de que hayan llegado hasta nosotros en un número considerable en diferentes localidades de al-Andalus, sobresaliendo Córdoba y Granada como lugares donde se conservan en mayor número.

La estructura de los edificios de baños es similar a la terma romana en cuanto a la secuencia encadenada de ambientes del vestuario, la sala fría, la templada y la caliente, pero difiere de aquella en que no existe piscina de inmersión (*natatio*) sino tan solo unas piletas que contienen agua para uso mediante aspersion. Los baños islámicos cumplen la función higiénica mediante la vinculación religiosa, aunque también servían como espacio de relación social. El tamaño reducido de los baños también está relacionado con la mejor conservación del ambiente cálido sin los grandes dispendios de personal esclavo y de energía que precisaba el funcionamiento de una terma romana. El *hammam* daba servicio a los hombres por la mañana y a las mujeres por la tarde. El menor tamaño general, su menor altura y el abovedamiento completo con multitud de luceras abiertas en el techo de variado diseño dotan a estos conjuntos de un ambiente único, mágico y ensoñador, umbrío con una suerte de cielo estrellado que acompaña al ritual de la purificación, muy diferente al ambiente abierto y extrovertido de la terma romana.

La noticia histórica de la existencia de este edificio se inicia con la identificación que de ellos se hace con los Baños de don Fadrique, ya que fueron inicialmente propiedad del infante, junto al hospital de Fernando III en la collación de San Vicente. Estos baños, como casi todos los demás, seguían en uso bajo el dominio cristiano durante la edad media y algunos hasta bien entrada la edad moderna. Fueron donados a la catedral por Alfonso X en 1278 manteniendo su propiedad al menos hasta mediados del siglo XV, cuando la calle se denominaba Traviesa de los Baños. El autor Luis de Peraza, en su *Historia de Sevilla* de 1535, aún los reconoce formalmente denominándolos “Baño de los Reyes y Reinas Moros”, indicando con ello la tradición de su nombre y añadiendo asimismo que lucía una “suntuosa portada” y que para entonces formaban parte de la casa del conde de Teva (Peraza, 1996: 78). Tras varias transmisiones de su propiedad documentadas desde 1542, don Antonio Gerónimo de Montalván y doña Ana Enríquez donaron el inmueble unos años más tarde para recogimiento de mujeres de mala vida –denominado Casa de Arrepentidas o Casa de Recogidas– bajo la advocación del Dulce Nombre de Jesús y control por parte del Cabildo eclesiástico. A mediados del siglo XVII el conjunto edificatorio se dedica a convento de religiosas agustinas, derivando en una importante transformación del conjunto que incluye la edificación de la iglesia, modificaciones y derribos parciales de la estructura primitiva. La comunidad agustina se mantiene en el lugar hasta 1837 en que el gobierno desamortiza el inmueble y obliga a las doce monjas que restaban a trasladarse al convento de San Leandro, arrendando la parte del convento a vecinos y manteniendo la iglesia al culto hasta que la Junta Revolucionaria suprime el culto en 1886 y dedica el conjunto a Comandancia General de Ingenieros, uso que mantiene hasta principios de los años 1970 en que es vendido a una promotora particular, quien presenta en 1976 una propuesta de derribo para construir bloques de viviendas. Por su parte, la iglesia del antiguo convento pasó a propiedad privada para instalar la cofradía del Amor y tras estar bajo cargo de los padres dominicos pasa a ser capilla de la hermandad de la Vera Cruz en 1942, manteniendo este uso hasta el presente.

La recuperación patrimonial de los Baños

La particular historia de la recuperación patrimonial de los Baños de la Reina Mora comienza en los inicios de la década de 1970, años en que tomaba cuerpo por parte del Estado una política de protección del patrimonio edificado

luego de décadas de amplia destrucción en el centro histórico de Sevilla. La memoria de la existencia de los baños estaba perdida, tan solo resumida a unas referencias bibliográficas eruditas y al propio nombre de la calle. Fue entre los años 1972 y 1974, en el marco de unas obras de restauración llevadas a cabo en la capilla de la hermandad de la Vera Cruz, antigua iglesia del convento agustino, cuando se descubrió que los baños permanecían en pie.

El arquitecto Alfonso Jiménez Martín, quien ya se interesaba entonces por la arquitectura hispanomusulmana, nos comenta que en el transcurso de esas obras –la primera que dirigía en Sevilla–, se descubrió un paño de yesería policromada con trazas hispanomusulmanas en el muro de los pies de la capilla, tras el altar, coincidente con la línea de fachada hacia la calle Baños. Los obreros de la empresa Joaquín Pérez Díez indujeron al arquitecto a explorar la edificación de la Comandancia Militar de Ingenieros, que justo había abandonado en aquel año de 1973, con la feliz sorpresa de toparse en el patio con el conjunto de capiteles y las bóvedas en las que se apreciaba alguna estrella de las luceras originales. Los indicios de arquitectura termal árabe característica eran evidentes y el joven arquitecto se lo comentó al profesor Rafael Manzano Martos, experimentado arquitecto restaurador con quien colaboraba y que estaba en estrecha conexión con la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, protagonista por aquel entonces de una política patrimonial especialmente llamativa en la ciudad. Fruto de esta casualidad, y como quiera que el viejo edificio militar fue vendido en subasta para su derribo y construcción de viviendas, se dio conocimiento del hallazgo y de su importancia a la Comisión de Patrimonio. Ello derivó en un informe evacuado el 21 de julio de 1976 en el que se valoraba el conjunto afirmándose que se trataba de “la más grande sala termal musulmana de la Península”, frase valorativa que se inserta a partir de entonces en diversos informes del procedimiento administrativo del proyecto¹. A partir de este momento se establecieron las cautelas precisas para delimitar la zona en la que se advertían bóvedas y salvarlas de la destrucción así como continuó el proceso general de rescate del monumento².

En el dilatado proceso de las obras se exigió un reconocimiento arqueológico de las estructuras y del subsuelo del ámbito perimetral derribado, derivándose de ello unas excavaciones en 1983 que permitieron detectar el sistema de captación y almacenamiento de agua para servicio del *hammam* (Fernández Gómez y Campos Carrasco, 1986: 42). Con posterioridad, en 1984, se han efectuado excavaciones en el solar derribado de Baños, 23, y obras de emergencia de protección de las estructuras en 1985 (Campos Carrasco *et al.*, 1987)³ y nuevas excavaciones en 1997 (Vera Reina, 2004)⁴. La Comisión de Patrimonio solicitó la incoación de expediente de Monumento Nacional de los Baños en sesión de 11 de enero de 1983 declarándose Monumento Bien de Interés Cultural el 12 de marzo de 1996 por el Decreto 104/1996.

1. Agradezco a Alfonso Jiménez Martín la información oral de estos avatares que he entendido de importancia para reflejarlos y transmitirlos en esta obra como acto de gratitud hacia los protagonistas. No nos ha sido posible recoger los términos exactos del informe de la Comisión de Patrimonio por estar extraviado en este momento el expediente de referencia en el archivo de la Delegación Provincial de Cultura.

2. A.G.U., Expte. 1260/77.

3. En todo el fatigoso proceso que acompañó a este expediente tuvieron especial responsabilidad los arquitectos de la Delegación de Cultura Fernando Villanueva Sandino y Antonio Martín Molina.

4. Las excavaciones fueron dirigidas por Manuel Vera Reina de cuyo informe hemos recogido información y la planimetría, realizada por las arquitectas María Ivone de Souza Gois y Silvana Rodrigues de Oliveira. Agradecemos a Cristina Sánchez Mendoza la consulta del informe arqueológico anejo al proyecto de restauración que ella ha dirigido.

El hammam almohade

Las exploraciones arqueológicas no han concluido pero han resuelto gran parte de las incógnitas en las áreas estudiadas. Como características generales, el edificio estaba construido con diversos materiales con un criterio uniforme: un tapial muy resistente para los muros, ladrillo para las rosas de los arcos y de las bóvedas, mármol o caliza marmórea para los fustes de columna y basas, y mármol para los capiteles.

Primer ámbito: al-bayt al-maslaj

El edificio original de los baños almohades ocuparía un cuadrángulo ajustado a la esquina de las actuales calles Baños y Jesús de la Vera Cruz, con una superficie aproximada de 800 metros cuadrados. Si accedemos al conjunto por el solar actual que da a la calle Baños nos encontraríamos en el ámbito del vestuario y descanso, con letrina, área que se denomina *al-bayt al-maslaj* o “lugar saludable”. Este ámbito tendría una forma de casa de patio con una fachada decorada de la que se conserva el fragmento de yesería con restos de policromía que se observa en la escalera tras el altar de la capilla. La estructura exacta de estas dependencias se conocerá con las excavaciones arqueológicas que quedan por realizar.

Desde el interior del solar observamos los restos de los baños a más de medio metro de profundidad, diferencia de cota ocasionada por la sucesiva actividad constructiva en el sector desde la época almohade hasta la actualidad. El primer conjunto de construcciones ofrece en sus extremos derecho e izquierdo dos espacios delimitados en su acceso por sendos arcos rebajados, construidos en la Edad Moderna sobre dos columnas con capiteles de mocárabes reaprovechados del viejo baño. Los tres tramos de este ámbito estaban separados originalmente por dos series de vanos tripartitos resueltos con arcos de herradura sobre fustes y capiteles de mocárabes.



Conjunto edificatorio de los Baños, respetados en la demolición del antiguo cuartel de Ingenieros. Inicios de la década de 1980. © Gerencia de Urbanismo



Interior del patio conformado en el siglo XVII para el convento agustino reformando la estructura antigua del baño. Inicios de la década de 1980. © Gerencia de Urbanismo

Las peculiaridades que tiene este ámbito descrito, con tres tramos de bóvedas de diferente solución frente al resto del baño que es más homogéneo, ha sido interpretado como parte del área de vestuario *–al-bayt al-maslaj–* en su tránsito al baño propiamente dicho. La bóveda este conserva una decoración de relieve de red de rombo o *sebka* de delicado diseño con una lucera en el centro, lo cual implica un tratamiento enfático cuyo sentido exacto no puede por ahora ser explicado. Este espacio se decoró en el siglo XVI con relieves de yeso con un friso con motivos eucarísticos y la bóveda con casetones cuadrados con rosetas.

Segundo ámbito: al-bayt al-barid

Al siguiente ámbito se accede mediante un vano en el centro del muro, como es habitual. Esta solución rescata el acceso original a partir de la restauración, ya que los muros largos que delimitan la sala nos llegaron con numerosos vanos abiertos en diferentes ocasiones para facilitar el paso y la entrada de luz al interior. La sala, de 13,25 metros de largo por 4,50 metros de anchura, se cubre con una gran bóveda de cañón rebajado que se ha conservado prácticamente intacta hasta nuestros días habiendo rescatado las cinco bandas de luceras originales, 53 en total. La posición de esta sala nos indica que se trata sin duda de la sala fría del baño, o *al-bayt al-barid*, a veces complementada con una pileta de agua en un extremo.

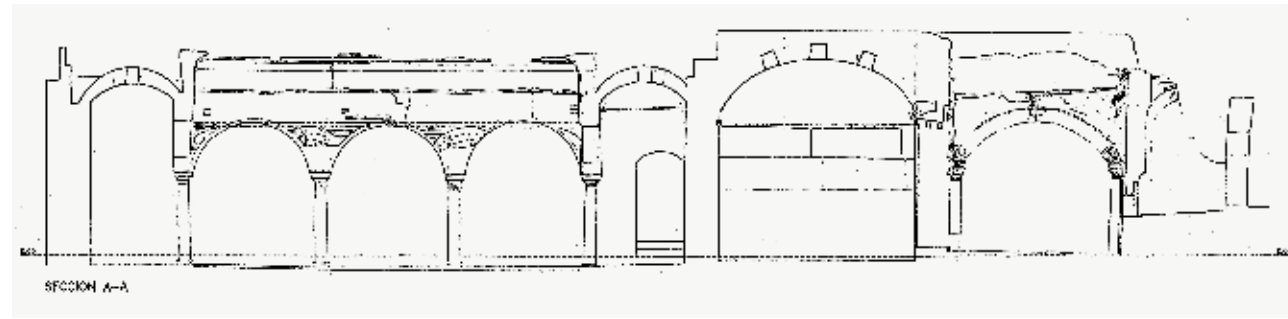


Interior del patio conformado en el siglo XVII, estado actual. © Cándido Valiente

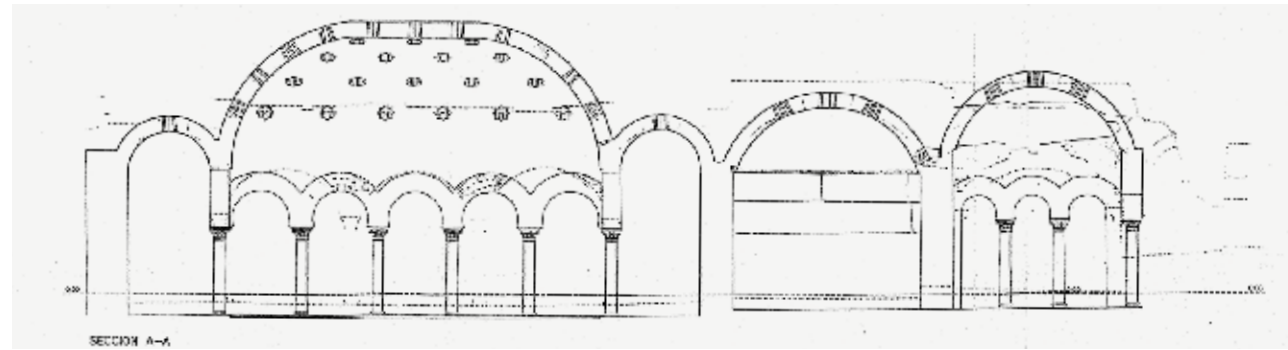
Tercer ámbito: al-bayt al-wastani

El ámbito más espectacular y característico de los *hammam* es la sala templada, o *al-bayt al-wastani*, ya que se trata de un espacio más amplio semejando un patio porticado todo él abovedado dotado igualmente de luceras. Este espacio era de tránsito entre las salas fría y caliente sirviendo de descanso y relación. En la actualidad se observa un patio cuadrangular rodeado por arcadas de medio punto sobre columnas de mármol y capiteles de mocárabes que ha sido cubierto con una bóveda moderna en la restauración con idea de rescatar cierto ambiente interior. Este patio fue entendido por los investigadores en un principio como la sala templada conservada en su planta original, a la que tan solo habrían modificado el trazado de los arcos en su etapa conventual del siglo XVII, derribando la gran bóveda de paños para conseguir el patio a cielo abierto⁵. Sin embargo, las exploraciones arqueológicas del año 1997 pudieron demostrar que el espacio había sido transformado de manera bastante importante. El análisis de pequeños tramos de rosca de arcos conservadas en diferente posición que los arcos de medio punto actuales, de huellas de arranque de bóvedas desaparecidas, de dados de cimentación de las columnas en otra posición, etc. permitieron

5. Así fue interpretado en las primeras versiones ofrecidas por Fernández Gómez y Campos Carrasco, 1986, y por otros autores. En el trabajo de Amores y Vera, 1995, ya se describe otra opción aunque se incluye la planta del estado actual con el patio del siglo XVII, según el levantamiento que hizo en su día la Gerencia de Urbanismo, como si fuera la planta original del baño, lo que ha inducido al lector a un error de interpretación desde entonces.



Sección longitudinal (N-S) de los Baños de la Reina Mora con las áreas de intervención arqueológica de 1997, antes de su restauración.
© Manuel Vera Reina



Sección longitudinal (N-S) de la restitución hipotética de los Baños en época almohade según los trabajos arqueológicos de 1997.
© Manuel Vera Reina

al arqueólogo deducir cómo se resolvía este espacio en la época almohade. Las tres bóvedas que circundan como galerías al actual patio, dos paralelas largas y estrechas en sus lados norte y sur y una transversal y más ancha en el costado oeste, se corresponden con sectores originales de la sala. El patio moderno se amplió hacia el este mediante el derribo de otra bóveda paralela y de igual dimensión que la conservada en el oeste, derivando con ello más espacio disponible a cielo abierto. En el lugar donde ahora se ubica la arcada de la galería este del patio se encontraba en origen un muro de separación con la sala contigua que fue modificado para colocar los fustes y los arcos de medio punto. El patio conventual modificó por tanto el conjunto termal derribando dos bóvedas de la sala templada para disponer del patio, apeando los vanos de los lados norte, oeste y sur, retirando los fustes y capiteles y cortando los arcos de medio punto irregulares sobre el muro de tapial sin añadir rosca estructural alguna, colocando finalmente las columnas en su nuevo emplazamiento. En el costado este abrieron en el muro los arcos de medio punto, apeándolos para colocar igualmente las columnas y conseguir así un patio al estilo moderno con sus galerías perimetrales.

La planta restituida de la sala templada nos muestra su planta y distribución original almohades de la siguiente forma: un ámbito casi cuadrado (13,20 x 13,90 metros) con una superficie total de 180 metros cuadrados, configurado por una sala central de planta rectangular y bóveda de cuatro paños sustentada por cuatro arcadas perimetrales de arcos de herradura sobre columnas con cinco vanos en los lados este y oeste y tres en los lados norte y sur. Estas



Resto de yesería policromada de al Bayt al-Maslaj conservada in situ en el tras altar de la capilla de la Vera Cruz. © Fernando Amores



Extremo superior de fuste reaprovechado y capitel de mocárabes de los Baños. © Fernando Amores

arcadas abren a las cuatro galerías que circundan la gran sala abovedada central que estaban cubiertas por cuatro bóvedas, semejantes dos a dos según los extremos, de las que tres se conservan como hemos descrito. En los techos abovedados se abrían numerosas luceras dispuestas en hiladas y con diferentes siluetas. Las excavaciones detectaron una pequeña huella de la base de una pileta que estaría para servicio de agua a los usuarios.

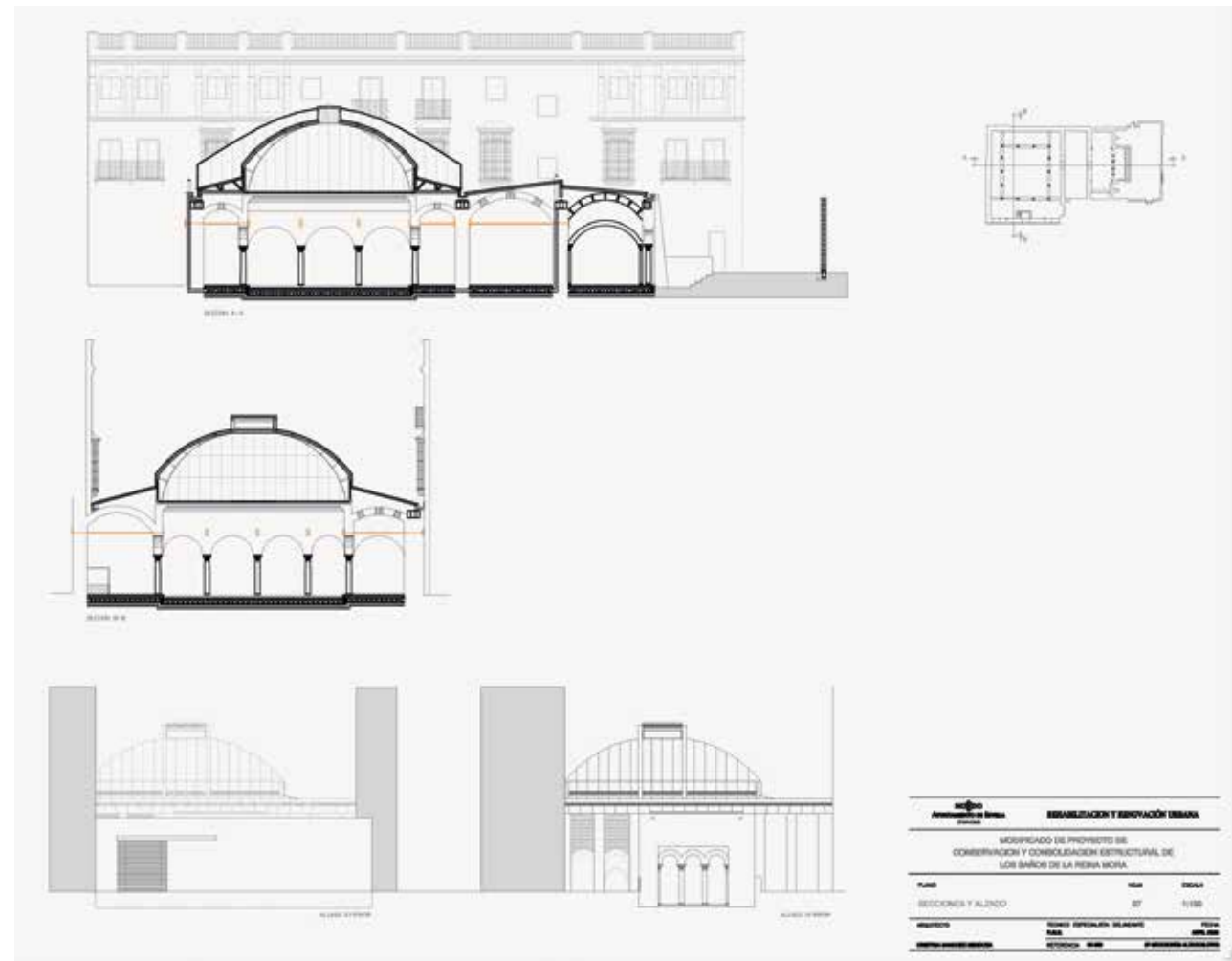
Cuarto ámbito: al-bayt al-sajún

El cuarto ámbito corresponde a la sala caliente o *al-bayt al-sajún*, con una superficie de 50,5 metros cuadrados y a él se accedía por un vano en el muro este de la sala templada, hoy desaparecido. Este acceso suponía realizar un acodo con respecto al eje de comunicación norte-sur que hemos traído desde el acceso al baño correspondiendo a uno de los modelos característicos de *hammam*. La sala caliente conserva tres de sus lados originales, parcialmente modificados mediante la apertura de vanos posteriores y la bóveda de cañón rebajada con sus luceras. En el muro este conserva asimismo un vano central original aunque modificado en su altura y dos vanos laterales, el sur con sus dimensiones y rosca original y el norte con vano de medio punto retallado sobre la rosca antigua que sería similar a la sur. Estos vanos extremos, cegados en la actualidad, abrían a dos pequeños espacios donde se ubicaban piletas con agua para refrescar. El vano central comunicaba a esta sala con el área del horno, o *al-burma*. El suelo del espacio de la sala estaba en hueco sobre una cámara por donde circulaba el calor, disponiendo de dos tiros a modo de chimeneas embutidos en el muro, que fueron detectados en la exploración arqueológica.

Quinto ámbito: al-burma

El quinto ámbito característico de cualquier *hammam* es el dedicado a suministrar el calor necesario. En origen tendría entrada por la actual calle Jesús de la Vera Cruz y en él se disponía de espacio para la leña y acceso directo al horno para mantenerlo activo, calentando la cámara subterránea de la sala caliente.

De este ámbito no se conserva nada, pero podemos asociar a esta función de infraestructuras, externas a las salas del baño, al pozo de noria y tres aljibes abovedados, dispuestos en forma de U, que se descubrieron bajo tierra



Sección longitudinal (N-S) del proyecto de restauración con la fachada interior de la edificación residencial al fondo.
© Gerencia de Urbanismo, Cristina Sánchez Mendoza

en el lado exterior sur del complejo conservándose *in situ*. La noria extraería el agua del freático, muy poco profundo en el subsuelo sevillano, para ir llenando a deshora los aljibes y disponer del agua necesaria durante las horas de la mañana y tarde en que el baño permanecía activo. En su interior se hallaron numerosos cangilones de barro o arcaduces que indican claramente su función.

Cronología y contexto urbanístico

La cronología generalmente admitida para los Baños de la Reina Mora es almohade, deducida en primer lugar por los materiales aparecidos en las diferentes excavaciones realizadas en el subsuelo, aunque la fecha que proporcionan no es muy precisa.

Otra aportación cronológica es la que sugieren los rasgos estilísticos de la singular colección de capiteles de mocárabes, muy originales en su diseño con respecto a las series características de capiteles andalusíes. Estos fueron evolucionando desde los capiteles corintios, clásicos o compuestos, en su rica conformación califal omeya denominados “de

avispero” hasta los posteriores taifa, almorávides y almohades que mostraban versiones simplificadas del corintio liso. Los de los Baños ofrecen una solución original mediante mocárabes, donde los elementos característicos del capitel corintio, muy simplificados, adoptan la forma de prismas triangulares, con el frente en triángulo de lado curvo semejando la hoja y otro prisma aristado a modo de flor del ábaco. Cómez (1995: 232) propone para estos capiteles una cronología del primer tercio del siglo XIII, es decir, en la etapa final almohade, admitiendo el autor la dificultad que supone ofrecer mayores precisiones en ese momento⁶. Amores y Vera (1995: 159) sugieren que el dibujo del paño de sebka que se encuentra en el techo de una estancia permite ajustar la datación hacia finales del siglo XII.

Una de las aportaciones derivadas de la existencia de los baños es la urbanística. La ubicación del *hammam* en la esquina de la calle Baños con la calle Jesús de la Vera Cruz y con la misma orientación de sus estructuras, norte-sur, que el propio trazado del viario permitieron desarrollar la hipótesis a partir de la década de 1980 de que el trazado ortogonal de los barrios de San Vicente y San Lorenzo fuera de origen almohade frente hipótesis anteriores que basculaban entre un viejo origen romano, o de forma insistente en el medievo cristiano establecido tras la conquista desde modelos franceses, hasta incluso en la edad moderna, pero siempre obviando la posibilidad de que fuera hispanomusulmán, lo que en este momento está ya generalmente admitido (Jiménez Sancho, 2007). Estos baños, acompañados de una mezquita que sin duda debió construirse en los alrededores, reflejarían junto con el resto de nuevas edificaciones almohades conocidas (mezquita aljama con su alminar, alcaicería, *munya* de la Buhayra, puente de barcas...) la materialización de la implantación de la capitalidad del califato en al-Andalus.

La restauración

Tras las obras de protección administrativa, arqueológicas y diversas emergencias llevadas a cabo por la Junta de Andalucía, la Gerencia de Urbanismo tomó el relevo de la iniciativa en la recuperación de los baños ejecutando una obra de conservación y consolidación estructural. Esta (Cabrera Larrubia y Camuñas Sanz, 2006) conllevó un refuerzo de la cimentación de las columnas del patio, consolidación de los muros, un zuncho de coronación de hormigón armado sobre los muros del patio que recibían tirantes de acero para evitar el vuelco de la arquería hacia el interior del patio. Estas medidas se complementaron con un refuerzo de la arquería y las columnas. Las bóvedas también se reforzaron con estructuras metálicas ancladas a los muros de modo que la totalidad de la edificación de los baños está contenida por una compleja estructura metálica⁷. El patio central se ha cubierto mediante una cúpula de cuatro paños que semeja el ambiente abovedado original, aunque no coincide en dimensiones con la bóveda de la sala templada almohade.

La recuperación de los Baños de la Reina Mora como un espacio patrimonial precisa de varias actuaciones, entre las que se encuentra finalizar el proceso de adquisición de las fincas afectadas, desarrollar otra campaña para ultimar el proyecto de restauración del conjunto antiguo edificado, excavar el solar de fachada a calle Baños y ejecutar en este espacio el edificio de acogida a los visitantes, del que ya existe incluso una propuesta. La inclusión de este monumento como una de las sedes de la Colección Municipal de Sevilla conllevaría el desarrollo de un proyecto museológico y museográfico relativo a aspectos por determinar de la Isbiliya almohade, hito fundamental de la personalidad histórica de esta ciudad.

6. El autor (Cómez, 1995: 232) confunde los collarinos que presentan la mayoría de los fustes en su extremo superior junto al imoscapo como parte de los capiteles.

7. El proyecto de restauración ha sido dirigido por Cristina Sánchez Mendoza (arquitecto) y Gonzalo Sánchez Caballos (arquitecto técnico), de la Gerencia de Urbanismo.



BIBLIOGRAFÍA CASTILLO DE SAN JORGE:

García Fitz, Francisco (2000). El cerco de Sevilla: reflexiones sobre la guerra de asedio en la Edad Media. En: *Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León (1998. Sevilla). Sevilla 1248*. Manuel González Jiménez (coord.). Sevilla: Centro de Estudios Ramón Areces.

Hunt Ortiz, Marcos A. (2001). Excavación arqueológica del Castillo de San Jorge (Triana, Sevilla). En: *Anuario Arqueológico de Andalucía 1998. III, Actividades de urgencia*. Sevilla: Consejería de Cultura, v. 2, p. 811-823.

Ibn Abi Zar (1964). *Rawd al-Quirtas*. Traducción y anotación, Ambrosio Huici Quirtas. 2ª ed. Valencia: [s.n.].

Pecero Espín, Juan Carlos; Magariño Sánchez, Marisa; López Flores, Yolanda y Guijo Mauri, Juan Manuel (1999). La población islámica del castillo de Triana. En Valor Piechotta, M. y Tahiri, A. (coords). *Sevilla Almohade*. Sevilla: Fundación Tres Culturas del Mediterráneo: Universidad de Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes: Gerencia Municipal de Urbanismo: Universidad Hassán II de Mohammedía, Facultad de Letras, p. 195-203.

Trillo, Valentín (2009). Un marco para la reflexión: proyecto de contenidos y aplicaciones gráficas para la musealización del Castillo de San Jorge 2009. Sevilla. Documento administrativo.

Vera Reina, Manuel y Rodríguez Azogue, Araceli (2001). *Triana en la Baja Edad Media: el cementerio musulmán*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Delegación de Educación.



BIBLIOGRAFÍA BAÑOS DE LA REINA MORA:

Amores, Fernando y Vera, Manuel (1995). El Baño de la Reina Mora. En: Valor Piechotta, Magdalena (coord.). *El último siglo de la Sevilla Islámica. 1147-1248*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Gerencia Municipal de Urbanismo, p. 249-254.

Cabrera Larrubia, Jesús David y Camuñas Sanz, María Dolores (2006). Conservación y consolidación de los Baños de la Reina Mora. *Aparejadores*, n. 72, p. 50-60.

Campos Carrasco, Juan Manuel *et al.* (1987). Excavaciones en los baños árabes de la Reina Mora (Sevilla). En: *Anuario Arqueológico de Andalucía 1985*. Sevilla: Consejería de Cultura, t. III, p. 346-348.

Cómez Ramos, Rafael (1995). Capiteles hispanomusulmanes de los siglos XII y XIII. En: Valor Piechotta, Magdalena (Coord.). *El último siglo de la Sevilla Islámica. 1147-1248*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Gerencia Municipal de Urbanismo, p. 307-320.

Fernández Gómez, Fernando y Campos Carrasco, Juan Manuel (1986). Panorama de la arqueología medieval en el casco antiguo de Sevilla. En: *Congreso de Arqueología Medieval Española (1º. 1985. Huesca). Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*. Huesca: A.E.A.M., tomo III, p. 42-43.

Jiménez Sancho, Álvaro (2007). La formación de los barrios de San Vicente y San Lorenzo. *Archivo Hispalense*, t. 90, n. 273-275, p. 157-181.

Peraza, Luis de (1996). *Historia de Sevilla*. Transcripción, estudio y notas por Francisco Morales Padrón. Sevilla: Asociación Amigos del Libro Antiguo.

Vera Reina, Manuel (2004). Intervención arqueológica en los Baños de la Reina Mora. Sevilla: Gerencia Municipal de Urbanismo. Documento administrativo.



Santa Clara: de espacio de culto a espacio de cultura

Francisco Javier Herrera García

El denominado Espacio Santa Clara ocupa una serie de estancias y el claustro principal del que en su día fue monasterio de franciscanas clarisas de Santa Clara de Asís. Del resto del complejo conventual que llegó en uso hasta la última década del siglo XX, cuando fue exclaustro, subsisten en espera de restauración una serie de dependencias accesorias de la clausura (noviciado, sala de profundis, celda prioral, locutorios, patios secundarios), distinguiéndose entre estas, la iglesia y la denominada Torre de don Fadrique¹.

Tenemos algunos datos relativos a la llegada de la comunidad a Sevilla y su establecimiento en la manzana ocupada por una residencia palatina de origen almohade, luego transformada en las llamadas “casas de don Fadrique”, después de que este infante recibiera el inmueble y sus huertas del repartimiento efectuado por su padre Fernando III. Tras la rebelión del legendario personaje, Alfonso X donó la posesión a la orden de Calatrava en 1269. Posteriormente Sancho IV, en 1289, otorga las casas a las monjas clarisas, que habían fundado su primer convento en la ciudad después de la conquista, bajo los auspicios de Fernando III (Gestoso, 1892: 55-57; Cómez, 2007: 95-98). Allí radica su residencia, en el inmueble que había pertenecido al infante, sin relevantes transformaciones en décadas posteriores y algunas de mayor importancia en la siguiente centuria, tendentes a la adaptación del recinto a las necesidades conventuales, como fueron habilitar espacio para la capilla, celdas, etc.

Después de la exclaustro de 1997 y la adquisición del cenobio, exceptuando su iglesia, por parte del Ayuntamiento de Sevilla, que adaptó algunas estancias a usos culturales, entendemos mejor los orígenes y etapas constructivas del mismo², especialmente en relación con los edificios precedentes, merced a una serie de excavaciones que han arrojado datos importantes, no solo para la historia del propio conjunto, sino también para la mejor

1. Citamos los siguientes autores por su análisis monográfico del convento y cuyas obras se detallan en la bibliografía: González de León, Gestoso, Rubio, Morales y Valdivieso, Pérez Cano y Mosquera Adell, Pérez del Prado y Solís Guzmán.

2. Los autores que han detallado el proceso restaurador y las transformaciones recientes de Santa Clara son García-Tapial (2006 y 2013) y Hernández Rey.

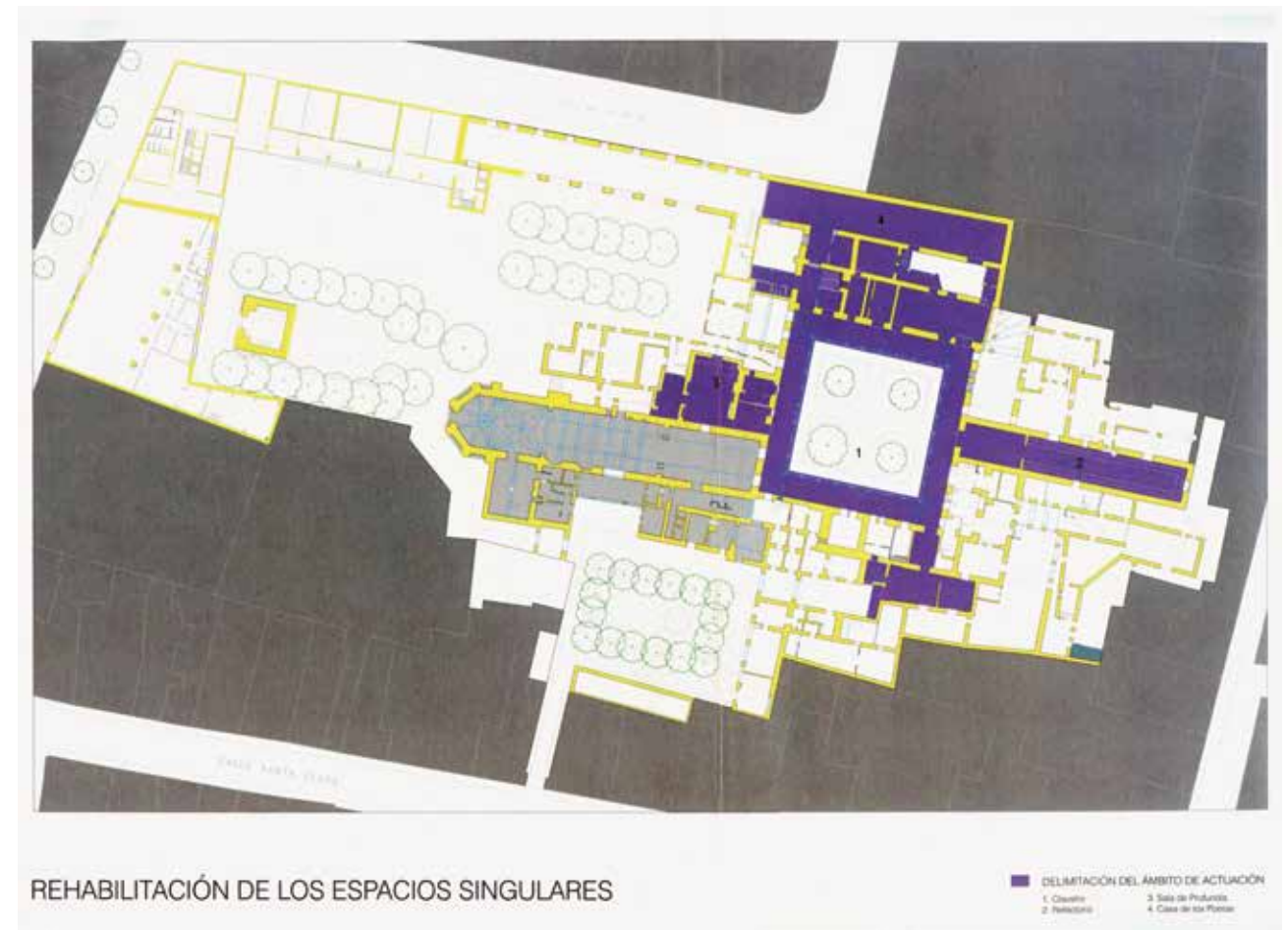
comprensión de los períodos almohade y bajomedieval de aquel sector de la ciudad³. El origen del barrio, caracterizado por su trazado ortogonal, parece que tuvo lugar en período almohade, después de que fuera delineado el nuevo perímetro murado de la ciudad. La actual calle Santa Clara sería ya entonces eje rector de la trama urbana, que acabaría de perfilarse en época cristiana como un espacio dominado por las órdenes militares, caballeros de linaje y congregaciones religiosas (Oliva y Tabales, 2011: 141). Según las fuentes y los últimos hallazgos, podríamos considerar el área comprendida al norte de la parroquia de San Lorenzo como un sector de marcado uso agropecuario en el que progresivamente se imponen las necesidades residenciales, a medida que avanza el siglo XIII (Oliva y Tabales, 2011: 161).

En línea con lo analizado poco antes en el convento de San Clemente (Tabales, 1995 y 1997), también el monasterio de las clarisas se asentó y desarrolló sobre anteriores construcciones de origen almohade y de la segunda mitad del siglo XIII, remozadas en la siguiente centuria y definitivamente destruidas o enmascaradas por los elementos construidos en los siglos XV y XVI. Las excavaciones llevadas a cabo por Miguel Ángel Tabales y Pablo Oliva han resultado relevantes para identificar estructuras del último período islámico, así como de la segunda mitad del XIII y principios del XIV. El objetivo esencial de estos trabajos era la identificación de los restos de las casas de don Fadrique, complejo del que únicamente subsistía la torre que lleva su nombre, erigida en 1252, torre-mirador de carácter defensivo, clave para entender la introducción del gótico de filiación francesa en Sevilla (Cómez, 2000: 661-684), últimamente relacionada con la arquitectura defensiva que el emperador Federico II llevó a la práctica en el sur de Italia (Molina, 2010: 185-200).

Mediante una serie de cortes selectivos se llegó a determinar el área que abarcaba el núcleo central de aquella residencia, que se ubicaba en medio de una dilatada manzana de perfil rectangular, ocupada mayoritariamente por huertas, con el elemento defensivo que supone la torre, desplazada y aislada al norte, sin que se haya detectado el más mínimo indicio de su conexión con el área palatina mediante alguna suerte de infraestructura (Oliva *et al.*, 2006: 344; 348). El edificio que ha podido identificarse ocupaba el centro neurálgico del posterior convento, extendiéndose en torno a un patio rectangular distribuido en algo más de la mitad occidental del actual claustro; en sus cuatro lados se organizaban una serie de espacios habitacionales y muros de cerramiento, algunos de los cuales fueron luego reaprovechados por las posteriores construcciones conventuales.

Los arqueólogos sacaron a la luz los restos de un complejo “islamizante”, cuyo elemento más destacable era el citado patio, recorrido de norte a sur por una estrecha alberca y arriates laterales que no parece estuvieran rehundidos, como solía ser habitual en los jardines andalusíes (Oliva y Tabales, 2011: 149). El sector que parece se ha identificado con mayor precisión es el localizado en el extremo sur. Estaría compuesto por un pórtico o galería sustentada por pilares, abierta al patio, desde la que se accedía a un salón rectangular con *alhanías* separadas en ambos lados, iluminadas por ventanas provistas de arcos angrelados, de las que subsiste una. En el centro del rectángulo se adosaba una estancia cuadrangular elevada a modo de *qubba*. El margen occidental estaba ocupado por salones longitudinales y contaba con otra habitación representativa, de planta cuadrada. A oriente el cerramiento parece que consistía en un muro en medio del cual subsisten los cimientos de otra estructura vertical cuadrada, mientras que en el norte no existía torreón de planta cuadrangular, y en su lugar se detectó la existencia de otro salón con *alhanías* en ambos extremos (Oliva *et al.*, 2006: 345-348; Oliva y Tabales, 2011: 145-150). El esquema así orde-

3. Los resultados de los cortes practicados y análisis estructurales quedan reflejados en una serie de trabajos debidos a Oliva Muñoz y Tabales Rodríguez.



Espacio Santa Clara. Planta de la zona rehabilitada, 2006. Cortesía de Carmen Hernández Rey. © Ayuntamiento de Sevilla, Gerencia de Urbanismo

nado se corresponde con un modelo habitacional y palatino, concebido desde época califal y que se perpetúa hasta los instantes finales del dominio musulmán en la península Ibérica, con paralelos en Madinat al Zahra, Alcázar de Sevilla o Alhambra de Granada, sin contar prototipos similares descubiertos en los últimos años en la propia trama urbana de Sevilla, que observan la repetición de patios con arriates y albercas (Valor, 2008: 114). El encaje perfecto de la orientación de las casas del infante en la señalada manzana y su correspondencia con el viario viene a confirmar lo que ya se daba por sentado, la ordenación urbana de este ángulo de la ciudad desde época almohade (Jiménez, 2007: 175-181).

Sin embargo, siguen pesando algunas dudas sobre el verdadero origen del desaparecido edificio. Tabales y Oliva explican, en virtud de los análisis estratigráficos, que los restos de residencias almohades, de difícil interpretación, fueron soterrados mediante una capa de cal alisada que sella las anteriores estructuras y sirve de asiento a los cimientos del edificio del infante, que datan en la segunda mitad del siglo XIII y califican de obra “islamizante”. Si a esto añadimos los cimientos estudiados en los cortes practicados en el sector occidental (corte 5 B), provistos de zapatas, para ambos estudiosos no hay duda del levantamiento del conjunto palatino en período cristiano, de manera que constituiría el primer ejemplo de arquitectura mudéjar de la ciudad (Oliva *et al.*, 2006; Oliva y Tabales,



Vista del claustro principal. © Agustín Vidal-Aragón

2011). Por otra parte, atendiendo a la limitación de los sondeos realizados por los anteriores, las fuentes documentales, los vestigios de ornato de lacería y atauriques, el mencionado vano angrelado y análisis comparativos, Cómez primero (Cómez, 2007) y Ruiz Sousa, después, (Ruiz Souza, 2009) dan por segura la naturaleza almohade de este desaparecido recinto, señalando que pudo haber sido complementado, a comienzos del XIV, con ciertas ampliaciones como son el torreón y pabellón occidental, donde precisamente se detectó la expresada técnica de cimentación mudéjar, al igual que el lado oriental cerrado mediante muros y estancias accesorias, unido a otro torreón de planta cuadrangular. Así, las casas que recibió el infante de su padre estarían compuestas del patio descrito y los conjuntos edificados al sur y norte. En este sentido no conviene olvidar, tal como señala Rafael Manzano (1995: 336), que el modelo palatino más generalizado en al-Andalus desde tiempos califales, fue el compuesto por patio rectangular con alberca y pabellón, con *qubba*, en uno de los extremos. Los óculos tetralobulados que iluminan desde lo alto el torreón occidental, convertido en celda prioral, parecen confirmar su definición en momento avanzado del siglo XIII o principios del XIV, cuando se intensifican las obras de acomodo por parte de la comunidad a medida que las necesidades de la clausura lo fueron exigiendo. De este modo el salón norte fue adaptado a iglesia (Oliva *et al.*, 2006: 348; Oliva y Tabales, 2011: 151) y, a comienzos del XIV, tendría lugar el alzamiento del citado torreón occidental con óculos en lo alto, siguiendo un modelo semejante al todavía subsistente en el convento cisterciense de Santa María la Real de las Huelgas de Valladolid, en origen palacio construido por la reina doña María de Molina en esos mismos instantes, reconvertido en el citado monasterio poco antes de 1320 (Cómez, 2007: 107-108). Quizás,



Galería alta del claustro principal. © Agustín Vidal-Aragón

aunque no dicen mucho al respecto las excavaciones practicadas en el flanco oriental, fuera entonces levantada la torre de este lado, en correspondencia simétrica con la opuesta. La citada reina y la mayoría de los monarcas de los siglos XIV y XV no cesaron en donaciones y dádivas a la comunidad que garantizarían el creciente esplendor de la fundación y la posibilidad de emprender nuevas obras (Gestoso, 1892: 57-58).

No parece probable que un palacio de estas características fuera concebido por parte del infante, cuya única actuación edilicia segura parece que fue la torre que guarda su memoria, planeada en estilo gótico y con un propósito defensivo. Salvo que estudios más determinantes vengan a confirmar lo contrario, basados tanto en precisos análisis documentales como en excavaciones de mayor envergadura, hay razones para seguir admitiendo que en Sevilla el estilo almohade no discurrió reconvertido en constante mudéjar hasta entrado el siglo XIV.

Tal como parecen confirmar los sondeos y análisis paramentales, parte de la fábrica latericia islámica y mudéjar, de la primera mitad del siglo XIII y principios del XIV, sería fagocitada por las nuevas estancias que surgen a comienzos del XVI en los sectores sur, oeste y norte, según ha venido a demostrar la estratigrafía de los muros conservados (Oliva *et al.*, 2006; Oliva y Tabales, 2011). La ampliación del convento a costa del territorio hortícola que lo circundaba y desbordando el limitado esquema palatino acontece en la segunda mitad del siglo XV y primera mitad del XVI. Durante el siglo XIV funcionó como iglesia, según adelantamos, la nave sur del primitivo recinto, si bien avanzada esta centuria pudo construirse una nueva capilla, de mayor amplitud, en parte reconvertida en sala de profundis desde finales del XV (Oliva y Tabales, 2011: 151). El hecho de la ubicación a un lado del recinto

del sepulcro del Obispo de Silves, fallecido en 1349, parece confirmar esta hipótesis. Los restos pictóricos descubiertos en el citado espacio se han datado en el segundo tercio del XV y el friso epigráfico de la parte alta de la celda prioral (torreón occidental), desarrollado en letra gótica minúscula, parece de la primera mitad del mismo siglo (Mora, 2013: 353-362), cronología que podría compartir con otro friso, también de caracteres góticos, descubierto tras el arrocabe del alfarje del flanco sur del claustro, sin duda componente de la decoración del primitivo pabellón palatino, después de convertirse en estancia conventual.

En la segunda mitad del siglo XV la construcción de la nueva iglesia sería el capítulo de mayor relevancia. Aquella, tal como en la actualidad sigue observando, consiste en el típico templo conventual de carácter mudéjar, de una sola nave, cabecera de planta poligonal, con contrafuertes en los ángulos, presbiterio cubierto por doble bóveda de crucería y resto de la nave provista de rico artesanado de lacería. Sigue así los principios tradicionales de las iglesias mudéjares acuñados desde hacía dos siglos, vigentes todavía en la que Angulo (1932: 119; 123) denomina arquitectura eclesiástica “de última hora”, de finales del XV, cuyos presbiterios acogen las pautas góticas, mientras las mudéjares se extienden en la cubierta de la nave. Las nervaduras desarrollan en el primer tramo la típica bóveda de terceletes y en el ochavo de la cabecera una solución nervada estrellada. De especial relevancia es el artesanado que cubre nave y coro. Se trata de una estructura de par y nudillo, provista de almizate, por entero recorrida por lazos de ocho, dotados de policromía. A los pies del recinto se configura como armadura de limas moamares, con sus faldones que parten de cuadrantes, en los ángulos.

Siguiendo con el templo, reformas posteriores le dotarán del mobiliario preciso, así como del ornato que moderniza su primitiva fábrica mudéjar (Morales y Valdivieso, 1991: 61-65). En correspondencia con la estética gótica en boga a comienzos del siglo XVI en el campo de la retablistica, tenemos noticias del encargo de un retablo para el presbiterio en 1520. Constaba de banco, dos cuerpos compartimentados en cinco calles, la central con sagrario al nivel del banco. Mayoritariamente consistía en un marco para pinturas, donde figuraban escenas de la vida y pasión de Cristo, junto a imágenes de santos de la orden. Cuatro esculturas se disponían en los pilares y otras dos junto al sagrario. El conjunto de tablas estuvo al cuidado de Alejo Fernández, Pedro Fernández y Antón Sánchez. Constaba de un guardapolvo llano decorado con los escudos de la orden y motivos “del romano” (Gestoso, 1909: 309-313).

Desconocemos cuál sería la apariencia interna del templo en el transcurso del siglo XVI, si bien podemos adivinar la presencia de altares de traza gótica o plateresca distribuidos a lo largo de la nave y muros mayoritaria-



Refectorio. Detalle del púlpito. © Manuel García Luque

mente lisos con posible ornamento pictórico. Significativa es la noticia que nos informa de la transformación del retablo mayor en 1573, cuando Juan de Oviedo *el Viejo* le dota de nuevo banco y sagrario, respetando el resto de la anterior estructura. Asimismo, se obligaba a la confección de una serie de tableros para la viga de imaginaria que se disponía en el arranque del arco toral (López Martínez, 1929: 79), elemento de tradición medieval que debió ser desmontado hacia 1621. En la última década del siglo se intensifica la adopción de fórmulas ornamentales propias del manierismo, canalizadas a través de los tratadistas italianos como Serlio o Vignola. Resultado de los nuevos gustos son las dos pequeñas portadas del coro, correspondientes a confesonario y comulgatorio y de cuya elaboración se ocupó Juan de Vandelvira en 1592 (López Martínez, 1928a: 202-203), antecedentes de las que una década después labrara su hermano Alonso para el convento de Santa Isabel. Observan elementos comunes con las del coro de San Clemente proyectado entonces y, en el mismo compromiso, el cantero giennense se obligaba a realizar parte del campanario que se alza a un lado del coro. Un año después el arquitecto y ensamblador Diego López Bueno acomete la obra de la sillería coral y dos facistoles, obra de elegantes líneas compositivas, desprovista de ornato (Laguna, 198i: 69-73).

El máximo empeño renovador acontece ya entrado el siglo XVII, a partir de 1620, cuando se inicia el ornato epidérmico de los muros mediante yeserías y todos los retablos fueron sustituidos por modernas creaciones debidas a Juan Martínez Montañés. Juan de Oviedo *el Joven* dictó a finales de 1621 una extensa memoria de condiciones para revestir la superficie mural interna, así como para la construcción de un portal ante la puerta de la iglesia, que iban acompañadas de “tres papeles” con las respectivas trazas de su autoría. Por esta documentación sabemos que fue en el siguiente año cuando se desarrollaron el grueso de los trabajos, que comportaron dotar a la capilla mayor de una nueva armadura protectora de las bóvedas, abrir dos buhardillas y construir dos nuevos contrafuertes a los lados. Se respetó el zócalo de azulejos de este ámbito, realizado en 1575 por Alonso García, por el contrario del dispuesto en la nave, ahora renovado. Unido al adecuado emparejamiento de los ventanales del tramo alto, algunos de los cuales son ciegos, se habla de la rehabilitación de la capilla de San Roque, espacio anexo, quizás ubicado entonces en el muro de la epístola y para la cual Hernando de Esturmio realizó el lienzo con la imagen del santo. Unido a las yeserías que decoran las paredes, Oviedo especificó los pormenores precisos para el levantamiento del portal, uno de los más genuinos del manierismo sevillano (Pleguezuelo, 1984: 142), apeado sobre columnas pareadas y compuesto por triple arco, destacándose el central en dimensiones, coronado por un gran frontón triangular. También atendió Oviedo las portadas y accesos a las dependencias laterales, dedicadas a sacristía y puerta reglar⁴.

El conjunto de yeserías que tapizan los muros de la nave, en el que domina un esquema geométrico con pilastras y recuadros de impresión plana, parece inspirado en las fórmulas arquitectónicas del manierismo italiano (Morales, 2010: 137), en concreto guardan estrecha relación con las soluciones vignolescas para enmarcar vanos, inclusive las guirnaldas con bucráneos geometrizados y las plásticas cartelas superiores donde se alternan los símbolos de la orden y la comunidad. Especial tratamiento reciben el frente del coro y arco toral, con abundancia de molduras, recuadros orejados, ménsulas, roleos, constituyendo los únicos sectores policromados. Oviedo había propuesto para la talla del yeso a Juan de Segarra y Crisóstomo Antúnez, si bien ninguno de ellos aparece en las cuentas de 1622 (Bago *et al.*, 1928: 314-315) y en su lugar debieron ser Bartolomé Bernal, albañil, y Alonso Álvarez los encargados de plasmar lo trazado por el maestro arquitecto.

4. El compromiso entre el albañil Bartolomé Bernal y el convento pasó ante notario el 6 de enero de 1622. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), APN de Sevilla, leg. n.º 4.283 (oficio 6), año 1622, fols. 1.654r.-1.660r.



Pintura mural de la antigua Ropería. © Manuel García Luque



Claustro principal. Restos de las yeserías del antiguo palacio de don Fadrique. © Manuel García Luque

Coetáneos a la renovación de los muros son los nuevos retablos y esculturas, sobresaliendo por su grandiosidad y originalidad el mayor, una de las obras señeras de Juan Martínez Montañés. Entonces sería sustituido el viejo retablo gótico. Su contratación tuvo lugar el 6 de noviembre de 1621, prolongándose su confección hasta 1626, cuando se concluye el dorado. Montañés desarrolló desde la traza hasta la manufactura de las esculturas, pasando por el ensamblaje y complementos de talla (López Martínez, 1928b: 48-55). El compromiso y sus condiciones expresan la exigencia de máxima calidad en todas las operaciones precisas; entre ellas destacamos la que alude a que “todo sea de muy buena gracia con manera italiana”, mención inequívoca a la necesidad de seguir planteamientos arquitectónicos de inspiración manierista, como ha sido puesto de relieve en cuanto a recursos inspirados en el tratado de Vignola (Navarrete, 2005: 241). Los laterales, acometidos años después, hacia 1633 (López Martínez, 1928b: 77), para contener las esculturas de los santos Juanes, Inmaculada y san Francisco de Asís, incorporan relieves que estuvieron al cuidado de Francisco de Ocampo, en sus respectivos áticos, mientras sus sencillas pero bien articuladas estructuras y elementos arquitectónicos parecen adecuarse a modelos de otro de los grandes tratadistas italianos, como fue Andrea Palladio (Palomero, 1983: 415).

El claustro es el núcleo central del complejo, en torno al cual se articulan los principales espacios dedicados a la vida comunitaria, bien entestando alguno de sus lados menores, como ocurre con la iglesia y el refectorio, o adosados a las galerías occidental y oriental, siendo el caso de la celda prioral y dependencias anexas, así como la enfermería y caja de la escalera principal. En el primero de los sectores, el de poniente, separada de este centro neurálgico del monasterio por un estrecho patio, se desarrolla la gran nave de dormitorios bajos y altos, en

contacto con el límite externo del conjunto. El alzado del claustro se resuelve en tres de sus frentes mediante la superposición de doble galería de arcos, de medio punto los inferiores y rebajados los superiores. En ambos casos figuran enmarcados por alfices, sin que destaque en ellos pauta ornamental alguna. Las columnas de mármol y los capiteles le emparentan con los primeros claustros y patios de tónica renacentista desarrollados en Sevilla, si bien los alfices le dotan de sabor mudéjar. Puede equipararse con otros claustros de la misma época como son los de San Leandro y Santa Inés. El tercero de los frentes, al oeste, está cerrado en su planta superior. La cronología del mismo cabe situarla en el primer tercio del siglo XVI, según parece confirmar uno de los capiteles en el que una inscripción da cuenta de la finalización del mismo por la madre abadesa “Ignacia”, en 1532 (Gestoso, 1892: 60). Las citadas columnas y capiteles adoptan fórmulas renacentistas, adecuándose la mayoría de estos a un orden corintio bastante esquemático, mientras los angulares presentan un mayor enriquecimiento ornamental al incorporar grutescos, roleos, guirnaldas, bucráneos, cartelas y tondos, expresivos mascarones y rostros infantiles, así como vistosas volutas que semejan enroscadas cornamentas y tallos vegetales. Es posible que puedan ser de importación italiana. Los corredores que rodean el patio exhiben un variado repertorio de azulejos de arista del periodo citado, componiendo un zócalo, que será analizado en otro capítulo. También los azulejos por tabla del entrevigado siguen la técnica de arista y llamamos la atención sobre los restos pictóricos de las vigas del alfarje y arrocabe, característicos de la primera mitad del XVI, donde percibimos la introducción de los llamados “órdenes de grutescos”, sobre campos azules y carmesí alternativamente. Los motivos que figuran son roleos, del-fines, quimeras, tornapuntas, cestas frutales, cintas, rostros alados, así como escudos de la orden y otros emblemas en el arrocabe, producción todo ello de los denominados pintores “del fresco” o “del romano”, del XVI. El paralelo con idénticos motivos de los alfarjes del palacio de los marqueses de la Algaba es evidente.

En el deambulatorio destacamos el ornato en yeso de dos puertas, la que comunica con escalera y dormitorios bajos y la del refectorio, insertas en anchos alfices rellenos de *a candelieri*, una de ellas compuesta por un arco apuntado angrelado. Ambas podrían corresponder al momento de la construcción del claustro. Guardan relación estilística con el altar de la sala de profundis del monasterio de Santa Inés. De principios de la siguiente centuria es el vistoso remate de comienzos del XVII, sobre otro de los accesos. No olvidamos los vestigios de momento anterior, como los fragmentos de tracería gótica de una ventana o el vano que formaría parte del palacio almohade, en el sector sur. La fuente compuesta por estanque de perfil mixtilíneo y sencilla taza circular central puede corresponder a los instantes indicados para la construcción del patio.



Detalle del friso de caracteres góticos descubierto en la galería sur del claustro. © Manuel García Luque



Capiteles de columnas del claustro principal. © Agustín Vidal-Aragón

En las galerías superiores del claustro han sido rescatados algunos restos de pinturas murales, a modo de los denominados alizares o zócalos organizados en distintos frisos con sucesivos órdenes de grutescos y alguno que imita la labor de alicatado. Al igual que la citada pintura de los alfarjes, debieron estar al cuidado de los tradicionales pintores de frescos, que dominaban las formas del grutesco, como las aquí visibles: guirnaldas, tondos, balaustres, sirenas, roleos, cuentas, florecillas, delfines, etc. Es posible que estos restos se acompañaran de paneles historiados en la parte más alta, hoy perdidos, si reparamos en otros casos subsistentes, como las pinturas claustrales de Santa Inés.

Finalizado el claustro hacia 1532, en los años siguientes debió tener lugar la edificación del nuevo refectorio, desarrollado longitudinalmente y centrado en el lado sur de aquel. Todavía persiste en su estructura parte de la obra latericia de origen islámico o cristiano medieval (Oliva *et al.*, 2006: 350 y Oliva y Tabales, 2011: 155). Digno de destacar es el alto zócalo de azulejos de arista que engloba el púlpito, y llenan también las jambas y umbrales de las ventanas. Se cubre la larga sala mediante alfarje compuesto de robustas jácenas. A finales del siglo XV quedó finalizada la nave de dormitorios, en el límite este de la manzana conventual, que serían doblados en altura en la primera mitad del XVI (Oliva *et al.*, 2006: 154-157), al tiempo que se configura el nuevo claustro y coincidiendo con el incremento del número de monjas que experimentó entonces la comunidad. Es posible que las obras de nuevos espacios en altura sobre la enfermería y la construcción de la nueva escalera tuvieran lugar en los años finales del XVI y principios del XVII. Algunos datos documentales apuntan en esa dirección. Conocemos el desarrollo de obras relevantes en el verano de 1603, según se atisba en el compromiso otorgado por Damián de Prado, caudalero de cal y ladrillo, en virtud del cual debía depositar a lo largo del mes de agosto, en el interior de la clausura, un total de 100 cahices de cal blanca y 20.000 ladrillos, un tercio de ellos colorados y el resto blancos⁵. Su importe le sería abonado un año después, cuando continúan las obras⁶ y en febrero de 1605 consta la confección de los alfarjes y otras armaduras de las dos plantas de la enfermería, así como parece que igualmente se confeccionó la caja de la escalera y su armadura, trabajos precedidos de importantes labores arquitectónicas en el sector oriental del claustro, cuyo corredor superior se suela y techa ahora nuevamente. Las operaciones carpinteriles corrieron a cargo del maestro especializado en carpintería de armar Alonso Durán Pelayo. A la vista de las precisas condiciones que hubo de seguir⁷, en primer lugar desarrolló el alfarje de la sala rectangular de la enfermería baja, ya disminuida al ocupar la caja de la escalera parte de su espacio así como una serie de capillas. Posteriormente se encarga de rehacer el forjado de la galería contigua del claustro y de construir los artesones de las piezas altas, tanto la nueva planta de enfermería como la escalera.

Los resultados de estas labores fueron el robusto alfarje de la antigua enfermería, compuesto por jácenas, cintas, saetinos y cobijas de tabla, la reposición de la solería sobre la galería inferior del patio y las techumbres superiores. Respecto a la enfermería alta, luego ropería conventual, fue prevista su cubrición mediante una armadura de lima bordón, con jaldetas o faldones, cartabones en las esquinas y tirantas pareadas recorridas de lacería, nudillos y almizate con extremos apeinazados. Evidentemente, este esquema no se corresponde con la armadura que hoy

5. 1603-VII-23. El cahiz de cal importaba 18 reales, los ladrillos 111 reales el millar. Todo el material lo iría dispensando a lo largo del mes de agosto. AHPS, APN de Sevilla, leg. nº 1.130 (oficio 2), año 1603, fols. 113v-115r.

6. Cuentas otorgadas por la abadesa protocolizadas en 1604-IX-15. Se consignan el pago de 3.243 reales a Damián de Prado, por los materiales señalados. Por estos años se reformó el sector inmediato a la puerta reglar y resulta de especial significación la existencia de huertas en el entorno de la clausura, abonándose 98.960 maravedís por reparar las norias, dotarlas de cangilones, cuerdas, así como el pago de salarios a hortelanos. AHPS, APN de Sevilla, leg. nº 1.134 (oficio 2), año 1604, fols. 213r-218r.

7. Condiciones y contrato (1605-II-15) para realizar alfarjes y nuevos artesonados en la enfermería, escalera y galería del patio del convento. La obra fue rematada en 3.178 reales. AHPS, APN de Sevilla, leg. nº 1.135 (oficio 2), año 1605, fols. 610r-615r.

vemos sobre aquel salón, de estructura mucho más simple, quizás reformado en época posterior. En cambio, todas las indicaciones coinciden con el artesón que cubre la caja de la escalera que debió ser compuesta en línea con la del salón paredaño (enfermería alta) en estos momentos. Es posible que el modelo a seguir fuera la cubierta de los inmediatos dormitorios altos, según dijimos, construidos en la primera mitad del XVI, al igual que el alfarje que delimita la doble altura, cuyos canes ofrecen peculiares motivos: calaveras, mascarones, simios, penachos de acanto, etc.

Dignos de atención son los restos de pintura mural aparecidos en la antigua enfermería alta, donde puede adivinarse la iconografía de una escena de la *Estigmatización de San Francisco*, un papa con un santo (quizás san Gregorio), *Santa Clara*, con su habitual iconografía portando la custodia, una *Virgen con Niño*, enfundada en manto azul estrellado, acomodada a la iconografía propuesta por Pacheco, con luna invertida a los pies, *San Juan Bautista*, y en el frente norte se desarrolla un amplio despliegue de *símbolos pasionarios*, centrados por la cruz, y en las esquinas marcos ovalados conteniendo bustos de los *Evangelistas*. Parece un programa pensado para la exaltación de la Cruz, según revela la antifona que arriba podemos leer: IN CRUCE XPE TRIUNPHAVIT ET MORS MORTEM SUPERAVIT IN ETERN. Por su estilo, pueden corresponder al momento antes señalado de la finalización de las obras del recinto, esto es, principios del siglo XVII.

Para finalizar reparamos en una de las estancias inherentes a toda comunidad religiosa, la sala de profundis, parte de la clausura y de cuya importancia dan buena cuenta las obras allí existentes, como es el sepulcro pétreo del Obispo de Silves, don Álvaro Pelagio, fallecido en 1349 (Rubio, 1953: 185-196), uno de los testimonios más antiguos de escultura gótica sevillana, repolicromado en 1593 por el pintor Juan Ramírez de Aguilera (Gestoso, 1909: 381), quien en la misma ocasión pintó y doró distintos altares de la iglesia, perfiló con franjas doradas los pilares de la capilla mayor, repasó la pintura mural del claustro, así como pintó un obispo y renovó el san Cristóbal de la citada sala, pintura mural esta última todavía existente. En la última restauración se han rescatado, como adelantamos ya, restos de una composición que parece representaba *La venida del Espíritu Santo*, relacionable con los frescos de San Isidoro del Campo, y fechada en el segundo tercio del siglo XV (Mora, 2013: 357-358).



BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Íñiguez, Diego (1932). *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV: discurso inaugural del año académico de 1932 a 1933*. Sevilla: [s.n.] (Imp. Gráficas Marianas).
- Bago y Quintanilla, Miguel de, *et al.* (1928). *Documentos varios*. Sevilla: Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, v. II.
- Cómez Ramos, Rafael (2000). La introducción en Sevilla del arte europeo: la torre de don Fadrique. En: Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León (1998. Sevilla). *Sevilla 1248*. Manuel González Jiménez (coord.). Sevilla: Centro de Estudios Ramón Areces, p. 661-684.
- Cómez Ramos, Rafael (2007). Las casas del Infante don Fadrique y el convento de Santa Clara en Sevilla. *Historia, Instituciones, Documentos*, n. 34, p. 95-116.
- García-Tapial y León, José (2006). Descripción del convento. En: García Tapial y León, J.; Hernández Rey, C. y Solís Guzmán, J. *Real Monasterio de Santa Clara: historia y descripción*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, p. 13-21.
- García-Tapial y León, José (2013). Rehabilitación del monasterio de Santa Clara de Sevilla. *Archivo Hispalense*, n. 291-293, p. 43-64.
- Gestoso y Pérez, José (1892). *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Oficina El Conservador, v. III.
- Gestoso y Pérez, José (1909). *Ensayo de un diccionario de los artistas que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. (Sevilla: en la oficina de "La Andalucía Moderna"), v. III.
- González de León, Félix (1844). *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble... ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares...* Sevilla: [s.n.] (Imprenta de José Hidalgo y Compañía).

Hernández Rey, Carmen (2006). Rehabilitación de los espacios singulares. En: García Tapial y León, J.; Hernández Rey, C. y Solís Guzmán, J. *Real Monasterio de Santa Clara: historia y descripción*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, p. 23-33.

Jiménez Sancho, Álvaro (2007). La formación de los barrios de San Vicente y San Lorenzo de Sevilla. *Archivo Hispalense*, n. 273-275, p. 157-181.

Laguna Paúl, Teresa (1981). Las sillerías del coro del convento de Santa Clara de Sevilla. *Archivo Hispalense*, n. 195, p. 69-78.

López Martínez, Celestino (1928a). *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Rodríguez Giménez.

López Martínez, Celestino (1928b). *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla: Rodríguez Giménez.

López Martínez, Celestino (1929). *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez Giménez.

Manzano Martos, Rafael (1995). Casas y palacios en la Sevilla almohade: sus antecedentes hispánicos. En: Navarro Palazón, Julio (ed.). *Casas y palacios de Al-Andalus. Siglos XII y XIII*. Barcelona: Lunwerg, p. 315-352.

Molina López, Laura (2010). La entrada de un modelo arquitectónico federiciano en el Reino de Castilla: la torre de don Fadrique. *Anales de Historia del Arte*, n. extra 2, p. 185-200.

Mora Vicente, Gregorio Manuel (2013). Aportación al catálogo de pintura mural del convento de Santa Clara de Sevilla: descripción de dos ejemplos medievales por recuperar. *Archivo Hispalense*, n. 291-293, p. 345-362.

Morales Martínez, Alfredo J. (2010). *La piel de la arquitectura: yeserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Morales Martínez, Alfredo y Valdivieso, Enrique (1991). *Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura*. Sevilla: Guadalquivir.

Navarrete Prieto, Benito (2005). El Vignola del Colegio de Arquitectos de Valencia y sus retablos de traza sevillana: Juan Martínez Montañés. *Archivo Español de Arte*, n. 311, p. 235-244.

Oliva Muñoz, Pablo *et al.* (2006). Primera fase de estudios arqueológicos en el Real Monasterio de Santa Clara de Sevilla. *Anuario Arqueológico de Andalucía 2003*, p. 336-351.

Oliva Muñoz, Pablo y Tabales Rodríguez, Miguel Ángel (2007). Los restos islámicos y el palacio de Don Fadrique. En: Carrillo Benito, Emilio *et al.* *Palacio y cenobio*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla, p. 13-21.

Oliva Muñoz, Pablo y Tabales Rodríguez, Miguel Ángel (2011). De palacio a monasterio. Génesis y transformación del Real Monasterio de Santa Clara de Sevilla. *Arqueología de la arquitectura*, n. 8, p. 141-162.

Palomero Páramo, Jesús (1983). *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Pérez Cano, María Teresa y Mosquera Adell, Eduardo (1991). *Arquitectura en los conventos de Sevilla: una aproximación patrimonial a las clausuras*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente.

Pérez del Prado, Mercedes (1998). La iglesia de Santa Clara: una piedra preciosa sumida en una incógnita. *Aparejadores*, n. 53, p. 94-103.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso (1984). Juan de Oviedo y de la Bandera (Sevilla, 1565-Brasil, 1628). En: Pareja López (coord.), *et al.* *Sevilla en el siglo XVII*. Sevilla: Ministerio de Cultura, p. 140-142.

Rubio, Germán (1953). *La custodia franciscana de Sevilla: ensayo histórico sobre sus orígenes, progresos y vicisitudes (1220-1499)*. Sevilla: Imprenta San Antonio.

Ruiz Souza, Juan Carlos (2009). Toledo entre Europa y Al-Andalus en el siglo XIII: revolución, tradición y asimilación de las formas artísticas en la Corona de Castilla. *Journal of Medieval Iberian Studies*, v. 1, n. 2, p. 233-271.

Solís Guzmán, José (2006). El convento de Santa Clara: génesis y evolución. En: José García Tapial y León, J. y Hernández Rey, C. *Real Monasterio de Santa Clara: historia y descripción*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, p. 7-11.

Tabales Rodríguez, Miguel Ángel (1995). El edificio musulmán localizado bajo el Monasterio de San Clemente. En: Valor Piechotta, Magdalena (coord.). *El último siglo de la Sevilla islámica, 1147-1248*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Gerencia Municipal de Urbanismo.

Tabales Rodríguez, Miguel Ángel (coord.) (1997). *El Real Monasterio de San Clemente: una propuesta arqueológica*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Valor Piechotta, Magdalena (2008). *Sevilla almohade*. Málaga: Sarriá.



El Centro del Mudéjar Sevillano

Juan Luis Ravé Prieto

La creación de un centro del mudéjar¹ en Sevilla se justifica por la doble filiación cultural, islámica y cristiana, del arte mudéjar y por sintetizar o documentar plásticamente el momento de la formación de Andalucía, así como el origen de la configuración urbanística de nuestra ciudad. Su patrimonio mudéjar permite precisamente apreciar y comprender, directa y visualmente, la complejidad de la relación entre dos culturas diferentes y sus respectivos condicionantes: Islam y Cristianismo, Oriente y Occidente, lo popular y lo culto o la dialéctica entre el cambio y la tradición en la evolución de la arquitectura y, en general, de la totalidad de la cultura andaluza. Además, por su carácter paradigmático nos puede servir para comprender situaciones actuales donde se plantea de nuevo la convivencia y la integración cultural como consecuencia de la globalización, y la diversidad y el mestizaje como acicate para la creación y la innovación.

El arte mudéjar es un fenómeno artístico que se produce en Andalucía, como en buena parte de España, tras la conquista cristiana y que se caracterizó por la continuidad de las técnicas constructivas y artísticas propias del arte hispanomusulmán², después de la desaparición de los diferentes estados que conformaron el amplio territorio de al-Ándalus. No es un estilo propiamente dicho, pero tiene la virtualidad de reunir simbólicamente los elementos culturales y estéticos³ que componían una sociedad compleja como la andaluza bajomedieval, en donde convivieron, mal que bien, cristianos, judíos y musulmanes y que fue el germen de nuestra región y, desde luego, el origen

1. Este proyecto no se hubiera podido realizar sin el concurso y la colaboración de las diversas instituciones del patrimonio cultural sevillano y de los profesionales implicados, especialmente la Consejería de Educación Cultura y Deportes de la Junta de Andalucía, que ha facilitado y agilizado los préstamos de piezas propias y ha levantado los depósitos de piezas de la colección municipal, los conservadores y directores de los museos sevillanos y sobre todo la atención prioritaria de los delegados de Participación ciudadana y Cultura y Educación del Ayuntamiento de Sevilla. Esta colaboración entre instituciones y profesionales diferentes ha sido ejemplar y debe servir de acicate para nuevas iniciativas culturales, estamos en tiempos de crisis y solo cabe sumar esfuerzos

2. Para la caracterización científica del fenómeno (Borrás, 1995: 9, 12-13). Para la identificación del mudéjar andaluz (Cómez, 1991: 11-21) (Morales Martínez, 1995: 59-65).

3. "Por eso el arte mudéjar, barro fresco que recoge con calidades de instantánea aquel momento de plasmación, es un hecho tan singular" (Chueca, 2001: 466).

de nuestra propia ciudad. A este fenómeno de pervivencia cultural y artística le denominó “mudéjar” José Amador de los Ríos, utilizando un término de origen árabe, “mudáyyan” (aquel a quien se le permite quedarse, tributario, sometido, vasallo, doméstico...) que calificaba certeramente la situación de los musulmanes que no emigraron (Amador de los Ríos, 1859). Aunque dada la escasez de mudéjares en los territorios andaluces pronto fue un arte no solo promovido, sino también realizado por parte de los propios cristianos.

Desde el siglo XIX, al tiempo que servía de inspiración para numerosos edificios de tipo historicista, el arte mudéjar ha mantenido un debate historiográfico que en parte se debe a la ambigüedad del término y a su indefinición estilística y cronológica, ya que identifica mejor a un grupo social que a un fenómeno artístico histórico. Imprecisiones que han alargado el debate hasta nuestros días. Así mientras que para algunos se trata de un fenómeno nuevo diferente a sus elementos integrantes, “una manifestación artística que formalmente pertenece “pro indiviso” al arte islámico y al arte cristiano occidental pero culturalmente, como expresión unánime de una sociedad, solo corresponde a la historia de España” (Borrás, 1995:12-13). Por el contrario, para otros, “propiamente, el mudéjar puede ser considerado como una modalidad hispánica del arte cristiano occidental, en el que se percibe la influencia islámica, que no es dominante en todo caso, ni se reduce a formas decorativas” (Azcarate, 1990: 71,72). Además, su capacidad de adaptación técnica y formal, su versatilidad, lo hicieron resistirse a la evolución estilística y al paso del tiempo histórico, haciendo que sus caracteres formales y estéticos fueran difíciles de homologar con otros modelos estilísticos conocidos, por lo que se ha definido como un metaestilo o incluso como una actitud (Chueca, 2001: 467). Los esfuerzos de los arqueólogos y los historiadores por definirlo a lo largo de los siglos XIX y XX han producido una dispersión de esfuerzos, sin reparar, en muchos casos, en que no hay un solo mudéjar, sino muchas variedades regionales y una huella indeleble que se intuye en casi todo el arte hispánico.

La visión de los diferentes historiadores ha estado muy condicionada por su propia especialidad o por el espacio geográfico donde se localizan sus estudios: así se ha podido afirmar que “de acuerdo con la sensibilidad de la historiografía moderna habría que calificar el fenómeno mudéjar como una moda o un arte, no un estilo, sino un subestilo, de carácter netamente popular” (Sebastián, 1995: 45-46) o también que a la hora de analizar la pervivencia del mudéjar en el siglo XVI, “el análisis de la producción mudéjar constituye una complicada trampa para el historiador, que debe enfrentarse con un conjunto de hechos aparentemente unitarios e interpretables de manera global pero en realidad plural y heterogéneo, al que hay que aplicar muy diferentes categorías analíticas, y cuya interpretación y uso en el quinientos sufrió diferentes y sucesivas modificaciones” (Marías, 1989: 181).

Esta variedad de opiniones podría explicarse también según la perspectiva ideológica del historiador en relación con la aportación del Islam a la cultura hispana: “Todo depende de la valoración que cada historiador hace sobre el papel que el Islam ha jugado en la configuración de la España medieval. Una buena parte de la historiografía española se ha dedicado sistemáticamente a minusvalorar el influjo del Islam en la España cristiana, cerrando los ojos a la evidencia arrolladora de la huella monumental islámica (aceptada con admiración para funciones cristianas) y mudéjar...” (Borrás, 1990: 14-15).

A pesar de los intentos por redefinirlo o devaluarlo y de buscar un término más consensuado, no cabe duda que la expresión “mudéjar” se ha impuesto y define hoy una de las manifestaciones culturales más atractivas del arte español, andaluz en general y sevillano en particular. Una tradición de amplias dimensiones por su extensión y cronología, que lógicamente tiene una repercusión muy importante en nuestra región, como heredera cultural y espacial de al Ándalus, aunque tampoco es privativa de esta comunidad. Además, por otra parte, su desarrollo en el tiempo es muy amplio, pues en Sevilla pudo perdurar desde el siglo XIII hasta muy avanzada la edad moderna,



Portada del monasterio de San Isidoro del Campo. © Juan Luis Ravé

por lo que es posible identificar formas tradicionales de origen mudéjar en el Barroco, concretamente en la carpintería y la cerámica del siglo XVIII, incluso también en la manera de entender la arquitectura popular y tradicional contemporánea.

Quizás la definición más ajustada sea la de Gonzalo Borrás. “El mudéjar no es otra cosa que la expresión artística de la sociedad medieval española, en la que conviven cristianos, moros y judíos”. Aunque siempre habrá que tener en cuenta ciertas matizaciones referidas a su continuidad en la Edad Moderna: “el concepto de mudéjar puede ser utilizado aquí, en cambio, en su sentido más lato y genérico –más significativo a nuestro juicio– en tanto que condición de lo hispano de raíz andalusí, condición que, materializada en técnicas, gustos, usos y tradiciones artísticas de diverso orden, aparece y reaparece de forma diversa y con diversos grados de intensidad a lo largo de la historia y la geografía del arte hispánicas, y que no parece pueda definirse con mayor precisión estilística ni cronológica” (Toajas, 1997: 13).

En general, en otras regiones como Aragón, donde la nómina de mudéjares fue importantísima, lo mudéjar se relaciona con la mano de obra islámica. Sin embargo, en Andalucía, no parece existir una relación directa entre la escasa población mudéjar que no emigra ni tras la conquista, ni a consecuencia de las sucesivas expulsiones locales, o que sobrevivió a conversiones impuestas o tras la masiva deportación definitiva de los moriscos y, por otra parte, la extensión y la excepcional calidad de las creaciones mudéjares andaluzas, como veremos con más detalle. Aunque también es cierto que buena parte de esta escasa población mudéjar estuvo siempre dedicada a labores relacionadas con la construcción. En realidad, aquí el fenómeno fue más complejo, en donde primó la admiración y la potencia del patrimonio islámico heredado. Esto explicaría en parte su supervivencia en tiempos históricos muy diversos y así nos podemos encontrar con un tratado de arquitectura y carpintería mudéjar realizado en pleno siglo XVII por el maestro mayor del gremio de los alarifes de Sevilla, Diego López de Arenas. En dicho tratado se compendia y reúne todo el saber tradicional de la construcción mudéjar y se aprecia la importancia del gremio y de las técnicas no solo en la construcción de edificios singulares sino, y especialmente, en la arquitectura doméstica. Poco antes, un arquitecto italiano como Vermondo Resta, al construir la galería del Grutesco del Alcázar, supo asimilar y reutilizar el legado islámico (columnas y capiteles de acarreo califales y estructura de la muralla almohade) en una obra plenamente clasicista, convirtiéndola en una especie de manifiesto de la integración de lo islámico en un programa de exaltación de la antigüedad. En realidad se hacía eco de una actitud general de la sociedad sevillana que no encontraba contradicción entre la tradición islámica y la recuperación de la antigüedad clásica.

Dejando a un lado la polémica de si se trata de un estilo, arte con personalidad propia, o solo unos desgajados apéndices de los estilos medievales hispanos, nos centramos en la definición objetiva de lo mudéjar. En la



Portada interior iglesia de Santa Catalina de Sevilla, restaurada gracias a la colaboración del Ayuntamiento de Sevilla. © Juan Luis Ravé

raíz del fenómeno mudéjar están las técnicas constructivas propias, un sistema de trabajo heredero de la tradición artística hispanomusulmana que se adapta a las nuevas funciones y necesidades de una sociedad mayoritariamente cristiana. Así pues, el fenómeno mudéjar está condicionado por los siguientes factores: 1º La presencia de edificios singulares del arte islámico en Andalucía reutilizados y transformados con nuevas funciones, que sirven de referente a los constructores cristianos de la misma manera que el arte clásico está presente en las obras románicas y góticas de la Toscana. 2º La minoría mudéjar que es aceptada por la sociedad cristiana y que, dada su especialización en las técnicas constructivas, impone sus criterios estéticos. 3º La aceptación de unas técnicas constructivas y de unas formas estéticas mantenidas por la minoría islámica como propias de la sociedad andaluza. Los precedentes de carácter islámico más significativos serán, por tanto, el Alcázar de Sevilla como modelo palatino y como referente decorativo; las mezquitas de Sevilla y Carmona como precedentes para los distintos tipos de soporte, arcos y alzados; las mezquitas del tipo de Cuatrohabitan como antecedentes tipológicos de las iglesias mudéjares. Por otra parte, la influencia gótica llega a través de los canteros burgaleses asentados en Sevilla que reflejan formas propias del monasterio de Las Huelgas y otras construcciones de Burgos del siglo XIII, así como de otros referentes franceses, utilizados anteriormente en el reino de Jaén y en Córdoba.

Más concretamente identificamos, de forma inmediata, el mudéjar sevillano por la utilización de materiales autóctonos, especialmente ladrillo y madera, sin que estos sean exclusivos ni excluyentes. Ladrillos y vigas de medidas muy determinadas y calibradas que condicionan las proporciones y la articulación del edificio. También se caracteriza por el uso simbólico de otros materiales (cantería en portadas y zonas nobles como el presbiterio; además de cerámica, pintura y dorados en muros, zócalos y techumbres e incluso presbiterios). Quizás sea aún más determinante la creación de espacios sencillos y polivalentes, en parte heredados de la tradición mediterránea clásica: plantas basilicales, rectangulares o cuadradas, organización en torno a un patio, etc. Desarrollo orgánico del edificio, según necesidades, siempre construido mediante la articulación basada en un criterio de jerarquía y no de simetría en la distribución de arcos y de vanos. En fin, sus sencillas estructuras se caracterizan por la eficacia técnica y la posibilidad de crear todo tipo de espacios, y de cubrir con el mismo sistema de trabajo una ermita, el cimborrio de la catedral de Sevilla, unas atarazanas, un granero o un palacio produciendo una enorme versatilidad de formas y de tipos constructivos.

En Andalucía, por tanto, es más bien un conjunto de técnicas y de maneras de entender la construcción, el urbanismo, la decoración e incluso la tecnología andalusí, que a modo de constante más o menos intensa se sumó a las cambiantes formas del arte cristiano (Toajas, 1997: 13). Así pues, otro rasgo definidor es su persistencia en el tiempo, desde el siglo XIII al siglo XVI, con una continuidad más larvada en los siglos XVII y XVIII, aunque todavía se construyeron armaduras mudéjares después del terremoto de Lisboa. Significa también la supervivencia de una cultura que era en muchos aspectos superior a la de los vencedores, pues desde el principio se dejaron subyugar por el arte de los vencidos: así Pedro I pudo construir su palacio siguiendo estrictamente las reglas de la arquitectura hispanomusulmana, logrando la obra maestra del mudéjar civil hispánico. Su ejemplo será seguido por toda la ciudad y lo mudéjar se impondrá con más fuerza, si cabe, en los palacios y templos de la misma.

Es un fenómeno excepcional en Europa, singularidad que lo convirtió en objetivo de las miradas de propios y extraños a partir del Romanticismo, momento a partir del cual resucitó en forma de neomudéjar extendiéndose por todo el territorio andaluz y español, haciendo más castizas las estaciones de ferrocarril, las plazas de toros, los palacetes y kioscos de música, conformando finalmente una especie de estilo nacional, en el contexto de una estética historicista y ecléctica que pervivirá hasta el primer tercio del siglo XX, al constituirse como ingrediente fecundo y aglutinador del regionalismo. No olvidemos, pues, este atractivo estético que ejerció sobre los viajeros románticos y

postrománticos al identificar claramente las singularidades del mudéjar y al hacernos ver que era posible encontrar un Oriente confortable en el sur de Europa. Este potencial exótico, único e identitario debe ser explotado como atractivo cultural y turístico de nuevo, pero sin olvidar que es mucho más importante utilizarlo como instrumento educativo por su contenido intercultural, por su riqueza de elementos integrados.

Aunque ya hemos comentado que la importancia numérica de los musulmanes andaluces fue escasa, su influencia estética, tecnológica y artística debió ser notable, por ello se impone una reflexión sobre esta minoría social. Los mudéjares, moros horros, libres o del rey, en ocasiones también llamados moros de paz, que vivieron en la Sevilla cristiana no fueron muy numerosos, apenas los que estaban ligados a la conservación de monumentos o infraestructuras como los caños de Carmona, integrando el grupo de francos del alcázar y de las atarazanas, y los que voluntariamente habían vuelto a la ciudad sometidos a un régimen tributario bastante duro. La rebelión mudéjar frente a Alfonso X empeoró sus condiciones de vida y muchos decidieron emigrar. A los escasos mudéjares que permanecieron habría que añadir los moros esclavos que se iban sumando a la población sevillana a medida que aumentaban las refriegas en la frontera y las conquistas del reino de Granada, teniendo en cuenta también que la frontera era más flexible y permeable de lo que se ha pensado hasta ahora. Los mudéjares sevillanos solían vivir agrupados en San Marcos, en la zona de la morería de San Pedro, la Alhóndiga y también cerca de las Atarazanas. A pesar de su escaso número, su influencia debió ser notable, pues estaban mayoritariamente dedicados a los nobles oficios de la construcción, carpintería y otras técnicas relacionadas, alfarería, cañerías y a la artesanía del metal y el cuero, etc., lo que nos permite hacernos una idea de su importancia cualitativa en la conservación y construcción de edificios y en las actividades vinculadas a la obra pública.

Los mudéjares bautizados se llamaron moriscos, independientemente de la sinceridad de sus creencias, teniendo en cuenta que a partir de 1502 por iniciativa de los Reyes Católicos todos fueron conminados a bautizarse o a emigrar fuera del territorio español. En esta fecha solo quedaban en la ciudad unas 32 familias. Tras las rebeliones de los moriscos granadinos, algunos fueron obligados a trasladarse a Andalucía la Baja, cuando muchas de las técnicas tradicionales mudéjares eran ya ejercidas mayoritariamente por cristianos, aunque probablemente esta nueva aportación colaboró en la revitalización de lo mudéjar en la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. Finalmente en 1609, todos los moriscos serán definitivamente expulsados de la península. Aunque todavía en 1618 hay datos de la permanencia de algunos moriscos aislados y bastantes esclavos de este origen en Sevilla y su provincia (Ravé, 1986:17).

La Sevilla mudéjar era bien distinta a la actual, mantenía un urbanismo heredado de la Isbilía islámica, estaba cercada por la muralla, y sobre su compleja traza se habían establecido las nuevas parroquias, con sus campanarios. Además sobresalían también por su altura muchas casas nobles con imponentes torres defensivas y sus salones cuadrados de representación, solo en esta zona norte están documentadas las torres del palacio de los marqueses de La Algaba, del Adelantado Mayor de Andalucía (hoy San Luis de los Franceses) y las al menos otras dos torres del palacio de don Fadrique. Ciudad torreada, por tanto, donde destacaban visualmente las torres de la muralla, las de los templos y las torres defensivas y kubbas nobiliarias con cubiertas ochavadas, en medio del discreto caserío, las calles estrechas, los adarves sin salida y la escasez de plazas y de ventanas, tal como nos advierten los viajeros extranjeros de la época.

Era una sociedad compleja donde abundan los menestrales, incluso existen agricultores, que trabajan en el ruedo de huertas de la ciudad, más abundantes en el barrio de la Macarena y su arrabal y donde, por otra parte, hay unos grupos dirigentes que gustan vivir en palacios y casas de tipo mudéjar, aunque también son proclives a introducir novedades importadas de Italia.



Portada mudéjar del palacio de los marqueses de La Algaba, sede del Centro del Mudéjar. © Pepe Morón

La Sevilla recién conquistada se dividió en 25 collaciones, distritos religiosos y administrativos a un tiempo, que tenían a la parroquia como centro de referencia espiritual, complementado con su archivo y su actividad asistencial en forma de hospital o cofradía. Como estudiase Diego Angulo ya en 1932 en su imprescindible monografía sobre el mudéjar sevillano⁴ el templo mudéjar tiene unos rasgos muy definidos que derivan de su funcionalidad y de su doble procedencia. surge lógicamente de las experiencias que se habían realizado durante la conquista de la zona norte de la provincia de Jaén y sobre todo de las llamadas iglesias fernandinas de Córdoba, a lo que se suman las experiencias locales, especialmente la variada tradición decorativa almohade y los modelos de las mezquitas de barrio. Son parroquias de planta basilical con tres naves y presbiterio con una o tres capillas elevadas sobre gradas y cubiertas con bóveda de crucería poligonal, y armadura de madera en las naves. El terremoto de 1356 obligó a la reconstrucción de muchos de estos templos y a la sustitución de antiguas mezquitas por templos de nueva planta con unas características plenamente mudéjares. Esta operación no debió ser inmediata como se ha dicho tantas veces, sino que posiblemente la restauración de muchos de estos templos no se produjo hasta el siglo XV. La funcionalidad ampliamente experimentada del tipo hizo que se extendiera por Cádiz, Huelva y Badajoz y, tras la derrota nazarí, también por Andalucía Oriental.

Los palacios mudéjares tuvieron siempre como modelo permanente y recurrente las diferentes residencias reales que conformaron los reales Alcázares, y los que se situaron en distintas zonas de la ciudad pertenecientes también a la familia real o a la nobleza en los momentos inmediatos a la conquista, como el palacio de don Fadrique (Santa Clara) y el palacio de los Coronel (Santa Inés). Los nobles en sus casas imitaron la distribución de aquellas estancias en torno a un patio y la secuencia de espacios, patios y jardines. Casi siempre un apeadero daba acceso a los núcleos principales del edificio, la zona noble o de representación y a los edificios funcionales de habitación y servicio, elementos casi siempre ligados mediante un patio ajardinado. Este esquema se repite tanto en los edificios conservados, casa de Pilatos, palacio de Altamira, palacio de Dueñas, casa de los Almanza-Mañara o casa Olea, como en los hoy desaparecidos o muy transformados: palacio de los Enríquez (San Luis), Ponce de León, Guzmanes... Entre sus rasgos comunes destaca siempre la zona de representación, una gran sala cuadrada cubierta con una armadura ochavada o de media naranja al modo del Salón de Embajadores del Alcázar. Este elemento central era flanqueado por salas rectangulares yuxtapuestas como ocurre en el propio palacio de los marqueses de La Algaba.

El palacio de los marqueses de La Algaba

Como otras casas nobles de la ciudad es el resultado de la yuxtaposición de varias residencias que sus propietarios fueron agregando. Tiene su origen en una vivienda medieval que debió ser construida o reformada por el señor de La Algaba don Juan de Guzmán, en el siglo XV al poco tiempo de erigir la torre defensiva en su solar de La Algaba, en 1446, casa que luego fue ampliada y remodelada casi totalmente en los inicios del Renacimiento. Su situación junto al mercado de la Feria y muy cerca del acceso natural a la ciudad desde el señorío algabeño, una propiedad especialmente dedicada a los productos agropecuarios, permite pensar que probablemente funcionaba, al mismo tiempo, como residencia nobiliaria y como almacén de las mercancías con las que comerciaban estos señores en el

4. Este ilustre historiador andaluz fue pionero en múltiples campos de la historiografía artística, en el caso del mudéjar sevillano su trabajo todavía no ha sido superado en muchos aspectos, por lo que fue reeditado por el Ayuntamiento en 1983. (Angulo, 1983).

mercado de la Feria, que precisamente se abría a las puertas de este palacio. Los rasgos intensamente mudéjares de esta zona del palacio, la portada y la torre defensiva se explican tanto por la tradición de la arquitectura nobiliaria del momento en la ciudad, donde abundaban los palacios torreados, como por la influencia evidente que ejercía en todos ellos el palacio del rey don Pedro a partir de la segunda mitad del siglo XIV.

Su fachada contiene la más importante portada de la arquitectura mudéjar de carácter civil de nuestra ciudad que conservamos, salvo la del palacio del rey don Pedro del Alcázar de la que también deriva. Está relacionada con otras portadas mudéjares castellanas y nazaríes de la época, como la del palacio real de Tordesillas o las del Corral del Carbón y del Maristán de Granada. En ella conviven la técnica gótica de la cantería de la zona inferior y la mudéjar del diseño general y de la albañilería y alicatados de la parte superior que enmarca la ventana geminada compuesta a base de ladrillo bícromo agramilado y el gusto por la lacería y las estrellas del friso donde originariamente se situaba el escudo del linaje y de las albanegas del arco geminado. Un esquema semejante aunque más sencillo tuvieron originariamente los palacios mudéjares de la ciudad, como lo atestiguan las portadas de la casa de los artistas (palacio de los Saavedra) o la que aún se reconoce en el convento de Santa María de Jesús. Probablemente muchas portadas similares fueron sustituidas con el tiempo al ritmo de los cambios de estilo.

El palacio renacentista que sustituyera a gran parte de la residencia medieval fue construido por iniciativa de don Rodrigo de Guzmán, tercer marqués de La Algaba, quien a partir de 1508 (Oliver y Pleguezuelo, 2012: 49-55) había comenzado a comprar una serie de inmuebles del entorno para poder construir una mansión a la altura de la importancia del mayorazgo y para ampliar la plaza que le precede desde entonces, dándole la prestancia necesaria. Gracias a la prosperidad económica de la casa consiguió agregar 11 inmuebles al edificio primitivo, liberando un solar de unos 5.625 metros cuadrados, donde podrá concluir en torno a 1526 un edificio modélico en el que existe un equilibrio entre la tradición y la novedad. Se articula mediante un gran patio de planta cuadrada y salones rectangulares en su entorno, galerías con arcadas de medio punto sobre seis columnas por panda y capiteles importados de Génova (Palomero, 1988: 69-112) en la planta baja, y seguramente tres arquerías de seis arcos carpaneles en la planta superior. No sabemos con certeza qué otros elementos de la cultura renacentista decorarían el palacio de los marqueses de La Algaba, es evidente que tanto las yaserías del salón principal y los taujeles de la sala cuadrada (a base de *candelieri*) son ejemplos claros de esta convivencia interesada. Igual que la importación documentada de 35 columnas de mármol para el patio. Además estaría el jardín, que seguro que respondería a la concepción humanista donde arquitectura, escultura y el arte de cortar los setos y plantas (*ars topiaria*) procurarían convertir este lugar recreativo en un espacio digno de la representación del poder.

Al gusto mudéjar añade todavía una sala cuadrada, la de la media naranja y una monumental caja de escalera en el otro extremo. Pero quizás los rasgos más intensamente mudéjares sean los recorridos y la disposición de los espacios principales, los ejes acodados que parten desde la portada principal hasta los salones representativos, además del tipo de aparejo de ladrillo, la estructura de la fábrica, los arcos con alfices en los vanos de los muros maestros.

La rehabilitación del edificio, llevada a cabo por Cristina Sánchez Mendoza, ha procurado devolverle la prestancia y dignidad que tenía, restituyendo en el patio su original estructura de arquerías, que había sido detectada en la modélica intervención arqueológica (Quirós, 1996) y en las fuentes documentales, sustituyendo los primitivos soportes columnarios, perdidos en el siglo pasado, por soportes más neutros de ladrillo que recuperan visualmente el alzado y la proporción de las galerías.



Vista general de la sala II. © Pepe Morón

La Colección mudéjar

Gracias a la iniciativa y al impulso continuado del ICAS, Sevilla cuenta hoy con un nuevo espacio museográfico, cuyos objetivos iniciales y prioritarios fueron y son los siguientes: mostrar didácticamente en qué consiste el arte mudéjar, dar a conocer uno de sus edificios civiles más importantes, recuperado para la ciudad recientemente y exponer una parte de la colección arqueológica municipal, guardada en los almacenes de nuestros museos, todo lo cual redundaría en el conocimiento de la génesis y de la idiosincrasia de esta ciudad. En fin, se trataría de ennoblecer estos monumentales espacios con un contenido patrimonial complementario que sirviera de contexto ideal, al establecer un diálogo permanente entre la colección y la arquitectura del palacio, de forma que ambos se interrelacionan, permitiendo su mejor interpretación y comprensión mutua. Por tanto, la puesta en valor de un edificio emblemático, la casa de los marqueses de La Algaba, joya de la arquitectura civil sevillana, y la exposición de algunos rasgos del arte mudéjar y una seleccionada muestra de objetos de la cultura material mudéjar deberían ser el eje de un discurso museográfico que pretende conocer mejor las raíces de esta ciudad⁵.

En la segunda planta del palacio de los marqueses de La Algaba se ha situado la colección museográfica que, a la espera de completar el discurso museográfico con un audiovisual introductorio sobre el contexto histórico y social, se inicia en la primera sala con una gran vitrina que pretende reflejar la variada naturaleza de los elementos que componen el arte mudéjar y las múltiples posibilidades creativas que permitía su combinación. En esta especie de “fuente de los recuerdos”, se refleja indistintamente la reconstruida armadura ochavada de la sala, como si de una lámina de agua se tratara, o se ilumina alternativamente una heterogénea serie de componentes culturales diferentes y de procedencia variada que se integran y combinan de modo aleatorio y diverso en el mudéjar. Así se pueden ver, como emergiendo de su interior, capiteles góticos, pavimentos de alicatados de tradición islámica, ti-

5. Para materializar la museografía se ha contado con la dedicación y el buen hacer del arquitecto Valentín Trillo, del historiador y diseñador Eduardo Romero de Karmo Multimedia, y con la destreza de la empresa de montaje Duna Decoración que han hecho un trabajo impecable y extremadamente ágil, siempre dispuestos a acoger con agrado todo tipo de sugerencias. Hay que tener en cuenta que todo se ha realizado con un presupuesto muy ajustado y con plazos de vértigo, por lo que los profesionales que han intervenido han sumado esfuerzo e imaginación en un proyecto que, aunque atractivo, era difícil de plasmar con tan escasos medios. Es de justicia recordar también a tantos colegas que me han ayudado en la localización de piezas y en su catalogación: Fernando Amores, Diego Oliva, Alfonso Pleguezuelo, Pilar Lafuente, Pedro Respaldiza, Juan Reyero y a cuantos han colaborado de cualquier otra forma.



Pila Bautismal mudéjar. Finales del siglo XV. Donación de Virgilio Mattoni. Sala I. Depósito del Museo Arqueológico de Sevilla. © Pepe Morón



Detalle del almizate de la casa de los condes de Gelves. Sala II. Depósito del Museo Arqueológico de Sevilla. © Pepe Morón



Tinaja mudéjar del reinado de Isabel I. Sala II. Depósito del Museo Arqueológico de Sevilla. © Pepe Morón



Brocal de pozo o aljibe del siglo XIII. Sala II. Col. Municipal. © Pepe Morón

najas de filiación claramente cristiana pero realizadas con técnica mudéjar, azulejos de arista, de cuerda seca y de reflejo metálico con decoración de lacería y figurativa, que se mezclan y se combinan aleatoriamente en esta fuente de los recuerdos tal como lo hicieron los albañiles y artesanos mudéjares seleccionado innumerables combinaciones posibles.

El conjunto se halla presidido y resaltado por una pila bautismal realizada en cerámica vidriada con técnica mudéjar. Su valor simbólico en la sociedad sevillana bajomedieval era excepcional pues el bautismo era precisamente el rito diferencial entre cristianos y musulmanes y, más tarde, entre estos y los moriscos, obligados a bautizarse bajo amenaza de expulsión. En la fuente-vitrina se muestran dos capiteles góticos de los que se pueden encontrar ejemplares de talla muy rica todavía en la segunda mitad del siglo XV, como ocurre en la misma portada del palacio de los marqueses de La Algaba. Como contrapunto, en la tarima se halla un capitel campaniforme liso de mármol con ciertas resonancias nazaríes, tipo no demasiado frecuente pero que se puede encontrar en edificios mudéjares de finales del siglo XV y de comienzos del siglo XVI, como el claustrillo de la cartuja de las Cuevas y el patio de la casa de Pilatos.

En cuanto a los revestimientos cerámicos, se muestran ejemplos de alicatados como el fragmento de pavimento procedente del convento de Santa Clara y una variada selección de azulejos de cuerda seca y arista con decoración de lacería. Además nos permite entender el proceso de seriación a que se ve sometida la cerámica decorativa arquitectónica entre el siglo XV y el XVI. Por otra parte, las tinajas son una muestra más del conservadurismo formal de las técnicas mudéjares y de la permanencia de la cultura del agua islámica más allá de la desaparición del estado islámico.

En la decoración de las techumbres, en los alfarjes planos, se usaba el “azulejo por tabla” para dar un acabado brillante y polícromo. Se colocaban entre dos vigas dejando su cara esmaltada a la vista. Se muestran



Vista general de la sala I. © Pepe Morón

dos de cuerda seca con motivos figurados y uno doble, de arista y reflejo metálico. Junto a ellos un cántaro con el sello de la Giralda impreso en el asa, que se debe entender como medida de capacidad calibrada o como marca identificativa de la procedencia o propiedad del Cabildo. Por otra parte, la presencia de cabezas de león es habitual en las portadas de las parroquias mudéjares de los siglos XIV y XV y en las gárgolas de algunos edificios del siglo XVI. El león como animal fiero y salvaje protege el edificio de los enemigos espirituales o materiales. También está presente la carpintería de armar en la fuente de los recuerdos, con una pieza excepcional, un can procedente de la antigua armadura de la parroquia de San Marcos que conserva parte de la policromía original con decoración de motivos vegetales.

La exposición continúa a través de las vitrinas y paneles de pared, donde se exponen ordenadamente los grandes temas de la cultura mudéjar: la conquista cristiana, como origen del fenómeno mudéjar, la compleja sociedad bajomedieval, las parroquias, los palacios, el propio palacio de los marqueses de La Algaba, los alfares, la carpintería de lo blanco y las técnicas decorativas, junto a otros aspectos reseñables como la cerámica arquitectónica y la alfarería funcional ligada a la extracción, transporte y conservación del agua.

Ante la dificultad de plasmar con objetos la enorme complejidad de la sociedad sevillana del final de la Edad Media, se ha optado por mostrar algunos rasgos del contexto espacial y de la identidad cultural. El plano de la distribución de las minorías judías y musulmanas, concentradas después de 1391 en unos espacios más o menos delimitados, siguiendo las aportaciones de Antonio Collantes (Collantes, 1984: 64 y 92). Igualmente, aprovechando una parte de la colección de sellos de propiedad municipal que se conservaban en el Museo Arqueológico, se ha procurado representar las diferencias ideológicas y funcionales existentes entre diversos componentes de las clases privilegiadas. Destaca el perteneciente a un miembro de la minoría judía, que tiene forma tetralobulada, el resto corresponde a integrantes de la nobleza y de la Iglesia, de órdenes militares y de otras instituciones. Para mostrar la presencia de los mudéjares en el contexto histórico de Sevilla medieval hemos preferido destacar una de sus señas de identidad, la decoración de lacería, que presentan los azulejos de cuerda seca y arista, y las imágenes bastante exóticas que de los moriscos ofreció Christoph Weiditz en su *Trachtenbuch*⁶ en el siglo XVI y que más tarde serían reproducidos en otros manuscritos.

Tampoco resultó fácil revelar la riqueza de las aportaciones de la arquitectura religiosa mudéjar con fragmentos arquitectónicos. Las ilustraciones de sus plantas, alzados, torres, portadas y cubiertas, y la portada de la monografía de Diego Angulo Íñiguez (Angulo, 1983) resaltan el can original de la primitiva armadura de San Marcos y las puntas de diamante de la portada del colegio de Santa María de Jesús. Como esquema representativo de los palacios mudéjares sevillanos se presenta una infografía con una vista general de la casa de Pilatos, con indicaciones de sus ámbitos más notables, sin olvidar el referente siempre recurrente del palacio del rey don Pedro. De la misma manera se combina con objetos originales, azulejos, yeserías y elementos de la carpintería decorativa, propios de estos palacios.

Ligadas a los espacios religiosos e igualmente al mundo del patriciado urbano, siempre preocupado por dejar memoria de su linaje o de sus acciones, se exhiben dos lápidas funerarias y otra conmemorativa de la fundación del colegio de Santo Tomás.

La acuarela de Guichot y la vitrina inmediata están dedicadas al palacio de los marqueses de La Algaba. Si Guichot nos señala con minuciosidad positivista el estado de la portada del palacio en torno a 1870, con el friso de alicatado, portón,

6. Weiditz, Christoph. *Trachtenbuch*, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. HS 22474. C. 1530. Copia de hacia 1600 de la biblioteca (BSB) de Munich, cod. icon. 342.

escudo y ajimez perfectamente conservados, el dibujo de Richard Ford (Rodríguez Barberán, 2007: 225) documenta dos elementos esenciales, la tercera planta de la torre fuerte que da acceso al palacio y el pasadizo o “sabat” de acceso a la parroquia desde el palacio, además de retratarnos la plaza de la Feria, antes de la construcción del mercado. Un módulo completo de la yesería original, tablillas decoradas procedentes de alfarjes del palacio, un capitel de parteluz o de ajimez, original de procedencia desconocida, nos ayuda a reconstruir el primitivo expoliado del vano principal de la portada primitiva.

La importancia de los oficios de ollero y cañero en el universo mudéjar, junto a algunos rasgos de la vida cotidiana, se exponen a través de objetos del ajuar de la vivienda popular procedentes de las bóvedas de la extinta parroquia de San Miguel y las piezas más modernas procedentes del hospital de la Paz que documentan la multitud de usos vinculados al hogar de los objetos cerámicos. La compleja técnica de la carpintería de armar o carpintería de lo blanco se exhibe a través de un gran panel que decora la vitrina central donde se muestran los trazados más habituales en la carpintería mudéjar según los dibujos de Enrique Nuere (Nuere, 1989: 237-38).

Se le dedica igualmente un espacio destacado al tratado de carpintería de lo blanco del maestro mayor de Sevilla Diego López de Arenas junto a dos piñas de mocárabes que muestran su estructura interna a base de listones de sección triangular. Finalmente se recuerda someramente la epidermis decorativa de los edificios mudéjares a base de pintura mural, yeserías y maderas policromadas, combinando originales de diversa procedencias con fotografías de ejemplares singulares. Otro gran panel recoge la expansión del neomudéjar desde el siglo XIX hasta los años 30 del siglo pasado a través de la versión más libre y folclórica del regionalismo. En relación con este tema se exponen también azulejos de cuerda seca hendida neomudéjares, que recuerdan el resurgir de la cerámica decorativa a finales del siglo XIX.

La vitrina central aloja un fragmento de almizate procedente del palacio de los condes de Gelves y una serie de tinajas y otros contenedores cerámicos, ejemplares exquisitos de la importancia de la cultura andalusí del agua. Estas tinajas servían, en general, para el almacenamiento y conservación de provisiones, especialmente de agua. Las técnicas decorativas son variadas, se usan estampillas para imprimir su decoración a bandas (arcos polilobulados, inscripciones árabes o góticas, atauriques u otros motivos vegetales, tracería geométrica, aplicaciones en relieve, incisiones, etc.). Pueden estar vidriadas o no, según su uso, en blanco o verde. Son extraordinarias las grandes tinajas almohades, precedentes de los grandes vasos de la Alhambra y del repertorio decorativo mudéjar. Dignas de destacar son igualmente las piezas de alfarería procedentes del desaparecido templo de San Miguel, la tinaja de época de Isabel I, la vasija para el transporte de agua en caballería, hallada en las excavaciones del propio palacio de los marqueses de La Algaba y los brocales de pozo o aljibe de tradición almohade.

Como muestra de que parte importante de la arquitectura y de la decoración mudéjar convivió de manera cercana y complementaria con la nueva ornamentación renacentista en el siglo XVI, se muestran dos tondos a la “romana” posiblemente importados de Génova. Igualmente se pueden admirar notables ejemplos de la carpintería mudéjar como las pechinas procedentes de Santa Clara y el arrocabe de una casa de la calle del Cristo del Buen Viaje en los que podemos valorar la destreza técnica y riqueza decorativa que distingue la carpintería mudéjar, claramente sufragánea del arte almohade. También se muestran en las salas y en las galerías de acceso fragmentos de cantería, capiteles y rejas procedentes de diversos edificios de la ciudad bajomedieval y renaciente que fueron los complementos decorativos de cualquier palacio mudéjar.

Finalmente habría que resaltar que este centro también se ha de constituir como homenaje a una minoría social vapuleada por los acontecimientos históricos, sometida a expulsiones sucesivas y deportaciones, masacrada por los impuestos, obligada a renunciar a sus creencias en 1502, y avasallada hasta su definitiva expulsión en 1609. Por otra parte, dada su localización, este espacio podría servir de introducción y punto de encuentro en la visita a uno de

los conjuntos patrimoniales más interesantes y menos visitados de Sevilla, los templos parroquiales y conventuales del sector norte del casco histórico. Esperemos que sea un punto de partida y no el punto y final de una iniciativa municipal, que pueda ser ampliado y nutrido con el apoyo de los ciudadanos y de las instituciones, ya que existen muchas más piezas dignas de ser expuestas en los almacenes de nuestros museos, al igual que hay coleccionistas privados dispuestos a prestar sus piezas e incluso donarlas. Además, habría que pensar en un centro de estudios complementario del Arte Mudéjar Sevillano que tome el relevo de los estudios que iniciara don Diego Angulo y de los autores posteriores y que dinamice y reúna todas las aportaciones de los últimos años y sirva de plataforma para nuevos planteamientos historiográficos.



BIBLIOGRAFÍA:

Angulo Íñiguez, Diego (1983). *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Amador de los Ríos, José (1859). *Discursos leídos ante la Real Academia de nobles Artes de San Fernando, en la recepción pública de D. José Amador de los Ríos*. Contestación de Pedro de Madrazo. [S.I.]: [s.n.] (Madrid: Imp. de José Rodríguez).

Azcárate Ristori, José María (1990). *Arte Gótico en España*. Madrid: Cátedra, p. 71-72.

Collantes de Terán, Antonio (1984). *Sevilla en la Edad Media: la ciudad y sus hombres*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Borrás Gualis, Gonzalo Máximo (1990). *El Islam: de Córdoba al Mudéjar*. Madrid: Sílex.

Borrás Gualis, Gonzalo Máximo (1995). El arte mudéjar: estado actual de la cuestión. En: *El Mudéjar Iberoamericano, del Islam al Nuevo Mundo*. Barcelona: Lunwerg.

Cómez Ramos, Rafael (1991). Una aproximación al arte Mudéjar en Andalucía y México. En: *Andalucía y México en el Renacimiento y Barroco: estudios de arte y arquitectura*. Sevilla: Guadalquivir.

Chueca Goitia, Fernando (2001). *Historia de la arquitectura española. I, Edad Antigua y Edad Media*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa.

Marías, Fernando (1989). *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Ilustraciones de Rafael Cidoncha. Madrid: Taurus, p. 181.

Morales Martínez, Alfredo José (1995). El Arte mudéjar como síntesis de culturas. En: *El Mudéjar Iberoamericano, del Islam al nuevo mundo*. Barcelona: Lunwerg.

Nuere Matauco, Enrique (1989). *La carpintería de armar española*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Oliver Carlos, Alberto y Pleguezuelo Hernández, Alfonso (2012). *El palacio de los Marqueses de La Algaba*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Palomero Páramo, Jesús (1988). *Ars Marmoris*. En: *Genova e Siviglia: l'avventura dell'occidente*. Genova: Sagep Editrice.

Quirós Esteban, Cruz Agustina (1996). *Antiguo palacio de los Marqueses de La Algaba: informe de la intervención arqueológica en apoyo a la restauración. Proyecto Arqueológico Ciudad de Sevilla*. Sevilla (inédito).

Ravé Prieto, Juan Luis (1986). *Arte religioso en Marchena: siglos XV al XIX*. Marchena (Sevilla): [s.n.], 1986 (Gráficas del sur).

Rodríguez Barberán, Francisco Javier (2007). *La Sevilla de Richard Ford, 1830-1833*. Sevilla: Fundación El Monte.

Sebastián, Santiago (1995). ¿Existe el mudejarismo en Hispanoamérica? En: *El Mudéjar Iberoamericano, del Islam al nuevo mundo*. Barcelona: Lunwerg, p. 45-46.

Toajas Roger, María Ángeles (1997). *Diego López de Arenas: breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* (Sevilla, 1633). Edición anotada y estudio preliminar de la autora. Madrid: Visor Libros.



El Centro de Cerámica de Triana y el patrimonio municipal

Alfonso Pleguezuelo Hernández

La recuperación de la hasta ahora olvidada Colección Arqueológica Municipal es una loable y valiente iniciativa del ICAS que forma parte de un amplio programa que persigue recuperar el rico patrimonio histórico y artístico de nuestro Ayuntamiento, proyecto del que este mismo libro quedará como el mejor testimonio. La vida de esta colección, sobre todo una vez desaparecido definitivamente en 1950 el Museo Arqueológico Municipal que nació para albergarla, no ha sido precisamente un camino de rosas y la historia de las cerámicas que formaron parte de este legado ha ido pareja en su azarosa existencia. A esta circunstancia general podemos unir otra que afecta específicamente a la cerámica, un material que es tratado localmente con cierta displicencia, seguramente derivada de la misma familiaridad que con él tiene cualquier persona que viva en nuestra ciudad. En virtud de este hecho, han sido los visitantes de nuestra ciudad, desde los viajeros románticos a los actuales turistas, quienes más han valorado el atractivo estético –para ellos exótico– de nuestra cerámica, sobre todo, de nuestra azulejería. Pero muy distinta ha sido y es, lamentablemente, la actitud más frecuente de algunos lugareños. Síntoma de esta escasa conciencia es el hecho de que el patrimonio cerámico de Sevilla, y dentro de este el municipal, nunca ha sido descrito sistemáticamente; ni siquiera inventariado y mucho menos razonadamente catalogado. El riesgo que provoca tal negligencia se manifiesta en otro hecho comprobado: aquello que no es previamente descrito verbal y gráficamente no suele ser luego apreciado, ni divulgado, ni protegido en la medida que su valor aconseja. En consecuencia, nuestro patrimonio cerámico municipal, pese a los últimos esfuerzos que representan iniciativas como este mismo proyecto editorial y también otras acciones institucionales o ciudadanas, es en la actualidad bastante desconocido para muchos y se encuentra en idéntica dimensión, infravalorado y, por tanto, desprotegido y en riesgo de seguir sufriendo, como en el pasado, daños y pérdidas¹.

1. Un loable esfuerzo ha constituido el largo y debatido proceso restaurador de la Plaza de España llevado a cabo con un programa en el que han colaborado varias instancias oficiales. Acaba de ser precisamente presentado un libro publicado por Emasesa, empresa municipal de aguas, Palomo (ed) (2014). *La cerámica de la Plaza de España, de Sevilla*. La iniciativa ciudadana a la que me refiero es la que están llevando a cabo los responsables de la página web www.retablocerámico.net y la Asociación Niculoso Pisano quienes, además de coordinar diversas actividades, están formando un primer registro que adquirirá en poco tiempo un extraordinario valor gráfico y documental.

Justamente la importancia de dicho patrimonio y la actividad humana de la que es fiel reflejo son las dos razones principales que justificarían la existencia del recientemente creado Centro de Cerámica de Triana (en adelante CCT), aunque su nacimiento tuvo lugar en circunstancias bastante fortuitas que en su día recogió, en parte, la prensa local. Si a ello sumamos el hecho de haber sido también clausurada recientemente la última de las viejas fábricas del ramo, Cerámica Montalván, hallamos una razón más para que tan importante faceta de nuestro patrimonio local quede representada al menos en esta instalación museográfica que ha sido calurosamente acogida por los sectores de nuestra ciudad más sensibilizados sobre estos temas. Su fin esencial es, por tanto, dar testimonio a propios y extraños de esa parcela de nuestra industria pasada; de esa tradición local cuyo auge se remonta a tiempos ya lejanos; de esa forma de expresión que en numerosas ocasiones ha sido no solo simple ornato, sino también soporte plástico de ideologías y mentalidades aún vigentes en nuestro ámbito cultural.

Breve historia de la colección municipal de cerámica

No ha sido siempre nuestro Ayuntamiento depositario de un patrimonio cerámico tan considerable como el que hoy posee. Fue en los siglos XIX y XX cuando comienza a reunirlo como consecuencia indirecta de importantes acontecimientos históricos y como resultado de la iniciativa de algún personaje concreto. La supresión de los mayorazgos, la ruina de parte de la nobleza, las incautaciones al clero, las leyes desamortizadoras y las destrucciones de la Revolución de 1868 supusieron el cambio de propiedad y de uso de numerosos palacios, conventos y monasterios, precisamente los edificios más ricos en azulejos². Sus revestimientos cerámicos, igual que sus pinturas, esculturas y demás patrimonio, fueron dispersados, expoliados, destruidos o vendidos y, en una mínima parte, llevados al propio Museo de Pinturas de Sevilla (hoy de Bellas Artes) en cuyos almacenes permanecieron durante décadas hasta los últimos años del siglo XIX en que son instalados, revistiendo sus paredes, por iniciativa de José Gestoso y Pérez, un personaje clave en la historia de la ciudad, de sus museos y, sobre todo, de la Colección Municipal³. Pero, con independencia de esta importante operación, infinidad de fragmentos de aquellos revestimientos arquitectónicos fueron convertidos en *cuadros* cerámicos más o menos completos que entraron en el circuito del coleccionismo y fueron pasando de mano en mano tras el fallecimiento de sus primeros propietarios. Algunas colecciones privadas de estos objetos fueron donadas al mismo Museo de Bellas Artes por las familias González Abreu (1928), Gestoso (1932) y Parladé (1945)⁴. Pero otras muchas piezas de este origen, que pertenecían a diferentes amigos y conocidos de Gestoso, habían sido ya donadas años antes –como generosa respuesta a su solicitud– al Museo Arqueológico

2. Resulta muy llamativa, al consultar la documentación de la época, la fluidez con que las obras de arte pasaban en aquellas fechas de una institución a otra en contraste con las barreras a veces infranqueables que en la actualidad se levantan entre las mismas, incomunicaciones acentuadas a veces, lamentablemente, por la dinámica de los propios partidos políticos que gobiernan las diferentes administraciones. Tenemos constancia documental de cómo el Ayuntamiento, la Universidad, la Diputación, la Academia o los museos intercambiaban obras, mudanzas no siempre registradas con el rigor de información que hubiera sido deseable pero con una loable conciencia de que *todo era patrimonio colectivo* allí donde estuviera depositado o donado.

3. El 4 de febrero de ese año, la Junta de Gobierno de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla le da las gracias por haberse ocupado personalmente de esta operación que salvó un conjunto de enorme valor para nuestra historia cerámica (Archivo familiar de los descendientes de Gestoso. *Nota biográfica, méritos, servicios y publicaciones del Excmo. Sr. José Gestoso y Pérez*).

4. Debo el conocimiento de estas fechas precisas a la amabilidad de Ignacio Hermoso, conservador del Museo de Bellas Artes.

Municipal de Sevilla, creado por iniciativa suya el 29 de octubre de 1886, fecha en que también fue nombrado conservador honorario –y por tanto, sin remuneración– del mismo⁵. La suma de estas donaciones privadas, más otras grandes piezas cerámicas procedentes de excavaciones, demoliciones y obras efectuadas en la ciudad fueron el origen de la primera colección pública de cerámicas medievales y modernas que tuvo nuestro Ayuntamiento y nuestra ciudad. En 1891 se lamentaba Gestoso de que habían pasado ya cinco años desde la creación del museo y aún carecía de lugar para su instalación. Debió esperar casi un lustro más pues se inauguró el 28 de marzo de 1895 con asistencia de las autoridades y de la infanta María Luisa Fernanda de Borbón⁶. Aquella primera colección quedó instalada en un patio y dos salas de las Casas Consistoriales pero fue clausurada a los pocos años como consecuencia indirecta del incendio del ex convento de San Pablo en julio de 1906, ya que este provocó el traslado de enseres municipales de sus oficinas de Hacienda, allí instaladas, a las Casas Consistoriales, decidiéndose que se almacenaran precisamente en las salas del museo que apenas tenían una década de vida. La decisión se tomó, según narra amargamente Gestoso, sin que se opusiera un solo concejal y así quedó, siempre según este autor, durante los diez años siguientes en que el museo permaneció cerrado a cualquier visita⁷. En 1910, estando el museo en tan lamentable estado, algunos miembros de la Corporación pretendieron desalojar definitivamente sus salas tanto de los trastos viejos cuanto de las propias colecciones arqueológicas pretendiendo recuperar para otros fines el uso de aquellos espacios y proponiendo el traslado de las piezas a la Escuela de Artes e Industrias y Bellas Artes (Lasso de la Vega, s/a: s/p). Esta oportunidad fue aprovechada por la Universidad para reclamarla con la idea de usarla también como material didáctico de la cátedra de Historia del Arte y Arqueología, ocupada en aquel momento por Francisco Murillo Herrera (Petit, 2013: 372). En suma, un nuevo gesto de desafección de la Corporación hacia su recién creado museo, sentimiento que, como comprobaremos, se manifestaría de nuevo poco después. No obstante, ante el dilema planteado sobre su destino, se decidió, por el momento, mantenerla en su lugar y deshacerse tan solo de los enseres procedentes de San Pablo, que en 1912 fueron devueltos a su sede aunque, siempre según Gestoso, hasta dos años después no se procedió a la necesaria limpieza de las salas del museo⁸. Disponemos de un primer inventario muy básico de la colección en el que se mencionan las cerámicas que aquí nos interesan, documento que tal vez podríamos datar entre 1919 y 1929⁹. Podemos contemplar varias visiones parciales de aquella primera instalación gracias a las fotografías que ilustran un artículo publicado hacia 1916 en la revista *Bética*¹⁰. En ellas

5. La lista de donantes nos informa sobre la identidad de algunos de los más importantes coleccionistas de cerámica sevillana de fines del siglo XIX. Entre ellos figuran la infanta María Luisa Fernanda de Borbón, Manuel Sánchez Pizjuán, José Hidalgo Colón, Antonio Cavallini, Carlos Jiménez Placer, Ricardo Pickman, marqués de Pickman, Andrés Parladé y Heredia, el duque de T'Serclaes y Tilly, Tomás de Ibarra, la Academia de Bellas Artes, Alfredo Heraso y Pizarro, el señor Isern y Zubiría, el Conde de Valencia de Don Juan, Francisco Rodríguez Marín, Luis Palomo, Anselmo Rivas, Eduardo Ibarra, Julio Betancourt, Arthur Engels, Michael Archer Huntington, J. de Goyena (Lasso de la Vega, s/a: s/p).

6. Institución Colombina. Biblioteca Colombina, Ms. Sig. 114-6 bis, 8-9: 1912: 10.

7. Hallamos informaciones algo contradictorias entre las noticias que ofrece Gestoso y las que proporciona Luis Giménez Placer en un informe que presenta este último sobre la azarosa vida de la Colección Municipal en octubre de 1936 en que comenta que estuvo cerrado solo tres años y que fue solo una sala la que se desalojó, no para guardar los muebles de San Pablo, sino para instalar el despacho del arquitecto municipal, llevándose los objetos históricos allí expuestos a unos pasillos y en 1916 al vestíbulo del edificio, donde quedaron expuestos, según él, en muy malas condiciones (Archivo del Museo Arqueológico Provincial, Caja 91, Doc. n/º “Expediente de devolución de los objetos de la colección municipal que estaban en la Plaza de España”).

8. Institución Colombina, Biblioteca Colombina, Ms. Sig. 114-6 bis, 8-9: 1912: 10. Algunos de estos datos están recogidos en López, 2002: 167.

9. Archivo del Museo Arqueológico de Sevilla, Caja 91, Doc. s/nº. A pesar de no estar datado explícitamente debió redactarse entre las fechas señaladas según se deduce de un párrafo final del mismo que cita edificios de propiedad municipal mencionando los tres pabellones de la plaza de América como terminados y el de la Plaza de España aún por acabar.

10. Debo el conocimiento de este trabajo a Montserrat Barragán, directora del Museo de Artes y Costumbres Populares, quien amablemente me facilitó copia del mismo.

aparecen, colgados de las paredes, numerosos azulejos, enmarcados y algunas piezas de volumen sobre sus pedestales. En 1925, habiendo ya fallecido Gestoso y siendo conservador de la colección Cayetano Sánchez Pineda, se plantea de nuevo su traslado decidiéndose destinarla en esta ocasión a otro edificio que había sido adquirido por el Ayuntamiento en 1920: la Torre de don Fadrique y su entorno cercano. Allí permanecería en condiciones bastante adversas, por el escaso espacio disponible, hasta 1945.

Cuando se produce este traslado, la ciudad estaba finalizando la reforma urbanística y arquitectónica previa a la Exposición Iberoamericana que terminaría celebrándose en 1929. Muchos de los pabellones levantados para la misma fueron incorporados al patrimonio de la ciudad y aquellas arquitecturas vinieron acompañadas de sus azulejos, lo que supuso un aumento muy notable del patrimonio cerámico municipal. Años antes, en 1914, la ciudad había tomado posesión de una enorme superficie que había sido parque privado del palacio de San Telmo, residencia sevillana de los duques de Montpensier, donado generosamente a la ciudad por la citada infanta viuda María Luisa Fernanda. Dentro de este jardín se encontraba el llamado Costurero de la Reina, pabellón proyectado por Juan Talavera de la Vega que integraba en sus revestimientos un escudo real ejecutado en azulejos y una serie de platos, pintado todo ello a la cuerda seca, con diseño del propio José Gestoso, quien se había trazado como objetivo personal la recuperación de este viejo procedimiento medieval.

Poco después de celebrarse la citada Exposición, concretamente en octubre de 1931, durante la Segunda República, el Estado cede a la ciudad la propiedad del Real Alcázar convirtiendo así al municipio sevillano en el propietario del palacio real con más notables revestimientos cerámicos de Europa si exceptuamos la Alhambra de Granada. Quedaba así conformado el núcleo esencial de la colección municipal de cerámica, la mayor parte del cual se hallaba, por fortuna, cumpliendo la función para la que había sido creada: revestir la arquitectura.

Pero aquella otra parte de la colección de cerámica, desvinculada de su medio natural, siguió una historia mucho más azarosa. Entre 1945 y 1950 el Ayuntamiento traslada desde la Torre de don Fadrique al Museo Arqueológico Provincial de Sevilla 4.160 objetos entre los cuales se encontraban los de cerámica¹¹. Es en aquel edificio donde son mencionadas las cerámicas por Antonio Collantes de Terán al publicar en 1967 su obra *El patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, (Collantes de Terán, 1967: 98). Se trató de una publicación pionera emprendida siendo delegado de Cultura Antonio Sancho Corbacho, catedrático de Historia del Arte e investigador, como lo había sido Gestoso, particularmente interesado en el estudio y preservación de nuestros azulejos contrarrestando la desidia general que él mismo denuncia en su prólogo: “A través de la introducción, [...] podrá apreciar el lector las etapas de grandezas y decadencias de nuestro Concejo, reflejadas en la suerte que cupo a su patrimonio artístico, no siempre cuidado con el celo que merece y que de haberlo sido constituiría hoy, sin duda, uno de los más ricos de los españoles” (Sancho, prólogo a la obra de Collantes de Terán, 1967: I). La mencionada obra dedicaba a la cerámica unas pocas líneas de su texto dentro del apartado que se ocupa del antiguo Palacio de Bellas Artes, ya por entonces Museo Arqueológico de Sevilla. El presente artículo no pretende ser el esperado inventario de las cerámicas municipales del que aún carecemos sino una nueva llamada de atención, algo más extensa que la de Collantes, sobre esta parte esencial de nuestro patrimonio y de la cual el CCT debería convertirse en un recordatorio permanente.

11. ICAS-SAHP, AMS, CA, C 518, citado por Fernando Amores Carredano en su informe para la declaración como Colección Museográfica de los fondos municipales. Para la historia de las colecciones del Museo Arqueológico de Sevilla véase Beltrán y López, 2012: 95-125 y sobre la colección municipal, Buero y García, 1983.

Pero no terminaron allí las migraciones de nuestras cerámicas municipales pues en 1973 sufren un nuevo traslado cuando 240 de ellas, datables en la Edad Media y Moderna, fueron depositadas en el Museo de Artes y Costumbres Populares, creado en ese momento con sede en el antiguo Pabellón de Arte Antiguo de la Exposición Iberoamericana de 1929¹². Se convertía así este nuevo museo en el depositario casi exclusivo de esta parte de la Colección Municipal compuesta por azulejos mudéjares, renacentistas y barrocos, así como por algunas piezas de loza de los mismos periodos (Pleguezuelo, 1989 y Amores, 2013).

En aquella sede ha permanecido este conjunto de loza y azulejería hasta que muy recientemente ha decidido el ICAS revisar la situación de sus dispersas colecciones arqueológicas y recuperar parte de sus fondos para destinarlos a instalaciones museográficas propias como el Centro del Mudéjar, en el palacio de los Marqueses de la Algaba, y el Centro de Cerámica de Triana, proyectado en el solar de la antigua fábrica Cerámica Santa Ana¹³.

El Centro de Cerámica de Triana

Por fortuna, estos últimos años han constituido un periodo muy activo en el que han tenido lugar varios episodios que han supuesto un reencuentro entre la ciudad y su cerámica, particularmente los hechos relacionados con la madrileña colección de Vicente Carranza, que ha desempeñado un papel muy importante en este terreno. Como se comprueba de nuevo, un elemento exterior a la ciudad vuelve a espolear las conciencias locales. Ya en 1996 fue celebrada una exposición temporal de las cerámicas sevillanas de la mencionada colección privada (Pleguezuelo, 1996). En 2003 Vicente Carranza ofreció generosamente al Ayuntamiento su colección de cerámicas de producción local para que fuese exhibida durante veinte años en el lugar que este determinase. Siendo alcaldesa de la ciudad Soledad Becerril, la Corporación municipal accedió a recibir dicho depósito y dispuso su instalación en las salas, entonces apenas utilizadas, de la planta alta del Cuarto del Almirante, en el Real Alcázar. Fue entonces concedida por Patrimonio Nacional la correspondiente licencia de obras para llevar a cabo las reformas necesarias y algunas, en efecto, fueron ejecutadas, pero al finalizar dichas obras las salas fueron destinadas a contener exposiciones temporales hasta que en 2008, siendo alcalde Alfredo Sánchez Monteseirín, se decide darles el uso inicialmente pactado de palabra con el coleccionista depositante. El 22 de diciembre de dicho año se firma el acuerdo entre las partes, dándole la forma jurídica de depósito-comodato. El proyecto inicial de instalación, que preveía la ocupación de cuatro salas, fue reducido finalmente a tres de forma que el contenido de la cuarta, según solicitó la alcaldía al señor Carranza, y según quedó recogido en el texto del acuerdo, sería destinado al CCT que en ese momento se encontraba en fase de proyecto y contaba ya con otras obras adquiridas a la empresa Cerámica Santa Ana. Las piezas previstas inicialmente para esta sala IV que serían transferidas más tarde al CCT databan, como las compradas a la citada empresa, de los siglos XIX y XX. Finalmente, en diciembre de 2010 fueron inauguradas en el Real Alcázar las salas ahora denominadas *de Miguel Ángel Carranza*, en recuerdo y homenaje al hijo fallecido del importante

12. “Relación de objetos que por Orden del Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes y traslado de los Sres. Asesores de Museos, pasaron durante el mes de febrero de 1973 desde el Museo Arqueológico Hispalense al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla”. Archivo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

13. Es de agradecer el empeño personal invertido en este proyecto recuperador de la Colección Municipal por el profesor Benito Navarrete Prieto, director de Infraestructuras Culturales del ICAS.

coleccionista. El diseño museográfico correspondió a la empresa General de Producciones y Diseño (GPD) y la comisaría científica y su catálogo, a quien esto escribe (Pleguezuelo, 2011).

En lo relativo al CCT, los términos del acuerdo entre el Ayuntamiento y la empresa Cerámica Santa Ana-Rodríguez Díaz S.L., con sede en la calle Antillano Campos, 2, 4 y 6 y San Jorge, 31, incluían la compra a la misma de una gran porción del solar de la vieja fábrica (otra zona quedaba reservada para la empresa) y de parte de su patrimonio fabril: moldes y matrices, un conjunto de obras y paneles de azulejos, el propio archivo histórico de la empresa y un importante legado de dibujos preparatorios para muchos de los paneles que habían sido pintados en la fábrica desde principios del siglo XX. Todo este patrimonio, excepto el archivo, fue inventariado y valorado por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. La inmensa mayoría de los paneles adquiridos por el Ayuntamiento han sido incluidos en la museografía finalmente proyectada y ejecutada. El archivo empresarial y la rica colección de dibujos constituyen un importante legado documental que se encuentra en trámites de ser depositado para su custodia, restauración, catalogación y consulta en el Archivo Histórico Provincial donde ya se conserva, como depósito del Estado, el valioso archivo de la fábrica Pickman¹⁴.

Una vez que había sido llevada a cabo la adquisición de la vieja fábrica y de su patrimonio por parte del Ayuntamiento y según acuerdo de 4 de abril de 2007, fue encomendada al Plan Turístico de Sevilla la ejecución del Centro de Cerámica de Triana¹⁵. El 11 de diciembre de 2008, a tal efecto, se cede el inmueble a dicha entidad y esta procede a encargar el correspondiente Plan Museológico a quien escribe estos párrafos¹⁶. Las bases del concurso abierto posteriormente para elegir el proyecto que sería ejecutado incluyeron la previsión de exponer no solo las ya aludidas cerámicas de los siglos XIX y XX compradas a Cerámica Santa Ana y cedidas por Vicente Carranza, respectivamente, sino también otras de época islámica, mudéjar, renacentista y barroca, seleccionadas entre las obras de la dispersa Colección Municipal que en esos momentos se decidió revisar y que contenía piezas de tales periodos históricos. El objetivo era que la visita al CCT ofreciera una imagen general y sintética de la evolución de las cerámicas vidriadas producidas en Triana desde la Edad Media hasta el siglo XX. Esta exposición en la propia Triana podría ser para el visitante un refuerzo de lo contemplado en la Sala Miguel Ángel Carranza del Real Alcázar, puesto que las obras seleccionadas ahora no eran reiterativas sino complementarias de aquellas¹⁷. Este cambio de proyecto obligó a revisar la historia, el contenido y la ubicación de la vieja Colección Municipal, cuyas cerámicas estaban depositadas esencialmente, como se ha comentado más arriba, en el Museo de Artes y Costumbres Populares, trabajo que fue realizado por el profesor Fernando Amores Carredano¹⁸. Con objeto de alterar lo menos posible las instalaciones del museo fueron seleccionadas preferentemente piezas municipales que se encontraban en reserva y otras de titularidad autonómica o estatal, también en almacén, que completaban el guión museográfico en aquellos periodos en que la

14. Hemos de agradecer a tres instituciones su generosa disposición a salvar y proteger este importante legado documental. Por un lado, al Archivo Histórico Provincial y a su directora Amparo Alonso por su favorable disposición a recibir tal legado; a la Facultad de Bellas Artes, concretamente al profesor Dr. Javier Bueno, por haberse ofrecido a tutelar la limpieza y restauración de los dibujos en el ámbito de la asignatura *Restauración de Papel* que él mismo imparte; finalmente, un agradecimiento especial va dirigido a Sotero Martín Barrero, gerente del Plan Turístico de Sevilla, por su constante apoyo al proyecto del Centro de Cerámica de Triana y, concretamente, por su interés y estímulo en esta operación de salvaguarda del legado documental de Cerámica Santa Ana.

15. El Plan Turístico de Sevilla fue fruto de un convenio suscrito en 2006 entre la Consejería de Turismo y Comercio de la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento y la Confederación de Empresarios de Sevilla.

16. Por adjudicación de fecha 17 de septiembre de 2009 en virtud de acuerdo entre el Consorcio Turismo de Sevilla y la Fundación de Investigación de la Universidad de Sevilla.

17. Esto vino reforzado por la medida adoptada de que la entrada al CCT estuviese incluida en la adquirida para visitar el Real Alcázar.

18. Agradezco al Prof. Amores sus ayudas en mis pesquisas dirigidas específicamente a las cerámicas municipales.



Vista del Centro de Cerámica de Triana. © Agustín Vidal-Aragón

colección municipal no podía hacerlo. Por esta razón fueron también solicitadas una obra al Museo de Bellas Artes y varias más al Arqueológico de Sevilla y al Museo de Artes Decorativas de Madrid. Los fondos expuestos finalmente en la planta alta del CCT corresponden, por tanto, a titularidades de cuatro diferentes niveles: 20 obras pertenecen al Estado; 5, a la Junta de Andalucía; 20, a Vicente Carranza y 40, al Ayuntamiento¹⁹.

El concurso anónimo de proyectos fue fallado en octubre de 2009 eligiendo el que llevaba por lema *Paisaje Alfar* presentado por el estudio F6 Arquitectos, que se responsabilizó también de la dirección de la obra²⁰. Los autores han pretendido con su intervención conservar todos los elementos arquitectónicos relacionados con el proceso productor de cerámicas y con ello, lo esencial de este lugar fabril. La museografía fue proyectada por el mismo equipo y producida por la empresa Espai Visual. Las tareas de documentación de dicha museografía han sido llevadas a cabo por la antropóloga Paula Felizón y por los historiadores del arte Antonio Librero y Alfonso Pleguezuelo²¹. La primera se responsabilizó de las filmaciones y entrevistas con personajes que han estado vinculados estrechamente a la vida de la fábrica y su entorno. El segundo autor ha elaborado toda la información relacionada con el barrio de Triana y el tercero elaboró los guiones museográficos de todo el conjunto y ha redactado los textos con que han sido rotulados tanto el recorrido productivo de la planta baja como la colección permanente de la planta alta.

19. Los exhibidos en la planta baja son todos de propiedad municipal.

20. Son miembros componentes de tal estudio Miguel Hernández Valencia, Esther López Martín, Juliane Potter, Francisco José Domínguez Saborido y Ángel González Aguilar. Fueron colaboradores: Angélica Cortés y Ana Blanco (concurso), Elías Pérez, Rubén Ingelmo y Reyes López (proyecto).

21. Las ayudas recibidas en esta tarea por los tres documentalistas han sido muy numerosas y desinteresadas y la lista de agradecimientos sería larga. Por lo que afecta a mi tarea debo mencionar, de manera especial, a Francisco Arcas, Sonsoles Nieto Caldeiro y Martín Carlos Palomo García.



Un horno del Centro de Cerámica de Triana. © Agustín Vidal-Aragón

En la planta baja han sido conservados y valorados los elementos arquitectónicos de la antigua fábrica, acompañados de paneles informativos que pretenden explicar de forma sintética y en todas sus fases, el proceso de fabricación de la cerámica tradicional. En tales paneles se combinan textos en español y en inglés, fotografías y filmaciones mudas o sonoras.

Ya en el patio de entrada se contemplan varios hornos cerámicos. Un primer espacio del recorrido, situado en la crujía divisoria entre el primero y el segundo patio, informa sobre las materias primas: distintos tipos de tierras para las arcillas; arena, sal y sosa para las cubiertas; minerales para los pigmentos y combustibles para alimentar los hornos.

Cruzando este segundo patio, que llamamos de la Mufla por hallarse en él un pequeño horno de este tipo, se adentra el visitante en la Sala I en la que podrá informarse del papel que en la fabricación cerámica cumplen los cuatro elementos esenciales de la Naturaleza: la tierra, el agua, el aire y el fuego. Además, podrá contemplar un torno de alfarero reconstruido, unas tablas de oreo colgadas del techo y una estantería donde se colocaban los moldes y otro utillaje. Al fondo opuesto de la sala, en alusión a la primera de las cocciones a que debe someterse toda cerámica tradicional, pueden contemplarse dos hornos de bizcocho, uno de los cuales conserva la parrilla separadora de la cámara de combustión, abajo, de cocción, arriba. Podrá contemplar también el visitante las bocas de ambas cámaras por donde se introduce el combustible y se hace la carga de cacharros, respectivamente. Las bóvedas de ambos hornos permiten reconocer desde el interior las lumbreras o chimeneas por donde sale el calor sobrante y los humos. El horno de la derecha ha perdido la parrilla y tan solo se aprecian los arranques de los arcos zabaletes



Anónimo. Principios del siglo XVIII. Vista de Triana. © Colección Cajasol

que la sostenían. No obstante, esta carencia permite contemplar la amplitud interior de estos espacios, construidos con ladrillo y que precisaban ser reparados periódicamente por los inevitables daños que producían las altas temperaturas que alcanzaban sus paredes durante las llamadas caldas o procesos de cochuras.

Al salir de la sala, a la derecha, se observa la citada mufla y, a la izquierda, podrá contemplarse, desde arriba, el espacio a cielo abierto desde el cual los hornos eran alimentados, espacio llamado alcachifa que, como en este caso, solía ser compartido por dos hornos.

Antes de entrar en la Sala II, se observa un pozo que suministraba el agua necesaria para diluir las tierras, una vez trituradas y cernidas, con las que se formaba la pasta cerámica en los depósitos que el visitante verá frente a él, al entrar en la sala. Allí se batía la pasta, con largas palas, se dejaba reposar y evaporar hasta que empezaba a agrietarse y entonces se sacaba y se amasaba formando bloques o pellas que se guardaban para ser usadas más tarde. En el frente se han formado dos murales con piezas bizcochadas, es decir, salidas de su primera cocción. A la derecha de las balsas de arcilla se encuentra una sala donde el visitante puede descansar unos minutos mientras visualiza en una pantalla entrevistas realizadas a los antiguos trabajadores de la fábrica. A la izquierda sigue el recorrido, pasando junto a los restos visibles de un horno del siglo XVI, hallado durante las excavaciones previas, y contemplando a la izquierda un enorme tablero de madera donde los pintores de azulejos trabajaban sus composiciones y pintaban sus paneles según se aprecia en una foto que reviste el muro del fondo de esta galería²².

22. El tablero de pintores procede de Cerámica Montalván y ha sido un generoso obsequio de Francisco Arcas, actual propietario de ese edificio.



Brocal de pozo. Siglo XII-XIII. Col. Municipal. © Pepe Morón

de colores, podrá regresar al espacio de entrada desde el que subirá a la planta alta. La escalera principal permite llegar a un amplio distribuidor donde se encuentra el mostrador de orientación de visitantes y los accesos a los despachos de dirección y administración, los aseos, el espacio de información “Aquí Triana”, la Sala de Exposiciones Temporales y la Sala de la Colección Permanente.

La dedicada a Triana, un distrito municipal con peculiaridades propias, cumple uno de los fines esenciales del CCT: dinamizar cultural y turísticamente el propio barrio en que está ubicado y ofrecerlo como destino atractivo para los sevillanos y los visitantes de la ciudad que deseen informarse sobre su tradición cerámica y sobre sus otros muchos atractivos patrimoniales, económicos, sociales, lúdicos, religiosos y culturales en su sentido amplio.

Por su parte, en el recorrido de las salas dedicadas a la Colección Permanente se expone una selección de piezas que pretende ilustrar una breve historia de la cerámica sevillana desde el siglo XII al XX. En estos espacios, las obras originales se combinan con fotografías que las contextualizan y con breves textos explicativos del contexto histórico al que corresponden.

La Sala I está dedicada a la cerámica almohade y mudéjar (siglos XII-XV). Las de la primera etapa inciden en la importancia de la relación entre la cerámica y el agua: una enorme tinaja con su reposadero, un brocal de pozo y el pilar de una alberquilla, todas ellas obras decoradas con motivos estampillados y bañadas parcialmente de vidrio verde. Otros objetos cerámicos de menor tamaño se exhiben en vitrinas que pretenden dar una idea de la variedad de procedimientos decorativos usados en aquel periodo medieval. La pintura polícroma hecha “a la cuerda seca” puede verse aplicada aquí a vasos y a azulejos, y también la loza dorada producida en Sevilla como herencia de la tradición malagueña, granadina y valenciana, ejemplificada aquí con un gran plato de inicios del siglo XVI. Finalmente, un interesante fragmento de pavimento de alicatado del siglo XV, procedente del antiguo convento de

En la sala contigua, dejando a la izquierda una imagen aérea de la fábrica más importante que hubo en Triana, Mensaque, Rodríguez y Cía., el visitante podrá contemplar en el muro de la derecha varios paneles de azulejos que fueron pintados en Cerámica Santa Ana y a la izquierda, seis paneles retro-iluminados, en el primero de los cuales podrá conocer la situación de las fábricas en el plano de Triana y en los otros, datos básicos de las fábricas más notables de las muchas que había en Sevilla a principios del siglo XX: Cerámica Santa Ana, Cerámica Montalván, Mensaque, Ramos Rejano, Laffitte y, finalmente, González y Hnos. Un abigarrado conjunto de anuncios cerámicos que servía en la vieja fábrica como muestrario de modelos para los clientes y una fotografía, ampliada, de la sala de exposición de Cerámica Montalván cierran el breve recorrido fabril.

El visitante, pasando entre otros hornos a la derecha y un conjunto de molinas, a la izquierda, que trituraban los minerales para elaborar los pigmentos

Santa Clara, recuerda la importancia que esta técnica tuvo para los revestimientos de la arquitectura mudéjar sevillana.

En la Sala II han sido instalados azulejos pertenecientes a los dos géneros más representativos del Renacimiento en la cerámica sevillana: los de arista y los de superficie lisa. Los primeros son una traducción al nuevo repertorio romano de un procedimiento técnico de previa tradición mudéjar. Los azulejos de arista están representados por algunos paneles destinados a zócalos y también por varias parejas de los llamados “ladrillos por tabla” empleados para completar techos de vigas. Los azulejos de tipo pisano, por el contrario, representan una técnica totalmente novedosa, implantada por Niculoso Francisco *el Pisano*, un artista que llega a Sevilla hacia 1500, formado ya en Italia, pero que concibe en esta ciudad obras de enorme originalidad, sin paralelo en su tierra de origen. Entre los azulejos expuestos hay varios originales de Niculoso que poseen, por tanto, un valor histórico muy notable. Otros paneles de la segunda mitad del siglo XVI representan la continuación de la tradición de Niculoso, perdida tras su muerte y reimplantada hacia 1560 por nuevos ceramistas procedentes de Flandes y de Italia.

En la Sala III se exhiben azulejos y lozas barrocas de los siglos XVII y XVIII. Están representados tanto las vajillas y los azulejos decorados en azul, siguiendo una moda europea generalizada a partir de los centros holandeses, como también lozas y azulejos polícromos, destinados a diferentes funciones como la pintura devocional, el ajuar de una botica, los azulejos que marcaban la propiedad de los inmuebles, la loza doméstica o incluso el revestimiento de fuentes.

Finalmente, la Sala IV en que termina el recorrido histórico está dedicada al siglo XIX. En ella las obras se agrupan en núcleos que representan tres tradiciones diferentes. Por un lado, la persistente producción de cerámica tradicional, heredada del barroco, formada por enseres domésticos populares. En segundo lugar, la loza industrial producida en la fábrica



Bote de cuerda seca. Ca. 1500. Col. Municipal. © Pepe Morón



Panel de azulejos de arista. Siglo XVI. Col. Municipal.
© Pepe Morón

Pickman, instalada en la Cartuja, un género elaborado gracias a los avances de la Revolución Industrial que había tenido lugar en Inglaterra y que consumía preferentemente la burguesía sevillana y la nueva nobleza de la restauración de la monarquía. Pickman supuso también la vía de penetración de nuevos conceptos empresariales, tecnológicos y sociológicos que tuvieron una enorme repercusión, a menor escala, en los alfares de Triana. Precisamente, el tercer núcleo lo representan las nuevas fábricas de este popular barrio alfarero que mezclan las tradiciones anteriores con algunos avances técnicos industriales inspirados en la Cartuja y guiados por el interés por la recuperación de estilos históricos locales, fomentados por la labor pedagógica de José Gestoso, sobre todo, desde la Escuela de Artes e Industrias y Bellas Artes donde impartió docencia desde 1885 hasta 1917, docencia de la que se beneficiaron los pintores que protagonizan este tardío

revival como fueron Manuel Arellano, Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela o Francisco Díaz. Comunicado con la sala IV, aunque con acceso independiente desde el patio, se halla el Salón de Actos, preparado para reuniones, conferencias y otras actividades.

Pero, con independencia de sus contenidos didácticos e informativos, el CCT es el lugar donde se pretende transmitir la idea de que el verdadero museo de cerámica de Sevilla es la ciudad misma. El visitante podrá comprobar que la cerámica en Sevilla es omnipresente con la simple experiencia de pasear por sus calles, entrar en sus edificios, sean estos civiles o religiosos, públicos o privados, antiguos o modernos. Con independencia de ello, es preciso recordar que el Ayuntamiento, junto con la Iglesia, es la institución más rica de la ciudad en patrimonio cerámico: el Centro del Mudéjar, el Centro de Cerámica de Triana, el Real Alcázar y el Parque de María Luisa con sus pabellones son cuatro lugares que reúnen un volumen de azulejos que pocas ciudades europeas poseen.

Los mismos edificios municipales permiten trazar una densa ruta de conjuntos cerámicos extraordinarios. En el propio barrio de Triana encontrará el transeúnte edificios en los que la azulejería desempeña un papel protagonista. Sin duda, uno de los más notables es la casa Mensaque, antigua residencia de la familia propietaria de la citada fábrica, hoy sede del Distrito Municipal de Triana y un auténtico catálogo de las múltiples posibilidades que el azulejo ofrece como revestimiento de un espacio doméstico. En ella intervino activamente uno de los pintores más notables que trabajó en Cerámica Santa Ana, Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela, artista representado en el CCT²³.

Al salir de Triana y antes de atravesar el río, nos encontramos en el puente con la capilla de la Virgen del Carmen, proyectada por Aníbal González y revestida con azulejos, interior y exteriormente, en una especie de

23. Para más datos sobre este y otros pintores que serán nombrados en los siguientes párrafos, el lector puede remitirse a la página web www.retabloceramico.net en su índice alfabético de artistas.



Nicoloso Pisano. Dos azulejos. Entre 1500 y 1529. Col. Municipal. © Pepe Morón

minúscula muestra de lo que se puede encontrar en la monumental Plaza de España, concebida por el mismo arquitecto.

La primera ordenación urbana de barrios, calles y casas, realizada por el asistente Pablo de Olavide en 1770, ya eligió el azulejo como material para rotular estas indicaciones de las que alguna queda *in situ* aunque la mayor parte de estas han desaparecido o se han incorporado a colecciones privadas. Una de ellas, procedente de la fachada del palacio de los marqueses de la Algaba, se expone en el CCT. De 1916 data una interesante serie de paneles, dispersos por varios rincones de la ciudad, encargados por el Ayuntamiento con motivo de la conmemoración del Centenario de la muerte de Cervantes, conjunto que fue diseñado por José Gestoso y realizado en la citada fábrica Mensaque (Palomo, 2014).

En el núcleo histórico de la ciudad puede el visitante conocer el Real Alcázar y su extraordinaria colección de alicatados mudéjares y de azulejos renacentistas (Pleguezuelo, 2013). En ese monumento podrá también visitar



Manuel Arellano y Campos. Ca. 1900. Atlante. Col. Municipal.
© Pepe Morón

tanto la colección de azulejos expuestos en el Cuarto del Asistente como, sobre todo, el núcleo fundamental de la antes mencionada Colección Carranza.

También se conserva un conjunto de azulejos gótico-mudéjares y barrocos de enorme interés en la Casa de los Pinelo, monumento municipal cedido como sede a las Academias Sevillanas de Bellas Artes y de Buenas Letras respectivamente. De idéntica propiedad es el citado palacio de los marqueses de la Algaba, hoy sede de la Delegación de Participación Ciudadana y del Centro del Mudéjar donde se exponen, entre otros materiales, algunas cerámicas de la colección municipal. Los revestimientos de azulejos antiguos de este palacio del siglo XVI se perdieron en su accidentada historia pero los alicatados de su portada del siglo XV se han conservado en parte y restaurado, constituyendo hoy la más importante portada civil del mudéjar español después de la del palacio del rey don Pedro en el Real Alcázar (Oliver y Pleguezuelo, 2012: 38-44 y 123-129).

En el antiguo convento de Santa Clara, hoy Espacio Cultural del mismo nombre, dependiente del ICAS, se ha conservado uno de los mejores conjuntos de azulejos de arista fabricados en Triana e instalados allí hacia 1530-40 (Herrera, 2014). Revisten estos azulejos los zócalos del antiguo refectorio y de las galerías de su claustro principal y, sobre todo, forman en los techos de dichas galerías el conjunto de “ladrillos por tabla” del siglo XVI más extenso conocido. Ello sin considerar los azulejos pintados renacentistas que revisten su espadaña y, sobre todo, su iglesia, pendiente aún de restauración.

Pero el mayor incremento que experimenta el Ayuntamiento de Sevilla de su patrimonio cerámico, como se ha comentado más arriba, llega con el legado heredado de la Exposición Iberoamericana de 1929. Una auténtica *marea cerámica* sobrevino al tomar posesión, varios años después, de los pabellones construidos para el certamen, en algunos de los cuales la cerámica alcanzó un grado de aplicación nunca antes

logrado en nuestra arquitectura. El clima de exaltación regionalista del momento político hizo que la búsqueda de los rasgos identitarios de Andalucía, y más concretamente de Sevilla como ciudad anfitriona, centrasen su atención en la cerámica como uno de los elementos diferenciadores del buscado y reinventado *estilo sevillano*. Ello animó a los arquitectos a incorporar este material a sus proyectos que, de esa forma, pudieron gozar del favor de los comités de selección en los concursos convocados y también sintonizar con el gusto tanto de la clase dirigente como de los estratos populares y, por supuesto, de los eventuales visitantes del acontecimiento.

El primero de los tres sectores sociales mencionados, abanderado por su máximo orientador del *bon goût*, José Gestoso, había redecorado ya sus residencias y palacios durante las dos primeras décadas del siglo, haciendo del Alcázar y de la casa de Pilatos sus arquetipos y de los azulejos, un elemento irrenunciable de la arquitectura doméstica sevillana pues no solo los patios, los oratorios, las escaleras, los salones o las chimeneas se revestían con este material sino también los jardines, las fuentes y sus bancos. Y ello servía tanto para la arquitectura doméstica como también para la pública e institucional. Ahí están para dar muestra de ello las residencias de la vieja y nueva nobleza como los condes de Aguiar, los marqueses de la Motilla, los condes de Ibarra, los marqueses de Pickman, los condes de París, los marqueses de las Torres de Sánchez-Dalp y también de una nueva y pujante burguesía como los Peyré, los Camino, los Marañón, así como los hoteles de la ciudad, los casinos de numerosas localidades cercanas o las sedes de algunas empresas o los panteones funerarios del cementerio. Esta recuperación de la cerámica, liderada por Gestoso desde fines del siglo XIX, había creado tanto una mimética inercia social en la clientela como una dinámica empresarial en Triana que hacía posible dar ahora satisfacción a una creciente demanda interna y externa, incrementándose esta última espectacularmente tras la celebración del certamen²⁴.

Muchos pabellones nacionales no ideados por arquitectos sevillanos se sumaron a este fenómeno. Un caso significativo fue el de Portugal, proyectado por Carlos y Guillermo Rebello de Andrade quienes dieron cabida a la participación de algunos de los pintores cerámicos más importantes del país vecino. En este caso los azulejos fueron producidos por la fábrica portuguesa Constança, (Villar Movellán, 1979: 464; Ruivo, 1988: 15-17; Graciani, 2010: 287). Otro ejemplo fue el Pabellón de Brasil, cuya decoración fue ideada por Brixius aunque, lamentablemente, no conserva hoy su cerámica original de Jorge Colaço (Graciani, 2006 y 2010: 361). Un tercer caso de cerámicas venidas de fuera de Sevilla fue el del Pabellón de Marruecos, proyectado por el pintor Mariano Bertucci y por el arquitecto José Gutiérrez Lescura, director de la Escuela de Artes e Industrias de Tetuán, centro donde fueron producidos los alicatados que revisten aún hoy este pabellón tanto exterior como interiormente (Villar, 1979: 440; Lupiáñez, 1990: 19-23; Librero, 2000: 243-246 y Graciani, 2010: 409-410).

En algunos casos, se produjeron curiosas colaboraciones entre los artistas locales y los originarios del país invitado. Un caso muy afortunado fue el del Pabellón de Colombia, proyectado por José Granados de la Vega quien integró en esta obra, diseñados por el artista Rómulo Roza, azulejos y detalles de terracota esmaltada impregnados del sentido estético del arte precolombino, revestimientos fabricados en Ramos Rejano (Villar, 1979: 462; Graciani, 2010: 346). Emilio Gómez Flores fue el diseñador del Pabellón de Guatemala (1929) que fue íntegramente revestido con azulejos producidos también en la misma fábrica sevillana. Otro de los arquitectos que apostaron decididamente por introducir el azulejo en sus proyectos fue Martín Noel, quien se encargó del Pabellón de Argentina (1927), cuyas cúpulas cubrió de azulejos blancos y azules, visibles a gran distancia, y cuyos fascinantes zócalos interiores fueron producidos en la fábrica de Manuel García Montalbán y pintados por el gibraltareño Gustavo

24. Dan testimonio de este fenómeno los libros de encargos conservados de algunos ceramistas y fábricas de Triana.

Bacarisas, uno de los más brillantes artistas de la Sevilla del momento y de los más renovadores del lenguaje estético de nuestra azulejería (Graciani, 2010: 198; Lobato, 2011).

Un tono diferente ofrecen los zócalos del Pabellón Domecq (1921), proyectado por Aurelio Gómez Millán en el estilo más local del uso del ladrillo y revestido interiormente con zócalos producidos en la fábrica Nuestra Señora de las Nieves y pintados por Hohenleiter, quien desarrolla escenas costumbristas de ambiente campesino y ganadero. Otro de los edificios que hizo un uso extensivo de la cerámica fue el Pabellón de Telefónica (1925-27), proyectado por Juan Talavera y Heredia quien, recreando fórmulas inspiradas en el arte local, particularmente en el monasterio de Santa Paula, funde los usos mudéjares de la cerámica con los elementos propios del primer renacimiento (Villar, 1977: 81-82 y 440-441).

El hotel Alfonso XIII fue ideado por José Espiau y tenía el fin de hospedar a las grandes autoridades que visitaron el certamen. Se inspiró en un proyecto de Francisco Urcola y sembró el conjunto de azulejos usados con un amplio registro expresivo. Destacan en este edificio los encintados monocromos que refuerzan el lenguaje arquitectónico al exterior y también los paisajes pintados por Enrique Orce, zócalos ornamentales fabricados en la fábrica de la Viuda de José Tova Villalba en que se mezclan los ornamentos neobarrocos locales, uras de aire modernista y esquemas geométricos de elegante simplicidad. Otras partes del conjunto que fueron suministradas por la fábrica de J. Laffitte denotan la huella del mismo Bacarisas.

Y resulta interesante hacer constar que fueron precisamente los pabellones de mayor significación simbólica aquellos que hicieron un uso más decidido de la cerámica. En primer lugar, el pabellón del país anfitrión: la Plaza de España, diseñada por Aníbal González, monumental edificio que fue, sin duda, el que incluyó mayor superficie de azulejos y más elevado número de elementos de terracotas vidriadas y sin vidriar. Para este conjunto trabajó un verdadero ejército de pintores de azulejos, escultores y fábricas. La cerámica integrada en las dos altas torres extremas, en las puertas de los Reinos, en las monumentales escaleras y sobre todo, en las galerías abiertas a la ría, en los bancos de las provincias y en los puentes (Palomo, 2014).

Pero también son hoy testimonio de aquella arquitectura cerámica dos de los tres edificios que componen la Plaza de América: el Pabellón de Arte Antiguo y el Pabellón Real, ambos diseñados por Aníbal González. Tanto en uno como en otro los azulejos asumen un papel esencial, pero también la escultura, el relieve cerámico esmaltado y los elementos arquitectónicos de remates, tejas o cresterías.

Los exteriores del Pabellón de Arte Antiguo, que pronto adoptó el nombre de Pabellón Mudéjar dado que tal era su estilo artístico, mezclan fórmulas del mudéjar local y del arte nazarí granadino y suma todas las formas de aplicación cerámica de ambos lenguajes. Por el contrario, el estilo elegido para el Pabellón Real fue el gótico en su expresión más nacional, lograda en época de los Reyes Católicos. Este pabellón fue un auténtico homenaje a la Corona y el protagonismo que la cerámica asumió aquí se extendió no solo a su exterior, donde se integraron relieves y esculturas hechas por José Roldán, Francisco Reyes o Antonio Bidón, sino a todo su interior ya que, además de las pinturas murales de Manuel de la Cuesta, en sus vistosos zócalos de azulejos —en los que aún se percibe la influencia del historicismo medievalista de Gestoso—, intervinieron los pintores cerámicos más notables del momento como fueron Gustavo Bacarisas, Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela, Manuel García Montalbán o el marqués de Benamejí. Entre todos desarrollaron un programa iconográfico que, basado en la narración de episodios históricos protagonizados por la nobleza integrada en las más importantes órdenes militares: Santiago, Montesa, Calatrava etc., formaba un verdadero canto a la monarquía reinante que tan decididamente había apoyado el certamen.

También múltiples construcciones menores dispersas por el recinto expositivo, nacidas a veces de la iniciativa privada y dedicadas a los próceres locales, fueron excusas válidas para dar nuevos usos a la cerámica local. Glorietas como la del poeta Benito Más y Prat, la de los dramaturgos Hermanos Álvarez Quintero, la cantante Ofelia Nieto o el filólogo Francisco Rodríguez Marín. Fuentes como la de las ranas o la de los leones, todas ellas con azulejos, completan este panorama general en que la cerámica aparece como un elemento íntimamente vinculado con la propia cultura material y también a la imagen intangible de la ciudad. Sin duda, las cerámicas de titularidad municipal, de las que son una buena muestra las expuestas en el Centro de Cerámica de Triana, forman hoy un patrimonio extenso y valioso que contribuye de manera eficaz a que Sevilla resulte para propios y extraños una ciudad atractiva llena de brillo y color.





BIBLIOGRAFÍA:

Amores Carredano, Fernando (2013). *Lote de cerámicas vidriadas sitas en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla procedente de la Colección Arqueológica Municipal de Sevilla*. Informe inédito.

Beltrán Fortes, José y López Rodríguez, José (2012). Historia de las Colecciones del Museo Arqueológico de Sevilla (España). *Horti Hesperidum*, II, p. 95-125.

Buero Martínez, María Soledad y García Castro, José Antonio (1983). *La colección municipal en el Museo Arqueológico de Sevilla: del 10 al 30 de marzo 1983*. Sevilla: Museo Arqueológico de Sevilla.

Collantes de Terán Delorme, Francisco (1967). *El patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Graciani García, Amparo (1991). Pabellones comerciales en la Exposición Iberoamericana: el Pabellón Domecq. *Aparejadores*, n. 39, p. 15-27.

Graciani García, Amparo (2006). *El pabellón de Brasil de la Exposición Iberoamericana (1929-1999)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Graciani García, Amparo (2010). *La participación internacional y colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS): Universidad de Sevilla.

Herrera García, Francisco (2014). Santa Clara: de espacio de culto a espacio cultural. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS). En prensa.

Lasso de la Vega, Javier (1916). Del Ayuntamiento: el Museo Arqueológico Municipal. *Bética*, IV, n. 51-52, 15 y 29 de febrero de 1916.

Librero Pajuelo, Antonio (2000). *La cerámica en la Exposición Iberoamericana de 1929: Aproximación documental*. Tesis de licenciatura defendida en el Departamento de Historia del Arte, dirigida por el profesor Alfonso Pleguezuelo y tutorizada por el profesor Alfredo Morales. Universidad de Sevilla.

Lobato Franzón, María (2011). *La cerámica sevillana en Gustavo Bacarissas*. Sevilla: Fundación Cultura Andaluza.

López Rodríguez, José Ramón (2002). El desarrollo de los museos arqueológicos de Andalucía durante el siglo XIX. En: Belén Deamos, María y Beltrán Fortes, José (ed). *Arqueología fin de siglo: la arqueología española de la segunda mitad del siglo XIX* (I Reunión Andaluza de Historiografía Arqueológica). *Spal Monografías III*, p. 158-178.

Lupiáñez Álvarez, José (1990). El pabellón marroquí. *Aparejadores*, n. 34, p. 19-23.

Oliver, Alberto y Pleguezuelo Hernández, Alfonso (2012). *El palacio de los marqueses de la Algaba*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Palomo García, Martín C. (2014). *Azulejos de las obras de Cervantes en las calles de Sevilla*. [en línea]. Disponible en: <http://www.retabloceramico.com> [consulta 23 marzo 2014].

Palomo García, Martín C. (ed) (2014). *La cerámica de la Plaza de España de Sevilla*. Sevilla: Emasesa.

Petit Caro, Carlos (2013). Francisco Murillo Herrera (1878-1951): catedrático de Arte. *Archivo Hispalense*, t. XCVI, n. 291-293, p. 363-384.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso (1989). *Azulejo sevillano: catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Sevilla: Padilla Libros.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso (1996) *Cerámicas de Triana: colección Carranza: Real Monasterio de San Clemente, Sevilla, abril-mayo 1996*. [Sevilla]: Fundación El Monte.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso (2011) *Lozas y azulejos de Triana: colección Carranza*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Pleguezuelo Hernández, Alfonso (2013). Un palacio de azulejos. *Apuntes del Real Alcázar de Sevilla*, n. 14, p. 214-233.

Ruivo, María (1988). El Pabellón de Portugal en la Exposición Iberoamericana de 1929. *Aparejadores*, n. 26, p. 15-17.

Villar Movellán, Alberto (1977). Juan Talavera y Heredia, arquitecto (1880-1960). Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Villar Movellán, Alberto (1979). *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.