



Sevilla, monumento público y ciudad

Mercedes Espiau Eizaguirre

Un monumento público es, en esencia, un objeto artístico inserto en el medio urbano y, en ese sentido, un fenómeno históricamente vinculado a la idea de *ciudad parlante*, es decir, de ciudad que se comunica y se expresa, que convoca y recuerda, que conmemora y participa. Una manifestación pues, indisolublemente unida a la colectividad y al lugar donde esta habita (la ciudad, el núcleo urbano), al que alude, adorna y significa, y sobre el que interviene modificándolo, matizándolo o simplemente haciéndonos percibir su sentido, su forma y/o su función; haciéndonos, en definitiva, conscientes del lugar que habitamos como ciudadanos¹.

Desde esa perspectiva, en cualquier ciudad existen piezas artísticas consideradas monumentales y públicas que, pertenecientes al ámbito de la arquitectura, la ingeniería o a ese fenómeno amplio, complejo e indeterminado que hoy conocemos como Arte Público, se distinguen sin embargo de lo que, en principio, todos tenemos como grabado a fuego en nuestras conciencias al respecto de su definición, es decir, una escultura exenta que, inserta en el medio urbano, posee un carácter monumental y simbólico.

A partir de aquí y para completar la definición básica del modelo, habría que aludir a la estructura misma del objeto, articulado históricamente en la síntesis de dos piezas entendidas como un todo indisoluble. Estamos hablando de un motivo (escultura) situado sobre un soporte (pedestal) que lo eleva, enfatizando su verticalidad y alzándolo por encima del transeúnte. Así sobredimensionada, la pieza se engrandece y, al sobresalir por su tamaño, se destaca monumentalizándose. No obstante y simultáneamente, el pedestal también es un intermediario, un nexo de unión que conecta y enraíza el motivo con el lugar donde se emplaza, por lo que en definitiva, el monumento no es sino un objeto plástico que, singularizado en medio de la ciudad, se señala, se hace notar, y señala y hace notar el espacio que lo acoge.

¹. De hecho estas son las cualidades a las que alude el diccionario en su definición de monumento como "Obra pública y patente, en memoria de alguien o de algo" (RAE), o como "Cualquier construcción arquitectónica o escultórica, como obelisco, estatua, etc., que se erige para conmemorar algo o decorar un lugar" (María Moliner).

Es decir, el monumento se convierte en un reclamo, una señal, un signo. O sea, en una imagen pública que representa y comunica. Y es justamente esta cualidad la que le permite establecer una situación de diálogo con el espectador colectivo, a cuya percepción y reflexión convoca como un componente imprescindible para su existencia. Porque si bien toda forma de arte es por definición pública, es decir, comunicativa, en el caso del monumento público este hecho resulta fundamental puesto que se sitúa, precisamente, en el lugar de mayor y más inmediato reconocimiento por parte del receptor: las calles y las plazas de la ciudad.

El monumento público sale al paso del viandante, no hay que ir a buscarlo, no se encierra en ámbitos privados o especializados (galerías, museos, templos, cementerios...) sino que ocupa física y significativamente el lugar del ciudadano, interviniendo sobre la apariencia de un entorno cuyas variables perceptivas, semánticas y funcionales se ven modificadas por su presencia. En ese sentido parece pertinente advertir que, al tratarse de un conjunto formado por dos elementos (objeto y espacio) entendidos como un producto único, contemplar por separado a uno de sus componentes sin tener en cuenta al otro, implicaría que ambos pierdan parte sustancial de su sentido haciendo que el todo desaparezca, se desintegre y no sea.

Así pues y desde esta posición, el monumento público se define como una obra de arte capaz de sensibilizar el lugar en que se ubica desde el momento en que, teniendo en cuenta el carácter comunitario del medio urbano, su presencia alude inevitablemente a la memoria colectiva, es decir, al conjunto de los ciudadanos, a la propia idea de ciudad y, por tanto, a la idea de organización colectiva de los hombres, de lo social, de la civilización.

En consecuencia, el monumento público es un hecho estético a la vez autónomo y social. Una doble naturaleza que, según Adorno, resulta imprescindible en la definición de obra de arte (Adorno, 2004) y que este género condensa en mayor medida que cualquier otro producto artístico al habitar en medio de ese escenario de relación y comunicación social que es la ciudad, donde actúa como un signo identitario de lo colectivo y lo comunitario a través de lo individual y lo concreto.

Monumentos que hacen ciudad

Extrapolando la reflexión que se acaba de plantear –y aún a riesgo de contradecirla–, en el caso sevillano podríamos afirmar que el mayor y más significativo monumento público de la ciudad no es sin embargo una pieza escultórica, sino una obra arquitectónica. Se trata de la Giralda, el alminar de la antigua mezquita almohade que, en 1568, fue rematada con el bronce del Giraldillo como símbolo del triunfo del humanismo renacentista frente al mundo islámico. Dicha operación, que transformó la primitiva torre en el soporte (pedestal) de una escultura alegórica (motivo), logró convertir al nuevo conjunto en la seña de identidad de una Sevilla que asume, sin fisuras, la idea de *civitas* como encarnación del nuevo orden social, económico y político del estado moderno. Su enorme altura impone escala a la ciudad a partir de una marcada verticalidad que sobresale por encima del caserío y señala el núcleo sagrado por excelencia del centro histórico, para definir un hito significativo con el que resulta muy difícil competir.

Por esas fechas, Sevilla estaba inmersa en un ambicioso plan de reformas que, desde la iniciativa oficial, se destinó a la reorganización y embellecimiento de sus espacios públicos, con la intención de articular un nuevo modelo de ciudad en consonancia con los principios de racionalización del medio urbano moderno que proponían los tratados arquitectónicos de la época.

Porque Sevilla era ya a estas alturas (y desde que en 1503 fuera designada como Puerto de Indias), el núcleo financiero más importante de España. De tal manera que el continuo y diversificado aumento de su población junto a la inevitable asimilación de las teorías humanistas, le hicieron tomar conciencia de su entidad cosmopolita y, con ella, de la necesidad de transformar la irregularidad orgánica del urbanismo medieval mediante la apertura y expansión de una red urbana entendida ahora como espacio público para uso y disfrute del ciudadano.

Y es en ese contexto donde aparecen dos de los ámbitos urbanos más significativos de la ciudad, a través de los cuales se dibuja el paisaje que acoge a algunos de los monumentos públicos más valiosos con que contamos en la actualidad: las Columnas de la Alameda de Hércules² y la Fuente de Mercurio.

Nacidos ambos de sendas operaciones de saneamiento urbano, en los dos casos nos encontramos con monumentos que *hacen ciudad*, es decir, piezas elaboradas exprofeso para perfilar el espacio para el que han sido diseñadas al que, además, llenan de significado. Pues bien, de entre los dos, el primero destaca por la proximidad de su esquema formal con el modelo antes esbozado: un soporte-pedestal de enorme altura rematado por una figura mítica que actúa como emblema del espíritu de los nuevos tiempos. Y es precisamente con él con quien aparece por primera vez la estatuaria urbana en la ciudad de Sevilla, partiendo de una tipología que, nacida en el mundo clásico, se fija como modelo en el renacimiento para alcanzar su cénit durante el siglo XIX.

El monumento en sí, conformado por un par de columnas procedentes de un antiguo templo romano ubicado en la calle Mármoles y rematadas por las figuras de Hércules y Julio César, se situó en el extremo sur del nuevo paseo arbolado que el asistente Francisco Zapata y Cisneros organizó para la ciudad. El gigantismo de estas columnas y la focalización de su emplazamiento se conjugaron proporcionalmente con la fuerte dirección longitudinal del espacio a diseñar, estableciendo la fuga en profundidad del esquema en perspectiva que planteaba la traza del arquitecto Asensio de Maeda. Y jugando a dibujar una suerte de pórtico virtual de ingreso a ese nuevo espacio urbano –que consiguió eliminar la insalubridad y marginación arrabalera de la pantanosa zona norte de la ciudad–, su enorme altura y el carácter emblemático de los mármoles que lo coronan describen un conjunto preñado de humanismo que alude al orden



Columnas de Hércules y Julio César. Las esculturas son obra de Diego de Pesquera. Siglo XVI. © Pepe Morón

2. Los capiteles corintios que rematan las columnas fueron restaurados por el arquitecto Asensio de Maeda, mientras que las figuras de Hércules y Julio César son obra de Diego de Pesquera.



Plaza del Triunfo. © Pepe Morón

Sevilla a lo largo de los siglos con distintos matices y apariencias, y dando forma a casos como los de las Victorias Aladas que decoran la plaza de América; algunas de las cruces diseminadas por la ciudad (plaza de Teresa Enríquez o plaza de las Mercedarias); el monumento a Colón en los Jardines de Murillo, o el monumento a la Inmaculada en la plaza del Triunfo.

Esta plaza, que recibe su nombre de uno de los dos monumentos allí ubicados, nace como consecuencia de las reformas interiores del casco urbano vinculadas al Plan de Obras Conexas a la Exposición Iberoamericana de 1929. Situada en el núcleo sagrado y monumental por excelencia de la ciudad, su traza⁵ plantea una ambientación escenográfica de signo neobarroco, protagonizada por el punto de fuga que establece el Monumento a la

racional de la civilización frente al desorden natural de la umbría boscosa a la que da acceso.

De hecho, las columnas (arquetipo abstracto de la figura humana entendida como tótem civilizador) conectan simbólicamente a la Sevilla del Quinientos con un pasado mítico alusivo a su genealogía heroica y a la vinculación de esta con la monarquía española³. Alusión que se vio reforzada en el siglo XVIII con la colocación de otras dos columnas en el extremo norte del paseo que, rematadas por sendos leones tenantes con el escudo de las armas reales y el de la ciudad, respectivamente⁴, cierran la composición monumental y el programa iconográfico de un ámbito pensado como emblema de lo cívico y destinado a la exhibición y encuentro de las clases dirigentes.

Estos monumentos responden, de entre las distintas modalidades que presentan los monumentos sevillanos, a la estructura del denominado *triumfo*, es decir, a la disposición de un soporte columnario rematado por una figura. Un tipo en el que el protagonismo del soporte no anula, sin embargo, la importancia de la imagen que sustenta ya que ésta, al situarse a una altura considerable respecto al viandante, adquiere unas connotaciones de poder y elevación espiritual absolutamente privilegiadas. Su fuerza de inercia lo convierte en un modelo recurrente, desarrollado en

3. En las inscripciones de los cubos que sirven como base a las columnas se identifica a Hércules con Carlos V y a Julio César con Felipe II, vinculando así la dimensión simbólica de las figuras míticas con los monarcas responsables de la creación de un estado moderno cimentado sobre el núcleo financiero más importante del imperio: la Sevilla del Quinientos, definida por Lope de Vega como puerto y puerta de las Indias, por donde todos los años se puede decir que entra dos veces en ella el sustento universal de España. (Lope de Vega, 1973: 353)

4. Fueron creadas por el escultor portugués Cayetano de Acosta en 1764, siendo Ramón Larumbe el asistente de la ciudad.

5. En 1846 el arquitecto Balbino Marrón había diseñado una plaza de salón romántica que fue sustituida por la que trazó Juan Talavera y Heredia en 1918.

Inmaculada situado en la cota de mayor altura de su lado este. A partir de aquí se dibuja el eje principal de la composición, cuyo extremo oeste se remata con la presencia del segundo de los monumentos que habitan el entorno: el Triunfo a la Virgen del Patrocinio⁶. Esta conexión visual abre un diálogo entre ambas obras, reforzando el carácter unitario del conjunto e intensificando sus evidentes relaciones tipológicas y significativas. Todo lo cual hace que nos encontremos ante la singularidad de un espacio que aparece doblemente connotado a través de dos monumentos diferentes, separados por dos siglos de distancia pero unidos por un mismo esquema formal –el tipo triunfo– y una temática común de iconografía mariana. De esta forma, ambas piezas se definen como puntos de referencia que se ocupan de *hacer ciudad*, es decir, de actuar como sendos focos de ordenación visual que re-significan al espacio en que se ubican otorgándole la cualidad de *lugar*. Porque “La noción de lugar no designa simples determinaciones fotográficas o geométricas sino el entorno en el que se produce el encuentro con un mundo habitado por sentidos, por memorias, por divinidades” (Solá-Morales, 2002: 113).

Al respecto de los monumentos, el triunfo dieciochesco actúa como referencia inmediata del de la Inmaculada, que versiona el tipo al incluir cuatro pilares que, unificados por un entablamento corrido, se rematan con la figura de una Inmaculada cuyos perfiles blancos se recortan nítidos contra el cielo en el que parece estar suspendida. El conjunto se erige sobre un podio que alberga las imágenes de cuatro señalados inmaculadistas sevillanos y se sitúa sobre un graderío octogonal rodeado por un parterre ajardinado en pendiente. La elocuencia de ese pedestal, espectacularmente teatralizado por las figuras y escudos que lo habitan, se expande en su base hacia el espacio circundante hasta adherirse al suelo con la misma fluidez que la lectura iconográfica que ofrece. Esta última, centrada en el símbolo de pureza personificado en la imagen del remate, se anuncia previamente al viandante a través de unos personajes que relacionan a la ciudad –acérrima defensora del dogma desde el siglo XVII– con el culto a la Inmaculada y que aluden, desde el plano de lo terrenal, a la dimensión espiritual de lo conmemorado. De esta forma tanto la ascensionalidad producida por la estilización escalonada de sus volúmenes, como el orden de lectura iconográfico que impone, refuerzan la importancia de un pedestal que, a la altura de los ojos, se muestra asequible y participativo en su expansión e implicación con el espacio del espectador.

Por el contrario su interlocutor, el monumento a la Virgen del Patrocinio, posee un pedestal columnario cuya labra, semejante a las labores de orfebrería, se desarrolla en su ascensionalidad hasta, sin solución de continuidad, diseñar una pequeña urna que acoge al motivo. El pedestal ha *envuelto* al motivo, se ha hecho uno con él. La imagen mariana, como si de una joya se tratase, queda velada a los ojos del espectador, semiculta y custodiada por esa especie de relicario gigante cuya presencia, como objeto de veneración, se refuerza por la verja que lo circunda para aislarlo como un lugar sagrado.

En cualquier caso, en ambos el pedestal es el elemento dominante, el que primero entra en contacto con el transeúnte para acercarlo o mantenerlo alejado de un motivo que, como el resto de su entorno, aparece marcado por el signo de lo sacro.

6. Este triunfo, ejecutado por el Maestro Mayor de la Catedral, José Tomás Zambrano, fue levantado en 1756 en agradecimiento a los escasos daños producidos en la ciudad como consecuencia del terremoto de 1755 (Hernández Núñez, 1992: 117-127), mientras que el de la Inmaculada Concepción fue esculpido por Lorenzo Coullaut Valera en 1918 según diseño de José Espiau Muñoz (Espiau Eizaguirre, 1987: 143-147).

La elocuencia del pedestal

La cercanía física del pedestal al espacio habitado por el transeúnte lo convierte en el lugar ideal para concentrar la información complementaria y/o explicativa del monumento, propiciando la inserción en él de mensajes que facilitan la comunicación racional y emotiva con el ciudadano. Y dado que su presencia constituye una parte imprescindible del todo que configura el monumento, su relación con el motivo debe estar presidida por la coherencia proporcional, plástica y significativa.

A ese respecto, el monumento a Daoíz en la plaza de la Gavidia⁷ cuenta con un pedestal en el que se insertan dos relieves relativos a la *virtú* del homenajeado y en los que la agitación y expresividad de sus formas vivifican el ademán, declamatorio y distante, de la estatua que lo corona. El carácter ejemplarizante del militar se completa así con el aspecto emotivo y dramático de unos relieves que escenifican los ideales románticos de heroísmo y libertad, en un acercamiento sentimental al ciudadano que contempla, a su mismo nivel, la dimensión humana del personaje. La factura ligera y suelta del bronce que los materializa contrasta con la rigurosidad arquitectónica de un pedestal de mármol rosa que, elevado sobre una gradería, se rodea con una verja de motivos militares. Su perfil intensifica y extiende la presencia del pedestal, para dibujar un perímetro que aísla al héroe en una especie de *altar laico* que distancia al ciudadano convirtiéndolo en el espectador de un teatro público ejemplarizante.

A partir de aquí, la autorreferencialidad del monumento, reforzada por su ubicación centralizada, se expande en una composición piramidal cuya planta cuadrangular repite, como un eco, el perímetro de la plaza; mientras que la figura de Daoíz, de cara al edificio de la antigua Capitanía Militar, establece un punto de vista preferente que, sin anular la lectura en derredor, prima la alusión a los valores patrios como paradigma de ciudadanía. De tal manera que, finalmente, el monumento no solo constituye un arquetipo de lo que supuso la estatuaria conmemorativa decimonónica como instrumento didáctico de propaganda ideológica, sino que es capaz de plantear un diálogo sutil con su entorno urbano en función de su ubicación concreta en el espacio y de las direcciones visuales y conexiones iconográficas que este le proporciona.

Un ejemplo diametralmente opuesto es el del monumento a San Fernando, cuyo pedestal, demasiado complicado y de una altura desproporcionada respecto a la figura del santo, plantea una clara disconformidad con esta última acusando la diferente autoría de cada una de las piezas⁸. El carácter de reafirmación emblemática de la monarquía derivado de su posición centralizada quedó sin embargo minimizado por las alteraciones sufridas en el diseño original de la plaza, cuyo desvirtuado espacio ha contribuido, sin duda, a eliminar la majestuosidad que todo monumento ecuestre debe tener⁹.

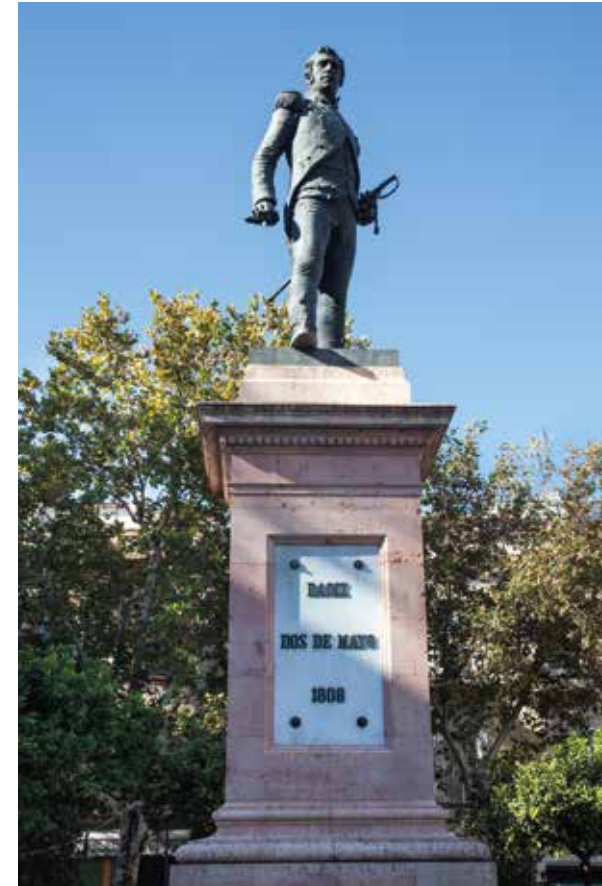
No ocurre así con el monumento a El Cid cuyo pedestal¹⁰, un prisma blanco de impecables líneas neoclásicas, juega a realzar los volúmenes de una figura imponente que, con su gesto triunfal, se erige en el centro de la glorieta de San Diego. Desde allí y orientado hacia las puertas del recinto expositivo del 29, actuó como punto de

7. El bronce de Daoíz fue realizado en 1887 por el escultor Antonio Susillo, autor también del monumento a Velázquez (1892) en la plaza del Duque de la Victoria y del Monumento a Miguel de Mañara (1896) situado actualmente en los Jardines de la Caridad.

8. La figura del rey fue creada por el escultor Joaquín Bilbao en 1916, mientras que el pedestal responde a un diseño realizado tres años después por el arquitecto Juan Talavera y Heredia.

9. La plaza Nueva fue diseñada en 1852 por el arquitecto Balbino Marrón siguiendo la modulación homogénea y regular del esquema de Plaza Real francesa.

10. Los autores de este pedestal fueron el arquitecto Vicente Traver y el escultor Mariano Benlliure.



Antonio Susillo. Monumento a Daoíz. 1887. © Pepe Morón



Agustín Sánchez Cid. Monumento a Martínez Montañés. 1924. © Pepe Morón

referencia para los habitantes y visitantes de la ciudad, función que aún hoy sigue manteniendo a pesar de estar completamente aislado por el tráfico incesante de su entorno. El dinamismo y la expresividad de la escultura contrastan vivamente con la tectónica sobria y geometrizada de su pedestal, donde un par de inscripciones aluden al carácter heroico del homenajeado. Y es precisamente la cualidad de forma simple y rigurosa que posee el pedestal la que lo capacitó para aceptar, sin fricciones, la envoltura de croché que transformó a la figura de El Cid en un efímero pero novedoso foco visual para la ciudad a finales del pasado 2013.

La transformación se debió a la intervención realizada por la artista neoyorkina Olek, quien utilizó el gancho para cubrir una pieza curiosamente creada también por una mujer, la escultora norteamericana Anna Hyatt Huntington. El resultado fue la conversión del tono gris del bronce en una llamativa masa multicolor que convirtió temporalmente un modelo de monumento público tradicional en una obra de arte público, es decir, en una pieza que, según Armajani, se define como “disponible, útil y común” (Armajani, 1999: 35). El innegable aire pop que adquirió la estatua resemantizó temporalmente el monumento, levantando un gran revuelo mediático tal como pretendía su autora: “El arte debe provocar cambios, abrir la mente, me gusta hacer pensar a la gente; se puede amar u odiar, me es indiferente, pero sí creo que debe generar una sensación; la obra no estará completa hasta que el público reaccione ante ella” (Barahona, 2013).

Despreciando sin embargo el centro, el monumento a Martínez Montañés se sitúa en una posición marginal —a un lado de la fachada de la iglesia de El Salvador que da nombre a la plaza—, dejando libre el resto de la superficie para

no entorpecer la función de relación comunitaria de un espacio público entendido ahora como un lugar democrático e igualitario, sin jerarquías. Realizado por Agustín Sánchez Cid en 1924, es producto de ese deseo de adornar la ciudad que la coyuntura de la Exposición de 1929 ofrece a una Sevilla que reorganiza sus espacios públicos con la intención de presentar una imagen moderna y atractiva ante los futuros visitantes. De ahí la escala y proporciones de un monumento permanentemente habitado por seres humanos de toda edad y condición cuyo pedestal, en perfecta simbiosis con el bronce que sustenta, lo realza y eleva a una discreta altura. De hecho la figura, sedente y con la cabeza levemente inclinada, dibuja una estructura piramidal que se expande en su base-pedestal hasta configurar un volumen cercano y acogedor que se involucra, sin conflictos, en el deambular diario del ciudadano de a pie.

Lo monumental y lo doméstico

La misma intención de saneamiento y decoración urbana preside la apertura de la plaza de la Virgen de los Reyes, ordenada en su centro con una fuente-farola diseñada en 1928 por José Lafita Díaz y donde los volúmenes bulbosos y perfiles mixtilíneos de la pieza juegan a relacionarse, en clave neobarroca, con la estética del vecino Palacio Arzobispal. Con esta fuente, que combina el agua y la luz a través de los surtidores de un vástago que se remata con faroles colgantes, el autor ha actuado según lo que recomendaba el escultor Miguel Blay cuando

advertía que “el artista encargado de un monumento público tiene que proceder como ese modesto artesano a quien se le encargara hacer un mueble para un lugar determinado de una casa, el cual lo primero con que se preocupa es saber para qué ha de servir el mueble, dónde se ha de colocar, de qué espacio dispone, qué objetos le rodean, qué estilo y color dominan el conjunto, etc..., requisitos que muy pronto advierte que no son tan secundarios como parece” (Blay, 1910).

Porque, efectivamente, su novedoso diseño consigue, como si de un esbelto candelabro se tratara, iluminar, sanear y conectar los diferentes sectores de un entorno dominado por el signo de lo monumental y lo histórico, al que sensibiliza y adorna con la tradición renovada de sus formas. De tal manera que, como si se fuera a decorar la habitación de una casa, se coloca en medio de la ciudad, entendiéndose a esta como el hogar del ciudadano al modo en que la describía la famosa frase de Tierno Galván: “Todos tenemos nuestra casa, que es el hogar privado; y la ciudad, que es el hogar público”.



José Lafita Díaz. Fuente-farola en la plaza Virgen de los Reyes. 1928. © Pepe Morón

Y es precisamente ese aspecto familiar y *doméstico* el que presenta el único ejemplo de fuente dieciochesca que conservamos en la ciudad, la fuente de la plaza de la Encarnación, diseñada para centralizar la estructura del antiguo mercado situado en dicha plaza y en el que jugaba un papel básicamente funcional, antes que simbólico o decorativo. Lamentablemente minimizada ahora tras la remodelación de la plaza, quizás fuera ese carácter funcional el que la hizo desprestigiar los típicos juegos de agua barrocos para ofrecernos un aspecto más cercano, de uso inmediato y asequible, proporcionado a la escala humana.

Escala trasladable a un buen número de plazas y plazuelas que, creadas en el contexto de la estética regionalista y su proyecto de reforma urbana, se diseminan por el núcleo histórico creando un ambiente doméstico e íntimo que nos habla de una ciudad para pasear, exhibirse y vivir el encuentro como si de un ámbito privado se tratara.

El caso de la plaza de Doña Elvira es un ejemplo paradigmático al respecto. En él la simplicidad de líneas y el pequeño tamaño de su fuente central nos la definen más como un objeto decorativo, como un objeto mueble de esos que acompañan la tertulia y el descanso de los típicos patios de las casas sevillanas. De hecho, el cerramiento arquitectónico de la plaza y su ajardinamiento de parterres y bancos nos habla de la aparición de un nuevo concepto de jardín, íntimo y recoleto que, a medias entre la escena pública y la sensación de privacidad, impregna el ambiente del barrio de Santa Cruz.

Véase si no la propia plaza de Santa Cruz, donde las gradas de su monumento central, la Cruz de la Cerrajería, han estado hasta hace poco ocupadas con las macetas que le colocaban los vecinos. Obra barroca de Sebastián Conde y ejemplo de la mejor rejería de nuestro siglo XVII, esta cruz se presenta indisolublemente ligada a su pedestal, para configurar un bloque único que, con sus motivos de hojarasca, roleos y zarcillos, se aproxima al ambiente ajardinado de su entorno. Este último, un marco vegetal que envuelve el andén elevado de su centro, actúa como un eco de la arquitectura que delimita el perímetro de la plaza, para dar forma a una especie de caja china dentro de la cual destaca el monumento.

Su origen seicentista nos remite a otra de las tipologías presentadas por los monumentos sevillanos: la cruz. Una tipología que encontramos en un buen número de espacios residuales de la ciudad como producto, en la mayoría de los casos, del señalamiento de cementerios parroquiales que, con su presencia, sacralizaban el lugar. Desde los primeros casos quinientistas hasta su proliferación en la ciudad barroca describen, a través de un signo abstracto pero cargado de connotaciones religiosas como es la cruz, la presencia del poder de la Iglesia frente al poder civil en una ciudad conventual como fue Sevilla hasta bien entrada la contemporaneidad. En la mayoría de estos casos, la relación proporcional entre el signo y su espacio es bastante ajustada, destacando el antiguo crucero de



Sebastián Conde. Cruz de la Cerrajería. 1692. © ICAS-SAHP, FMS, archivo Serrano



Proyecto de Antonio Barrionuevo y escultura de Sergio Portela. Fuente memorial de la Generación del 27. 2010-2011. © Pepe Morón

Hernán Ruiz II para el camino de San Lázaro que actualmente se esconde en uno de los ámbitos más singulares de la ciudad, la plaza de Santa Marta, un antiguo adarve islámico que posee también ese carácter ambiguo, a medias entre lo privado y lo público, al que el monumento dota de una dimensión de espacio comunitario que, en su origen, no poseía.

La discreta escala impuesta por la estética regionalista se mantuvo en la ciudad incluso cuando se trató de monumentalizar los nudos viales pensados para la ordenación del tráfico y la articulación de las nuevas avenidas creadas para la Exposición Iberoamericana. Ese sería el caso de la Fuente de Sevilla que, ubicada en el recién inaugurado ensanche de la Puerta de Jerez, resume las expectativas de proyección de futuro abiertas por el mencionado evento. En ella y tras el fallido intento de un primer diseño¹¹, una melancólica matrona sentada en el carro del progreso personifica a la ciudad acompañada por los atributos de la navegación, la pesca, el comercio y la industria como símbolos de riqueza. Orientada hacia el sur, señala la dirección hacia la que se proyecta la expansión de la ciudad por estas fechas, sirviendo de enlace entre el recinto expositivo allí ubicado y el eje configurado por la nueva gran vía que lo conecta con el centro histórico. Se convirtió así en la protagonista de uno de los lugares de mayor visualidad de la nueva Sevilla, esa que a través de determinados monumentos emblemáticos articula una nueva perspectiva para la ciudad, en una intervención que reproduce el típico esquema radial del ensanche contemporáneo.

11. Su autor, Manuel Delgado Brackembury, realizó esta fuente en 1928 tras desechar el primer diseño que había ideado para ella: una victoria alada apuntando al cielo en actitud triunfalista.

Dicho ensanche, recientemente peatonalizado, acaba de ser remodelado con la Fuente Memorial de la Generación del 27, que actúa como bisagra entre la Puerta de Jerez y los también rehabilitados Jardines de Cristina (Barrionuevo, 2013: 52-60). El proyecto, firmado por el arquitecto Antonio Barrionuevo, cuenta con la colaboración del escultor Sergio Portela, responsable de la figura desnuda que, recostada y leyendo, alude a la musa de la inspiración poética. Destacando el bronce de su material contra el blanco luminoso del mármol que la rodea, la suavidad de sus perfiles neocademicistas contribuye a la calma de su actitud, reposada y estable como la marcada horizontalidad que presenta la fuente. Sin embargo no es este elemento monumental el único que aparece resemanizando el antiguo Salón de Cristina¹², puesto que la fuente se ve acompañada por una serie de bloques pétreos que, dispersos por los jardines, contienen inscritos algunos poemas de los conmemorados: la piedra como icono, como símbolo de eternidad, de permanencia. Se trata pues de un monumento fragmentado, un monumento *expandido* que te hace pasear y sentir, además de conmemorar y reconocer. Y ahí es donde radica su valor, en ese disolverse en un entorno por el que se extiende en un sentido horizontal radicalmente opuesto a la verticalidad autorreferencial que caracteriza al monumento público tradicional. Por el contrario, su concepción se acerca más a una forma de hibridación entre urbanismo, escultura y paisajismo que, entendida como una única actuación plástica, configura un territorio simbólico, comunicativo y relacional. Un escenario para las sensaciones.

El entorno y el “ambiente”

En realidad, esas cualidades de horizontalidad y dispersión las encontramos en todos los jardines monumentales con los que cuenta Sevilla, precisamente porque se trata de espacios dominados y diseñados por el elemento vegetal, verdadero protagonista de ese fragmento de naturaleza que, sometida por la mano del hombre, se convierte en un producto cultural que llamamos jardín. En ellos el elemento monumental tiene un papel muy próximo a lo decorativo ya que, sin dejar de significar el lugar en que se ubica, juega más bien a configurar un *decorado* al combinarse con el resto de los elementos artificiales (pérgolas, bancos, fuentes...) que, junto a la vegetación, no tienen sino la intención de crear un ambiente, un escenario.

Ese carácter de ambientación escenográfica es el que asume el Jardín de las Delicias de Arjona, uno de los primeros espacios públicos ajardinados que se diseñan para la ciudad¹³ y que fue concebido en un principio como un ámbito de aires románticos cargado de pintoresquismo. En él y a pesar de las sucesivas intervenciones que se han ido sucediendo sobre su traza y apariencia, aún podemos percibir hoy día ese aroma de paisaje culto y elegante que define uno de los conjuntos de mayor valor artístico de cuantos constituyen el capítulo de la escultura pública sevillana. En medio de su vegetación encontramos una serie de piezas monumentales de temas mitológicos, junto a una suerte de galería de retratos en forma de bustos de aires cortesanos, a los que la aristocracia y la flamante burguesía

12. Cargado de connotaciones románticas, el jardín fue trazado en un principio como un “jardín mitológico” que se inauguró en 1830, fecha de la onomástica de la reina Cristina a quien estaba dedicado, para posteriormente y ya reducido en su extensión, adoptar el diseño realizado en 1928 por José Villagrán que crea un espacio ajardinado de aires localistas impregnados de sevilanismo, donde se aloja desde 1929 el monumento a Castelar realizado por Manuel Echevoyán.

13. Su creación se debe a la iniciativa del Asistente José Manuel de Arjona que, en 1825, encargó su traza al arquitecto Melchor Cano a quien acompañó el botánico y paisajista Claudio Boutelou como autor de su ajardinamiento.



Jardines de las Delicias de Arjona. © Pepe Morón

regionalista se dirigió como a colegas para dar vida a un espacio que fue considerado como el *jardín galante* del recinto expositivo de 1929. De ahí el sofisticado ambiente de un jardín que, como si de un teatro de la memoria se tratara, permite al ciudadano actual evocar los brillos de esa atmósfera ilustrada y seductora que escenificaba el “Carnaval Elegante” descrito por la literatura de la época.

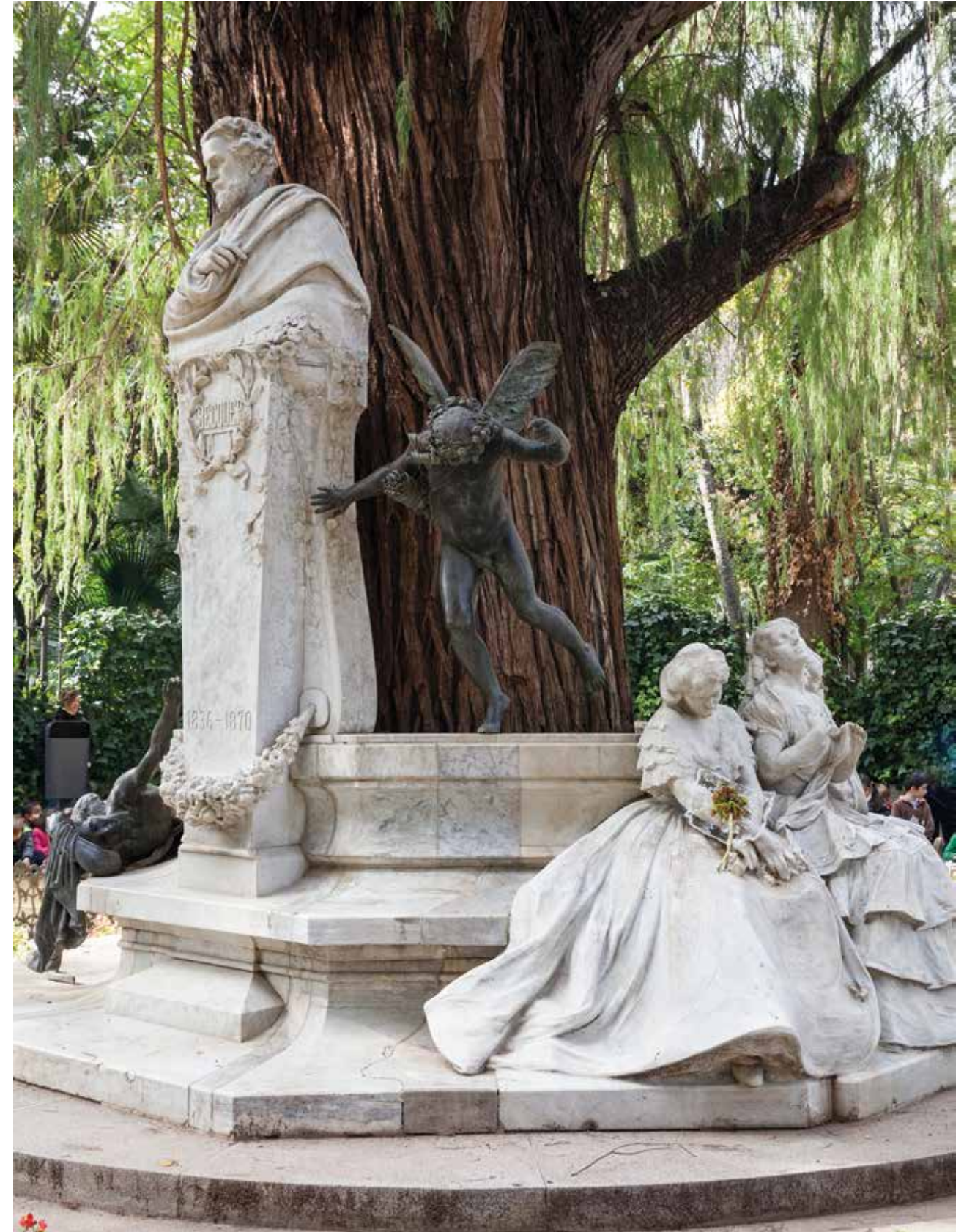
Hoy día, sin embargo, el lugar aparece cercado por una verja que termina por aislarlo a modo de museo al aire libre, para albergar un conjunto escultórico cuya importancia no radica solo en la excelente calidad de sus tallas, sino también en la elocuencia de unos pedestales que, con sus jugosas tarjas, rocallas y espirales, merecen ser considerados como formas autónomas, con valor en sí mismas y no como simples soportes de los mármoles que sustentan¹⁴.

Pero el monumento más significativo al respecto de esta capacidad de crear ambiente en el más amplio sentido de la palabra es el erigido a Bécquer¹⁵ en uno de los espacios más deliciosos y sugestivos de la ciudad en su vocación de convertirse en una biblioteca al aire libre, es decir, en un lugar en donde caben la lectura y el reposo junto al paseo y el encuentro: el Parque de María Luisa.

Entendido desde la tradición del jardín público como *ciudad maravillosa*, como lugar lleno de recovecos y sorpresas donde todo puede pasar, el parque se reserva especialmente para el mundo de la cultura y las artes, por

14. Los bustos de mármol fueron traídos desde Roma a mediados del siglo XVIII para decorar el jardín del Palacio Arzobispal de Umbrete, siendo sus pedestales diseñados por Cayetano de Acosta.

15. Este monumento fue realizado por Lorenzo Coullaut Valera en 1911.



Lorenzo Coullaut Valera. Monumento a Bécquer. 1911. © Pepe Morón



Eduardo Chillida. Monumento a la Tolerancia. 1992. ©Pepe Morón

lo que no es extraño que dentro de su recinto se diseñe un espacio para homenajear al poeta sevillano. Allí, una glorieta con cerramiento vegetal enmarca la escena central de un monumento que juega a derramarse, a abrirse, a desbordar sus límites hacia el entorno circundante, donde una serie de bancos y anaqueles para libros completan la imagen de un ámbito sensual y refinado, recogido y romántico que propicia el estar y la lectura sosegada de las obras de Bécquer. El núcleo de este conjunto, un taxodio que actúa como cubierta natural de su espacio, es capaz de integrarse con las figuras que lo rodean para, en su consideración de la naturaleza como objeto escultórico, crear un ambiente típicamente modernista.

En una estructura que es todo pedestal el autor, siguiendo un juego de redundancias muy del gusto del momento, sitúa un segundo pedestal-peana que sostiene el busto del poeta. Junto a él, en sus gradas pasan cosas: tres mujeres –cuyas poses de mármol blanco personifican el olvido, la plenitud y el deseo del amor– se conjugan, entre *rumor de besos y batir de alas*, con los bronce de un caprichoso amorcillo y un desmayado Cupido herido... *es el amor que pasa*. Su carácter escenográfico y abierto logra involucrar a las figuras en el espacio circundante, incorporando a su vez la acción del paseante que suele depositar flores en el regazo de las enamoradas para, protagonizando el último acto de la obra, completar el melancólico *tempus fugit* de su significado intrínseco.

Así concebido, el conjunto parece trasladar al espacio público el ambiente privado de un habitáculo en el que, rodeados de muebles y objetos cotidianos (bancos, estanterías, bustos, flores, libros...), podemos encontrarnos como en casa. Un ámbito donde lo descriptivo y lo emocional se unen en una simbiosis que permite al viandante la experiencia de un lugar en el que el monumento deja de ser unívoco y autorreferencial, para convertirse en un instrumento de comunicación interactiva que propicia, de forma muy contemporánea, la participación tanto física

como intelectual o sentimental del paseante. O lo que es lo mismo, un monumento que denota los valores sociales, cívicos y culturales de una *ciudad verde* pensada para ser vivida, sentida, propia.

En la misma línea destaca el monumento a la Tolerancia¹⁶ ubicado junto al río en el muelle de la Sal. Concebido con una tectónica de formas abstractas depositadas directamente en el suelo, se presenta con una apariencia radicalmente distinta del anterior: si aquel era todo pedestal, este es todo figura. Así pues, desaparecido el pedestal, la obra rompe con la lógica convencional del monumento para superar la idea de centro o foco y expandirse hacia un espacio de enormes perspectivas y múltiples puntos de vista. Allí se señala y significa, relacionándose con el ambiente en función del juego plástico de masas, huecos y contrastes de luces y sombras que las variaciones lumínicas proyectan en las texturas y planos de su estructura. Esta lo dibuja como una geometría expandida, descentrada, sin límites ni jerarquías visuales, creando una obra abierta que contempla el vacío como parte integrante de su naturaleza. Y con él al viandante que, al igual que el espacio circundante, queda *raptado* por el ámbito acogedor de su exedra o los apéndices que se expanden y contraen desde sus colosales proporciones. En consecuencia estamos hablando de una de las pocas piezas que presentan valor monumental de las creadas últimamente para la ciudad, ya que ejemplifica la transformación de un género como el monumento público que, a partir de los años 60 es matizado y reinterpretado, precisamente en función del cuestionamiento del pedestal.

De hecho también sin pedestal o, mejor dicho, con un pedestal natural, la lámina de agua de un estanque, aparece la fuente de Juan Sebastián Elcano¹⁷ destinada a decorar la glorieta de los Marineros Voluntarios que articula el cruce de vías abierto hacia el nuevo barrio de Los Remedios. De ahí que, aunque se presente a ras del suelo y con un carácter expansivo y abierto a su entorno, resulte inaccesible para el transeúnte que solo puede acercarse a ella con esa mirada fugaz que impone el tráfico rodado.

Configurado por un grupo escultórico que cuenta con la figura del homenajeado junto a una columna rostral y el relieve de un mapamundi, se acompaña de unos juegos de agua que completan la composición rivalizando con el resto de los motivos. Mirando hacia el río, el monumento se recorta sobre el fondo vegetal del vecino Parque de María Luisa dibujando un conjunto que asocia el elemento natural (agua, aire, vegetación) con el bronce y la piedra, en un todo integrador que, capaz de diluirse en el paisaje que le rodea, manifiesta esa tendencia hacia lo múltiple, expansivo y relacional de las nuevas aportaciones del género.

Ubicación y dislocación

Algo que no han logrado los ejemplos más recientes de escultura pública sevillana que, desde finales del siglo pasado, han ido apareciendo en la ciudad. Pertenecientes en su mayoría al género de la estatuaria y situados preferentemente en el casco histórico, los menos de ellos ocupan discretos espacios residuales o ámbitos semiprivados, mientras que la mayoría se expone abiertamente a la mirada del viandante en medio de sus calles y sus plazas, fuera de escala y sin una adecuada correspondencia entre la forma y el sentido de uso del espacio.

16. El monumento es obra del escultor Eduardo Chillida, quien lo realizó en 1992 por iniciativa del Ayuntamiento.

17. Su autor fue el escultor Antonio Cano Correa, quien lo realizó en 1973.



Luis Álvarez Duarte. Monumento a Pastora Imperio. 2006.
© Pepe Morón

Creados a lo largo de las cuatro últimas décadas, ni siquiera las piezas más recientes parecen acusar las innovaciones planteadas por los cambios estéticos y conceptuales de la escultura monumental contemporánea. De hecho, por lo general y salvo honrosas excepciones, presentan una enfática descripción naturalista cuya retórica declamatoria se oculta bajo el supuesto baño de modernidad de unos volúmenes simplificados que terminan por desvirtuar el espíritu clasicista de su sustrato académico. Por lo demás, su carácter conmemorativo y autorreferencial configura una galería homogénea de retratos cuya iconografía, castiza y localista, parece traducir la impermeabilidad de la respuesta social y de la administración a la intervención del arte actual en los espacios cívicos; es decir, la de un arte participativo, diversificado y expansivo que, huyendo de discursos homogéneos, propicie múltiples registros de interpretación que actúen como referencia de lo comunitario.

Por el contrario, la insistencia de su aparición en el medio urbano más parece responder a una instrumentalización puramente ornamental de lo que tradicionalmente entendemos como monumento público, que a la verdadera función de signo comunicativo para la colectividad que este poseía en su origen.

Veamos si no la escultura de Pastora Imperio¹⁸, situada en la confluencia de las calles O'Donnell y Velázquez, cuya reducida escala la hace inapreciable en medio de un universo de acentos informativos y reclamos publicitarios que dibujan el nuevo paisaje urbano de la ciudad contemporánea. La figura, enfatizada y firmemente anclada al lugar por el pedestal que la sustenta, da la espalda a la movilidad y contingencia de su entorno para, perdiendo de todo punto su elocuencia, configurar una presencia emboscada, un verdadero obstáculo físico en el deambular ciudadano, uno más de esos *ruidos visuales* que contribuyen a enmascarar la identidad del centro histórico sevillano para transformarlo en un auténtico no-lugar.

Porque a estas alturas el concepto y la función tradicional del monumento público se han desdibujado, como también lo ha hecho la realidad del espacio urbano contemporáneo. Colonizado por la publicidad y sometido a una creciente privatización (terrazas, kioscos...) el espacio ciudadano está perdiendo su cualidad de público para convertirse en un lugar que, dominado por el fluir de lo transitorio y lo difuso, se define ahora como una suerte de enlace, de espacio libre que hay que atravesar apresuradamente para llegar a los sitios. De ahí que esta sea sin duda la peor ubicación para una pieza cuya vocación de singularidad y permanencia la inhabilitan para competir con el perfil múltiple y fugaz de una sociedad saturada de estímulos. De manera que, incapaz de crear ambiente, generar

18. Realizado por Luis Álvarez Duarte en 2006, fue subvencionado por la Casa de Alba.

perspectivas visuales o facilitar direcciones espaciales se presenta, antes que nada, como una pieza desubicada que manifiesta una situación de absoluta incongruencia con el lugar en que se aloja.

Algo parecido ocurre con las que aparecen dispersas por el paseo de Cristóbal Colón, donde se despliega un rosario de esculturas que, como la anterior, repiten sin más el tándem pedestal-figura. Concebidas con una iconografía centrada en el mundo del toreo¹⁹, las piezas describen un conjunto que define el estereotipo de lo sevillano a través de su folklore. Y un conjunto que, ante lo inadecuado de su escala y la uniformidad de sus planteamientos plásticos, acaba viendo anulada su intención monumental frente a la cualidad de presencia y la impronta de permanencia histórica de los verdaderos monumentos que lo rodean: la Torre del Oro, el río Guadalquivir, la Plaza de Toros, el Puente de Triana...

Junto a ello, su distribución espacial, aleatoria e invasiva, hace que se conviertan en claros estorbos visuales que contaminan el paisaje urbano de la zona para, no obstante, terminar siendo engullidos precisamente por ese entorno en el que pretenden legitimarse. Porque sus respectivas ubicaciones, muy próximas entre sí y saturando el entorno de la Plaza de Toros, parecen más bien responder a actuaciones políticas coyunturales que, realizadas para satisfacer las demandas de algunos de los grupos sociales que conforman el conjunto de la ciudadanía, no hacen sino, finalmente, generar indiferencia ante esa supuesta memoria colectiva a la que aluden.

Desde el momento en que “la ciudad es la forma material en que ha cristalizado la expresión de los poderes político, religioso, económico y social” (Maderuelo, 2000: 31) es evidente que estamos cultivando una Sevilla teatral, escenográfica, que se mira a sí misma autorretratándose a través del tópico folklorista. Una Sevilla que, siguiendo el modelo tradicional de ciudad turística, se *arregla* para recibir a sus visitantes, ante los que se exhibe y promociona como si de un escaparate se tratara. Porque de hecho este tipo de actuaciones no se reducen al sector que estamos analizando sino que se extiende al resto del núcleo histórico, donde se está creando una suerte de museo al aire libre que entiende el espacio público solo “como un receptáculo para la escultura y, en cualquier caso, esta escultura ya es un trabajo en sí misma... Un encargo es engullido por la tradición académica y se convierte en decoración” (Remesar, 1999: 207).

Porque, queramos o no, el espacio público es también un espacio político lleno de connotaciones ideológicas, como demuestra el caso del Monumento a Juan Pablo II²⁰ cuya erección y lugar de ubicación fue ampliamente cuestionado, expresando públicamente esa pugna entre administraciones que, tras seis años de debate lo llevó, finalmente, a ocupar un lugar privilegiado dentro de la ciudad: la plaza de la Virgen de los Reyes.

Pero el espacio público es asimismo un espacio social perteneciente por igual a todos los colectivos que forman parte de la comunidad ciudadana, por lo que no es extraño que sus habitantes manifiesten también su posición al respecto de los monumentos que pueblan sus calles y sus plazas. Y dado que el enorme poder simbólico de las esculturas urbanas es equiparable al de su potencial como chivo expiatorio, tampoco puede extrañarnos que, además de los habituales actos vandálicos a que todo monumento público está expuesto, estos hayan podido ser utilizados como soporte para algunas intervenciones efímeras de carácter reivindicativo o simplemente estético. Unas consensuadas y otras clandestinas, estas intervenciones han modificado puntualmente la apariencia y significado de muchos de ellos, dorando –por ejemplo– ciertas zonas del monumento a la Inmaculada con motivo de la Bienal de

19. Son las de los toreros Pepe Luis Vázquez (Alberto Germán Franco, 2003), Manolo Vázquez (Luis Álvarez Duarte, 2005) y Curro Romero (Sebastián Santos Calero, 2001), acompañados por la figura de Carmen la Cigarrera (Sebastián Santos Rojas, 1973).

20. Es una pieza creada por el escultor Juan Manuel Miñarro en 2012.



Venancio Blanco. Monumento a Juan Belmonte. 1972. © Pepe Morón

Flamenco de 2012 (Barba, 2012) o *empaquetando* a un número considerable de los dispersos por el centro, en una suerte de *performance* reivindicativa como la realizada por el colectivo SevillaPara el 30 de mayo de ese mismo año (SevillaPara, 2012).

Sin embargo, dentro del capítulo de la estatuaría urbana relacionada con el mundo taurino, merece la pena mencionar el Monumento a Juan Belmonte²¹, que desde la plaza del Altozano mira de frente a la Maestranza. Heredero de la estética cubista, el bronce de Belmonte, enmarcado sobre el fondo vegetal que le presta el ajardinamiento circundante, se alza sobre un pedestal de ladrillo escalonado que lo eleva, desde la calle Betis, hasta la cota del Puente de Triana. Desde allí se muestra asequible al paseante, quien comprueba cómo a través de sus volúmenes fragmentados puede acceder a la visión de la Giralda, la Torre del Oro o la propia Plaza de Toros. De esta forma, el monumento presenta dos caras: la una cercana y participativa, la otra imponente en su altura y posición espacial al presidir el jardín que lo acoge en la calle Betis. Desde cualquiera de los dos puntos de vista, el monumento se relaciona fluidamente con su entorno, como tam-

bién lo hace el dedicado a Mozart²², situado junto al Teatro Maestranza, con el que se emparenta además a través de la referencia cubista a que alude la geometría dulcificada de sus perfiles. Este último, enfatizado por la rigurosa esencialidad de un cubo-pedestal minimalista y aséptico, se acerca al viandante al presentar al músico inclinado sobre sí mismo en una postura relajada e íntima, muy distante de la retórica emblemática de los monumentos cercanos.

Itinerancia y no-lugar

Y también jugando a acercarse al ciudadano, aunque en este caso por estar directamente apoyado en el suelo sin pedestal, aparece el grupo escultórico *Muchachas al sol*²³, cuya plástica innovadora da vida a una iconografía hedonista que muestra la cara más vanguardista y antiacadémica de la escultura pública sevillana del momento. Su aparición en la escena urbana generó un sonado rechazo social que provocó su destierro al Parque de María Luisa desde su

21. La escultura, que ha sido restaurada en 2007, fue realizada por Venancio Blanco en 1972.

22. Realizada por Rolando Campos en 1991, fue ubicada en un primer momento frente al lugar que hoy ocupa desde 2004.

23. Su autor fue Antonio Cano Correa, quien la realizó en 1963.



Antonio Cano Correa. *Muchachas al sol*. 1963. © Pepe Morón

emplazamiento original en la plaza de Cuba, para terminar ubicándose, en 1973, en el jardín próximo a la glorieta de las Cigarreras cuya isleta central ocupa desde 1980.

De nuevo un nudo de organización viaria, un punto más dentro de la anónima red circulatoria de la ciudad contemporánea que, llena de ligamentos y conexiones despersonalizados, pone de manifiesto el proceso de modernización, sin desarrollo, generado por la expansión de Sevilla a partir de los años 60. Pero es precisamente la imprecisión de sus formas orgánicas y semi abstractas, al margen de toda emblemática o representatividad concretas, la que le permite habitar esa suerte de espacio anónimo dominado por el tránsito apresurado y la visión fugaz, ese no-lugar en el que se erige como un sutil acento, discreto aunque significativo, para sensibilizarlo y convertirlo en un lugar con identidad.

De hecho esta es prácticamente la única pieza de escultura pública sevillana que puede entenderse como una muestra de los derroteros por los que se movía la vanguardia artística de aquellos años. Es decir, estamos hablando de un monumento urbano que aparece como un hito en el panorama de la creación escultórica sevillana de los años 60 y que, además, manifiesta ese carácter itinerante que caracteriza a muchos de los ejemplos que habitan la ciudad contemporánea, describiendo lo que Rosalind Krauss define como la *condición negativa* de la escultura contemporánea "...una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar" (Krauss, 1985: 64).

En Sevilla sin embargo, no asistiremos a la aparición de piezas de estas características hasta la década de los 90, fundamentalmente como consecuencia de la celebración de la Expo'92 y toda su política de embellecimiento urbano para la ciudad. Entre tanto esta, enfrascada en el saneamiento y regeneración de sus espacios urbanos degradados así como en la creación y planeamiento de nuevos barrios que permitieran su expansión, apenas pone el acento en la ornamentación de los mismos.

No obstante veremos aparecer algunos ejemplos de escultura pública novedosos, como el monumento a Bécquer creado por Antonio Illanes (1967) para el Núcleo Residencial Las Golondrinas, que fue encargado y donado posteriormente al Ayuntamiento por la propia empresa constructora de los bloques, quien con ello dejaba una huella de su paso por la gestión de la ciudad. Junto a él, otras piezas escultóricas decoran jardines y parques ciudadanos (Luis Gómez-Stern y Emilio García Ortiz, glorieta de Luis Montoto, 1959/1967, Parque de María Luisa) o espacios residuales y semipúblicos como el monumento a la Maternidad de Penella (1968/1970) en los jardines del hospital Virgen del Rocío o la Alegoría de la Ingeniería de Emilio García Ortiz (1968) para la Escuela Técnica Superior de Ingeniería Industrial.

Paralelamente se abrió una vía de intervención de los poderes públicos sobre la ciudad centrada en los nuevos nudos de enlace y articulación de los espacios recién ordenados, contribuyendo a su decoración con la construcción de fuentes monumentales que, con la sencillez y rotundidad de las que crea Alberto Camps para la glorieta Plus Ultra (1972) o la Gran Plaza (1974), establecen y señalan la nueva ordenación vial de las perspectivas visuales que centralizan.

A partir de aquí y prolongándose hasta la actualidad, la ciudad vive la inercia del modelo de monumento público tradicional que, a pesar de su obsolescencia, continúa en algunos ejemplos durante los años 80 y sobre todo en los 90 como consecuencia de las operaciones de reforma y saneamiento vinculadas a la Exposición Universal de 1992. Imposibles de analizar debido a la diversidad y abundancia de ejemplos con los que contamos, solo advertir el carácter ornamental de la mayoría de fuentes y grupos escultóricos que los componen y la preferencia, salvo en los casos insertos en la ciudad histórica, por lugares abiertos como zonas verdes, glorietas y otros nudos de concentración vial; lo que los hace aparecer como hitos aislados que sensibilizan ese nuevo paisaje urbano, duro y despersonalizado, que caracteriza a la ciudad contemporánea: los no-lugares.

Muchos de ellos presentan esa cualidad de pieza trashumante que, creada sin tener en cuenta ningún lugar concreto, puede ser transportada y ubicada en cualquier parte. Pero este no es solo un fenómeno que afecte a los monumentos más recientes porque, de hecho, algunos monumentos históricos también han participado de esa condición de movilidad. La Pila del Pato sería un buen ejemplo de ello puesto que, desde su primera ubicación en la plaza de San Francisco (1850), ha seguido deambulando por la ciudad en función de las posibilidades decorativas o de uso que una fuente de sus características podía prestar a sus habitantes²⁴, ya que es una pieza que allí donde se ha ido desplazando ha actuado siempre como referencia y signo, como hito y lugar de encuentro ciudadano, hasta el punto de prestar su nombre al espacio que la acoge desde mediados de los 60, la plaza de San Leandro, conocida popularmente como la Pila del Pato.

Un monumento pues, que en todo momento ha conseguido generar espacio, crear ambiente, hacer ciudad. Cualidades que son aplicables igualmente a la fuente de Mercurio de la plaza de San Francisco, concebida precisamente para señalar el punto de fuga del espacio que configuró la que fue la plaza mayor de Sevilla hasta el siglo XIX. Esta fuente, o más concretamente la figura que la coronaba, también sufrió varios cambios de emplazamiento que desvirtuaron el simbolismo específico del Mercurio Argifontes que, desde lo alto de su vástago, vigilaba las actividades administrativas y comerciales que se desarrollaban en la plaza. En su periplo, la fuente primitiva desapareció para rehacerse en 1717 con una nueva figura que seguía el modelo de la original. En la actualidad, una nueva fuente (Rafael Manzano, 1974) sirve de base al bronce dieciochesco componiendo así un puzzle que combina piezas de distintos momentos históricos. Hecho que, por otra parte, se advierte en otras fuentes de la ciudad como la de Catalina de Ribera²⁵ que incorpora, entre pinturas y cerámicas, una pieza de la fuente manierista que se ubicó durante el siglo XVIII en la plaza del Pumarejo.

En ella, Talavera diseña la estructura arquitectónica de una fuente que enmarca el fragmento manierista en un gesto apropiacionista de lo más contemporáneo. Pero se trata de una apropiación que trasciende en conmemoración, porque allí hay un fragmento real del pasado ilustre que se evoca. Es decir, lo conmemorado está presente, no es una idea, ni una alegoría. Es ese frontis de mármol que, junto al retrato de la homenajeadada, hace que el puzzle tenga sentido.

De esa misma idea de puzzle participa el monumento a la Niña de los Peines²⁶ que, estrenando pedestal, fue reubicada en julio de 2009 en el extremo norte de la alameda de Hércules. Allí, aprovechando la inauguración del monumento a Chicuelo²⁷ y junto al bronce de Manolo Caracol²⁸, se configura una suerte de complejo escultórico folclorista que remata las obras de remodelación del paseo. La concepción global del grupo, unificado por esos nuevos pedestales que juegan a prolongar los perfiles de los broncees que sustentan, matiza la autorreferencialidad del tipo para disolverlo en un todo distinto, capaz al menos de decorar ese rincón históricamente abandonado que ahora las aloja. Y dado que dos de las piezas habían antes ocupado distintas (des)ubicaciones, parece oportuno aludir al respecto a la famosa frase de Daniel Chester French en 1914: "Lo importante no es encontrar un lugar para la estatua sino encontrar una estatua para el lugar".

24. Esta fuente ha ido pasando sucesivamente por la plaza de San Francisco, la Alameda de Hércules, el Prado de San Sebastián y la plaza de San Leandro.

25. Se trata de una fuente adosada a la muralla del Alcázar en los Jardines de Catalina de Ribera, realizada por Juan Talavera y Heredia en 1921 como parte del programa iconográfico diseñado para el conjunto.

26. Diseñado por el escultor Antonio Illanes del Río, fue inaugurado en 1968.

27. Creado por Alberto Germán Franco en 2009.

28. Este monumento, realizado por Sebastián Santos en 1991, ocupó en un principio el extremo sur de la Alameda de Hércules.

Este ha sido el papel jugado por las esculturas depositadas en la pradera sur del paseo de las Delicias, que no son sino fragmentos de la fuente monumental de la Plaza de los Conquistadores creada para la Exposición Iberoamericana de 1929. Las figuras²⁹, abandonadas allí por el azar del paso del tiempo, son capaces de crear una atmósfera hedonista y melancólica en perfecta sintonía con el jardín que sirve de apéndice al mencionado paseo. Y es justo su descontextualización y la desaparición de sus pedestales originales lo que les posibilita ofrecer una nueva lectura interpretativa y un más moderno, expansivo y cercano modo de relación con el ciudadano. Como lo hacen esas intervenciones efímeras que, ocasionalmente y sin intención de quedarse para siempre, revitalizan el casco histórico sevillano. De hecho, tanto la fina ironía de las figuras de Ripollés como el desfile de Meninas de Manolo Valdés, no actuaron en su momento compitiendo con la monumentalidad de su entorno sino que, por el contrario –y al permitirnos experimentar directamente sus volúmenes y sus huecos, sus texturas y sus brillos, su cercanía y su intensidad–, enfatizaron puntualmente su condición de espacio para la relación y participación ciudadana.

En consecuencia, no parece que lo itinerante y lo efímero sean un hándicap para el monumento público de la ciudad contemporánea. Sobre todo en el caso de Sevilla, experta en hacer deambular a sus pasos de Semana Santa por las calles y las plazas del centro... ¿o no son auténticos monumentos públicos esas tallas que, sobre pedestales móviles, van sensibilizando periódicamente los lugares por donde se desplazan?

Epílogo (El Paréntesis)

En 1992 la Exposición Universal de Sevilla propició, en el recinto acotado de su superficie, la aparición de un buen número de piezas monumentales y públicas que, en su mayoría, jugaban a relacionarse con los edificios en cuyas proximidades se situaban. Entre todas configuraron una especie de malla simbólica que, extendiéndose por sus calles y jardines, planteaba esa nueva dinámica comunicativa y estética tan característica de lo que hoy entendemos como arte público. Es decir, la búsqueda del contacto funcional y simbólico con el ciudadano a través de la ausencia del pedestal; la incorporación del hueco a la masa tectónica, que ahora se fragmenta y abre hacia el vacío; la progresiva pérdida de referencias naturalistas, y por último y como consecuencia de lo anterior, la debilitación de su capacidad de significación específica y la potenciación de sus cualidades decorativas y funcionales.

Hemos de tener en cuenta que se trata de una ciudad *ex novo*, donde las propuestas artísticas se codean y fusionan con la decoración del mobiliario urbano y el embellecimiento de los espacios con objetos estéticos –aunque no necesariamente artísticos– en los que, no obstante, interviene la actuación plástica como elemento determinante. Pensada además para ser habitada por una multitud diversificada y en tránsito, comprobamos cómo la mayoría de ellas son piezas abstractas; formas ensimismadas que actúan como meras señales, como signos de referencia y orientación. A partir de aquí, ofrecen una primera lectura basada en el puro formalismo y su capacidad de generar imágenes, evocaciones o fricciones con el entorno en que se ubican. Pero su neutralidad formal no impide que nos comuniquen significados que ahora, y sin repetir la épica de los monumentos convencionales, se concentran en las novedades plásticas sin caer en la ostentación emblemática ni en la arrogancia de lo masivo, porque ya no están pensados sino como objetos para experimentar y dialogar con el ciudadano de una manera libre y directa.

29. Se trata de las alegorías de Iberia (Manuel López Pintado, 1928), la del Río Guadalquivir (Agustín Sánchez Cid, 1928) y la del Río Magdalena (José Laffita Díaz, 1928).



Esculturas de los jardines de La Cartuja. © Pepe Morón

En este sentido, la desaparecida señalética (Rogelio López Cuenca) o la *Cápsula de Tiempo* (Federico Guzmán) jugaban, desde la ambigüedad y el equívoco de sus propuestas, a confundirse con los bancos (Gabriel Teixidó), farolas (Perry A. King y Santiago Miranda), fuentes (F. Carrascal y J. M. Fernández) o la misma empalizada (Javier Garrido) como elementos integrantes de su mobiliario urbano.

Junto a ello, un conjunto de esculturas que, desde la síntesis del *Deshollinador* (Eduardo Arroyo) hasta las abstracciones radicales de la *Fuente de los pájaros* (Ettore Spalletti), pasando por la pieza *Doña Elvira* (Miguel Berrocal) o la instalación *No ma dejado* (Eva Lootz), planteaban una relación interactiva con el paseante, tanto a nivel físico como a través de la reflexión y la producción de sensaciones. Y todo ello combinándose con los hitos marcados por las piezas que, como el Globo Terráqueo o la Esfera Bioclimática y las fuentes, jardines y glorietas ornamentales, se diseminaban por el recinto dibujando un paisaje lleno de sorpresas visuales y reclamos estéticos muy alejados de aquel objeto de conmemoración heroica que domina el casco histórico.

Lamentablemente perdidas o deterioradas, en la actualidad algunas de ellas ocupan un lugar privilegiado frente al Monasterio de la Cartuja, para recordarnos desde allí que, como afirma Jaume Plensa, “la escultura en el espacio público tiene esa intención de salir del museo, de acercarse a la gente, de introducir belleza en su vida cotidiana. Otra función es la de regenerar el espacio. Hace años que insisto en ello... El espacio público es un territorio extraordinario en el que el arte y la comunidad pueden compartir cosas muy próximas. Creo mucho en el arte acercándose a la gente”. (Pulido, 2011).

En cualquier caso, lo que no cabe duda es que todas ellas habitaron ese paréntesis que supuso la creación del recinto expositivo, al que decoraron sensibilizándolo y, de paso, ofreciéndonos un amplio panorama de las posibilidades que actualmente tiene el arte en los espacios públicos.

BIBLIOGRAFÍA:

Adorno, Theodor (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Álvarez, L.; Collantes, A.; Zoido, F. (1982). Plaza, plaza mayor y espacios de sociabilidad en Sevilla intramuros. En: *Place et sociabilité en Europe et Amérique Latine*. París: Diffusion de Bocard.

Armajani, Siah (1999). Manifiesto: El arte público en el contexto de la democracia americana. En: *Siah Armajani:[exposición]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Banda y Vargas, Antonio de la (1981). Datos para la historia de la escultura sevillana del siglo XIX. *Boletín de Bellas Artes*, n. 9, p. 185-191.

Banda y Vargas, Antonio de la (1982). Panorama de la escultura sevillana en el siglo XX. En: *Homenaje al profesor Hernández Díaz*. Sevilla: Universidad, p.751-781.

Barahona, Pepe (31, octubre, 2013). “Olek: Dar una segunda piel de Croché al Cid es subrayar su importancia”. *ABC de Sevilla*. Disponible en: <http://sevillaciudad.sevilla.abc.es/reportajes/casco-antiguo/cultura-casco-antiguo/olek-dar-una-segunda-piel-de-crochet-al-cid-es-subrayar-su-importancia/>[consulta 25, mayo, 2014]

Barba, Eduardo (6, septiembre, 2012). Bollywood en la Plaza del Triunfo. *ABC de Sevilla*. Disponible en: <http://sevilla.abc.es/20120906/sevilla/sevi-sevilla-estatuas-doradas-201209052040.html> [consulta 5, mayo, 2014].

Barrionuevo Ferrer, Antonio (2013). Desde Sevilla, arquitectura y poesía: Rehabilitación e integración de los Jardines del Cristina, Sevilla. *eDap: documentos de arquitectura y patrimonio*, n. 6, p. 52-60.

Blay Fábregas, Miguel (1910). *El monumento público: su objeto moral y su finalidad artística. Discurso leído en la recepción pública de Miguel Blay el día 22 de mayo de 1910; y contestación de José Ramón Mélida*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Blázquez Sánchez, Fausto (1989). *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana de 1929 (1900-1930)*. Ávila: Fausto Blázquez.

Bonet Correa, Antonio (1978a). *Andalucía Barroca*. Barcelona: Polígrafa.

Bonet Correa, Antonio (1978b). *Morfología y ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Brajos Garrido, Alfonso (1970). Apuntes para la vida de Sevilla 1828-1829. *Archivo Hispalense*, n. 159-164, p. 207-314.

Cabra Loredó, María Dolores (1988). *Iconografía de Sevilla: 1400-1650*. Madrid: El Viso.

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

Espiau Eizaguirre, Mercedes (1987). El monumento a la Inmaculada Concepción de Sevilla, un triunfo del pasado. En: Congreso Español de Historia del Arte (5. 1984. Barcelona). *Actas del V Congreso Espanyol d'Historia de l'Art*. Barcelona, vol. 2, p. 142-147.

Espiau Eizaguirre, Mercedes (1993). *El monumento público en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Gállego, Julián (1982). Sevilla y el monumento a Murillo (1838-1868). *Goya*, n. 169-171, p. 44-51.

Gaya Nuño, Antonio (1959). La estatua ecuestre en el arte barroco. *Goya*, n. 27, p. 151-154.

Guichot y Sierra, Alejandro (1925). *El cicerone de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. 2 v.

Hernández Núñez, Juan Carlos (1992). La Construcción del triunfo a la Virgen del Patrocinio en la renovación urbana de Sevilla. *Archivo Hispalense*, n. 22, p. 117-127.

Illanes Rodríguez, Antonio (1975). Antonio Susillo y su ingente obra. *Boletín de Bellas Artes*, n. III, p. 11-26.

Krauss, Rosalind (1985). *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Kairós.

Krauss, Rosalind (2002). *Paisajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.

Lafita Gordillo, María Teresa (1998). *Sevilla turística y cultural: fuentes y monumentos públicos*. Madrid: Prensa Española.

Lleó Cañal, Vicente (1979). *Nueva Roma: mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Lleó Cañal, Vicente (1982). Mercurio en Sevilla. En: *Homenaje al profesor Hernández Díaz*. Sevilla: Diputación Provincial, p. 225-230.

Lope de Vega, Félix (1973). *El peregrino en su patria*. Madrid: Juan B. Avalor-Arce.

Maderuelo, Javier (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori.

Maderuelo, Javier (1995). Cuatro modelos de recuperación de obras de arte público. En: Simposio de Arte en la Calle (2º. 1994. Santa Cruz de Tenerife). *Arte y Espacio público: II Simposio de arte en la calle*. M. A. Fernández-Lomana y R. Salas (eds.). Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Maderuelo, Javier (2000). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación César Manrique.

Marín de Terán, Luis (1980). *Sevilla: centro urbano y barriadas*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Marín Medina, José (1978). *Escultura española contemporánea (1800-1878)*. Madrid: Edarcom.

METIS, Conservación y Restauración (2013). *El Cid de Sevilla: proceso de restauración del monumento al Cid Campeador en Sevilla* [en línea]. Disponible en: <http://www.metisrestaura.com/elcidde Sevilla/monumento/> [consulta 25, mayo, 2014].

Montoto, Luis (1924). *El monumento a San Fernando*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Navascués Palacio, Pedro (1969). La fuente como elemento urbano. *Ciencia Urbana*, n. 1, p. 46-50.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso (2007). *Cayetano de Acosta (1709-1778)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Pulido, Natividad (6, abril, 2011). “Parecía que la escultura pública era para decorar rotondas; no es así” [en línea]. *ABC*. Disponible en: <http://www.abc.es/20110406/cultura/abci-jaume-plensa-201104060302.html> [consulta 6, junio, 2014].

Reyero, Carlos (1999). *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra.

Serrera, J. M.; Oliver, A. (1989). *Iconografía de Sevilla 1650-1790*. Madrid: El Viso.

Sevilla. Ayuntamiento. Gerencia de Urbanismo (2012a). *Guía de monumentos de Sevilla: escultura, fuentes y retablos*. Disponible en: <http://sig.urbanismosevilla.org/sevilla/art/monumentos/index.html> [consulta 28, mayo, 2014].

Sevilla. Ayuntamiento. Gerencia de Urbanismo (2012b). *Inventario-Diagnóstico de los Monumentos Públicos de Sevilla*. Disponible en: <http://www.sevilla.org/urbanismo/publicaciones/inventario.asp> [consulta 8, junio, 2014].

SevillaPara (30, mayo, 2012). “Estatuas enfurecidas”. Disponible en: <http://sevillapara2012.blogspot.com.es/2012/05/accion-estatuas-enfurecidas.html> [consulta 5, mayo, 2012].

Sobrino Manzanares, María Luisa (1999). *Escultura contemporánea en el espacio urbano: transformaciones, ubicación y recepción pública*. Madrid: Electa.

Solá Morales, Ignasi (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.

Suárez Garmendia, José Manuel (1980). La formación de plazas en Sevilla a mediados del siglo XIX. *Archivo Hispalense*, n. 129, p. 239-254.

Trillo de Leyva, Manuel (1980). *La Exposición Iberoamericana: la transformación urbana de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Villar Movellán, Alberto (1977). *Juan Talavera y Heredia*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Villar Movellán, Alberto (1982). Las fuentes monumentales de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. En: *Homenaje al profesor Hernández Díaz*, p. 884-887.

Vioque, R.; Vera, J. M. (1987). *Apuntes sobre el origen y evolución morfológica de las plazas del casco histórico de Sevilla*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía: Área de Infraestructura y Equipamiento Urbano del Ayuntamiento de Sevilla.



El Cementerio de San Fernando

Francisco Javier Rodríguez Barberán

Probablemente este capítulo requiera una explicación previa que en otros casos resultaría superflua: me estoy refiriendo a la consideración patrimonial de un cementerio en concreto, de *nuestro* Cementerio de San Fernando. Nadie pone en tela de juicio que una colección pictórica o un edificio singular del siglo XVI sean parte integrante del legado cultural; es más, al ampliarse los límites del concepto *patrimonio*, gran parte de la sociedad ha asumido con naturalidad el valor de bienes cuyo reconocimiento académico y oficial es relativamente reciente –el *patrimonio inmaterial*, el industrial o incluso el patrimonio moderno–, y son contemplados ya como parte integrante de una herencia común. Sin embargo, no podemos obviar que existen aún ámbitos que, de un modo metafórico, podríamos situar en la *periferia* de dicho patrimonio (Rodríguez Barberán, 2007): los cementerios son quizás el mejor ejemplo de ello.

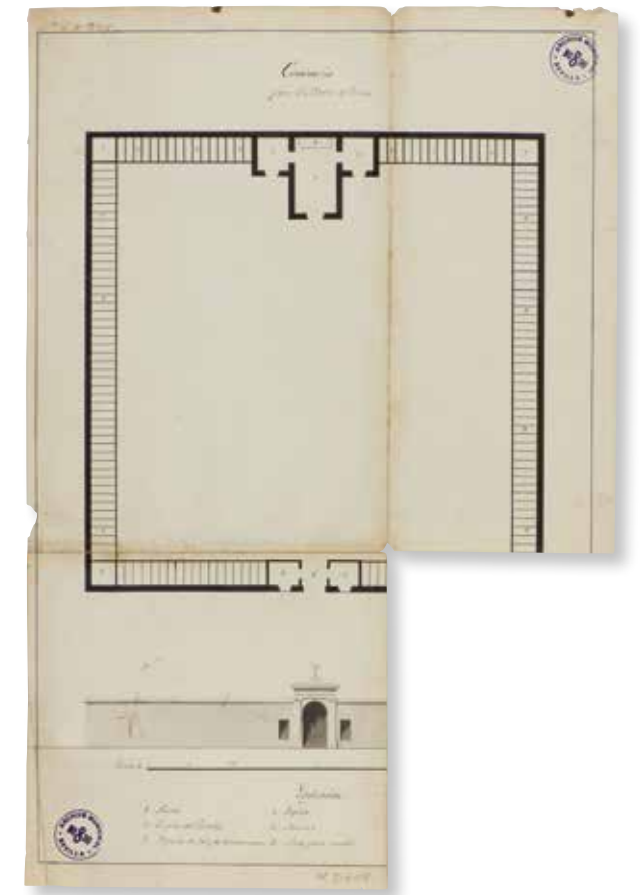
En el mundo contemporáneo, y de modo muy especial en las sociedades desarrolladas, integrar la muerte dentro de lo cotidiano es inusual. Aislados o como colectivo, los individuos aceptan que la muerte irrumpa en sus vidas como hecho inevitable y dramático, pero solo en raras ocasiones asumirán que es posible reflexionar y dialogar en torno al complejo mundo que la rodea. Dicho mundo está constituido en gran parte por elementos que son esenciales en líneas de investigación tan comunes hoy como los estudios sobre *historia de las mentalidades* o los *cultural studies*, por citar tan solo dos de los más reconocibles campos de reflexión historiográfica. Y como es lógico, los cementerios reclaman aquí su papel: desde finales del siglo XVIII, pero sobre todo a lo largo de los siglos XIX y XX, no hay espacio tan cargado de significado para entender las relaciones del *hombre ante la muerte* –y uso aquí de modo deliberado el título del estudio clásico de Philippe Ariès (Ariès, 1977)– como ellos. Paradójicamente, su inclusión dentro de las listas y catálogos patrimoniales –por no hablar ya de su consideración social– es todavía poco visible. Agradezco por tanto la oportunidad de su reivindicación a través de una obra singular, cuya historia se inició hace más de siglo y medio.

Un prólogo necesario

Todas las ciudades tienen su particular geografía funeraria, construida a través de la relación que los espacios de la vida cotidiana tienen con aquellos que se reservan para los muertos. Curiosamente, pocos sitios nos hablan tanto sobre los vivos como los que estos destinan a sus difuntos: los enterramientos –y de modo muy especial los colectivos– aparecen llenos de indicadores cargados de información, lo cual los convierte en singulares *depósitos de memoria*. En el caso de Sevilla, y de modo análogo a lo ocurrido en muchas más poblaciones, las murallas fueron, desde la etapa romana a la de dominación musulmana, frontera entre los mundos de la vida y de la muerte. En la Antigüedad, las tumbas y los enterramientos colectivos se ubicaban en las afueras de las ciudades, vinculadas casi siempre a caminos y calzadas: en la Sevilla islámica, espacios como el del Prado de San Sebastián fueron utilizados con ese fin, y la situación continuó así hasta la Reconquista. Es en ese momento cuando la capital hispalense pasará a integrarse en un proceso común a todo el occidente medieval: de modo metafórico podemos decir que los muertos van a protagonizar un contundente asalto a las defensas de la ciudad, y así, de puertas adentro, templos y conventos se van a poblar de tumbas y criptas, mientras que en el espacio urbano, el entorno de las iglesias se verá ocupado por cementerios parroquiales. Para quienes ostentaban el poder político, religioso o económico, o para los miembros de gremios y cofradías, una tumba digna era algo por lo que merecía la pena realizar un esfuerzo. Aunque cueste trabajo admitirlo, la mayoría de los altares y capillas de nuestros templos –es decir, una gran parte de su patrimonio mueble e incluso inmueble– fueron encargados por una persona, familia o corporación que hallaban su compensación por el gasto realizado en el derecho a sepultura al amparo de los muros sagrados. Por el contrario, quienes no podían ser enterrados de ese modo, tenían que conformarse con el anonimato de las fosas comunes en lugares que hoy son, en muchos casos, plazas junto a las iglesias. Los espacios de la muerte tenían, pues, varios rostros: en los templos y los conventos, capillas, altares o sepulcros mostraban su belleza mientras que el subsuelo se llenaba de cadáveres. La cara más terrible se veía en los enterramientos parroquiales, y sobre todo se ponía de manifiesto cuando la muerte rompía con su *rutina* y se convertía en un fenómeno incontrolado: me refiero a las epidemias que azotaron la ciudad a lo largo de la Edad Media y Moderna (Velázquez y Sánchez, 1996). En esos momentos la excepcionalidad de la situación ponía también en crisis el modelo de sepelios intramuros, y en muchas ocasiones se habilitaban espacios donde provisionalmente poder acoger el gran número de fallecidos. Pocas imágenes testimonian esto tan bien como el cuadro que se conserva en el hospital del Pozo Santo y que, en su ingenuidad, se convierte no obstante en un espléndido testimonio de la epidemia de 1649, la mayor sufrida nunca por la ciudad (Carmona García, 2004: 203-273).

Las reformas higienistas del siglo XVIII empezaron a considerar que estas fórmulas de relacionarse con la muerte eran, ante todo, un problema sanitario. En España será Carlos III quien legisle sobre esta materia por primera vez, y su Real Cédula de 3 de abril de 1787 será el punto de partida de un proceso que, lentamente, llevará a la edificación de cementerios extramuros (Saguar Quer, 1988). En el caso de Sevilla, habrá que esperar hasta el arranque del siglo XIX para que un acontecimiento de gran relevancia para la historia de la ciudad plantee de un modo claro la necesidad de afrontar cambios: me estoy refiriendo a la epidemia de fiebre amarilla de 1800, que provocó una mortandad masiva (Hermosilla Molina, 1978). Los enterramientos provisionales que se habilitaron para la misma no consiguieron consolidarse, pero era evidente que cada vez se hacía más difícil mantener el uso de los espacios funerarios intramuros. Así, y a pesar de un periodo en el que hubo un cierto olvido de las iniciativas ilustradas,

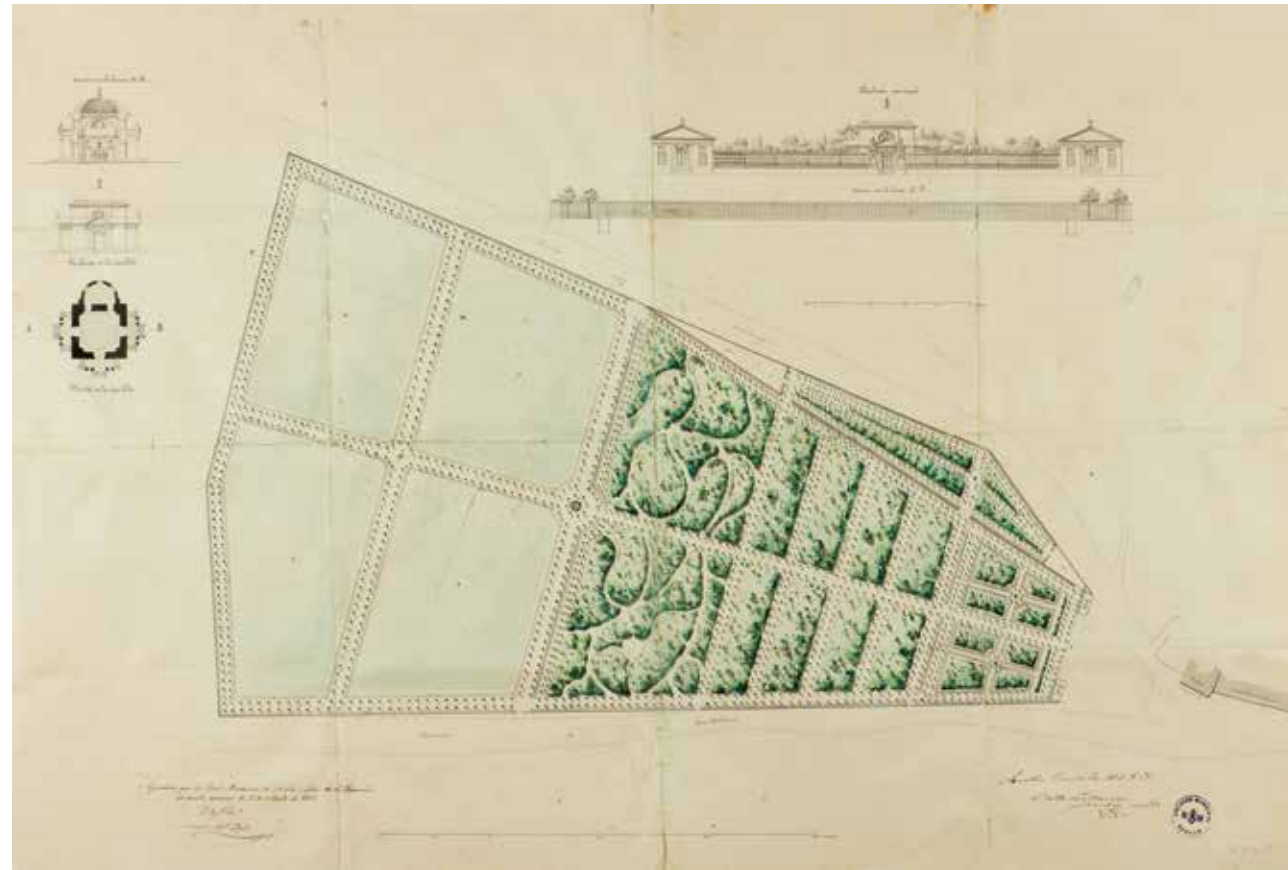
la situación cambió a partir de 1819. Ese año, y con motivo de una nueva epidemia que azotó a la ciudad, varios personajes sevillanos solicitaron permiso para que, en el caso de fallecer, pudieran ser sepultados en el atrio de la ermita –hoy parroquia– de San Sebastián. Se trataba de un cementerio que debía estar bajo el control de la hermandad allí radicada, pero su apertura provocó en el Ayuntamiento una serie de reacciones que acabaron con la creación, en 1827 y en los terrenos que rodeaban a esa ermita, del primer cementerio extramuros con vocación de permanencia (Rodríguez Barberán, 1996: 68-77). La verdad es que, desde el punto de vista arquitectónico carecía por completo de interés, como lo demuestran los dos dibujos realizados a principios de la década de los treinta por el viajero inglés Richard Ford. Sin embargo, la iniciativa supuso el arranque de un proceso que no tenía ya vuelta atrás. A este enterramiento de San Sebastián, que no fue clausurado de modo oficial hasta 1885, le siguió la construcción de otro cementerio, en este caso para los vecinos del barrio de Triana: me refiero al de San José, edificado a partir de un proyecto de Melchor Cano en 1833 en unos terrenos situados entre la zona del Patrocinio y la cartuja de Santa María de las Cuevas. Es fácil entender que la memoria de estos cementerios se haya perdido prácticamente, ya que ambos eran obras realmente modestas, que se limitaban a un espacio cercado, con nichos en todo el perímetro y sin nada que hiciera pensar en los espacios de la muerte que ya empezaban a levantarse por esta época en muchas ciudades del continente europeo. La conexión con ese mundo se producirá cuando se afronte la necesidad de edificar una gran necrópolis para la ciudad, hecho que conducirá a la creación del actual cementerio de San Fernando.



Melchor Cano. Plano del cementerio de San José en Triana.
© ICAS-SAHP, AMS

Necropolis Hispalensis. El cementerio en el siglo XIX

En la zona norte de la ciudad, y de modo más concreto en los terrenos cercanos al hospital de San Lázaro, habían sido frecuentes los enterramientos provisionales en época de epidemias. Desde la Edad Media, el espacio comprendido entre la Puerta de la Macarena y el citado hospital estaba constituido sobre todo por huertas, salpicadas por edificaciones de poca entidad y con caminos perpendiculares a dicha puerta y al recinto amurallado. Una de



Balbino Marrón. Plano del cementerio de San Fernando. © ICAS-SAHP. AMS

las huertas, llamada “de Lérica” o “de Leira”, entre los denominados “Camino de Cantillana” y “Camino Viejo de Córdoba”, fue la elegida por las autoridades municipales en 1849 para que se construyera allí el cementerio. Desde el momento en que el entonces arquitecto titular del Ayuntamiento, Balbino Marrón y Ranero, afrontó el proyecto, se hizo evidente un cambio significativo respecto a lo ocurrido hasta entonces. Su figura inserta este nuevo cementerio en la transformación general que la ciudad está experimentando a partir del segundo tercio del siglo XIX (Suárez Garmendia, 1986): Balbino Marrón es el responsable de muchos de estos cambios urbanísticos, y su perfil –formación, actividad privada y pública– (Suárez Garmendia, 1986: 99-104) es el que explica las características del plano y la memoria presentados al Ayuntamiento el 10 de junio de 1851, y aprobado poco tiempo después por la Real Academia de San Fernando de Madrid (Rodríguez Barberán, 1996: 107-117).

Lo primero que debe llamarnos la atención es que aún es posible reconocer con bastante facilidad el diseño original en el conjunto que ha llegado hasta nosotros: salvo la pequeña ampliación por los pies –la parte más cercana al hospital de San Lázaro– que supone la rotonda de entrada –ejecutada, como veremos, en el siglo XIX–, y una pequeña adición muy reciente en la zona colindante con la carretera de Brenes, solo los terrenos que se incorporaron en el extremo norte en la segunda mitad del XX modifican sustancialmente lo ideado por Balbino Marrón. Esto nos habla, en primer lugar, de la ambición del proyecto, que el propio arquitecto considera una obra capaz de servir cien años o más. De todos modos, lo más llamativo es la clara voluntad de incorporar al cementerio hispalense los

modelos de arquitectura funeraria que se estaban imponiendo en buena parte del continente europeo. Los cambios en los espacios funerarios de la Europa ilustrada (Etlin, 1984) habían alcanzado en 1804 un hito fundamental: la apertura del cementerio de Père-Lachaise. A partir de aquí, dos grandes modelos fueron los protagonistas de la escena en el mundo occidental: los recintos porticados y regulares de claro ascendente neoclásico y los que, recogiendo el espíritu de lo que viene configurándose como un gran movimiento cultural desde principios del XIX –el Romanticismo–, apuestan por el pintoresquismo y lo que un erudito llamará por esos años *el placer de las tumbas* (Rodríguez Barberán, 1993: 23). Balbino Marrón opta por un proyecto que intenta conciliar ambas vertientes: el perímetro del cementerio es todo lo regular que permiten los terrenos, e incluso admite, como un mal menor, que una parte de la cerca del enterramiento esté compuesta por bloques de nichos “(dedicados) a la clase forastera y a la que se encuentra sin familia”. Sin embargo, es consciente de que en los nuevos espacios de la muerte el lugar auténticamente privilegiado es el recinto interior, y para este concibe una articulación más compleja: una primera parte –hasta alcanzar la actual rotonda donde se levanta el Cristo de las Mieles, y que en el proyecto estaba destinada para la capilla del camposanto– dominada por la vegetación, y una zona, ya sin este añadido, donde construir abundantes tumbas de suelo. Lógicamente, la primera es la zona privilegiada del cementerio, aquella destinada a las sepulturas de familia y los que el proyecto denomina “mausoleos o panteones de primer orden para magnates” (Rodríguez Barberán, 1996: 109). Precisamente para hacer atractivo el nuevo cementerio a las clases acomodadas, y que así renunciaran al viejo privilegio de sus enterramientos en los edificios religiosos intramuros, es por lo que el diseño se acerca a lo que va a denominarse *cementerio-jardín*. Este modelo, surgido de Père-Lachaise y que tendrá una enorme difusión por gran parte de la Europa continental, Inglaterra e incluso Estados Unidos (Etlin, 1984), planteaba claramente una nueva sensibilidad ante la muerte, muy cercana, como ya he señalado, a los valores del Romanticismo. Balbino Marrón apuesta por integrar en su proyecto elementos que provienen de este mundo: considera esencial que las tumbas convivan con la vegetación, propiciando una imagen del espacio funerario como un lugar consagrado a la memoria. Por ello, desde la entrada del cementerio aparecen espacios regulares ajardinados en los que se ubicarían las sepulturas. Este tono solo varía en la zona del cementerio que rodea a la primera rotonda: allí, dos áreas prácticamente rectangulares se subdividen en unas *islas* irregulares con senderos sinuosos entre ellas. Es lo que el propio arquitecto llama en varias ocasiones “el bosque” (Rodríguez Barberán, 1996: 113), y no creo que esta denominación sea casual: junto a los *cementérios-jardín*, en Alemania y el norte del continente europeo existía ya una tradición de utilizar espacios naturales ricos en vegetación como emplazamientos para cementerios. No es posible saber hasta qué punto era Marrón y Ranero consciente de ello, pero lo que sí es evidente es que esta corriente pintoresca –que no se limitaba al diseño de los cementerios, ya que en realidad es una herencia de la arquitectura de jardines desde finales del siglo XVIII– la conocía bien. De hecho, un proyecto no ejecutado para un cementerio “de protestantes” o “de disidentes” (Rodríguez Barberán, 1996: 145), revela con claridad que el arquitecto sabía de los vínculos entre una determinada mentalidad y un tipo de espacios funerarios: pensemos, por ejemplo, en un caso español cercano como el Cementerio Inglés de Málaga, un claro ejemplo de estos ámbitos tan propicios al encuentro entre la naturaleza y la muerte (Grice-Hutchinson, 1989).

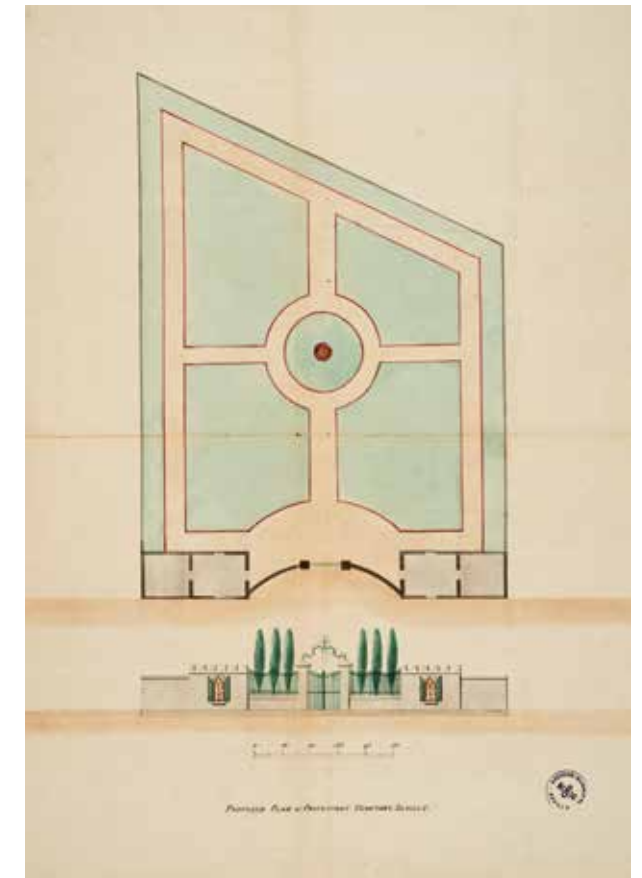
Lamentablemente, cuando el cementerio sevillano de San Fernando –el nombre fue aprobado en un Cabildo poco antes de la inauguración– abrió sus puertas en enero de 1853, la mayor parte de las obras del mismo estaban sin ejecutar, y de hecho gran parte de ellas se quedaron en el papel: no se construyó la portada que había diseñado Balbino Marrón ni tampoco la capilla que debía ser la gran referencia visual del conjunto, y que bebía de los modelos académicos de la época. Tampoco se produjeron las plantaciones de arbolado que hubieran dado al interior del

recinto el aire de *cementerio-jardín* por el que el diseño original había apostado. De ahí que en los escasos testimonios gráficos que tenemos del mismo –y en los informes administrativos que se conservan– no encontremos sino un gran vacío ocupado por enterramientos y panteones de muy diversa entidad, y donde la vegetación se limitaba prácticamente a las hileras de cipreses existentes a ambos lados del camino principal del enterramiento. Las tumbas familiares y de algunas corporaciones religiosas empezaron tímidamente a salpicar la línea más cercana a la “calle de la Fe” –tal fue el nombre que se le dio a la vía principal de la necrópolis en su tramo inicial–, y algunas de ellas fueron edificadas en ese “bosque” que nunca fue tal. El objetivo de este artículo no es, por razones obvias –se trata de obras propiedad de particulares o de corporaciones–, analizar los monumentos funerarios singulares, pero sí que conviene señalar que ya en el siglo XIX observamos una serie de notas comunes en los mismos. En primer lugar, hay un claro dominio de las capillas funerarias sobre los conjuntos escultóricos, que no abundan en el cementerio de Sevilla frente a lo que ocurre en otras necrópolis de la época, tanto en nuestro país como en el resto de Europa (Le Normand-Romain, 1995; Sborgi, 1997). En segundo lugar, hay que señalar el vínculo que se establece entre los arquitectos que trabajan en la ciudad, su clientela, y los proyectos de panteones que se levantan en el cementerio: en él trabajan, tanto en el XIX como en la primera mitad del XX, todas las figuras relevantes de la arquitectura hispalense, empezando por el propio Balbino Marrón, quien firma varias obras construidas en los primeros años de vida del enterramiento (Rodríguez Barberán, 1996: 153-159). Por último, es importante señalar que la arquitectura y la escultura funeraria son el resultado de un interesante proceso de *internacionalización* de los modelos, que en el fondo está relacionado con la dinámica de producción en serie –a través de grandes talleres de escultura; de fundiciones...– que empieza a consolidarse en esta época. En este contexto, no es extraño que un panteón del cementerio hispalense –el de un personaje muy importante en la Sevilla del XIX, el conde del Águila– sea una versión en hierro realizada por una fundición de la ciudad de un mausoleo existente en el cementerio de Père-Lachaise, cuyos planos se publican en un libro sobre proyectos de tumbas francesas, y que copia literalmente en su propuesta el arquitecto del proyecto, Joaquín Fernández Ayarragaray, autor entre otras de la popular *Casa de las Sirenas* (Rodríguez Barberán, 1996: 164-165). Aunque la mayoría de las tumbas de esta época son de particulares, aparece en el paisaje de este cementerio decimonónico una obra de iniciativa pública, y cuya naturaleza se vincula a la escultura conmemorativa entonces tan en boga en la ciudad: me refiero al Panteón a los Caídos en la Guerra de África, diseñado por el arquitecto municipal José de la Coba, y claramente inspirado en el monumento madrileño a las víctimas del Dos de Mayo (Rodríguez Barberán, 1996: 127).

De todos modos, las actuaciones públicas más importantes van a tener lugar en los años finales del siglo. Será en este momento cuando se afronte una importante asignatura pendiente para la institución: la definición de la portada y los edificios de servicios –el cementerio carecía, por ejemplo, de depósito de cadáveres–, que siempre habían sido vistos como parte del acceso al recinto. Tras ser abandonado el proyecto original de Balbino Marrón, surgieron algunas iniciativas que no llegaron a concretarse, y hubo que esperar a la década de los ochenta para que la entrada al cementerio se fuese configurando tal y como ha llegado hasta nosotros. Los sucesivos proyectos de los arquitectos municipales Francisco Aurelio Álvarez Millán y José Sáez López trajeron como consecuencia la edificación de la portada y los diferentes pabellones que se reparten por la rotonda de ingreso al camposanto (Rodríguez Barberán, 1996: 135-144). Los que se ubican a ambos lados de la verja de acceso son el fruto del primer proyecto de Álvarez Millán, fechado en 1884, y fueron concebidos originalmente como “casa y despacho del capellán” y “depósito de cadáveres judicial y sala del juez”. En este mismo proyecto ideó otras construcciones que fueron abor-

dadas con posterioridad: la verja y las puertas de entrada, con el característico remate de las urnas veladas –un símbolo funerario usado desde la Antigüedad– realizadas en hierro, y lo que el arquitecto denominó “salas mortuorias”. La sensación que desprenden estas obras es de una cierta confusión: no terminan de estar claras cuáles son las demandas que el cementerio tiene como servicio y de qué modo puede la arquitectura servir a las mismas con un tono en el que lo práctico esté equilibrado con el carácter representativo –la palabra *monumental*, tan apropiada para otras necrópolis europeas, no parece adecuarse al caso sevillano– de la arquitectura funeraria. De hecho, las dos últimas obras del conjunto en edificarse fueron dos “casetas para guardas” que se levantaron a ambos lados de lo que hoy es la verja de entrada al recinto funerario propiamente dicho, esto es, al fondo de la rotonda. El lenguaje de estas, diseñadas por Sáez López, posee algunas notas eclécticas, que las hace más interesantes que las otras edificaciones; todas ellas, no obstante, ignoran los elementos iconográficos vinculados a la muerte o cualquier afán de trascendencia, y parecen estar más cerca del vocabulario de la arquitectura industrial o escolar de la época.

La entrada del cementerio no quedó concluida, sin embargo, de acuerdo con lo que era voluntad del Cabildo municipal. En 1897 se convocó un concurso para erigir en el centro de este espacio un monumento que supliera lo que era una carencia ya comentada con anterioridad: salvo las urnas veladas de la reja de acceso, nada en la arquitectura de los accesos poseía referencias simbólicas, y la obra escultórica que se proponía debía suplir esta carencia. De las catorce propuestas recibidas –varias de ellas debidas a autores madrileños y catalanes, entre ellos Enric Clarasó–, se eligió, no sin polémica, la del escultor sevillano Joaquín Bilbao (Rodríguez Barberán, 1996: 136-141). Debido a problemas económicos el proyecto no fue ejecutado, aunque sí que se materializó otro indirectamente relacionado con él: me refiero a la colocación en la rotonda central del camposanto del conocido popularmente como *Cristo de las Mieles*, obra de Antonio Susillo. La capilla que siempre estuvo prevista en ese lugar nunca llegó a acometerse, y lo único que existía allí era una cruz de madera. Para sustituirla el Ayuntamiento se planteó, de modo simultáneo al proyecto frustrado de la entrada, adquirir a los herederos de Susillo –quien se había suicidado unos meses antes– la escultura en bronce de un Crucificado e instalarla en esa rotonda (Rodríguez Barberán, 1996: 141-142). Ello le otorgó al cementerio hispalense algo de lo que carecía, una imagen que actuara como símbolo reconocible de esta *ciudad de los muertos* que estaba ya cerca de cumplir medio siglo de existencia.



Balbino Marrón. Plano del “cementerio jardín” para la comunidad inglesa. © ICAS-SAHP. AMS

Como la ciudad, el cementerio. El siglo XX

Las grandes necrópolis suelen poseer un número muy importante de analogías respecto a la ciudad para la cual se han creado. En nuestro caso, el cementerio del XIX tiene algo de los sueños frustrados de una Sevilla que, al modernizarse, ponía su mirada en otras grandes urbes a las que soñaba con emular. Con la nueva centuria, comenzaron a abrirse otros horizontes, que tendrían su primer hito en la Exposición Iberoamericana de 1929 y su gran punto de inflexión en los años treinta, cuyas convulsiones políticas terminaron desembocando en el levantamiento militar y el drama de la Guerra Civil.

Desde la perspectiva del patrimonio, las obras públicas van a tener ya un papel completamente secundario. Pensemos, por ejemplo, en algo muy significativo: la *reinención* de la imagen de la ciudad que llega de la mano de lo que va a denominarse *estilo sevillano* o *regionalismo* (Villar Movellán, 1979), va a dejar una huella importante en el cementerio, pero solo en el ámbito de la arquitectura privada: los trabajos de autores como Aníbal González, José Espiau o Juan Talavera, por citar a los más importantes de este periodo, serán el resultado de encargos privados. Las capillas que se construirán con esta estética, sobre todo en la zona inmediata a la rotonda del Cristo de las Mieles, trasladarán al paisaje del cementerio lo que está aconteciendo en la ciudad. Sin embargo, en el conjunto de la necrópolis la intervención de los arquitectos municipales va a limitarse a tareas de ordenación de la misma, de diseños para conjuntos de sepulturas en suelo y poco más.



Antonio Sancho y J. M. González-Nandín. Vista del cementerio de Sevilla con el Panteón Gómez de Avellaneda. © SGI. Fototeca Laboratorio de Arte-Universidad de Sevilla

La única cuestión –heredada en una medida muy importante del siglo anterior– que resulta de interés tiene que ver sobre todo con los cambios políticos e ideológicos en la España contemporánea. Me refiero al tema del cementerio civil o *de disidentes* (Jiménez Lozano, 1978). La comunidad inglesa en la ciudad, como ocurrió en el caso de Málaga, fue la primera en demandar un enterramiento propio: se usó de modo provisional la zona cercana al antiguo convento de San Diego, donde se había establecido una fábrica de curtidos; más adelante hubo algunos proyectos frustrados –recordemos el mencionado plano de un *cementerio-jardín* realizado con este fin por Balbino Marrón–, y ya en la segunda mitad del siglo fueron algunos particulares quienes adquirieron con ese fin unos terrenos en las inmediaciones de lo que había sido el monasterio de San Jerónimo de Buenavista: allí se constituyó un enterramiento que ha estado en uso hasta hace relativamente poco tiempo.

No obstante, la idea municipal era la de crear en el propio cementerio de San Fernando un área aislada para los *disidentes de la religión católica* (Rodríguez Barberán, 1996: 146-147). Este tema empezó a concretarse tras el Sexenio Revolucionario, y se hizo de una manera muy sencilla: segregando del recinto una parcela triangular existente ya en el proyecto de Balbino Marrón junto al “Camino Viejo de Córdoba”, para la cual se construyó una entrada independiente. Allí serían sepultados durante años los extranjeros no católicos fallecidos en la ciudad, las personas que hubieran abjurado del catolicismo –el caso más significativo es el de Francisco José Barnés y Tomás (Jiménez Lozano, 1978: 212)- y los miembros de la pequeña comunidad judía local. Esta realidad solo se vio modificada cuando, a raíz de la proclamación de la II República, una de las primeras medidas aprobadas fue la Ley de Secularización de Cementerios (Jiménez Lozano, 1978: 243-260). Aun sin provocar modificaciones en la configuración de este enterramiento no católico –se trató, básicamente, de abrir la comunicación entre el recinto “general” y el de “disidentes”–, este hecho sí que tuvo entonces un poderoso significado ideológico. Lamentablemente, la Guerra Civil y la dictadura franquista revocaron de inmediato la medida y ambos espacios volvieron a quedar separados.

No obstante, hay dos episodios singulares relacionados con esta realidad –los enterramientos no católicos– y este mismo periodo de tiempo. El primero es la construcción de un cementerio islámico, que tuvo lugar, aunque pueda parecer extraño, en plena contienda. La razón es sencilla: se trataba de dar sepultura a los miembros de las tropas marroquíes integrados en el ejército rebelde y que, por razones obvias, no podían ser enterrados en el recinto católico y tampoco parecía oportuno que lo fueran en el de *disidentes*, ya que éste se asociaba con los valores contrarios a la España franquista. Ello hizo que Francisco Pérez Bergali, arquitecto municipal, diseñara un pequeño recinto, inspirado en la arquitectura norteafricana –la imagen de la portada es realmente atractiva–, y que se levantó en una parcela colindante con la tapia norte del cementerio (Rodríguez Barberán, 1996: 234-235). Más curiosa es la celeridad con la que se construyó una separación dentro del recinto de *disidentes* para crear, de facto, un cementerio judío. Aunque este tema había sido reclamado por esa comunidad con cierta insistencia, la demanda no fue atendida hasta que, en el marco de la normalización de relaciones del gobierno franquista con Estados Unidos, las presiones de políticos judíos norteamericanos tuvieron consecuencias inmediatas. Al haberse concentrado desde siempre las sepulturas judías en una zona concreta del enterramiento, los problemas fueron mínimos, y el cementerio judío sevillano se concretó con el reducido gasto de una tapia de cerramiento y un sencillo acceso abierto en ella (Rodríguez Barberán, 1996: 242-243).

Los mayores cambios, sin embargo, tuvieron más que ver con cuestiones de perfil urbanístico que estrictamente arquitectónico. En 1941, y ante la progresiva colmatación del cementerio, adquiere peso la propuesta de una ampliación del mismo por la zona norte, en terrenos que pertenecían a CAMPSA. Dicha ampliación se llevará a

cabo a lo largo de esa década, consagrando un modelo que vuelve a establecer las analogías entre el cementerio y la ciudad: con la perspectiva del presente, podemos ver en el cementerio un *núcleo histórico*, que abarcaría básicamente desde la entrada del mismo hasta la rotonda central, y donde se concentran las sepulturas de más importancia; a él se le uniría el área de los panteones *regionalistas*, ya que si algunas obras con esta estética se encuentran en la primera zona mencionada, la vía que se abre al norte de la rotonda tiene algo de *ensanche burgués* relacionado con la época de la Exposición Iberoamericana; por último, y a medida que nos alejamos de la entrada principal, la imagen del cementerio decrece en interés, las sepulturas significativas desaparecen y son sustituidas por un monótono paisaje de tumbas seriadas y de bloques de nichos que establecen un claro paralelismo con la Sevilla surgida a partir de los años cincuenta y sesenta.

Epílogo. Los cementerios como patrimonio

En cierta ocasión planteé que el ciclo *histórico* del cementerio había quedado prácticamente cerrado hacia 1950. Al usar ese adjetivo lo diferenciaba del ciclo *vital*: el cementerio de San Fernando sigue en uso, y a corto plazo nada hace indicar que, con más de siglo y medio de existencia, esté llamado a desaparecer. No obstante, lo ocurrido desde



Fotografía del Cristo de las Mieles. © ICAS-SAHP, FMS, archivo Caparró

mitad del siglo XX hasta hoy en materia patrimonial es, desde luego, poco importante. En todo caso, debería decir que determinadas intervenciones han deteriorado ese legado: el caso de las pérgolas levantadas en la rotonda de entrada sería el signo más evidente de esto. Creo que hay una razón muy poderosa para explicarlo: la percepción de los cementerios como patrimonio de una comunidad es todavía muy débil, y es habitual que la mirada hacia ellos sea rutinaria y banal (Rodríguez Barberán, 2013). Y ello no deja de ser paradójico ya que, en la visión actual de la historia como suma de relatos, los cementerios se nos ofrecen como modelo a escala de dicha pluralidad: son mucho más que un negativo de la vida y de los espacios donde esta se desarrolla, y pueden suponer un lugar de encuentro para las experiencias de nuestro presente y nuestro pasado. Los cementerios como patrimonio demandan actuaciones análogas a las de cualquier otro bien cultural: debe ser conocida su naturaleza y extensión, han de tomarse las medidas necesarias para su proyección futura y tiene que reconocerse la importancia de su tutela ante todo el conjunto de la sociedad. Ahora que gran número de reflexiones sobre el futuro de los cementerios tienden a

centrarse en su aspecto funcional —esto es, en la adecuación del servicio que prestan a la comunidad—, es más necesario todavía subrayar el valor de los mismos como parte del patrimonio.

Solo el mantenimiento de los cementerios como espacios funerarios activos puede garantizar el porvenir de la memoria que cada uno de ellos alberga. Aunque en el caso de la necrópolis sevillana no parece vislumbrarse esta amenaza, creo importante advertir en el contexto de una obra como esta, dedicada al patrimonio municipal, que un recinto clausurado, sin uso para la comunidad, se convierte de modo inexorable en un lugar *museificado* y, por lo tanto, vacío de contenido. El reconocimiento de su doble valor —servicio público y lugar simbólico— debería ser un principio esencial a la hora de resolver los problemas que se nos plantean hoy y que apuntan hacia el futuro. El cementerio de San Fernando, como muchos otros, se empeña en formularnos preguntas que, a menudo, nos incomodan, y que no se resuelven aplicando una sencilla —y peligrosa— rutina. Ojalá haya conseguido con este texto plantear cuestiones complejas que nos obliguen a reflexionar con cierta calma. Me veo ante esa obligación ya que estoy convencido de que los cementerios simbolizan, mejor que nada, la paradoja de la existencia humana: son una institución *viva* asentada sobre la conciencia de la muerte.





BIBLIOGRAFÍA:

Ariès, Philippe (1977). *L'homme devant la mort*. París: Éditions du Seuil.

Carmona García, Juan Ignacio (2004). *La peste en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Etlin, Richard A. (1984). *The Architecture of Death: The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*. Cambridge (MA): The MIT Press.

Grice-Hutchinson, Marjorie (1989). *El cementerio inglés de Málaga y otros estudios*. Málaga: Universidad de Málaga.

Hermosilla Molina, Antonio (1978). *Epidemia de fiebre amarilla en Sevilla en el año 1800*. Sevilla: A. Hermosilla (Sevilla: Talleres Gráf. ¡Oiga!).

Jiménez Lozano, José (1978). *Los cementerios civiles y la heterodoxia española*. Madrid: Taurus.

Le Normand-Romain, Antoinette (1995). *Mémoire de Marbre: la sculpture funéraire en France 1804-1914*. París: Mairie de Paris.

Rodríguez Barberán, Francisco Javier (1993). *Cementerios de Andalucía*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes.

Rodríguez Barberán, Francisco Javier (1996). *Los cementerios en la Sevilla contemporánea: análisis histórico y artístico (1800-1950)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Rodríguez Barberán, Francisco Javier (2007). Los cementerios españoles, un patrimonio en la periferia. En: VV.AA. *All'ombra dei cipressi e dentro l'urne ... I cimiteri urbani in Europa a duecento anni dall'editto di Saint Cloud*. Bolonia: Bolonia University Press, p. 399-410.

Rodríguez Barberán, Francisco Javier (2013). Contra la banalidad: El valor de los cementerios en un tiempo de incertidumbre. En: Marchant Rivera, Alicia y Rodríguez Barberán, Francisco Javier (eds.). *La muerte desde la arqueología, la historia y el arte: I Jornadas Internacionales de Cementerios Patrimoniales*. Málaga: Libros ENCASA, p. 19-31.

Saguar Quer, Carlos (1988). Carlos III y el restablecimiento de cementerios fuera de poblado. *Fragmentos*, n. 12-13-14, p. 240-259.

Sborgi, Franco (1997). *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*. Torino: Artema.

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

Velázquez y Sánchez, José (1996). *Anales epidémicos: reseña histórica de las enfermedades contagiosas en Sevilla...* Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Villar Movellán, Alberto (1979). *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.



El patrimonio industrial y de la obra pública

Julián Sobrino Simal

El patrimonio industrial está compuesto por el conjunto de testimonios, inmuebles, muebles e inmateriales, pertenecientes a la industrialización, que son representativos de sus procesos de extracción, transformación, almacenamiento, transporte, gestión, residencia, equipamiento y consumo. Los podemos clasificar según su cronología, su sector económico, su escala espacial, su ubicación territorial, su tipología arquitectónica, su estilo artístico, sus materiales constructivos, su estado de conservación, su nivel de protección y sus usos actuales¹.

En Sevilla el patrimonio industrial no se asocia inmediatamente con la historia y el patrimonio cultural de la ciudad. Es una tarea que requiere la voluntad de integrar narraciones desconectadas, ya que existe un claro desencuentro entre la apreciación convencional de nuestro pasado, concepción patrimonial dominante, y la estructura histórica real, análisis crítico patrimonial, que tiene, como principal consecuencia, un conocimiento incompleto de la estratigrafía cultural de la ciudad.

En nuestro caso, aparece con toda rotundidad el vacío de la dimensión cultural asociada a la cultura técnica². Vacío que no solo se refiere a la industrialización contemporánea, sino que se retroproyecta a todo nuestro pasado. Desde el origen fundacional de la ciudad de Sevilla, la economía, y sus procedimientos técnicos asociados, han formado parte de su razón de ser, siendo estos procesos indisolubles de cada una de sus etapas civilizatorias. Las preguntas que nos debemos hacer en relación con el patrimonio industrial propiedad del Ayuntamiento de Sevilla son ¿ha ejercido el Ayuntamiento de Sevilla actividades empresariales susceptibles de haber generado bienes que puedan ser clasificados hoy como patrimonio industrial?, ¿cómo llega a conformarse este conjunto patrimonial en su doble acepción, es decir, como legado histórico dotado de valores culturales y

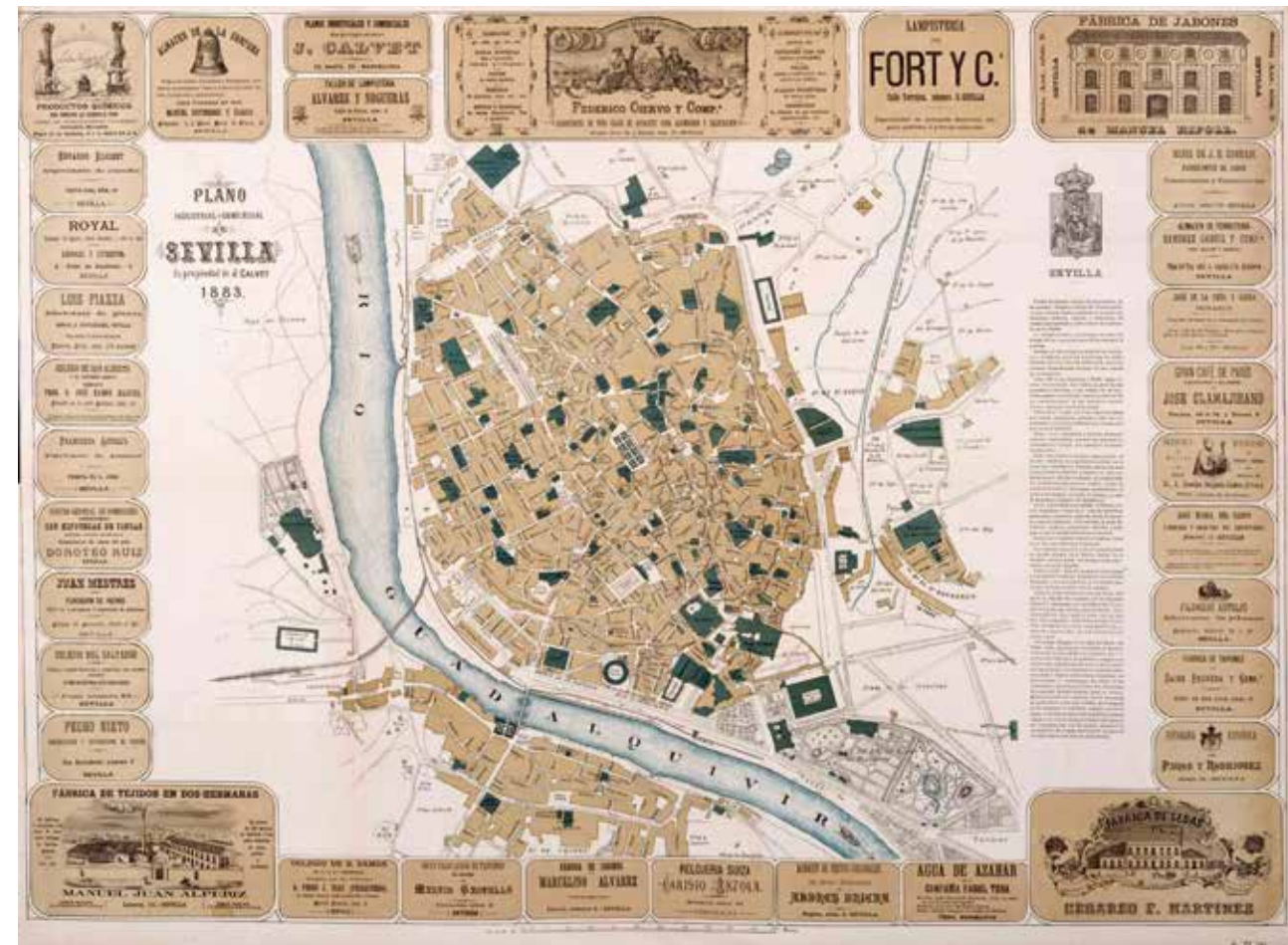
1. Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial elaborada por: Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial (TICCIH), XII Congreso Internacional, Nizhny Tagil, 2003

2. Es interesante retomar para nuestro estudio la tesis de Charles Percy Snow acerca de la disociación de las dos culturas, la científico-técnica y la humanística, y su influencia en las revoluciones científica e industrial (Conferencia en 1959).

como propiedad jurídica susceptible de estimación económica?, ¿existen otros ejemplos de bienes culturales invisibles bajo formas de clasificación y valoración patrimonial no pertenecientes a este género de manifestaciones materiales e inmateriales de la cultura del trabajo?, ¿en qué estado se encuentra hoy el patrimonio industrial de titularidad municipal de Sevilla? Estas preguntas van a constituir el hilo argumental de este capítulo, en la publicación *Patrimonium Hispalense*, dedicado al patrimonio industrial.

El sistema de patrimonio industrial hispalense

El Ayuntamiento de Sevilla, a lo largo de su trayectoria histórica, ha ido acumulando numerosos testimonios que nos permiten, realizando una lectura integral, su identificación en la actualidad como un sistema patrimonial industrial, como un conjunto de bienes culturales, en el cual podemos leer transversalmente variables de distinto orden relacionadas con su propia singularidad jurídica, es decir, como consecuencia de procesos de causalidad y de casualidad, ya que en este sistema encontramos testimonios que son producto tanto de la gestión y las competencias específicas de la esfera municipal como aquellos otros bienes que son el resultado de cesiones, absorciones y permu-



Plano Sevilla industrial y comercial (1883). © Biblioteca Nacional de España



Sistema de patrimonio industrial hispalense (elaboración propia)

tas, pero que conforman un relevante conjunto de bienes culturales que forman parte del patrimonio hispalense y se insertan con claridad en los paisajes históricos urbanos de Sevilla.

En el mapa superior se puede observar la diversidad temática y transversal del sistema de patrimonio industrial hispalense, sus relaciones, sus tipologías, su potencialidad y su operatividad narrativa actual.

Arquitectura: ingenios, fábricas, almacenes, talleres y vivienda obrera

Sevilla es ciudad, espacio urbano por excelencia, pero también es territorio rural y fábrica, sistema productivo³. Desde su fundación y hasta fechas recientes en las que vemos resurgir la agricultura en los proyectos de huertos urbanos como los del huerto del Moro, de San Jerónimo y Miraflores, la relación de Sevilla con la agricultura y la ganadería han formado parte estructurante de su devenir. En los oficios de sus pobladores, en la trama interior urbana, en las áreas de expansión sobre el antiguo alfoz del territorio extramuros, hoy nos quedan vestigios importantes que deben ser reconsiderados patrimonialmente y que, como antecedentes históricos del futuro espacio de la producción industrial, nos sirven para iniciar este apartado desde la preindustrialización.

3. La mayoría de los datos aportados proceden de la investigación realizada por el autor del texto en el Inventario de Arquitectura industrial de Sevilla (IAIS), incluido en la tesina de grado (1991) *La arquitectura de la industrialización sevillana. 1830-1950* y de la tesis doctoral (1998) *La arquitectura de la industrialización. Sevilla, 1830-1940*. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla.

HACIENDA DE MIRAFLORES Y HUERTA DE LA ALBARRANA: Es una extensa área de unas 60 hectáreas que corresponden al sector nortedel Parque de Miraflores⁴. Los límites son el nuevo cauce del Guadaíra por el Norte, la vía férrea por el este, la carretera de Miraflores por el sur y las barriadas de Pino Montano y San Diego por el oeste. El Cortijo de Miraflores posee las características rurales tradicionales, esto es, gran patio central enmarcado por las distintas dependencias funcionales, almacén, cuadras, graneros, vivienda, molino de aceite, etc. Su cronología comprende, para sus fases más significativas, desde la fundación en la segunda mitad del siglo XV hasta las reformas de los jesuitas en el periodo 1689-1770.

En la Huerta de la Albarrana los elementos patrimoniales que se identifican en la actualidad son: los pozos-noria, con sus respectivas albercas, el sistema hidráulico formado por el arca abovedada y sus galerías de captación, construido para abastecer de agua el hospital de las Cinco Llagas y el puente mudéjar que se sitúa sobre el cauce del arroyo Tagarete, recientemente restaurado, construido con fábrica de ladrillos, con tres arcos de medio punto. Su datación se establece entre finales del siglo XV y 1627.

MOLINO DE SAN JUAN DE LOS TEATINOS, EN EL RÍO GUADAÍRA: Era conocido desde antiguo como molino de Tizón, por formar parte de las propiedades de María Alfonso Tisón, viuda de Ferrand Pérez Portocarrero, que lo heredó a mediados del siglo XIV. Formaba parte del aprovechamiento hidráulico del río Guadaíra constituyendo un micropaisaje cultural de gran interés. Su origen está ligado a los Teatinos, orden religiosa de San Cayetano, que se dedicaban a asistir a los ajusticiados. En el siglo XVIII, perteneciendo ya a la orden de los jesuitas, este molino estuvo ligado a la Real Fábrica de Artillería. Sus restos, un edificio cuadrangular y sus canalizaciones de agua, son parte de la instalación de la barrena hidráulica para cañones, construida entre 1772 y 1773, que en 1802 quedó en desuso y en 1810 ya funcionaba como fábrica de pólvora. En la segunda mitad del siglo XIX, tras una explosión, se enmascara el edificio con la decoración neogótica que hoy presenta. En el siglo XX funcionó como aserradero de mármol durante corto tiempo.

FÁBRICAS REALES: Los orígenes de la manufactura se sitúan en Europa en torno a los siglos XIV y XVII coincidiendo con las transformaciones producidas en la sociedad feudal tras la revitalización comercial originada por el descubrimiento de América. Los inicios de la industrialización en Sevilla van unidos a las fábricas de creación estatal: Real Almacén del Rey de Maderas del Segura (1735), la Real Fábrica de Tabacos (1728-1757), la Real Fundición de Cañones (1727-1791-1854-1916), la Maestranza de Artillería (1587-1763-1783-1786) y la Real Fábrica de Salitre, desaparecida (1758).

FUNDICIÓN REAL DE LA CASA DE LA MONEDA CON SUS HORNOS Y HORNAZAS: Ocupa una superficie irregular, más bien de forma triangular, y fue levantada en el mismo lugar donde antes se encontraba la ceca desde el siglo XIII. Sufrió varias reformas durante su uso como Real Fábrica, en el siglo XVI y en el siglo XVIII, cuando se le añadió la gran portada que conforma el acceso principal, obra de Sebastián Van der Borcht, así como otra serie de reformas de cara a solventar problemas de filtraciones y estructurales derivados del terremoto de Lisboa de 1755 (Espiau Eizaguirre, 1991). Fue una institución estratégica para la economía española y europea de los siglos XVI al XVII y contaba con la supervisión de la poderosa Casa de Contratación. En su época de pleno apogeo trabajaban más de 200 empleados que se encargaban de fundir y acuñar moneda. Estaba ubicada en la entrada de la ciudad, en las huertas de las Atarazanas, próxima al río y a pocos pasos de donde llegaban las flotas con los metales y alineada con la Torre del Oro y la Torre de la Plata.

4. PGOU Sevilla, Ficha Catálogo Periférico (CP-010).

REAL FÁBRICA DE ARTILLERÍA: La Real Fábrica de Artillería, cuyo nombre original era Fundición de Bronces, fue creada en torno al año 1565 en el barrio de San Bernardo, a extramuros de la ciudad y fue objeto de numerosas modificaciones para adaptarse a la artillería moderna. De la edificación original no quedan restos, ya que con la construcción de la nueva fábrica en 1720 se fue demoliendo progresivamente el taller antiguo hasta llegar al trazado original, un conjunto dentro de la trama urbana del barrio al que se le incorporan algunas calles como patios interiores. A finales del siglo XIX y principios del XX el edificio adquiere los límites con los que hoy lo conocemos. Durante siglos la fábrica ha sido uno de los principales elementos de desarrollo económico del barrio de San Bernardo, configurando así su carácter urbano (Sobrino Simal, 2013).

La Real Fábrica de Artillería de Sevilla representa un importante hito de la arquitectura industrial sevillana, íntimamente relacionada con la expansión ultramarina española en la Edad Moderna. Juan Morel, hijo del famoso fundidor y artillero Bartolomé, instaló sus talleres en 1565 en el sitio que hoy ocupa este establecimiento. El 11 de marzo de 1634 dispuso el rey Felipe III que fuesen aquellos adquiridos para el Estado y en 1782 Carlos III mandó edificar el edificio actual, el cual ha sido mejorado de día en día según lo han exigido las necesidades del arte militar. Tipológicamente responde a la concepción de las Reales Fábricas, con un gran sentido unitario de los diferentes espacios en los que se desarrolla, incorporando esquemas de morfología urbana en su interior y proyectándose sobre el resto de la trama del barrio. Estilísticamente, la fábrica responde a un modelo barroco tardío con incorporaciones neoclásicas según modelos ya experimentados en otros edificios coetáneos de gran superficie, proyectados por ingenieros militares.



Interior de la Real Fábrica de Artillería (1724-1916). Sector realizado por Juan Manuel de Porres (1759). © Albert Pamiés Corominas

El edificio de la Fábrica de Artillería puede entenderse compuesto por partes en el que cada una de ellas tiene una forma precisa y distinta: la calle central, continuación de la calle Almonacid; el gran patio, ahora cubierto y utilizado como nave de fabricación; la crujía de fachada; la gran sala abovedada de la fundición; las naves y almacenes cubiertos por espléndidos artesonados, etc. Las obras de ampliación y modernización de la fundición comenzaron en 1769 con el ingeniero francés Jean Maritz. En 1782 se reforma la fábrica según proyecto de Vicente de San Martín.

S. XVI	S. XVI-XVII	S. XVIII	S. XVIII-XIX	S. XIX-XX	S. XX
PRIMERA ETAPA	SEGUNDA ETAPA	TERCERA ETAPA	CUARTA ETAPA	QUINTA ETAPA	SEXTA ETAPA
Fundición de Bronces (1540-1565)	Fundición de Artillería de Bronce (1565-1634)	Real Fundición de Cañones de Bronce (1717-1765)	Real Fábrica de Artillería (1765-1876)	Fundición de Bronces y Aceros de Sevilla (1876-1904)	Fábrica de Artillería de Sevilla (1904-1991)
Industria libre (industria al servicio del ejército) siglos XV-XVI	Industria reglamentada (industria del armamento y pólvoras) siglo XVII	Industria monopolizada (industria militar intervenida) siglo XVIII		Industria nacional (industria militar estatal) siglos XIX y XX	

Esquema de los periodos de la Real Fábrica de Artillería (Frontela Carreras, 2011)

ANTIGUO MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO DE BUENAVISTA. EL EDIFICIO FUE DECLARADO EN 1964 MONUMENTO HISTÓRICO ARTÍSTICO Y ADQUIRIDO POR EL AYUNTAMIENTO HISPALENSE EL 8 DE MARZO DE 1984. SU RELACIÓN CON LA INDUSTRIA COMIENZA EN 1809, cuando se decreta la extinción del clero regular y comienza la incautación de sus bienes, iniciándose un proceso de expolio de los importantes bienes muebles del conjunto (pinturas, esculturas, etc.) y de deterioro de los edificios principales, continuando con la extinción de la orden jerónima (1835) y la desamortización de Mendizábal (1836). El monasterio, una vez que pasó a manos privadas, albergó diversos usos civiles: hospicio de pobres, colegio y, a partir de 1843, la FÁBRICA DE CRISTALES HUECOS Y PLANOS DE ENRIQUE HODSON CORTÉS (García-Tapiál y León, 1992). La torre se transformó en secadero y en la iglesia se instaló el horno, proceso que nos recuerda el modelo que se instauró en la Cartuja de Santa María de las Cuevas con la fábrica de cerámica de Charles Pickman.

FÁBRICA DE CERÁMICA SANTA ANA: La fábrica fue fundada en Sevilla en el año 1939, sobre una antigua alfarería del siglo XVI y en los mismos alfares y salas de pintores que hasta entonces habían sido la fábrica de Manuel Montero Asquith (AF6 Arquitectos, 2014: 120-127). El concurso para su rehabilitación como museo de la cerámica (Centro Cerámico de Triana) promovido por el Ayuntamiento de Sevilla fue ganado por el estudio de arquitectura AF6 Arquitectos. El museo, inaugurado en 2014, alberga un centro de exposiciones de cerámica, un centro de interpretación en las diferentes rutas turísticas en el barrio de Triana, así como las diferentes áreas de las actividades comerciales y productivas de la Fábrica de Cerámica de Santa Ana. El proyecto ha permitido la conservación de los siete HORNOS HISTÓRICOS, alguno de ellos que datan del siglo XVI, el pozo de agua, los depósitos de arcilla, las molinas de minerales, las almágenas o recipientes para guardar los pigmentos preparados, el torno de alfarero, las tablas de oreo de piezas y secado de moldes o el tablero donde los pintores decoraban los grandes paneles de azulejos.

FÁBRICA DE CATALANA DE GAS Y ELECTRICIDAD: Los edificios que quedan en pie de la antigua Fábrica de Catalana de Gas y Electricidad en el barrio del Porvenir constituyen un excelente ejemplo de la introducción en Sevilla y Andalucía de la técnica de construcción en hormigón armado que en esta fábrica se documenta, a través de la colaboración establecida entre el arquitecto Aníbal González Álvarez-Ossorio y el ingeniero Luis Rank (Sobrino Simal, 1998). La construcción de esta central eléctrica y fábrica de gas a principios del siglo XX significa para Sevilla la consolidación de un sistema de producción energética asociada a la idea moderna de industrialización a finales del siglo XIX y principios del XX. En 1910 la empresa Catalana de Gas decidió la construcción de unas nuevas instalaciones industriales, encargando la redacción del proyecto a Aníbal González. Del amplio complejo industrial original solo permanecen: la Torre del Agua y Laboratorio (Centro Cívico de Barrio), las dos naves de producción (Centro Deportivo Galisport) y la casa del Ingeniero-Jefe y de Oficinas de la Compañía Catalana de Gas (Comisaría de la Policía Local). Estas tres piezas se mantienen integradas en una trama en la que se ha perdido toda referencia a la ocupación industrial original, desfiguradas por la ocupación y volumetría de las manzanas de vivienda colectiva.

TORRE DE LOS PERDIGONES DE LA ANTIGUA FUNDICIÓN SAN FRANCISCO: La Fundición de Plomo San Francisco, de Manuel Mata Muñoz, se ubicaba en la calle Resolana. Se inauguró en 1885 aunque se realizaron importantes reformas en 1903. Se dedicaba a la fabricación de ladrillos refractarios, planchas de zinc y tubos, balas, planchas y perdigones de plomo. En 1997 se demolieron sus cerramientos exteriores y los restos edificados del interior, salvo la Torre de Perdigones, que pervive como elemento simbólico de lo que fuera el primer establecimiento fabril de ese tipo que se instaló en la ciudad, habiéndose convertido, por su valor paisajístico e histórico, además de arquitectónico formal, en un hito que caracteriza el paisaje urbano en esa zona de la ciudad. Estaba constituida por un conjunto de edificios industriales compuesto por naves industriales, edificio de oficinas y almacenes, torre de perdigones y chimeneas. Fue uno de los centros industriales más importantes de la ciudad, situándose junto a los primitivos talleres de RENFE de la Macarena, en la ronda histórica de la ciudad. La tipología más interesante, existente aún, es la Torre de Perdigones, de base cuadrada y forma truncada, que se utiliza como espacio interpretativo de la ciudad al haberse transformado en una cámara oscura y en restaurante. El resto de la parcela se destina a espacio público abierto y campus de la Universidad de Sevilla con la Facultad de Odontología.

FÁBRICA DE VIDRIO LA TRINIDAD: La historia de La Trinidad es, por muchas razones, la historia de Sevilla durante el siglo XX. La vida de la fábrica comienza con la misma persona, José Luis Rodríguez Caso, que también



Torre del Agua y Laboratorios de la Fábrica de Catalana de Gas y Electricidad. Arquitecto Aníbal González Álvarez-Ossorio, ingeniero Luis Rank (1910-14). Actual Centro Cívico municipal Torre del Agua. © Julián Sobrino



Fábrica de vidrio La Trinidad. Arquitectos: Luis Rodríguez Caso (1900-02). Vicente Traver y Tomás (1924) y Ramón Balbuena (1926). ICAS-SAHP, Biblioteca. Colección del autor

se puede considerar como iniciadora de la Sevilla del siglo XX, ya que fue el inventor e impulsor de la Exposición Iberoamericana de 1929. La fábrica fue proyectada por J. L. Rodríguez Caso en 1900, posteriormente intervendrían en ella los arquitectos Vicente Traver y Tomás (1924) y Ramón Balbuena (1926). Ocupa una amplia parcela de aproximadamente 10.200 metros cuadrados, en una manzana delimitada por estas vías: avenida de Miraflores, calle Almadén de la Plata, carretera de Carmona y calle San Juan Bosco. Se desarrolla en dos parcelas colindantes, una de dimensiones casi cuadradas de 100 por 105 metros y otra de dimensiones más reducidas, de 10 por 19 metros, que enlaza con un parcelario más menudo, de carácter residencial. Dentro de la manzana, esta parcela es la de mayores dimensiones. El complejo fabril tiene una sola fachada al espacio público, la avenida de Miraflores, desde la cual se produce el acceso (Sobrino Simal, 1997).

La fabricación de vidrio soplado requiere un programa específico debido a la complejidad del proceso, por tanto, la arquitectura ha de ponerse necesariamente al servicio de la industria en sus momentos básicos, que son: 1. Almacén

de materias primas; 2. Sala de mezclado de materias primas; 3. Sala de calderas en semisótano y conducciones de calor y humos; 4. Nave de hornos de fundir donde se sitúa la primera nave de trabajo de extracción de vidrio y soplado; 5. Nave de enfriamiento y máquina de corte; 6. Nave de decoración, bien a talla o bien a serigrafía; 7. Nave de almacenaje; 8. Talleres de moldes, de crisoles y de bocas de hornos y almacén de refractarios. La existencia de este programa determina todo el conjunto fabril, articulándose un sistema de comunicaciones mixto que contemple con fluidez el tránsito de materias primas, energía, personas y productos acabados. Actualmente está catalogada como BIC (Lugar de Interés Etnológico, inscrito en el CGPHA).

TALLERES DE RENFE EN SAN JERÓNIMO: Creados por la Compañía MZA en San Jerónimo (1915-1925), eran un conjunto industrial ferroviario con edificios de oficinas, talleres y servicios, sucesores de los antiguos talleres, ya obsoletos, de la Barqueta-Macarena, construidos durante la segunda mitad del siglo XIX y ampliados posteriormente por RENFE. Del conjunto ferroviario desaparecido destacamos la Rotonda de Máquinas de planta anular para reparar grandes máquinas, la Escuela de Formación y los Talleres de Forja y Calderería. Las dos naves de Talleres de Vehículos que quedan en la actualidad se proyectan adosadas, con fosos en su interior. Se utilizó el hormigón armado tanto en los cimientos y bancos de maquinaria como en los soportes. La cubierta es abovedada con estructura de cerchas metálicas y lucernarios abiertos en la hoja de cubrición en fibrocemento. Las fachadas menores se resuelven mediante una composición escalonada de los hastiales, en las fachadas laterales se abren grandes vanos con dintel curvo, divididos por una cruz doble. El zócalo es de cantería en paramento rústico.

FUNDICIÓN MARAVE: El sector urbano de la Alameda de Hércules constituye uno de los enclaves históricos de la ciudad de Sevilla de mayor tradición en cuanto a sus variados usos: espacio público, zona industrial, residencia y zona de comercio. Esta antigua fundición de la familia Maraver data de la segunda mitad del siglo XIX. Posteriormente, durante la dictadura franquista, el recinto fue convertido en caballerizas de la Policía Armada. A mediados de los ochenta la Gerencia Municipal de Urbanismo procedió a la rehabilitación de la nave para uso cultural, naciendo en 1987 el Teatro Alameda a partir del proyecto del arquitecto Ignacio de la Peña Muñoz. Es un conjunto de cuatro naves (una ha desaparecido) alineadas a lo largo de la calle Calatrava, que termina en un edificio-vivienda, haciendo chaflán a la calle Tomillo. La fundición se ubicaba en una zona ocupada tradicionalmente por empresas del sector metalúrgico, desde finales del siglo XIX, y se encontraba muy bien comunicada con la ronda histórica de Torneo y el primitivo trazado ferroviario.

TALLERES Y ALMACENES SINGER: Este conjunto de talleres y almacenes fue proyectado para el empresario M. Balbontín, en la calle Lumbreras, por el arquitecto José Espiau y Muñoz en 1913. Se encuentra en una zona cercana a las más importantes fundiciones de Sevilla y en un espacio urbano sujeto a numerosas transformaciones, debido a la reordenación de antiguos terrenos religiosos. La existencia de grandes manzanas parcialmente abandonadas en el sector norte del casco histórico de la ciudad permitió, además de su renovación urbana a partir de la sustitución de su caserío más deteriorado, la inserción de piezas industriales como en este caso y la ubicación de edificios de almacenamiento. Estaba formado el conjunto por una nave-taller de reparación y montaje de máquinas de coser. Esta nave-almacén se surtía de los productos salidos de la fundición de hierro que su dueño, M. Balbontín, poseía en el número 23 de la cercana calle Goles, donde se fundían los pies de las máquinas de coser Singer.

SOCIEDAD COOPERATIVA DE VIVIENDAS EN LA AVENIDA RAMÓN Y CAJAL: Como punto final de este panorama tipológico no hemos querido olvidar la vivienda obrera, al ser una consecuencia obligada en cualquier proceso industrializador debido al aumento de población que, en el caso de Sevilla, adquirirá tintes dramáticos debido a la escasez, mala calidad, insalubridad y altos precios, amén de las interrupciones de los planes municipales de vivienda.



Fábrica de vidrio la Trinidad. Arquitectos: Luís Rodríguez Caso (1900-02), Vicente Traver y Tomás (1924) y Ramón Balbuena (1926). © Julián Sobrino

Tipológicamente asistimos en los inicios del siglo XX a un proceso relacionado tanto con las teorías urbanísticas del momento como con el mercado del suelo y los materiales de construcción. Originalmente, la vivienda popular de Sevilla se configuró en torno a la casa-patio, evolucionando hacia la manzana-patio o corral de vecinos. A finales del siglo XIX aparecen dos propuestas innovadoras como fueron la Barriada para Pobres de M. A. Capó (1875), que quedó en proyecto, y aparecía entonces impregnada de las teorías utópicas de la ciudad-jardín, y la propuesta realizada del pasaje o calle cerrada convertida en patio común, como fue el caso del Pasaje González Quijano (1878), del maestro de obras Manuel Gallego Díaz (González Cordón, 1985).

Será en el reparto de lotes de la avenida del Nuevo Matadero (avenida Ramón y Cajal) donde surjan algunas de las experiencias más interesantes gracias a los proyectos de Vicente Traver, José Gómez Millán, Aníbal González y Juan Talavera. En esta avenida del Nuevo Matadero Aníbal González y Juan Talavera, sobre planos del primero, proyectaron para la Sociedad Cooperativa de Ramón y Cajal (1920-22) 24 casas de dos plantas (que todavía siguen siendo propiedad del Ayuntamiento de Sevilla) agrupadas formando calle, con patio trasero pero olvidando el modelo de casa-jardín, superado por un planteamiento más urbano que permite innovar la corrala pero trasladando la galería al exterior. En este caso, dentro de la línea del Regionalismo adquiere gran fuerza el conjunto mediante el recurso de la galería porticada delantera, de gran impacto visual, configurada como una logia con arcos de medio punto y pilares, rematada en sus extremos por dos miradores con cubierta de teja.

La construcción desde 1913 hasta 2014 de cerca de 13.000 viviendas para 200.000 personas en Sevilla y provincia nos dan una idea de la ingente labor edificatoria del Patronato de Fomento y Construcción de Casas Económicas de Sevilla (12 de diciembre de 1913, denominado posteriormente Real Patronato de Casas Baratas) y de su impacto en la configuración de la ciudad con barriadas tan unidas a la historia reciente de la ciudad como las de LA CANDELARIA (1954-1956), NAZARET Y LOS PAJARITOS (1959-1960), SAN JERÓNIMO (1961), PÍO XII (1956-1959), HUERTA DEL CARMEN (1960), LA MACARENA Y TORREBLANCA (1962).



Viviendas del Patronato en Avda. Ramón y Cajal. Arquitectos Aníbal González Álvarez-Ossorio y Juan Talavera y Heredia (1920-22). © Julián Sobrino

Obra pública: instalaciones portuarias, puentes, acueductos y embalses

La ciudad es una infraestructura. Las primeras tareas, que nunca se interrumpirán, son siempre de ingeniería, allanamiento del terreno y nivelación, reparto, ordenación, defensas, caminos interiores y de conexión exterior. En Sevilla además existe un río ancho y caudaloso definido por su régimen mareal, sus crecidas estacionales y que, además, es puerto. Sevilla es, fundamentalmente, el río. Así comienzan la mayoría de los estudios sobre esta ciudad. El historiador Antonio Domínguez Ortiz afirma que los documentos del Archivo de Indias siempre dicen “río de Sevilla y no Guadalquivir”. Desde que Sevilla se constituye en Concejo en tiempos de Fernando III hasta la organización municipal actual, las obras públicas han constituido uno de los encargos necesarios para el desarrollo urbano. Las obras en caminos, puentes, abastecimiento y evacuación de aguas, iluminación, parques y jardines, cárceles, mercados, molinos, pavimentación, diques de defensa y pantalanos portuarios han conformado un conjunto de infraestructuras necesarias y de gran valor, tanto estratégico como de carácter patrimonial.

LAS OBRAS PORTUARIAS: El Arenal se transformó en uno de los espacios clave de la modernidad, tomando la definición de Braudel, cuando el puerto se convirtió en centro de la *Economía Mundo* (Braudel, 1984). La transformación de las instalaciones portuarias será una más de las consecuencias de la revolución industrial. En Sevilla las modificaciones urbanísticas sufridas por la ciudad desde el siglo XIX, como consecuencia del proceso de la industrialización, no se hicieron de espaldas al puerto, sino que este jugó un papel primordial en esas transformaciones. Incluso el propio río fue objeto de constantes cambios de trazado (cortas, muelles, dársenas). Ya en el siglo XX, con las importantes obras de infraestructura promovidas por Delgado Brackenbury y Moliní, el río cobró su fisonomía actual, incrementada por las obras de defensa de las riadas de los años cincuenta y sesenta y las remodelaciones producto de la Exposición de 1992. Así vemos cómo la renovación de las instala-



Puente de Triana. Ingenieros Fernando Bernardet y Gustavo Steinacher (1845-1852). © IPCE, Jean Laurent

ciones portuarias se ha convertido desde la antigüedad hasta ahora en una constante tecnológica de importantes consecuencias urbanísticas.

La zona del puerto histórico, denominada Muelle de la Sal, junto al puente de Isabel II, Triana y el Mercado del Barranco, es en la actualidad un testimonio de las instalaciones portuarias históricas, quedando restos de los muros y de los muelles de piedra caliza y del muro de ladrillo. En la orilla derecha, en Triana, debe destacarse el malecón o zapata, de estética neoclásica, compuesto por amplios paramentos lisos y grandes pilastras segmentadas, proyectado en la transición de la ciudad barroca a la ilustrada por el arquitecto mayor Félix Caraza que, tras los daños de la riada de 1783, intervino en los dos bordes fluviales, proyectando tanto el malecón del lado de Sevilla como del de Triana, así como en la ampliación de los accesos al puente de barcas.

LOS PUENTES: Sevilla debe ser entendida como una ciudad-región. Sus caminos siempre tropezaron con un gran escollo, la precariedad de los pasos sobre el río (Rubiato Lacambra, 2004). Permanece latente una pregunta sobre los puentes de Sevilla, ¿por qué una ciudad tan importante desde la antigüedad, con una población creciente, con relevancia logística y militar, rodeada de feraces tierras productoras de trigo, aceite y vino y con importantes recursos pesqueros y minerales cercanos y cabeza administrativa de un extenso territorio, solo dispuso de un puente fijo a partir de 1852? Desde la Baja Edad Media sabemos que una de las tareas importantes asignadas al Concejo sevillano era la del mantenimiento del puente de barcas, existiendo la figura del “Tenedor del Puente”, encargo que ejercía casi siempre el maestro mayor de las Atarazanas. Desde el siglo XVI la preocupación por un enlace fijo fue aumentando con proyectos y propuestas como los del puente de madera y hierro de Fabricio Mondente (1563), la del Conde de Barajas (1578) y la del Vizconde de Corsana con proyecto de Andrés de Oviedo (1629).

PUENTE DE ISABEL II O DE TRIANA: Este deseo solo pudo hacerse realidad en la tardía fecha de 1845 cuando su proyecto fue aprobado por la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos. Fue ejecutado entre los años 1845-1852 e inaugurado el 21 de febrero de 1852. Se construyó el puente por iniciativa del Asistente Arjona, promotor de interesantes y útiles cambios urbanos en la ciudad. En esta obra intervinieron los ingenieros franceses Fernando

Bernadet y Gustavo Steinacher. Con el puente de Isabel II comienzan las grandes reformas de la ciudad, que supondrán el derribo de las puertas y murallas y comienza el debate arquitectos-ingenieros sobre los materiales y la belleza del funcionalismo de la ingeniería. Este puente va a suponer el primer ejemplo en hierro de importancia realizado en España. Se adoptará el sistema *Polonceau* propuesto por los ingenieros franceses, consistente en el empleo de arcos de hierro colado sobre pilares de fábrica (utilizado por Polonceau en el ya desaparecido puente del Carrusel en París en 1834). El puente de tipología de arco se compone de tres arcos, dos pilares y dos estribos. Su longitud es de 136,50 metros por una anchura de 16 metros. La fabricación de las piezas metálicas se realizó en la Fundición San Antonio de Narciso Bonaplata. Se realizaron obras de consolidación en 1918 y 1977, cambiando la tipología de puente de arco a puente de tablero autoportante.

PUENTE SAN TELMO: Sevilla ha pasado de una población de 112.529 habitantes en 1857 a 158.287 en 1910, Triana sigue incrementando su población, contando ya con 30.000 personas y el puente de Isabel II se encuentra ya saturado, de manera que la demanda de un nuevo puente se convierte en un proyecto político de primer orden. En 1917 fueron fijadas las características técnicas para el concurso, en 1925 quedó aprobado el proyecto. El ingeniero José E. Ribera ganó el concurso público, encargando a los arquitectos Ramón y Gustavo Fernández Balbuena la parte arquitectónica del diseño y colaborando en obra el joven ingeniero Eduardo Torroja. Se compone de dos tramos fijos realizados en hormigón armado sobre una estructura de dos arcos rebajados en parábola de 44 metros de luz y de dos tramos levadizos metálicos que suman una longitud total de 48 metros. El diseño es muy funcional con alguna referencia historicista en los arcos y en el apilastramiento de las molduras que recorren las pilas. Fue abierto al público el 31 de agosto de 1931.

PUENTE DE SAN BERNARD: Fue diseñado en 1924 en hormigón armado por el ingeniero José Luis de Casso Romero, autor de los tinglados del muelle de Tablada, y por el arquitecto Juan Talavera y Heredia, que le proporcionó la imagen neobarroca que le confiere singularidad urbana. Su justificación era la necesidad de salvar la línea ferroviaria de la estación de Cádiz en la capital. En 1992 sufrió una transformación al ser sustituida su estructura por vigas pretensadas.

EMBALSES: Las necesidades de abastecimiento de agua a Sevilla impulsaron los proyectos de construcción de embalses, siendo dos de ellos propiedad de la empresa municipal EMASESA. En la cuenca del río Rivera de Huelva gestiona cuatro embalses, dos de ellos en propiedad, desde los cuales atiende el abastecimiento de agua en su ámbito de actuación y provee también agua bruta a la empresa suministradora de la Comarca del Aljarafe (Aljarafesa). Fueron construidos por el Ayuntamiento de Sevilla el de La Minilla, en 1946, y de El Gergal en 1979.

ACUEDUCTO DE LOS CAÑOS DE CARMONA: Constituye un excepcional conjunto hidráulico relacionado indisolublemente con la historia de la ciudad. Sus restos aparecen fragmentados por la ciudad, lo que dificulta su comprensión unitaria. Este acueducto de origen romano, rehecho en época islámica del siglo IX-XI y modificado en el siglo XIX, fue objeto de grandes demoliciones iniciadas en 1912 y culminadas en la década de los sesenta del siglo XX.

Equipamientos, transportes y servicios

MERCADO DE LA CALLE FERIA: Sevilla contaba con espacios de mercado de tradición medieval, eran espacios abiertos no estables que se montaban semanal o mensualmente. La carencia de edificios permanentes para mercado se suplía con la especialización por calles de oficios y artesanías que pervivieron en la muy arraigada organización urbano-parroquial de

la ciudad de Sevilla. Hacia 1849 se reformó el antiguo mercado de la calle Feria, denominado con el nombre de la cercana iglesia de Omnium Sanctorum. Las obras se iniciaron en 1864 y en este proyecto participó el arquitecto Balbino Marrón. Este mercado fue objeto de sucesivas reformas en los años 1925 y 1975. Fue el primer edificio construido en Sevilla como mercado permanente. Está documentada la construcción de la primera cuartelada en 1719, por orden del Asistente Lorenzo Fernández de Villavicencio. Se sitúa en la calle Feria, cerca de la Alameda de Hércules, zona de población artesanal y obrera, con salida a la ronda industrial de la Resolana. El mercado es de planta rectangular dividida en cuatro cuarteladas con sus correspondientes puertas de acceso. En su origen contaba con dos patios, fuentes, juzgado y sala de municipales.

MERCADO DE ENTRADORES DE PESCADO DEL BARRANCO: Ya en la tradición de las nuevas tipologías en hierro del siglo XIX se construyó el Mercado de Pescados del Barranco, situado entre el principio de la calle Arjona y el río. La fecha del proyecto es la de 1876 aunque su construcción se demoró hasta 1883. Los autores hay que situarlos en la plantilla de ingenieros de que disponía la Fundación Portilla y White. surge de la necesidad de disponer de un mercado de entradores de pescado, demanda realizada por el gremio de Mareantes de Sevilla (1854). La Fundación Portilla lo realizó a cambio de unos terrenos cercanos y se compone de cuatro naves adosadas de 21 metros de longitud por 9 de ancho, cada una, ocupando una superficie total de 378 metros cuadrados. Los soportes son columnas de hierro colado de 4,5 metros de altura y huecas que sirven de bajantes de aguas. La estructura de hierro fue montada sobre un basamento de 0,50 metros de altura con sus escalinatas en las cuatro puertas. La cubierta es abovedada de chapa ondulada y lucernario corrido y sobreelevado en la cumbre.

MERCADO DE LA PUERTA DE LA CARNE: Edificado con fachada principal a la calle Demetrio de los Ríos, fue proyectado conjuntamente por Gabriel Lupiáñez Gely y Aurelio Gómez Millán (1926-29), tras un concurso en el que se reflejan las principales tendencias arquitectónicas del momento. Es uno de los edificios más interesantes de la arquitectura sevillana del Movimiento Moderno, tanto por su estructura como por su organización en fachada y planta (Capilla Roncero, Ramos Carranza y Sánchez-Cid Enderiz, 2003). Su finalidad era la de albergar un Mercado General de Abastos y oficinas municipales de Inspección. Levantado en una parcela casi rectangular se ordena la fachada principal a partir de dos módulos avanzados, para las oficinas, que enmarcan la puerta principal retranqueada. Dispone además de dos accesos laterales para entrada de servicios y mercancías. Supone un cambio radical respecto a la tipología del mercado tradicional construido a partir de soportes y estructuras metálicas; en este caso nos hallamos ante un edificio plenamente moderno en cuanto a planta, estructura y lenguaje debido al empleo del hormigón armado en los soportes, cimentación y cubierta, realizada esta en placa curva de cemento provista de nervios interiores de descarga en el mismo material. Los objetivos del proyecto, distribución interior de puestos, condiciones higiénicas, desagües, ventilación e iluminación, se lograron plenamente.

MERCADO DE ENTRADORES DE FRUTAS Y VERDURAS DEL ARENAL: El programa de este gran edificio se compone de viviendas en bloques perimetrales, oficinas municipales en planta baja, mercado de entradores de frutas y verduras (trasladado en 1977 a Mercasevilla) y mercado de abastos. El complejo, de gran modernidad en cuanto a sus usos mixtos, se concluyó en el año 1947, y responde a un proyecto del arquitecto Juan Talavera y Heredia. Se considera como elemento singular arquitectónico del patrimonio municipal sevillano. Fue construido con estructura de hormigón armado, que se desenvuelve en las galerías interiores en bóvedas armadas de medio cañón con entrepaños de lucernarios acristalados, y en él se combinan diversos lenguajes de estilo como son el neopopular andalucista propio de los años de la autarquía, las reminiscencias neobarrocas del arquitecto regionalista Juan Talavera y la racionalidad derivada del programa funcional y de la proyección espacial de la estructura de hormigón armado.



Mercado del Arenal. Arquitecto: Juan Talavera y Heredia (1945-47). © IAPH, Javier Romero

Exteriormente compone un conjunto de gran monumentalidad, derivada de su volumetría y de sus adherencias historicistas, que se inserta perfectamente en su entorno urbano mediante las transiciones entre vacío y construido por medio de las logias en arquería que rodean al conjunto en tres de sus lados.

MERCADO DEL POSTIGO DEL ACEITE: Ocupa una manzana completa entre las calles Arfe, Dos de Mayo y Almirantazgo. Fue proyectado por Juan Talavera y Heredia. En este lugar, conocido como Postigo del Aceite, había existido desde el siglo XV un mercadillo de puestos ambulantes que durante el siglo XIX se convertirán en pequeños tinglados de madera y puestos al aire libre cubiertos por toldos (las típicas velas sevillanas). En 1893 se decide construir un mercado permanente que no será realizado hasta 1927. Se trata de un edificio de planta triangular con las esquinas achaflanadas, sometiendo el espacio público a una divergencia en dos calles. La fachada se realizó en ladrillo visto prensado de color rojo (Villar Movellán, 1977). La cubierta supone un caso singular, pues fue realizada en azotea aunque provista de un gran lucernario central que sirve para iluminar todo el interior al ser este concebido como un gran patio de luces que, al mismo tiempo, es distribuido en planta de las líneas de circulación. Representa una innovación tipológica en cuanto a organización espacial por medio de la creación de un gran espacio central vacío, conector visual y de comunicaciones.

MERCADOS DE BARRIO FUERA DEL CENTRO HISTÓRICO: Como resultado del crecimiento urbano de la ciudad a partir del primer tercio del siglo XX será necesaria la construcción por el Ayuntamiento de equipamientos de mercados de abastos en los nuevos barrios, a veces en combinación con las empresas urbanizadoras. En ellos se facilitaba el comercio al por menor de los alimentos más comunes, distribuidos en puestecitos especializados en frutas

y hortalizas, pescado, carne y otras tiendecitas de comestibles. Los ejemplos más característicos y de mayor valor patrimonial son los que se mencionan a continuación.

MERCADO DE ABASTOS DEL PORVENIR: Es un pequeño recinto de tan solo siete puestos y un bar. Su arquitectura pasa desapercibida en el contexto urbano de este barrio. Sin embargo, la portada nos indica que estamos ante un edificio cargado de cierta representatividad arquitectónica. La portada en arco de medio punto enmarcada en dos falsas pilastras que sostienen tangencialmente a la clave central del arco el cartel de azulejos con el rótulo de “Mercado del Porvenir”. Un segundo cuerpo, a modo de frontón escalonado de reminiscencias neobarrocas, sitúa en su parte central un cuadro retablo dedicado a la Virgen del Prado. La escala de este mercado, construido en 1935, es muy doméstica, y podemos definirlo tipológicamente, adelantándose a su tiempo, como mercado de cercanía. Se ordena simétricamente, resultado de su planta cuadrangular, con un patio central cubierto con montera que proporciona sensación de higiene y luminosidad.

MERCADO DE ABASTOS DE HELIÓPOLIS: Este barrio se remonta al trazado de la avenida de la Palmera en 1900 por el arquitecto Lerdo de Tejada, arteria que marcaría la futura expansión hacia el sur de Tabladilla y la barriada de Heliópolis. El mercado de abastos se ordena en un edificio de planta triangular, entre las calles Lima, Ebro y Bolivia. Como el kiosco Avelino, en el mismo barrio, se aprecia una intención claramente racionalista frente al regionalismo dominante en las viviendas unifamiliares.

Destacamos también como mercados de barrio o de cercanía el del Cerro del Águila y el de la Cruz del Campo.

ESTACIÓN DE AUTOBUSES DE SAN BERNARDO Y BLOQUE DE VIVIENDAS: Ocupa una extensa parcela entre la plaza de San Sebastián y la avenida de Carlos V. Sus autores fueron los arquitectos Felipe Medina Benjumea, Luis Gómez Estern y Alfonso Toro Buiza (1938-1944). De las viviendas se encargó el arquitecto Rodrigo Medina Benjumea. Es un edificio-bloque formado por la Estación de Autobuses a plaza de San Sebastián y a calle Manuel Vázquez Sagastizábal, más un bloque de viviendas, adosado al anterior, a la avenida de Carlos V. Fue encargado por el Ayuntamiento y supone una de las realizaciones arquitectónicas de mayor calidad, puesta en valor tras la rehabilitación realizada en la década de los ochenta. Las entradas de acceso a la estación expresan claras referencias centroeuropeas y en el diseño de los andenes de viajeros, dispuestos en una galería central cubierta, destacan sus columnas de capitel campaniforme.

ESTACIÓN DE CÁDIZ-SAN BERNARDO: Fue construida al final de la avenida de Cádiz en 1902, en paralelo al trazado ferroviario. Es obra de Agustín Jubera, ayudado por otros ingenieros de la Compañía Ferroviaria Sevilla-Cádiz. La historia del ferrocarril en Sevilla pone de manifiesto los intereses contrapuestos del sector empresarial de la ciudad, orientado hacia el comercio con Castilla o hacia las tierras de Jerez. Como solución se recurrió a la instalación de dos estaciones pertenecientes a dos compañías distintas. Las consecuencias para el posterior desarrollo urbanístico serán funestas debido al nuevo cinturón de hierro que estableció alrededor de toda la ciudad. El tráfico ferroviario de Sevilla a Jerez y Cádiz se inició en 1860, fecha en la que se construyó una estación provisional que perdurará hasta 1902, año en que la Compañía decide edificar una nueva estación, acorde con la importancia de esta ciudad y el numeroso tráfico de viajeros y mercancías que en ella tenía lugar. El espacio ferroviario de la nueva Estación de San Bernardo, como es norma común en este tipo de instalaciones, adquiere gran complejidad dado el número elevado de servicios que debe prestar, estando incluido en ellos el propio de mantenimiento de sus coches e instalaciones. San Bernardo se compone de los siguientes edificios: edificio de oficinas y recepción de viajeros, almacenes de mercancías y correos, edificio de talleres, edificio de telecomunicaciones, depósito de señales, taller de máquinas, depósitos de agua y viviendas. La estación responde a la tipología de estación-tránsito. Posee una estructura abovedada metálica situada en los andenes

y un edificio de viajeros, en paralelo a vías y andenes, formado por un módulo corrido de una planta sobre el que se elevan un pabellón central y dos laterales en segunda planta rematados por cubierta en azotea. Se percibe claramente la influencia estilística de la Estación del nortede Madrid (1879-1882), de influencia francesa.

TORRE DE ENCLAVAMIENTO FERROVIARIO LA ÚNICA: La caseta de cambio de agujas es una instalación para control y cambio de vías que perteneció al sistema de infraestructuras de la estación ferroviaria de Córdoba, Plaza de Armas y su conexión con la estación San Jerónimo-Empalme. Su moderna traza, de gran simplicidad de líneas, le ha permitido mantenerse como una interesante muestra de aquel trazado ferroviario. Este pequeño pabellón exento, en ladrillo visto, hierro y vidrio, fue construido en 1928. Es de planta rectangular y se desarrolla en tres alturas. La comunicación vertical es exterior, a través de una escalera metálica perimetral. Alberga en planta baja un almacén, un depósito de agua y la estancia para el personal de maniobras; en la planta segunda, telefonía y taller y en la tercera planta la garita de control de agujas accionada por el jefe de instalación.

GARAJE LAVERÁN: Los garajes que surgieron desde el primer tercio del siglo XX constituyen tipologías muy interesantes dentro del panorama arquitectónico de la ciudad de Sevilla. El garaje Laverán fue proyectado por Antonio Gómez Millán entre 1912 y 1914. Consta de tres plantas con destino a viviendas y a cocheras en planta baja. Esta zona fue ocupada tradicionalmente por fundiciones aunque se contabilizan numerosos talleres dedicados a la construcción y reparación de carruajes. Las caballerizas tenían su entrada por la calle Goles donde todavía se conserva una cabeza de caballo de hierro fundido situada sobre el dintel de la puerta. Las ventanas de la planta baja se dividen por un parteluz realizado mediante una columnita de hierro fundido con capitel liso. El garaje tiene acceso por la calle Baños y es un buen ejemplo de utilización de un bajo en pasaje con cocheras. Se divide en tres naves mediante dos filas de columnas que son las que sostienen la armadura metálica de la cubierta. El garaje desemboca en un patio de luces interior al que da el testero de la nave-garaje y que se cierra con una vidriera. Este espacio de garaje, ubicado entre las calles Baños y Goles, está calificado como suelo de interés público y social (SIPS).

PARQUE DE BOMBEROS: Producto de la nueva política de dotación de servicios a las ciudades es el Cuartel de Bomberos (1920-21), en la calle Demetrio de los Ríos, esquina a Rastro, obra del arquitecto Antonio Arévalo Martínez, en colaboración con Juan Talavera y Heredia. El primer proyecto pertenece a Antonio Arévalo y será modificado en parte cuando se haga cargo de las obras Juan Talavera. La planta tiene forma pentagonal y se organiza en dos crujías longitudinales a calle Rastro y a las vías del ferrocarril, en la frontal del edificio a Demetrio de los Ríos se crea una sala de acceso que sirve de garaje a los coches de bomberos y que se cierra con otra crujía posterior. El conjunto es de una planta a Demetrio de los Ríos que se convierte en dos en el interior del edificio. Destaca de todo el conjunto la torre de ejercicios de cuatro plantas y tejado tradicional a cuatro aguas. Como innovación constructiva hay que señalar la estructura de hormigón armado vista en la sala de acceso que le proporciona una gran altura y flexibilidad y contrasta su aire moderno con la traza general del conjunto en la línea del Regionalismo. El lenguaje arquitectónico se resuelve entre el neobarroco y ciertas referencias tipológicas a las haciendas, abundantes en el entorno de la ciudad. La composición de la fachada aparece muy moldurada en puertas, ventanas y remates de cornisa. Destaca el contraste entre los paramentos lisos en blanco y las molduras y embocaduras en ladrillo visto.

EDIFICIO DEL HUSILLO DEL BARRANCO: En el sitio conocido como “Afueras del Puente de Triana y Campo de Marte” encontramos este singular edificio-pabellón construido en 1860 que se encuadra en las obras de urbanización proyectadas por el arquitecto Balbino Marrón en 1857-59 en un sector fundamental para el desarrollo de la ciudad debido a encontrarse en él importantes obras de infraestructura. Su proyecto fue aprobado por la Academia de Bellas Artes en 1864. Es un ejemplo de arquitectura neoclásica, en su invariante iluminista, por su



Vista aérea de la antigua Estación de Filtraje de La Algaba. Ingenieros: Mr. Kurriss, Mr. Broderik y Luis Molini, Antonio Izquierdo, Rojas Marcos y el arquitecto Vicente Traver (1913-1923). © EMASESA.

planta centralizada, ligeramente cuadrada, y la pureza volumétrica. La composición ornamental exterior era muy sencilla, a base de cornisas corridas y zócalo resaltado que servía de marco para la puerta de acceso y ventanales remarcados por molduras lisas que componían un frente clasicista enfatizado por las columnas apilastradas de los extremos. Construido con muros de carga se organiza en una planta semisótano, planta baja y cubierta superior en cúpula rebajada.

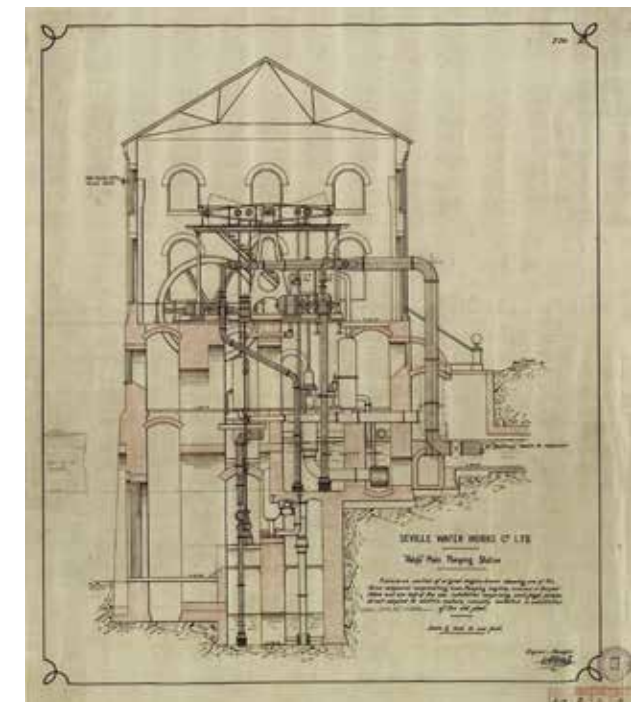
ANTIGUA ESTACIÓN DE FILTRAJE DE LA ALGABA: Las necesidades de abastecimiento de agua a las poblaciones permitieron la aparición de empresas especializadas, ya fuesen municipales o privadas. Este es el caso de Sevilla cuando en 1882 se hace cargo del abastecimiento de aguas una compañía inglesa que se denominará The Seville Water Works Company Limited. Para cubrir sus necesidades tuvieron que edificar una serie de infraestructuras, tanto de depósito como de conducción y gestión administrativa. A esta compañía pertenecen unas construcciones de gran valor para conocer la influencia ejercida por los modelos foráneos en la arquitectura industrial sevillana. La antigua Estación de Filtraje de La Algaba fue la primera estación de tratamiento y filtraje de aguas que tuvo Sevilla. Este lugar supuso un cambio cualitativo en la vida de los habitantes del municipio, dando paso al progreso y al desarrollo de la ciudad. La difícil tarea de gestionar el abastecimiento de una ciudad como Sevilla pronto tuvo las primeras dificultades. Para superarlas se elaboró un método revolucionario para la época, filtrar el agua del río Guadalquivir.

La antigua Estación de Filtraje es un conjunto de edificaciones e instalaciones que fueron utilizadas para el tratamiento de aguas entre 1926 (abastecían de agua no potable la Sevilla de la Exposición Iberoamericana) y 1980. En la década de los cuarenta y cincuenta se amplía notablemente, dedicándose a la potabilización del agua

de embalses. Se trata de un conjunto de edificios-máquina que conforman un sistema formado por el pozo de captación, los filtros rápidos, las balsas de decantación, la central de bombeo intermedio y la central de impelencia, añadiéndose las instalaciones auxiliares como la casa del director, las carboneras y el laboratorio. El capital era del Ayuntamiento, los ingenieros responsables ingleses, la maquinaria francesa y las tuberías, también inglesas, teniendo que ajustarse a un presupuesto inicial de ocho millones y medio de pesetas, aunque el total superó en dos millones la cifra anterior. Existían tres grupos de técnicos: por parte de la compañía inglesa los ingenieros Mr. Kurriss, Mr. Broderik y Luis Molini, del Ayuntamiento el ingeniero Antonio Izquierdo (que llevó el peso de la obra), y de la compañía constructora anexa, el ingeniero Rojas Marcos y el arquitecto Vicente Traver.

ESTACIÓN DE BOMBEO DE ADUFE: También propiedad de EMASESA, fue construida en 1885, en Alcalá de Guadaíra (Sevilla), para asegurar la traída de aguas a la ciudad mediante una central de bombeo y unos depósitos en los lugares próximos a Alcalá de La Retama y Adufe. El edificio de la estación destinado para albergar la máquina a vapor de bombeo de Adufe se compone de dos volúmenes adosados, de una planta y dos alturas respectivamente, con cubierta a dos aguas de teja curva y estructura de cerchas de madera sobre muros de fábrica de ladrillo. En la fachada se dibujan las líneas estructurales de los pilares de refuerzo por medio de bandas de ladrillo visto. Los vanos se realizan con arcos de dintel curvo. La chimenea permanece aislada del edificio. Es de base cuadrada y posee una molduración en sus cuatro caras a partir de un recurso historicista como es el arco de medio punto en orden gigante al arrancar sus brazos de la base y llegar hasta el último módulo, donde se convierte en arco de medio punto geminado neorrománico con resaltes en su línea de impostas y de la clave, terminando en un remate acornisado a modo de ménsula de esta chimenea-columna. El conjunto recurre a los tradicionales arcos rebajados y remarque acusado de las líneas estructurales del edificio en la cornisa y la línea de impostas.

LABORATORIO MUNICIPAL: Los centros de investigación, públicos o privados, completan este panorama constructivo de la primera mitad del siglo XX. Eran obras de carácter civil que tenían como finalidad prestar un servicio público y, al mismo tiempo, dotar de edificios significativos a determinadas zonas urbanas, ya que la capacidad de inversión en estos centros era media o alta. El Laboratorio Municipal (1911-12), en la Ronda de María Auxiliadora, fue llevado a cabo según proyecto de Antonio Arévalo Martínez, que se formó como arquitecto municipal en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), para ocupar años más tarde esa misma plaza en Sevilla. En este edificio se pueden apreciar influencias del Modernismo catalán. En la composición de la fachada apreciamos cierto paralelismo con las obras modernistas de Anibal González para la Fábrica de Enrique Ramírez y la sede de la Sociedad Económica de Amigos del País. Se resuelve el conjunto por medio de una abundante decoración como corresponde a la intención de crear una arquitectura de prestigio en la nueva ronda de ensanche.



Casa de Máquinas de la Estación de bombeo de Adufe. Ingenieros de la Compañía The Seville Water Works (1886). © EMASESA, Colección de Planos Históricos

Patrimonio documental y mueble. Los archivos del trabajo, maquinaria e instalaciones

El patrimonio documental y mueble del Ayuntamiento está tratado en la tercera parte de esta publicación, sin embargo, desde la perspectiva del patrimonio industrial hispalense, anunciada en la introducción de este capítulo, deben mencionarse específicamente algunos fondos documentales y núcleos de patrimonio mueble industrial que poseen un excepcional valor.

Las colecciones hemerográficas y fotográficas, existentes en el Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones (ICAS), revisten particular interés para conocer aspectos significativos de la vida industrial de Sevilla. Los archivos del trabajo del Ayuntamiento están compuestos por documentos empresariales de compra venta y gestión, manuales de instrucción, planos de arquitectura, máquinas o instalaciones y los registros administrativos de carácter legal, social o económico. En sus fondos destacamos, además del Fondo Histórico, las Secciones del Archivo Administrativo denominadas: Obras y Urbanismo (1801-1983), Servicios Agropecuarios e Industriales-Promoción Económica (1955-1989), Abastos y Consumo (1844-1993), Tráfico y Transportes (1901-1991) y Saneamiento (1920-1986).

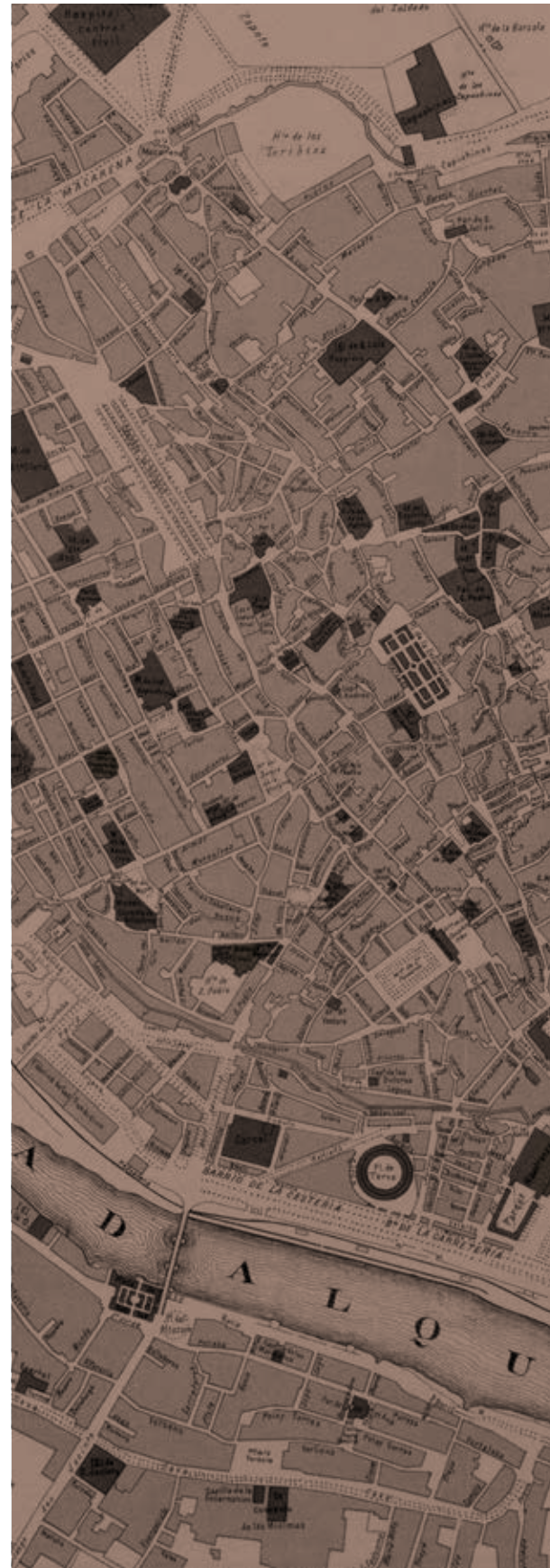
Pero en este formidable conjunto documental hay que resaltar la importancia del Archivo Histórico de una de las empresas municipales como es el de EMASESA. Esta empresa pública de aguas dispone, en su sede social del convento de Los Terceros, de una biblioteca especializada de más de 2.000 volúmenes. Y su documentación histórica conforma un corpus documental inventariado y catalogado de documentos cartográficos y textuales, que ha dado lugar a una colección y a una serie. La colección, formada por documentos sueltos de expedientes y planos, tiene un total de 466 registros para fechas comprendidas entre 1880 y 1964. La serie está formada por 793 proyectos con fechas comprendidas entre 1921 y 1974. Las temáticas, obviamente relacionadas con el abastecimiento del agua a Sevilla, nos muestran una estructura de gran diversidad, en la que encontramos diseños arquitectónicos, dibujos de maquinaria, gráficos estadísticos y representaciones cartográficas del territorio (tanto urbano como de la cuenca de aguas de Sevilla).

Respecto del patrimonio mueble, los objetos industriales, los artefactos, tales como las máquinas de energía, de movilidad o de transformación, así como las herramientas de los diversos oficios municipales, no tenemos constancia de la existencia de un estudio pormenorizado, y menos de un inventario, sin embargo, es bien evidente que algunos de los bienes inmuebles descritos en los apartados anteriores cuentan con un importante patrimonio mueble asociado. Entre los casos más importantes está el de la Real Fábrica de Artillería de Sevilla, que dispone, repartidas por diversas dependencias pertenecientes al Ministerio de Defensa, de piezas de gran valor como son varias balanzas, del tipo romana, del siglo XVIII, obuses y cañones y bustos en bronce de personajes militares. La Estación de filtraje de La Algaba mantiene intacta toda su instalación de agua, compuesta por bombas de succión y de impelencia, sistema de transformación eléctrica y material de laboratorio y medida de caudal de salida, como es por ejemplo el sistema instrumental Venturi. También en la Estación de Bombeo de Adufe, en Alcalá de Guadaíra, cuenta EMASESA con la instalación completa de bombas y motores, y dispone también de una máquina de vapor procedente de la estación de La Retama. El Parque de Bomberos cuenta con un camión marca Mercedes del año 1920 aproximadamente, un Magirus con el morro tipo *aligator* y un Ford T. Y, por último, cabe destacar el patrimonio mueble de la Fábrica de Vidrio La Trinidad compuesto por dos hornos de balsa, tres líneas de secado de material acabado, más de 1.500 moldes de productos en hierro fundido, carro de carga de crisoles, máquina semiautomática de prensado y un conjunto importantísimo de herramientas como cañas de soplar, maillochas, hierros, bancos de vidriero, tenacillas y tijeras.

Los oficios

El Ayuntamiento es una institución de raíz jurídico-administrativa de carácter político, pero al mismo tiempo, como queda reflejado en estas páginas, desde su constitución en Concejo alcanzó una dimensión de empresa pública dedicada a resolver las necesidades de sus habitantes, dando lugar a un complejo entramado de oficios dedicados al diseño, mantenimiento y reparación de vías y ejecución de obras, a la gestión administrativa, al control de la sanidad humana y animal, a la seguridad de las personas y propiedades, al diseño y mantenimiento de parques, plazas y jardines y a todo tipo de oficios que desde la carpintería, pasando por la albañilería, la fontanería y la limpieza, hasta llegar a la electricidad y la informática moderna, conforma un amplio abanico de actividades que podemos definir como Cultura del Trabajo, compuesta por los conocimientos técnicos, los procedimientos, la evolución de las condiciones laborales y el movimiento sindical. Estos testimonios de vida de los trabajadores municipales poseen un extraordinario valor, destacando su continuidad a lo largo de la dilatada existencia histórica del Consistorio sevillano. Este patrimonio cultural inmaterial, oficios, conocimientos, organización, tradiciones, expresiones lingüísticas, unido a los instrumentos, objetos, artefactos y espacios industriales que les son inherentes y a la toponimia de las calles y plazas de Sevilla, nos dan una idea precisa del alcance que el patrimonio industrial y de la obra pública de propiedad municipal tienen en la ciudad de Sevilla y ha de servir para que todos sus habitantes lo reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural.





BIBLIOGRAFÍA:

AF6 Arquitectos (2014). Centro Cerámico de Triana. Madrid: AV Monografías, nº 165-166, p. 120-127.

Almuedo Palma, José (1996). *Ciudad e industria. Sevilla 1850-1930*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Bernal Rodríguez, Antonio Miguel y Castillo, Juan José (2005). *La cultura del trabajo y el futuro del patrimonio industrial de Andalucía*. En: Foro Regional de Arquitectura Industrial de Andalucía [en línea]. Disponible en: (<http://www.juntadeandalucia.es/viviendayordenaciondelterritorio/forodearquitectura/>) [consulta 19, junio, 2014].

Braudel, Fernand (1984). *Civilización material, economía y capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Capilla Roncero, Ignacio; Ramos Carranza, Amadeo y Sánchez-Cid Enderiz, José Ignacio (2003). *Arquitectura del Racionalismo en Sevilla: inicios y continuidades*. Sevilla: Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura, Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla.

Cerdá Pérez, Manuel (2009). *Arqueología industrial*. Valencia: Universidad de Valencia.

Espiau Eizaguirre, Mercedes (1991). *La Casa de la Moneda de Sevilla y su entorno*. Sevilla: Universidad de Sevilla

García-Tapial y León, José (1992). *El Monasterio de San Jerónimo de Buenavista*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

González Cordón, Antonio (1985). *Vivienda y ciudad, Sevilla 1849-1929*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla

González Dorado, Antonio (1975). *Sevilla, centralidad regional y organización interna de su espacio urbano*. Madrid: Moneda y Crédito, Servicio de Estudios del Banco Urquijo.

Lara García, Manuel (1998). La Hacienda de Miraflores y la Huerta de la Albarrana: dos antiguas propiedades agrícolas dentro del Parque de Miraflores de Sevilla. En: Valor, Magdalena y Romero, Carlos (coord.). *Sevilla Extramuros*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Mosquera Adell, Eduardo y Pérez Cano, María Teresa (ed.) (1990). *La vanguardia imposible: quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes.

Nadal Oller, Jordi (dir.) (2003). *Atlas de la industrialización de España 1750-2000*. Madrid: Fundación BBVA: Crítica.

Parejo Barranco, Antonio (2001). Industrialización, desindustrialización y nueva industrialización de las regiones españolas (1950-2000). Un enfoque desde la historia económica. *Revista de Historia Industrial*, nº 19-20.

Rubiato Lacambra, Francisco Javier (2004). *Los puentes del Guadalquivir*. Madrid: Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos.

Sobrino Simal, Julián (1996). *Arquitectura industrial en España (1830-1990)*. Madrid: Cátedra.

Sobrino Simal, Julián (1997). La fábrica de Vidrio de La Trinidad. En: *Talleres de Patrimonio andaluz: el patrimonio tecnológico de Andalucía*. Sevilla: Consejería de Educación y Ciencia.

Sobrino Simal, Julián (1998). *Arquitectura de la industria en Andalucía*. Sevilla: IFA-Universidad de Jaén.

Sobrino Simal, Julián (2011). *Los paisajes históricos de la producción en Sevilla*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (inédito).

Sobrino Simal, Julián (coord.) (2006). *Patrimonio industrial de Andalucía: portfolio fotográfico*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes.

Sobrino Simal, Julián (coord.) (2011). *Luces sobre la memoria: la Real Fábrica de Artillería de Sevilla: patrimonio histórico militar e industrial*. Madrid: Ministerio de Defensa.

Stratton, Michael (ed.) (2000). *Industrial Buildings: Conservation and Regeneration*. Londres: E & FN Spon.

Villar Movellán, Alberto (1977). *Juan Talavera y Heredia*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

VV.AA. (1997). Patrimonio Industrial. En: *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico PH*, nº 21. Sevilla: Consejería de Cultura.



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

Francisco Javier Rodríguez Barberán

Las grandes ciudades acostumbran a tener sus *momentos decisivos*. En el caso de Sevilla, el siglo XVI le otorgó una centralidad efímera que surge de unas condiciones –el Descubrimiento de América y su condición de puerto de Indias– absolutamente excepcionales. A partir de ahí, la nostalgia de ese periodo se transforma en un deseo de volver a ese tiempo perdido de modo irreparable. Cuando la capital hispalense, tras experimentar los procesos de modernización del XIX, encaraba el horizonte de una nueva centuria, se quiso reconstruir algo de su viejo esplendor –el cual observamos hoy, con la lógica serenidad del análisis histórico, no tan brillante- y de ahí surgió la idea de emular lo realizado en otras latitudes: me estoy refiriendo a promover para la ciudad una exposición internacional que sirviera como estímulo a nuevas transformaciones, capaces de ir más allá de las que habían tenido lugar el siglo anterior.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla, inaugurada en 1929, fue la respuesta a todo ello, y es imposible negar que la realidad física de la ciudad, y de modo muy especial lo que podríamos denominar *su paisaje urbano*, quedaron marcados por ese acontecimiento. Al margen de las valoraciones que podamos hacer del certamen –que cuenta con una abundantísima bibliografía específica (Trillo, 1980; Braojos *et al.*, 1987; Rodríguez Bernal, 1994) con muy diversos perfiles–, no es posible obviar que el patrimonio hispalense quedó incrementado con espacios y arquitecturas que, poco tiempo después de ser concebidos, se integraron con naturalidad en dicho patrimonio, ya tan abundante antes de la muestra. Podemos incluso apuntar que, siendo obras sin el aval de la antigüedad, algunas de ellas pronto se encargaron de sustituir en el imaginario colectivo de la ciudad a bienes cuyos merecimientos históricos o artísticos eran muy superiores, generando una paradoja que pervive hasta hoy: cuando los visitantes se acercan a Sevilla es más que probable que algunas de las piezas singulares más importantes de su patrimonio sean obviadas, pero difícilmente ocurrirá que el Parque de María Luisa, con su importante peso específico en la Exposición Iberoamericana, o los edificios de la Plaza de América o la Plaza de España, sean excluidos del recorrido;

en ellos aprecian unos valores que identifican con el espíritu de la ciudad, y este hecho no puede ser desdeñado en nombre de una mirada que se niegue a reconocer la auténtica dimensión de este fenómeno.

Por ello, y a lo largo de este texto, voy a intentar analizar el legado de la muestra de 1929 a partir de estas claves, tomando para ello como referencia los lugares y edificios de la misma que han llegado hasta nosotros y que son una parte sustancial del patrimonio inmueble del Ayuntamiento sevillano. A este respecto conviene aclarar que estas obras, aun siendo todas de propiedad municipal, no son un grupo homogéneo en cuanto a su situación jurídica y de uso, ya que existen edificios ocupados por dependencias del propio Ayuntamiento –como el Pabellón Real, el Casino de la Exposición o el Teatro Lope de Vega–, otros cuyo uso está cedido –Pabellones de Bellas Artes y Mudéjar, hoy museos Arqueológico y de Artes y Costumbres Populares respectivamente; Pabellones de Brasil, México o Perú...– e incluso algunos de ellos se encuentran pendientes de revertir al gobierno local –Pabellones de Argentina o de Guatemala–. En este contexto es también necesario advertir una circunstancia que podría entenderse como un olvido y que no responde más que al deseo de ser absolutamente fieles a la naturaleza de este proyecto: a pesar de su importancia capital dentro de la Exposición Iberoamericana, la Plaza de España ocupará un lugar relativamente reducido en el presente estudio, toda vez que la titularidad de la misma es, en una parte muy importante, estatal. Tampoco tendrán cabida los monumentos públicos que fueron realizados con motivo de la muestra, ya que tienen su capítulo propio en el libro. Aun así el conjunto, como podrá observarse, es de un extraordinario valor.

Resulta imposible separar el legado de la Exposición de 1929 del contexto urbanístico y arquitectónico de la ciudad en las dos primeras décadas del siglo XX, máxime si tenemos en cuenta que el mismo no es sino la consecuencia de una serie de decisiones políticas y de unas bases ideológicas perfectamente reconocibles. No voy a detenerme en las obras públicas y de infraestructuras que se acometieron en el periodo (Trillo, 1980), ya que ello me apartaría del objetivo central de este estudio; sin embargo, es necesario subrayar que las tareas urbanizadoras del sector sur de la ciudad y la apuesta por el vínculo con el río crearon las condiciones propicias para que los edificios de la muestra puedan ser reconocidos hoy como un conjunto relativamente homogéneo. Por el contrario, sí que merece la pena dedicar un espacio a reflexionar en torno a la arquitectura sevillana en el primer tercio del XX, ya que los edificios del 29, lejos de ser, como analizaré más adelante, *presencias extrañas*, terminaron por ser una parte esencial de esta.

Si dejamos a un lado la breve presencia del Modernismo (Villar Movellán, 1973), la vuelta al pasado fue la gran referencia a la hora de plantear *la reinención de la ciudad* durante este periodo. En realidad, esta actitud provenía en una medida muy importante de las notas que dominaban el mundo cultural hispalense, cuyo perfil era eminentemente conservador. La generación de arquitectos titulados en los primeros años del siglo XX es un claro ejemplo de ello. Aníbal González, José Espiau o Juan Talavera, cuyas primeras obras para la clientela sevillana utilizaron el lenguaje modernista, se inclinaron muy pronto por una estética que hoy rotulamos con el nombre de *regionalismo*, pero que en su época fue más conocida como *estilo sevillano* (Guichot, 1928; Villar, 1979). En ese *estilo sevillano* se intuía una especie de eco lejano del *arts and crafts* decimonónico –con la recuperación de los oficios tradicionales y las artes aplicadas a la arquitectura–, pero carente de los registros renovadores visibles en ese movimiento: los modelos estéticos no tenían que ver con lo contemporáneo, ya que bebían sobre todo del arte islámico y el mudéjar, así como de las versiones locales del Renacimiento y el Barroco; y en cuanto a los sistemas de producción, todo descansaba en una concepción artesanal de la arquitectura, ajena a los parámetros industriales que se encontraban en la raíz de los procesos de la modernidad. Sería erróneo empero afirmar que estas actitudes conservadoras en la arquitectura fueran exclusivas de Sevilla, ya que en el resto de España, bien sea bajo la etiqueta

de *regionalismo*, bien con otro tipo de notas, existieron abundantes propuestas que se desmarcaron del Modernismo, estética y tecnológicamente, y que volvieron su mirada al pasado (Navascués, 1993: 668-683).

En el caso sevillano, no obstante, esto se hizo más evidente por el largo proceso de gestación de la Exposición de 1929, con la cual se intentó que Sevilla recuperara la imagen de sus momentos de mayor esplendor a través de una recreación actualizada de los símbolos que presidieron la ciudad medieval o la *Nueva Roma* del Descubrimiento. Quizás en ello resida una interesante paradoja: la gran celebración de que Sevilla habría dejado atrás su decadencia, convirtiéndose por fin en una *urbe moderna*, eligió el pasado como refugio. El proyecto general para la muestra de Aníbal González, seleccionado en 1911 tras un concurso con escasa repercusión nacional y nula presencia internacional, era sobre todo un catálogo de edificios y recintos con una fuerte carga historicista. Su propuesta heredaba así los aspectos más anecdóticos y conservadores de las exposiciones del XIX y, sin embargo, contaba con una gran ausencia respecto a aquellos certámenes: el culto a la tecnología. Por si ello no fuera suficiente lastre, la idea de Aníbal González no tenía demasiado en cuenta las posibilidades urbanísticas de la Exposición, con la expansión de la ciudad hacia el sur como referencia; y tampoco resolvía de modo claro la integración entre la muestra y el Parque de María Luisa, el antiguo jardín *pintoresco* propiedad de los duques de Montpensier, que había sido donado a la ciudad en 1893, y cuya reforma sería llevada a cabo, no sin obstáculos, por el francés J. C. N. Forestier (Nieto Caldeiro, 1995: 73-91). Iniciemos pues el análisis por los edificios que componen el núcleo primero del certamen: las obras de la Plaza de América.

El estilo como identidad. Aníbal González, de la Plaza de América a la Plaza de España

Entre el fallo del concurso para el proyecto general de la Exposición y el diseño para el conjunto de edificaciones y la urbanización de lo que sería la “Plaza de Honor” del certamen median tan solo unos meses. La evolución de la propuesta es sin embargo evidente: si la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla pedía, al valorar la propuesta de Aníbal González, que la misma tenía que conseguir “que Sevilla se muestre muy Sevillana (sic), apareciendo a los ojos de sus huéspedes con las fastuosas galas propias” (Villar, 1979: 238), el arquitecto no dejó lugar a las dudas. Su proyecto es un canto a las obras que en ese momento empezaban a protagonizar la reinención de la ciudad en clave regionalista, al tiempo que recogía el espíritu historicista del XIX, volcado en este caso en la etapa de esplendor de Sevilla, es decir, el final de la Edad Media y el primer Renacimiento. Podríamos decir que, en cierta medida, las obras de la futura Plaza de América dejan en segundo plano los aspectos más cercanos a la estética del eclecticismo visibles en los pabellones del proyecto inicial –*Pabellón de Fomento, Palacio de Actos y Fiestas, Gran Casino*– para seguir, como ya he señalado, el dictamen académico: “una serie de edificios en los cuales el arte ojival florido aparece con todos sus primores como lo concibieron los artistas del siglo XV, y el mudéjar y el plateresco desplegando sus galas atraen nuestra atención, y forman un conjunto castizo español, y eminentemente regional” (Villar, 1979: 237). ¿A qué obras hace esto referencia? Básicamente hablamos de tres. En primer lugar, el “Pabellón de Industrias, Manufacturas y Artes Decorativas” del proyecto inicial, después denominado *de Arte Antiguo*, y que pasó a ser conocido como *Pabellón Mudéjar*; tras la Exposición fue “Sala Municipal de Exposiciones” y hoy alberga el Museo de Artes y Costumbres Populares. El segundo fue el “de Bellas Artes”, más tarde llamado *Pabellón Renacimiento*, y que



Pabellón Mudéjar. Vista del conjunto. © ICAS-SAHP, FMS, archivo Serrano

es la sede actual del Museo Arqueológico. Y por último, el “Pabellón de la Casa Real”, el *Pabellón Real*, hoy ocupado por diferentes dependencias municipales.

Las tres obras despliegan casi por completo el catálogo de notas estilísticas generales de las que se nutre el *estilo sevillano*. Ausente tan solo la influencia barroca –que se hará visible, como veremos más adelante, en otras obras de la Exposición Iberoamericana–, las imágenes de la arquitectura islámica y mudéjar, las del gótico y las del primer Renacimiento son las protagonistas de los proyectos. Hay que introducir, no obstante, algún matiz antes de analizar individualmente cada una de ellas: resulta cuando menos significativo que algunas de las referencias arquitectónicas que Aníbal González utiliza para los pabellones no tengan una correspondencia literal con la arquitectura de la ciudad, y sí tengan que ver con un contexto más propio del conjunto de la España de ese periodo. Las notas del Pabellón Real, como se verá más adelante, se identifican con la fase final del gótico, que en la época era muchas veces nombrado como *estilo Reyes Católicos*; sin embargo, en Sevilla no había obras del peso específico de San Juan de los Reyes de Toledo o de la Capilla Real granadina, y lo más cercano a esto que podemos encontrar en la ciudad es el exterior de la iglesia del monasterio de Santa Paula. Por su parte, el Renacimiento que Aníbal González reinterpreta en el edificio dedicado inicialmente a las Bellas Artes tiene bastante más de la arquitectura de Salamanca o Alcalá de Henares que de la ornamentación plateresca que caracteriza a la Sevilla de principios del siglo XVI.

Iniciemos el recorrido por el *Pabellón Mudéjar*. Quizás el primer aspecto que conviene advertir es que, con independencia de la estética que el mismo adopta, su raíz compositiva es común con los otros dos pabellones: son modelos académicos, deudores por completo de lo que las escuelas de arquitectura transmitían desde sus orígenes como la *buena práctica* de la profesión. En su caso, se trata de un esquema simétrico: en la fachada, un acceso de tres vanos, que se abren entre dos volúmenes elevados, da paso a un patio de planta cuadrada y esquema claustal.

En torno al mismo, y distribuidas en dos plantas, se sitúan las salas destinadas a las exposiciones que el inmueble debería albergar. Tanto en los extremos del edificio, tratados en forma de pabellones rematados con una semicircunferencia, como en la fachada trasera del mismo, se abren unas galerías cubiertas que sirven como elemento de transición entre exterior e interior. Sin embargo, más que la propia distribución o estructura del edificio, lo importante en él es, como en el caso de los otros dos pabellones, el catálogo de referencias estilísticas y la relación que puede establecerse con las arquitecturas que por esos años empezaban a levantarse en la ciudad. Por lo que respecta al primero de estos aspectos han de mencionarse un número importante de influencias que van desde las notas neoislámicas –y muy especialmente las de tono más *alhambrista*, como se conoció en el siglo XIX a las arquitecturas que recogían como una moda la ornamentación nazarí– hasta las múltiples versiones del neomudéjar –con citas textuales a monumentos sevillanos como el Alcázar o el palacio de los marqueses de la Algaba– que se observan en todo el conjunto. El segundo de los temas enlaza con una primera etapa del regionalismo arquitectónico: planteado como alternativa castiza a la breve apuesta del Modernismo, aparecen por estos años en la producción del propio Aníbal González –desde el edificio de Santa María de Gracia a la casa del conde de Ibarra en la calle San José– o de Espiau Muñoz –el edificio de la Adriática o el de la “Ciudad de Londres”–, una serie de obras que van definiendo el *estilo sevillano*, y con las cuales el pabellón tiene numerosos puntos de contacto.

Si estos ejemplos demuestran sobradamente el vínculo del *Pabellón Mudéjar* con la arquitectura regionalista sevillana, la lectura que debemos hacer del edificio que sirve hoy de sede al Museo Arqueológico revela una dimensión historicista que lo acerca mucho más a la búsqueda de una *arquitectura nacional* tan extendida en el siglo XIX. Sobre la base de un proyecto muy volcado en su dimensión de espacio expositivo –lo que lleva a Aníbal González, como ya se ha señalado por autores como Alberto Villar (Braojos *et al.*, 1987: sin paginar), a tomar referencias que van desde la Gliptoteca de Múnich de Leo von Klenze al Museo del Prado de Juan de Villanueva–, el conjunto se muestra como un catálogo de elementos ornamentales extraídos de la primera etapa del Renacimiento español, es decir, lo que aún hoy, y de un modo claramente anacrónico, se sigue conociendo como *estilo plateresco*. No obstante, y a pesar de que fueron numerosos los edificios sevillanos levantados en el siglo XVI conforme a esa estética –desde las Casas Capitulares hasta la Sacristía Mayor y la Capilla Real de la Catedral–, Aníbal González se inclina por formas que ya habían tenido su reconocimiento en pabellones españoles de exposiciones internacionales del XIX: así, y como ocurrió en París en 1867 y 1900 (*El arquitecto Martín Noel...*, 1995: 112-113), el pabellón de la muestra hispalense opta por la influencia castellana, desde el palacio de Monterrey en Salamanca a las universidades de la misma ciudad o de Alcalá de Henares. La portada monumental que sirve de acceso a la sala oval –¿un guiño a la Sala Capitular de la Catedral hispalense?– ubicada en el centro del conjunto, las galerías porticadas exteriores con sus características columnas con zapatas, o los remates con elementos figurativos y flameros que decoran el exterior de la mencionada sala y de los cuatro volúmenes torreados que la enmarcan, componen un catálogo de ese primer Renacimiento español que coincide con el inicio de la gran empresa americana. Esta opción no deja de resultar llamativa, ya que justo antes de esos años se habían llevado a cabo una serie de obras –finalmente abandonadas por problemas económicos– para que la fachada del Ayuntamiento hacia la plaza de San Francisco fuera *concluida* en su integridad con la estética plateresca característica del edificio de Diego de Riaño (Morales, 1981: 137-151), apelando al espíritu que entonces presidía las restauraciones monumentales defensoras de la llamada *unidad de estilo*. Antes bien, los elementos ornamentales de la obra de Aníbal González parecen dejar de lado lo que hubiera resultado una inspiración más cercana para inclinarse por una imagen distinta. Es más, desde un punto de vista material se establecen también diferencias con la arquitectura regionalista, ya que se opta por el uso de la piedra frente al ladrillo,



Plaza de España. Vista general. © ICAS-SAHP, FMS, archivo Serrano

la cerámica y el yeso de los otros dos pabellones. Quizás por esto las influencias sobre los edificios de la ciudad fue menor, aunque obras anteriores –la reforma de la casa Sánchez-Dalp– y posteriores del propio autor –las casas y el establecimiento de González Hermanos en la actual avenida de la Constitución– acreditan la presencia de estas notas, como también lo hará en cierta medida el diseño definitivo de la Plaza de España.

Podríamos entender que los dos pabellones estudiados simbolizaban los extremos de un arco cronológico –la Edad Media todavía marcada por las permanencias islámicas; la España que se convierte en imperio– con momentos cruciales para la ciudad de Sevilla. Según esta lectura, en el centro de ese arco estaría el Descubrimiento, y ello parece corresponderse a la perfección con la estética elegida para el Pabellón Real: el gótico de la época de los Reyes Católicos. El planteamiento de Aníbal González parece hallar un punto intermedio entre sus propios intereses del momento con una corriente no demasiado lejana en el tiempo de la arquitectura española, y que está representada por el arquitecto –y restaurador– Arturo Mélida y Alinari (Navascués, 1993: 363-366). Este autor, conectado también con la ciudad de Sevilla a través de una obra realmente singular –el Monumento destinado a acoger los restos de Cristóbal Colón en la Catedral hispalense, realizado apenas una década antes–, planteó en su momento una lectura del historicismo en la que la influencia de algunas notas provenientes del movimiento *arts and crafts* daban un tono particular a sus creaciones. No es muy complicado establecer los paralelismos entre algunas de sus realizaciones –el Pabellón español para la exposición de París de 1889 o la “Escuela de Artes Industriales”, construida en Toledo justo al lado de San Juan de los Reyes, restaurado también por Mélida– y lo que Aníbal González propone

para el Pabellón Real. Usando una tipología de planta central, el arquitecto sevillano opta por un edificio en el que destaca el uso de una ornamentación en ladrillo y cerámica, con abundancia de esculturas, vanos profusamente decorados, frisos ornamentales y cresterías caladas. Estamos, pues, ante otra obra que nos traslada la difusa frontera que entonces separaba el *estilo sevillano* de los historicismos decimonónicos, ya que a las evidentes citas a Mélida se le unen los contactos con otras obras contemporáneas de Aníbal González, desde el panteón de la familia Luca de Tena en el cementerio de San Fernando hasta la capilla de los Luises. Una vez más, la arquitectura de la ciudad y la del recinto de la Exposición no son extrañas entre sí, sino que se informan mutuamente.

Aunque, como ya he señalado con anterioridad, los monumentos de la ciudad tienen un capítulo aparte en el libro, no querría dejar de comentar algo sobre el protagonismo que adquieren en la configuración de la Plaza de América obras que están en la frontera entre la arquitectura, la escultura y el diseño. Me refiero a los elementos que se encuentran organizados en torno al estanque ubicado en la isla central del conjunto. Para dotar de contenido a la misma se concibieron dos glorietas consagradas al Quijote y al erudito Rodríguez Marín, en las que aparecen de una manera más evidente los materiales y las formas características del regionalismo: bancos de ladrillo y azulejos, o murales con abundante presencia de cerámica trianera –realizada por los talleres de García Montalván y Ramos Rejano–, se unen a los diseños de mobiliario urbano en hierro, con diversos modelos de farolas, rejas y balaustradas, ideados por Aníbal González.

Precisamente, al observar estas obras de la Plaza de América podemos intuir de qué modo estaba definiéndose en esos momentos un *estilo sevillano* lanzado antes como expresión que como idea: pensemos, por ejemplo, que una de las definiciones más citadas del mismo, la de Alejandro Guichot, no se publicará hasta un año antes de la inauguración de la Exposición Iberoamericana (Guichot, 1928). Esto es también lo que nos lleva, al menos de un modo breve, a comentar la otra gran obra de Aníbal González para el certamen: la Plaza de España.

Su gestación se inicia con el plano reformado de la exposición de 1913, cuya principal variante era el traslado del *Stadium* que se pensaba ubicar en la plaza de entrada al recinto. Ello permitió abordar la creación de un conjunto cuyo carácter era el de un espacio abierto conmemorativo, con un ámbito central de planta oval, y que se encontraba cerrado por tres grandes edificios: el Palacio de Actos y Fiestas, escoltado por los pabellones de Agricultura e Industrias Generales. El proyecto contenía elementos –la ría– que se mantendrían en las reformas posteriores pero, sobre todo, planteaba ya el sentido enormemente teatral de la composición, convertida, de modo simultáneo, en mirador sobre el Parque de María Luisa y telón de fondo para el mismo. El diseño fue revisado en varias ocasiones, puesto que el propio carácter monumental de la obra parecía impulsar los cambios. El resultado final la convierte en una pieza clave del regionalismo en la ciudad y, de modo más concreto, de lo que se denominó *estilo sevillano*. Frente a la propuesta aún dominada por las notas historicistas que el arquitecto utiliza en la Plaza de América, la Plaza de España es más propicia a una fusión de una cultura material *autóctona* con referencias cultas que van desde el Renacimiento o el Manierismo italiano –con numerosas citas al mundo palladiano–, hasta la arquitectura barroca española (Pérez Escolano, 1973: 67). Curiosamente, para Aníbal González todo resulta más sencillo: “Me he inspirado en el Renacimiento español. Claro está que modernizándolo, interpretándolo, según la idea fundamental, por decirlo así, que me ha servido de norma para cuanto he realizado en Sevilla. Y este secreto estriba en que en Sevilla, la patria del color, el color debe tratarse de modo que realce los valores de la construcción. Y para ello la cerámica es un elemento ideal, sin olvidar la armonía obtenida por el juego de otros elementos” (Pérez Escolano, 1973: 66-67).

Como ya señalé al principio, no voy a realizar un análisis pormenorizado de la Plaza de España, ya que la misma no es, en sentido estricto, de propiedad municipal. No obstante, sí que me parece importante señalar el perfil de la obra

como síntesis de ese *estilo sevillano* tan difícil de definir como fácil, en apariencia, de reconocer. Detrás de las abundantes citas a la arquitectura de la Edad Moderna europea, la plaza se convierte en imagen de la ciudad a través del uso de unos materiales que se identifican con la tradición hispalense. El conjunto tiene como base el ladrillo limpio moldurado y tallado, pero también se incorporan a su fábrica abundantes elementos ornamentales de cerámica vidriada y forja, además de la madera y los vidrios emplomados en los espacios cubiertos y en los interiores; el único contrapunto a esto lo pondría el uso del mármol blanco, reservado casi exclusivamente para las columnas. Los ecos del mudéjar y del Renacimiento sevillanos se perciben aquí con claridad, reconociendo que el carácter sincrético vuelve a ser una vez más el que se encarga de definir, a los ojos del autor y de sus contemporáneos, la singularidad arquitectónica de la ciudad. Ello propiciará un hecho que ratifica en cierta medida las intenciones de esta obra y también de la propia Plaza de América, y que conviene señalar ahora: en sintonía con las reformas *en clave regionalista* del paisaje urbano interior de la ciudad, estos espacios para la Exposición Iberoamericana fueron aceptados desde muy pronto como parte de un patrimonio *nuevo* que surgía de la mano del certamen, y que generaba una escenografía amable para Sevilla, alejada de cualquier tentación metropolitana. A ello contribuyeron no poco otras piezas arquitectónicas singulares, con funciones y registros diferentes pero que a la larga han establecido vínculos claramente reconocibles entre ellas. Veamos algo al respecto.

Varia arquitectónica. Pabellones oficiales y comerciales

El largo proceso que concluyó con la inauguración de la muestra de 1929 tuvo como consecuencia una serie de cambios importantes en lo referente a los espacios y las arquitecturas del certamen. El balance de dichos cambios arroja como saldo final un conjunto de obras de carácter muy diverso, que además han de ser observadas desde la perspectiva del presente: ello implica que, dada la naturaleza efímera –o al menos sin una vocación clara de permanencia– de bastantes construcciones, un número importante de las mismas no ha llegado hasta nosotros. Dado que este artículo se ocupa de los edificios que en la actualidad forman parte del patrimonio municipal, la heterogeneidad resulta un rasgo imposible de soslayar. Sin embargo, incluso dentro de estos perfiles variados es posible encontrar nexos comunes. Por una cierta cuestión de simetría, voy a dedicar el apartado final a los pabellones extranjeros –especialmente iberoamericanos– de la Exposición: poseen elementos de interés suficientes para justificar eso, y desde un punto de vista estrictamente cuantitativo son el grupo más relevante. Por su parte, he decidido reservar este apartado intermedio a obras con un carácter muy diferente entre sí, intentando que no queden oscurecidas por el peso de los dos polos en torno a los cuales gravita el texto. Precisamente por esto he vinculado a este grupo algunas arquitecturas de gran significado para la ciudad, y precisamente con ellas voy a iniciar el recorrido.

El año 1925 fue una fecha clave para la futura exposición, ya que la Dictadura de Primo de Rivera considera la realización de la muestra sevillana como una tarea prioritaria, fijándose incluso como horizonte la fecha de 1927 (Trillo, 1980: 95-106). Ello conlleva el encargo de una serie de obras –cuatro en concreto– a arquitectos sevillanos o vinculados a la ciudad desde tiempo atrás: este es el caso de Vicente Traver (Villar, 1979: 368-373), quien se encargará de diseñar el llamado *Pabellón de Sevilla*, esto es, el actual conjunto formado por el Casino de la Exposición y el Teatro Lope de Vega. Aunque asentado en la ciudad desde 1913, sus arquitecturas habían tenido siempre un especial apego a las formas y el ornamento barrocos, lo que las hace distanciarse en principio de un *estilo sevillano*

que solo se acercará a ese periodo histórico en una fase más avanzada. Ello explica la forma en que Traver abordará el encargo del pabellón, sabiendo que tiene que sustituir a una obra nunca ejecutada –el *Gran Casino*–, aun manteniendo algo de su programa, y que además habrá de crear el teatro para la Exposición. Se han señalado en varias ocasiones los diferentes modelos en los que estaría inspirado el conjunto (Villar, 1979: 428-429; Braojos *et al.*, 1987: sin paginar): la iglesia de San Antonio en Aranjuez –y de modo muy especial la composición de su alzado frontal–, la Basílica –Colegio Regio– de Loyola y algunos modelos franceses son citados en relación al *Casino*, y no creo tampoco que sea muy errado añadir, dado el perfil del arquitecto, la posible influencia de algunas obras barrocas centroeuropeas, sobre todo de la arquitectura palaciega. Por su parte, el Théâtre des Arts en Burdeos –sobre todo su sala principal– y, ya de un modo más general, la Ópera de París de Charles Garnier, aparecen como referencias para el recinto escénico. Lo que hoy resulta evidente es que la obra, más allá de las funciones para las que fue prevista, ha ido adaptándose a nuevas demandas con reformas que no han alterado sustancialmente su naturaleza: la sala del Casino, con su característica rotonda de columnas, ofrece un enorme atractivo en su dimensión espacial, y el teatro ha sabido conservar, con su escala y su riqueza de detalles, un perfil muy característico. Solo queda esperar que la comprensión integral del conjunto mejore con la recuperación de su entorno, ya que la obra en origen establecía una relación con el mismo que la enriquecía de modo notable.

Precisamente son los problemas de reconocimiento y conservación –o, siendo más precisos, de transformaciones no siempre acertadas– los que lastran la valoración de otros edificios englobados en este apartado. Me refiero a obras como el Bar Citroën –cuya identificación con el pabellón denominado *La quinta de Goya*, dedicado al gran pintor aragonés, no resulta del todo segura–, y el Restaurante La Raza. Este último es el resultado de sucesivas reformas del que fuera *Pabellón de Información* de la muestra, realizado en 1928 según un proyecto de Vicente Traver –entonces ya arquitecto director de la Exposición tras la polémica salida de Aníbal González– y José Granados. Resulta difícil en la actualidad recomponer, incluso volumétricamente, lo que fue la obra original, y mucho más el peculiar aspecto de la misma. Situada junto al acceso principal al recinto, junto a la Puerta de San Diego, su imagen ofrecía una curiosa mezcla: reconocemos el ornamento barroco, tan característico de Traver, pero también un decorativismo casi en la frontera del *kitsch*, no demasiado alejado de lo que, con un tono bien distinto, había ocurrido con algunas obras de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, que ratificó el triunfo –efímero– del *art déco*.

Distinto es el caso, a pesar de los elementos que lo unen a estas obras, del que fuera *Pabellón de la Prensa* de la muestra, y que en los años treinta se convirtió en el Colegio Público España. Se trata de un proyecto también vinculado a la fiebre constructiva que tiene lugar en el año previo a la inauguración del certamen, y los firmantes del mismo son nuevamente Traver y Granados. En la obra, que hoy podemos reconocer casi sin dificultades, se mantiene un mayor equilibrio entre la composición y la decoración. De hecho, la estética general se acerca a una corriente muy definida –y a la que ya se ha hecho alusión– dentro del *regionalismo*, la cual eligió como referencia la arquitectura barroca andaluza en su versión *rural*, es decir, la del mundo de los cortijos y las haciendas de olivar. Esta línea, de la que Juan Talavera Heredia fue el máximo exponente (Villar Movellán, 1977: 75-82), contaba ya en la Exposición con otras obras entre las que destacaba el *Pabellón de la Agricultura o del Aceite*, debida a este mismo autor. Como en la versión construida de dicho pabellón –su proyecto inicial tenía más puntos de contacto con algunas versiones *cultas* de la arquitectura barroca–, lo que proponen Traver y Granados en el de la Prensa es una sencilla edificación cuyos detalles ornamentales se limitan prácticamente a la fachada principal. Aunque hoy no es posible advertir –debido a la capa de pintura que cubre la edificación– la bicromía original, en el volumen blanco

destacaban sobre todo el alero situado sobre la entrada y dos ventanas simétricas que curiosamente parecen estar más cerca del barroco colonial en América que del andaluz.

A ambos lados de este pabellón se sitúan dos edificios de gran interés –el pabellón de la Compañía Telefónica Nacional de España y el de la firma Domecq–, ya que a su propio valor artístico se le une la condición de *pabellones comerciales* de la muestra. Hay que indicar aquí que estas obras han llegado hasta nosotros de modo excepcional, toda vez que este grupo es quizás el que contabiliza las mayores pérdidas patrimoniales. Esto no resulta difícil de entender, sobre todo si tenemos en cuenta el carácter absolutamente efímero de la mayoría de estos pabellones y que, salvo excepciones, resultaban siempre perdedores en cualquier valoración frente a las grandes arquitecturas del certamen. El carácter de ambos es, no obstante, diferente: el de Telefónica es una obra *oficial*, ya que hablamos de una empresa que entonces tenía carácter de monopolio estatal, mientras que el de Domecq representa a una empresa privada. Cronológicamente son también el resultado de dos momentos distintos dentro de la azarosa historia de la Exposición: el primero es el resultado de los encargos del año 1925, mientras que el segundo se realiza en la recta final previa a su apertura. Por si ello no fuera suficiente, ambos representan distintas corrientes dentro del *regionalismo*: el segundo, obra de Aurelio Gómez Millán, tiene el aire de *homenaje* a la figura de Aníbal González, y sintetiza elementos de sus dos grandes realizaciones, la Plaza de América y la de España; el primero, debido a Juan Talavera, opta por las referencias a la arquitectura sevillana del arranque de la Edad Moderna, con algunas citas enormemente explícitas.

Por seguir un orden cronológico, analizaré en primer lugar el *Pabellón de Telefónica*. Cuando Talavera aborda el proyecto su producción está centrada esencialmente –como ya se ha comentado con anterioridad– en la recuperación del espíritu de la arquitectura rural andaluza de los siglos XVII y XVIII. Prácticamente todas sus obras de la década de los veinte se inscriben en esta línea. Sin embargo, como si se tratara de una vuelta a lo realizado unos años atrás, el proyecto para la Compañía Telefónica elige otra estética, mucho más cercana a la que había marcado a la primera generación de los autores que impulsaron el *estilo sevillano*: la arquitectura mudéjar y la del Renacimiento. Sobre una base compositiva claramente académica, y muy cercana a la que Aníbal González emplea para la Plaza de España (Villar, 1977: 81-82), en el edificio se despliegan referencias a obras mudéjares sevillanas como el monasterio de San Isidoro del Campo, el claustro del monasterio de la Cartuja, y a algunas arquitecturas del primer Renacimiento, como el monasterio de Santa Paula, las Dueñas o la casa de los Pinelo, sin olvidarnos de un edificio tan característico de esa época como el Cenador de Carlos V en los jardines del Alcázar. La cultura material del *Pabellón de Telefónica*, con el protagonismo del ladrillo –visto y encalado–, la cerámica, las yeserías o la madera, es la misma que protagonizó el tránsito entre la Edad Media y la Edad Moderna en la ciudad, y por ello no es casual que el cuerpo central de la obra esté claramente marcado por una cita casi literal: la fachada sobre el compás y, dentro de ella, la portada de la iglesia del monasterio de Santa Paula. La torre del convento sevillano se duplica por razón de simetría para enmarcar el acceso al edificio: en dicho acceso, Talavera crea su propia versión de una pieza clave para el devenir de la arquitectura de la ciudad, ya que la portada de Santa Paula significó en su momento una fusión entre la tradición mudéjar –ladrillo, cerámica–, la fase final del gótico –la época de los Reyes Católicos– y la irrupción de las primeras notas ornamentales del Renacimiento. Reivindicado su valor ya en el XIX a través de viajeros como Richard Ford y Charles Davillier, y subrayado el mismo por una figura clave en la historiografía artística de la ciudad como José Gestoso (Gestoso, 1903: 196-203), la portada conoce por estos años varias versiones como la de la pequeña capilla existente en el Parque de la Alquería en Dos Hermanas o la iglesia de San Fernando en Villanueva del Río y Minas. El diseño de Talavera, sin ser una copia exacta –sustituye el arco apuntado por uno



Pabellón de Telefónica. ©ICAS-SAHP. FMS, archivo Carmona

de medio punto; se centra tan solo en la parte cerámica contigua a dicho arco–, sí que se aproxima bastante al perfil de una obra en la que resulta esencial el diálogo que establecen el ladrillo bícromo con la cerámica y al contraste de estos materiales con las superficies encaladas. Hay, sin embargo, un aspecto de este *Pabellón de Telefónica* que se ha pasado a menudo por alto y que se inscribiría en una problemática más amplia. Mientras la obra para la Exposición se está construyendo, Talavera recibe otro encargo de la misma Corporación: la sede central de la Compañía en el centro de la ciudad. El edificio de la plaza Nueva, con su característica decoración de ladrillo y piedra (Villar, 1977: 78), resulta mucho más coherente con esta fase *neobarroca* de la producción de Talavera, pero comparte con el pabellón un hecho un tanto paradójico: la renuncia a cualquier expresión que vincule a la empresa con su principal activo, la tecnología, y que podría –como ocurrió por ejemplo en casos análogos de la citada exposición de París de 1925–, haber dado como resultado un vocabulario arquitectónico moderno (Rodríguez Barberán, 2006: 293).

También alejado de cualquier vínculo con la cultura contemporánea –y eso a pesar de su condición de pabellón *comercial* privado– se encuentra el de la firma Domecq (Graciani, 1991b). El proyecto de Aurelio Gómez Millán –el más joven entonces de una familia con varios miembros vinculados a la profesión– responde, por así decirlo, a la lógica del contexto: hablamos de un autor que se vincula desde su llegada a Sevilla a Aníbal González (Villar, 1978: 81), con quien trabaja en calidad de ayudante en la obra de la Plaza de España. Nos referimos a “Domecq”, que aparece claramente identificada, a través de su actividad como productora de vinos y *brandy*, con



Pabellón de Marruecos. © ICAS-SAHP, FMS, archivo Carmona

una determinada imagen de Andalucía. Y para terminar de fijar dicho contexto, la propia firma había encargado a Aníbal González la trasposición a Jerez de la Frontera de un *estilo sevillano* que ya se encuentra en su dimensión más *regionalista*: el edificio conocido popularmente como “El Gallo Azul”, en pleno centro de la ciudad. El resultado no puede ser más coherente con lo anterior: sobre un esquema compositivo y volumétrico que debe mucho al Pabellón Real de la Exposición, se vierte la cultura material que triunfa a raíz de la edificación de la Plaza de España, convirtiendo esta pieza en una síntesis de todas las enseñanzas extraídas de un largo proceso en el que la exposición y la propia ciudad de Sevilla iban configurando una escena de enorme singularidad.

En el balance de las *arquitecturas perdidas* del certamen solo los pabellones regionales y de las provincias andaluzas presentan un saldo tan negativo como los comerciales. De estas solo sobrevive, como resto aislado, la torre del que fuera *Pabellón de Córdoba* en la avenida de Reina Mercedes, y que reproduce literalmente la torre de la iglesia de San Nicolás de la Villa; de los regionales han llegado hasta nosotros dos, el *Pabellón de las Provincias Vascongadas* –normalmente conocido como *Pabellón Vasco*– y el *Pabellón del Protectorado de Marruecos*. El primero ha sufrido importantes transformaciones para adecuarlo al uso sanitario que presta desde hace años, mientras que el segundo, tras una rehabilitación llevada a cabo hace algún tiempo, presenta un aspecto muy cercano al que tuvo en la muestra. La distancia entre ambos es la que va desde un edificio destinado a representar y promocionar los valores de una región en el contexto de una Exposición Internacional, a otro cuya realidad se inscribe en un marco ideológico colonial que se resistía a extinguirse (Darías, 1998). Bastarían estos comentarios para que, a priori, pudiéramos conocer algo de su identidad. El *Pabellón Vasco*, obra del arquitecto Diego de Bastera y Berastegui, era una más de las expresiones conservadoras de una arquitectura española refugiada en el pasado. Como otro caso cercano desapa-

recido, el *Pabellón de Asturias*, elegía la arquitectura tradicional para mostrar el vínculo con el lugar a través de unas notas a medio camino entre el vocabulario culto y el popular, representado respectivamente por la “casa solariega” y el “caserío” (Graciani, 1991a). El pabellón marroquí se inscribe, sin embargo, en otra tradición cuyos orígenes pueden ser rastreados en todo el arte occidental, y de modo muy especial a partir de la segunda mitad del siglo XVIII: el *orientalismo*. La atracción hacia lo exótico, compartida por buena parte de las naciones del continente europeo, no fue ajena al propio arte y la arquitectura española en ese mismo periodo (Rodríguez Barberán, 2008). En este contexto es evidente que Marruecos, en su condición de Protectorado, venía a significar para España un *Oriente cercano* (*Plenitud africanista...*, 2000) en la misma medida que nuestro país, y de modo más preciso, Andalucía, lo era para Francia o Inglaterra, como lo atestiguan los testimonios de la literatura y el arte desde el XIX. De ahí que este pabellón –que junto al denominado *de las Posesiones de Guinea* componían la presencia del continente africano en la muestra sevillana– posea una especial riqueza de significados. Su proyecto surge además de la colaboración entre un arquitecto –José Gutiérrez Lescura, director de la Escuela de Artes e Industrias Indígenas o *de Artes Marroquíes* de Tetuán– y un pintor, el granadino Mariano Bertuchi, muy vinculado a esa escuela y a esos territorios. Precisamente por el nexo que unía a los autores del proyecto con las propias tradiciones y la vida cotidiana de los territorios que el edificio estaba llamado a representar, la traslación de la arquitectura norteafricana se hace de un modo realmente brillante. La síntesis entre la arquitectura doméstica y la complejidad espacial y volumétrica de las medinas se hace patente en una obra que parece más el resultado de una *importación natural* de formas que del ejercicio exótico, tan habitual desde el XIX. Además, el hecho de que fuera precisamente la citada Escuela de Tetuán la que realizara todo el trabajo de artes aplicadas del pabellón (*Plenitud africanista...*, 2000: 60-63), le otorga unas dosis de autenticidad insólitas. Este concepto, el de *autenticidad*, será precisamente el protagonista del último apartado que va a ser abordado en el texto: los pabellones extranjeros, casi todos ellos iberoamericanos.

De identidades y estilos. Los pabellones iberoamericanos y extranjeros

Junto a los grandes conjuntos de las dos plazas diseñadas por Aníbal González, el legado patrimonial más poderoso de la Exposición de 1929 lo componen los pabellones extranjeros que han llegado hasta nosotros. Además del Pabellón de Portugal y del de Estados Unidos, son nueve los pabellones iberoamericanos –Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Guatemala, México, Perú, República Dominicana y Uruguay– que se conservan en la actualidad. Casi todos han sufrido transformaciones que han desvirtuado su aspecto original, hecho que es especialmente visible en los de Brasil, República Dominicana o Uruguay. Otros, por el contrario, han sido rehabilitados y, como el de México, se han convertido, pese a los cambios funcionales, en piezas claves del patrimonio arquitectónico sevillano del siglo XX. En todo caso, una mirada global hacia los mismos parece necesaria, ya que ofrecen un panorama que, sin resultar ajeno al propio ambiente de la ciudad del momento, permite una mirada más profunda.

Los estudios llevados a cabo globalmente (Graciani, 1993; Rodríguez Barberán, 2006) o de modo individualizado han arrojado ya bastante luz sobre un capítulo en el que los relatos de la arquitectura española, andaluza y sevillana se encuentran con los que en esos momentos se están tejiendo en el ámbito internacional y, de modo más concreto, en Iberoamérica. Para entender lo que ocurre con estos pabellones es necesario esbozar algunas notas sobre el contexto cultural de las naciones a las que me estoy refiriendo: nos encontramos –con la excepción de

Portugal y, en cierta medida, de Estados Unidos— ante países *jóvenes*, con las conmemoraciones del centenario de su independencia todavía muy presentes en la memoria colectiva, y donde el debate sobre la identidad nacional y, por supuesto, la de todo un continente, está de plena actualidad. La dimensión social y colectiva de dichas identidades (Gutiérrez y Viñuales, 1998: 123-124) poseía en el arranque del siglo XX unas características muy diferentes de la actualidad: casi todo se dirimía en el terreno de la admiración estética o de la erudición positivista, y además aparecía fuertemente marcada por el debate ideológico en torno a las señas de identidad de las diferentes naciones. Por si ello no fuera suficiente, sería erróneo considerar esto sin admitir las tensiones entre un sistema de análisis *eurocéntrico* y el sentido de una secuencia en la que la *apropiación* de la arquitectura posee una entidad propia determinante. La trasposición a Iberoamérica de lo ocurrido con la arquitectura del otro lado del Atlántico durante el siglo XIX —arranque clasicista/académico; convivencia de los historicismos y el eclecticismo; irrupción del Art Nouveau en su versión menos comprometida con la renovación tecnológica— tiene un punto de inflexión cuando se produce la aparición del llamado *neocolonial*, con profundas implicaciones políticas, sociales y culturales. Lógicamente se encuentra fuera de las intenciones de este texto abordar la complejidad de esta materia, que empieza a contar ya con una abundante bibliografía, y solo voy a centrarme entre los paralelismos que encuentro entre la arquitectura de aquel continente y el contexto, ya esbozado con anterioridad, de la arquitectura *regionalista* o, específicamente, la del *estilo sevillano*.

En primer lugar, es importante observar qué tipo de estética podemos situar bajo el paraguas del término *neocolonial*, ya que este es también un problema que tiene que ver con el regionalismo y con el *estilo sevillano*. Si aceptamos la opinión de Gutiérrez y Viñuales (Gutiérrez y Viñuales, 1998: 123-124), existiría un *neocolonial hispanista*, con modelos tomados directamente de la tradición española, un *indigenismo*, volcado en la ornamentación del mundo precolombino, y un *neocolonial estricto* que rastrea las imágenes del mundo colonial en América (Rodríguez Barberán, 2006: 294). Los casos primero y tercero presentan una analogía poderosa con las versiones del *estilo sevillano* a las que hacía referencia, por ejemplo, cuando analizaba las diferentes acepciones de dicho estilo que simbolizarían los conjuntos de las plazas de América y España, aun siendo obras de un mismo autor; o las diferentes percepciones de *lo barroco* que tienen, por ejemplo, Talavera y Traver. También es fácil encontrar la conexión a través de circunstancias coincidentes en la composición de las edificaciones y en la cultura material que representan. La raíz académica del plan de los pabellones españoles y americanos suele ser casi siempre determinante en sus trazas, con independencia de la gramática ornamental que los revista. Del mismo modo, y debido tanto a razones de índole práctica —no olvidemos que las obras son construidas, salvo aportaciones excepcionales que se comentarán, por operarios y empresas sevillanas formados durante años en la forma de trabajar de los arquitectos regionalistas— como a una historia común compartida, el triunfo del ladrillo, la madera y el azulejo suele estar garantizado. Por eso, y ya sean las fuentes del *neocolonial* directamente españolas, ya provengan de *renacimientos y barrocos apropiados* por los territorios americanos, existen menos tensiones entre estas dos acepciones de lo neocolonial y el *estilo sevillano* que entre este y determinadas versiones del *regionalismo* español presentes en la muestra.

Observemos algunos de los pabellones americanos, convertidos en *aliados naturales* de la arquitectura local del momento, hasta el punto de que su incorporación a la escena urbana sevillana resulta por completo natural. Ya que parece convenir poco a la naturaleza de este texto un análisis exhaustivo de todos los edificios, he preferido dejar un tanto de lado obras como el *Pabellón de la República Dominicana* —debido a Martín Gallart y Canti, y que reproduce a menor escala el palacio del almirante Diego Colón—, ya que se encuentra demasiado cerca de los *collages* historicistas de varios pabellones de regiones españolas o de provincias andaluzas. Tampoco me detendré en edificios muy trans-

formados, como le ocurre lamentablemente al Pabellón de Brasil, obra de Pedro Paulo Bernardes (Graciani, 2006), y que ha perdido los elementos que lo situaban a medio camino entre el *neocolonial* y la apuesta por las formas nuevas del *art déco*, visibles sobre todo en la ornamentación interior del mismo, perdida hoy de modo irreparable. Un caso análogo es el del muy reformado *Pabellón de Uruguay*, obra de Mauricio Cravotto, y cuya estética aparece desdibujada entre las influencias academicistas de su autor y la pujanza del legado español en América.

Por el contrario, para explorar las afinidades que se establecen entre la arquitectura local del momento y la presencia extranjera en el certamen sí que parece apropiado analizar el *Pabellón de Portugal* (Ruivo, 1988). La presencia de esta nación en Sevilla es el resultado de un largo proceso, lleno de avatares políticos y culturales que afectaron tanto a la propia participación como a la imagen misma del pabellón. En dicho proceso es muy importante que solo un año antes de la exposición se produzca la subida al poder del dictador Salazar, quien apuesta por la muestra hispalense en detrimento de la exposición que se celebraría en Barcelona coincidiendo con el certamen sevillano. Su ideología nacionalista impulsará la continuidad de los lenguajes historicistas en las exposiciones internacionales como una herencia del siglo XIX. En el caso de Portugal, las dos opciones más habituales para sus pabellones habían sido el recurso a la arquitectura de la época dorada de los Descubrimientos —lo que en Portugal se conoce como *manuelino*, es decir, la fase final del gótico— y la apuesta por el barroco, ya que ambos estilos coincidían con etapas de esplendor del imperio colonial. El concurso para el pabellón sevillano se convocó en 1927, y a él concurrieron los arquitectos más importantes de la nación. Lamentablemente ese concurso no pudo mostrar conflicto alguno entre las corrientes tradicionalistas y las primeras notas renovadoras de influencia internacional, presentes ya en el Portugal de los años veinte, ya que las bases del mismo obligaban a que el proyecto se basara en los estilos históricos portugueses antes enunciados. El fallo se resolvió a favor de los hermanos Carlos y Guillermo Rebelo de Andrade, quienes ya habían construido el pabellón portugués de la Exposición de Río de Janeiro de 1922, y que insistieron en la estética del barroco portugués del siglo XVIII, conocido en la época como *estilo Juan V* (Rodríguez Barberán, 2006: 294-295). La obra, aun privada hoy de algunos elementos originales, sigue resultando de gran interés, ya que su perfil, lejos de aparecer como algo distante, resulta muy cercano a la arquitectura de la ciudad.

Si la apelación a la estética barroca vincula en cierta medida a pabellones como los de Brasil y Portugal, la historia política de las relaciones entre América del norte y el Caribe termina por ofrecernos algunas de las claves que hacen de los pabellones de Cuba y Estados Unidos dos piezas singulares que beben de fuentes arquitectónicas comunes. El edificio cubano, obra de Evelio Govantes y Félix Cabarrocas, y el estadounidense, debido a William Templeton Johnson, es el resultado de los múltiples cruces de influencias que se producen entre ambas naciones y que ha sido señalado por autores como Susana Torre y Roberto Segre (Amaral, 1994: 47-60 y 95-112). Podemos interpretar que, en Estados Unidos, era la atracción por el pasado en una nación sedienta de historia lo que impulsó, por un lado, el coleccionismo de arte europeo y, de modo paralelo, lo que hizo posible la aparición del *California style* o *mission style*, claramente inspirado en el mundo de las misiones españolas en el sur de los Estados Unidos (Merino de Cáceres y Martínez Ruiz, 2012). En el caso de Cuba, el segundo elemento citado tiene también cabida, dada la condición de la isla de temprano destino turístico, pero sobre todo se trataba de una búsqueda identitaria en una clave muy cercana a lo que hoy llamaríamos *conciencia patrimonial*.

El Pabellón de Estados Unidos simbolizaría pues una mirada al pasado que renuncia de modo voluntario a las aportaciones más modernas, y especialmente el *art déco*. Ello propicia por tanto un acercamiento *escapista* a las imágenes del mundo colonial cuya huella se conservaba en el suroeste de la nación. En este sentido, las misiones de California, con su mezcla de elementos cultos y populares, se convirtieron en una inspiración para los arquitectos de aquel país, tal

y como lo demostraron los edificios levantados en el Parque Balboa de San Diego para la Exposición Internacional de 1915. De un modo muy semejante a lo ocurrido con las mansiones de las grandes estrellas de Hollywood, la coartada histórica funciona de modo similar a las falsas ruinas que se levantaban en los jardines pintorescos europeos durante el siglo XIX. La actitud desinhibida a la hora de manejar la ornamentación —se observan detalles que van desde la decoración plateresca propia del primer Renacimiento español hasta notas del Barroco— armoniza a la perfección con determinadas notas del *estilo sevillano*, pero también nos remite a un fenómeno característicamente estadounidense: la idea de que la historia es un territorio tan propicio para la fantasía como para la realidad. Que el Pabellón de Estados Unidos dedicara un edificio —hoy desaparecido— a sala de proyecciones cinematográficas habla de la conciencia que se poseía de que la imagen del mundo comenzaba a ser modelada a través del gran poder de esa industria. No parece casual que algo más de diez años después se produzca en el cine una curiosa utilización de lo *neocolonial* (Rodríguez Barberán, 2006: 295-296). Cuando Orson Welles rueda la conocida película *Ciudadano Kane*, uno de los elementos fundamentales es la mansión del protagonista, a la que pone el nombre de *Xanadú*, y que está claramente inspirada en San Simeón, la monumental residencia del magnate de la comunicación William Randolph Hearst (Merino de Cáceres y Martínez Ruiz, 2012: 349-361). Cuando *Xanadú* es presentada no solo se utilizan los trucajes habituales en el cine, sino que se usan imágenes documentales de lo que se supone son los exteriores de la mansión: mientras una voz *en off* habla de las obras de arte atesoradas por el millonario, se muestran lo que parecen ser torres, cúpulas y portadas de arquitectura española o latinoamericana. Sin embargo, se trata en realidad de vistas fragmentarias de los principales edificios de la Exposición Panamá-California, que tuvo lugar en San Diego en 1915: con un sentido eminentemente práctico, la autenticidad queda en un segundo plano frente a la efectividad de un decorado en el que todos pueden encontrar la verificación de su imaginario histórico colonial.

La sintonía del Pabellón de Cuba con el contexto local proviene de otras fuentes: tiene que ver sobre todo con la recepción temprana en la isla de técnicas, usos de materiales y caracteres arquitectónicos provenientes de la herencia mudéjar y de la incorporación de las nuevas notas del Renacimiento. En este sentido, creo que el perfil de sus autores, Evelio Govantes y Félix Cabarrocas, explica lo comentado respecto al caso cubano. Han sido los arquitectos, en 1928, de la residencia de vacaciones del millonario Irénée Du Pont en Varadero, una pequeña joya del *neocolonial*; al año siguiente firman, en esa misma línea, el proyecto de Sevilla; y finalmente, en 1930, reciben la Medalla de Oro del Congreso Pan-Americano de Río de Janeiro por, entre otros, sus trabajos de restauración en la ciudad de La Habana (Rodríguez Barberán, 2006: 296). Un edificio para el ocio, un pabellón representativo de la nación y una actividad que se inscribe dentro de lo patrimonial componen un interesante muestrario de relaciones entre pasado y presente no demasiado alejado del fenómeno de reinención urbana y *puesta en escena* que la Exposición Iberoamericana significaba.

Por eso quizás sea lógico que el último de los pabellones analizados en esta revisión del *neocolonial* como hecho paralelo a las propuestas regionalistas en Sevilla sea el que, en cierta medida, mejor representó la comunión de intereses entre ambas líneas: el de la República Argentina, obra de Martín Noel (*El arquitecto Martín Noel...*, 1995). Siendo Argentina una nación en la que la huella colonial resulta menos visible que en otras del continente, la apuesta de Noel por lo que él considera decisiva aportación española a la cultura latinoamericana cristaliza en un edificio que podría calificarse como *neocolonial sincrético*. Más que representar a un país, el Pabellón de Argentina representaba la idea de lo *neocolonial* como lugar de encuentro entre el legado arquitectónico español y la apropiación que del mismo se hace en el Nuevo Continente, aunque para ello sea necesario recurrir a notas peruanas o bolivianas, para que, en palabras de Margarita Gutman, la tradición sea *modelo de argentinidad* (*El arquitecto Martín*



Pabellón de Argentina. ©ICAS-SAHP. FMS, archivo Serrano

Noel..., 1995: 43). Curiosamente, y como resalta esta misma autora, no es un conjunto demasiado apegado a las normas de composición académica, sino que se mueve con relativa naturalidad por un juego de volúmenes en el que prima el simbolismo de la unión entre España y Latinoamérica sobre el cual Noel escribe de modo reiterado. A pesar de algún pequeño guiño a la modernidad en el interior del pabellón —los murales que diseña Gustavo Bacarissas, deudores de la estética *déco*—, la obra se encarga de visualizar lo que en una publicación de la época se dice: “... al lado de un nuevo estilo sevillano se ve un nuevo estilo de barroco americano español, como lo atestigua el armonioso pabellón de Argentina” (*El arquitecto Martín Noel...*, 1995: 178).

Precisamente por esto, creo que las obras más singulares de la Exposición —y por ello más distantes del contexto sevillano— vendrían de lo que se ha llamado hasta aquí *neocolonial indigenista*, y que en otras ocasiones se resume en el término *neoindigenismo*. ¿Podemos considerarlo una manifestación aparte del *neocolonial*? No me preocupan tanto las divergencias ideológicas que puedan estar en la base de esta separación —reivindicar el esplendor de las culturas precolombinas frente a la conquista y el dominio español—, sino temas que competen mucho más a la arquitectura en sentido estricto. Una imagen puede resultar a veces de una gran contundencia: en un estudio monográfico dedicado al *neocolonial* (Amaral, 1994), el fenómeno del *neoindigenismo* está ausente de la mayoría de los ensayos; sin embargo, la fotografía que aparece en la portada del libro es el patio central del Pabellón de Perú en la exposición hispalense, cuya ornamentación se inspira en la arquitectura incaica. ¿Cómo actuar aquí? ¿Separamos lo *neocolonial* de lo *neoindígena* o podemos comparar esto con la relación que el *estilo sevillano* mantiene respecto al *regionalismo*? (Rodríguez Barberán, 2006: 297). No es fácil responder a ello, sobre todo si queremos limitar nuestra respuesta al ámbito de la Exposición de 1929. Tengamos en cuenta que el *descubrimiento* —o *redescubrimiento*— de lo precolombino en la arquitectura del siglo XX tiene una relevancia enorme que va a visualizarse sobre todo en el *art déco*. Hay precedentes en el “Palacio Azteca” con el que México quedó representado en la Exposición de París de 1889, o en el *Templo de Uxmal* que Edward H. Thompson levantó para la Exposición Colombina de Chicago en 1893 (Baddeley, 2003), y la secuencia, lejos de detenerse, va reforzándose: pensemos en la década de los veinte cuando Frank Lloyd Wright lleva a cabo sus experimentos con bloques de hormigón para una serie de casas en Los

Ángeles –las residencias Millard o Ennis, entre otras– cuyos volúmenes y aspecto general le valieron el nombre de “casas mayas”, y sobre todo en las notas ornamentales que aparecen en grandes rascacielos como el edificio Chrysler. Como podemos deducir tan solo por estos ejemplos, la valoración del *neoindigenismo* va a estar determinada por el contexto en el cual se manifieste, y veremos cómo el ambiente de Sevilla le lleva a mostrarse con notable variedad.

La aportación *neoindígena* a la Exposición podía circunscribirse, como en el caso del Pabellón de Colombia, a un amplio aparato ornamental –realizado aquí por el escultor Rómulo Rozzo– de motivos precolombinos, y que el sevillano José Granados de la Vega incorporó a un conjunto claramente inspirado en la arquitectura religiosa y civil de época virreinal, con recuerdos indudables del barroco caribeño de Cartagena de Indias, entre otras ciudades. A veces la inserción en esta estética podía tratarse de un simple revestimiento para ocultar la pobreza material de una obra: es el caso del Pabellón de Guatemala, diseñado por Emilio Gómez Flores como un sencillo paralelepípedo recubierto por murales cerámicos azules y blancos –los colores de la enseña nacional guatemalteca–, a la que se añaden detalles policromos, con temas como el quetzal o las estelas mayas. La obra se transforma así, involuntariamente, en un *edificio-anuncio*, sobre el que además recae la paradoja de que el revestimiento fue realizado por la fábrica de cerámica trianera de Ramos Rejano, quizás la más activa dentro de la arquitectura del *estilo sevillano*.

Muy distinto es el caso del Pabellón de Perú, obra del escultor y arquitecto Manuel Piqueras Cotoí, ya que el mismo sí que refleja de modo literal un compromiso que el arte y la arquitectura peruana de la época quieren establecer entre el pasado precolombino y el virreinal (Wuffarden, 2003; Gutiérrez Viñuales, 2011). Con él parece romperse la dinámica de que la cultura progresista prefiera mirar a los logros de la civilización incaica, mientras que los sectores conservadores se identifican con la época colonial. El resultado, muy influenciado por una obra anterior del mismo arquitecto como la fachada de la Escuela de Bellas Artes en Lima, busca una síntesis: se aprecia el ornamento *neoindígena*, con algunos elementos singulares como ventanas y puertas en piedra, fuertemente geométricas; pero aparece también la tradición hispánica, visible en las rejas de hierro forjado y sobre todo en los balcones de madera con celosía tan característicos de la arquitectura limeña, recuperados por algunas obras del momento (Amaral, 1994: 79-94), y que en este caso concreto reproducen los del palacio de Torre Tagle.

No obstante, la gran apuesta de la arquitectura *neoindígena* vino con el Pabellón de México. El edificio de Manuel Amábilis Domínguez –con quien colaboraron Leopoldo Tommasi López y Víctor M. Reyes en la decoración escultórica y pictórica respectivamente (Amábilis, 1929)– se convierte en una pieza singular, ya que su estética supone el más claro ejemplo de que las fronteras entre los *neos* y otras propuestas de la época deben ser repensadas. El edificio presenta una estructura centralizada que tiene como núcleo un vestíbulo octogonal abovedado del que arrancan cuatro salas, concebidas originalmente como salas de exposiciones, y dispuestas de modo radial. Todo el conjunto está iluminado por vanos que se cierran por medio de vidrieras que originalmente poseían motivos *neoindígenas* en su decoración. Como señala el propio autor de la obra, esta toma como referencia “la arquitectura clásica que ostentan los monumentos antiguos de México” (Amábilis, 1929: 16). Los textos del propio autor subrayan repetidamente las referencias geométricas y los “trazos reguladores” que él observa en esos monumentos, y cómo los traslada al proyecto. El exterior del edificio, recuperado tras su reciente rehabilitación por la Universidad de Sevilla, muestra cuatro fachadas prácticamente simétricas. Para la traza de estas y su ornamentación, las principales fuentes provienen de la arquitectura mexicana del denominado “periodo clásico”, sobre todo en lo que hace referencia a los espacios de encuentro de los pueblos mayas y toltecas. Las grandes construcciones de ciudades como Uxmal o Chichén-Itzá aportan un repertorio de imágenes –jeroglíficos y grecas, columnas serpentiformes– y de esquemas compositivos que se reproducen en todo el pabellón. La suma de todo ello hace que la obra, cuyos vínculos con



Pabellón de México. Vista de la fachada principal. © ICAS-SAHP. FMS, archivo Serrano

el contexto internacional de los años veinte siguen siendo objeto de reconocimiento (Baddeley, 2003), represente dentro de la Exposición probablemente el punto más alejado de las notas dominantes en la arquitectura sevillana de la época.

El matiz, no obstante, conviene mantenerlo, ya que el último edificio que voy a comentar se resiste a su inclusión en este retrato de familia. Me refiero al Pabellón de Chile, obra de Juan Martínez Gutiérrez. Resulta difícil incluirlo dentro del *neocolonial*, sobre todo porque este implica, por encima de muchas otras cosas, una estética reconocible de la que no participa. La obra, resultado de un concurso llevado a cabo en su país (Cimadomo, 2009), posee una dimensión monumental realmente insólita, que en cierta medida debe ser leída a la vista de realizaciones posteriores del propio arquitecto, como la Facultad de Leyes y la Escuela del Ejército, ambas en Santiago de Chile, o el Templo Votivo de Maipú. En la compleja mezcla de volúmenes realizados en hormigón se puede rastrear, como ya ha señalado por ejemplo Alberto Villar (Braojos *et al.*, 1987: sin paginar), alusiones a la geografía chilena, con el gran peso específico de la cordillera andina. También existen elementos que se mueven en la difusa frontera que separa algunas notas del *art déco* y las vanguardias, especialmente el expresionismo (Rodríguez Barberán, 2006: 299). De todos modos, esta singular mole chilena, alzándose sobre la vegetación circundante, resulta muy adecuada para concluir este recorrido por el patrimonio heredado de la Exposición Iberoamericana de 1929. Y es que no muy lejos de la misma se alza un edificio, también hoy de propiedad municipal, que resulta casi una premonición de la forma en que la ciudad construyó durante el primer tercio del siglo XX su imagen: me refiero al *Costurero de la Reina*, levantado por Juan Talavera de la Vega en 1893. Sus guiños al *orientalismo*, hermanados con los ecos de la arquitectura europea en ladrillo del momento, no son vistos como cosa ajena. Con sus *vecinos* de la Exposición forma un conjunto que revela la capacidad de estas arquitecturas para crear un escenario sin el cual la vida –y también la imagen proyectada– de la ciudad sería imposible de entender.



BIBLIOGRAFÍA:

- Amábilis, Manuel (1929). *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. México: [s.n.] (Talleres Gráficos de la Nación).
- Amaral, Aracy (coord.) (1994). *Arquitectura neo-colonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baddeley, Oriana (2003). Ancient Mexican Sources of Art Deco. En: Benton, Ch. et al.: *Catálogo de la exposición "Art Deco. 1910-1939"*. London: V & A, p. 56-65.
- Braojos, Alfonso et al. (1987). *La Exposición Iberoamericana de 1929: fondos de la Hemeroteca Municipal de Sevilla*. Sevilla: Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.
- Cimadomo, Guido (2009). El Pabellón de Chile en la Exposición Iberoamericana de 1929 de Sevilla. En: Congreso Nacional de Historia de la Construcción (6º. 2009. Valencia). *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, p. 339-346.
- Darías Príncipe, Alberto (1998). La presencia de Marruecos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla: razones de un resurgimiento manipulado. *Boletín de Arte*, n. 19, p. 231-244.
- El arquitecto Martín Noel: su tiempo y su obra: [exposición]* (1995). Sevilla: Consejería de Cultura.
- Gestoso y Pérez, José (1903). *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. [S.l.]: [s.n.], 1903 (Sevilla: Tip. la Andalucía Moderna).
- Graciani García, Amparo (1991a). El Pabellón Vasco en la Exposición Iberoamericana. *Aparejadores*, n. 36, p. 11-15.
- Graciani García, Amparo (1991b). Pabellones comerciales en la Exposición Iberoamericana: el Pabellón Domecq. *Aparejadores*, n. 39, p. 15-27.

Graciani García, Amparo (1993). *La participación internacional y colonial de la Exposición Iberoamericana. Estudio histórico-artístico*. Universidad de Sevilla. Tesis doctoral inédita.

Graciani García, Amparo (2006). *El Pabellón de Brasil de la Exposición Iberoamericana (1929-1999)*. Sevilla: Universidad.

Guichot, Alejandro (1928). *Desde Diego de Riaño hasta Aníbal González: constitución de escuela de estilo arquitectónico sevillano*. Sevilla: [s.n.] (Imp. de Álvarez y Rodríguez).

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2011). Manuel Piqueras Cotolí: ancestralidad y modernidad en el arte peruano. En: López Guzmán, Rafael (coord.). *Andalucía y América: patrimonio artístico*. Granada: Editorial Atrio, p. 189-212.

Gutiérrez, Ramón y Viñuales, Graciela (1998). Grandes voces: arquitectura latinoamericana. En: Gutiérrez, Ramón (coord.). *Arquitectura latinoamericana en el siglo XX*. Barcelona: Lunwerg, p. 118-136.

Merino de Cáceres, José Miguel y Martínez Ruiz, María José (2012). *La destrucción del patrimonio artístico español. William Randolph Hearst: "El gran acaparador"*. Madrid: Cátedra.

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

Navascués Palacio, Pedro (1993). *Arquitectura española (1808-1914)*. Madrid: Espasa-Calpe.

Nieto Caldeiro, Sonsoles (1995). *El jardín sevillano de 1900 a 1929*. Sevilla: Padilla Libros.

Pérez Escolano, Víctor (1996). *Aníbal González arquitecto (1876-1929)*. Ed. revisada. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Plenitud africanista: imagería oriental de los años 20: Casa Molino "Ángel Ganivet", del 23 de febrero al 19 de abril de 2000 (2000). Granada: Diputación Provincial de Granada.

Rodríguez Barberán, Francisco Javier (2006). El jardín de las delicias arquitectónicas: la Exposición de Sevilla de 1929 y los pabellones americanos. *Apuntes*, v. 19, n. 2, p. 284-299.

Rodríguez Barberán, Francisco Javier (2008). La tentación de Oriente: alhambriismo y otras imágenes exóticas en la arquitectura española del siglo XIX. En: Delgado Pérez, Mª Mercedes y Roldán Castro, Fátima (eds.). *La fascinación de al-Andalus: Homenaje a Soledad Carrasco Urgoiti*. Sevilla: Fundación Cajasol.

Rodríguez Bernal, Eduardo (1994). *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Ruivo, María Manuela (1988). El Pabellón de Portugal: Exposición Iberoamericana de 1929. *Aparejadores*, n. 26, p. 15-17.

Trillo de Leyva, Manuel (1980). *La Exposición Iberoamericana. La transformación urbana de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Villar Movellán, Alberto (1973). *Arquitectura del Modernismo en Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Villar Movellán, Alberto (1977). *Juan Talavera y Heredia (Arquitecto, 1880-1960)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Villar Movellán, Alberto (1978). *Introducción a la arquitectura regionalista: el modelo sevillano*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

Villar Movellán, Alberto (1979). *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla, 1900-1935*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Villar Movellán, Alberto (1987). Los pabellones de la Exposición Iberoamericana. En: Braojos, Alfonso et al. *La Exposición Iberoamericana de 1929: fondos de la Hemeroteca Municipal de Sevilla*. Sevilla: Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.

Wuffarden, Luis Eduardo (ed.) (2003). *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937): arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Catálogo de la exposición. Lima: Museo de Arte.



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

Marcos Fernández Gómez

Patrimonio es la palabra que en la actualidad se utiliza, con mayor o menor precisión, para definir al conjunto de bienes materiales e inmateriales, heredados de nuestros antepasados, que han de ser transmitidos, a ser posible acrecentados, a nuestros descendientes. Mucho antes de existir esta palabra el Ayuntamiento de Sevilla ha procurado a lo largo de los siglos conservar esos bienes que ha considerado propios y exclusivos y, en la medida de lo posible, aumentarlos y difundirlos. Esta cuestión es especialmente apreciable en el ámbito del Patrimonio Documental. De alguna u otra manera, con sus aciertos y también con decisiones inadecuadas, las autoridades municipales a lo largo de la historia han “protegido” sus propios documentos en el más amplio sentido de la palabra y los han considerado de gran valor histórico y cultural, puesto que conservan y testimonian la memoria de la ciudad a través de los documentos, libros, colecciones de prensa o de fotografías que se han recibido o adquirido en el Archivo Municipal, en la Biblioteca, en la Hemeroteca y en la Fototeca¹. Las fuentes primarias de nuestra Historia, sin lugar a dudas uno de los más valiosos elementos del Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla.

Archivo Municipal de Sevilla

Los Municipales son los archivos públicos que conservan la documentación producida y recibida durante cualquier época por las instituciones de gobierno y administración local, es decir por los Concejos, Cabildos y Ayuntamientos. Sus objetivos finales son la localización y consulta de antecedentes documentales, necesarios tanto para la gestión administrativa como para el servicio de los ciudadanos, que de esta forma pueden encontrar información y testi-

¹. Mi agradecimiento a los compañeros que me han facilitado informaciones fundamentales sobre el Archivo Municipal (Inmaculada Franco), la Biblioteca (Rafael Cid), la Hemeroteca (Julia Sánchez), la Fototeca (Inmaculada Molina y Elena Hormigo) y el Departamento de Repografía (José Luis Azcárate y Antonio Brenes).



Edificio de los Antiguos Juzgados, sede del Servicio municipal de documentación. © A. Brenes, ICAS-SAHP

monio para el conocimiento de sus derechos y recursos para la investigación. La actividad de los Archivos puede resumirse en tres sustantivos fundamentales: *conservación* —que engloba la recepción, acondicionamiento y custodia de la documentación—, *organización* —es decir, la aplicación de los principios y métodos archivísticos para gestionar adecuadamente los documentos, garantizando su conservación y localización y facilitando su descripción— y, por último, *servicio* —o sea, los trabajos técnicos destinados a la descripción documental para garantizar su utilización con fines de consulta o estudio—.

En los Archivos Municipales conviene destacar varias características generales que suelen ser comunes a todos ellos. En primer lugar, el gran *interés histórico* de su documentación, fácil de entender si consideramos que la administración local ha sido y es la más cercana al ciudadano y la que lógicamente suele conservar testimonios de gran valor para la reconstrucción del pasado de una ciudad o un pueblo cualquiera. En los casos de desaparición total o parcial del Archivo Municipal, su pérdida es realmente irreparable para la memoria histórica de la comunidad afectada. En segundo término hay que valorar convenientemente la *amplitud cronológica* de la documentación, al tra-



Planta baja del edificio. © A. Brenes, ICAS-SAHP

tarse de archivos de instituciones en general de larga vida, que en muchos casos han producido durante siglos series documentales prácticamente idénticas, como reflejo de funciones y actividades igualmente muy parecidas durante periodos de tiempo muy amplios. Esto implica asimismo el *carácter abierto de los fondos*, es decir que estamos hablando de archivos vivos, en los que los actuales Ayuntamientos siguen ampliando el volumen de sus archivos con continuas transferencias de documentación. Estos dos aspectos que acabo de mencionar servirán fácilmente para comprender la actual problemática que presentan los archivos municipales, en cuyas instalaciones suelen concentrarse los documentos en las llamadas edades histórica, intermedia y administrativa.

El Archivo Municipal de Sevilla comparte plenamente las características que acabo de señalar, gestionando una documentación muy valiosa, diversa y voluminosa, que abarca desde el siglo XIII hasta nuestros días, procedente de un amplio ámbito geográfico y jurisdiccional, como consecuencia del régimen municipal del Antiguo Régimen. Ya tenemos, pues, definidos los elementos activos que explican e intervienen en todo el proceso de formación de un archivo municipal: 1. La institución municipal y sus órganos de gobierno y administración (el poder); 2. El territorio (el término municipal); 3. La población (vecinos); 4. La jurisdicción que ejercen los órganos de gobierno sobre el territorio y la población (el derecho local); 5. Finalmente, esta jurisdicción se materializa en unas funciones y actividades concretas y estas a su vez quedan plasmadas en los documentos escritos como testimonio fehaciente y duradero.

Instalación actual

Tradicionalmente, desde la constitución del Concejo hispalense a mediados del siglo XIII, el Archivo siempre estuvo ubicado cerca del lugar donde radicaba el poder municipal, es decir donde se celebraban las reuniones capitulares, en el llamado Corral de los Olmos, un conjunto de casas situadas frente a la Giralda, propiedad de la Catedral, que compartían el Cabildo municipal y el de los canónigos. Ya en el siglo XVI, hacia 1537, pasó a ocupar unas dependencias en el edificio de las actuales Casas Consistoriales, en la plaza de San Francisco, donde permaneció hasta 1987. Este año, ante los graves problemas de espacio y con motivo de la restauración de la sede municipal, se produjo el traslado a su ubicación actual, en una parte del edificio de los antiguos Juzgados y Casa de Socorro entre las calles Almirante Apodaca y Alhóndiga. En virtud de un convenio con el Ministerio de Cultura (1981), una parte del inmueble está cedido al Archivo Histórico Provincial, que a su vez comparte sede provisionalmente con el Archivo General de Andalucía.

En las Casas Consistoriales, el Archivo y su Biblioteca ocupaban la mayor parte del edificio, sobre todo las estancias más solemnes, junto a objetos de gran valor histórico, artístico y simbólico para la ciudad como los pendones, las mazas ceremoniales de plata, las dalmáticas de los reyes de armas, los patrones de cobre para líquidos y áridos o la colección de monedas y medallas antiguas. Este variado conjunto encajaba a la perfección con esa idea decimonónica del archivo-museo, ubicado en la propia Casa Consistorial para admiración de las antiguas glorias y grandezas de la ciudad.

Las instalaciones del Archivo se completaban con una nave situada junto a unos almacenes municipales de la calle Muñoz Seca, donde se fueron acumulando aquellas series documentales de menor uso o que por su volumen era imposible conservar junto al resto de la documentación. Aunque este depósito se creó en 1923, esta práctica, que constituye realmente lo que hoy entendemos por *archivo intermedio*, es bastante más antigua ya que se remonta al menos a 1862.

La ubicación actual ha permitido, al cabo de muchas décadas, la unificación desde 1999 de todos los fondos documentales a cargo del Archivo, proporcionando por fin la conservación y tratamiento adecuados a las series remitidas a estos almacenes municipales a lo largo de más de un siglo.

Historia del Archivo, Historia de la Ciudad

Las vicisitudes del Archivo Municipal de Sevilla están muy vinculadas a la propia historia de la ciudad y de sus instituciones municipales, pues desde que se creó el Concejo o municipio hispalense a mediados del siglo XIII el Archivo se convirtió en un elemento necesario e imprescindible para el gobierno de la ciudad. A modo de introducción de estas notas históricas conviene destacar dos ideas básicas, generalizadas en la mayor parte de los archivos locales, que pueden aplicarse hasta bien entrado el siglo XIX y que explican en buena medida la *pérdida de documentación* perteneciente a la ciudad.

En primer lugar, hay que resaltar la permanente falta de definición de lo que hoy denominamos Patrimonio Documental del Municipio. Esta idea de patrimonio como conjunto de bienes comunes e inalienables, significativos para un colectivo de personas, es en realidad un concepto muy reciente. Durante todo el Antiguo Régimen el Archivo de la Ciudad consistía en un escogido y reducido grupo de diplomas o documentos de especial significación o solemnidad, que contenían las garantías jurídicas de la institución; el resto, es decir la documentación recibida o generada por o en las distintas escribanías vinculadas a los órganos municipales, escapaba al control de la propia institución al considerarse como producto derivado del ejercicio de ciertos oficios *de pluma* y, por tanto, propiedad privativa de sus titulares. En segundo término, debemos destacar la inexistencia de una adecuada reglamentación sobre aspectos cruciales como la entrada y salida de documentos o su accesibilidad, es decir quién y en qué circunstancia podía consultar e incluso recibir los documentos municipales. En teoría, el Archivo de la Ciudad tenía un rígido sistema de seguridad, pero en la práctica no siempre debió funcionar con la debida eficacia habida cuenta de la gran cantidad de documentos que a lo largo del siglo XIX retornaron al Archivo, mediante compra o donación, muchos años después de haber salido.

A lo largo del tiempo, las dificultades y deficiencias fueron realmente notables. Algunas de ellas tuvieron su causa en hechos ajenos al propio Archivo, como la inestabilidad política de ciertas épocas, sobre todo en el siglo XIX, sin olvidar la incidencia de factores catastróficos, en especial inundaciones e incendios, como ocurrió en noviembre de 1810, en plena invasión francesa, con el incendio del vecino convento de San Francisco, que obligó a trasladar los papeles del municipio con el consiguiente desorden y extravío de documentos, que no fueron revividos hasta seis años más tarde. Otras deficiencias estaban vinculadas a la propia naturaleza y funcionamiento de la institución municipal y al complejo entramado burocrático del Ayuntamiento. Ya en el siglo XVII se iniciaron procesos judiciales provocados por la sustracción de documentos y otros objetos valiosos depositados en el Archivo, como la denuncia de 1634 ante la desaparición de sellos de oro y privilegios reales, así como las armas regaladas a Sevilla en 1614 por una embajada japonesa llegada desde México. En el siglo anterior (1554), el nuncio apostólico emitió unas censuras eclesiásticas, a petición del Cabildo, para localizar por esta vía extraordinaria, bajo amenazas espirituales, los documentos que faltaban del Archivo de la Ciudad. También debemos citar como elementos nocivos las incursiones de ciertos historiadores que registraron y revolvieron el Archivo, llevándose en confianza muchos documentos que jamás fueron devueltos. Por último, otro factor importante en la desaparición de documentación municipal está en íntima relación con las prácticas procesales seguidas por las instituciones judiciales de la Corona (Consejos Reales, Chancillerías, Audiencias), que en muchas ocasiones exigían la presentación exclusivamente de documentos originales en los frecuentes y a veces larguísimos pleitos que mantenían las ciudades o villas: a modo de ejemplo se puede citar cómo en fecha tan reciente como el año 1836 se perdió un privilegio original de Alfonso X, enviado por correo desde Sevilla a Madrid al procurador de la ciudad.

EDAD MEDIA: El origen del Archivo debemos considerarlo como el resultado inmediato de la constitución del Concejo local y de sus órganos de gobierno, tras la conquista de Sevilla por Fernando III (1248). Cerca de donde se reunían los responsables del gobierno municipal –el Cabildo– se encontraban las arcas con los primeros documentos de la ciudad. Estos se limitaron en un principio, como en cualquier ciudad de la época, a los testimonios escritos que permitían asegurar jurídicamente los privilegios, derechos, propiedades y términos territoriales del municipio, razón por la cual este núcleo inicial fue conocido con la denominación de *archivo matriz, secreto o de privilegios*. Nada más alejado de nuestro actual concepto de *archivo público* que éste *de privilegios*, dotado de una naturaleza trascendental y por ello revestido de ese carácter oculto, esencial, no comunicable ni accesible salvo en excepcionales y justificadas ocasiones. El tesoro secreto que debía protegerse de todas las formas posibles. Esos venerables pergaminos contenían las auténticas garantías de los poderes ciudadanos en diplomas perdurables y fehacientes. Es secreto y reservado precisamente por esta condición de único e insustituible. A partir de los Reyes Católicos se institucionalizó en los municipios castellanos el arca de los privilegios, cerrada con tres llaves en poder de tres autoridades distintas del Cabildo, procedimiento que se mantuvo en Sevilla como sistema de seguridad hasta mediados del siglo XIX.

En definitiva, el Archivo de la Ciudad se limitaba al llamado de privilegios, que además de los diplomas concedidos por la monarquía fue incluyendo la documentación, sobre todo real y judicial, que el Cabildo concejil consideraba oportuno añadir. Por su parte, el Cabildo de Jurados (Fernández Gómez y Ostos Salcedo, 2010) poseía su propio archivo, al contar con una autonomía jurídica garantizada por la legislación real, en un arca depositada en el convento de San Francisco. Los restantes libros y documentos quedaban a disposición de la escribanía mayor del Cabildo; cuando se hacía necesario consultar antecedentes documentales, el escribano los buscaba en su archivo particular y los facilitaba a la autoridad que lo había solicitado. En la misma situación se encontraba la documentación tramitada por los escribanos de los juzgados, juntas y comisiones municipales y por los escribanos de la contaduría y mayordomía, cuya documentación tampoco se incorporaba al Archivo de la Ciudad. Esta práctica se mantuvo a grandes rasgos durante todo el Antiguo Régimen, hasta el primer tercio del siglo XIX aproximadamente.

A pesar de lo dicho en relación al archivo de privilegios, su estado de conservación no debió cuidarse en exceso a juzgar por la disposición fechada en 1492 (M. Fernández; M. L. Pardo y P. Ostos, VI, 1997: 93-95), por la cual los Reyes Católicos ordenaron al escribano mayor del Cabildo que hiciese copiar todos los documentos enviados a la ciudad por las chancillerías reales, continuando esta actividad en el futuro. Este mandato real debemos interpretarlo como una medida destinada a favorecer la administración de las ciudades, conscientes de que los documentos constituían un instrumento fundamental en las relaciones de la monarquía con sus vasallos. Consecuencia de esta orden son los seis tomos en papel de *marca mayor* del llamado *Tumbo de los Reyes Católicos*², en los que se copió toda la documentación real remitida entre los años 1474 y 1509 tras su presentación en las sesiones del Cabildo –casi 3.000 documentos–, cuyos originales se han perdido en su mayor parte. También en época de los Reyes Católicos, y siguiendo otro mandato incluido en el mismo documento de 1492 al que acabo de referirme, se realizó el conocido como *Libro de Privilegios*, un magnífico código en pergamino, con una rica decoración miniada, en el que se transcriben documentos reales de gran solemnidad e importancia jurídica fechados entre 1251 y 1475 (M. Fernández; M. L. Pardo y P. Ostos, 1993). El paso del tiempo ha convertido a estos cartularios o recopilaciones

2. La publicación de los documentos de los seis tomos ha dado lugar a trece volúmenes, editados entre 1968 y 2007 por la Universidad de Sevilla y la Fundación Ramón Areces de Madrid. Vid. Bibliografía.

documentales, pensadas inicialmente para *uso administrativo* pero a la vez con una clara intencionalidad de conservación de cara al futuro, en instrumentos que han facilitado a los investigadores el acceso a unos documentos de gran valor histórico cuyos originales se han perdido en la mayor parte de los casos debido a las deficiencias que ya hemos analizado.

SIGLOS XVI A XVIII: Con la construcción del edificio del Cabildo nuevo (1527-1574), que sigue siendo el actual edificio de la Casa Consistorial, se dotó al Archivo de una pequeña dependencia propia. En su nueva ubicación estaba situado al fondo de una sala de la planta alta, en una capilla protegida por una reja y puertas de hierro, cerradas con tres candados³, en cuyo interior se encontraban los cajones de madera, cerrados a su vez con otras tantas llaves, donde estaban depositados los privilegios y escrituras de la ciudad. Al menos durante el siglo XVI, las llaves del Archivo solían estar en poder del asistente, del procurador mayor de la ciudad y de los contadores mayores.

Aprovechando el nuevo emplazamiento, el Cabildo acordó en 1538 la actualización del primitivo inventario, que databa de 1519⁴, redactando el nuevo instrumento Gonzalo de Baeza. La instalación en el edificio del nuevo Cabildo permitió sustituir las tradicionales arcas de madera por una ordenación basada en las divisiones de cajones y legajos.

Durante el siglo XVII la puerta del archivo de privilegios seguía cerrándose con tres candados, cuyas llaves estaban en poder del asistente, del procurador mayor y de un veinticuatro como diputado del archivo. Este se abría solamente tras el preceptivo acuerdo del Cabildo, siendo normalmente el procurador mayor el responsable directo de las aperturas, por lo general para sacar copias o traslados de los documentos custodiados. El sistema de las tres llaves, mantenido hasta el siglo XIX, en modo alguno cumplía sus objetivos iniciales: la rigurosidad en las aperturas impedía las más mínimas operaciones de limpieza y aireación y, por el contrario, cuando se abría el Archivo, los titulares de las llaves delegaban su responsabilidad en otras personas, cuya conducta no debió ser siempre la más adecuada a juzgar por los procesos judiciales incoados por la sustracción de documentos. A este respecto podemos citar las palabras con las que denunciaban la situación del archivo el síndico personero y el diputado del común en 1833: “Con el archivo de Vuestra Excelencia sucede todo lo contrario que con los demás archivos del mundo: mientras en él hay tantas dificultades para abrirle y tanta facilidad para llevarse los documentos, en otros hay, al contrario, libertad de abrirle a todas horas e imposibilidad de perderse algunas de sus preciosidades”⁵.

En 1626 se elaboró por mandato capitular un nuevo inventario, que dividió la documentación en nueve *tablas*, término utilizado para designar las secciones —es decir, privilegios, provisiones y cédulas, escrituras de hacienda, ejecutorias y sentencias, términos, diferentes negocios, pleitos, padrones y encabezamientos de rentas—. Pero en 1702 se necesitó elaborar otro nuevo inventario, realizado por uno de los contadores, cuyas primeras páginas se dedican a describir las piezas desaparecidas. Los asientos suelen omitir las fechas de los documentos, aunque en el margen de cada uno se sitúa una palabra clave para localizar las materias que pudieran interesar en una búsqueda

3. A veces, en documentos del siglo XVI, se indica que existían cuatro candados, dos de cuyas llaves estaban en poder de los contadores. Vid., a modo de ejemplo, dos documentos de 1545 en ICAS-SAHP, AMS, I-1-6 (1) y I-2-45 (2). En 1562 concluyeron las obras para la instalación del Archivo en la planta alta del nuevo edificio del Cabildo “... y conque se acabó de çerrar el alchybo un día antes que se metiesen las escrituras...” (Morales, A. J., *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 1981, pp. 44 y 86). Sin embargo, en fechas anteriores a ese año se utilizaba ya la planta alta como archivo, como lo acredita un documento de 1557: ICAS-SAHP, AMS, I-1-5 (15).

4. El de 1519, mandado realizar por el procurador mayor Diego de la Fuente, siendo asistente Sancho Martín de Leiva, se conserva en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (Fondo Gestoso, Varios, vol. XII, doc. 21, fol. 324-367).

5. ICAS-SAHP, AMS, VI-2-15.



Matriz en bronce dorado del sello de cera de la Ciudad de Sevilla. Siglo XVII. © S. Márquez, ICAS-SAHP



Pitipí en bronce dorado utilizado como medida de aguas. © S. Márquez, ICAS-SAHP

de antecedentes documentales. El Archivo seguía creciendo, tanto por la incorporación de nuevos documentos en las tablas existentes como por la entrada de otros procedentes de los tribunales, de los procuradores de la ciudad o de miembros de la Corporación que los tenían en su poder.

En el siglo XVIII debemos destacar los trabajos en el archivo de privilegios del escribano real Luis Jacobo Velázquez entre 1741 y 1771. Durante muchos años realizó para el Cabildo copias certificadas, en las que firmaba como *archivista de la ciudad*, de documentos antiguos, de difícil lectura o en mal estado de conservación, siendo designado por el rey para revisar las regalías enajenadas de la Corona. Confeccionó un magnífico inventario analítico, muy utilizado por sus sucesores en el siglo XIX, en el que cada pieza por primera vez es descrita minuciosamente, con las indicaciones completas sobre su fecha encabezando los asientos. A su muerte, el oficio de archivero de la ciudad estaba ya plenamente consolidado; a partir de entonces y de forma continuada se fueron sucediendo distintos oficiales en el desempeño de estos trabajos.

A finales del siglo XVIII el veinticuatro diputado del Archivo Rodríguez de Rivera intentó que las actas del Cabildo Municipal y la documentación tramitada por las dos escribanías capitulares fuesen integradas en el Archivo de la ciudad, transformando así el archivo secreto existente en una oficina dotada de fe pública, tal y como había ocurrido en Madrid. Este más que razonable proyecto, presentado en 1781⁶, sin embargo fue desestimado por el Consejo de Castilla, que acabó dando la razón a los escribanos frente a las pretensiones del Cabildo. Sobre este particular hubo que esperar hasta 1812, cuando los escribanos fueron obligados por el Ayuntamiento constitucional a depositar en las Casas Consistoriales los libros y legajos de sus oficios. La situación volvió a cambiar al cabo de una década, pero tras la reacción absolutista de 1823 los escribanos renunciaron a llevarse de nuevo sus papeles, convencidos sin duda de las ventajas de desprenderse de una documentación muy voluminosa, no siempre en buen estado, acumulada durante siglos, y la mayor parte de ella sin aplicaciones prácticas.

6. Vid. ICAS-SAHP, AMS, XI (Fol.), 4-2, 6 y 10 y ICAS-SAHP, AMS, XIII, siglo XVIII, vol. 2.

SIGLOS XIX Y XX: A lo largo de la primera mitad del siglo XIX se distinguían dentro de las Casas Capitulares tres archivos bien diferenciados: el de *privilegios*, cuyas tres llaves fueron entregadas al secretario del municipio en 1835; el de *contaduría*, con la documentación derivada de la gestión económica del municipio, a cargo de la dependencia del mismo nombre; y el de *escribanías*, ya comentado, procedente de los titulares de las dos escribanías mayores. El Archivo constituía una unidad administrativa del Ayuntamiento y como tal su funcionamiento era fiscalizado por la Corporación, bien de forma individual, con el nombramiento del tradicional diputado archivista durante el primer tercio del siglo XIX, o bien, a partir de 1846, de forma colegiada mediante las correspondientes comisiones.

A partir de 1835⁷, año en que los antiguos escribanos de Cabildo fueron sustituidos por los secretarios de Ayuntamiento, los oficiales del Archivo pasaron a depender directamente del secretario, convertido a partir de dicho año en el responsable final del archivo⁸. Pero ante los problemas provocados a lo largo de la primera mitad del siglo XIX por la existencia de un personal insuficiente, sin conocimientos adecuados y sin dedicación exclusiva, el Ayuntamiento decidió crear una plaza de archivero –*archivista*– por oposición en 1858, precisamente el año en que el Gobierno de Madrid creó el cuerpo facultativo de archiveros y bibliotecarios. Dicha plaza fue ganada por el periodista, historiador y abogado José Velázquez y Sánchez. La situación era tal que tras la toma de posesión del nuevo empleado, la Comisión de Archivo decidió que sus miembros se turnaran para visitar el Archivo los sábados, “teniendo lugar un alarde por semana de los trabajos ultimados y emprendidos”. Con Velázquez (1859-1869) se inició una etapa fundamental para el Archivo Municipal, no solo por los trabajos archivísticos llevados a cabo sino también porque a partir de entonces se consolidó como una sección administrativa más dentro de la secretaría del Ayuntamiento.

Durante sus años como archivero (Fernández Gómez, 1989) Velázquez desarrolló una actividad incesante, que sorprende por su minuciosa planificación, proporcionando por fin una estructura ordenada y unitaria a la dispersa documentación de la ciudad. Para ello contó con unas condiciones de trabajo realmente excepcionales, gracias a la colaboración del alcalde García de Vinuesa y de las comisiones capitulares de archivo, que proporcionaron los cuantiosos recursos necesarios para estanterías y unidades de instalación, en especial para las cajas de la sección primera y para los elevados gastos de encuadernación, sin olvidar los fondos para la impresión de inventarios o los destinados a adquisiciones para la biblioteca. Dispuso de un personal adecuado al nivel de técnicos, auxiliares y subalternos, pues llegó a tener a sus órdenes una plantilla compuesta por un técnico paleógrafo y otro experto en documentación de hacienda, un oficial encargado de los asuntos corrientes y de trámite ordinario, dos escribientes y un mozo.

Respecto a la organización de fondos documentales, Velázquez adoptó un principio básico, como hará mucho después la teoría archivística: la división en dos grandes bloques, equivalentes en la terminología actual a archivo histórico (“Archivo Histórico General”) y archivo administrativo (“Archivo de Secciones Especiales”), separados ambos por la clave del año 1835, una fecha muy apropiada ya que a partir de entonces se inició realmente el nuevo régimen municipal de inspiración liberal. Él mismo declara que siguió el modelo de los archivos del Imperio de Austria. En la mayoría de las secciones documentales creadas, Velázquez siguió un sistema de clasificación por

7. Real Decreto para el Arreglo Provisional de los Ayuntamientos de 23 de julio de 1835 (ICAS-SAHP, Biblioteca, *Gaceta de Madrid*, suplemento de 24 de julio de 1835).

8. El artículo 66 del Real Decreto de 1835 decía literalmente que “el secretario tendrá a su cargo el Archivo... poniendo en orden los [documentos] que tratan de los derechos del Común. Llevará un libro-registro para mayor claridad y facilidad de la busca de los papeles cuando fuere menester”.



Matriz de sello de tinta de la ciudad de Sevilla. Siglo XIX.
© S. Márquez, ICAS-SAHP

investigación histórica del Archivo Municipal de Sevilla, un centro realmente pionero e innovador en la España isabelina.

Tras el cese de Velázquez en 1869 y tras unos años de gran inestabilidad, poco a poco se fue restableciendo el orden, gracias sobre todo al paciente trabajo desarrollado por sus sucesores y continuadores, en especial Luis Escudero y Peroso. Se inició el reconocimiento y registro de la documentación desordenada y sin inventariar y así se pudieron localizar las actas capitulares anteriores a 1557 y los llamados Papeles del Mayordomazgo. La documentación histórica no seriada que iba apareciendo fue distribuida en una nueva sección denominada *Varios Antiguos*, en la que se siguieron las usuales clasificaciones por materias.

Este método también se utilizó con la documentación del archivo administrativo, rompiendo así el principio de procedencia de los fondos remitidos por los negociados del Ayuntamiento, ya que los documentos y expedientes se extraían y se distribuían “físicamente” entre los legajos y carpetas de las distintas materias o conceptos de que constaba la denominada a estos efectos *Colección o Sección Alfabética*. Para facilitar la localización de documentos que trataban sobre un mismo asunto se separaban en distintas carpetas aquellos que tenían un origen común, es decir los que procedían de una misma oficina o negociado, deshaciéndose de esta forma la unidad orgánica o institucional de la documentación. Con este método, la consulta de los inventarios era sustituida prácticamente por la consulta de la propia documentación ya que en los legajos de las estanterías estaban juntos los documentos de una misma materia, aunque procediesen de muy diversos orígenes.

A partir de Velázquez y de Escudero (1872-1897), el Archivo Municipal se consolidó definitivamente como dependencia administrativa en la organización del Ayuntamiento hispalense. Desde principios del siglo XX se sucedieron en la dirección del Archivo Municipal de Sevilla archiveros de la talla de José Gestoso Pérez (1897-1905), Antonio Quintano Torres (1905-1913), Luis Jiménez-Placer Cabral (1913-1938), Francisco Collantes de Terán Delorme (1938-1969) y Eulalia de la Cruz Bugallal (1969-1991), que han mantenido ininterrumpidamente las líneas de trabajo basadas en la conservación y difusión del Patrimonio Documental del Ayuntamiento de Sevilla en una doble dirección, como servicio auxiliar de la Administración Municipal y como recurso para la investigación histórica de nuestra ciudad.

Los fondos documentales

La mayoría de los fondos documentales que se conservan en el Archivo Municipal de Sevilla proceden lógicamente del desarrollo de las funciones y actividades que a lo largo del tiempo han correspondido a las instituciones y a las personas que han ejercido el gobierno y la administración del municipio sevillano. La documentación refleja y testimonia la administración municipal desde la Edad Media hasta nuestros días, con las distintas series documentales que han producido los diversos órganos de gobierno y de gestión: la Asistencia-Corregimiento, el Cabildo Municipal y el Cabildo de Jurados, las Contadurías y la Mayordomía, los Juzgados de ámbito concejil, las Escribanías mayores capitulares y las escribanías menores, los oficios de Procuradoría de la Ciudad, los de los letrados concejiles y, a partir del primer tercio del siglo XIX, las secciones y negociados de la Secretaría municipal.

Ahora bien, como ya he mencionado antes, una buena parte de los fondos históricos sobrepasan el entorno estricto de la ciudad, ya que al constituirse el Concejo en el siglo XIII se creó una auténtica *comunidad de villa y tierra*, presidida por Sevilla, de la que dependían más de cien núcleos de población de distinta entidad. A partir de entonces y durante todo el Antiguo Régimen, la ciudad organizaba y administraba ese centenar de villas, aldeas y lugares de su *tierra*, confirmando o destituyendo en sus cargos a los oficiales de los pueblos, sentenciando pleitos en distintas instancias (*alcaldía de la tierra*), inspeccionando y controlando la administración de justicia, organizando la recaudación de impuestos reales o las levas para el ejército o defendiendo a las poblaciones de la *tierra* de agresiones del exterior o ante los tribunales judiciales, todo lo cual ha dejado, en mayor o menor medida, sus correspondientes testimonios escritos.

No debemos olvidar que desde la Edad Media el municipio hispalense ejercía su jurisdicción no solo sobre las collaciones y arrabales en los que estaba dividida la ciudad –el *término*– sino también sobre más de cien villas, aldeas y lugares de las actuales provincias de Sevilla, Huelva, Cádiz y Badajoz, incluyendo más de 12.000 kilómetros cuadrados, agrupadas en cuatro distritos o partidos: Sierra de Aroche, Sierra de Constantina, el Aljarafe-Ribera y la Campiña. Esto es lo que se conocía como la *tierra de Sevilla*, es decir un régimen municipal jerarquizado de tipo piramidal en cuya cúspide se situaba el concejo principal, con amplias facultades jurisdiccionales y económicas y que solo admitía la dependencia del rey, que incluía una serie de concejos medianos, que a su vez agrupaban cada uno de ellos a otros concejos menores, aldeas, lugares y otras entidades de población menores. Gracias a los Papeles del Mayordomazgo conocemos la red de comunicaciones entre Sevilla y su *tierra*, ejercida a través de dos elementos básicos: la escritura, a través de los frecuentes documentos mediante los cuales la ciudad se comunicaba con su *tierra*; en segundo lugar, el transporte, realizado mediante un cuerpo de mensajeros asalariados llamados *troteros*. Además, Sevilla constituía la cabeza de un distrito o provincia a efectos de la fiscalidad real, para la organización de la recaudación de impuestos, que normalmente abarcaba buena parte de la actual Andalucía Occidental.

En definitiva, en este Archivo se han conservado muchos testimonios documentales de las poblaciones incluidas en la antigua jurisdicción de Sevilla o relacionados con ellas, que en buena medida han desaparecido en sus lugares de origen o bien complementan los existentes en los distintos archivos municipales. Podemos afirmar que se trata de un Archivo *metropolitano*, de la misma naturaleza que el de los grandes concejos castellanos como Toledo, Murcia, Córdoba o Jerez de la Frontera.

Las secciones del archivo histórico incluyen las clasificaciones llevadas a cabo en el siglo XIX por Velázquez, organizadas en su mayor parte por materias, a las que se añadieron incorporaciones posteriores. De las diferentes secciones existen inventarios analíticos, cada uno de los cuales cuenta con sus correspondientes índices onomásticos, topográficos y de cargos e instituciones, realizados en fechas recientes. La sección primera contiene el originario archivo matriz o de privilegios, con añadidos posteriores realizados por los dos Velázquez en los siglos XVIII y XIX. El archivo de privilegios incluye la documentación más antigua, solemne y de valor jurídico, procedente sobre todo de la monarquía y de sus órganos de gobierno y justicia, destacando la serie de privilegios y los códigos más valiosos. La sección segunda (Archivo de Contaduría) está formada por las series derivadas de la gestión económica del municipio del siglo XVI al XIX. Su contenido se complementa con el de la sección 15ª (Papeles de Mayordomazgo), que abarca la administración económica de la ciudad desde principios del siglo XIV hasta el siglo XVI.

Las secciones 3ª a 9ª la forman la documentación tramitada por las escribanías capitulares de los siglos XVI al primer tercio del XIX, ordenadas por la doble clave alfabética de materias y cronológica. En cada una de estas secciones la documentación se clasifica en dos grandes grupos, según haya sido tramitada por la primera o segunda escribanía capitular, que se turnaban para escriturar los negocios del Cabildo. La décima sección reúne la documentación más representativa de los municipios, las Actas Capitulares, donde se ponen por escrito los acuerdos y actos de gobierno del Cabildo Municipal. En nuestro Archivo se remontan a 1434, si bien con importantes lagunas hasta 1557 (Fernández Gómez y Franco Idógoras, 1995:163-190), fecha a partir de la cual se han conservado completas hasta nuestros días. A partir de finales del XVI (1596) se ha mantenido en las encuadernaciones de las actas la división provocada por la duplicación del oficio del escribano mayor del Cabildo.

La documentación reseñada hasta ahora mantiene una común procedencia de los órganos y escribanías vinculados a la administración municipal. Por el contrario, las secciones 11ª a 14ª se deben considerar *colecciones documentales*, es decir se trata de agrupaciones cuyo origen no responde al resultado de una gestión administrativa o burocrática sino a una voluntad particular con fines eruditos, adquiridas por el Ayuntamiento mediante donación o compra. En este caso se encuentra la sección 11ª (Papeles del Conde del Águila), adquirida en 1809, que contiene los documentos y libros particulares y oficiales reunidos por el conde del Águila, un veinticuatro y conocido erudito de mediados del siglo XVIII. Esta colección, muy consultada, mezcla de archivo y biblioteca, incluye un material diverso y valioso. La sección 12ª (Papeles del Conde de la Mejorada) fue devuelta a la ciudad en 1780. En este caso se trata de los documentos, de carácter jurídico y procesal, que llegó a reunir el procurador mayor de Sevilla. La sección 13ª (Papeles Importantes) fue donada por su propietario en 1861. Está formada por una colección de documentos que estaba en poder de un antiguo escribano público, Pedro de Vega, que los había heredado de su abuelo, también escribano público, el cual formó con ellos una variada colección documental, del siglo XV al XIX, procedente en buena parte de las escribanías capitulares. Finalmente, debemos mencionar la sección 14ª (denominada Crónica Sevillana de Félix González de León), que es una crónica de las noticias “no oficiales” de la ciudad durante la primera mitad del siglo XIX, incluyendo como apéndice una abundante documentación gráfica. Mediante compras y donaciones se han producido a lo largo del siglo XIX y del XX otras valiosas aportaciones documentales.

El archivo histórico se completa con la sección 16ª (Diversos), constituida por los fondos sin inventariar a los que nos referimos anteriormente y que se encuentra en fase de catalogación (Collantes de Terán, 1977), la 17ª (Cabildo de Jurados), que contiene lo que se ha salvado del archivo de esta institución concejil, en especial sus actas capitulares, que abarca desde el siglo XVI al XIX, y la sección 18ª (Exposición Iberoamericana), con el archivo de las comisiones ejecutiva y liquidatoria de la Exposición de 1929, donado por el Estado al Ayuntamiento hispalense. De 1914, mediante compra, data la adquisición de la documentación que constituye la sección 19ª (archivo familiar de los Ortíz de Zúñiga) (Archivo Municipal de Sevilla, 2000), si bien se trata de un fondo no municipal, formada por el archivo de esta familia de la nobleza sevillana, vinculada a los más importantes linajes de la ciudad. La sección 20ª está formada por la ya mencionada Colección Alfabética (ca. 1850-1940), organizada por materias con los documentos de la administración municipal que se transferían al Archivo. La última incorporación, la sección 21ª, contiene el archivo de Manuel Giménez Fernández, con la documentación del célebre profesor y político sevillano, que abarca buena parte del siglo XX, donado por sus herederos al Ayuntamiento y depositado inicialmente en la Hemeroteca Municipal. Asimismo, conviene destacar la existencia de otras secciones artificiales o facticias, pero no por su contenido, como las mencionadas anteriormente, ya que su existencia se justifica al tratarse de materiales extraídos de otras secciones en función de ciertas características especiales (formato, soporte, necesidades especiales de conservación, etc.): 1. Sección sigilográfica (Fernández Gómez, 1996 y 2004), con una colección de sellos pendientes y de placa, con ejemplares que se remontan al siglo XIII; 2. Sección gráfica, formada por la planimetría histórica de Sevilla así como por mapas, dibujos y planos procedentes del propio Archivo y de ciertas adquisiciones y donaciones (Collantes de Terán, 1970: 25-28; Planos de Sevilla, 1985 y 1992); 3. Una sección audiovisual que incluye fotografías, diapositivas, cintas magnetofónicas y vídeos; 4. Documentación del Centro Municipal de Documentación Histórica (CMDH), ingresado en 1992.

En los últimos años, las actuaciones llevadas a cabo sobre la documentación de las tradicionales secciones del Archivo histórico se han dirigido fundamentalmente hacia las siguientes líneas de intervención:

1. Incorporación de fondos históricos, en su mayor parte fechados entre 1845-1950, procedentes de los depósitos intermedios del ex-convento de Capuchinos y de la nave de la calle Muñoz Seca, junto al colegio Borbolla (1990-1999). Durante casi una década se procedió a organizar, describir e integrar en el Archivo Municipal una documentación muy voluminosa (casi 2.000 metros lineales), que se encontraba en unas instalaciones totalmente inadecuadas e inaccesibles y en ciertos casos con graves problemas de *conservación*. La mayor parte de la documentación procedía de las secciones administrativas de Estadísticas (sobre todo los padrones de población, 4.150 libros fechados entre 1865-1944) y Quintas (1.979 libros de padrones de quintas, de 1834-1934; expedientes, 514 cajas de 1732-1834), junto con documentación del resto de las dependencias de la Secretaría municipal (Contaduría e Intervención, Depositaría, Rentas y Exacciones, Abastecimiento y Mercados, Elecciones, Cementerios...), sin olvidar alguna documentación de carácter extraordinario como el Registro Civil, una colección de 315 volúmenes conteniendo las certificaciones parroquiales y municipales de nacimientos, matrimonios y defunciones entre los años 1841 y 1882 (más de 258.000 páginas).
2. Se ha realizado una indización sistemática, informatizada, de los once inventarios analíticos realizados en la época de Velázquez y Sánchez: índices onomásticos, topográficos, relación de obras impresas, cargos, oficios e instituciones (1995-1998).

3. Entre 1993 y 2004 se ha desarrollado un programa continuado de microfilmación, que ha permitido la creación de un fondo de consulta y de seguridad formado por más de un millón doscientos cuarenta mil fotogramas de documentación histórica microfotografiada (negativos de cámara y copias). Entre 2004 y 2007 se amplió este proyecto gracias a los convenios de colaboración firmados con la Sociedad Genealógica de Utah, el último de los cuales ya incluía el cambio hacia los soportes y tecnología digitales.
4. En los últimos años, a partir de 2007, se están realizando programas de reproducción de documentos mediante tecnología digital a través del Departamento de Reprografía, incluido en el Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones, con resultados óptimos.
5. Programa de ediciones de fuentes documentales: catálogo de la sección nobiliaria (2000), edición del Tombo de los Reyes Católicos (8 volúmenes, 1997-2007), edición de Papeles del Mayordomazgo (5 volúmenes aparecidos, 2011-2014)

La actualidad del Archivo Municipal de Sevilla

El conjunto de los fondos documentales del Archivo Municipal de Sevilla ha sido objeto de una dilatada labor investigadora que se remonta a varios siglos. Ya señalamos anteriormente cómo el Cabildo, durante el Antiguo Régimen, solo permitía la apertura del Archivo cuando así se acordaba en una de sus sesiones y en los casos necesarios para la defensa de los intereses de la ciudad. No obstante, excepcionalmente se permitió la entrada a algunos historiadores y cronistas que necesitaban la consulta de los documentos antiguos para componer sus trabajos. Pero a pesar de estos casos, ciertamente aislados, hay que afirmar que esta dependencia –de naturaleza *secreta*– no se abrió realmente a la investigación hasta el año 1862, gracias a la ordenación dirigida por Velázquez, que permitió no solo la unificación y organización de los fondos documentales sino también la difusión y acceso de los mismos con la publicación y distribución de los inventarios elaborados. A partir de entonces, se ha ido incrementando ininterrumpidamente la exploración de sus ricos fondos documentales para el estudio de nuestro pasado desde las más diversas perspectivas.

Durante las últimas décadas este proceso no ha hecho sino aumentar de forma notable, pudiéndose destacar además dos características fundamentales. En primer lugar, la diversificación de los temas investigados, más allá de los tradicionalmente considerados históricos, ampliándose en consecuencia la procedencia académica de los investigadores. En segundo término, conviene indicar que el incremento y efectividad de los actuales sistemas de reproducción y difusión de documentos –en especial el acceso a través de la imagen digital y de Internet– debe considerarse el complemento perfecto a la consulta directa de los documentos; y sobre todo es una medida de conservación y de difusión realmente excepcional.

El incremento de la utilización del Archivo queda reflejado en las estadísticas de los últimos años. La documentación conservada en las actuales instalaciones del Archivo Municipal de Sevilla asciende a algo más de 6.000 metros lineales, entre cajas de archivo, libros administrativos, sellos, planos, rollos de microfilms, vídeos, cintas de casete, carteles, fotografías. Se atiende anualmente a una media de unos 3.000 usuarios (entre investigadores, personal de la Administración y ciudadanos), que realizan casi 8.000 consultas, la mayor parte de ellas directamente en la sala de investigación y el resto mediante solicitudes escritas recibidas por correo postal, electrónico, fax o a través de la página web. Los informes, certificaciones y compulsas suelen sumar en torno a los 500, mientras que las reproducciones mediante fotocopias, microfilms y fotografía digital suelen estar entre las 10.000 y las 30.000. Igualmente numerosas son las colaboraciones para exposiciones y publicaciones, tanto propias como ajenas. Del total de servi-

cios realizados desde el Archivo Municipal (consultas, informes, préstamos, correspondencia, reprografía), la gran mayoría de ellos –por encima del 80%– tiene como destinatarios a los usuarios externos al Ayuntamiento, es decir investigadores y ciudadanos en general.

Con estas cifras de conjunto volvemos de nuevo a una consideración básica, el Archivo Municipal en la actualidad intenta responder a una triple finalidad: como memoria de la Administración, como recurso imprescindible para la investigación histórica multidisciplinar y, por último, en tercer lugar, como memoria social de los ciudadanos. Con la intención de responder a esta triple dimensión, en 1994 el Ayuntamiento aprobó el texto de un Reglamento del Archivo Municipal para garantizar la conservación, organización y servicio del Patrimonio Documental del Ayuntamiento. El Reglamento del Archivo Municipal de Sevilla, el primero de este tipo de centros existente en Andalucía, se ha mantenido como una herramienta básica para su funcionamiento porque ha permitido la normalización de buena parte de las actividades desarrolladas en el ejercicio de sus funciones.

La Colección Numismática Municipal

Formada por unas 13.000 piezas, entre monedas, medallas y algunos sellos, es de gran valor histórico como pone de manifiesto en este mismo libro la profesora Chaves Tristán. El origen de esta colección hay que situarlo en una primera donación de Sánchez Pizjuán (1894), a las que siguieron las de Alfonso Lasso de la Vega, la de Mariano Fernández, el tesorillo medieval de Heliópolis y sobre todo la compra a los herederos de Mateos Gago (1898-1900), que ya contaba con un catálogo impreso en 1892. La colección siempre ha estado vinculada al Archivo Municipal y se ha conservado en el Museo de la Torre de don Fadrique y en el Archivo, en la Sala Capitular Alta de las Casas Consistoriales, hasta 1987, año en que se depositó en una caja de seguridad de una entidad bancaria. Desde 1998 está instalado en el vestíbulo del actual Archivo Municipal el monetario, el mueble diseñado expresamente para contener la Colección Numismática con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929.

BIBLIOTECA

En sus orígenes, esta Biblioteca –actualmente del Servicio municipal de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones– nació vinculada al Archivo Municipal como fondo bibliográfico auxiliar. Fue fundada en 1859, a raíz de un acuer-



Ejemplares del fondo antiguo de la Biblioteca del Servicio. ©ICAS-SAHP, BMS

do capitular de 20 de noviembre aprobando su creación “para ser completo el arreglo iniciado en el Archivo”. La Corporación municipal, presidida por García de Vinuesa, se propuso reunir la más completa colección de noticias sobre la historia de la ciudad. Con este objetivo se realizaron las primeras adquisiciones, pronto incrementadas por donaciones particulares, entre las que destacaron las realizadas por ilustres hombres de letras como Hazañas y la Rúa, Rodríguez Marín, Gómez Imaz, Lasso de la Vega o el médico vienés Philip Hauser.

Actualmente esta Biblioteca, con más de 35.000 títulos, ha ampliado considerablemente sus planteamientos iniciales a juzgar por las distintas secciones que componen sus colecciones: Fondo Antiguo (incluido un incunable de 1481), fondo “Historia de Sevilla”, colección profesional (ciencias auxiliares de la Historia), fondo editorial del Departamento de Publicaciones del Ayuntamiento, Boletines Oficiales (desde 1743), fondos especializados en Fotografía y Publicaciones Periódicas y los depósitos de la Biblioteca del dr. Hauser, del fondo jurídico y de la biblioteca del pintor Francisco Molina.

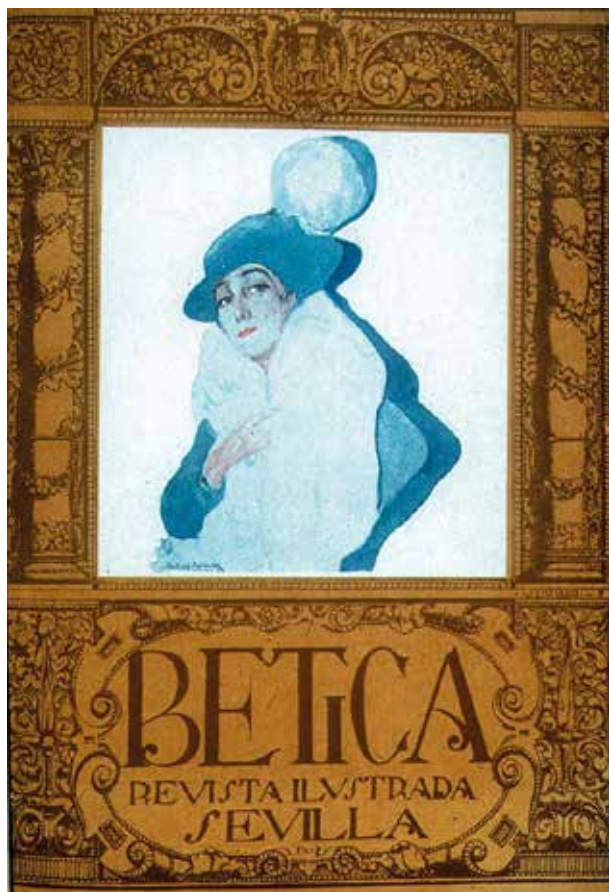
Desde 2013 esta Biblioteca está integrada en la Red de Centros de Documentación y Bibliotecas de Andalucía (Red Idea), que reúne a más de 250 centros andaluces. Por último, debemos indicar que las obras anteriores a 1958 están incluidas en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Andaluz (convenio de 2005 con la Biblioteca General de Andalucía).

HEMEROTECA MUNICIPAL

La Hemeroteca Municipal de Sevilla conserva un rico patrimonio hemerográfico y documental contenido en más de 30.000 volúmenes correspondientes a 8.767 títulos. Su riqueza documental se basa en títulos –de muy diversa procedencia geográfica– directamente relacionados con el periodismo escrito: periódicos y revistas de información, opinión o creación. A este núcleo básico hay que añadir las publicaciones periódicas oficiales y de distintos ámbitos sociales (profesionales, educativos, religiosos, sindicales, políticos), los informes y ediciones técnicas de ámbitos institucionales y privados, una colección de impresos políticos de la época de la Transición y una colección de programas y carteles de las funciones celebradas en los teatros sevillanos en la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX.

La idea de fundar una Hemeroteca en nuestra ciudad toma cuerpo oficialmente el 10 de diciembre de 1932, cuando el concejal Adolfo Carretero presentó una moción en el Ayuntamiento en este sentido. El texto de la moción se hacía eco del “papel principal desempeñado por la Prensa en la edificación de la cultura y la civilización, especificando que las colecciones de periódicos eran la viva historia de otras épocas. ... en las que había que buscar el germen y fundamento de las realidades”. Teniendo en cuenta el notable papel de Sevilla en la historia del periodismo español y el hecho de que ya en aquellos años se habían publicado muchos títulos de publicaciones periódicas en la ciudad, es lógico que se solicitara al Ayuntamiento que velase por ese tesoro, “que debía, además, ser puesto en condiciones tales que pudiera ser utilizado como instrumento de enseñanza y estudio”. El 4 de agosto de 1934 se inauguró por fin la Hemeroteca Municipal de Sevilla en el salón de Carlos V del Alcázar, gracias especialmente al interés y el trabajo de Gallego Burín, secretario del Ayuntamiento, del archivero-jefe municipal Luis Jiménez-Placer, del arquitecto Juan Talavera y del periodista y funcionario Antonio Núñez Herrera.

Desde estos momentos iniciales, el proceso de formación de este conjunto documental ha ido evolucionando a lo largo de los ochenta años transcurridos. En los años inmediatamente posteriores a la fundación la documentación procedía de los valiosos fondos de periódicos locales que poseía la Biblioteca del Archivo Municipal, de las aportaciones de los coleccionistas particulares y de las publicaciones hispanoamericanas que formaron parte de la



Portada de un ejemplar de la revista sevillana *Bética* de 1916 conservado en la Hemeroteca. © ICAS-SAHP

Hebdomadario Útil Sevillano, el *Papel Semanario de Sevilla* o el *Diario Histórico y Político de Sevilla*. El proyecto continuó su curso con los ejemplares de la primera mitad del siglo XIX (*El Correo de Sevilla*, *Semanario Patriótico*, *El Espectador Sevillano* o *Semanario Patriótico*), y se extendió a las valiosas colecciones de prensa diaria decimonónicas, las que hoy por hoy siguen siendo objeto de consulta de la mayoría de los investigadores, ediciones únicas que solo se conservan en este centro. Entre ellas destacaremos *El Porvenir*, *La Andalucía*, *El Progreso*, *El Posibilista*, *El Universal*, *La Región* o *El Baluarte*, títulos que, unidos a los ya desaparecidos de la primera mitad del siglo XX (*El Liberal*, *El Noticiero Sevillano* o *La Unión*) forman una colección única de prensa histórica hispalense de un gran valor histórico y documental.

Pero el proyecto de microfilmación, iniciado inmediatamente después del acometido en el Archivo Municipal y en ambos casos con magníficos resultados, acabó siendo sustituido tras la aparición de las nuevas tecnologías digitales. En el año 2004 se inició un proyecto de digitalización con la colección del diario *ABC* publicado en Madrid entre el 19 de julio de 1936 y el 1 de abril de 1939. A partir de ese momento comenzó una nueva etapa que sigue vigente y que mantiene los mismos objetivos: respetar la integridad documental, conservar las colecciones existentes y difundir adecuadamente sus contenidos como historia del periodismo sevillano, nacional e internacional. Más de una treintena de títulos se han digitalizado ya en el Departamento de Reprografía del Servicio de Archivo,

Sección del Libro de la Exposición Iberoamericana de 1929. La prensa diaria de aquellos años (1934-1936) empezó a ingresar en la Hemeroteca gracias a las suscripciones gratuitas de los principales periódicos de la ciudad –circunstancia que, a pesar del tiempo transcurrido, se mantiene hasta la actualidad–. Sin embargo, la Guerra Civil provocó una serie de traslados y una escasez de medios que influyeron negativamente en el mantenimiento de las colecciones hemerográficas y, por consiguiente, en la conservación y ampliación de este rico patrimonio de la ciudad. A principios de los años 70, con motivo de la inauguración de una nueva sede en el Pabellón de La Madrina, dejando atrás su ubicación anterior en el Pabellón Mudéjar de la Plaza de América, se procedió a la recuperación de un buen número de suscripciones y a la recepción de otras nuevas gracias a las frecuentes donaciones y depósitos procedentes de instituciones, particulares y colectivos sociales y políticos muy diversos.

El continuado uso por los investigadores y el estado de conservación de los periódicos más antiguos obligó en 1989 a abordar un proyecto de microfilmación iniciado con las *Noticias de Sevilla* del siglo XVII, al que se unieron todos los editados en el siglo XVIII, es decir, *La Gazeta de San Hermenegildo*, *El*

Hemeroteca y Publicaciones. *La Discusión*, *Al Vecindario de Sevilla*, *El Mico* o *El Perolito* son algunos de ellos, ejemplares sueltos conservados únicamente en soporte papel. A partir de este momento incorporamos la posibilidad de convertir en formato digital aquellas colecciones que estaban conservadas en formato microfilm, lo que ya se ha llevado a cabo con diez años del fondo histórico del diario *El Porvenir*. En 2013 se materializó la digitalización completa en tres formatos de dos colecciones de prensa hispalense: *La Andalucía* y *El Noticiero Sevillano*. Entre ambas cabeceras se cubre un amplio periodo de la historia de la prensa sevillana (1857-1933), que se ampliará en años sucesivos.

Publicaciones satíricas, de tauromaquia o de Semana Santa, periódicos diarios de la Dictadura o de la Transición ya desaparecidos, títulos de prensa extranjera, sobre todo iberoamericana, o revistas ilustradas de exquisita calidad constituyen un patrimonio de los sevillanos, el patrimonio hemerográfico, de una enorme riqueza para el conocimiento y la recuperación del pasado de esta Ciudad. Si pretendemos aproximarnos a la verdad histórica de la época contemporánea es imprescindible recurrir a la información que nos proporciona la prensa. El material hemerográfico es un apoyo documental fundamental para elaborar con rigor nuestra historia más reciente. Pero a la vez es una fuente inagotable de noticias de toda índole, que se refieren a cualquier aspecto de la vida de una ciudad, de una región o de un país y que pueden interesar a un público amplísimo y ser utilizado como un recurso pedagógico de primer orden. “Los periódicos –como se afirmaba en 1874 en la revista ilustrada *El Bazar*– son objetivos ante los cuales pasan los hombres y los sucesos, los monumentos y los paisajes; la vida entera animada y palpitante, en una palabra”.

FOTOTECA MUNICIPAL

A mediados de los años 80 del pasado siglo el Ayuntamiento de Sevilla comenzó a poner los cimientos de la última operación de configuración de su Patrimonio Documental con la inclusión del Patrimonio Fotográfico. Aunque hoy está fuera de toda duda el valor documental, histórico y artístico de la fotografía, las intervenciones de aquellos años pueden considerarse realmente pioneras en los centros culturales españoles de la época, tanto públicos como privados.

En efecto, con la convicción de la necesidad de conservar y difundir la fotografía por su valor como documento histórico y de acuerdo con la legislación más reciente, que incorporaba la fotografía como elemento de pleno derecho al Patrimonio Histórico y Cultural, el Ayuntamiento inició este camino con la compra en 1985 del archivo del reportero gráfico Juan José Serrano Gómez y sus hijos. A esta adquisición siguieron otras de archivos fotoperiodísticos que formaron la denominada “Sección Fotográfica de la Hemeroteca Municipal”, puesta en marcha en 1989 por Alfonso Braojos, director de la Hemeroteca Municipal. Ya en el año 2000 la sección pasa a configurarse como una unidad técnica y funcional con personalidad propia denominada Fototeca Municipal, integrada como un Departamento documental en el Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones.

Entre los objetivos fundamentales que la Fototeca se marcó desde sus inicios se encuentran la recuperación de la memoria gráfica de la ciudad y en especial la gestión del Patrimonio Documental Fotográfico del Ayuntamiento de Sevilla mediante las dos operaciones básicas, estrechamente vinculadas, de la metodología documental: la descripción normalizada de sus unidades documentales y la difusión a diversos niveles de sus fondos, formados por más de un millón de unidades documentales, de muy distintas procedencias y de una gran diversidad cronológica y temática.

En los primeros años la política de colección respondió en exclusiva a la recuperación, estudio y conservación de la fotografía de prensa como documento histórico. Las principales adquisiciones estuvieron dirigidas hacia los archivos de



Enfundado en papel de ph neutro de positivos originales para su idónea conservación en la Fototeca. © A. Brenes, ICAS-SAHP



Instalaciones en los depósitos para la custodia y conservación de documentos. © A. Brenes, ICAS-SAHP

foto-reporteros, cuyo principal referente era la ciudad de Sevilla desde cualquier perspectiva periodística. Perdida su vigencia como actualidad informativa (*noticia*) y asumida la existencia de un elemento estético como valor añadido (*arte*), este tipo de fondos adquiere un nuevo potencial como fuente de la memoria histórica (*testimonio*). La Fototeca se ha convertido en uno de los centros con mayor número de archivos de reporteros gráficos de España, con la particularidad de que están compuestos por documentos originales en negativos monocromos de diversos soportes y formatos, de los que apenas se conservan tirajes de los autores. En este caso se encuentran los archivos de Serrano, Ángel Gómez Beades *Gelán*, Cecilio Sánchez del Pando, Fernando Carmona, Serafín Sánchez Rengel, Rafael Cubiles y Fernando López Vilches. Todos ellos trabajaron para la prensa sevillana (*ABC*, *El Noticiero Sevillano*, *El Liberal*, *La Unión*, *El Correo de Andalucía*, *FE.*, *Sevilla y surloeste*), revistas ilustradas y otros medios nacionales y extranjeros. El seguimiento de la actualidad en el desempeño de su actividad profesional ha originado un tipo de documento fotográfico caracterizado por la gran diversidad de contenidos: transformaciones urbanísticas, fiestas y tradiciones locales –Semana Santa, Feria de abril y otras–, y por supuesto todas las facetas de la vida política, social, cultural y deportiva de la ciudad, así como de otros pueblos de la provincia, que abarca un periodo que se extiende desde la década de 1910 a la de 1980.

Sin abandonar esta línea, la Fototeca se ha enriquecido con una variedad de fondos que contribuyen a la conservación de la memoria gráfica de la ciudad: archivos de fotógrafos aficionados (José Caparró –entre 1893 y 1906– y Manuel de Arcos –décadas de 1950 y 1960–), archivos institucionales –como el de la Alcaldía– y personales o colecciones privadas. Entre estas últimas pueden destacarse las colecciones del Siglo XIX, de Boele van Hensbroek, de Isabel Tejera o de Blanco Picabía, cuyos fondos (positivos, entre los que predominan las albúminas) nos acercan al paisaje urbano de la segunda mitad del siglo XIX y a los tipos humanos, a través de retratos familiares y de tipos populares. Finalmente un archivo temático, el del fotógrafo taurino Arjona, y el del reportero madrileño Basabe –Premio Extraordinario Nacional de Teatro por su labor de difusión de la escena a través de la fotografía en 1972, su trabajo refleja la evolución social y cultural del Madrid de las décadas de 1950 y 1960– tienen un lugar destacado en este centro debido a su indiscutible valor testimonial, ampliando así el marco de lo exclusivamente sevillano.

El sistema de ingreso de los documentos sigue los habituales procedimientos archivísticos, es decir la transferencia por vía administrativa, la donación, el depósito y, sobre todo, la adquisición mediante compra, recursos todos

ellos que han hecho posible que el número total de imágenes fotográficas, realizadas con diversos procedimientos técnicos, supere el millón de unidades.

Por otro lado, se ha considerado interesante complementar los fondos de este centro con la adquisición de una colección de cámaras fotográficas de época, compuesta por una cámara de estudio de gran formato de principios del siglo XX y doce cámaras portátiles fechadas entre 1920 y 1979. Con ello se pretende reconstruir una breve historia de la fotografía a través de los instrumentos que la crearon con dos finalidades: pedagógica y de recuperación del patrimonio.

Asimismo se ha creado una biblioteca auxiliar especializada que incluye obras de referencia sobre fotografía (preservación, conservación, catalogación, descripción y digitalización de material fotográfico) e historia de la fotografía, obras generales y monografías sobre historia de la Sevilla contemporánea. Catálogos de exposiciones y monografías sobre fotógrafos tanto nacionales como extranjeros completan la colección.

Las variadas aplicaciones de la fotografía como bien cultural con una marcada función social la convierten en complemento indispensable, cuando no en protagonista, de todo tipo de exposiciones, publicaciones, proyectos y trabajos de investigación, como muestra el alto número de consultas que se gestionan cada año. La vertiente de difusión cultural se materializa en la localización y documentación de imágenes fotográficas destinadas tanto a los proyectos de producción propia (programas y actividades del ICAS, Departamento de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla y otras delegaciones y empresas municipales) como a las peticiones documentales de otras instituciones o personas, públicas o privadas, de ámbito sevillano, nacional e internacional.

DEPARTAMENTO DE REPROGRAFÍA Y TALLER DE ENCUADERNACIÓN

Se trata de dos unidades funcionales fundamentales para garantizar la conservación material y la reproducción y difusión del Patrimonio Documental del Ayuntamiento de Sevilla depositado en el Archivo Municipal, la Biblioteca, la Hemeroteca y la Fototeca.

Aunque los encuadernadores de la Imprenta Municipal trabajaron durante muchos años para el Archivo Municipal y su Biblioteca, los orígenes efectivos del Taller de Encuadernación se remontan al año 1968, cuando el capitular de Cultura Antonio Sancho Corbacho inició la reorganización de la Hemeroteca tras el hundimiento de la techumbre del Pabellón Mudéjar. La Imprenta Municipal, junto a la Escuela de Artes Gráficas del Hogar San Fernando, se hicieron cargo de la limpieza y reparación de las colecciones de la Hemeroteca y se creó un Taller de Encuadernación en el propio Pabellón Mudéjar hasta 1972, año en que se trasladó junto a la Hemeroteca al Pabellón de la Madrina, donde ocupó el sótano de dicho edificio. Desde 1987 está situado en el edificio de la calle Almirante Apodaca. A partir de la ubicación actual el taller ha diversificado sus trabajos y actividades, abarcando documentación de tipologías y procedencias muy diversas conservada en los distintos departamentos de este servicio. Se llevan a cabo todo tipo de encuadernaciones, desde las más sencillas en rústica, pasando por las encuadernaciones de los volúmenes de prensa y revistas, hasta las más cuidadas para los libros del fondo antiguo de la Biblioteca y del Archivo Municipal. Este taller de encuadernación artesanal elabora asimismo carpetas y fundas de papel neutro para documentación fotográfica.

La dependencia más reciente de este servicio municipal es el Departamento de Reprografía, creado en la actual sede de la calle Almirante Apodaca. Esta unidad funcional en su configuración actual comenzó a funcionar en 2003, si bien en años anteriores existía un laboratorio fotográfico analógico vinculado a la Fototeca. El Departamento de Reprografía garantiza que cualquier proceso de digitalización llevado a cabo ofrezca una reproducción fiel y contras-



Instalaciones del departamento de Reprografía, especializado en la reproducción fotográfica y digital de la documentación municipal.
© A. Brenes, ICAS-SAHP

tada del documento fotografiado, permitiendo su adecuada conservación como imagen digital normalizada y la accesibilidad futura. En el Servicio se siguen utilizando los sistemas de reproducción tradicionales (microfilm, microficha, fotocopia), manteniendo los estándares de calidad imprescindibles e intentando abarcar las distintas modalidades de reproducción documental solicitadas por los usuarios del Servicio, que permite la duplicación de los originales en unas condiciones de gran calidad y para usos diversos (investigaciones particulares, ediciones impresas, eventos expositivos, ediciones en páginas Web), incluyéndose la consulta y venta de fondos documentales online. En este sentido la difusión es, junto a la conservación, la función fundamental de los trabajos reprográficos; en el área digital, la difusión significa reproducir y compartir recursos documentales informáticos mediante Internet.



BIBLIOGRAFÍA:

- Archivo Municipal de Sevilla (1968). *Inventario de los Papeles del Mayordomazgo del siglo XIV*. Francisco Collantes de Terán y Delorme. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Archivo Municipal de Sevilla (1972-2014). *Inventario de los Papeles del Mayordomazgo del siglo XV (1401-1510)*. Francisco Collantes de Terán Delorme, Débora Kirschberg Schenck. Coordinación, Marcos Fernández Gómez. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS). 8 v.
- Archivo Municipal de Sevilla (1977). *Catálogo de la Sección 16: Diversos. I, (1280-1515)*. Antonio Collantes de Terán Sánchez. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Archivo Municipal de Sevilla (1977). *Guía del Archivo Municipal de Sevilla*. Antonio Collantes de Terán Sánchez. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Archivo Municipal de Sevilla (1992). *Planos de Sevilla: colección histórica (1771-1918)*. Selección y estudio, Joaquín José Cortés... et al. 2ª ed. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla: MAD.
- Archivo Municipal de Sevilla (1993). *Catálogo de documentos contenidos en los Libros de Cabildo del Concejo de Sevilla*. M. J. Sanz Fuentes y M. I. Simó Rodríguez. 2ª ed. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Archivo Municipal de Sevilla (1999). [Tríptico informativo]. Sevilla: Ayuntamiento-ICAS.
- Archivo Municipal de Sevilla (2000). *Catálogo de la colección nobiliaria del Archivo Municipal de Sevilla: el archivo familiar de los Ortiz de Zúñiga*. Inmaculada Franco Idígoras. Introducción, Marcos Fernández Gómez. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Biblioteca Municipal de Sevilla (2013). [Tríptico informativo]. Sevilla: Ayuntamiento-ICAS.
- Borrero, M.; Fernández, M.; Ostos, P. y Pardo, M. L. (eds.) (1995). *Sevilla, ciudad de privilegios*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla: Universidad de Sevilla: Fundación El Monte.

Braojos Garrido, A. (1988). Las hemerotecas y la Historia, un compromiso científico y pedagógico: el caso sevillano. *Suplemento de Anuario de Estudios Americanos*. Sección Historiografía y Bibliografía, tomo XLV, n. 1, p. 117-133.

Braojos Garrido, A. (1995). La sección fotográfica de la Hemeroteca Municipal de Sevilla: el valor de sus fuentes documentales. En: *Sevilla, imágenes de un siglo: homenaje al periodismo gráfico*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, p. 15-23.

Cid Rodríguez, R. y Garfia García, M. A. (1995). La creación de la Red de Bibliotecas Municipales de Sevilla. En: *Actas de las VIII Jornadas Bibliotecarias de Andalucía*. Huelva: AAB, p. 141-147.

Collantes de Terán Delorme, F. (1970). *El patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Cortés Alonso, V. (1975). *Fuentes documentales para la historia de Huelva [en el Archivo Municipal de Sevilla]*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.

Departamento de Reprografía (2013). [*Tríptico informativo*]. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Díaz de Noriega y Pubol, J. (1975). *La Blanca de la Carne en Sevilla*. Madrid: Revista Hidalguía, 4 vols.

El Tumbo de los Reyes Católicos del Concejo de Sevilla, 1477-1509. (1968-2007). Ed. de R. Carande, J. M. Carriazo, M. Fernández, P. Ostos, M.L. Pardo. Índices de M. Fernández y I. Franco Idígoras. Sevilla: Fondo para el Fomento de la Investigación en la Universidad; Madrid: Fundación Ramón Areces, 13 v.

Fernández Gómez, M. (1989). El Archivo Municipal de Sevilla en el siglo XIX. José Velázquez y Sánchez (1859-1864). *Boletín de ANABAD*, XXXIX, 3-4, p. 417-465.

Fernández Gómez, M. (1992). El Archivo Municipal de Sevilla. En: *El Ayuntamiento de Sevilla: Historia y Patrimonio*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, p. 119-141.

Fernández Gómez, M. (1996). *Los sellos de la ciudad de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Fernández Gómez, M. (2001). El Archivo Municipal de Sevilla: pasado y presente de la memoria escrita de una ciudad. En: *Ciclo de conferencias: Archivos Municipales de Andalucía Occidental*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, p. 87-115.

Fernández Gómez, M. (2004). El nomadejado en el sello de Sevilla y en las fuentes documentales. Entre el mito y Alfonso X. En: *Sevilla / El Signo*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla-Gerencia de Urbanismo.

Fernández Gómez, M.; Braojos Garrido, A. (1995). Fuentes municipales. *Revista de Enseñanza Universitaria*, núm. extraordinario 1994 (Servicios de Información y Documentación: un análisis de recursos en la ciudad de Sevilla).

Fernández Gómez, M.; Franco Idígoras, I. (1995). Las actas capitulares del Concejo de Sevilla. 1434-1557. *Historia, Instituciones, Documentos*, 22, p. 163-190.

Fernández Gómez, M.; Ostos Salcedo, P. (2010). *El libro de los privilegios de los jurados de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Defensor del Pueblo Andaluz.

Fernández Gómez, M.; Sánchez López, J. (2008). Fuentes para el estudio del Ateneo: prensa diaria en la Hemeroteca Municipal de Sevilla (1887-2007). En: *Ateneo de Sevilla: 120 años de presencia cultural*. Sevilla: Ateneo de Sevilla, p. 26-42.

Fototeca Municipal de Sevilla (2000). [*Tríptico informativo*]. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Hemeroteca Municipal de Sevilla (1985-1990). *Guía de la Hemeroteca Municipal*. Alfonso Braojos Garrido. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Delegación de Cultura. 2 vols.

Hemeroteca Municipal de Sevilla (2001). [*Tríptico informativo*]. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Herculano [seudónimo de Javier Lasso de la Vega] (1916). El Archivo Municipal de Sevilla. *Bética*, IV, 49-50, p. 18-24.

Hormigo León, E. y Molina Álvarez, I. (2002). La Fototeca Municipal de Sevilla: archivos y colecciones fotográficas. En: *Jornades Antoni Varés (7ª. 2002. Girona)*. *Imatge i recerca: ponències, experiències i comunicacions*. Girona: Ajuntament de Girona.

Hormigo León, E. y Molina Álvarez, I. (2005). La Fototeca Municipal de Sevilla. Memoria Gráfica de la ciudad. En: *De la ciudad y otras cosas: homenaje a Enrique Barrero*. Sevilla: Fundación Martín Robles.

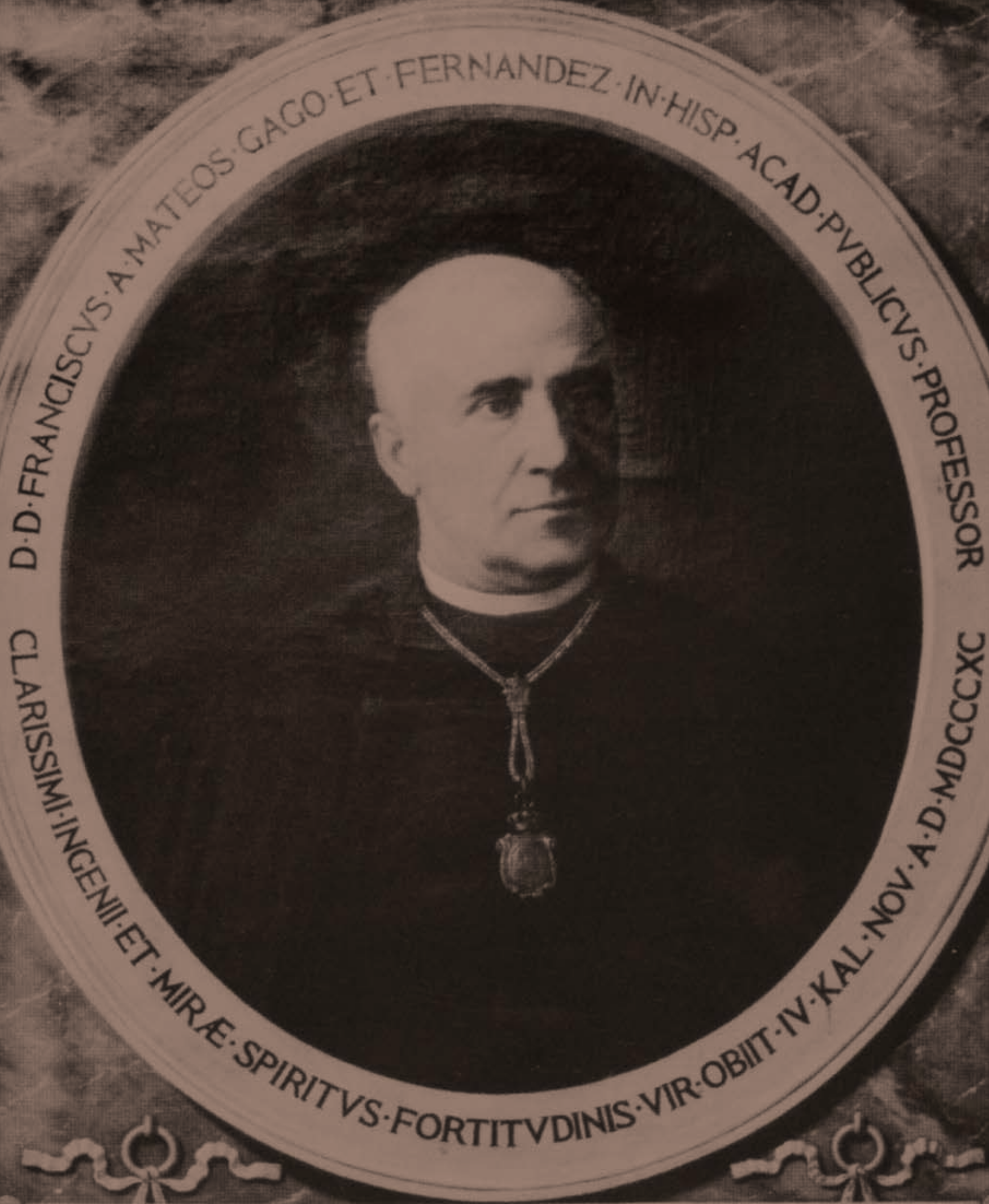
Roldán González, E. y Roldán Navarra, R. Mª. (1994). *Prensa tradicionalista-carlista en la Hemeroteca Municipal de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Sánchez López, J. (2001). La Hemeroteca Municipal de Sevilla: una institución que mira al futuro. En: Arias, E. et al. (eds.). *Comunicación, historia y sociedad: homenaje a Alfonso Braojos*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Área de Cultura, Ayuntamiento de Sevilla, p. 587-596.

Tabernerero, P. (ed.) (2004). *Sevilla, el signo*. Textos, Emilio Carrillo Benito... et al. Sevilla: Gerencia de Urbanismo.

Taller de encuadernación (2013). [*Tríptico informativo*]. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Velázquez y Sánchez, J. (1992). *Memoria del Archivo Municipal de Sevilla, estado y primeras faenas de su arreglo, situación actual y proyecto de ordenación definitiva*. Edición, introducción y notas de Marcos Fernández Gómez. Sevilla: Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla. Reprod. facs. de la ed. de Sevilla: Ayuntamiento, 1864.



El patrimonio numismático municipal: del pasado al futuro

Francisca Chaves Tristán

Una acertada decisión de la Corporación Municipal que regía en 1901 el Ayuntamiento de Sevilla hizo definitivamente posible que el municipio hispalense contara con una de las colecciones numismáticas locales más interesantes de España. Hace unos años se publicó un artículo (Pérez Sindreu, 1992 y 1993) donde, de forma somera y sucinta, se comentaban algunas de las monedas interesantes que contiene dicho numario, introduciendo una selección de ilustraciones de ciertos ejemplares notables. En 1996, respondiendo al encargo efectuado por la Commission Internationale de Numismatique, se publicó una referencia a título informativo de los bloques en que se divide la colección, su pertenencia por grupos a época y cultura, el número de piezas de cada uno y sus características (Chaves Tristán, 1996: 64, 65).

Con estos antecedentes, en estas líneas nos ha parecido una tarea inexcusable presentar, más que el detalle de la colección, imposible en el espacio de que disponemos, un recorrido por el pasado, presente y futuro de la misma, de manera que, conociendo el proceso, pueda valorarse en toda su dimensión la envergadura del conjunto numismático. Así los sevillanos pueden ser conscientes de cómo se formó y evolucionó esta parcela de su patrimonio a lo largo de más de un siglo y las posibilidades que hoy se desprenden de ella.

El Pasado: el inicio de la Colección de Francisco Mateos Gago

Es preciso remontarnos al siglo XIX para entender el ambiente que hizo posible la formación del conjunto más notable que hoy compone el Monetario y acercarnos a la persona que reunió los ejemplares, Francisco Mateos Gago.

Durante el siglo XIX prosiguió el avance en el conocimiento de la numismática que, ya en el XVIII, hacían presagiar obras como la de H. Eckhel en Austria (1792-1798) o Flórez en España (1757-1773). Una institución que resultaría clave para ello venía siendo la Real Academia de la Historia, fundada por Felipe V en 1738 (Almagro,

1999: 15). Dato interesante al respecto es que el perfil más frecuente de los anticuarios, responsables del material de la Academia, era el de numismatas (Chaves Tristán, 2006: 161-162). Esta fue precisamente la función de Antonio Delgado y Hernández, personaje que tuvo gran influencia en la trayectoria de Mateos Gago, y de ello su colección resulta un claro reflejo, como veremos líneas abajo.

Debemos recordar que el interés por coleccionar monedas, desde su punto de partida entre los humanistas durante el Renacimiento, se había ido extendiendo desde las clases nobles en su momento inicial a todos los estamentos sociales y, entre ellos, la afición del clero a recopilar ejemplares y a su estudio destacaba de manera especial (Chaves Tristán, 1999: 201-203; 2012: 35-37). Asimismo, el interés de los coleccionistas, que en un principio se había centrado en las monedas romanas, hacía tiempo que ya se extendía a toda suerte de piezas, incluso se potenciaba cada vez más la búsqueda de monedas procedentes del mismo país o lugar con el fin de que pudieran aportar datos esclarecedores sobre la propia historia local. Como veremos más adelante estos puntos mencionados resultan básicos para comprender el proceso de formación del conjunto monetario que hoy conocemos como Colección Mateos Gago.

Las noticias que han llegado a nuestros días sobre coleccionistas y colecciones del pasado siglo XIX son numerosas (Mora Rodríguez, 1997; Mora Serrano y Volk, 2002) aunque, por desgracia, en la mayoría de los casos las monedas se han perdido o diluido en el mercado, desapareciendo con ellas una serie de datos relevantes y ya imposibles de reconstruir. Esta circunstancia pone de manifiesto el interés de haber conservado el Ayuntamiento hispalense las 8.220 piezas que en su momento tuvo el acierto de adquirir.

De hecho, el coleccionismo de monedas era una práctica no extraña entre amplios sectores eruditos que intentaban hacerse con el mayor número de ejemplares por compra, donación o intercambio, predominando la búsqueda de piezas de mayor belleza o aquellas que completaran alguna de las “series” de sus colecciones¹. Este interés perjudicó el conocimiento y conservación de unos datos que en la actualidad hubieran sido muy útiles al investigador, así como el frecuente desmembramiento de tesoros al vender sus poseedores los ejemplares que aparecían repetidos en la colección propia. La consecuencia es que, con la ruptura de la integridad de un hallazgo monetario, se dificultan en gran medida las conclusiones que podemos plantear hoy sobre su estudio (Chaves Tristán, 1999: 214). Aunque hay singulares excepciones, pocos aficionados se interesaban entonces por la procedencia de los ejemplares, sino solo por su calidad o rareza, perdiéndose también así unos datos que se muestran hoy básicos en los estudios acerca de las monedas y de su circulación, puntos claves en la vertiente económica, social y en la localización de las cecas productoras.

Es sin embargo notable la tendencia de los coleccionistas a agruparse en diversa suerte de sociedades, lo que les impulsaba a nuevas preocupaciones que alcanzaban más allá de la mera reunión de ejemplares, proponiendo y patrocinando no solo el estudio de las monedas sino la conservación de los objetos arqueológicos y patrimoniales. En aquella segunda mitad del siglo XIX, como en el resto de Europa, proliferaban en toda la península Ibérica las agrupaciones culturales en cuyo seno los grupos de numismatas tenían una especial consideración. No escapaba a ello la ciudad de Sevilla, donde se crearían la Diputación Arqueológica Sevillana, el Círculo Numismático Sevillano o la Sociedad Arqueológica Sevillana (Beltrán, 1997), cuyos miembros coincidían en la afición por las monedas pero también en potenciar su estudio. La capital hispalense llegó por esos momentos a reunir una serie de intelectuales

1. La mentalidad de la época se observa en los Estatutos de la Real Academia de la Historia de 1792, donde se dice que el Anticuario “propondrá a la Academia los cambios de Medallas que tenga dobles o múltiplos por otros que carezca” (Almagro, 1999: 58).

que rebasaban el concepto al uso de meros eruditos y actuaban movidos por inquietudes de cariz científico. Por ese camino la ciudad aparecía como un centro de relevancia en el ámbito hispano en los estudios acerca de la numismática y la arqueología.

En el mencionado ambiente y conviviendo con las tendencias expuestas, se desarrolló la vida y obra de Francisco Mateos Gago y su oportunidad de reunir una importante colección de monedas. La trayectoria de su vida y mención de sus obras fue recogida ya en 1897 por J. M. Romero Martínez (1897) pero hay una serie de datos y aspectos notables que nos interesan aquí por su directa relación con la numismática y reflejan los criterios que afectan a la llegada de las monedas a la colección que forma parte fundamental del hoy numario hispalense.

El lugar de nacimiento de Mateos Gago², en Grazalema, corazón de la serranía gaditano-malagueña, hizo posible el acceso a ciertos ejemplares de gran rareza y escasez que hoy por fortuna permanecen en la colección. Su formación y juventud, salvo su primera y no dichosa infancia³, transcurrieron fuera de la zona gaditana, centrándose especialmente en Sevilla. Pero el apego a su tierra de origen le hizo desplazarse en ocasiones a ella y de esos bien conocidos contactos es buena muestra el que, en el libro de Antonio Delgado que luego mencionaremos, fuera Mateos Gago el encargado de redactar las voces correspondientes a las cecas hispanas de esa región.

Su pertenencia al clero⁴ le sitúa en ese ambiente en el que la afición a las antigüedades ocupaba un lugar notable como hemos mencionado. Pero además, su carrera universitaria y sus estudios le confirieron una preparación y un alto nivel en el estudio de las lenguas clásicas⁵, de las fuentes historiográficas antiguas e incluso de la arqueología, saber que él aplicó en la selección de sus monedas, sin olvidar el conocimiento de la posterior historia de España⁶ sin el que no le hubiera sido posible redactar sus controvertidos *Opúsculos*.

Mateos Gago se encontraría ligado a la ciudad de Sevilla, primero como catedrático interino de teología en 1855 y, ya definitivamente obtenida la plaza, desde 1857 (Romero Martínez, 1897: 9, 10). Como es de suponer, las monedas que se movían en su zona serían las más fáciles de obtener para acrecentar su colección, menester que, como él mismo reconocería, le acompañaba desde muy joven y así escribía de sí mismo “más de 20 años hace que



Monetario para la Colección Numismática municipal, realizado con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929. © ICAS-SAHP

2. 15 de junio de 1827 (Romero Martínez, 1897: 7).

3. A los seis años quedó huérfano a causa de una epidemia de cólera que afectó a sus padres (Fernández Chaves y Chaves Tristán, 2004: 314).

4. La adopción por parte de su tío materno, médico de Grazalema, J. J. Fernández Borrego, le mantuvo posteriormente en contacto con su pueblo natal, mientras que la protección de su tío abuelo fray Andrés Borrego, abad del convento de San Benito de Sevilla, le encauzó en el servicio a la Iglesia así como le inclinó a la vida en el ámbito hispalense. Su celo religioso se manifiesta en una parte de su obra, siendo los *Opúsculos* la base de su fama como polemista (Fernández Chaves y Chaves Tristán, 2004: 314-315).

5. Profundo conocimiento que resalta su biógrafo (Romero Martínez, 1897: 8) y se muestra en la redacción de los textos que figuran en la obra de Delgado.

6. Ingresó en la Universidad Literaria en 1840 y, además de filosofía, teología y clases de jurisprudencia, cursó la carrera de Filosofía y Letras (Fernández Chaves y Chaves Tristán, 2004: 314).



Retrato de Mateos Gago, impulsor de la Colección Numismática municipal. © ICAS-SAHP, FMS

el que suscribe este artículo posee ejemplares de estas monedas” (*NM*, II, art. *Iptuci*: 22) o “mi manía de reunir ochavos viejos” (Mateos Gago, 1869, II: 326).

El prestigio cultural y erudito del presbítero, a pesar de sus violentas diatribas como acendrado polemista en pro del catolicismo, no fueron óbice para que, en todos los sectores, se reconociera su nivel intelectual y por ello formaría parte de las varias instituciones o agrupaciones culturales vigentes en la Sevilla de su momento. Dato interesante el que recogía el periódico *El Oriente*, del que también Gago fuera redactor, y aparece en el apartado de “Gabinetes Numismáticos” de la *Guía de Sevilla*: “D. Francisco Mateos Gago, calle de las Cruces núm. 20. Su magnífica colección es sin disputa una de las más ricas y notables de Sevilla.” (Chaves Rey, 1995: 190-191).

En 1865 fue nombrado censor de la Diputación Arqueológica Sevillana y, un año después, miembro electo de la Academia de Buenas Letras de Sevilla, mientras que en 1868 pasaría a formar parte de la Comisión de Monumentos Históricos (Gómez Zarzuela, 1868: 225). Esta actividad pública fomentaría las múltiples relaciones personales y la posibilidad de intercambiar, comprar e incluso recibir monedas

como regalo, a la vez que le ayudaba a profundizar en el conocimiento del patrimonio y aproximarse a los intelectuales que preconizaban el estudio directo del material arqueológico y numismático. Se combinaba por tanto la vieja faceta de coleccionista con personas e instituciones directamente relacionadas con la protección del patrimonio (Mora y Volk, 2002: 193). De la mencionada comisión formó parte Claudio Boutelou que sería encargado de realizar una de las tasaciones que se hicieron de la colección de Mateos Gago tras su muerte.

La mencionada Diputación Arqueológica contaba con una sección dedicada específicamente a la numismática y, tanto en esta agrupación como en el Círculo Numismático Sevillano al que también pertenecía Mateos Gago, se daban cita los más prestigiosos intelectuales y eruditos del momento. Aunque la Diputación Arqueológica fue suprimida, Mateos Gago, junto a otros de sus miembros, fundó la Sociedad Arqueológica Sevillana en 1870⁷, de la que formaría parte Francisco Collantes de Terán, quien se iba a ocupar en el futuro de catalogar la colección numismática de su amigo. (Collantes y Caballero, 1892). La también fundada el mismo año de 1870 *Revista Arqueológica Sevillana* (Chaves Rey, 1995: 194; Mora y Volk, 2002: 190) dedicaría una gran atención a los movimientos y comercio de las monedas en esos momentos.

7. Ya en 1870 era censor de la misma como aparece en las Actas de las sesiones de 19 de julio y 27 de octubre del mismo año (ASEAPS). Sobre todas estas sociedades puede verse más ampliamente Beltrán 1997.

Un dato interesante es que desde 1865 las Comisiones Provinciales de Monumentos, que controlaban la arqueología y las directrices de la investigación histórica, dependerán, al menos en lo que se refiere a las antigüedades históricas, de la Real Academia de la Historia (Real Academia de la Historia. Comisión de Antigüedades, 2000: 22-30). Esta institución, de gran prestigio en España, mantenía excelentes relaciones con los miembros de las sociedades sevillanas que, en ocasiones, pertenecían a ambas⁸. Esto fomentó la actividad de las asociaciones locales e hizo posibles algunos logros a los que la numismática no fue ajena. En nuestro caso es particularmente interesante el sevillano Antonio Delgado quien, además de pertenecer a la Sociedad Arqueológica Sevillana, fue no solo miembro y anticuario de la Real Academia de la Historia desde 1848 hasta 1867 (Almagro, 1999: 30-35 y 139-142), sino autor de la obra más importante acerca de la numismática hispana hasta ese momento, los tres volúmenes del conocido como *Nuevo Método* (Delgado, 1871-1876; Mora Serrano, 1997). Esta fundamental obra fue publicada y financiada por el Círculo Numismático Sevillano y durante el proceso la activa intervención de Mateos Gago jugó un papel crucial (Fernández Chaves y Chaves Tristán, 2004: 318-319).

La actividad de Mateos Gago en la importante obra de Antonio Delgado se aprecia en los seis artículos⁹ acompañados de catálogo que escribió para ella, además de las catalogaciones de las monedas de otras once cecas¹⁰ y del uso de las piezas de su colección para varios artículos que fueron básicamente escritos por el propio Delgado, aunque también incluyó monedas de su colección en el caso de *Malaca*, texto debido a Rodríguez de Berlanga (Mora Serrano y Volk, 2002: 196; Fernández Chaves y Chaves Tristán, 2004: 320). Se le hicieron los mencionados encargos, según se recoge en la propia obra, “por su reconocida competencia... y por la conocida circunstancia de que iba a recorrer los puntos en los que frecuentemente se encuentran las monedas” (*NM*, I, 13). Como exponíamos más arriba, esta circunstancia explica también la riqueza de ejemplares que hoy posee la colección hispalense de cecas con escaso material conocido y procedente del ámbito natal de Gago.

No es este el lugar de analizar las opiniones de Mateos Gago en la importante obra de Delgado, como ya en otro momento hemos planteado (Fernández Chaves y Chaves Tristán, 2004: 320-324), aunque es interesante tenerlas presentes en el futuro análisis pormenorizado de la actual colección. Queremos tan solo recordar que en ellas hace uso de sus conocimientos en otras materias, siguiendo con ello la tradición anticuaria hispana pero con el enfoque numismático y el planteamiento crítico y renovador que siguiera el propio Delgado (Mora Serrano, 1997: 163, 164). Por ejemplo, la arqueología y los datos que de ella se desprenden afloran en su artículo sobre *Acinipo*, la epigrafía en el relativo a *Iptuci*, y sus conocimientos bibliográficos o de los textos clásicos se advierten en los de *Lacipo* y *Lascuta*. Interesantes son sus reflexiones desde el punto de vista numismático sobre la localización de las cecas siguiendo los hallazgos de monedas acuñadas en ellas (Fernández Chaves y Chaves Tristán, 2004: 321-323), tema que resultaba recurrente en algunos autores (Mora Serrano, 1997: 164-166; Mora Rodríguez, 1999: 35-37).

Es necesario recordar la relación del presbítero hispalense, sin duda también a través de Antonio Delgado, con la Real Academia de la Historia. Mateos Gago fue nombrado académico correspondiente de la institución

8. La relación de eruditos sevillanos con la Real Academia de la Historia tenía una larga tradición. Recordemos que uno de los personajes de relevancia en los círculos hispalenses, Francisco de Bruna y Ahumada, desempeñó un importante papel en el germen de lo que sería con el tiempo la primera colección arqueológica pública sevillana (Chaves, 1996: 59-60) en 1769. Bruna donó 173 monedas árabes a dicha institución y poco después fue nombrado académico honorario de la misma (Chaves, 1999: 209; 2012: 36-37). Por recordar alguna donación de la época de la que aquí nos ocupamos, traemos a colación las monedas que regaló a la Real Academia Francisco Caballero Infante, personaje sevillano perteneciente también al círculo de Delgado (Chaves, 1996: 220).

9. *Acinipo*, *Lacipo*, *Lascuta*, *Carisa*, *Iptuci*, *Oba*.

10. *Malaca*, *Mirtili*, *Urso*, *Lastigi*, *Tingi*, *Obulco*, *Seks*, *Sisipo*, *Iulia Traducta*, *Ulia*, *Vesci*.

pocos años antes de morir, en 1867, justo cuando Delgado renunciaba a continuar como anticuario de la misma (Real Academia de la Historia. Comisión de Antigüedades, 2000: 506). Una muestra del contacto de Gago con dicha academia es un interesante listado recogido por Zóbel, donde se mencionan monedas correspondientes a un tesoro hallado en Villa del Río (Córdoba) y conservado en Sanlúcar la Mayor (?). Los datos se los había proporcionado Mateos Gago a quien le habían ofrecido previamente la compra, que no hizo pero sí memorizó en lo posible las monedas vistas (Chaves, 2005: 43-46). Las monedas correspondían a un interesante hallazgo de denarios pertenecientes a la República romana, ejemplares por desgracia hoy perdidos salvo las listas que fueron recogidas en su momento por Gago y han llegado a nosotros en la correspondencia de Zóbel que se guarda hoy en el Archivo de la Real Academia de la Historia.

Un último punto se debe referir ante el contenido de la Colección de Francisco Mateos Gago: sus viajes. El indudable interés de las monedas procedentes de *Lixus* y el que se le encargara por Delgado la redacción de la ceca de *Tingi* vienen justificados por el conocimiento presencial que tuvo de la zona en su actividad puntual en el norte de África, ya que según él mismo nos dice “algunas de ellas han sido encontradas por mí mismo en Tánger” (NM II, Apéndice, 353-357 y 359-362). Pero más interesante parece su estancia en Roma, realizada con ocasión de haber sido nombrado teólogo en la preparación del Concilio Ecuménico Vaticano I, que le retuvo en dicha ciudad de noviembre de 1869 a julio de 1870. Por su correspondencia, conservada por fortuna, conocemos jugosísimas anécdotas del mercado numismático romano (Fernández Chaves y Chaves Tristán, 2004: 316-318), pero lo que aquí nos interesa es detectar las posibles monedas allí adquiridas que debieron llegar a su colección y pudieran conservarse hoy en el numario hispalense, como plantearíamos más adelante.

La muerte de Mateos Gago en 1890, a los 63 años (Fernández Chaves y Chaves Tristán, 2004: 326), le sobrevino quizá demasiado prematuramente para que le hubiera sido posible llevar a cabo su pretensión: crear un museo numismático con parte de las colecciones de los socios de la Academia Arqueológica, idea que, a pesar de su buena acogida, no llegó a llevarse a la práctica (ASEAPS, libro de actas nº 40, sesión 20 de noviembre de 1880).

Por el contrario, la colección acabó poniéndose en venta con la oferta que haría al Ayuntamiento hispalense el hermano de Francisco, José Mateos Gago, el 20 de noviembre de 1897 y que culminó con el pago final de la compra el 26 de septiembre de 1901¹¹ tras varios informes, tasaciones y reducciones del precio que se justificaron por “las tristes circunstancias que atraviesa nuestra patria, empeñada en costosas guerras y comprometida en conflictos internacionales” aludiendo a la guerra de Cuba (AMS. *Actas de la Comisión de Asuntos Especiales*, fol. 16v)¹². Es probable que una de las ideas que inclinó definitivamente a la compra de la colección por parte del Ayuntamiento sevillano fuera el peligro de su salida de nuestras fronteras, como se observa en la lectura tanto del informe de Gestoso en 1897¹³ como en otros informes de 1900¹⁴. Estaba relativamente reciente la pérdida, y esta vez aun a pesar de los informes positivos de Delgado, nada menos que por la misma Real Academia de la Historia, de dos importantes

11. El 9 de enero de 1899 se firmó el contrato de compra y el 10 de mayo del mismo año la colección fue entregada al Ayuntamiento. Pero su pago final, con notables reducciones del precio, hubo de esperar aún: se hizo ante Francisco Palomino Muñoz, alcalde presidente del Ayuntamiento (ICAS-SAHP, AMS. *Actas de la Comisión de Asuntos Especiales*. 26 de septiembre de 1901).

12. Obviamos los prolijos detalles que pueden verse en otras publicaciones (Fernández Chaves y Chaves Tristán, 2004: 326-328; un resumen en Pérez Sindreu, 1993: 240-241).

13. “sería desdoro para Sevilla que se consintiera su adquisición por los extraños, máxime si se tiene en cuenta que será el único que exista en esta ciudad” (ICAS-SAHP, AMS. *Actas de la Comisión de Asuntos Especiales*, 15 diciembre de 1897, fol. 8r-11r.).

14. Se insiste en el riesgo de que la colección fuera puesta en venta pública “que los puede llevar a manos de extraños o acaso de extranjeros” (ICAS-SAHP, AMS. *Actas de la Comisión de Asuntos Especiales*, 12 de agosto de 1900, fol. 2v).

colecciones de monedas, la Lorch y la mayor parte de la de Joaquín Rubio y Bosichy, formada ésta en su mayoría en Cádiz¹⁵. Hubiera sido un desdoro imperdonable para Sevilla dejar perder también la de Gago.

Aún a finales del XIX la figura de Mateos Gago resonaba ante la Corporación hispalense como un personaje de prestigio, por lo que en 1893 se acordó cambiar el nombre de la calle Borceguinería por su nombre (Romero Martínez, 1897: 30) y hasta hoy permanece en el callejero sevillano. En 1891 los que habían sido sus amigos y colegas en las instituciones antes mencionadas, Francisco Collantes de Terán y Francisco Caballero Infante, publicaron un catálogo que recoge las 8.220 piezas, entre monedas y un grupo de medallas, adquiridas por el Ayuntamiento hispalense.

El transcurso del siglo XX: un patrimonio dormido

Apenas desde el mismo ingreso de las monedas en el Ayuntamiento comenzaron algunos problemas, básicamente en cuanto atañía a la ubicación y a la seguridad del monetario. Se acordó su almacenamiento en “las arcas donde en lo antiguo se conservaban los caudales de propios, destínese una de ellas al resguardo del monetario”¹⁶. Desde entonces, y a pesar de que aun 25 años después se valoraba como importantísima la colección de monedas¹⁷, lo cierto es que comenzaba un largo periodo de “ostracismo” de la misma (Fernández Chaves y Chaves Tristán, 2004: 326).

Debemos recordar que, si bien hasta aquí nos hemos referido exclusivamente a la Colección de Mateos Gago, el Ayuntamiento hispalense guarda hoy en sus fondos otras donaciones, de una importancia y envergadura mucho menor pero que también hay que tener en cuenta porque, cada cual en un aspecto, no están carentes de interés. Desde que se pretendió organizar un Museo Municipal hubo interés en recoger todo tipo de piezas arqueológicas y también monedas, contando con 400 ejemplares “romanas, españolas y extranjeras de escaso mérito”, que en 1886 ascendían a 956. Más adelante, en 1894, Manuel Sánchez Pizjuán donaría 804 piezas¹⁸. Cuando hacia 1926 se pensó situar el museo en la Torre de don Fadrique, aunque no le iba a acompañar el monetario, se realizó un inventario de este de cuya reclasificación se ocuparon los entonces archiveros¹⁹. Aparte de la Colección Gago, se dice que el monetario contenía otros 856 ejemplares.

De todos modos poco a poco se había venido incrementando la cifra de monedas y otras piezas con pequeñas donaciones como las de Alfonso Lasso de la Vega y Mariano Fernández, además de las medallas que por diversas circunstancias llegaban al Ayuntamiento hispalense. Pero el más importante incremento de los fondos, no solo en número sino en la calidad de algunos de sus ejemplares, fue el tesoro hallado en el barrio

15. La Colección Lorch fue a parar parte a Copenhague y parte a Estocolmo, mientras que la Rubio fue adquirida en su mayoría por el rey Christian VIII de Dinamarca y por el propio Gabinete Numismático de Copenhague, aunque algo de ella compró el Estado español y es lo que hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (Chaves Tristán, 2005: 163-164).

16. Se cita en un Oficio de José Gestoso (ICAS-SAHP, AMS, 1899).

17. Los fondos aparecen calificados de “importantísima Colección Numismática (9.000 monedas y medallas) que perteneció también al Sr. Mateos Gago” (ICAS-SAHP, AMS. Colección Alfabética. Caja 91, expediente 28, p. 9. *Memoria del archivo, biblioteca y museo arqueológico municipales*. Sevilla, 26 de febrero de 1926, elaborada por el archivero-bibliotecario Luis Jiménez-Placer. La cifra de monedas debe tener en cuenta la donación de Sánchez Pizjuán a la que aludiremos en la nota siguiente).

18. La noticia procede de 1926 –véase la nota anterior– y cita textualmente “los 804 curiosos ejemplares” donados por Sánchez Pizjuán, pero como líneas arriba se estaba aludiendo también a las piezas arqueológicas que poseía el museo, no queda claro que todas fuesen monedas.

19. De 1913 a 1938 el archivero jefe fue Luis Jiménez-Placer Cabral.

sevillano de Heliópolis hacia 1936-1939, compuesto por 1.778 monedas de vellón de Enrique III y Juan II, y unas piezas poco comunes de oro, nueve doblas castellanas *de la banda*, emisión perteneciente al rey Juan II (Pérez Sindreu, 1984).

Sin embargo, el periplo del numario hispalense y el declive general de la numismática en España ya habían comenzado años atrás. La colección de monedas sevillana tenía como finalidad alimentar los ingresos de un pretendido Museo Municipal que, por circunstancias diversas, no acababa de fraguar debidamente (Ramos López, 2002: 167, 168, 178). Si bien en el siglo anterior se habían adecuado con esta finalidad un patio y dos salas del propio edificio del Ayuntamiento, en 1920 la insuficiencia del espacio inclinó a trasladar los fondos a la Torre de don Fadrique. En 1941 el Ayuntamiento hispalense cedió la custodia, que no la propiedad, de los objetos arqueológicos conservados en su Museo Municipal al Museo Arqueológico Provincial situado en el Pabellón del Renacimiento construido para la Exposición de 1929. Pero se reservó, no solo la propiedad sino también la custodia, de todo el monetario (Chaves Tristán, 1996: 63-64).

Desde entonces, la colección numismática pasó a guardarse en el Archivo Municipal, quedando las monedas colocadas en bandejas que se reservaban en unos armarios de la Sala Capitular Alta del Ayuntamiento. Allí se podían consultar previo permiso y supervisión de los archiveros, lo que pudimos realizar puntualmente algunos investigadores ocupados en diversos temas de numismática²⁰. Pero a causa del traslado del Archivo Municipal en 1987 y a la remodelación interna del edificio, se hizo imposible que la colección permaneciera en el espacio mencionado. En aquel momento no se previó la necesidad de mantenerla a disposición del investigador que lo solicitase sino que su seguridad se planteaba como la cuestión primordial.

Con esa idea se recluyó todo el monetario en la caja fuerte de un banco, quedando prácticamente inaccesibles para cualquier consulta o estudio (Chaves Tristán, 1996: 64). De ese periodo solo contamos con las noticias de Pérez Sindreu (1993: 5), quien colaboró en dicho traslado y tuvo a su cargo la responsabilidad del monetario en aquellos años, afirmando haber detectado 3.428 monedas más de las pertenecientes a la Colección de Mateos Gago, alcanzándose según el autor un total aproximado de 11.600 piezas (Pérez Sindreu, 1993: 241, 246). En los años 90 –1992 y 1994– se expuso durante un tiempo no largo un pequeño número de monedas pertenecientes a cecas hispanas antiguas y una década antes Pérez Sindreu (1980) había dado a conocer los ejemplares de oro del monetario y, años después, Sáez Díez (1992) sus fondos islámicos. El resto es silencio.

En realidad este alejamiento de la colección del interés público se podría comprender si reflexionamos acerca del segundo plano en que habían caído los estudios de numismática en la España de buena parte del siglo XX. La floreciente escuela andaluza, y en este caso sevillana, quedaban disueltas y, aparentemente, la arqueología e incluso la prehistoria aparcaban en un lugar muy secundario la investigación histórica basada en los documentos monetales (Chaves Tristán, 2012: 41, 43). Hay que reconocer que este declive no fue solo andaluz: repasando la actividad y las publicaciones del gran pilar numismático que había sido la Real Academia de la Historia y su prestigioso *Boletín* se observa un periodo de descenso en la atención a los temas relativos a la moneda. El final del siglo XIX se llevaría a Zóbel de Zangróniz y en 1925 fallecía el gran numismata hispano Antonio Vives y Escudero. La posterior labor acerca de estos temas por parte de Felipe Mateu y Llopis iba a continuar largos años,

20. Debemos manifestar nuestro agradecimiento a quien fue archivera jefe de 1969 a 1991, Eulalia de la Cruz Bugallal, quien hizo posible que se utilizaran las monedas oportunas para la elaboración de varias monografías, principalmente de las cecas de *Italica* (Chaves, 1977a), *Carteia* (Chaves Tristán, 1979a), monedas hispano cartaginesas (Villaronga, 1973) y en otros artículos sobre las cecas de *Acci*, *Corduba* - *C. Patricia*, *Colonia Rómula* y *Iulia Traducta* (Chaves Tristán, 1976, 1977b, 1979b, 1981).



Monedas de diversa procedencia de la colección. © ICAS-SAHP, AMS

Monedas de bronce del Imperio romano. © ICAS-SAHP, AMS

pero su atención a la numismática estaría repartida con las otras ciencias de las que también era especialista²¹ (Chaves Tristán, 1999: 220, 221).

Este desinterés general explica en cierto modo la apatía de los responsables del Ayuntamiento hispalense durante un largo periodo del siglo XX. Pero en la década de los 80 el viento a favor de los estudios numismáticos empezó a cambiar radicalmente y a soplar hacia la vuelta de los trabajos relacionados con la moneda. En 1979 se celebró en Barcelona un *Simposium* que renovarían incluso los conceptos de numismática, en el que participaron varios de los más prestigiosos investigadores europeos dedicados a esta disciplina. A partir de ahí, un grupo de entonces jóvenes estudiosos españoles se dedicó a formarse profundamente en las nuevas metodologías que ya se imponían a nivel internacional y ese esfuerzo hizo posible que la investigación numismática en España se parangonase de nuevo con la de otros países foráneos. Prueba de ello ha sido la celebración del XIII Congreso Internacional de Numismática en Madrid en 2004 (Chaves Tristán, 2012: 43, 44).

La revalorización del estudio de las monedas como una parcela de nuestra historia y fuente de importantes datos sobre la misma se reflejó en una mayor actividad recogida en revistas especializadas (*Acta Numismática* o *Numisma*), en un buen número de monografías y en especial de artículos sobre muy diversos temas numismáticos, además de la

21. Es de justicia mencionar asimismo los intentos que se hicieron en la zona levantina y aragonesa por revitalizar los estudios numismáticos por parte de Pío Beltrán y luego Antonio Beltrán, y en otra escala, J. M. de Navascués en Madrid.

realización de tesis doctorales y una más clara implicación del profesorado universitario, incluso de los no especialistas en numismática²², así como en la financiación de proyectos de investigación nacionales y extranjeros²³.

Pero siempre ha quedado claro que el estudio de las monedas debía pasar por la puesta en valor de las mismas, su adecuado conocimiento tras una catalogación actualizada y una informatización de las colecciones que las hiciera accesibles al investigador. En este sentido una serie de instituciones y museos, siguiendo las pautas que tiempo atrás ya se venían marcando en Europa y América, iniciaron la labor de difusión de sus fondos acentuándose este aspecto desde finales del pasado siglo XX. Para no ser prolijos adjuntando una larga lista de ellos, nos limitaremos a mencionar las realizaciones de dos de los puntos clave en España, la Real Academia de la Historia y el Museo Arqueológico Nacional.

La primera institución ha sacado a la luz una gran parte de sus fondos numismáticos, habiéndose publicado por el momento siete volúmenes que abarcan desde la moneda griega a la árabe²⁴. Paralelamente, se ha dado a conocer la numerosa documentación contenida en sus archivos, altamente útil al respecto (Chaves Tristán, 1999; Real Academia de la Historia. Gabinete de Antigüedades, 2004). Por su parte, el Gabinete de Numismática del Museo Arqueológico Nacional está publicando una serie de monografías que siguen las normas internacionales de los *Sylloge Nummorum Graecorum*, de los que ya han aparecido tres volúmenes, donde se recoge una parte del muy abundante material contenido en sus fondos monetarios, continuándose esta labor en la actualidad (Museo Arqueológico Nacional, 1994-2005)²⁵.

En vista de cómo se estaban desarrollando los acontecimientos en el territorio peninsular hispano y del auge que cobraba la investigación numismática, con un claro acento en la puesta en valor de los fondos de las instituciones, la Universidad de Sevilla decidió publicar la *Colección Numismática* que se conservaba en el Departamento de Arqueología de dicho centro y que tenía su origen en el siglo anterior, como tantos otros casos que aún permanecían dormidos, saliendo a la luz pública 1.741 monedas y una medalla, emitidas desde la antigüedad a fines del siglo XIX (Chaves Tristán, 1994).

22. En este sentido se ha conseguido que en el transcurso de las excavaciones arqueológicas se valore de forma muy especial cualquier hallazgo monetario y buena prueba de ello son los numerosos artículos sobre el tema que se presentan en los congresos de numismática y en revistas de arqueología e historia, la puesta al día y estudio del material monetario hallado en excavaciones sistemáticas, caso en Andalucía de Baelo Claudia (Bost et al., 1987). Pero además no solo la producción de las monedas, su volumen y la dispersión de las mismas atraen la atención de historiadores de la economía y la sociedad, sino que los procedimientos técnicos de las acuñaciones y la oscilación de los metales empleados ocupan el trabajo de físicos y numismatas. Asimismo, los estudios de los procesos de etnogénesis, tan potenciados en estos momentos, han visto en las monedas uno de sus campos informativos de singular interés.

23. Una puesta al día de este tema donde se analizan los canales de la investigación, los temas de estudio, metodología y perspectivas de futuro, puede ampliarse en Chaves Tristán, 2012: 44-53.

24. Han sido publicados siete volúmenes por el momento, habiendo varios en preparación, dentro de la serie editada por M. Almagro Gorbea (Anticuario de la Real Academia de la Historia), *Real Academia de la Historia, Catálogo del Gabinete de Antigüedades. II. Monedas y Medallas*.

25. La aceptación general de esta tendencia se manifiesta en que incluso instituciones que venían siendo reacias a publicar sus fondos hayan comenzado la publicación de los mismos, caso muy concreto del Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid (Ruiz Trapero et al., 2000, 2007)

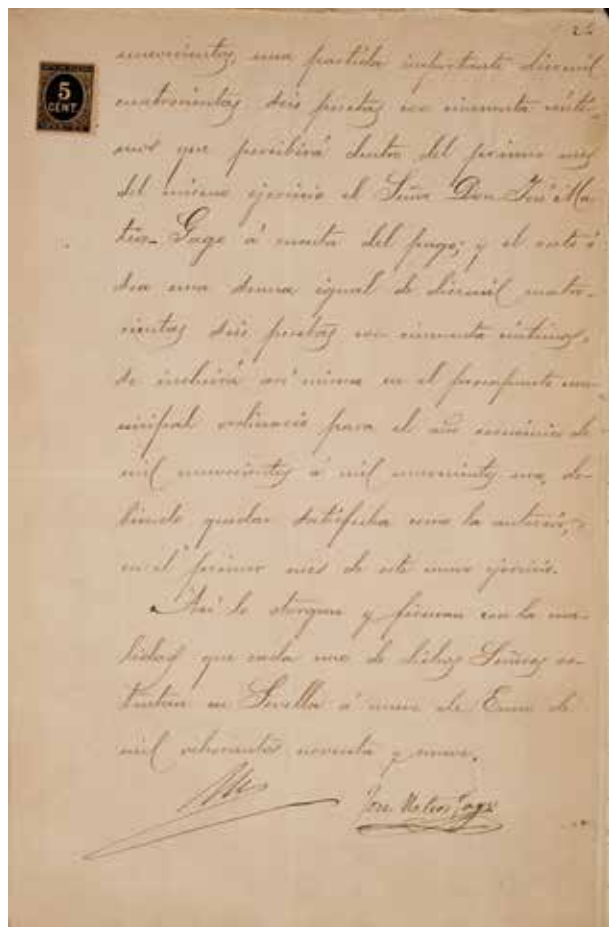
El Futuro: el despertar de una Colección

Se iniciaba así el nuevo milenio con una interrogante que gravitaba sobre una importante parcela del patrimonio del Ayuntamiento hispalense: el futuro de su colección numismática. Ante este problema en 2004 se reanudaron los contactos –que en 1994 habían resultado fallidos– para llevar a la práctica un proyecto que permitiera poner en valor, definitiva y científicamente, los valiosos fondos. El intento obtuvo en 2006 un éxito muy parcial ya que tan solo se consiguió escanear el contenido, es decir, la colección de Mateos Gago y el resto de las variadas piezas que alcanzan un total de 12.004 ejemplares, pero sin que fuera posible continuar el desarrollo del proyecto que tampoco se consiguió llevar a cabo en 2008 y 2009... y las monedas permanecieron en su sueño solitario.

En la actualidad se ha vuelto a plantear el proyecto de estudio completo y puesta en valor de la colección, con las imprescindibles etapas de catalogación correcta y actualizada, informatización y publicación de la totalidad de los fondos numismáticos. Esperamos sea posible acometer esta tarea en breve, ya que solo tras esos ineludibles pasos se abrirá la puerta a un futuro que la colección y Sevilla merecen, sin olvidar que la existencia de este numario y su importancia son internacionalmente conocidos.

Una vez realizada esta primera etapa, los fondos numismáticos del Ayuntamiento hispalense deben ser tratados en sus dos vertientes, científica y pública, como objeto patrimonial que son:

1. Desde el campo de la conservación del patrimonio científico, ya hemos mencionado los pasos fundamentales a desarrollar sin los que ningún otro puede llevarse a cabo, seguidos de una ubicación dotada de seguridad pero no de aislamiento. De esa manera la colección será asequible al investigador, como en la actualidad ocurre con cualquier otra nacional o foránea. Pero además, a lo largo del contacto que los investigadores tendrán con las piezas al catalogarlas adecuadamente, se podrán plantear una serie de interrogantes de los que sería muy interesante hallar respuestas. El material procedente de la Colección Mateos Gago se presenta especialmente idóneo para ello. Las posibilidades son varias, entre ellas localizar si se mantienen hoy en el actual numario las piezas que sirvieron tanto a Gago como a Delgado para ilustrar y seriar las cecas del *Nuevo Método*. Interesante sería también tratar de hallar fragmentos de tesoros basados en las mismas noticias de Mateos Gago, caso del que él mismo menciona como “de Marchena”, o de otro que describe y dice haber adquirido en el mercado romano de *Piazza dei Fiori* durante su estancia italiana, así como las monedas allí compradas o las que pudo traer personalmente de Marruecos. Una consulta a la arriba mencionada *Revista Arqueológica Sevillana*, con los pliegos de las monedas a la venta que esta editaba, puede ser muy útil para esta labor (Fernández Chaves y Chaves Tristán, 2004: 316-318).
2. La otra vertiente del numario hispalense afecta al patrimonio en cuanto a su faceta de objeto cultural público. Requiere básicamente una adecuada conservación como material metálico y, en la medida de lo posible, pero no en la totalidad, una exposición de ciertas piezas que pueda así ser admirada por el público como parte que es de su patrimonio. En este sentido, el conocimiento y aprecio de los ejemplares monetales no requiere grandes ni costosos montajes, sino habilidad y justeza en el mensaje que se quiera transmitir. Un curioso y cercano ejemplo es la exposición que se hizo en Sevilla en 1994 por la entonces recién constituida Eslovenia, a partir de la evolución de las monedas que habían sido emitidas



Contrato de compraventa de la colección numismática de Francisco Mateos Gago entre el alcalde de Sevilla y su hermano y heredero José. 9 de enero 1899. © ICAS-SAHP, AMS



Escritura de las actas de las 17 entregas al Ayuntamiento de la colección numismática de Francisco Mateos Gago. 1899. © ICAS-SAHP, AMS

en su zona desde la Antigüedad: con un mínimo apoyo arqueológico y de imágenes, el proceso de la historia de la nueva nación quedó claramente plasmado²⁶.

Esta vertiente, destinada a aproximar al público a temas dispares a través de las monedas, viene utilizándose reiteradamente en diversos escenarios y momentos. Se parte de ejemplares monetales, pero no se trata solo de exponer las piezas en sí, sino de contextualizarlas adecuadamente para poder captar aspectos concretos de historia, sociedad, costumbres, etc. lo que se abre a numerosas posibilidades. De hecho exposiciones de este tipo son frecuentes en las grandes capitales españolas como Madrid (Museo Arqueológico Nacional. Dpto. de Numismática y Medallística, 1999; Alfaro, 2001; Alfaro, Marcos y Otero, 2001), Barcelona (Campo y Estrada, 2007; Campo, 2009 y 2013; Estrada y Campo, 2010), y en especial Valencia (Lloréns, Ripollés y Domènech, 1997; Ripollés y Lloréns, 1999; Ribera y Ripollés, 2005), ciudad donde se caracterizan por su variedad y buena acogida.

La ductilidad de los componentes monetales (tipos, leyendas, metal, dispersión, etc.) permiten, como deci-

26. Eslovenia: las monedas en la Historia. Narodni Museum (Ljubljana) y Fundación El Monte. Comisaria: F. Chaves Tristán.

mos, presentar una amplia gama de argumentos capaces de comunicar interesantes mensajes: históricos, artísticos, sociales, económicos, técnicos, etc., que pueden llegar al gran público a través de exposiciones parciales, visitas guiadas, conferencias, etc. En el caso que nos ocupa se cuenta con una ventaja de primer orden, ya que el *Patrimonium Hispalense* no se limita al contenido de este monetario –como en el presente volumen puede apreciarse– sino que se compone de múltiples objetos de arte e históricos así como de documentos de muy diversa índole y gran calidad.

Considerando esta ventaja se abre un interesante camino hacia cualquier tipo de exposición basada en el propio material. Si se plantea un mensaje atractivo, una adecuada combinación de elementos patrimoniales diversos (cuadros, muebles, documentos u otros objetos), manteniendo como hilo conductor ejemplares monetarios idóneos –ya que se cuenta con monedas de todos los periodos históricos–, el resultado sería un excepcional testimonio de la riqueza que el *Patrimonium Hispalense* atesora a la vez que un cauce más para la formación del público visitante.

En definitiva, es hora de hacer nuestras las palabras con que José Gestoso se refería a la Colección Gago en 1897:

“...conocida por todos los arqueólogos españoles [...] reconocen la excepcional importancia de este verdadero tesoro científico [...] por lo cual [...] manifestar la conveniencia de que se conserve en el Museo Arqueológico Municipal no sólo para servir de enseñanza y poderoso auxiliar de los estudios histórico-arqueológicos, sino por exigirlo así un sentimiento de legítimo patriotismo [...] rarísimas veces, ni aún con mayores dispendios, podría obtenerse una colección tan numerosa como rica [...] uno de los mejores monetarios de España, y sería desdoro para Sevilla que se sintiera su adquisición por extraños...”²⁷

Tan rotundas palabras lograron que, a pesar de los problemas de la guerra de Cuba, aquel Ayuntamiento, por fin en 1901²⁸, hiciera el esfuerzo de adquirir definitivamente lo que en otro caso ahora estaría perdido y disuelto en la nada. Hoy ningún obstáculo debe ser freno para que el patrimonio numismático hispalense salga a la luz. El deseo de Francisco Mateos Gago de hacer pública su colección está a punto de cumplirse, es hora que las monedas dormidas salgan de su letargo. La posesión de un conjunto de piezas tan singular e interesante como el que se guarda en el Ayuntamiento hispalense merece rebasar los límites de unos armarios o unas cajas de seguridad y saltar al conocimiento pleno de la investigación y la ciudadanía.



27. ICAS-SAHP, AMS. Actas de la Comisión de Asuntos Especiales. 15 diciembre 1897. Folios 8r-11r.

28. ICAS-SAHP, AMS. Actas de la Comisión de Asuntos Especiales. Testimonio de la venta ante D. Francisco Palomino Muñoz, Alcalde Presidente del Ayuntamiento, 26 de septiembre de 1901. Sin foliar.

BIBLIOGRAFÍA:

Alfaro Asíns, Carmen (coord.) (2001). *Dinero Exótico: una nueva colección del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Alfaro Asíns, Carmen; Marcos Alonso, Carmen y Otero Morán, Paloma (coord.) (2001). *Esto es dinero: de los orígenes al Euro*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.

Almagro Gorbea, Martín (ed.) (1999). *El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Beltrán Fortes, José (1997). Arqueología e instituciones en la Sevilla del siglo XIX: la Diputación Arqueológica (1853-1868). En: Mora Rodríguez, G. y Díaz Andreu, M. (eds.). *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*. Málaga: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, p. 321-339.

Bost, Jean-Pierre; Chaves Tristán, Francisca; Depyrot, Georges; Hiernard, Jean y Richard, Jean-Claude (1987). *Les Monnaies*. Madrid: Casa de Velázquez.

Campo, Marta (coord.) (2009). *Els Ibers: cultura i moneda*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Campo, Marta (coord.) (2013). *Déus i mites de l'antiguitat: l'evidència de la moneda d'Hispania*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Campo, Marta y Estrada-Rius, Albert (coord.) (2007). *Cinc segles de numismàtica catalana*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Chaves Rey, Manuel (1995). *Historia y bibliografía de la prensa sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Chaves Tristán, Francisca (1976). Las monedas de Acci. *Numisma: revista de estudios numismáticos*, n. 138-143, p. 141-148.

Chaves Tristán, Francisca (1977a). *Las monedas de Itálica*. Sevilla: Patronato del Conjunto Arqueológico de Itálica.

Chaves Tristán, Francisca (1977b). *La Córdoba hispano romana y sus monedas*. Córdoba: Círculo de la Amistad de Córdoba.

Chaves Tristán, Francisca (1979a). *Las monedas hispano-romanas de Carteia*. Barcelona: Cymys.

Chaves Tristán, Francisca (1979b y 1981). Las cecas hispano-romanas de Eborac, Iulia Traducta y Colonia Romula (I y II). En: *Numisma: revista de numismática*, n. 156-161, p. 9-91 y n. 168-173, p. 33-71.

Chaves Tristán, Francisca (1994). *La Colección Numismática de la Universidad de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

Chaves Tristán, Francisca (1996). Las colecciones públicas de Numismática de Sevilla. En: *Compte rendu*, 43. París-Londres: *Commission Internationale de Numismatique (Comité International des Sciences Historiques)*, p. 59-70.

Chaves Tristán, Francisca (1999). El monetario de la Real Academia de la Historia. En: Almagro Gorbea, Martín (ed.). *El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia, p. 201-224.

Chaves Tristán, Francisca (2005). *Monedas romanas. I, La República*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Chaves Tristán, Francisca (2006). Una visión de la numismática desde la Real Academia de la Historia a lo largo del siglo XIX. En: Beltrán, José; Cacciotti, Beatrice y Palma, Beatrice (eds.). *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, p. 161-182.

Chaves Tristán, Francisca (2012). La Numismática en la provincia de Sevilla: síntesis y perspectivas. En: Beltrán, José y Rodríguez de Guzmán, Sandra (coord.). *La Arqueología romana de la provincia de Sevilla: actualidad y perspectivas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, p. 35-60.

Collantes de Terán, Francisco y Caballero Infante, Francisco (1892). *Catálogo abreviado de la colección de monedas y medallas reunidas por el Señor Doctor Don Francisco Mateos Gago y Fernández*. Sevilla: [s.n.] (Tipogr. El Obrero de Nazaret).

Delgado y Hernández, Antonio (1871-1876). *Nuevo método de clasificación de las medallas autónomas de España*. Sevilla: Círculo Numismático Sevillano. 3 v.

Eckhel, Joseph Hilarius (1792-1798). *Doctrina Numorum Veterum*. Vindobonae: Sumptibus Friderici Volke, 8 v.

Estrada, Albert y Campo, Marta (coord.) (2010). *La moneda falsa: de l'antiguitat a l'euro*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fernández Chaves, Manuel Francisco y Chaves Tristán, Francisca (2004). Semblanza de un erudito decimonónico y crónica de un olvido: Francisco Mateos Gago y su Colección Numismática. En: Chaves Tristán, Francisca y García Fernández, Francisco José (eds.). *Moneta qua scripta: la Moneda como soporte de escritura*. Anejos Archivo Español de Arqueología, XXXIII, p. 313-330.

Flórez de Setién Huidobro, Enrique (1757-1773). *Medallas de las colonias, municipios y pueblos antiguos de España*. En Madrid: en la oficina de Antonio Marín, 3 v.

Gómez Zarzuela, Manuel (1868). *Guía de Sevilla: su provincia, Arzobispado, Capitanía General, Tercio Naval, Audiencia Territorial y Distrito Universitario para 1868*. Sevilla: La Andalucía.

Lloréns, María del Mar; Ripollés, Pere Pau y Domènech, Carolina (1997). *Monedes d'ahir, tresor de hui*. Valencia: Diputació de València.

Mateos Gago y Fernández, Francisco (1869). *Colección de opúsculos*. Sevilla: Imp. y librería de los Sres. Antonio Izquierdo.

Mora Rodríguez, Gloria (1997). Rafael Cervera y el coleccionismo numismático en España en la segunda mitad del siglo XIX. *Numisma*, n. 239, p. 175-207.

Mora Rodríguez, Gloria (1999). La imagen de España: vías y ciudades en la historiografía numismática española (siglos XVI a XIX). En: Centeno, Rui Manuel Sobral; García-Bellido, María Paz y Mora Rodríguez, Gloria (coord.). *Rutas, ciudades y monedas en Hispania*. Madrid: CSIC; Porto: Universidade do Porto, p. 27-37.

Mora Serrano, Bartolomé (1997). La Arqueología en el discurso numismático del siglo XIX en España: el nuevo método de D. Antonio Delgado. En: Mora Rodríguez, Gloria y Díaz Andreu, Margarita (eds.). *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*. Málaga: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, p. 163-171.

Mora Serrano, Bartolomé y Volk, Terence (2002). La Numismática en Andalucía en la segunda mitad del siglo XIX. En: Belén Deamos, María y Beltrán Fortes, José, (eds.). *Arqueología fin de siglo. La Arqueología española en la segunda mitad del siglo XIX*. Sevilla: Universidad, Secretariado de Publicaciones, p. 179-204. *NM*: véase Delgado y Hernández.

Museo Arqueológico Nacional (España) (1994-2005). *Sylloge nummorum graecorum, España*. Carmen Alfaro Asíns (coord.). Madrid: Museo Arqueológico Nacional, Departamento de Numismática, 2 v.

Museo Arqueológico Nacional (España). Departamento de Numismática y Medallística (1999). *Tesoros del Gabinete Numismático: las 100 mejores piezas del Monetario del Museo Arqueológico Nacional*. Carmen Alfaro Asíns. Madrid: Secretaría de Estado de Cultura.

Pérez Sindreu, Francisco de Paula (1980). *Catálogo de monedas y medallas de oro: Gabinete Numismático Municipal*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Pérez Sindreu, Francisco de Paula (1984). *Las blancas del tesorillo de Heliópolis*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Pérez Sindreu, Francisco de Paula (1992). El Gabinete Numismático. En: *Ayuntamiento de Sevilla: historia y patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir, p. 228-247.

Pérez Sindreu, Francisco de Paula (1993). El Gabinete Numismático Municipal de Sevilla. *Numisma*, n. 232, p. 239-277.

Ramos López, José (2002). El desarrollo de los museos arqueológicos en Andalucía durante el siglo XIX. En: Belén Deamos, María y Beltrán Fortes, José (eds.). *Arqueología fin de siglo: la Arqueología española en la segunda mitad del siglo XIX*. Sevilla: Universidad, Secretariado de Publicaciones, p. 157-178.

Real Academia de la Historia (España). Comisión de Antigüedades (2000). *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia Andalucía: catálogo e índices*. Jorge Maier y Jesús Salas; con la colaboración de M^a José Berlanga, Juan Pedro Bellón; coordinado por Jorge Maier. Madrid: Real Academia de la Historia.

Real Academia de la Historia (España). Gabinete de Antigüedades (2004). *Archivo del Gabinete Numario: catálogo e índices*. Fátima Martín Escudero, Adela Cepas y Alberto Canto García. Madrid: Real Academia de la Historia.

Ribera, Albert y Ripollés, Pere Pau (2005). *Tesoros monetarios de Valencia y su entorno*. Valencia: Ajuntament de València.

Ripollés, Pere Pau y Lloréns, María del Mar (1999). *Els diners van i vénen*. Valencia: Museu de Prehistòria de València.

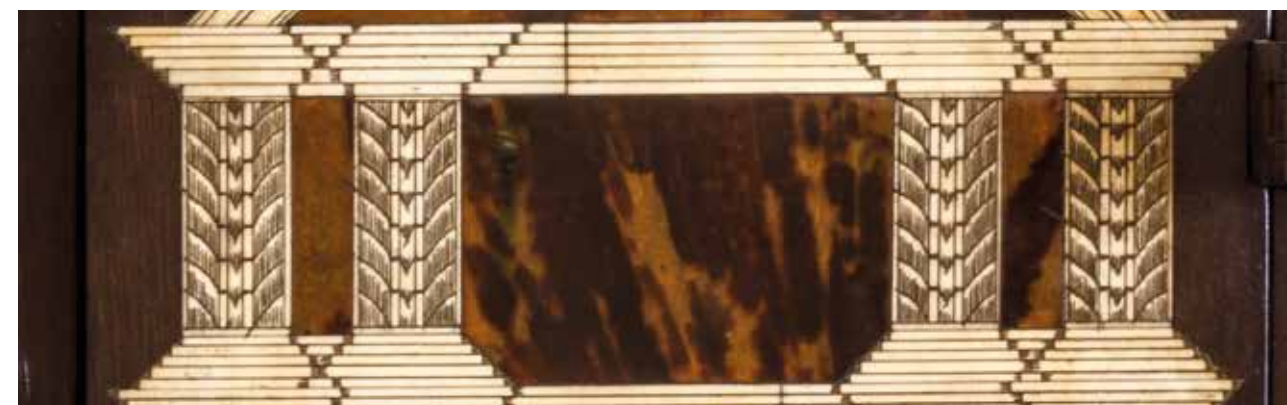
Romero Martínez, José María (1897). *Noticia de la vida y virtudes del presbítero Dr. D. Francisco Mateos Gago y Fernández por el Dr. D. Juan Manuel Romero Martínez*. Sevilla: [s.n.] (Escuela Tipográfica Salesiana).

Ruiz Trapero, María; Santiago Fernández, Javier de y Francisco Olmos, José María de (2000). *Las monedas Hispánicas del Instituto de Valencia de Don Juan*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan. 2 v.

Ruiz Trapero, María; Santiago Fernández, Javier de y Francisco Olmos, José María de (2007). *La colección de las monedas de sistema griego y romano del Instituto de Valencia de Don Juan*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan.

Sáez Díez, José Ignacio (1992). Museo Municipal de Sevilla: fondos islámicos de la Colección Gago. En: Torres Lázaro, Julio (ed.). *III Jarique de Numismática Hispano-árabe*. Madrid, p. 255-257.

Villaronga i Garriga, Leandre (1973). *Las monedas hispano cartaginesas*. Barcelona: ANE, Instituto Antonio Agustín del CSIC.



Muebles históricos del Ayuntamiento de Sevilla

María Paz Aguiló Alonso

En el contexto del mobiliario conservado en el edificio del Ayuntamiento de Sevilla se han abordado con mayor detenimiento los considerados de tipo histórico que se conservan en el salón San Fernando, que los pertenecientes a otras dependencias. Los que amueblan el salón Montpensier o el salón Santo Tomás, el vestíbulo o la escalera responden a las actuaciones llevadas a cabo en la década de 1920, cuando el edificio se preparó para la Exposición Iberoamericana de 1929. De la utilización de piezas de finales del siglo XIX darán sin duda cuenta los archivos municipales.

El mobiliario tanto del despacho del Alcalde como el de la sala Capitular Alta fue realizado en los años veinte o utilizado hasta la década de los sesenta en esta, cuando se habilitó como museo y está documentado gracias a las fotografías conservadas en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, realizadas por Meyer en 1924, José María González Nandín en la década de los cuarenta y Antonio Palau en 1966 (Méndez, 2012: 75, 135, 151, 152).

Son las salas del Cabildo Alto las que actúan de referencia al mobiliario conservado y sobre las que se ha insistido en publicaciones anteriores, comenzando por las de Alfredo Morales, quien investigó a fondo sobre sus artífices (Morales, 1981, 1991, 1992), y Mercedes Fernández (Fernández, 1992), especialmente en tres elementos destacados, el artesonado de la Sala Capitular alta y las dos puertas de acceso a las dos estancias que la componen.

En cuanto a la obra renacentista del artesonado, se ha constatado reiteradamente su filiación serliana (Méndez, 2012: 147). Podemos añadir ahora que incluso las rosetas de los interiores de los casetones dorados proceden de la misma fuente, si bien de distintas láminas. Aparecen utilizadas por Serlio en el mismo *Libro IV*, folios XXI v. y XXII, en las “metopas para la orden dórica”, y repetidos en los casetones cuadrados de los artesonados del folio LXXIII. Estos motivos fueron asumidos constantemente en España, tanto en la obra de arquitectura, como en la de ebanistería a partir del siglo XVI. Un ejemplo claro estaría en las cornisas de la sillería y órganos del monasterio de El Escorial, resaltando allí por el juego colorístico de la madera de boj amarillenta sobre la caoba oscura (Aguiló, 2001: 44).

Las puertas de acceso a esta sala son las que ofrecen actualmente novedades respecto a su autoría. Según la documentación recientemente publicada, el carpintero Pedro Gutiérrez, a quien estaban atribuidas conjuntamente con Rodrigo Infante (Morales, 1981 y Fernández, 1992: 210; Méndez, 2012: 142, 143), actuó simplemente como contratante, debiéndose atribuir la talla de “dos pares de puertas [conservadas] y dos pares de ventanas [no conservadas]” a Juan Giralte, entallador de imaginería, según el concierto del 24 de septiembre de 1571¹, labor concertada por cuarenta ducados y que coincide estilísticamente con la obra documentada del mismo, no pareciendo plausible una lectura simbólica de los motivos tallados y los paneles alternados que decoran los bustos, los guerreros a caballo y los dos escudos de Sevilla con san Fernando entre san Isidoro y san Leandro. La habilidad escultórica de Giralte, a juicio de los estudiosos, no resalta especialmente por su calidad (Gómez Sánchez, 2006: 80). Los detalles de los grutescos de los paneles pequeños de las puertas, claramente tomados de los grabados existentes en los repertorios italianos, muchos de ellos reproduciendo pequeñas figuras de *putti* de pie enlazando sus manos y sus cuerpos marcando las líneas compositivas de cada panel, han sido reproducidos y analizados ya en las investigaciones precedentes.

El mobiliario de tipo histórico expuesto en la sala San Fernando está formado por seis escritorios de estilo español colocados adosados a tres de sus paredes. Una séptima pieza, en la entrada de la sala del Cabildo Bajo, posiblemente por sus menores dimensiones, responde claramente a un criterio moderno de interpretación de los estilos tradicionales hispánicos, destacando con énfasis la ornamentación de metal dorado de la cerradura, placas y cerrojos sobre la madera oscura, incluso en el interior prácticamente liso, posiblemente obra de talleres locales.

De los otros seis muebles, solo uno se presenta cerrado. Se trata de un escritorio de los conocidos como “de Salamanca”, realizado en nogal, con grandes aplicaciones de terciopelo rojo bordeadas de cordoncillo distribuidas geométricamente rodeando una placa poligonal central, sobre las que van colocados los elementos metálicos de cerramiento propios de este tipo: gran cerradura con doble falleba sobre placa calada, cuatro cerrojos sobre otras prolongadas, cinco cuadrados girados a 45°, dos con tiradores y los otros tres no funcionales. En los cantos de la caja se repiten las chapas metálicas sobre terciopelo llevando asimismo dos grandes asas de hierro a los costados. Sobre la placa de la cerradura se ha colocado una cerradura moderna, que impide el acceso al interior. Asimismo son reaprovechados los tres clavos de cabeza avenerada visibles al exterior, que sujetan funcionalmente las bisagras que unen la tapa a la caja. El mueble se apoya en un soporte denominado “de pie abierto”, conocido hasta hace pocos años como “pie de puente”, habitual en la mayoría de los escritorios españoles. Considerados siempre como modernos, lo cierto es que su origen se remonta al siglo XVII flamenco, como se puede observar en el interior que reproducimos de 1670, soportando no un escritorio sino un virginal. Los elementos comentados lo acercan a la producción propia del primer cuarto del siglo XX, sobre modelos del siglo XVII. Posiblemente ha sido colocado en esta sala para completar visualmente el conjunto.

El resto de los muebles expuestos son papeleras, es decir la versión sin tapa del escritorio, más cercana a lo que se hacía a mediados del siglo XVII. Tres de ellos pertenecen al mismo grupo que el que aparece cerrado: los tradicionales escritorios de Salamanca, los tres sin tapa, todos sobre un armario bajo, mal llamado taquillón, denominado por la documentación de archivo como “de pie cerrado”, formados por dos grandes gavetas y dos puertas inferiores, idénticas en medidas y decoración (Aguiló, 1993: 107-108) y realizados con mayor calidad unos que otros. El primero, situado junto al cerrado citado arriba, respondería cronológicamente a la tercera o cuarta década del siglo XVII con ocho gavetas y tres portezuelas, de mayor tamaño la central. Tanto estas como todos los cajo-

1. Esta se puede considerar una de las últimas obras contratadas por el poco cumplidor entallador flamenco, AHPS, APN. Sevilla, Leg. 1567, fol. 997r.



A la izquierda de la pintura, soporte del tipo de “Pie abierto” utilizado en Amberes en la segunda mitad del siglo XVII. C.A.

nes llevan cerraduras, apreciándose en los interiores de aquellos que se trata de una actuación moderna y realizada de manera tosca. La distribución de la cajonería en dos zonas horizontales separadas por un entrepaño acentúa la simetría del conjunto y, aun con muchas pérdidas y obscurecimiento general, permite apreciar en él datos interesantes.

La denominación “de Salamanca” puede considerarse como genérica, realizándose por las mismas fechas en otras ciudades del área castellana. Dependiendo del tipo de decoración se clasificaron en 1990 en tres grupos que abarcaban de 1600 a 1650, pero advirtiéndose un similar modo de construcción de todos ellos: una caja de madera de nogal, ensamblada a lazos vistos y reforzada por cuatro cantoneras y sus correspondientes abrazaderas. La trasera, de pino, está claveteada y, como se aprecia al interior, de pino son las divisiones que forman las tabicas y entrepaños que dividen el frente, reengruesados por una moldurilla fina al canto. Este uniforme modo de hacer sin duda

debió responder a unas muy estrictas disposiciones gremiales, no escritas o no conservadas para los escritorios. En el caso de la papelera situada junto al escritorio cerrado, la disposición de las asas de los costados sobre terciopelo rojo recortado puede sugerir o que el mueble tuvo tapa y las asas iban a juego o bien que las aplicaciones metálicas corresponden a distinta épocas, lo que parece más plausible. El modelo decorativo es muy simple y responde a lo que hemos denominado grupo B-3 (Aguiló, 1993: 110-112, 288-290), fechable entre 1630-40, pero que se repitió abundantemente en periodos posteriores, aunque sin novedades evolutivas ni tipológicas respecto a lo que habitualmente se hizo en el siglo XVII, siendo muy usual su repetición en el siglo XIX.

Los distintos elementos revisados, ensambles, dorados, columnillas de pasta, chapas de hueso pintadas aparentando sillares en punta de diamante iguales a las reproducidas en el *opus sectile* del *Libro III* de Serlio, pátinas etc., responden a un modo de hacer cuidadoso. Destacan las molduras talladas en diagonal que enmarcan los cantos de las puertas, los fondos de las serlianas y a trechos, los frentes de las gavetas, que coinciden con otros ejemplares revisados como algunos de los conservados en el Museo Nacional de Artes Decorativas (Inv. nº 1324)².

Uno de los motivos más utilizados en los muebles, especialmente en la zona salmantina, es la utilización de la geometría, figurando rombos enmarcados por rectángulos que se aplicó en la tratadística a los pavimentos y que aparece incluida en los techos serlianos al final del *Libro IV*. Esta decoración es recurrente desde mediados del siglo XVI y se encuentra igual en los bancos de los retablos, en las yeserías del interior de las bóvedas o en las fachadas propagadas por fray Lorenzo de San Nicolás, como en la custodia procesional de Marchena, en una bóveda del

2. Aun siendo una pieza de filiación imprecisa, es posible que mejorara sustancialmente con una limpieza profunda que eliminara las varias capas de barnices depositadas sobre él.



Frente habitual de escritorio de Salamanca de la primera mitad del siglo XVII. C.A.



Traza para el retablo de San Bartolomé (Haro). Archivo Histórico Provincial de Logroño. (De la obra *Retablos mayores de la Rioja*)

central y cuatro menores en el inferior, y el segundo situando la puerta central más baja y disponiendo una serie de cajones más pequeños en la hilera superior. Estilísticamente corresponderían al denominado como grupo C y D del estudio citado (Aguiló, 1993: 110-112), en los que los motivos decorativos de los frentes de las gavetas no res-

toledano convento de Santo Domingo el Real o en los cantos de los muebles que tratamos.

El conocido documentalmente como “escritorio de Salamanca”, designado hasta hace poco tiempo como “bargueño de columnillas”, aparecía como escritorio en la literatura del siglo XVII y gracias a la documentación de archivo se ha afianzado definitivamente en favor de la utilización actual del término (Junquera, 1987: 29; Aguiló, 1993: 108-118). Si como parece los primeros documentos apuntan a la existencia de talleres en esta ciudad, no es menos cierto que, al menos por toda Castilla, incluyendo preferentemente Valladolid, Madrid, y Toledo, se hicieron muchos “al estilo de Salamanca”, por lo que no resulta rara la coincidencia de elementos tomados de la tratadística arquitectónica en sus frentes de gavetas con la arquitectura de retablos. La dependencia del modelo serliano ya fue resaltada por Junquera en 1987. Las dobles columnas torsas en hueso con perfiles dorados, los altos pedestales y abultadas ménsulas estriadas, los amplios entablamentos y la alternancia de frontones triangulares y curvos enrollados en los frentes de las portezuelas y cajones verticales de estos muebles indican claramente la procedencia de la tratadística. De la amplitud geográfica de su utilización pueden ser muestra las trazas de retablos en la Rioja, zona de amplia tradición retablística, como la realizada por fray José de San Juan de la Cruz para el retablo de la ermita de San Roque en Alfaro o la del retablo de San Bartolomé de Haro (Aguiló, 2014).

Los otros dos escritorios situados en la pared frontal, asimismo al estilo de los de Salamanca, son interpretaciones ambos de un tipo un poco posterior en el tiempo al anteriormente reseñado, aproximadamente hacia 1650. Uno de ellos con una distribución exacta al comentado, con grupos de tres gavetas grandes en el registro superior flanqueando la puerta central y cuatro menores en el inferior, y el segundo situando la puerta central más baja y disponiendo una serie de cajones más pequeños en la hilera superior. Estilísticamente corresponderían al denominado como grupo C y D del estudio citado (Aguiló, 1993: 110-112), en los que los motivos decorativos de los frentes de las gavetas no res-

ponden a la representación de la *opus sectile* característica de la primera etapa mediante plaquillas de hueso pintadas con tinta negra aparentando sillares, sino con elementos geométricos tallados en relieve, figuras simples giradas y entrecruzadas que resultan estrechamente relacionadas con la azulejería y que aquí destacan doradas sobre fondos pintados rojos y azules.

En ambos muebles prácticamente todos los detalles de su construcción y de su decoración aseguran su procedencia de un mismo taller: la fuerte incisión de la talla en cantos, entrepaños y tabicas, el empleo abusivo de la misma técnica en los doseletes de las serlianas, las abultadas molduras que enmarcan las figuras talladas, el zig-zag de las portezuelas, las columnillas mitad torsas mitad balaustres, la mala solución de las portadas en las que queda sin resolver la mitad superior son idénticas en ambos muebles, idénticas bisagras y cerradura, idéntica madera visible al interior de la portezuela e idéntico acabado dorado sobre boj rojo de no muy buena calidad. El trabajo de mayor finura lo constituyen las florecillas pintadas en los resquicios de la talla alternando blanco sobre los fondos azules y rojos y negro sobre el oro y el que los frentes de las dos gavetillas interiores de cada uno sean diferentes, uno de ellos con fondo rojo y otro azul.

A lo largo del siglo XX se ha dado en todo el país una proliferación de talleres de reproducciones de muebles antiguos, algunos con afán falsificador y otros con intenciones meramente decorativas. Se conocen nombres y trabajos de empresas en Zamora, en Toledo, dedicados a esta artesanía y tenemos constancia de la existencia de otros en Andalucía, cuya actividad no ha sido hasta ahora recogida. Probablemente estos fueron encargados o comprados directamente por el Consistorio sevillano en uno de los momentos de renovación de estos espacios, respondiendo a un deseo de reafirmación de la producción nacional.

Las otras dos papeleras colocadas entre las ventanas en la pared frontera con decoración de placas de hueso y Carey han sido consideradas en las publicaciones anteriores sobre el Ayuntamiento sevillano (Fernández, 1992: 215; Méndez, 2012: 144) como piezas pertenecientes al siglo XVII, reformadas modernamente. Un análisis detallado de los mismos nos permite considerar una clasificación un poco diferente.

Se trata de dos muebles iguales de poco fondo, como es habitual en las papeleras del siglo XVII, cuyas cajas han sido incluidas en un zócalo moldurado, ebonizados en su cara superior y colocados sobre grandes patas en forma de garra y bola. En la zona superior, idéntica moldura pero invertida la conecta con un estante formando una barandilla de latón dorado rematada con palmetas planas. El exterior de los costados se adorna con un chapeado alternando madera de nogal, caoba y boj, siguiendo un esquema geométrico común a las papeleras barrocas, y lleva en sus centros gruesas asas de hierro sobre placa de lo mismo, al estilo de los escritorios castellanos. Las mesas que soportan estos dos muebles están realizadas a juego con los mismos, con pequeñas placas de hueso también pintado en su delantera, patas torneadas de tipo salomónico en madera ebonizada y fiadores de hierro curvos cruzados al centro.

El cuerpo del mueble está formado por dos hileras verticales de tres cajones flanqueando una portada central que ocupa toda la altura del mueble. Aquellos llevan todos cerradura, así como la puerta central tras la



Escritorio de Salamanca. Primera mitad del siglo XVII. Ayuntamiento de Sevilla. Casa Consistorial. Salón San Fernando. © Pepe Morón



Escritorio de Salamanca. Detalle. Segunda mitad del siglo XVII. Ayuntamiento de Sevilla. © Pepe Morón

negra grabados en madera. Sobre la puerta central se representa una gran portada arquitectónica con dobles columnas sobre altos pedestales, capiteles, entablamento y ático con dobles pilastras y frontón curvo, que ocupa toda la superficie de la puerta resaltando sobre un fondo de carey. Entre las parejas de columnas se dispone una placa en forma de arco en la cual un gran caballo como encabritado alzado sobre dos patas es sujetado por un mozo.

La composición frontal del escritorio sigue de cerca un modelo español de gran difusión en los años previos a 1650 pero que se prolongó durante un largo periodo, según aparecen conservadas en documentos hasta entrado el siglo XVIII. Si bien también se conocen ejemplares realizados o conservados en Italia, como el del castillo de Arenzano en Liguria (González Palacios, 1996: 112) e incluso conocidos aquí como “escritorios italianos”, lo cierto es que también se hicieron bastante similares para un estadio medio de adquisición en Flandes, especialmente en Amberes, el mayor centro productor de los Países Bajos. Especialmente las placas grabadas o dibujadas con escenas de caza, sobre modelos de estampas amplísimamente difundidas por todo el mundo, tienen una innegable impronta flamenca. Muchos de los registrados en los inventarios, adornados con este tipo de placas, son denominados en Andalucía para su diferenciación con otros tipos como “contadores de montería” (Caro y Palomero, 1992: 94), precisamente en alusión a la decoración de las placas y continúan produciéndose en los primeros años del siglo XVIII. El esquema de tres cajones a cada lado de la portada central es el habitual, precisamente en los muebles de menor tamaño, los denominados contadores, quizás reservándose el término papeleras para los de cuatro cajones de altura.

La decoración combina igualmente el carey y la plaqueta de hueso. Lo habitual en la producción del siglo XVII es que el carey vaya sobre un fondo rojo, lo cual le da una apariencia distinta a esta pareja que lo lleva amarillo y son sensiblemente más pequeños. Un ejemplo de aquellos son los varios conservados en el palacio de Lebrija en Sevilla. Las fachadas con dobles columnas, pedestales cajeados, pilastras en el cuerpo alto y arco rebajado siguen un modelo muy empleado en aquellos momentos, conservándose varios ejemplares iguales, basados en los dibujos realizados sobre los modelos de las “portadas delicadas” de Serlio traducidos por Hernán Ruiz II y en otros varios de entre los recogidos por Sancho Corbacho. Muchas de las papeleras y contadores producidos en España conservan una galería superior, pero estas, como las cornisas de los armarios de todo tipo, son siempre elementos móviles y pueden o no pertenecer a los originales.

que se ocultan cuatro gavetas de caoba, incrustada con filetes de hueso y tiradores de lo mismo, que contrastan con la madera oscura del exterior. Como corresponde a este tipo de mueble y a mediados del siglo XVII, no lleva molduras de enmarque ni en los cajones ni en la puerta, todos los elementos van enrasados con las tabicas y los entrepaños. En los frentes la decoración se concentra en dos placas de hueso o marfil grabadas dentro de un amplio marco de carey con un fino filete de hueso. No llevan tiradores sino una bocallave central sobre una placa cuadrada pequeña de hueso también grabada. Las escenas reproducidas en las plaquetas, cazador con escopeta, árboles, casitas en primer plano y perros corriendo ante fondos montañosos están dibujadas sin excesiva habilidad, reproduciendo con tinta



Papeleras denominadas “de monterías”, con aplicaciones de carey y placas de marfil. Ayuntamiento de Sevilla. Casa Consistorial. Salón San Fernando. © Pepe Morón

El hallazgo de una fotografía de uno de los dos del Ayuntamiento sevillano, que son completamente iguales entre sí, en el Archivo de Recuperación del antiguo Instituto Diego Velázquez del CSIC³, como depositada en el Museo de Arte Moderno, durante la Guerra Civil con el número 1750, nos permite aventurar varias hipótesis. Por un lado, se puede asegurar que no se trata de muebles restaurados, ya que no se aprecia diferencia alguna entre los conservados y el reproducido en la fotografía. Por otro lado no hay una segunda fotografía, de lo que se infiere que en la década de 1930 pertenecían, o al menos uno de ellos estaba en una colección madrileña⁴. De muchas de las fotografías recogidas en este Archivo fueron identificados sus propietarios y anotados en los márgenes de las copias en papel, que se corresponden con las actas de los depósitos conservadas en el Instituto del Patrimonio Artístico Español⁵ (Aguiló, 2009: 583), pero lamentablemente el mueble que nos ocupa carece de identificación.

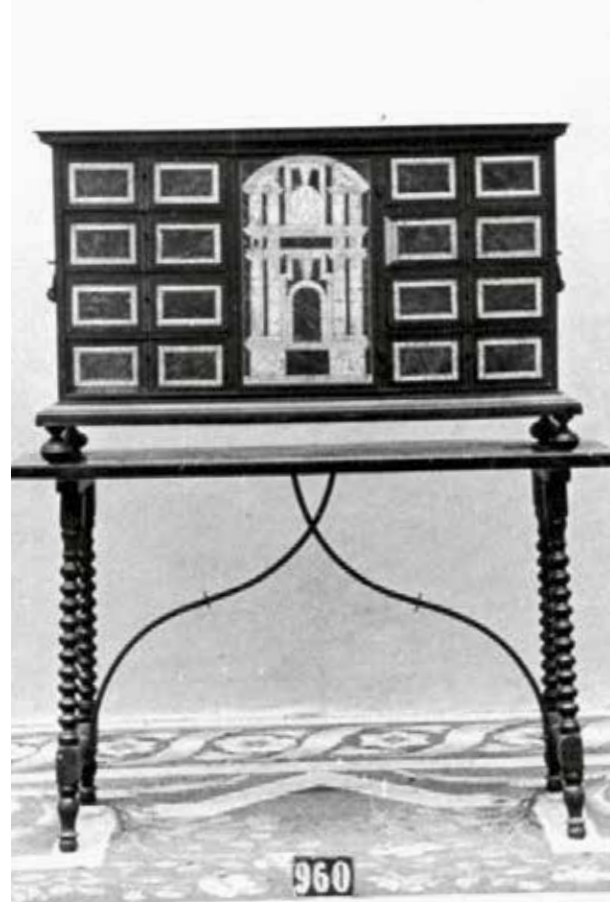
3. Adquirido por el Servicio Nacional de Información Artística Arqueológica y Etnológica, en la Sala Durán, subasta nº 113, lote 711 conocido como Archivo Arbaiza. Película de 35 mm procedente del fotógrafo Vicente Salgado Llorente.

4. No se observan diferencias sustanciales entre ellos, por lo que otra hipótesis es que pertenecieran los dos al mismo propietario y solo se fotografiara uno o que los tuvieran repartidos en distintas residencias.

5. Expediente disposición de la Dirección General de Bellas Artes de 30 de abril de 1943 que se entregue el “Archivo Fotográfico del Servicio al Consejo Superior de Investigaciones Científicas”.



Papelera. Archivo de Recuperación del antiguo Instituto Diego Velázquez. Antigua fotografía del mueble del Ayuntamiento de Sevilla. ACCHS-CSIC



Contadores con portada. Archivo de Recuperación del antiguo Instituto Diego Velázquez. ACCHS-CSIC

Repasando las papeleras y contadores que fueron recogidas por la Junta de Incautación en los depósitos madrileños⁶ se puede constatar que al menos otros cinco se corresponden con este tipo de portada central arquitectónica en una placa central y llevan pequeñas placas en los frentes de los cajones y otros tantos están colocados en idénticos soportes a los que comentamos. Algunas se conservan hoy en el Museo Nacional de Artes Decorativas.



6. Los muebles fueron depositados en su mayor parte en el frontón Jai-Alai, Museo de Arte Moderno y en las dependencias de San Fermín.

BIBLIOGRAFÍA:

Aguiló Alonso, María Paz (1993). *El mueble en España. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Antiquaria: CSIC.

Aguiló Alonso, María Paz (2001). *Orden y decoro: Felipe II y el amueblamiento de El Escorial*. Madrid: Sociedad Cultural para las Conmemoraciones de Carlos V y Felipe II.

Aguiló Alonso, María Paz (2009). El destino de los objetos incautados durante la guerra civil. En: Cabañas Bravo, M.; López-Yarto Elizalde, A. y Rincón García, W. (coords.). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: Grupo de Investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 583-598.

Aguiló Alonso, María Paz (2014). La presencia de los tratados de arquitectura en el mobiliario- dibujos de muebles conservados. En: Cavi, S. de (ed.). *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España e Italia (Siglos XVI-XIX)*. Estudios en honor de Doña Fuensanta García de la Torre. Roma: De Lucca; Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.

Caro Quesada, María Salud y Palomero Páramo, Jesús Miguel (1992). *Fuentes para la historia del arte andaluz. III, Noticias de escultura (1700-1720)*. Sevilla: Guadalquivir.

Fernández Martínez, Mercedes (1992). Entre la decoración y el coleccionismo: el patrimonio mueble del Ayuntamiento de Sevilla. En: *Ayuntamiento de Sevilla: historia y patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir, p. 208-227.

Fernández Martínez, Mercedes (2003). *Dibujos sevillanos de arquitectura de la primera mitad del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Gómez Sánchez, Juan Antonio (2006). Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla. *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte*, n. 19, p. 67-83.

González Palacios, Alvar (1996). *Il Mobile in Liguria*. Genova: Banca Carigi.

Junquera Mato, Juan José (1987). Bargueños españoles. En: *Renacimiento y Barroco: colección del Grupo del Banco Hispanoamericano*. Toledo: Museo de Santa Cruz.

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

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

Morales Martínez, Alfredo (1991). El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores y arquitectos. *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte*. n. 4, p. 61-82.

Morales Martínez, Alfredo (1992). Las Casas Capitulares de Sevilla. En: *Ayuntamiento de Sevilla: historia y patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir, p. 28-47

Ramírez Martínez, J. M. (1993). *Retablos mayores de La Rioja*. Calahorra: Obispado de Calahorra y La Calzada.

Sancho Corbacho, Antonio (1947). *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII: una colección inédita de 1663*. Sevilla: Instituto Diego Velázquez, Sección de Sevilla.



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

Concha San Martín, Manuel Camacho y Diego Oliva

En los orígenes de la historia del Museo Arqueológico Municipal, creado en 1886, su director, el arqueólogo y erudito José Gestoso, “supo recabar de los poseedores de antigüedades de nuestra Ciudad, que las cedieran al naciente museo” y también gestionó la adquisición por el Ayuntamiento, en 1892, de la rica colección de Francisco Mateos Gago a sus herederos (Lorenzo Morilla, 1992: 139).

Decía el cronista oficial de la ciudad, Francisco Collantes de Terán, que “desde su nacimiento, pareció perseguir al Museo Municipal una adversa fortuna, ya que sus colecciones, por causas diversas, permanecieron más tiempo almacenadas que expuestas en dependencias del Ayuntamiento”. (Collantes de Terán, 1967: 97).

Hablaba por las mismas fechas Antonio Sancho Corbacho, teniente de alcalde delegado de Cultura del Ayuntamiento, de 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 se merece, y Collantes subrayaba el estado de suciedad y abandono en que se encontraba a mediados del siglo XIX, la parte alta de las Casas Capitulares, y aun la planta baja ... notándose a la vista del inventario de 1926 la falta de obras en él y habiendo sufrido destrozos y deterioros”. (Collantes de Terán, 1967: 3-4).

Este peregrinaje por el desierto terminó para la Colección Arqueológica Municipal (en adelante Colección Municipal) en 1941, cuando el Ayuntamiento cedió el Pabellón de Bellas Artes al Ministerio de Educación Nacional para albergar el entonces Museo Arqueológico Provincial de Sevilla (en adelante MAPS), que se inauguraría en esta nueva sede en 1946, condicionando dicha cesión a que en el museo se instalase también la colección municipal. La confluencia de ambos museos vino a culminar un proyecto de ciudad impulsado por el Ayuntamiento hispalense en colaboración con el Estado y otras instituciones públicas locales, con el fin de agrupar de forma coherente y unitaria las colecciones arqueológicas sevillanas.

Renovación y proyecto de futuro

Las raíces de esta aspiración, escasamente tratada por la historiografía reciente, se encuentran en el ambiente regeneracionista promovido por los regionalistas sevillanos durante la década de los años 30 del siglo XX, principalmente por el que fuera director del MAPS Juan Lafita Díaz¹. La funesta trayectoria de ambas instituciones, lastrada por la falta de recursos para la instalación de sus crecientes colecciones, concitó el interés municipal para organizar un Museo de la Ciudad bajo los principios teóricos y conceptuales del andalucismo histórico (Camacho Moreno, 2013: 155-177).

La Exposición Iberoamericana de 1929, hito del regeneracionismo sevillano, estuvo acompañada de varias exposiciones secundarias sobre el Arte y la Historia de la ciudad, entre las que destacó la denominada *El Reino de Sevilla*, organizada por Juan Lafita, el arqueólogo Jorge Bonsor y el mecenas Francisco Javier Sánchez-Dalp Calonge, marqués de Aracena. La muestra sirvió para reivindicar el papel de la arqueología y los museos arqueológicos sevillanos en el conocimiento histórico del Bajo Valle del Guadalquivir, desde la Prehistoria hasta la Edad Media². La instalación se realizó en unos salones cedidos por el Comité de la Exposición, localizados en la planta baja del ala norte del edificio central de la Plaza de España.

La selección de contenidos prestó una especial atención a las secciones prehistóricas y romanas, con las piezas más singulares de ambos museos, como fueron los marfiles y los vasos campaniformes de los Alcores; la *Diana Cazadora* de Itálica, descubierta por Bruna en el siglo XVIII; los retratos de *Augusto*, *Adriano* y *Trajano*, considerados “padres de la Bética”; y una variada selección de mosaicos y objetos de bronce procedentes de Itálica e Híspalis. La buena acogida de público y crítica permitieron a la Diputación y al Ayuntamiento prorrogar la exposición hasta 1936, cuando el edificio de la Plaza de España fue destinado a Capitanía General y a otras dependencias de la administración golpista. De este modo, las colecciones arqueológicas municipales y provinciales, salvo las prestadas por otras instituciones y particulares devueltas en 1930, originaron una exposición semi-permanente sobre la historia y la arqueología de la ciudad, germen de las iniciativas museológicas que desembocaron en su instalación en el Pabellón de Bellas Artes o Renacimiento de la Plaza de América diez años más tarde.

Juan Lafita, incorporado a los ámbitos del poder local, demostró ser un hábil gestor en las negociaciones con las administraciones implicadas, emitiendo oficios sobre la necesaria integración de ambas colecciones y su traslado no al citado pabellón, sino al Mudéjar, más en consonancia con el ideario andalucista³.

1. Juan Lafita fue un destacado personaje de la vida pública sevillana durante la primera mitad del siglo XX. Fue un artista que abarcó muchas facetas del conocimiento, reflejo de una generación donde todavía no existía la especialización y se estilaba la figura de erudito con vocación universalista. Perteneciente al Cuerpo Superior Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, fue pintor, actor, poeta, dibujante, periodista, locutor de radio, decorador, crítico de arte, archivero, americanista e ilustrador. Desarrolló una importante labor diplomática en el contexto de la Exposición Iberoamericana, como locutor de radio, corresponsal en numerosos periódicos como *El Correo de Andalucía*, *La Unión*, *El Liberal*, *ABC*, y embajador de visitantes ilustres durante el certamen.

2. Se estimó que el mundo científico iba a fijar su atención en España y por ello se consideró muy oportuno destacar la importancia de Andalucía en esta materia. La muestra se nutrió además de colecciones particulares como la de la marquesa viuda de Esquivel, la de Federico de Motos, de Vélez Blanco; la de Romero Martín, recuperada en la Cueva de la Mora en Jabugo (Huelva); y la que Bonsor tenía reunida en su castillo de Mairena. A estas aportaciones se unieron piezas y documentos cedidos por el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Romántico, el Museo de Arte Moderno, la Armería Real, la Biblioteca Nacional y el Archivo Histórico Nacional. La exposición se completó con la instalación de la denominada “Casa Romántica” o “Casa Sevillana” y un “Museo Taurino”, dentro de los cánones regionalistas vigentes.

3. El edificio construido por Aníbal González en 1914 era la síntesis arquitectónica del Ideal Andaluz, por su rica ornamentación a base de ladrillo tallado y cerámicas en recuerdo al pasado andalusí de la ciudad. Su portada de ajaracas caladas y atauriques platerescos daba paso a un gran patio central y dos salones laterales rematados con arquerías al exterior. Su efecto visual y su rico cromatismo lo convirtieron en el principal reclamo de la Plaza de América para los regionalistas (Villar, 2010: 276-278). La identificación de los artistas, poetas e intelectuales con el edificio forjaron un complejo trasunto simbólico en relación con uno de los periodos más brillantes de la ciudad, a través de los más diversos vehículos de expresión: publicaciones en revistas, celebración de certámenes de pintura, veladas literarias etc. (Guichot y Sierra, 1935). El Ideal Andaluz, formulado por José M^o Izquierdo, Isidoro de las Cajigas y Blas Infante, permitió a la ciudad definir su rango de metrópolis regional mediante la construcción de su imagen complaciente, grácil y estereotipada.



Selección de objetos prehistóricos y protohistóricos de la Colección Municipal. © Pepe Morón

Tras finalizar el certamen iberoamericano elevó su primera propuesta firme de traslado ante la Dirección General de Bellas Artes, de la que era titular Manuel Gómez Moreno, el cual visitó las instalaciones y dio su aprobación, instando a solicitar el inmueble al Ayuntamiento de Sevilla por reunir las mejores condiciones a los fines indicados en palabras del director del MAPS, puesto que “ya contaba con dos mosaicos hallados en Itálica y que fueron adquiridos por el Comité de la Exposición y forman ya el centro de las dos salas extremas del bello edificio”. El Consistorio lo ofreció a reserva de discutir en su día si habían de trasladarse allí también los fondos municipales, accediendo parcialmente a la petición de Lafita, para quien era “cosa lógica pues tales fondos tienen la misma procedencia que los que integran los fondos del provincial”, y en cualquier caso, como expresó el alcalde conde de Halcón, bajo la dirección de su conservador Cayetano Sánchez Pineda, director del Museo provincial de Bellas Artes y conservador honorario de la Colección Arqueológica Municipal⁴.

4. Manuscrito borrador de Oficio dirigido al director del Museo Arqueológico Nacional, Francisco Álvarez Ossorio, en respuesta al informe sobre reformas y necesidades del Museo Arqueológico de Sevilla (Archivo Juan Lafita/MASE). Usamos el acrónimo MASE para las referencias a los fondos documentales o museográficos de este museo.

En 1931 el Ayuntamiento republicano asumió el proyecto y aprobó por unanimidad una moción de la Alcaldía⁵, en Sesión Capitular de 12 de junio de 1931⁶, en la que se proponía solicitar al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes trasladar el Museo Arqueológico Provincial al Palacio de Arte Antiguo (Pabellón Mudéjar) junto con la Colección Municipal, así como la concesión de un crédito para su restauración⁷ (Lorenzo Morilla, 1987: 70).

Juan Lafita, recogiendo propuestas del regionalismo sevillano, se puso manos a la obra para dignificar la situación de los dos museos recuperando uno de los referentes iconográficos de la Exposición. Esta opción, asumida por el Ayuntamiento, reafirmaba la necesidad de rescatar un edificio singular, puesto que, aparte de resultar el más idóneo por razones arquitectónicas, paisajísticas y simbólicas, suponía mejorar de una vez por todas la presentación de las colecciones, “previa adopción de las garantías de solidez del inmueble que habrían de dar los arquitectos, a causa del gran peso de algunas piezas del museo y una vez realizadas las obras de restauración en dicho local, necesarias después del hundimiento del techo del gran salón” [ocurrido en 1930]. Lafita indicó además que para dicho traslado era preciso instalar unos lucernarios, “los cuales quedarían muy aptos para la colocación de la escultura clásica, base de este museo” [provincial], lo cual revela su pionera propuesta de dotar a la estatuaría italicense de luz cenital y que “para dicho traslado e instalación debían precisarse los créditos suficientes a fin de que los objetos queden decorosamente expuestos y con arreglo a su importancia y a la del establecimiento”⁸.

Debido a la falta de fondos y al estado de conservación del edificio la propuesta fue desechada y se manejaron otras alternativas. Por una parte las gestiones se encaminaron a la adquisición de la casa-palacio de la Condesa de Lebrija, un museo italicense heredado por su sobrino el conde de Bustillo, el cual había propuesto su venta al Ayuntamiento, a la Diputación y al Estado⁹, y cuya colección completaría las colecciones romanas del MAPS, aunque la falta de acuerdo hizo que el centro *perdiera de nuevo una nueva oportunidad de estar digna y decorosamente instalado* (Lafita Díaz, 1944: 123). Otra posibilidad, ya barajada por José Gestoso y apoyada por Andrés Parladé, fue la de instalar un Museo de Itálica en el propio yacimiento junto al anfiteatro, aunque esta opción fue igualmente desestimada.

La perspectiva del traslado se convirtió en un debate público que empujó a las autoridades a retomar e implicarse de manera más decisiva en el proyecto de la Plaza de América. En este contexto se justifica la permanencia de las piezas de ambos museos en la Plaza de España, de donde fueron retiradas, en 1936, las de la Colección

5. Alcaldía presidida por José González y Fernández de la Bandera, médico y masón del Partido Radical Republicano fundado por Alejandro Lerro. Fue alcalde entre julio de 1931 y diciembre de 1933 y tuvo un destacado papel en la desactivación del golpe militar de Sanjurjo, lo que le valió el título de “Alcalde de Honor de la República”. Fue fusilado en 1936 junto al diputado y presidente provincial del PSOE Manuel Barrios Jiménez, el teniente de alcalde de Izquierda Republicana Emilio Barbero Núñez, el funcionario municipal de Arbitrios Fermín de Zayas Madera, secretario de la masonería andaluza, y el padre de la patria andaluza Blas Infante.

6. ICAS-SAHP, AMS. Asuntos Especiales, 29/1931.

7. Moción de la Alcaldía de Sevilla, de 27 de junio de 1931, nº 106 de Negociado de Asuntos Especiales, solicitando el traslado del Museo Provincial y Municipal al Pabellón de Arte Antiguo de la Plaza de América, así como la concesión de un crédito para la reconstrucción del salón afectado por los derrumbes de 1930. Su contenido se centraba en la falta de espacio de los museos que compartían sede en el convento de la Merced. El Patronato del Museo de Bellas Artes, del cual era vocal nato el Ayuntamiento de Sevilla, vino mostrando su preocupación por la necesidad de que ambos centros tuvieran la debida amplitud para exponer sus obras; y que al arqueológico provincial se podía sumar el municipal que por entonces se hallaba mal acondicionado en la Torre de don Fadrique (MASE/U.I. 12: Correspondencia externa. Oficios y Cartas: Entradas. Oficios de Entrada: 1880-1942).

8. Oficio de 27 de julio de 1931 de Juan Lafita. Doc. nº 14. MASE/U.I. 3: Correspondencia externa. Oficios y cartas: salidas: Oficios de salida: 1914-1935.

9. ICAS-SAHP, AMS. Asuntos Especiales, 9/1938



Selección de piezas de origen asiático y precolombino de la Colección Municipal. © Pepe Morón

Municipal, y en 1938, las del MAPS, como el propio Lafita explicó: “puse mi afán en obtener para el Museo el local del Pabellón Mudéjar de la Plaza de América, llevando allí desde la de España los objetos de este Museo que formaron parte de la Exposición Histórica del Reino de Sevilla” (Lafita Díaz, 1944: 122).

El edificio reunía para los defensores de este proyecto las mejores condiciones para la instalación de los dos museos, por su tamaño, luz y disposición de las salas, además de tener allí ya “la base del Museo en los dos magníficos mosaicos de Itálica que decoran el suelo de dos salones”. Insistía el director del MAPS en que era el momento idóneo para ceder el Palacio al Estado, para que este se hiciera cargo de su restauración, expresando que todo ello era “a favor de la cultura, de evitar el progresivo deterioro y de guardar y enaltecer la memoria de Aníbal González”, convirtiendo al edificio y sus colecciones en unas “nuevas ruinas de Itálica en pleno jardín, y que en caso de no llegar a ejecutarse, sería un baldón para los que no supimos ni pudimos reconstruirlo o lo que es más práctico hacer que nos lo restaurasen quien verdaderamente tiene además el deber de hacerlo que es el Gobierno, ya que nacional fue el certamen, para el que lo construyó la ciudad”¹⁰.

10. Manuscrito de Juan Lafita de 27 de junio de 1933 sobre acuerdo del traslado del museo a la plaza de América. El Ministro hace la petición del Palacio Renacimiento para Museo Arqueológico a título meramente provisional, cuyo informe fue dado favorable (MASE/Archivo Juan Lafita: Caja 33).



Objetos falsos y souvenirs, adquiridos por Francisco Mateos Gago, de la Colección Municipal. © Pepe Morón

Lafita completó entonces un discurso museológico, representativo del Ideal Andaluz, en torno a dos grandes conceptos manejados por los regionalistas sevillanos: la romanidad de Sevilla a través de Itálica y el valor del paisaje a través de los jardines de Forestier en el Parque de María Luisa. De este modo, Itálica y el museo quedaban unidos en la obra mudéjar de Aníbal González, formando parte del corazón del Jardín de la Exposición del 29. Museo, arquitectura y paisaje conjugados con la intención de evocar las raíces históricas de Andalucía (Camacho Moreno, 2013: 167).

En mayo de 1936, Juan Lafita cursó un último oficio al director general de Bellas Artes en cumplimiento de la orden recibida por este para que remitiera de forma urgente una petición de obras de ampliación, reforma y adaptación del MAPS, por entonces situado en el antiguo convento de la Merced, a lo que respondió informando de nuevo del ofrecimiento hecho por la alcaldía, para trasladarse junto con el Museo Municipal al Palacio Mudéjar, “que aunque ofrece mal estado de conservación, podría integrar ambas colecciones de una manera que beneficiara a la ciudad”. Terminó el escrito solicitando asesoramiento a la Junta Facultativa del Cuerpo para opinar sobre un asunto que tanto le venía preocupando, por motivos de índole cultural, artística y turística¹¹.

Dicha opción, durante la Guerra Civil, tomó un rumbo marcado por la ambigüedad y la incertidumbre. La incorporación de nuevos protagonistas en el diseño y la gestión del proyecto supuso la asunción de valores que

11. Oficio de 13 de mayo de 1936 de Juan Lafita al Director General de Bellas Artes sobre reforma del Museo Arqueológico de la Merced (MASE/U.I. 4: Correspondencia externa. Oficios y cartas: Salidas. Oficios de Salida: 1936-1954).

influyeron en la toma definitiva de decisiones. Lafita, sin embargo, continuó peleando por el proyecto regionalista, como revelan las conclusiones de la visita del inspector de Museos en funciones, Blas Taracena, en 1938, el cual expresó al año siguiente, siendo ya director del Museo Arqueológico Nacional, que “ante la feliz y gloriosa terminación de la Guerra se hacía necesario pensar en la cuestión del local del Museo Arqueológico de Sevilla”, indicando que “la solución más grata era su propuesta de ocupar el Palacio de la Exposición [Mudéjar], y que cuando estimase oportuno, avisara e indicara las gestiones a seguir para la consecución del objetivo”¹². Incluso en 1941 –un año después del excepcional hallazgo de la Venus de Itálica–, Joaquín Romero Murube comunicó a Lafita, desde Madrid, que el asunto del Palacio Mudéjar estaba resuelto por parte del Ayuntamiento y le instaba a ponerse en marcha de nuevo con el proyecto para llevarlo a feliz término. Le indicó que debía contactar con el Ayuntamiento para agilizar los trámites y le pidió un plano de todas las plantas para ir preparando los trabajos¹³. Sin embargo la suerte estaba echada. Las gestiones desde Madrid se encaminaban hacia otra dirección. Joaquín María de Navascués, flamante inspector nacional de Museos, se involucró personalmente en el proyecto y determinó, aun sosteniendo públicamente la opción del Pabellón Mudéjar¹⁴, lo que ya es conocido y tantas veces se ha repetido en la historiografía de este Museo: el Ayuntamiento cedió definitivamente al Estado el Pabellón Renacimiento de la Plaza de América, el 31 de diciembre de 1941, para la instalación del MAPS y la integración en él del antiguo Museo Arqueológico Municipal¹⁵.

Terminaba de este modo un largo y sinuoso camino en el que, diluidos los valores regionalistas, se abrió un nuevo periodo de cambios y transformaciones en la historia de los dos museos arqueológicos sevillanos. Fue un trayecto dilatado y difícil, pero en el que las instituciones supieron aunarse en un proyecto colectivo de ciudad, superando diferencias ideológicas y momentos de grave confrontación política. Culminó en una institución potente que, a partir de entonces, se convirtió en una de las primeras en su especialidad en el panorama museístico español, cuyas colecciones han sido y son referencia constante en la investigación arqueológica e intensamente solicitadas para exposiciones nacionales e internacionales. La Colección Municipal contribuye de forma muy importante a esta dinámica científica y difusora del patrimonio arqueológico sevillano.

El depósito en el Museo Arqueológico Provincial

El 5 de marzo de 1945 se abrió en el MAPS el *Libro de Registro de Entrada de Objetos en Depósito*, antes inexistente, con el apunte, pieza a pieza, de 1.550 objetos de la Colección Municipal procedentes de yacimientos arqueológicos carmonenses como *El Acebuchal*, *La Ranilla*, *La Batida* o *El Picacho*. Este conjunto, que venía a llenar el total vacío

12. Carta de Blas Taracena, de 10 de mayo de 1939, a Juan Lafita (MASE/Archivo Juan Lafita: Caja 33).

13. Carta de 7 de julio de 1941, de Joaquín Romero Murube a Juan Lafita sobre el asunto del Pabellón Mudéjar (MASE/Archivo Juan Lafita: Caja 33).

14. Joaquín María de Navascués, valorando las posibilidades de traslado del edificio, expresó que “el Palacio Mudéjar estaba magníficamente situado, y aunque su arquitectura era demasiado y excesivamente pintoresca, era susceptible en el interior de acomodar una buena instalación conforme a principios museológicos que harían al Museo de Sevilla, notable ya por sus riquísimas colecciones, uno de los más bellos Museos de España” (Acta de la Inspección, girada el 26 de junio de 1941, Libro de Registro de Actas de Visitas de Inspección. Museo Arqueológico de Sevilla. MASE/U.I.: L8).

15. Acuerdo de la Comisión Municipal Permanente de 31 de diciembre de 1941, ratificado por el Ayuntamiento Pleno el 2 de febrero de 1942 (ICAS-SAHP, AMS. Asuntos Especiales, 5/1942).



Vistas de la "Sala Romana" de la exposición "El Reino de Sevilla" durante el Certamen Iberoamericano de 1929. © Archivo MAPS

de piezas correspondientes a la Pre y Protohistoria en las colecciones del Museo, significó una gran aportación a su discurso museológico, hasta entonces casi exclusivo del mundo romano, sobre todo de Itálica, completando sus series, aportando otras nuevas y convirtiéndolo en el germen del gran museo actual.

Estos objetos eran en parte producto de las ansias de coleccionismo del carmonense José Peláez, que excavó estos túmulos funerarios en 1891, con la participación de otros miembros de la Sociedad Arqueológica de Carmona y las críticas de algunos eruditos contemporáneos, que consideraron estas excavaciones desafortunadas y poco éticas. Destaca de la *Colección Peláez* un interesante conjunto de marfiles decorados de El Acebuchal que habían pasado, por diversas circunstancias, a propiedad del Ayuntamiento de Carmona y posteriormente a la Colección Municipal de Sevilla. Una vez en el MAPS, su conservadora –y más tarde directora–, Concepción Fernández-Chicarro, los estudió y dio a conocer, provocando el interés de investigadores de todo el mundo (Fernández-Chicarro y de Dios, 1947: 220-224).

Aunque al llegar la Colección Municipal a la plaza de América venía acompañada por papeletas de reconocimiento de algunas piezas, quizás redactadas por Francisco Collantes o José Gestoso, era necesaria su urgente clasificación, inventario y catalogación, que llevó a cabo Fernández-Chicarro, con el asesoramiento, dada la diversidad de procedencias, culturas y cronologías, de profesores de la Universidad de Madrid y la de Sevilla, como Antonio García Bellido, Joaquín María de Navascués o Juan de Mata Carriazo. De esta forma, obtuvo una documentación apropiada a la gran categoría de muchas de las piezas catalogadas. El registro se completó diez años después del ingreso en el MAPS, superando las cuatro mil piezas. A partir de entonces el Ayuntamiento hizo otros depósitos puntuales, entre ellos el del Tesoro del Carambolo, sobre el que trataremos más adelante.

A pesar de la falta de medios humanos y económicos, se llevaron a cabo en el MAPS tareas de conservación de la colección y puesta a punto de todos aquellos objetos y obras de arte que por su singularidad fueron inmediatamente expuestos al público. Ya habían pasado a la historia antiguas penurias y mudanzas desde las Casas Consistoriales al convento de Santa Clara, y de aquí, en 1920, a la huerta y Torre de don Fadrique. Al fin la Colección Municipal ya estaba en buenas manos y a la vista de toda Sevilla y de quienes venían a conocer la ciudad.

Su publicación en las *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, revista del Ministerio de Educación Nacional, abrió a arqueólogos e historiadores el interés por ella y su uso para la investigación, sirviendo hasta la actualidad como objeto de estudio para tesis doctorales y ponencias en congresos y simposios locales e internacionales (Fernández-Chicarro y de Dios, 1953: 66-70).

Otro de sus valores es el de ser reflejo de la época en que se formó, porque nos habla de la Sevilla de los finales del siglo XIX y los comienzos del XX, y de aquella forma de entender nuestro patrimonio, distinta a la actual. Su composición se debió a los intereses del núcleo de coleccionistas carmonenses y de aquellos anónimos donantes sevillanos, generosos con su ciudad, que la iniciaron. Pero la aportación fundamental fue la integración de la colección del canónigo Francisco Mateos-Gago, hasta el punto de que hablar de Colección Municipal es casi hablar de la que formara este personaje. La conocemos por la relación que de ella efectuaron Antonio María de Ariza y Francisco Caballero Infante y también por la que llamaremos *fotografía de familia del Presbítero con su colección*, documentos ambos que nos confirman que ésta llegó incompleta a la plaza de América. (Ariza y Montero-Corbacho, 1891)

Mucho se ha escrito de Mateos-Gago y solo queremos ahora recordar aquí su "Biografía viajera", que nos ayudará a entender mejor la composición de su colección. En los comienzos están los viajes de don Francisco a localidades cercanas a Sevilla. De Alcalá de Guadaíra se trajo los ajuares funerarios de la necrópolis romana de *Las Canteras*, en El Gandul. De la comarca de Osuna vino su gran colección de vasos de *terra sigillata* con marcas. De



Instalación del Mosaico de Baco hallado en Itálica en 1914 en el Pabellón Mudéjar. © SGI. Fototeca Laboratorio de Arte-Universidad de Sevilla

esa ciudad obtuvo la magnífica *Estela de la cierva con cría bajo palmera* y de Marchena, la *Estela con caballo y palmera* (Cat. 18), ambas de época turdetana. De Morón el *Epígrafe funerario de Flavia Barbara*, escrito en caracteres cursivos, y singular por su rareza al ser opistógrafa, es decir, con texto en ambas caras. De Bornos, la romana *Carissa Aurelia*, la magnífica *cabeza de Ariadna dormida* (Cat. 22) y los dos *tondos renacentistas* procedentes de las casas de los Enríquez de Ribera, hoy expuestos en el Centro del Mudéjar, en el palacio de los marqueses de La Algaba. Numerosas fueron las que vinieron de sus visitas a Itálica (Santiponce), entre las que destaca un pequeño *Torso de Hermes* (Cat. 21). Lo adquirido aquí comprendía epígrafes, un gran conjunto de pequeñas esculturas en bronce, numerosas piezas de tocador y cirugía, vidrios, lucernas y engastes de anillos, así como las singulares metopas de un templo con *Los trabajos de Hércules* en bajorrelieve. Muestra de sus andanzas por la antigua Lusitania romana son las dos edículas funerarias emeritenses con los retratos de las difuntas *Iuventia Urbica* y *Antonia Flaccilla* (Cat. 23), únicas por su rareza en Andalucía.

La “Biografía viajera” de Mateos-Gago finaliza en Roma, donde asistió al Concilio Vaticano de 1869, participando del ambiente intelectual de la ciudad, conociendo los mercados locales de antigüedades en los que compró piezas, como menciona en sus escritos. Y como buen erudito de tradición anticuaría visitaría Nápoles, Pompeya y Herculano, lugares históricos obligados para los coleccionistas extranjeros (Aguado García, 2013: 39; Beltrán Fortes y López Rodríguez, 2012: 106-107).

De los glandes de plomo con inscripción, lucernas, máscaras de terracota y otras brillantes piezas que de Italia trajo, se ha dicho que son antiguallas sin valor, falsas, copias modernas y casi *souvenirs*. Hoy podemos preguntarnos

si las adquirió a sabiendas de su falsedad, pensando mostrar a su vuelta a Sevilla con orgullo y fantasía sus compras viajeras en las reuniones de la Diputación Arqueológica o la Sociedad Arqueológica Sevillana, de las que era miembro activo.

Otro gran valor de la Colección Municipal es, como estamos viendo, su variadísima composición de numerosas piezas singulares. Entre sus principales conjuntos, además del prehistórico de la Colección Peláez, la impresionante serie epigráfica romana compuesta por más de cien lápidas honoríficas, funerarias, conmemorativas y votivas. Son únicas en su especie la bella inscripción del mozárabe califal *Crismatis*, muerto el año 982, y la hermosa estela de la joven almorávide sevillana *Maryan* del año 1111 (Cat. 25).

Dentro de la sección escultórica, formada por piezas de todas las épocas, hay que destacar la pequeña escultura fenicia en bronce de Melkart-Hércules (Cat. 19), otras ibéricas y romanas, también en bronce y de formato menor, un retrato de mujer romana de mármol y la ya citada cabeza de *Ariadna dormida*. Y sobre todo, el pequeño torso de Hermes de Itálica –igualmente ya mencionado– y dos extraordinarios altorrelieves góticos ingleses en alabastro policromado procedentes de Norfolk con los temas de la *Piedad* y la *Resurrección*.

Las cerámicas son numerosas, con ejemplares o conjuntos de gran interés. Del mundo romano cuenta con un centenar de lucernas, muchas con marca de alfarero, y muy variadas vasijas de cocina, la mayoría de Itálica, junto a otras tantas ánforas con marca de alfar. De época visigoda, un gran repertorio de ladrillos funerarios estampados. Y del periodo andalusí son de destacar los brocales de pozo y aljibe y los candiles, algunos con el tema decorativo del *Jardín del Paraíso*. Entre las vasijas almohades vidriadas, un conjunto de especial delicadeza son los jarritos para beber con la palabra *Agua* repetida en sus paredes, y de gran interés es el rotundo *Jarrón de aletas* (Cat. 27), precedente de los jarrones nazaríes de la Alhambra. La cerámica mudéjar está representada por grandes tinajas deslumbrantes, brocales de pozo y otras piezas con una gran selección de temas decorativos vegetales, geométricos y epigráficos excepcionales que hacen que este conjunto cerámico sea único en el ámbito de las colecciones y museos arqueológicos.

Producto posiblemente del expolio de ajuares funerarios y del pequeño mercadeo local de antigüedades romanas podemos considerar el más de un centenar de piezas de vidrio y metalistería, objetos de adorno personal y cosmética, instrumentos de medicina y el excepcional grupo de glíptica romana, formado por piezas de talla preciosista, entalles de gran delicadeza y belleza singular.

En la Colección Municipal encontramos además una de las mejores antologías de sellos de bronce góticos, heráldicos, judíos, masónicos, religiosos y de personajes de diversas épocas de la historia sevillana y europea; multitud de objetos interesantes y curiosos como armas medievales y de la Edad Moderna; y una serie de piezas arqueológicas pre-colombinas, quizás traídas por indianos a su vuelta de hacer las Américas.

Sirva esta breve descripción para ilustrar la gran potencialidad de la Colección Municipal como banco de datos para la investigación y como repertorio único para exposiciones temporales tanto a celebrar en el Museo Arqueológico de Sevilla (en adelante MAS¹⁶) como para su exhibición, mediante préstamo, en museos de todo el mundo, como ya viene ocurriendo desde hace décadas. En la fecha en que redactamos este artículo está previsto que tres piezas del *Tesoro de El Carambolo* (Cat. 16) se integren, por primera vez desde su descubrimiento, en una gran exposición internacional en el Metropolitan Museum de Nueva York –*From Assyria to Iberia. Crossing continents at the Dawn of the Classical Age*–, que tendrá lugar entre septiembre de 2014 y enero de 2015.

16. El término “provincial” fue eliminado de la denominación oficial de los museos estatales en los años 80 del pasado siglo, por lo que, dependiendo de la época, usamos los acrónimos MAPS o MAS.

El tesoro de El Carambolo. Impulso institucional y nuevos proyectos

El descubrimiento en 1958, en el municipio sevillano de Camas, de este singular conjunto de orfebrería prehistórica, sin paralelos conocidos en el Mediterráneo del I milenio a.C., no solo fue el detonante de una revolución en la investigación arqueológica de la península Ibérica. Gracias a la admiración e interés suscitados en la ciudad de Sevilla, a la que el Estado cedió los derechos legales de adquisición preferente del tesoro, condicionada a su exposición permanente en el MAPS, el tesoro se convirtió en uno de los principales valores de este, impulso de algunas de sus más destacadas actuaciones e hito fundamental de su discurso museológico¹⁷.

Este espectacular hallazgo suscitó inmediatamente evocaciones de Tartessos y del mítico rey Argantonio y alimentó la ilusión de que, tal vez, al fin se estaba a punto de encontrar la capital de ese reino legendario, mencionado por los textos griegos de los siglos VII al III a.C., pero cuya existencia nadie había logrado demostrar con evidencias científicas. Desde que el arqueólogo alemán Adolf Schulten fracasara en el mayor empeño de esa aventura secular, tras la pista de la mítica ciudad, la investigación arqueológica de Tartessos había entrado en punto muerto, comenzando una reorientación hacia la identificación de la cultura material tartesia precisamente en la segunda mitad de los años 50 (Fernández Flores y Rodríguez Azogue, 2007: 43-49).

El resultado de las primeras excavaciones en el cerro de El Carambolo, realizadas por el profesor Juan de Mata Carriazo, no se correspondía con la arquitectura que cabía esperar para la ciudad de Tartessos, mencionada por Hecateo de Mileto, Herodoto y otros autores. Sin embargo, el extraordinario tesoro, compuesto por 21 piezas de oro puro, elaboradas con técnica experta, sí parecía *digno de Argantonio*, en expresión del propio Carriazo (Carriazo Arroquia, 1958: 71-77). Y tan importante como éste era su asociación a una serie de objetos y evidencias, bien contextualizadas, que permitían, por primera vez, hablar de una cultura material tartesia en estrecha relación con la de la colonización fenicia (Amores Carredano, 2009: 17 y 27-33).

Desde entonces, *El Carambolo* –tesoro y yacimiento arqueológico– ha sido y es un referente de primera línea en la investigación de la Protohistoria de la península Ibérica; más concretamente de unos siglos –del VIII al VI a.C.– en los que, por primera vez, el Mediterráneo se conformó como un mundo intensamente interconectado, con una cultura compartida que no común.

La permanencia en Sevilla de este tesoro, que en la prensa de la época fue equiparado en importancia a la Dama de Elche¹⁸, debe considerarse excepcional. En un momento histórico en el que la práctica política, en consonancia con la organización centralista del Estado, era la de depositar los bienes más destacados del patrimonio arqueológico español en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, *El Carambolo* se quedó en Sevilla. Esto fue posible gracias a la voluntad de la sociedad sevillana y de sus autoridades municipales, que supieron hacer las oportunas gestiones así como el esfuerzo económico necesario¹⁹. En el imaginario colectivo sevillano se gestaron,

17. Sobre la descripción e interpretación de las piezas véase el catálogo de esta publicación.

18. Crónica sin firma de corresponsal, en *ABC* de Madrid del 5 de octubre de 1958, p. 77-78.

19. El Ayuntamiento de Sevilla abonó a la Sociedad Tiro de Pichón y al padre del descubridor –Ildefonso Hinojo, con poder notarial de su hijo Alonso– la cantidad de un millón de pesetas, en concepto de indemnización conjunta y en virtud de la cesión de derechos de adquisición hecha por el Estado a favor del Municipio (“Acta de Compraventa o Gestión del Tesoro El Carambolo”, de 19 de septiembre de 1964, en Archivo General de la Administración, SIGN.25/19488, expte.1/21 de 1964; ICAS-SAHP, AMS. Cultura 24/1964).



Tesoro de El Carambolo. Colección Municipal. Ayuntamiento de Sevilla. En depósito en Museo Arqueológico de Sevilla. © Pepe Morón

como es habitual en casos similares, algunas leyendas sobre la historia del descubrimiento del tesoro y las gestiones posteriores en torno a él. Una de las que ha circulado hasta hace pocos años es la de que estuvo muchos años guardado en el Banco de España de Madrid. Incluso una conocida asociación cultural reivindicaba, aún en 2007, que retornara a Sevilla²⁰, cuando lo cierto es que el *Tesoro de El Carambolo*, desde su exhumación, solo ha estado dos semanas fuera de Sevilla, entre el 7 y 28 de marzo de 1962; dos semanas en las que fue temporalmente depositado en el Museo Arqueológico Nacional para su restauración, según consta en la copia del acta de entrega y devolución que se conserva en el archivo del MAS²¹.

La incorporación de este extraordinario tesoro al Museo Arqueológico de Sevilla fue el broche de oro, nunca mejor dicho, del proceso de confluencia de los dos museos arqueológicos sevillanos. Las negociaciones y procedimientos administrativos se demoraron y no fue hasta nueve años después del hallazgo, el 30 de octubre de 1967, que el Ayuntamiento hace efectivo el depósito previsto como condición en la cesión estatal. La necesidad de una exposición pública digna, elocuente y segura fue el motor de un proceso de ampliación y modernización del MAPS, tan importante como el proyecto ejecutado en los años 40 del siglo XX para su nueva instalación. Por iniciativa del director general de Bellas Artes, Florentino Pérez Embid, se planificó y ejecutó una ambiciosa reforma, en la que, además de completarse el programa expositivo permanente, el museo se dotó de una nueva planta con amplios y lu-

20. Noticia del 18 de septiembre de 2007 en *Diario de Sevilla*, p. 45; *ABC* de Sevilla, p. 69 y artículo de opinión “Carambolas por Sevilla, no” de Antonio Zoido en *El Correo de Andalucía*, de la misma fecha, p. 5. En todos ellos, se desmiente la afirmación de la Asociación “Velázquez por Sevilla”, pero se da fecha errónea para el breve y único periodo en que el tesoro estuvo fuera de Sevilla.

21. Archivo MAS, expedientes de incremento de fondos: “Tesoro del Carambolo”, documento C1-14. Por otros documentos de este expediente sabemos que hubo petición del Museo Arqueológico Nacional de exponerlo, con motivo del VIII Congreso Nacional de Arqueología, que se celebraba en Madrid en esas fechas, y que la Dirección General de Bellas Artes dio su autorización con condiciones. Aunque no consta en el archivo del museo, sabemos que efectivamente fue expuesto en el Casón del Buen Retiro (*ABC*, nº18264, edición de Andalucía, 14 de marzo de 1962, p. 9 y 45).



Proyecto Básico Arquitectónico y Museográfico del Museo Arqueológico de Sevilla: Sala del Tesoro de El Carambolo. © Estudio de Arquitectura Vázquez Consuegra

minosos espacios para biblioteca, sala de investigadores, despachos para conservadores, administración y dirección, salón de actos, salas de exposiciones temporales y talleres de restauración. El planteamiento, diseño y ejecución de los nuevos espacios e instalaciones, con criterios de modernidad de la época, denotan que este museo era uno de los más apreciados y valorados en la política museística de la época.

El ala occidental de la planta semi-sótano se adecuó para la exposición de las colecciones prehistóricas y protohistóricas, a partir de un eje central del recorrido expositivo establecido en la sala VI, donde quedaron expuestos el *Tesoro* y la *Astarté de El Carambolo* bajo extraordinarias medidas de seguridad para el momento, pero que afectaban solo a esa sala y sus dos vitrinas. Esta última ampliación fue inaugurada el 4 de marzo de 1973.

Unos años después, las medidas de seguridad se consideraron insuficientes, por la escasa protección del edificio en general, en el contexto de la ola de robos que sufrió el patrimonio histórico español, especialmente el eclesiástico, en los años 70. Esto motivó la decisión del entonces Ministerio de Cultura de guardar este tesoro en la cámara acorazada de una entidad bancaria y exponer una reproducción realizada por el excelente orfebre sevillano Fernando Marmolejo.

Desde que, en 1989, el I Plan General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía determinara el estado de necesidad de intervención arquitectónica del MAS, en razón de las patologías y de la inadecuación funcional del edificio respecto de los requisitos de la museología y las demandas de la sociedad, esta institución tiene su promesa de reforma en un horizonte próximo que va alejándose, cual espejismo en el desierto, a medida que la fecha anunciada se acerca. Esto ha tenido fatales consecuencias, al irse agravando con el tiempo los problemas estructurales de

la institución –arquitectónicos y funcionales–, ya que el señuelo de las cercanas obras de reforma integral –que aún siguen sin acometerse– ha servido para justificar la no realización de inversiones de mantenimiento o adecuación de la envergadura necesaria. Y ello ha supuesto que las piezas originales del *Tesoro de El Carambolo* hayan seguido ocultas, mientras que se daba la paradoja de que en la publicidad turística figuraba como lo más destacado del MAS y uno de los principales atractivos de la oferta cultural de la ciudad.

La apertura de un fructífero periodo de cooperación técnica entre el Estado y la Comunidad Autónoma, en la primera década de este siglo, impulsada con acierto por responsables de la política museística de ambas administraciones –principalmente María del Mar Villafranca, Pablo Suárez y Marina Chinchilla²²–, supuso un salto cuantitativo y cualitativo en el desarrollo de los planes museológicos en Andalucía y, consecuentemente, en actuaciones en las infraestructuras y equipamientos de algunos museos andaluces. Tras décadas de espera, inaugurados el Museo Picasso de Málaga y la nueva sede del Museo de Almería, parecía que había llegado la hora del MAS que, por primera vez y junto al Museo de Málaga, se sitúa entre los principales objetivos del programa de legislatura de la Consejería de Cultura.

Y, en esos momentos, otra vez *El Carambolo* viene a dar un nuevo impulso a Sevilla y su Museo Arqueológico. En la conmemoración del cincuentenario de su descubrimiento, la exposición *El Carambolo. 50 años de un tesoro* tuvo una incidencia decisiva en el compromiso estatal de rehabilitación integral del Museo, a instancias del Congreso de los Diputados²³. Comisariada por José Luis Escacena y Fernando Amores, la muestra, además de hacer un recorrido por la investigación arqueológica, incorporando los resultados de las excavaciones realizadas en el yacimiento entre 2002 y 2005, marcó el inicio de un camino sin retorno en la forma de exponer el tesoro, inseparable de la cultura material de su contexto histórico y cultural, con un discurso actualizado y, claro está, con la autenticidad y la emoción de las piezas originales. La nueva Sala Monográfica “El Carambolo”, inaugurada en el MAS en 2012, responde a estas propuestas compartidas en el ámbito profesional y ciudadano, si bien no cumple con ese último requisito, pues aún se expone la reproducción de Marmolejo, por motivo puramente presupuestario, que podría solventarse con mecenazgo privado y voluntad política cooperativa entre las administraciones públicas.

El proyecto arquitectónico y museográfico para la rehabilitación integral del MAS, firmado por el estudio de arquitectura de Guillermo Vázquez Consuegra, asume este valor potenciador del Tesoro del Carambolo respecto de la institución y, por ello, lo sitúa en el “corazón” del edificio, en el nivel inferior de la gran rotonda oval que, en su planta principal, dará la bienvenida al público. En el centro de una sala especialmente diseñada e iluminada, el *Tesoro*, acompañado de la pequeña escultura en bronce de la *Astarté de El Carambolo* – ambos piezas únicas en el mundo– y los tesoros de Ébora y Mairena del Alcor, será el eje que articulará un discurso singular, que solo el MAS puede ofrecer, sobre los santuarios fenicios del litoral de lo que fue el gran golfo tartesio que, en el I milenio a.C., ocupaba las actuales marismas del Guadalquivir. El de *El Carambolo*, en la cabecera del amplio estuario que entonces formaba el río, frente a la colonia o emporio fenicio de Spal, era seguramente el más importante de todos ellos y debió funcionar como institución polivalente de ámbito regional.

22. Los dos primeros, directores generales sucesivos de la Junta de Andalucía, responsables de la política museística, y la tercera, subdirectora general de los Museos Estatales.

23. Boletines del Congreso de los Diputados números D-34 y D-186 de 18/06/2008 y 16/04/2009 y Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados, Comisión de Cultura, número 235 de 25/03/2009: iniciativa, aprobación y enmiendas a la Proposición no de ley relativa al desarrollo del Plan Museológico del Museo Arqueológico de Sevilla, presentada por el Grupo Parlamentario Popular.

**BIBLIOGRAFÍA:**

Aguado García, Paloma (2013). El presbítero Francisco Mateos-Gago y Fernández y su contribución intelectual en la Sevilla del XIX. *SEHA*, n. 7, p. 39-48.

Amores Carredano, Fernando (coord.) (2009). *El Carambolo: 50 años de un tesoro*. Sevilla: Consejería de Cultura.

Ariza y Montero-Corbacho, Antonio María y Caballero Infante Zuazo, Francisco (1891). *Catálogo Descriptivo de los objetos arqueológicos de la Colección del Sr. Dr. D. Francisco Mateos Gago*. Sevilla: El Obrero de Nazaret.

Beltrán Fortes, José y López Rodríguez, José Ramón (2012). Historia de las colecciones del Museo Arqueológico de Sevilla (España). *Horti Hesperidum*, II, 1, p. 95-109.

Camacho Moreno, Manuel (2013). *Arqueología, museo y sociedad: Juan Lafita y el Museo Arqueológico de Sevilla: la etapa 1925-1936*. Universidad de Sevilla. Tesis de Licenciatura. Inédita.

Carriazo Arroquia, Juan de Mata (1958). *Un tesoro digno de Argantonio: joyas de oro prehistóricas del Cerro de El Carambolo (Sevilla)*. ABC de Madrid y Sevilla, 16-11-1958, p. 71-73 y 37-41 respectivamente.

Collantes de Terán y Delorme, Francisco (1967). *El Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Fernández-Chicarro y de Dios, Concepción (1947). La colección de marfiles, producto del comercio fenicio o púnico, del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. *Archivo Español de Arqueología*, vol. XX, p. 220-224.

Fernández-Chicarro y de Dios, Concepción (1953). Adquisiciones del Museo Arqueológico de Sevilla en 1953. *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, v. XIV, p. 66-70.

Fernández Flores, Álvaro y Rodríguez Azogue, Araceli (2007). *Tartessos desvelado: la colonización fenicia del suroeste peninsular y el origen y ocaso de Tartessos*. Córdoba: Almuzara.

Guichot y Sierra, Alejandro (1935). *El Cicerone de Sevilla, monumentos y artes bellas*. Sevilla: Imprenta Municipal, t. II.

Lafita Díaz, Juan (1944). Museo Arqueológico de Sevilla. *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, v. IV, p. 122-128.

Lorenzo Morilla, José (1987). *El Museo Arqueológico Provincial de Sevilla: historia e institución*. Memoria de Licenciatura. Inédita. Sevilla.

Lorenzo Morilla, José (1992). La creación del Museo Arqueológico de Sevilla. *Atrio*, n. 4, p. 139-145.



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

Montserrat Barragán Jané

Desde la creación del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla en 1972¹, ha existido una estrecha relación entre este museo y el patrimonio histórico cultural del Ayuntamiento de Sevilla. El primer depósito de piezas tuvo lugar en febrero de 1973, unos meses antes de la apertura al público del museo, y consistió en un conjunto heterogéneo de objetos de cerámica y azulejería del Museo Arqueológico Municipal que habían ingresado como depósitos en 1950 en el Museo Arqueológico Provincial y que vinieron a este museo junto con otras piezas de titularidad estatal de similares características. El último ingreso se produjo en abril de 2004 con el depósito de seis carteles anunciadores de la Bienal de Flamenco de Sevilla tras una exposición conmemorativa de los 25 años de la Bienal y que vinieron a completar un depósito anterior de 1986².

Entre ambas fechas han tenido lugar otros depósitos de distinta envergadura e importancia para el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla: la colección de carteles anunciadores de las fiestas primaverales de Sevilla –que son objeto de tratamiento específico en esta obra por parte de Juan Lacomba– y otros depósitos menores en número y en entidad que más adelante se describirán.

Uno de los conjuntos más numeroso lo componen 203 fotografías de Sevilla de entre finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX que formaron parte de la exposición *Imágenes de Sevilla*, organizada en el Alcázar en 1984 por la delegación de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla. Desconocemos las razones que llevaron al entonces responsable de la misma, Bernardo Bueno Beltrán, a proponer este depósito, aunque sospechamos que pudo deberse a que aún no se había creado la Fototeca Municipal. El listado de fotografías que componen el depósito indica, además del título de la misma, la fecha y el formato original de la imagen, el autor y la colección a la que pertenecen. La mayoría de las fotografías no tiene autor conocido y solo de unas pocas están identificados los fotógrafos, siendo los más frecuentes Emigdio Mariani, Almela, y en menor medida Plácido Cembrano, Duk y Serrano. Del mismo

1. Decreto 968/1972 de 23 de marzo por el que se crea el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla (BOE nº 94, de 19 de abril de 1972)

2. Dos bocetos de Manuel Ángeles Ortiz sirvieron como cartel anunciador de la Bienal en 1984.



Recibimiento a los pilotos del hidroavión Plus Ultra durante la inauguración del puente de Alfonso XIII. Abril 1926. Fotografía Mariani y Piazza

modo, la mayoría de ellas corresponden a colecciones particulares sin identificar salvo algunas pocas que proceden de la colección Gil Rodríguez y de la Gómez de Entrena.

Las distinciones entre fondos museográficos y fondos documentales no estaban apenas esbozadas en 1985 y hoy en día esa distinción sigue sin poder establecerse de una manera categórica para un tipo de bienes de manera universal según su naturaleza. Cada museo, según su temática, su programa expositivo y el conjunto de sus colecciones o fondos museográficos, debe determinar la frontera entre ambos tipos de fondos. La conceptualización como fondos documentales de un conjunto de objetos es por tanto arbitraria o relativa. Los fondos documentales se definen como “aquellas series documentales en soportes diversos de escritura, imagen y sonido cuya característica común básica es ser ejemplares únicos, no meras copias de una edición. Constituyen un tipo especial de fondos museográficos que solo ocasionalmente tienen interés expositivo pero que son un pilar fundamental para la investigación” (Carretero Pérez, 1998: 10). Es por ello que, desde el punto de vista de este museo, serían las placas de cristal, las estereoscopias o los negativos originales que dieron lugar a esas reproducciones ampliadas en papel las que podrían inscribirse como bienes muebles o fondos museográficos pero no estas reproducciones que, a pesar de su baja calidad de impresión, son muy interesantes como testimonio de una época. El museo nunca las utilizó en modo alguno más que como eventual elemento de decoración de algún pasillo o despacho.

No es objeto de este artículo analizar el porqué de los depósitos en otras instituciones de una parte de las colecciones de bienes muebles del Ayuntamiento aunque es evidente que razones de diversa índole y muy complejas



Grupo de cigarreras en la Real Fábrica de Tabacos. Hacia 1928. C.P.

impidieron que el Consistorio asumiera la custodia, conservación y difusión de parte de su patrimonio cultural durante décadas. Desde el cierre definitivo del Museo Municipal en 1950 hasta la reciente creación de varios espacios museísticos a cargo del área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla³, la falta de un proyecto global de conservación y exposición de estas colecciones que dotara al Ayuntamiento de espacios que cumplieran los requisitos adecuados así como de personal técnico propio, propició que estas fueran depositadas en otras instituciones donde se han custodiado, conservado, investigado a veces y, en distinta medida, mostrado al público.

Estos depósitos garantizaron en algunos casos la perdurabilidad de estos fondos ya que la ausencia de la infraestructura, de personal técnico y de controles documentales suele aparejar la pérdida física o el deterioro de los bienes muebles. Eso es lo que casi ocurrió con la colección de carteles de Semana Santa y Feria de Sevilla. Dispersos por distintas dependencias del Pabellón Mudéjar que aún estaban bajo el control del Ayuntamiento, así como en otras dependencias, todos ellos en condiciones inadecuadas, los carteles de las fiestas de primavera fueron depositados en el museo en 1979⁴, en un estado de conservación lamentable según consta en diversa documentación de la

3. Orden de 7 de abril de 2014 por la que se autoriza la creación de Patrimonium Hispalense, Colección Municipal de Sevilla, y se acuerda su inscripción en el Registro de Museos de Andalucía (BOJA nº 90, de 20 de mayo de 2014).

4. En agosto de 1979, José Luis Ortiz Nuevo, entonces concejal delegado de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, depositó los 92 carteles existentes hasta esa fecha aunque hubo depósitos de otros ejemplares ese mismo año y en los años 1986, 1990 y 1991.



Calle exornada de la Feria. Ca. 1920. © Colección Gómez de Entrena.

época. Fue necesaria una inversión considerable para su restauración y para la adquisición de mobiliario específico para su almacenamiento que se consiguió por medios muy diversos, entre otros la de llamar la atención a las administraciones mediante la iniciativa de mostrar una selección de la colección en la exposición temporal *Vamos a restaurar los carteles* en 1979 y en la de *El cartel en Sevilla* en 1981.

En cualquier caso, la historia y el análisis de los depósitos municipales en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla ponen de manifiesto que estos no respondieron a un programa reglamentado y consensuado entre ambas instituciones que se haya mantenido en el tiempo con la coherencia deseada. La motivación del Ayuntamiento de Sevilla ya la hemos esbozado, la del museo parecía estar relacionada con el interés por completar las heterogéneas colecciones fundacionales del mismo y mejorar o ampliar la variedad de la exposición permanente.

Desconocemos si el Ayuntamiento de Sevilla tenía la intención de mantener en el tiempo esos depósitos, de manera que los conjuntos más significativos permanecieran unidos en un mismo lugar, pero algo parecido debió acordarse, al menos de manera informal, entre los distintos responsables municipales y el que fue director de este museo durante más de treinta años, Antonio Limón Delgado, a tenor de los escritos que se conservan en el archivo administrativo del museo. Los depósitos de los carteles de fiestas a cargo de Manuel Fernández Floranes, teniente de alcalde de Turismo y Relaciones Públicas, se sucedieron hasta 1991, alcanzándose finalmente los 106 ejemplares⁵.

5. No fueron depositados en el museo los carteles correspondientes a los años 1981, 1982 y 1983.

Del mismo modo, el depósito de un conjunto de cuatro maquetas de las portadas de la Feria, en marzo de 1990, no encontró continuidad aunque podemos inferir que debió hablarse de esa posibilidad ya que en 1995 el director del museo dirigió un escrito al Ayuntamiento de Sevilla en el que inquiría por la continuidad de los depósitos de los carteles y de las maquetas, al que respondió Jaime Bretón, segundo teniente de alcalde, que esos objetos a partir de 1992 se quedarían en las dependencias del Ayuntamiento, dando así por finalizada la relación de depósitos de este tipo en el museo.

Estos añadidos sucesivos a los depósitos iniciales tuvieron escaso impacto en la exposición permanente del museo ya que los quince ejemplares de carteles de fiestas que se expusieron en el museo lo estuvieron de manera ininterrumpida desde principios de los años 80 hasta el año 2005 sin cambio ni añadido alguno, mientras que las maquetas de las portadas de la Feria nunca han estado expuestas de manera permanente. Es evidente por ello que el interés del museo en estas piezas no era el incremento de las colecciones con vistas a ampliar su exposición permanente sino, más bien, la de responder a las necesidades del Ayuntamiento en su deseo de conservar esa parte del patrimonio municipal de manera que se evitara su dispersión o un posible almacenamiento erróneo.

Esta intensa relación entre el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla y el Ayuntamiento de la ciudad, lógica desde el punto de vista de la ubicación de ambas instituciones, no deja de ser curiosa porque no puede afirmarse que el Ayuntamiento de Sevilla cuente entre su patrimonio con colecciones de carácter etnológico en sentido estricto y tal y como las entendemos hoy en día aunque, desde luego, sí de colecciones susceptibles de lecturas antropológicas. Esta diferencia, sutil si se quiere, es muy evidente cuando se analiza el impacto que la colección municipal depositada en el museo ha tenido en su exposición permanente a lo largo de los más de cuarenta años de vida del museo y, por tanto, su potencial museográfico en el contexto del patrimonio etnológico.

Los depósitos municipales que han tenido visibilidad en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla han sido la colección de carteles de fiestas primaverales y la colección de cerámica y azulejería. De los primeros se expuso una pequeña selección de 15 carteles en una de las galerías de la planta primera del museo desde 1984 hasta finales de 2005⁶. Estos fondos no formaron parte del montaje expositivo inicial del museo en 1973 y se incluyeron más tarde gracias al vacío que dejaron algunas colecciones que se trasladaron a la exposición de la planta semisótano. El discurso expositivo se centraba en mostrarlos en oposición a las pinturas costumbristas de Andrés Parladé, conde de Aguiar, como dos conjuntos de obras artísticas que reflejan formas opuestas y divergentes de entender la fiesta: una trágica y triste, la de Aguiar, y otra alegre y más convencional, la que ofrecen los carteles de fiestas. A pesar de que las piezas expuestas solo suponían el 14% del total de la colección de carteles de fiestas primaverales y, en el conjunto de la exposición permanente del museo en el momento de su mayor extensión⁷, no alcanzaba el 0,20% del total de fondos expuestos, este conjunto era uno de los que más aceptación encontraba entre el público, según se desprendía de los datos de una encuesta programada en 1997 encaminada a medir el grado de satisfacción de los distintos tipos de montajes museográficos que existían en el museo (Barragán Jané y Limón Delgado, 1998) y, hoy en día, tras nueve años de cierre de la exposición en la planta primera, es una de las colecciones por las que más pregunta el público visitante y que lamenta no encontrar en su visita.

6. En ese año se desmontó la exposición completa de esa planta necesitada de una importante reforma museográfica tanto conceptual como en lo relativo a la conservación preventiva y que aún está a la espera de acometerse por parte de la administración titular del museo, el Ministerio de Cultura.

7. Entre los años 1995 y 2005, el museo contó con la mayor superficie dedicada a exposición permanente, algo más de 7.000 metros cuadrados distribuidos en tres plantas.



Inauguración de la exposición "El cartel en Sevilla" en 1982, con la asistencia de la ministra de Cultura, Soledad Becerril, y el alcalde de Sevilla, Luis Uruñuela. © Archivo MACPS

Fernández-Chicarro, el depósito fue realizado en febrero de 1973, pero la relación de piezas fue redactada tardíamente en 1975. En dicha acta se relacionaron por error todas las piezas que estaban seleccionadas para ese montaje expositivo que se abrió al público en 1976⁸.

Esta inclusión incorrecta de piezas oscureció el origen de parte de las mismas ya que en el oficio al que acompaña el Acta se hace constar expresamente que todas ellas eran propiedad del Estado cuando ahora sabemos que al menos 75 piezas no eran de titularidad estatal sino que tenían distintas procedencias y titularidades: ocho azulejos que correspondían a un depósito de Ignacio Medina y Fernández de Córdoba, duque de Segorbe⁹, y 67 piezas que ahora están identificadas como parte de la colección municipal.

Los cambios que se realizaron en el montaje expositivo de la colección de azulejería solo afectaron a su ubicación, por lo que la identificación de esas piezas ante el público no ha mejorado hasta este mismo año, en que el museo ha reformado el discurso y la museografía de la galería de azulejos en la que se incluyen 34 piezas que corresponden a la colección municipal, ahora sí, debidamente identificadas.

La historia del depósito de la colección de cerámica y azulejería del Ayuntamiento en el Museo de Artes y Costumbres Populares es tan fragmentaria y está tan poco documentada que, a pesar de ser un depósito relativamente reciente comparado con la historia centenaria de otros museos, serviría de ejemplo perfecto para ilustrar la importancia de la documentación en museología y las nefastas consecuencias de la falta de dedicación a las tareas de registro de los fondos. Hasta el momento, los principales esfuerzos han estado dirigidos a la identificación de las piezas que componen la colección como paso previo a su estudio y catalogación, tarea esta que ya ha sido iniciada pero en la que aún queda mucho por hacer.

Todas las personas que en las últimas décadas del Museo de Artes y Costumbres Populares han trabajado en él con una cierta continuidad sabían que una parte de la colección de cerámica, y más aún de la de azulejería, era de procedencia municipal, pero nadie había podido determinar a ciencia cierta cuántas piezas o registros componían

8. En ese acta solo se identifican siete piezas con las siglas R.O.D. (relación de objetos en depósito), pero sin que se haga constancia de quién era el depositante.

9. Este depósito fue levantado parcialmente en 1979 por el propietario.

esa colección, entre otras cosas porque las personas que gestionaron la llegada de esos fondos dejaron de tener vinculación con las instituciones implicadas a los pocos años del depósito y, en parte, porque las tareas en los museos normalmente desbordan al personal, cuando este existe.

Tan escueta era esa identificación que en el catálogo del museo (Limón Delgado, 1981) solo se aventura que los dos albarellos de cuerda seca (DO377A y DO378A) debieron exponerse en el Museo Municipal de la Torre de don Fadrique¹⁰. Por su parte, Alfonso Pleguezuelo avanza sobre la colección de azulejos del museo que "... se formó coyunturalmente a raíz de la creación del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla con fondos procedentes en su inmensa mayoría del actual Museo Arqueológico Provincial, que a su vez había recibido cierta cantidad de piezas del antiguo Museo Arqueológico Municipal, cuyos fondos agrupó el erudito historiador, artista y coleccionista José Gestoso" (Pleguezuelo Hernández, 1989: 14-15), pero desgraciadamente en el apartado dedicado a las fichas de las piezas solo hay una identificación positiva, la relativa a la pieza DO612A (Cat. 45) que se incluye en la selección que acompaña a este texto. Por si fuera necesario el descargo, hacemos constar que el objetivo de las publicaciones mencionadas no era la aclaración de la titularidad de las piezas que componían la colección, fuera en propiedad o en depósito, del museo, sino un primer inventario ordenado que no existía y una primera catalogación técnica, histórica y funcional de la colección que debiera de haberse ampliado con los años.

Ni qué decir tiene que en los instrumentos de documentación de fondos del museo, el libro de inventario de los depósitos estatales o el de otros depósitos, no se hacía mención alguna del Ayuntamiento de Sevilla como propietario o depositante de piezas de cerámica o azulejería, lo cual era lógico teniendo en cuenta lo declarado en las actas de depósito del Museo Arqueológico Provincial y otras relaciones de piezas facilitadas por el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

La primera identificación de cierta envergadura respecto de la colección de cerámica y de azulejería de la colección municipal tuvo lugar en 1983 cuando el Museo Arqueológico de Sevilla organizó una exposición temporal dedicada a la colección municipal y solicitaron el préstamo de 15 piezas que ilustraban la variedad del conjunto. De entre los platos se seleccionaron tres: uno de reflejo metálico del siglo XVI (DO467A), uno de cerámica de Triana del siglo XVIII asociado a la orden cartujana (DO469A) y otro talaverano del siglo XVII de la serie tricolor (DO475A). Se incluyeron también los dos jarrones de Talavera de finales del siglo XVII donados por la infanta María Luisa Fernanda de Borbón (DO782A y DO783A). De entre los albarellos se seleccionaron, además de uno de los dos magníficos ejemplares de cuerda seca ya mencionados y que actualmente se encuentra en el Centro de la Cerámica de Triana, otro trianero que se incluye entre las piezas seleccionadas para esta obra (DO347A) (Cat. 42), y otros dos del siglo XVIII, uno trianero con escudo de la orden jerónima (DO360A) y otro de la misma cronología, posiblemente talaverano, con escena de leñador y castillo (DO377A). Por último, se prestaron seis azulejos, de entre ellos varios que se incluyen en este libro: DO700A, DO710A (Cat. 49) y DO562A (Cat. 43) y otros tres que actualmente se encuentran en el Centro de la Cerámica de Triana: un panel de ocho azulejos planos pintados del círculo de Cristóbal de Augusta, un azulejo pintado con el emblema del Cabildo de la Catedral de Sevilla y otro vinculado a Niculoso Pisano que representa a dos erotes.

Entre finales de 1987 y principios de 1988 se tiene constancia de que el Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla inició la tarea de identificar los bienes muebles de carácter histórico artístico de su propiedad y así se comunicó al museo que varias personas estaban dedicadas a esa tarea y se solicitaba que se les facilitara

10. La parte de la colección municipal que se trasladó a la Torre de don Fadrique fue fundamentalmente la correspondiente a arqueología mientras que la de cerámica y azulejería permaneció en la Casa Consistorial hasta 1950.



Antiguo montaje museográfico de la galería de carteles en el Museo.
© Archivo MACPS



La colección de azulejos en la antigua instalación de la planta semisótano del Museo en 1976. © Archivo MACPS

el acceso a los fondos a fin de su identificación¹¹. El resultado de dicho trabajo, al menos en lo que respecta a esta colección, supuso solo un ligerísimo avance en el conocimiento del número de piezas que la integraban ya que solo se identificó una pieza nueva: un panel de ocho azulejos planos pintados que representan un grupo de querubos con guirnaldas en la parte de arriba y otro de geniecillos con extremidades fitomorfas en la de abajo (DO686A).

Durante los veinte años siguientes no se avanzó un ápice en la identificación de las piezas que componían la colección municipal. Las razones son muy variadas y reflejan muy bien la actividad de este museo en esos años, así como la falta de personal técnico suficiente para abordar trabajos de investigación y catalogación de las colecciones. El incremento de las colecciones propias del museo hasta las más de 23.000 piezas actuales absorbieron al área de la gestión de fondos en las tareas básicas de registro e inventario, la intensa actividad del museo en la producción de exposiciones temporales no dejó tiempo para otras tareas consideradas “de fondo” y la reforma y mejora de algunas áreas de reserva en las que se alojaban otro tipo de colecciones confluyeron para que las piezas de azulejería y cerámica histórica se incluyeran en el programa estándar de conservación preventiva, pero poco más.

La identificación de esta colección experimentó un gran avance cuando se localizó un artículo de J.L.V. en la revista *Bética*¹² dedicado al Museo Municipal de Sevilla en el que se incluían varias fotografías del montaje expositivo de la colección en el Ayuntamiento de Sevilla. Las fotos parecen corresponder a la instalación del museo en los salones de la planta alta del edificio del Ayuntamiento de Sevilla y permiten una correlación entre buena parte de las piezas que componían la colección y los fondos que están en este museo.

Sin duda el impulso definitivo en el estudio de este depósito se produjo en 2011 cuando el ICAS contactó con este museo para identificar el patrimonio histórico del Ayuntamiento de Sevilla en el contexto del proyecto de creación de su colección museográfica. La necesidad de aportar un inventario completo de los bienes de la co-

11. Las investigadoras, contratadas dentro del programa “Andalucía Joven”, fueron Marta Ruiz Marín, Isabel López Delgado y María de la Cinta González Pala.

12. La revista *Bética* fue fundada por Félix Sánchez Blanco y se publicó entre 1913 y 1916. El artículo podría ser del final de ese periodo porque hace mención de la próxima instalación del museo en el antiguo vestíbulo del Ayuntamiento, lo que tuvo lugar en 1916.

lección como requisito imprescindible para la autorización de dicha creación¹³ resultó un imperativo para ambas administraciones que iniciaron el trabajo de identificación de las piezas de cerámica y azulejería de titularidad municipal que se encontraban en este museo. De parte del Ayuntamiento de Sevilla, le correspondió la tarea al profesor Fernando Amores con un pequeño equipo de colaboradores y, de parte del museo, al personal técnico del mismo.

Además de los instrumentos de gestión de fondos propios de la museología: inventarios, libros de registro, catálogos, programas informáticos de gestión documental, archivos fotográficos, etc., mediante los que se controla el total de fondos que se encuentran en el museo, el documento imprescindible para identificar las piezas de la colección municipal fue el inventario de los más de 4.000 fondos que el Ayuntamiento de Sevilla depositó en el Museo Arqueológico de Sevilla en 1945 y 1950.

Más del 95% de ese depósito tiene carácter arqueológico y continúa en las áreas de reserva de ese museo, pero entre ellas existía un pequeño número de objetos de cerámica y azulejería de cronología moderna y contemporánea que no encajaban en el Museo Arqueológico¹⁴. Es difícil evaluar el número exacto de los fondos susceptibles de estar en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla porque algunos registros están descritos de manera tan escueta (por ejemplo, “vasija de barro con un asa”) que ni siquiera nos permite asegurar que se trata de cerámica de origen moderno. Es por ello que el estado actual de nuestro conocimiento sobre la colección municipal depositada en este museo, en lo relativo a su identificación e inventario, estando muy avanzado, no es completo y es posible que nunca llegue a serlo del todo.

Actualmente consideramos que unos 150 registros del inventario municipal se corresponden con piezas de cerámica y azulejería de época moderna que son susceptibles de estar en nuestro museo. A ellas hay que añadir unas tres o cuatro piezas más que no aparecen en ese inventario (una imagen de Cristo bordado en un paño de sarga, un plato talaverano de los llamados “de engaño”, etc.) pero que hemos podido identificar gracias a las fotografías que ilustran el artículo sobre la colección municipal de la revista *Bética*.

La tarea no está exenta de dificultades porque esas fotografías han puesto de manifiesto que muchos de los registros del inventario municipal no se refieren a piezas individuales sino a conjuntos de piezas que estaban enmarcadas y que, como tales, estaban expuestos en las salas de exposición del Museo Municipal. Hasta el momento se ha podido realizar la identificación positiva de algo más de 120 registros¹⁵, gracias a que algunas piezas son fácilmente reconocibles en las fotografías o presentan algún motivo iconográfico muy significativo, o tienen una leyenda que las singulariza o incluso por haber un único ejemplar de las características que se detallan. De entre esos registros, 67 piezas aparecen en el acta de depósito de piezas que se suscribió en 1975 entre los dos museos de la plaza de América.

Aún quedan unos 30 registros en los que la identificación es dudosa o todavía no se ha podido realizar por varias razones, bien porque algunas piezas tienen motivos decorativos seriados que son descritos de manera muy genérica¹⁶, o bien porque ningún azulejo de los existentes en el museo encaja por completo, sea por la técnica,

13. Artículo 8 de la Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones museográficas de Andalucía. (BOJA nº 205, de 18 de octubre de 2007).

14. Se estima hoy en día que las piezas de ese inventario que pudieron venir a este Museo no alcanzan los 160 ejemplares.

15. Hablamos de registros y no de piezas porque algunas entradas del inventario corresponden a conjuntos de varias piezas enmarcadas que actualmente están desagregados por lo que ni siquiera las medidas que se registran en el inventario pueden servir para identificarlas.

16. El número de inventario 5684 se describe como “Cuadro de azulejos, 4 losetas cuenca, motivos florales” lo que resulta tremendamente indefinido.

las medidas o el motivo decorativo, con la descripción del inventario municipal. Tampoco se puede descartar que algunas piezas que no se identifican en este museo pudieran estar aún en el Museo Arqueológico de Sevilla¹⁷.

Recientemente el personal técnico del museo ha iniciado los trabajos de catalogación de esta colección. El primer esbozo que podemos ofrecer se refiere a que una buena parte de la colección, especialmente los azulejos de arista, tiene su correlato en azulejos propiedad del Museo Arqueológico Provincial. La mayoría de estos ingresaron en ese museo entre 1880 y 1890, gracias a donaciones o adquisiciones, según se indica en las fichas redactadas a mediados de la década de los 50 por Concepción Fernández-Chicarro, directora de ese museo. Desgraciadamente poco o nada se indica sobre el origen de los mismos salvo de alguno como el azulejo de arista DO1197A, que reproduce un motivo de fuente o *candelieri*, idéntico a uno estatal (DE600A) del que sabemos que fue donado al Museo Arqueológico Provincial en 1881 por el entonces director del museo Manuel Campos Munilla, lo que hace pensar que el de propiedad municipal tenga un origen similar. Varios azulejos de arista para la decoración de zócalos (DO672A y DO1310A), iguales a otros de origen estatal (DE669A, DE671A, DE673A y DE1188), son muy similares a algunos de los que decoran el refectorio del Convento de Santa Inés de Sevilla.

De nuevo, el contenido del artículo sobre la colección municipal publicado en la revista *Bética* es el que nos informa sobre la procedencia o el primer propietario que tuvieron algunas de las piezas de cerámica y azulejería del Museo Municipal reunidas por Gestoso.

Antonio Cavallini, autor de los frisos que decoraban los pabellones de los Altos Colegios de la Macarena, donó cuatro platos de reflejos metálicos; el marqués de Pickman otros dos platos del mismo tipo y Carlos Jiménez-Placer, periodista, donó un plato de iguales características y una bandeja de cerámica trianera blanca con decoración en azul del siglo XVIII. Esto supone conocer el origen de siete de los ocho platos de reflejo dorado que componen la colección municipal. El duque de T'Serclaes de Tilly¹⁸ donó los siete tarros de botica de loza de Triana decorados en azul sobre blanco que componen la colección. Tomás de Ibarra donó el plato decorado con el escudo de orden religiosa cartuja rodeado por la inscripción "SOI DEL PADRE FRAI JUAN DELA PIEDAD AÑO DE 1768" (DO467A) y los dos albarellos de cuerda seca ya mencionados (DO338 y DO339).

La Academia de Bellas Artes donó 16 cuadros de azulejos de arista y planos pintados, un friso policromo pintado sobre fondo amarillo de estilo renacentista y 152 trozos de guardillas planas, lo que la convierte en una de las mayores proveedoras de la colección, aunque desgraciadamente no podemos saber con exactitud de qué ejemplares se trata dentro del conjunto total. Eduardo de Ibarra donó los otros tres fragmentos de friso de azulejos policromos planos de fondo amarillo del siglo XVI completando los cuatro que componen la colección municipal.

El conde de Valencia de Don Juan donó una cruz procesional de bronce con ornatos platerescos (DO505A), un águila bicéfala de barro policromado de Talavera (E3212) y dos vasijas trianeras del siglo XVIII que no han sido localizadas en el Museo. Luis Palomo, presidente del Centro de Cultura Hispano-Americana, donó varias muestras de azulejos de arista del siglo XVI, lamentablemente sin mayores datos, y finalmente, una interesante sarga bordada del siglo XV fue donada por el Sr. Goyena, probablemente se trate de Irureta Goyena, amigo del conde de Aguiar y coleccionista sevillano (Martí Aixelá, 1994: 201-216).

17. Al menos dos piezas, un par de azulejos por tabla de arista con flamencos (número 5655) y una bandeja de cerámica de Triana con escena de tauromaquia (número 4935), permanecen en el Museo Arqueológico de Sevilla.

18. Probablemente Juan Francisco Pérez de Guzmán y Boza, 1852-1934.

El conjunto de los depósitos municipales en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, en el estado actual de nuestro conocimiento, puede resumirse en el siguiente cuadro¹⁹:

TEMA	OBJETOS	PIEZAS
Cerámica histórica	Platos	21
	Albarellos	9
	Otros (benditera, mancerina, etc.)	4
Fotografías		203
Carteles de fiestas primaverales		106
Azulejos	De relieve	1
	De cuerda seca	4
	Planos pintados	29
	De arista	58
Carteles de la Bienal de Flamenco		8
Maquetas de las portadas de Feria		4
Obra gráfica (Cartel de la <i>Velá</i> de Santa Ana, postales, díptico, etc.)		5
Otros (cruz de bronce, sarga bordada, etc.)		4
TOTAL		456

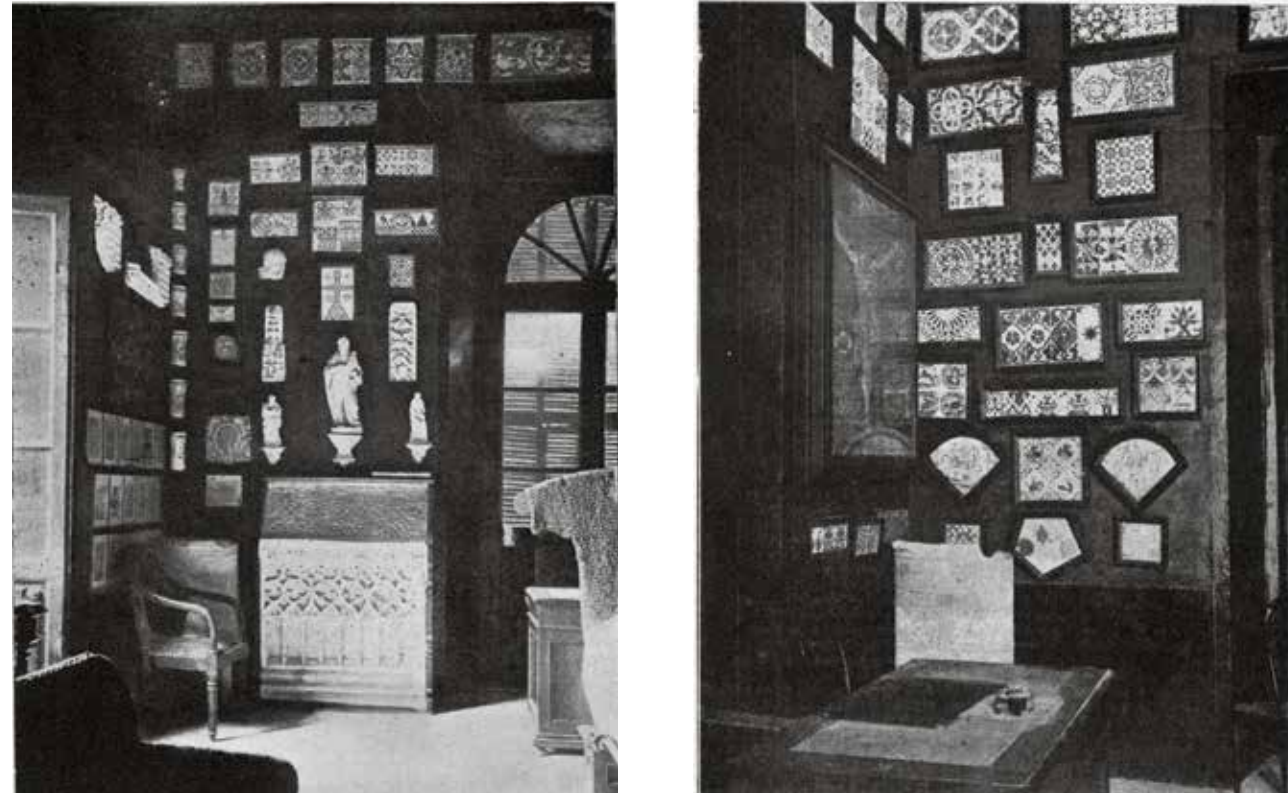
Podría decirse que aquellas colecciones o piezas que no tenían la consideración de pertenecer al campo de las bellas artes en su sentido más convencional, o al de la arqueología, o aquellas que no tenían cabida o relación funcional con algún edificio del Ayuntamiento y que podríamos catalogar dentro de las artes suntuarias o decorativas, son las que acabaron en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

A medida que la colección museográfica *Patrimonium Hispalense* se consolide y amplíe, como parece ser la voluntad del Consistorio, en general, y del ICAS, en particular, es probable que en el futuro se aborden nuevas sedes y proyectos que incluyan algunas de las colecciones que están depositadas en este museo. En líneas generales sería aconsejable que, en tanto esos proyectos específicos no existan, ni se cuente con instalaciones adecuadas para la conservación y custodia de esos bienes muebles, o con personal técnico en número suficiente para garantizar su gestión, se mantengan los depósitos del Ayuntamiento de Sevilla, al menos en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

Es difícil aventurar, por tanto, cuánto más se prolongará la estancia de las colecciones municipales en nuestro museo. Las relaciones entre caseros e inquilinos, cuando son largas, pasan por distintas etapas no siempre fáciles y es habitual que subyazcan cálculos relacionados con el equilibrio entre derechos y responsabilidades. Es por ello que sería recomendable que el Ayuntamiento de Sevilla y el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla²⁰

19. En los dos últimos años el Ayuntamiento de Sevilla ha levantado definitivamente el depósito de 15 piezas para que se integren en los proyectos expositivos del Centro del Mudéjar y del Centro de la Cerámica.

20. Según se establece en el artículo 38 de la Ley 8/2007, de 5 de octubre de 2007, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía (BOJA nº 205, de 18 de octubre de 2007).



Fotografías que ilustran el artículo dedicado al Museo Municipal en la revista *Bética*. 1916. © ICAS-SAPH. HMS, revista *Bética*

renovaran los votos de esta relación mediante la suscripción del reglamentario contrato de depósito que debió de suscribirse en su momento y que, a golpe de urgencias e imprevistos, nunca se hizo. De esa manera se fijarían los compromisos y obligaciones de cada administración, los derechos de uso y de reproducción, la duración mínima del depósito, el procedimiento de renovación, etc., aspectos que permitirían una planificación racional de las actuaciones de ambas partes y que forjarían una alianza más eficaz, si cabe, en un objetivo común: la interpretación y difusión del patrimonio histórico.



BIBLIOGRAFÍA:

Becerra Romana, José María (1992). *Alicatados de Sevilla: estudio de arquitectura técnica*. Sevilla: Probyc, S.L.

Carretero Pérez, Andrés (1998). *Normalización documental de museos*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.

Cerámica de Alcora (1727-1827): la colección del Museo Arqueológico Nacional. (2003). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Franco Polo, Nuria María (2014). *De barro y esmalte: la colección de azulejos del Museo de Cáceres*. Cáceres: Asociación "Adaegina" Amigos del Museo de Cáceres.

Gestoso, José (1903). *Historia de los barro vidriados sevillanos*. Sevilla: Tipografía La Andalucía Moderna.

Limón Delgado, Antonio (1981). *Catálogo del MACPSE*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de BBAA, Archivos y Bibliotecas: Patronato Nacional de Museos, t. I.

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

Martí Ayxelá, Montserrat (1994). Federico de Madrazo en Sevilla, 1858. *Laboratorio de Arte*, n. 7, p. 201-216.

Osuna Lucena, María Isabel (1995). Emigdio Mariani Piazza: trayectoria personal y artística. *Laboratorio de Arte*, n. 8, p. 293-319.

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.

Salas, Nicolás (1991). *Sevilla: crónicas del siglo XX. I, (1895-1920)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Yáñez Polo, Miguel Ángel (1981). *Retratistas y fotógrafos: breve historia de la fotografía sevillana*. Sevilla: Grupo Andaluza de Ediciones.





Los carteles de las fiestas primaverales y la ciudad de Sevilla

Juan Fernández Lacomba

La colección de carteles originales del Ayuntamiento de Sevilla correspondientes a diferentes convocatorias y acontecimientos culturales habidos en la ciudad de Sevilla en los dos últimos siglos, la integran básicamente, en una inmensa mayoría, los pertenecientes a los festejos de primavera, los denominados genéricamente como carteles de Feria o Fiestas Primaverales, aunque también forman parte de dicha colección, en un número menor, otros originales encargados para la difusión de otros festejos o acontecimientos, como la tradicional Velá de Santa Ana, la fiesta del Corpus Christi y, más recientemente, la Bienal de Flamenco, entre otros acontecimientos circunstanciales que han tenido lugar en la ciudad.

En una valoración de conjunto de lo que han sido dichos carteles anunciadores de la Feria de Abril y Fiestas Primaverales de Sevilla, en un periodo de tiempo que asciende casi a 170 años, podríamos considerar globalmente estos originales e impresos de la colección municipal como de las secuencias iconográficas mejor conservadas a nivel nacional. Tanto por lo que estos han tenido de continuidad como encargo oficial en el tiempo, como por la alta calidad de muchos de los ejemplares editados a lo largo de tantos años, pudiendo dicha colección ser considerada entre las mejores conservadas del contexto europeo. A lo cual se añade el hecho de constituir en todo su conjunto un claro exponente certero de la diversidad de los procesos artísticos, estéticos y sociológicos por los que ha discurrido la historia de la ciudad en los dos últimos siglos.

En verdad pocas ciudades pueden enorgullecerse, con sus luces y sus sombras, de una continuidad ciertamente tan dilatada respecto de un elemento artístico relacionado con la difusión y la moderna comunicación como el cartel¹. De hecho, el nivel alcanzado por el cartel sevillano en España solo es equiparable a otras ciudades que

1. En realidad, en el cartel inciden toda una serie de circunstancias sociológicas, comerciales, políticas, etc. Como en todo arte vivo, en el cartel se manifiestan toda una serie de matizaciones y formas culturales. De hecho, la aparición del cartel en la forma que actualmente podemos entender data de hacia la década de 1870, una época en que la perfección de las técnicas de litografía en color hizo posible su producción en serie y una divulgación a gran escala entre las masas. Esto tuvo lugar mediante una serie de técnicas que incidieron en la comunicación visual con el gran público urbano y que, ciertamente, cautivaría a los artistas más destacados del momento. Será pues en los años finales del siglo XIX cuando, especialmente, se dé una conexión absoluta entre el cartel y el arte. A este propósito da buena cuenta de ello la publicación de Barnicoat, J. (1999).

disponen igualmente de una colección similar en la actualidad: como ocurre con Pamplona, Valencia, Zaragoza, Bilbao, o bien entidades como el Círculo de Bellas Artes de Madrid y, más cercanas a nuestro entorno, ciudades como Granada, Jerez o Málaga.

El secular prestigio histórico de la ciudad de Sevilla era desde hacía tiempo un hecho conocido y esta una localidad de referencia en la geografía ilustrada mundial que ya en fechas del siglo XVIII había comenzado a participar de una ampliación de las visitas “turísticas”. Unas fechas en que comenzaba a estar incluida de manera ineludible en el ya tradicional circuito de visitas a ciudades culturales por los viajeros del Grand Tour en el Mediterráneo occidental. La prueba de esta fama quedaría confirmada entonces en la persistencia de Sevilla no solo como un escenario de localización de muchas obras literarias del momento, si no además como fondo pintoresco, sobre todo de óperas musicales, muchas de ellas debidas a algunos de los grandes maestros del momento (Moreno Mengíbar, 1994).

Algunos años después, en torno a la fecha de 1846 en que surge definitivamente la Feria de Abril, podemos decir que la ciudad de Sevilla era ya una ciudad plenamente turística. Durante una serie de décadas esta visión sería revitalizada tanto por la apreciación internacional, evocadora y pintoresca de su pasado, como por el carácter de sus gentes: una serie de personajes singulares y expresivos, descubiertos precisamente por la curiosidad y la mirada de los románticos. Así pues, la ciudad en su conjunto va a ser considerada emblema y sugerencia de la cultura española, llegando a estar Sevilla y “lo sevillano” de moda en el contexto general de la cultura europea, alcanzando su plenitud precisamente a mediados del siglo. Pensemos que estratégicamente la Feria surge como una fiesta agrícola y ganadera, fundamentalmente, pero también comercial, que viene a coincidir con el establecimiento en la ciudad de los Montpensier como infantes de España².

Una etapa en la que Sevilla como ciudad comenzó a configurar nuevos iconos y a escenificar un nuevo episodio de su nuevo destino: el deslumbramiento y la seducción del resto del mundo europeo. Esta sería una tarea que venía a coincidir con el sentir de muchos de los viajeros que a ella llegaban, y de aquellos otros que incluso durante un periodo más o menos largo también decidieron vivir en la ciudad. Así pues, dentro de ese proyecto más o menos consciente, va a ser decisiva la imagen que difunden en Europa y América los viajeros románticos. De una manera especial los llegados después de 1830: una década esta realmente decisiva en la construcción de la imagen internacional de Andalucía y, por extensión, de la totalidad de España. Una etapa en que lo andaluz obtiene la consideración de ser la imagen emblemática de la nación en el resto del mundo, y donde lo sevillano en concreto se consolida como el país de *Carmen*. Toda una referencia para el mundo respecto de la vitalidad, la evocación y la seducción españolas. Ese es, culturalmente hablando, el momento en que surge el cartel de fiestas de manera paralela casi al mismo origen de la Feria en Sevilla, adquiriendo así carta definitiva como “invento comunicador” en los contextos urbanos y sociológicos, ya tocados entonces por la revolución industrial.

Recordemos que el fenómeno de la Feria surge casi simultáneamente a la implantación de las primeras líneas del ferrocarril y se consolida coetáneamente a la llegada de la arquitectura de hierro y los primeros ejemplares de la fotografía pionera en la ciudad. En este sentido, la existencia del cartel en Sevilla vendrá a constituir un verdadero signo de modernidad y una manifestación clara de desarrollo, utilizado como medio de comuni-

2. El 5 de marzo de 1847 la reina Isabel II concedió a Sevilla el privilegio de feria, celebrándose un mes más tarde la primera de la ciudad con la duración de los tres días expresados. Sobre la historia de la Feria véase: Salas, Nicolás (1996). 150 años de Feria de Abril. En: *La Feria de Sevilla. Testimonios de su historia*, p. 13-20. Sevilla: Ayuntamiento, Real Maestranza de Caballería, Diario ABC, Fundación Sevillana de Electricidad, Fundación El Monte y Fundación Cruzcampo. Collantes de Terán Delorme, Francisco (1981). *Crónicas de la Feria. Tomo I. (1847-1916)*. Sevilla: Ayuntamiento. Collantes de Terán Delorme, Francisco (1982). *Crónicas de la Feria. Tomo II. (1917-1956)*. Sevilla: Ayuntamiento.

cación de masas y como reclamo para la difusión de sucesos y eventos de todo tipo: de carácter social, político o industrial. Es lógico, por tanto, asociarlo a un hecho primero mercantil y económico para pronto, en pocos años, pasar claramente a ser un elemento de expresión y convocatoria social propio de los espectáculos colectivos. Un elemento, por otra parte, en donde lo artístico también va cobrando un importante papel estético e identitario que contribuye, sin duda alguna, a la configuración de valores colectivos, contando con la participación decisiva tanto de artistas locales como foráneos a la hora de articular y escenificar la imagen definitiva de la ciudad. Una ciudad, por supuesto, con un pasado secular y prestigioso pero que ahora, desde su misma realidad y de manera abierta, invita y habla al mundo.

En la historia propiamente del cartel de fiestas pueden no obstante establecerse una serie de etapas diferenciadas que responden claramente a distintos episodios indudables. Identificarse igualmente distintos puntos de vista, modas y mentalidades que hacen gala de estéticas y rasgos de estilo temporales. Lo que constituye toda una secuencia de lenguajes variados y estilos que responden a distintos conceptos visuales. Concepciones, en definitiva, artísticas que han sido volcadas en un medio que, en el caso del cartel, han venido a constituir una serie de verdaderos documentos, de visiones significativas dentro de un repertorio efectivo y a su vez exponente de variadas tendencias estéticas y sociales. Creaciones, en definitiva, que en sus mismas intenciones responden a una serie de momentos estilísticos estrechamente vinculados ideológica y estéticamente con la imagen y las modas de la cultura urbana de la ciudad.

Los primeros balbuceos del cartel de fiestas, tal como podríamos entenderlo hoy, se remontan a las primeras décadas de la mitad de la centuria, circulando entonces pasquines monocolors, bandos tipográficos (en distintas escalas con textos columnados: las denominadas “tiras”, o como solía ocurrir con los carteles taurinos



García Ramos 1907

del momento) sobre convocatorias y acontecimientos que tenían lugar durante los festejos: se trataba de meros textos anunciadores que, poco a poco, van añadiendo escudos y viñetas ilustradas e incorporando algunas escenas de rincones monumentales emblemáticos de la ciudad. Más adelante se contempla, ya entrada la década de 1880, la creación de reclamos pictóricos e iconográficos, dotados ya de color mediante técnicas litográficas. Para luego, en la década de 1890, pasar a las primeras escenas con cromolitografías, donde ya se constata la definitiva consolidación del acontecimiento festivo como un fenómeno a partes iguales económico-ganadero y social. Precisamente del año 1894 data la primera convocatoria de concurso del cartel anunciador³.

Hay que señalar que desde el mismo año de creación de la Feria ya se utilizaron bandos y convocatorias tipográficas sin imagen promocional, mediante los cuales se anunciaban los contenidos y se referían los programas de actos, y con los cuales se invitaba a la participación y a la concurrencia. Bandos y folletos aún con un contenido digamos, muy poco escenográfico y teatral de la fiesta, en el sentido más social del término. Una vez consolidado definitivamente el festejo, una excepción en ese momento como imagen relacionada con el evento es la pintura *Vista de la Feria*, debida al pintor sevillano Andrés Cortés, donde se recoge la visión de conjunto del enjambre humano de concentración de tipos castizos, ganados y personajes llegados para la ocasión a la ciudad. Una pintura ejecutada en el año 1856, producto a su vez de un encargo a los diez años de su creación por parte de uno de sus fundadores: el conde de Ibarra. Dicha pintura recoge la escena de conjunto y describe de manera pormenorizada el evento, en su diversidad sociológica y pintoresca más que otra cosa. Un fenómeno entonces solo comparable a otros *meetings points* del momento, también recogidos en pinturas de conjunto, como las carreras de Ascot en Inglaterra, que acogía un acontecimiento anual como la *Golden Cup* que databa de 1807⁴.

Esa visión temprana de Cortés se verá ratificada en la conocida descripción de la Feria de 1869 por parte de un autor emblemático del romanticismo como Gustavo Adolfo Bécquer, en la que el poeta se refiere a que uno de sus mayores atractivos eran “los grupos pintorescos de la gente del campo, con los trajes característicos del país” lo que pone de manifiesto una temprana valoración del “majismo” o del “casticismo” ambiental de carácter populista y romántico, del que solían participar igualmente las altas clases sociales en ocasiones muy señaladas⁵. Pero esta tendencia, curiosamente, no aparecerá como imagen en los carteles hasta algunas décadas después. Una tendencia hacia lo populista que se confirma en el cambio de estética que tiene lugar durante la etapa isabelina (especialmen-

3. El primer premio recayó en el autor Francisco Candela, contando con una cuantía de 500 pesetas (Mateos de los Santos Pérez, 1988).

4. Existen tres versiones de dicho panorama del conjunto de la Feria debidas a la mano de Cortés. Una en la colección de la Compañía Ibarra de Sevilla, otra en la colección del Ayuntamiento de Sevilla, lo que da idea de la voluntad de oficialización de la fiesta en esos momentos y de la necesidad de poseer una iconografía oficial de referencia del festejo, y otra actualmente en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao. De tono menor existen algunas visiones de carácter romántico, producto de los talleres locales siguiendo parámetros de la familia de los Cortés. Así mismo existe alguna escena paralela a la de Andrés Cortés del conjunto escenográfico del Real en el Prado de San Sebastián, debida al pintor moguerense Rafael Romero Barros. Pero, en todo caso, estos serán artistas que no intervendrán artísticamente en el cartel, curiosamente a pesar de estar interesados en la gestación de imágenes y la iconografía de la ciudad. Lo cual confirma una oficialidad aún no avisada de la necesidad de la iconografía identitaria en los carteles oficiales divulgadores del evento. Un festejo que, por otra parte, contaba con la presencia testimonial y participativa de la misma monarquía, y que año tras año iba adquiriendo un papel más social y festivo, paralelo al comercial y ganadero.

5. A la veintena de años transcurridos desde la aparición de la feria Gustavo Adolfo nos dejó una de las descripciones entusiastas que evocan una celebración ya entonces muy consolidada y exitosa en la ciudad, que viene a coincidir con el enorme gentío de tipos y asistentes que describen las pinturas debidas a Andrés Cortés o a su mismo tío Joaquín Domínguez Bécquer: “El panorama que ofrece el real de la feria desde la puerta de San Fernando es imposible describirlo con palabras y apenas el lápiz podría reproducir en conjunto. Hay una riqueza tal de luz, de color y de líneas (...) Figuraos al través de la gasa de oro que finge el polvo su llanura tendida y verde como la esmeralda, el cielo azul y brillante, el aire como inflamado por los rayos de un sol de fuego que todo lo rodea, lo colora y lo enciende. Por un lado se ven las blancas azoteas de Sevilla, los campanarios de sus iglesias, los moriscos miradores, la verdura de los jardines que rebosa por cima de las tapias, los torreones árabes y romanos de los muros (...)”. Bécquer, Gustavo Adolfo. *La feria de Sevilla*. *El Museo Universal*, 25-IV-1869.



Gonzalo Bilbao 1913

te significativa en ese sentido serán toda una serie de eventos y festejos celebrados en Sevilla con motivo de la visita regia del año 1862), donde se hace alarde de un cierto *gitanismo* como estética popular, que también se refleja en las artes escénicas europeas, y que ponen igualmente de manifiesto algunas piezas como *El trovador* y *La Traviata* de Verdi, la *Carmen* de Bizet o el *Barón gitano* de Strauss. En realidad, todo ello respondía a una serie de tendencias y gustos que inciden decisivamente en la ambientación cultural preexistente y que cristalizará en la iconografía sevillana, después muy utilizada como parte integral de la cartelística.

Como prueba de la estrecha unión del cartel con la promoción de la fiesta por parte del mismo Ayuntamiento, en los primeros carteles (que solían ser alargados al modo de los tradicionales bandos) aparece hacia 1881 el escudo de la ciudad como único elemento artístico que hace referencia a la entidad promotora y convocante. El escudo se irá complementando poco a poco con otros iconos más atractivos, como emblemas y referentes sevillanos, con la inclusión de un elemento definitivo y central como la Giralda, que aparece por primera vez en 1885. Elementos que serán utilizados al modo de composiciones o alegorías, con la impronta y el carácter de muchas ilustraciones románticas propias del estilo ecléctico de la etapa de la

Restauración en España. Aunque bien es cierto que en estos momentos el cartel, hasta los años finales del siglo, aún no se concibe abiertamente como una obra con capacidad de comunicación estrictamente artística, sino que más bien posee un aire oficialista; por supuesto con un sentido alegórico y de orla, y, todo lo más, ilustrativo. Siguiendo esta línea no se encargará a ningún artista de relevancia en la ciudad ninguna imagen en relación con el festejo hasta ya entrada prácticamente la última década del siglo. Precisamente del año 1890 data el primer cartel realizado por un artista emblemático del costumbrismo local como José García Ramos, aun cuando existían precedentes de repertorios de tipos andaluces asociados desde mucho antes a lo folclórico⁶.

Todas estas circunstancias que concurrían en la ciudad de Sevilla hicieron confluír una revitalización del potencial del uso del cartel, que efectivamente se produjo durante la etapa de la Belle Époque, sin duda teniendo

6. A este propósito, conviene recordar el primer *Álbum Sevillano* de Casajús de 1838, en gran parte emulando la imagen de los artistas extranjeros, o el *Álbum* de Santigosa del año 1851, que incluía tipos castizos presentes en la feria y que luego adquieren una nueva carta de naturaleza en la imagen del cartel oficial. Dos referencias que son verdaderos precedentes de la edición en 1891 de las ilustraciones de García Ramos incluidas en *La Tierra de María Santísima* de Benito Más y Prat, y en paralelo a la actualización icónica de los “temas del día” propiciados por la tendencia del naturalismo, en aquellos años vigente en el contexto artístico más orientado.



Juan Lafita 1914

genéricamente por referencia los ejemplares litográficos muy divulgados del francés Jules Chéret. En este sentido, se producirán grandes avances técnicos y una superación definitiva de las nuevas modalidades de impresión, recurriéndose a la edición de los carteles en casas litográficas de mayor especialización, lo cual revela una convicción firme en la eficacia de la imagen en la difusión y divulgación explícita e intencionada de la fiesta. Hasta el punto de buscar la óptima calidad encargando incluso su impresión en otras ciudades españolas. Muy emblemático es en ese sentido el cartel del año 1900 encomendado al pintor Gonzalo Bilbao, que volverá a repetir cartel en el año 1913.

El cartel que inaugura el nuevo siglo presenta ya una composición de carácter modernista, con una estructura que es consecuencia en parte de una evolución en la que la programación tipográfica se ha reducido, adquiriendo así definitivamente un mayor protagonismo la imagen⁷. En efecto, la abundante tipografía al uso prácticamente desaparece en esos años, aunque la podemos confirmar todavía con un protagonismo significativo en el cartel de 1903 debido al entonces veterano y prestigioso José Jiménez Aranda⁸: en aquella ocasión una composición vertical, donde los distintos elementos del programa se dispersan en una disposición general que aumenta de tamaño y entidad para dar preeminencia a la presencia de figuras alegóricas de distinta índole. Son pues unos años en que la eficacia de la imagen artística estriba entre las visiones realistas, propias del naturalismo de fin de siglo, y las formas modernistas, en este caso importadas de otras capitales inmersas en una modernidad más evidente. Se trataba entonces de adquirir una nueva simbiosis, tanto de contenidos como de formas, como definitivamente se producirá años más tarde con los emblemáticos carteles ejecutados por José García Ramos. Desde finales del siglo el cartel comienza a dejar de ser eminentemente litográfico e ilustrativo y adquiere ya, podemos decir, un sentido abiertamente iconográfico.

7. Concretamente en 1900 la tirada de carteles de fiestas de primavera contaba ya con una edición litográfica de 1.500 ejemplares.

8. Original al óleo, en la actualidad en la colección del Santander Central-Hispano, Madrid. Un ejemplar que ciertamente se echa de menos en la actual colección municipal.



Vicente Barreira, 1915

Un proceso que comprende algunos años en donde se ponen todas las energías y recursos artísticos en la elaboración y construcción de imágenes efectivas, que definan tanto lo local como valores que configuren un neto carácter sevillano. Todo ello con una ambición por supuesto artística, que en ningún momento quiere desmarcarse de lo popular. Para ello no se duda en ningún momento en adaptar el lenguaje pictórico a las técnicas de la cromolitografía, o bien esas mismas novedades a las nuevas imágenes que pretenden sintetizar “lo sevillano”, creadas ahora por los artistas locales más relevantes. Tengamos en cuenta que en los años de tránsito al nuevo siglo, el cartel fue de hecho el vehículo de experimentación de la imagen pública, a la vez que el medio en el que se produjo una cristalización popular de los nuevos iconos de la ciudad de Sevilla. Aún hoy muy vigentes.

Ya en el año 1905 los contenidos tipográficos de aquellas primeras “tiras” habían desaparecido (desplazados los contenidos a los programas de mano editados al efecto). Así pues, con el cartel del prometedor pintor José Sanz de Arizmendi se consolidaba la presencia alegórica de dos figuras: la sacra y la profana, encarnadas en dos figuras a modo de síntesis bipolar de la fiesta. Dos temáticas que el pintor Virgilio Mattoni, un artista con peso oficial en su momento en la ciudad, consideró difícil sino imposible de conjuntar. Se establecía en el cartel una dicotomía entre lo festivo y religioso que se hacía necesario unir: aspectos, por cierto, claramente diferenciados ya en 1851 durante la estancia del pintor francés Alfred Dehodencq, vinculado en Sevilla a los Montpensier, con sus dos composiciones dedicadas a la procesión religiosa y el jaleo de la danza gitana y festiva (ambas pinturas hoy en la colección Carmen Thyssen). Dos categorías que a lo largo del siglo XX se van a mantener como aspectos esenciales en las fiestas sevillanas, poniéndose de manifiesto, de un modo u otro, en los más variados carteles. Incluso en el transcurrir evolutivo del cartel a lo largo de los años se llegarán a establecer dos convocatorias distintas de carteles: con dos ejemplares anuales de Feria y Semana Santa, y con ediciones por separado. Sevilla, como buena ciudad barroca, compleja y poliédrica, se muestra a sí misma como una ciudad de grandes atractivos, de seducciones, y también de contrastes.

Los carteles, ya entrados en la década de 1910, van a estar marcados por rasgos estilísticos y elementos propios de la cultura del regionalismo pictórico, donde se confirman una serie de intervenciones muy significativas, realmente ineludibles por su posterior repercusión. A lo largo de estos años se configuran una serie de arquetipos que van a prevalecer con más o menos novedades e incorporaciones hasta prácticamente finales del siglo XX. En este sentido, la magnitud de la aportación en su plena madurez de un artista como José García Ramos (con sus emblemáticos carteles de los años 1906, 1907 y 1912) va a ser realmente decisiva. Pues, en efecto, García Ramos “monumentaliza” iconográficamente una serie de tipos sevillanos que ya artísticamente eran conocidos de viejo, pero que ahora adquieren un nuevo vigor con su arte: como el icono de matrona fecunda, entendida como encarnación de la belleza y esplendor de la ciudad, identificada y fusionada con la mujer elegante, aflamencada y popular a la vez. En cierto sentido, tan cercanas a las *cocottes* flamencas. Síntesis en su momento del mundo castizo y una nueva modernidad positivista importada del modernismo francés. Verdaderas actualizaciones del casticismo romántico en tono naturalista dentro de una estética Belle Époque. Por cierto, algo similar ocurre paralelamente, aunque con un toque más simbolista, con la labor artística emprendida por un Julio Romero de Torres en la ciudad de Córdoba e igualmente vertido en sus carteles.

Esa condición artística hacia la creación de iconos sevillanos se expresará ciertamente en tono alegórico aunque en un lenguaje naturalista, insertando así socialmente los nuevos prototipos sevillanos y superando efectivamente el énfasis historicista anterior. Por supuesto procurando revestir los personajes de un garbo y con un donaire que aspira a expresar la gracia sevillana, expuesto todo ello en las gradas de un altar laico: el del cartel, en el que la ciudad se exhibe al mundo. Una visión esta en tantas cosas tan afín, aunque menos melancólica, respecto de la obra *Divagando por la ciudad de la Gracia* del ateneísta José María Izquierdo publicada en 1914, dos años después del último gran cartel de García Ramos⁹.

Pero en realidad, esta serie de circunstancias respondían a un ambiente cultural que desembocó en un tipo de visión artística sobre lo andaluz en general y lo flamenco y sevillano en particular. Una visión que fue cifrada y recogida igualmente en el campo de la literatura desarrollada en ese momento en torno al ambiente regionalista del Ateneo sevillano, que tendría un exponente claro de referencia en el mundo chispeante y andaluz de los hermanos Álvarez Quintero. En todo caso, esta es una etapa en que se confirma verdaderamente una vinculación de los artistas más relevantes del contexto sevillano con el cartel oficial de la ciudad, dentro de una síntesis de variadas energías perfectamente conjuntadas y que, por sus aciertos y la brillantez de sus producciones, se hará desear en otros episodios más opacos en la evolución del cartel local.

Con los años veinte se inaugura una década en que, junto con los treinta, puede decirse que se llega a alcanzar el mayor esplendor del cartel sevillano. Un nivel incluso internacional en cuanto a arte gráfico se refiere. Y donde se consolida definitivamente la calidad artística del cartel de fiestas sevillano a un nivel indiscutiblemente nacional. Un capítulo de nuevo esplendor en cuanto a la imagen de la ciudad se refiere, con un sentido de la imagen, a la vez moderna y revitalizada, con la que se quiere revestir la ya celeberrima fiesta. Periodo que coincide con el respaldo de la misma Corona con sus periódicas y asiduas vistas a la ciudad, potenciado así por los preparativos de la Exposición Iberoamericana y las actividades del recién creado Patronato Nacional de Turismo¹⁰.

9. En esta línea de coincidencias y coexistencias, el bailar José Otero, precisamente en el año 1912, sacaría a la luz su *Tratado de bailes*, verdadera fuente para la representación de las formas de los bailes flamencos y boleros del siglo anterior. Un autor que, con su propia academia sevillana de baile y mediante sus compañías flamencas, representó a España en todas las exposiciones internacionales que se celebraron a comienzos del siglo XX; además de ser el primero en definir cómo debía bailarse el flamenco. Justamente dio Otero una serie de pautas con su tratado para que el baile flamenco pudiera entrar en sociedad. Como bailaror conoció todos los fastos de Sevilla, incluida la Exposición Iberoamericana de 1929, llegando a triunfar en los teatros de toda Europa.

10. Auspiciado por el propio monarca Alfonso XIII el Patronato Nacional de Turismo fue creado en el año 1928. Una de sus tareas más inmedia-



Gustavo Bacaristas, 1917



Santiago Martínez, 1919

Serán años en que también se asumen nuevos avances cromolitográficos, facilitando así una nueva estética colorista con una marcada diferencia respecto de años anteriores y canalizada ahora con un sentido más ilustrativo, neobarroco y de raíz moderna. Un capítulo que inaugura sin duda la presencia en Sevilla de Gustavo Bacaristas: un artista ya entonces internacionalizado que ejecuta el cartel de 1917 (y que luego repetirá en los años 1929 y 1948). Bacaristas va a sentar un precedente en la manera de interpretar el cartel de años posteriores y al que, de una manera un tanto ejemplar, van a tener por referencia muchos artistas locales. Por otro lado, en esas décadas de carteles van a intervenir muchos de sus discípulos, dejando tras de sí toda una estela de influencia basada en la síntesis formal y en los planos de color, muy apropiados para la reproducción gráfica, así como la búsqueda de la plenitud y la interacción cromática de las formas.

En realidad, durante este periodo los carteles de manera conjunta responden a una estética de origen modernista que venía consolidándose como ilustraciones modernas de gran atractivo en las revistas ilustradas más señeras

tas fue la serie de ediciones de espléndidos carteles con el fin de la difusión y promoción turística que, de manera inteligente y eficaz en ese momento, fueron encargados a los mejores artistas gráficos españoles. Algunos de ellos del contexto sevillano: como Juan Miguel Sánchez o Francisco Hohenleiter.



Manuel León, 1926



Juan Parrilla, 1928

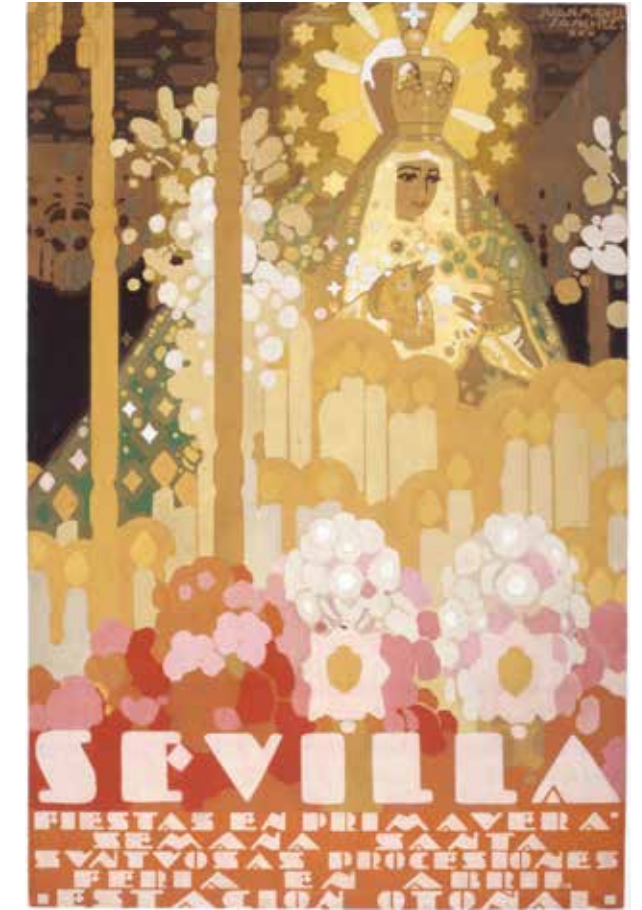
de la época como *Blanco y Negro* o *La Esfera* (esta última todo un referente para el arte español del momento). Realmente estas publicaciones fueron referencia para los ilustradores y artistas gráficos en general, propugnando un tipo de estética que respaldaría en sus páginas el crítico José Francés (Silvio Lago). Ciertamente, esta será además una etapa, en lo que al cartel se refiere, de una gran creatividad y dinamismo en Sevilla, como se confirma en la presencia de algunos nombres de artistas sevillanos en la reveladora exposición de Unión de Dibujantes Españoles, muchos de ellos entonces en el estrellato de los ilustradores *art déco* en la España del momento. Creadores que en distintos años concursaron y lograron trabajar para encargos del Ayuntamiento¹¹.

Aparte de las incursiones fotográficas presentes en algunos de los carteles durante los años veinte y treinta, en ellos también irrumpen efectos de composición multiescénicos debidos al montaje y a los collages fotográficos (debidos a nombres señeros de la fotografía en Sevilla como Serrano, Arenas, etc.), aunque en los años cuarenta y cincuenta se detecta una continuidad de la estética *art déco*, eso sí, ya algo más evolucionada de los estilos decorativos derivados del sintetismo postcubista. Esa será una etapa en la que se hace evidente un cierto neo regionalismo

11. Muestra que primero tuvo lugar en salas del Ateneo de Madrid para algo después presentarse en Nueva York organizada por la Unión de Dibujantes Españoles. En ella figuraron, al lado de autores como Xaudaró, K-Hito, Pedraza Ostos, Penagos o Martínez de León de reconocimiento nacional, también otros artistas gráficos que ejecutaron carteles para la ciudad de Sevilla como Baldrich (1930), Hohenleiter (1924, 1934, 1940, 1941) y Bartolozzi (1922).



Roberto Martínez Baldrich, 1930



Juan Miguel Sánchez, 1931

de carácter populista, quizás más esquemático, representado espléndidamente por la serie de carteles debidos a Juan Miguel Sánchez y a Francisco Hohenleiter. Dos grandes creadores especialmente dotados para el cartel y cuya influencia se va a hacer manifiesta en las décadas siguientes como un nuevo esquema quizás de oficialismo. Esta será una dilatada etapa que parte de los primeros años que remontan a la posguerra española, donde existe igualmente una gran presencia de las estéticas gráficas derivadas de los afiches cinematográficos y del mundo de las revistas de moda de la época, con un estilismo propio de los años cincuenta y sesenta; y que en ocasiones finalmente también se decanta por un cierto ingenuismo, a veces esquemático o primitivista, del que también participan muchos carteles ya de los años sesenta. Lo que podría denominarse como el cartel publicista y eminentemente gráfico.

Por su parte, los años sesenta será, una década donde parece enquistarse precisamente cierto lenguaje publicista al uso, que muy bien podría estar representado por el oficio grafista de Álvarez Gámez y otros epígonos; pero donde igualmente parece superarse, desde los mismos encargos oficiales, el cartel tradicional, hasta entonces entendido como un ejercicio de diseño e iconografía con una función evocadora, alusiva y publicista. Son años de continuismo y ejercicios combinatorios de emblemas, iconos y alegorías con un lenguaje desde luego reduccionista. Pero son unas fechas en que también comienza a confirmarse la intervención de grandes nombres de fotógrafos locales en esos carteles que podrían denominarse, en toda su acepción, como fotográficos, ahora a todo color.

En efecto, en el año 1971 se pasa a la plasmación de instantáneas, ya sean estas diurnas o nocturnas, de



Francisco Hohenleiter, 1934



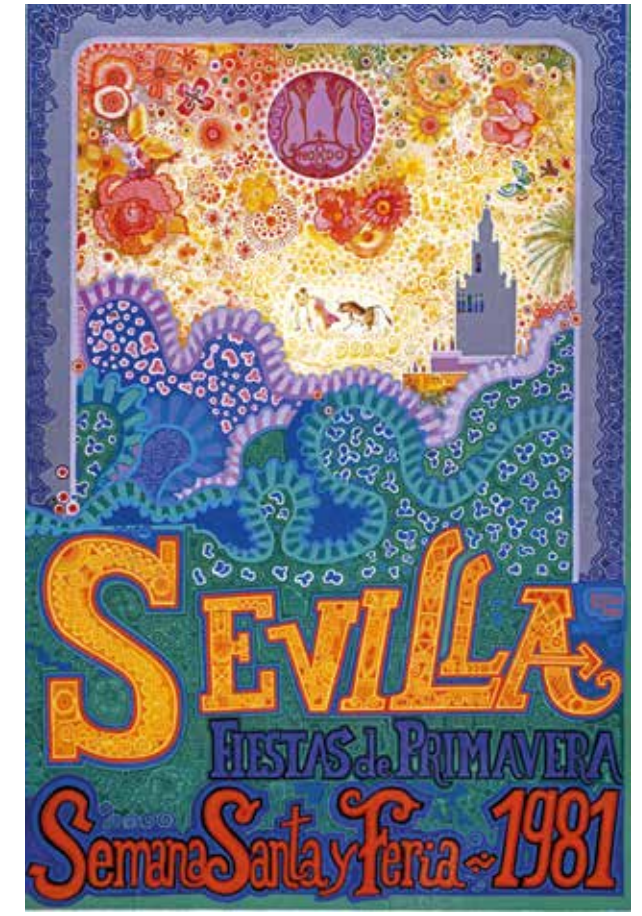
Juan Balceras, 1937-1940

imágenes locales, tanto de Feria como de Semana Santa. Imágenes que serán muy selectivas, emblemáticas y evocadoras, y dentro de la evolución del cartel desde luego realmente muy novedosas pues sin duda acercan encuadres reveladores descubiertos en los pliegues y laberintos de la ciudad; pero que, a su vez, intentan ser selectivamente resumen del sentido y seducción de las fiestas sevillanas. En verdad con un sentido de búsqueda de lo fragmentario y hasta de lo casual, pero que igualmente intentan transcribir y estimular el atractivo turístico. En realidad, todas esas imágenes, fundamentalmente tan de la década de los setenta, constituyen un rico repertorio de propuestas que, en definitiva, condensan de algún modo visiones y puntos de vistas del sentir de la ciudad. Intentos y visiones que pretenden expresarla y definirla desde la propia condición de la realidad que intenta condensar la fotografía. Y que, en realidad, se trata de testimonios elocuentes y efectivos de los múltiples modos de entender lo artístico y lo colectivo en el tiempo, llegando incluso a proponer imágenes del mismo presente o de nuestro pasado más reciente.

En definitiva, todo un repertorio de creaciones que tienen en los carteles el valor de ser importantes documentos visuales, con la virtud de revelar las variadas intenciones y distintos grados de identificación del cartel como imagen oficial de la ciudad. Lo cual supone una sucesión de imágenes que tuvieron una condición temporal, sin duda histórica, teniendo en cuenta el imaginario preexistente tanto en los espectadores locales y nacionales como extranjeros. Imágenes construidas y seleccionadas que en ciertos casos han aspirado a una difusión a veces tópica de la ciudad. Pero lo tópico tiene un punto de partida y una constatación a partir de hechos y fenómenos no menos



Francisco Maireles, 1955



Juan Romero, 1981

ciertos en el caso de Sevilla. Pero, sin duda, aspirar a una imagen definitiva de la ciudad es algo complejo, porque, aparte de la posible imagen tópica, hay muchas ciudades que definir y siempre ha de resultar difícil el intentar describir de una manera icónica una ciudad como Sevilla. Este hecho ha enriquecido, sobre todo, la diversidad de encuadres aportados por la pintura, el arte gráfico, el diseño y la misma fotografía. Aunque, a veces, en aras de un cierto clasicismo con una cierta voluntad de universalismo, se ha procurado en las imágenes emblemáticas la búsqueda de un determinado esencialismo de la ciudad.

Más recientemente, a partir de los años ochenta se produce una nueva vinculación del cartel con la visión de los creadores de la ciudad. Con ello se pretendía rescatar la visión artística de la imagen de Sevilla incorporando así un repertorio plural y diferenciado de posiciones y puntos de vista que consolidaran un pluralismo democrático, espléndido e imaginativo, en conexión con su tiempo, donde se intenta definir nuevos aspectos y revelar otras miradas sobre la ciudad. En esta tarea, emprendida por el Ayuntamiento a partir del año 1982, se continúa en la actualidad con distintos grados de implicación o complacencia que han aportado un nuevo repertorio efectivo de imágenes de la ciudad contemporánea quizás más compleja y variada. Una tarea que ahora no solo se centra exclusivamente en las fiestas de primavera, sino también en otras celebraciones, festejos, certámenes y acontecimientos, donde nuevamente los artistas locales o del contexto nacional han ofrecido sus versiones cartelísticas sobre sus encuentros, visiones y reflexiones sobre la ciudad.

A día de hoy poseemos todo un inmenso y espléndido legado desde mediados del siglo XIX que comprende verdaderamente obras singulares y evocadoras, que en realidad nos invitan a un “viaje artístico” a través de los carteles anuales: un sugestivo itinerario que revela las distintas miradas y los diferentes procesos de, en definitiva, cómo han sido vistas, entendidas y difundidas las esencias sevillanas. Pero también los colores y valores colectivos de la personalidad y el carácter temporal de la ciudad. Los de una ciudad universal como Sevilla.



BIBLIOGRAFÍA:

- Barnicoat, John (1999). *Los carteles: su historia y su lenguaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barrera García, Agustín Israel (2012). Arte y artistas para la imagen de Sevilla y sus fiestas; el cartel y su función artístico-publicitaria. *Laboratorio de Arte*, n. 24, p. 613-634.
- Limón, Antonio *et al.* (1993). *Un siglo de carteles de fiestas primaverales*. Sevilla: Caja San Fernando Sevilla y Jerez.
- Mateos de los Santos Pérez, Guillermo (1988). *Un siglo de carteles festivo-religiosos en Sevilla (1881-1987)*. Granada: G. M. S. P.
- Moreno Mengíbar, Andrés (1994). *La Ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

