

## LA REALIDAD Y EL DESEO EN UNA VISTA DE SEVILLA DE 1825

Quizás porque se debe a la mano de un ingeniero militar, la «Vista de una parte de la ciudad de Sevilla desde la Torre del Oro hasta San Telmo» (1) aparece como el fiel reflejo de la realidad urbana de la ciudad en 1825 (Fig. 1). Su autor, Juan Miguel de Arrámbide, elige una de las zonas más tópicamente representativas de Sevilla, en la que el río Guadalquivir actúa como plano introductorio a una perspectiva donde muralla, ciudad y campo aparecen imbricados en un mismo paisaje. Se trata, pues, de uno de los más tradicionales encuadres iconográficos sevillanos que, aun siendo el que ocupa el lugar preferente en el repertorio ofrecido por grabadores, dibujantes, pintores, cartógrafos y demás «cronistas» de la imagen de la ciudad, se aleja de las típicas idealizaciones que maquillan el mal aspecto (o franco deterioro) urbano para adentrarse en una visión objetiva y minuciosa de la realidad.

De ahí que el autor no pretenda disimular la existencia de un roto en la muralla o de una pared apuntalada frente a la Torre del Oro, junto a los cuales aparece, sin embargo, un barco de vapor que denota la presencia e importancia del progreso, en armónica coexistencia con el paisaje pintoresco de las afueras de la Puerta de Jerez. Y todo ello sin olvidar los evidentes valores estéticos de la acuarela, perfectamente constatables en la minuciosidad y soltura del trazo o en la aplicación del tono y la creación de espacio.

---

(1) Vista de Sevilla. Acuarela. 0'52x0'84 cm. Firmada y fechada por el capitán Juan Miguel de Arrámbide. La Granja. Almacén. Nº 21. Antes estuvo en el Palacio de Riofrio. Leyenda: «Vista de una parte de la Ciudad de Sevilla desde la Torre del Oro hasta San Telmo / Al Rey Ntro. Sr. D. Fernando VII de Borbón Q.D.G. / Por el capitán del Real Cuerpo de Ingenieros don Juan Miguel de Arrámbide.»

Pero tal vez lo más interesante de esta vista sea que, gracias a ese carácter descriptivo que la impregna de un cierto sentido de instantaneidad documental, podemos apreciar el aspecto del caserío y la muralla que conforman el límite sur de la ciudad en una fecha que aparece clave para el futuro desarrollo de la Sevilla contemporánea.

Algunos años antes, en 1821, se había derribado el lienzo de muralla que enlazaba con la Torre del Oro, detectándose con ello el primer síntoma de ese deseo de renovación que, desde la centuria anterior, venían reivindicando los ilustrados.

En el año 1825, con la llegada de José Manuel de Arjona, se agudiza el debate acerca de la conservación o demolición de la muralla, provocando el enfrentamiento del asistente con el Alcázar ante la proposición del primero de prolongar un paseo arbolado por la ribera del Guadalquivir y la postura conservacionista del segundo, que exige el restablecimiento de la comunicación entre la ciudad y su torre alabarrana. El conflicto se resolverá con la construcción de un edificio de almacenaje para los granos de la Real Provisión, levantado por Melchor Cano en 1827 sobre parte del espacio demolido en tiempos del gobierno constitucional (2).

Pero, entre tanto, el espacio en cuestión ha ido acusando las huellas del abandono, hasta el punto de amenazar ruina y necesitar de un apuntalamiento como el que muestra la acuarela de Arrámbide.

Los puntales sostienen la medianera que dividía parte de las construcciones preexistentes, concretamente el sector que pertenecía a los herederos de Diego de Valdovinos, mercader flamenco que, junto con Roberto Marselles, promovieron la construcción de todo un frente de edificios levantados por Vermondo Resta en el siglo XVII y que, dando a la plaza del Arenal, persistió durante todo el siglo XVIII (Fig. 2). El sector derribado era el de peor calidad constructiva y no había sido terminado según el proyecto original, estando constituido por tres viviendas, un corral de vecinos y dos almacenes. Se conserva, por contra, el sector perteneciente a Marselles, el más próximo a la Torre de la Plata, conformado por las viviendas de mayor importancia del conjunto seicentista.

La zona trasera de esos edificios aparece perfectamente descrita en la acuarela, constituyendo la única muestra iconográfica fiable que conocemos

---

(2) Para una información completa y detallada sobre este tema véase Espiau Eizaguirre, Mercedes: *La Casa de la Moneda de Sevilla y su entorno. Historia y morfología*. Sevilla, 1991, págs. 180-190.

al respecto. De hecho, el aspecto que presenta participa del planteamiento uniforme y ordenado que el arquitecto confirió a la fachada principal. De ahí que al clasicismo compositivo de esa fachada correspondiera el mismo principio racionalizador para la creación de espacios interiores y el diseño del frente trasero.

Por ello observamos la existencia de un mirador corrido que, dando al jardín posterior, soluciona los problemas funcionales de luz y ventilación para la zona de servicio de las viviendas, a la vez que establece un frente regular y uniforme que traduce la misma intención estética que impregna la fachada principal. Ello no es sólo el producto del celo en la aplicación del orden clásico del arquitecto, sino que tiene, además, una clara función estética derivada de la altura de las casas.

Efectivamente, tanto la especial significación urbanística del bloque construido por Resta -concebido como una enorme masa arquitectónica que viene a definir una nueva fachada para la llamada Plaza del Arenal-, como el carácter fundamentalmente burgués de sus ocupantes y la función comercial de sus edificios, exigía el levantamiento de una edificación con la suficiente prestancia y solidez como para explicitar mínimamente la dimensión pública y representativa propia de una ciudad como la Sevilla del siglo XVII. Por ello la enorme altura de la construcción que, desde algunas de sus viviendas, posibilitaba la visión de gran parte de la ciudad y el río, lo que exigía superar las dimensiones de la muralla a la que se adosaba. En consecuencia, el acabado de la fachada posterior tuvo una razón clara y evidente desde el momento en que era perfectamente visible desde el exterior, lo que obligó al arquitecto a poner un especial cuidado en el diseño de su estructura.

Todo ello supuso una importante contribución a la construcción de esa «Sevilla celeste» definida por las torres, cúpulas y miradores, tan abundantes desde el siglo XVI y especialmente característicos de la ciudad barroca. La presencia de esos elementos arquitectónicos que sobresalen por encima de las murallas dibujando el perfil de una ciudad moderna y cosmopolita, es perfectamente constatable en la acuarela de Arrámbide, dando fe de la persistencia de la Sevilla tradicional una vez trasvasado el umbral de la contemporaneidad.

Este fenómeno es igualmente constatable a través de la presencia de la pequeña construcción que aparece adosada al exterior de la muralla junto a la Puerta de Jerez, que todavía pervive a pesar de los trabajos de saneamiento, explanación y exorno que, a estas alturas del siglo, se han hecho ya en la periferia sur de la ciudad. La construcción, un edificio de tipo popular

levantado en 1614 (3), conjugaba el espacio habitable con la función de almacenaje y la explotación agrícola en un terreno destinado a huerta. El hecho de que continúe existiendo en 1825 nos informa acerca de la realidad semirural que aún caracteriza a la periferia sur sevillana, pocos años antes de ser definitivamente cualificada como una zona privilegiada de expansión para las clases dominantes; lo que se conseguirá a partir de los años 30 con la creación del Salón de Cristina, la reforma de la Puerta de Jerez (1846) y su posterior demolición (1848), y el asentamiento de los Duques de Montpensier en el Palacio de San Telmo (1849).

De hecho, el deseo de contemplar esa periferia como un espacio idílico de uso público aparece presente en la práctica totalidad de las imágenes de Sevilla de principios de siglo, como muestra, por ejemplo, el lienzo de «San Félix» realizado en 1826 por José María de Arango, donde la visión romántica e idealizada del sector nos traduce esa intención de camuflar una realidad no del todo perfecta. Esto aumenta el valor de la acuarela de Arrámbide, quien no sólo no la falsea, sino que incluso refleja fielmente ciertos detalles que podrían haberse dulcificado.

Este es el caso de ese roto que aparece en mitad del lienzo mural y que resulta especialmente interesante desde el momento en que supone el primer testimonio gráfico de una de las futuras puertas que se practicarán en el recinto cerrado que era la Casa de la Moneda.

En estos momentos se trata de una simple brecha abierta en el muro y situada en el antiguo Corral de Segovia, anexionado a la fábrica de monedas en 1818. Se trata de un paso natural, abierto sin ningún tipo de licencia o permiso municipal pero que, como muestra la acuarela, aparece como consecuencia de las necesidades funcionales del recinto con el que comunica. La enorme extensión que poseía el complejo fabril de la Casa de la Moneda y el Corral de Segovia exigía -dada su ubicación en el límite de la ciudad con el campo- algún tipo de salida hacia el sur, como de hecho se solicitó en 1868 cuando los terrenos, abandonando sus funciones fabriles, pasaron a manos del capital privado (4). La necesidad de su apertura se produce como consecuencia de la división de la Casa de la Moneda en tres lotes para su venta. Al poseer ésta una sola puerta de acceso en el frente norte, dando paso a uno de los lotes, los otros dos, situados en la zona oriental y occidental de la fábrica respectivamente, exigían una entrada independiente. De ahí

(3) Idem, págs. 129-132.

(4) Idem, págs. 203-207.

(5) A.A.M.S., Sec. Obras Públicas nº 1, leg. 2:21-30.

que se solicite la apertura de una puerta en el frente sur, «por la muralla en que confina este edificio y da a la alamedilla que de la Puerta de Jerez comunica a la Torre del Oro y cerca de los almacenes conocidos por los Almacenes del Rey» (5).

Se trata en realidad de «legalizar» el acceso ya existente, lo que no se conseguirá hasta 1870 (Fig. 3), cuando ya se hayan reorganizado los espacios transitables del interior de la fábrica y se haya practicado la apertura de la calle Habana como vía pública hacia el sur enlazando con la primitiva salida norte del recinto (6).

Por tanto, la acuarela de Arrámbide constituye una muestra iconográfica única en su género que, al alejarse de las visiones románticas que dibujan el paisaje urbano de la Sevilla decimonónica, se convierte en un documento valiosísimo para el estudio del desarrollo urbano de la ciudad. De hecho, condensa una ingente cantidad de datos que describen la situación real en que se encuentra la ciudad por estas fechas, hallándose en ella una indudable dimensión arqueológica que la vincula con el espíritu racional del neoclasicismo.

En ese sentido, la objetividad que impregna su realización excluye la presencia del sentimiento como elemento básico de creación y, por tanto, huye de los principios de subjetividad e individualismo que caracterizan al artista romántico. Por contra, la plasmación de una realidad concreta fundamentada sobre la base de su existencia real, remite a la norma básica que sustenta el pensamiento neoclásico: vivir según la razón. Con ello el autor apela al carácter objetivo de lo racional, un principio que pertenece a la colectividad, que vale para todos y cuyo empleo garantiza la presencia de lo verdadero.

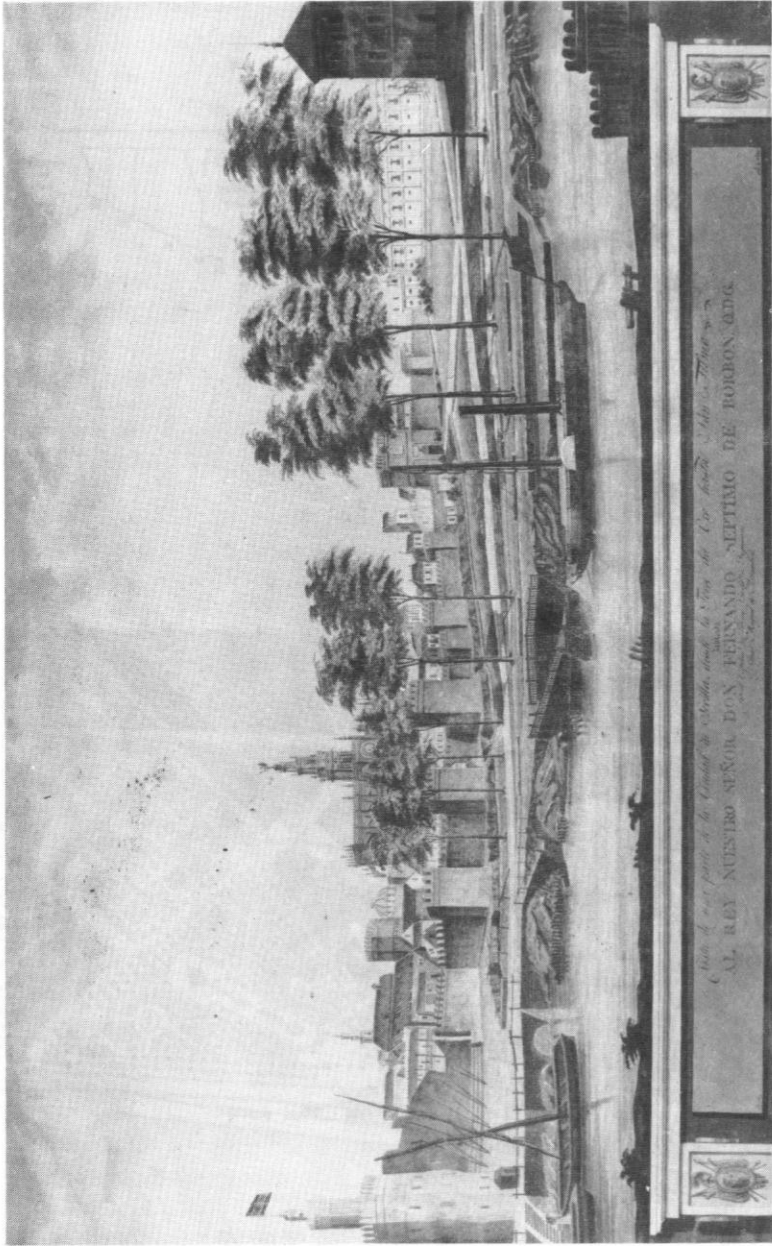
Esto hace que la lectura de una muestra iconográfica como ésta, aparentemente convencional y tópica, traduzca en realidad la visión crítica de una situación concreta, entendiendo esa dimensión crítica como una llamada de atención e implicando, por tanto, un deseo de transformación. Se opone así a las posiciones inmovilistas de los artistas románticos que, al mostrar sólo la ciudad del deseo, no hacen sino prolongar un arte que mira hacia el pasado ignorando sus posibilidades como proyecto de futuro.

La acuarela de Juan Miguel de Arrámbide se presenta, en consecuen-

---

(6) A.A.M.S., Col. Alfabética y Alineaciones de Calles. 1909. Nº 442. Véase también A.A.M.S., Sec. Obras Públicas, leg. 1936.





*Plan de una parte de la Ciudad de Havana desde la Plaza de Ciego de Avila. Grabado por el Sr. D. Fernando VII. 1824.*  
A. L. REY NUESTRO SEÑOR DON FERNANDO SEPTIMO DE BORBON QDGC.

