

## **SOBRE LA ARQUITECTURA Y SU APARIENCIA (ANÁLISIS DE POLICROMÍAS EN LA CASA DE LA MONEDA DE SEVILLA)**

Partir de la definición más elemental de la arquitectura como el arte de la articulación plástica del espacio existencial, puede parecer un tópico al que, sin embargo, hay que recurrir siempre que se quiera reflexionar sobre un fenómeno tan complejo como es el producto arquitectónico.

Porque, de hecho, ese “espacio existencial” no es otro que el del desarrollo vital del ser humano en su dimensión tanto individual como colectiva y, en consecuencia, cualquier investigación profunda sobre el tema se ve obligada a trascender la singularidad de los edificios para adentrarse en el ámbito de lo urbano.

Pero aún habría que establecer una segunda consideración acerca del hecho arquitectónico y su capacidad de configurar espacios de uso, ya que esto puede entenderse únicamente en términos de construcción morfológica a secas, minimizando las capacidades expresivas de su dimensión estética. Y es precisamente ahí, en el campo de la expresión estética, donde interviene un factor que hasta ahora no hemos mencionado y del que no se puede prescindir para un correcto análisis de la arquitectura: la decoración.

Evidentemente la arquitectura no es sólo construcción objetual, espacio y estructura, sino que también es apariencia visual e imagen significativa. Y, por ende, el urbanismo no es sólo acotamiento funcional del espacio colectivo, sino también ambientación vital y configuración paisajística. De ahí que el factor ornamental resulte de capital importancia para una comprensión completa -y compleja- del hecho arquitectónico. Porque está claro que la

ornamentación arquitectónica, aún siendo en muchos casos un valor añadido, no deja de intervenir en nuestra percepción del espacio urbano, matizando, ocultando y hasta negando sus funciones, usos y materiales. Y todo ello desde una posición privilegiada que le hace actuar de forma sutil, casi sin advertirlo, pero incidiendo contundentemente sobre la psicología del espectador y su capacidad de vivir esos espacios.

En consecuencia, la arquitectura no es sólo ella misma, sino también su apariencia. Y sin ánimo de desvalorizar lo que de «apariencia» tiene la propia morfología estructural de la arquitectura, hemos de reconocer, no obstante, la consustancialidad que con ella tiene el revestimiento ornamental. Puesto que un mismo objeto arquitectónico puede parecer distinto -e incluso otro- en función de su recubrimiento decorativo. E igualmente un mismo núcleo urbano puede generar ambientes de distinta naturaleza a partir de los diferentes aspectos de la arquitectura que lo configura.

De todo ello nos hablan los restos de policromía aparecidos recientemente en la Casa de la Moneda de Sevilla (1), que ponen de manifiesto la presencia de una rica ornamentación histórica en las fachadas de sus calles y pasajes interiores, y cuya diversidad técnica, estética y significativa, demuestran cómo una arquitectura básicamente funcional, culta y proyectualmente concebida como la exaltación de la geometría arquitectónica en estado puro, ha estado siempre acompañada de un revestimiento ornamental destinado a enfatizar (en unos casos) y/o a ocultar (en otros) la tectónica de sus muros.

Ante este descubrimiento y tras el análisis detenido de los restos, la reflexión surge al comprobar cómo los distintos esquemas decorativos se llevan a cabo coincidiendo con los cambios morfológicos más significativos del conjunto. Lo cual define a la Casa de la Moneda como un edificio concebido con una decoración mural desde el momento mismo de su construcción en el siglo XVI, que además fue modificado puntualmente en algunas zonas durante los años inmediatos a su primer funcionamiento como fábrica, para adquirir pos-

---

(1) Desde el año 1981 la Casa de la Moneda viene siendo objeto de un proceso de rehabilitación integral que, partiendo del "Plan Especial de Rehabilitación de la Casa de la Moneda de Sevilla", ha llegado hasta nuestros días poniendo al descubierto ciertos restos de decoración polícroma que ahora se pretenden recuperar bajo la dirección del aparejador Juan Muñoz Noguera. Además se ha constatado la existencia de otros restos dispersos en distintas arquitecturas sevillanas que resultan indispensables para apoyar la interpretación que planteamos en este trabajo. Para más información véanse notas 3, 4, 5 y 11.

teriormente una nueva apariencia decorativa, esta vez mediante un revestimiento global realizado ya en el siglo XVIII.

Al respecto del primer momento, el picado de los muros ha sacado a la luz un sistema decorativo muy usual en la arquitectura cortesana quinientista que, sin embargo, aparece como un fenómeno extraño en la Sevilla de la época. Se trata del resalte de los cajones de mampostería que constituyen parte de la estructura interna del muro que, lejos de ocultarse, se evidencian al exterior formando parte del acabado de la fachada. Así, aparece un revestimiento continuo que regulariza la fábrica de ladrillo mediante un yagueado blanco relleno de rojo, que actúa como fondo sobre el que destacan los mencionados cajones de mampostería. Estos últimos reciben también un tratamiento de enlucido sobre el que se rascan y perfilan las formas irregulares de las piedras que constituyen parte del mampuesto. El resultado final se define como una muestra de ornamentación abstracta de un acabado fino y pulido en el fondo, que aparece relleno con figuras caprichosas levemente picadas en sus superficies para generar un mínimo de textura. Los cajones presentan formas cuadradas o rectangulares (según el caso) y de ellos parten, en sentido vertical, sendas franjas con idénticas características que vienen a morir en la línea de imposta y la cornisa superior.

Este modelo aparece repetido sistemáticamente en la fachada de la c/Habana, alternándose con los huecos de ventanas y balcones para configurar un sistema de ritmo constante que recorre la primera planta en su totalidad (Fig. 1). Y un patrón semejante es el que aparece en las calles Güines y San Nicolás, por lo que, aunque a veces varían las proporciones y colocación de los cajones, es de suponer que, al extenderse por todo el recinto, constituirían una formulación más o menos coherente y uniforme (Fig. 2).

Se trata pues de una suerte de obra rústica que introduce secuencialmente cierta textura en el muro liso que le sirve de fondo y, a través de la cual, aflora el material pétreo en consonancia con los recercados de los vanos (2).

A partir de aquí cabría preguntarse si el arquitecto de la Casa de la Moneda de Sevilla, Juan de Minjares, conoció y/o fue responsable de los

---

(2) Estos últimos constituían, en su origen, una serie continua e idéntica de ventanas, muchas de las cuales han sido reconvertidas posteriormente en balcones o disminuidas en su superficie de luz mediante el relleno de un antepecho decimonónico que ha ocultado definitivamente los pies de las jambas laterales. (Vid. Fig. 1).

aspectos externos del edificio que había construido. Sobre todo si tenemos en cuenta que, en todo momento, nos estamos moviendo en el campo de la hipótesis, dado que no se conocen referencias documentales al respecto ni tampoco contamos con antecedentes concretos que evidencien su uso en la ciudad de Sevilla (3). Por contra, sí sabemos que la intervención de los arquitectos sobre las actuaciones policromas efectuadas en los edificios de los que son responsables, es prácticamente nula (4); mientras que, generalmente, la actividad ornamental recae en manos del maestro albañil, aunque lógicamente, sea el pintor quien ejecute la obra. Por ello la ornamentación final de los paramentos arquitectónicos ha de ser entendida, en la mayoría de los casos, como una creación independiente; concebida al margen del proyecto; generalmente fuera de toda normalización lingüística relacionada con la sintaxis del propio edificio, y casi siempre de carácter anónimo (5).

De todas formas hay ciertos datos que avalan la hipótesis de que Minjares estuviera al tanto de este tipo de acabados en fachada. En primer lugar, su propia formación en el ambiente cortesano a la sombra de Juan de Herrera (6), le pondría en contacto con estas formas de decoración tan del gusto de la arquitectura real castellana. Por otra parte, previo a sus actuaciones sevillanas, Minjares pasó por Granada donde también aparece este

(3) La información más completa al respecto de la decoración en la fachada de la ciudad de Sevilla la ofrece el profesor Alberto Oliver Carlos, responsable de un exhaustivo estudio sobre el tema que ha sido expuesto en diversos encuentros, conferencias y cursos relacionados con ello. Agradecemos desde aquí la amable colaboración de Oliver Carlos, quien nos ha brindado su ayuda en todo momento y sin cuya investigación no habría sido posible este artículo.

(4) QUILES, F.: "La policromía de fachadas en la arquitectura sevillana", *Atrio* n° 8/9, Sevilla 1996, pp. 63-76.

(5) Además de lo ya reseñado existen otras publicaciones sobre el tema que pueden resumirse en los siguientes títulos: BARAHONA RODRÍGUEZ, C.: *Revestimientos continuos en la arquitectura tradicional española*, M.O.P.T., Madrid 1991; BRINO, G.: *Colori di Liguria*, Génova 1991; CAMACHO, R.: "Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII", *Boletín de Arte* n°13/14, Málaga 1992-93, pp. 143-170; FERRER, A.: *La pintura mural. Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Universidad de Sevilla, Sevilla 1995; SIERRA FERNÁNDEZ, J. A. y SIERRA FERNÁNDEZ L. A.: "Datos para el estudio de la policromía en fachadas. El Cádiz barroco", *Atrio* n° 3, Sevilla 1991, pp. 161-170; V.V.A.A.: *Genua Picta. Proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte*, Sagep, Génova 1982; V.V.A.A.: *Rehabilitación y ciudad histórica*, Cádiz 1988; V.V.A.A.: *Revestimiento y color en la arquitectura. Conservación y restauración*, Universidad de Granada, Granada 1996. Por último destacar el monográfico de la mencionada revista "Atrio" n° 8/9, Sevilla 1996, concebido con carácter específico sobre el tema.

(6) Cfr. ESPIAU EIZAGUIRRE, M.: *La Casa de la Moneda de Sevilla. Historia y morfología*, Sevilla 1991, pp. 53-54.

sistema ornamental en Santa María de la Alhambra y en algunas casas-palacio de la recientemente restaurada Carrera del Darro. Su familiaridad con el motivo es pues evidente, y si a ello unimos el que la Fábrica Real de Monedas de Sevilla será el lugar donde Minjares defina su personalidad como arquitecto moderno, es posible pensar, incluso, que el revestimiento de sus muros formara parte del propio proyecto arquitectónico desde su misma concepción.

De hecho, la sencillez del esquema, el ritmo de su secuencia y el cuidado de su ejecución, nos hablan en el mismo lenguaje de orden, razón y claridad que marca la arquitectura. Pero, es más, el motivo ornamental en sí mismo no hace sino expresar la arquitectura. Alude al propio hecho constructivo al poner de manifiesto su realidad pétreo y de mortero, evidenciando así lo que para el pensamiento humanista es la «verdad» de la arquitectura, es decir, su esencia como construcción.

No hay que olvidar, sin embargo, que se trata de embellecer lo constructivo. Estamos hablando de ornamentación y, por tanto, de un lenguaje básicamente estético que, en este caso, representa un tipo decorativo derivado de la propia tectónica del muro. Es decir, son los mismos materiales de la estructura muraria los que determinan el modelo ornamental, aunque afloran con una apariencia en la que, antes que nada, se aprecia una función estética. Nos movemos, por tanto, en un territorio ambiguo entre la verdad y el simulacro que, dado el carácter fabril de la Casa de la Moneda, no pretende sino expresar estéticamente la dimensión funcional del edificio.

En efecto -y como hemos visto-, ese juego de “re-creación” óptica que lleva a cabo la decoración sobre la propia construcción tectónica, no hace sino evidenciar, con un cierto carácter redundante la importancia significativa de lo estructural; aludiendo con ello a la solidez y contundencia de la fábrica que expresa de esta forma el poder de la Corona. Y es en este punto donde resulta imprescindible hacer referencia al carácter expresivo de la ornamentación arquitectónica, cuya indudable dimensión estética suele ir acompañada de ciertas connotaciones simbólicas que, como en este caso, la definen como un producto no precisamente neutro.

En ese sentido no es extraño comprobar cómo el revestimiento ornamental alude a los mismos conceptos de “firmitas” y “utilitas” que originan el diseño arquitectónico. Y todo ello además, sin destruir la geometría abstracta

que (a partir de la figura cúbica y el protagonismo del número par) constituyen la base creativa del proyecto (7).

Por todo ello, el carácter racional y ordenado del diseño, se ve completado con una decoración que, al reforzar la materialidad de la fábrica, no hace sino insistir en lo que ya expresa la propia arquitectura. Es decir, la sobriedad del trabajo y la seriedad e importancia de una Empresa Real preocupada por generar riqueza y ofrecer seguridad a sus súbditos. Se trata, en realidad, de la puesta en práctica de la idea de "ornato y autoridad" que, en una ciudad como Sevilla, adquiere ahora unas connotaciones especialmente intensas al yuxtaponer los conceptos de belleza y función en una arquitectura cada vez más artística y representativa.

En consecuencia, la decoración quinientista de la Casa de la Moneda, redefine a este complejo fabril como un producto típico del pensamiento humanista, donde es importante resaltar la «forma arquitectónica», ni mucho menos oculta bajo el estímulo de la «forma ornamental». Muy al contrario, ésta se diluye en la contemplación del conjunto, de tal manera que sea cual sea el punto de vista elegido, nuestra percepción del objeto sigue siendo global y unitaria. No hay sorpresas ni interrupciones y, por lo tanto, la apariencia no afecta a la objetualidad de la arquitectura, cuyo esquema estructural permanece intacto ante la mirada del espectador.

Pero, es más, en todo momento estamos hablando, no de un edificio aislado, sino de un complejo arquitectónico concebido bajo el signo de la uniformidad funcional y estética. Y si de hecho, en la Casa de la Moneda arquitectura y decoración hablan un mismo lenguaje, es lógico el planteamiento ornamental de un revestimiento continuo que respete tanto la geometría interna del diseño como el carácter unitario del proyecto. De ahí que éste permanezca inalterable debajo de una decoración global que insiste en el propio significado de la arquitectura como imagen modélica de una «sociedad perfecta», de carácter ideal y con una indudable dimensión utópica (8).

Sin embargo, esa homogeneidad ornamental se verá interrumpida por un "episodio decorativo" situado en la fachada de la vivienda del Ensayador

---

(7) ESPIAU EIZAGUIRRE, M.: *op. cit.*, pp. 64-67.

(8) *Idem*, pp. 51ss.

(Fig.3), que nos introduce de lleno en el mundo de la realidad vital del edificio para alejarnos de los planteamientos de élite que suponen las teorías antedichas.

Se trata ahora de un esgrafiado situado en la segunda planta de la mencionada vivienda, cuya posición y aislamiento parecen indicar que no es más que una muestra o patrón decorativo finalmente no desarrollado como recubrimiento del muro. El motivo plantea una orla de roleos y eses que, enmarcando un rectángulo central donde se inserta un disco, configura una especie de cartucho de encintados planos de carácter abstracto.

La referencia culta de este motivo hay que rastrearla en los diseños cerámicos holandeses de J. Floris, introducidos en España a partir del primer tercio del siglo XVI (9). Pero la simplicidad y esquematismo del diseño, unidos al error compositivo de las volutas -que en lugar de plantear una composición simétrica se dibujan en la misma dirección-, nos hablan en un lenguaje claramente desvinculado del arte culto. Por ello, hemos de descender de nivel para ubicarnos en el ámbito de lo popular y entenderlo como un ejemplo de esa corriente estética depositaria de ciertos esquemas decorativos que, realizados mediante plantillas, reproducen formas más o menos constantes y de un enorme poder de inercia. En consecuencia y aún a pesar de esa supuesta filiación culta del motivo, es evidente que describe una interpretación libre y simplificada de modelos ya codificados por alarifes formados en el gusto popular de tradición mudéjar.

En cualquier caso, su aparición resulta significativa al respecto de las connotaciones que la decoración puede añadir a la arquitectura. De hecho estamos hablando de la vivienda del Ensayador, uno de los oficiales de mayor rango dentro de la fábrica; por lo que no es difícil pensar que quisiera señalarse públicamente como tal, recubriendo su fachada con una decoración que la distinguiera del resto. Máxime si tenemos en cuenta que, al ubicarse en el muro oriental de la c/Habana, su fachada queda diluida en el orden global constituido por dicho muro.

Efectivamente, ese frente está configurado por una serie de módulos idénticos correspondientes a cinco hornazas de mercaderes, más una de las

---

(9) RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A.: "Arquitectura y decoración en los siglos XVII y XVIII". *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico.*, Granada 1973, pp. 553-559.

estancias de la mencionada vivienda ocupando el último tramo (Fig.4). Sin embargo, al exterior y para ofrecer una situación de simetría con la fachada opuesta, el muro desarrolla un planteamiento unitario que no deja traslucir la existencia de construcciones con diferentes usos. Siendo además la c/Habana el espacio libre más representativo de todo el conjunto, parece lógico el intento de distinguirse como un edificio de mayor importancia, singularizando un fragmento de muro mediante la inserción de un revestimiento ornamental que referencie al exterior la presencia de una vivienda de distinta naturaleza que la de las hornazas.

Asistimos así al nacimiento del individualismo y, con él, a la destrucción del planteamiento estético unitario que presidió el proyecto de creación de la Casa de la Moneda. Porque de hecho, parece que nos encontramos frente a una intervención particular, realizada por un personaje que, de forma aislada, pretende manifestar al exterior la existencia una "casa principal" (10). De ahí las diferencias que se observan entre este nuevo modelo ornamental y el precedente, que no sólo son de tipo técnico y estético sino que, además, suponen dos concepciones opuestas sobre la relación que ha de haber entre arquitectura y decoración.

En ese sentido y partiendo de una reconstrucción hipotética de toda la decoración en fachada, comprobamos que se trata de un tipo ornamental absolutamente desvinculado de la estructura mural; que se define más bien como un valor añadido sobre el objeto arquitectónico, y en el que prima, antes que nada, la función estética. Ya no hay intención alguna de aludir a lo constructivo, sino más bien una operación de auténtico ocultamiento de la estructura arquitectónica que aparece ahora recubierta de una nueva ornamentación, cuyo resultado final ofrece un claro triunfo de la superficie visual sobre la forma objetual.

Ha desaparecido, pues, aquella primera relación mimética entre la arquitectura y su decoración. E igualmente se ha olvidado aquel planteamiento - profundamente clasicista- en el que la arquitectura sirve de fondo sobre el que

---

(10) En el siglo XVI la vivienda del Ensayador era la segunda en importancia y extensión de la fábrica, pero desde principios del siglo XVII, se observa una ampliación progresiva y constante de su superficie a costa del lienzo mural con el que lindaba. El Ensayador poseía además las llaves de las torres próximas a su vivienda que iba usurpando paulatinamente hasta conseguir, incluso, la construcción en 1726, de una habitación en una torre cercana para su uso particular. (Cfr. ESPIAU EIZAGUIRRE, M.: *op. cit.* pp. 61 y 124 a 126).



se destaca la decoración. Todo ello ha sido sustituido por un sistema ornamental que elige arbitrariamente un motivo, independiente de las propiedades físicas del edificio y no necesariamente indicativo de lo que hay detrás del propio diseño.

Ante este fenómeno es inevitable hacer referencia al gusto popular que, en su deseo de enriquecer visualmente la arquitectura, actúa desprejuiciadamente sobre ella para procurarle un enriquecimiento estético que le confiera mayor prestancia (11). Porque, de hecho, lo que aquí se produce es una especie de solapamiento de lo popular sobre lo culto o, para ser más exactos, un juego ambiguo de yuxtaposiciones entre lo culto y lo popular.

Así, sobre el acabado originario se sobrepone un nuevo recubrimiento cuyas características de arbitrariedad en la elección del motivo; dimensión repetitiva del mismo, e intención puramente decorativa y enriquecedora de la totalidad del paramento, nos ponen en contacto con ese ambiente de tradición mudéjar tan arraigado en el gusto popular y que aparece como una constante atemporal aflorando recurrentemente en el revestimiento de la arquitectura andaluza. También la propia técnica del esgrafiado, que aparece además sin restos de policromía, nos habla de un esquema ornamental absolutamente simple, fundamentado sobre el principio dual del contraste entre luz y sombra. Es decir, el planteamiento cromático se reduce a su mínima expresión, jugando a lo sumo con las texturas y los efectos lumínicos para crear una ilusión óptica que introduzca una cierta irregularidad en fachada.

Sin embargo, como hemos visto, el motivo empleado se inspira en modelos de una cierta complicación estética que remiten al mundo de las formas cultas, aunque en su solución final no se haya sabido resolver adecuadamente. Y esto último es, probablemente, consecuencia directa de la intervención de uno de esos alarifes formados en la tradición popular, actuando al servicio de un particular que opera de forma independiente sobre una estructura heredada.

En cualquier caso es evidente que la fachada de la casa del Ensayador constituiría -de haberse realizado al completo la decoración propuesta- un

---

(11) En ese sentido podemos aludir al tradicional encalado o repintado de fachadas cada primavera, o a un fenómeno más reciente y muy vinculado con lo que estamos analizando como es el recubrimiento de azulejos de los paramentos exteriores de algunas viviendas. Hecho que se viene observando de unos años a esta parte y que trata de ocultar la pobreza de los materiales y enriquecer la apariencia estética de los edificios.

claro acento visual dentro del orden global de la c/Habana, introduciendo el factor sorpresa en un ambiente homogéneo y quebrando el sentido de claridad que primaba en el proyecto. De esta forma, aquel planteamiento de utopía urbanística que definió a la Casa de la Moneda en su diseño original, ha desaparecido como consecuencia del cambio de apariencia en parte de su arquitectura. De tal manera que aquella fábrica proyectada como «ciudad ideal» y concebida a partir de la identificación entre «sociedad» y «construcción» como corresponde al pensamiento humanista de carácter utópico, ha sufrido una transformación puntual (probablemente pocos años después del comienzo de su funcionamiento como fábrica de monedas) que describe ahora a una sociedad no tan «perfecta». Es decir, irrumpe de pronto el matiz de lo personal que, a través del protagonismo del individuo, pone en crisis los valores de universalidad, razón y unidad visual presentes hasta ahora, para introducirnos en el mundo de las complejidades y contradicciones del manierismo. De ahí que el primitivo espacio de la c/Habana (entonces denominada Calle de los Mercaderes) haya dejado de ser un ámbito de connotaciones funcionales y de carácter pragmático, pasando a convertirse en un lugar donde el factor “representativo” ha hecho acto de presencia.

“Habitar es dejar rastros” afirma W. Benjamin. Y eso es precisamente lo que supone la aparición de este nuevo acabado en la fachada de la casa del Ensayador, propiciando que un espacio concreto; dotado de una funcionalidad y dinámica interna propias, y tan sintomático de una ideología de poder determinada, sea capaz de asumir la posibilidad de un cambio en lo que se refiere a la vivencia de tal espacio por parte de los individuos que lo habitan. El cambio, además, viene planteado únicamente por la introducción de una cierta variación estética en fachada, lo que nos define a la Casa de la Moneda como un complejo urbano que, a pequeña escala, reproduce los planteamientos teóricos que se pueden observar en la ciudad histórica, entendiendo ésta como ámbito global de habitación.

En ese sentido es muy significativo apreciar cómo sobre un proyecto objetivo y científico de creación de un espacio urbano ideal, se impone la realidad vital de lo subjetivo y variable. De ahí que, con un mínimo cambio en su apariencia ornamental, no podamos ya hablar de la fábrica de monedas como un “espacio urbano”, sino más bien y como dice Argan, como un “ambiente urbano”. Es decir, como un ámbito existencial sujeto a la interpretación de los individuos que lo habitan y en donde aflora el factor psicológico en lo que a su percepción visual se refiere. La nueva decoración plantea así una nueva forma de diálogo con el espectador que habla en términos más

coloquiales tratando de aproximarse a la realidad vital del edificio. Y con ello no hace sino introducirnos claramente en el mundo de la apariencia como una auténtica configuradora del paisaje urbano. Porque, de hecho, eso es lo que va a suceder en el siglo XVIII, cuando irrumpa la última gran operación cosmética efectuada sobre las fachadas de la Casa de la Moneda.

Efectivamente, los últimos restos de policromía hallados sobre los paramentos de la Casa de la Moneda nos hablan de un enlucido bícromo en el que, sobre un fondo ocre, destaca una sucesión rítmica y continua de círculos color almagra. Este esquema -planteado como revestimiento continuo- cubre la totalidad de la fachada, desarrollándose en dos paños que, al corresponder a las dos plantas de la edificación, se separan mediante la línea de imposta (Fig.5). Esta última se pinta imitando la fábrica de ladrillo rojo con yagueado blanco, siendo éste el único elemento que aparece distinto dentro del sistema global, puesto que ni siquiera se destacan los recercados de piedra de los vanos, ocultos ahora bajo la decoración general que enrasa el enlucido con el resalte de los enmarcamientos.

El motivo ornamental no puede ser más simple. Y el esquema de su aplicación insiste, tanto formal como cromáticamente, en la falta de complicación, aludiendo así a la tradición más elemental en lo que a decoración de fachadas se refiere. Efectivamente, el círculo aparece como el único protagonista y es concebido como elemento a repetir hasta el infinito siguiendo un diseño constante, de carácter geométrico, basado en la creación directa con plantilla o mediante la utilización del "compás" más primitivo posible: el trazado a partir del punzón y la cuerda.

La superficie así planteada, se colorea con los pigmentos de la más clara tradición local (rojo y amarillo) y siguiendo el mismo principio de simplicidad (la bicromía). No existe ninguna intención de sombreado o matización tonal que confiera volumen a los círculos que, a diferencia de otros ejemplos de la época como la fachada de la iglesia de Santa María la Blanca (12), se definen aquí absolutamente planos: como auténticos «lunares» rojos sobre la piel ocre que les sirve de fondo.

Todo ello nos sitúa de nuevo en el ámbito de la creación popular, obligándonos a recordar la importancia de los maestros locales en la terminación

---

(12) AGUILAR GUTIÉRREZ, J. y ARENILLAS, J. A.: "Las pinturas murales de la fachada de Santa María la Blanca de Sevilla y su restauración", *Atrio* n° 8/9, Sevilla 1996, pp. 37-51.

de fachadas y la evidente vinculación del recubrimiento ornamental de la arquitectura sevillana con la estética de tradición mudéjar. Es decir, nos encontramos ante un ejemplo claro de ese fenómeno de pervivencias formales tan característico del arte popular y condicionado además muy probablemente, por esa actitud de apego a la tradición tan típica de una mano de obra ajena al concepto de cambio y vinculada al mundo artesanal.

En ese sentido, asistimos a un relleno total de los paramentos que, mediante una decoración geométrica que plantea la repetición de un motivo sin solución de continuidad, engloba toda la superficie de fachada como si de un tapiz se tratara. Estamos pues ante un esquema estrictamente decorativo y concebido en términos de pura abstracción, que refleja ese sentimiento de "horror vacui" tan típico del arte popular y en clara conexión con la tradición islámica y su gusto por la profusión decorativa. El resultado final produce un efecto brillante y sugestivo que modifica radicalmente la condición sobria y regular hasta ahora presente en la apariencia externa de los muros; a la vez que irrumpe ante nuestros ojos un espacio (la c/Habana) redefinido como fundamentalmente dinámico y cambiante, que oculta definitivamente la realidad constructiva y estructural de la arquitectura que lo conforma.

Las nuevas formas polícromas niegan, perceptivamente hablando, la planitud del muro de fachada. Colores de onda larga, depositados en manchas de superficies equivalentes en el porcentaje de su aparición y cubriendo rítmicamente toda la pared, juegan a establecer un esquema vibrante y móvil que aborda al espectador configurando un ambiente cálido y vital que se mueve constantemente en torno a él para texturar la superficie de unos paramentos de enorme extensión. Y aunque sigue tratándose del mismo espacio renacentista geoméricamente cerrado sobre sí mismo, éste deja de aparecer ahora como una perspectiva diáfana, lumínica y de apariencia dibujística (con perfiles nítidos y homogéneos), para convertirse en un espacio-sorpresa, lleno de irregularidades y cargado de sensualidad.

Como consecuencia de ello, las acotaciones rígidas de alto, ancho y profundo desaparecen, para dar paso a la vibración de lo inestable y al equívoco de lo móvil y lo cambiante. De tal manera que un mismo espacio, físicamente constante en su perímetro y morfología, transforma su apariencia y convierte lo estático en dinámico, lo claro en confuso, lo unívoco en lo múltiple, lo constructivo en ornamento. En resumen, se trata del triunfo definitivo de lo visual sobre lo objetual y, en consecuencia, de la identificación absoluta de la arquitectura con la apariencia.

Es, de hecho, el «espacio renacentista» transmutado en «ambiente barroco». Fenómeno que no sólo sucede en la c/ Habana (donde han aparecido los restos) sino muy probablemente en la totalidad del edificio, como consecuencia y posiblemente en relación, con los cambios estructurales que determinan la fisonomía dieciochesca de la Casa de la Moneda. Porque en 1763, el ingeniero militar Sebastián Van der Borcht abre una nueva y monumental portada para la fábrica que, poniéndola en conexión con la calle, convierte a la c/Habana en el espacio de mayor importancia del conjunto (13). Allí se reúnen ahora una serie de oficinas y dependencias de oficiales que, al situarse sobre las antiguas hornazas de mercaderes, generan en éstas un cambio de uso que convierte a la calle en un espacio de connotaciones más representativas que funcionales. Junto a ello, la construcción de dos arquerías triples situadas en los frentes norte y sur, y la nueva posición adoptada por el arco de comunicación con el antiguo Patio de los Capataces (Fig.6), la dotan de una nueva espacialidad que adquiere ahora un carácter semi-público como consecuencia de su apertura a la ciudad (14).

La nueva factoría barroca entra, pues, en escena. Pero a pesar de esas reformas y aún cuando por estas fechas la fábrica es considerada como "...un Pueblo... según lo han confesado los muchos extranjeros que suelen venir a ver por mera curiosidad...[y donde] viben todos sus dependientes con sus familias dentro de ella en quartos muy dezentes altos y vajos..." (15), la realidad es que el deterioro de sus instalaciones es más que evidente (16). Y es por ello que, posiblemente, sean los habitantes de la fábrica quienes tomen la iniciativa de pintar las fachadas, produciéndose así una auténtica renovación en superficie mediante una decoración que expresa claramente el gusto colectivo de sus moradores.

De esta forma, la Casa de la Moneda protagoniza por estos años dos procesos reformadores paralelos: uno oficial que afecta a la propia estructura distributiva del edificio, y otro privado que renueva la epidermis de sus paramentos. Por ello se aprecian dos lenguajes bien diferenciados en la ornamentación.

---

(13) ESPIAU EIZAGUIRRE, M.: "La fachada de la Casa de la Moneda de Sevilla, obra de Sebastian Van der Borcht", *Archivo Hispalense* nº 212, Sevilla 1987, pp. 193-196.

(14) ESPIAU EIZAGUIRRE, M.: *La Casa de la Moneda...*, pp. 155-157.

(15) A.G.S. Secretaría y Superintendencia de Hacienda, leg. 817.

(16) Desde finales del siglo XVII el edificio viene acusando ruina en distintas zonas de sus instalaciones. (Cfr. ESPIAU EIZAGUIRRE, M.: *op. cit.* pp. 138-153).

tación final de la fábrica, correspondientes a los dos niveles de intervención mencionados: el culto (oficial) y el popular (privado). De ahí la oposición entre la solemnidad erudita de los símbolos que decoran la fachada y la inmediatez y simplicidad de las pinturas de la c/Habana.

Pero se trata de una oposición más aparente que real ya que ambos perseguirán un mismo fin: revestir a la arquitectura con un nuevo aspecto formal más relacionado con los gustos de la época. Es decir, un mayor interés por la acumulación decorativa, junto a una clara atracción por lo artificioso y teatral; todo lo cual traduce el gusto por la exteriorización que, desde el siglo XVI en adelante, va marcando el enriquecimiento visual de las fachadas (17).

En consecuencia, podemos considerar que ambos procesos decorativos son, en última instancia, las dos caras de una misma moneda. De tal manera que lo cosmopolita y lo vernáculo se unirán estrechamente de forma natural, sin una planificación previa que les confiera unidad, pero ofreciendo una imagen global claramente sintomática del concepto de enmascaramiento y espectacularidad barroca.

Así, la nueva lectura estético-simbólica de la fábrica, comienza ahora en el punto de contacto de ésta con el espacio de la ciudad: la portada. Allí se sintetiza y explicita públicamente el valor y sentido del edificio, a través de un lenguaje culto que talla en la piedra una serie de formas alusivas al poder de la Corona, cuyo escudo preside la escena. El primer paso ya está dado y, a esta primera impresión de luces y sombras (acompañadas del brillo dorado del escudo central), le sucede el ámbito oscuro del pasaje por el que se ingresa a la c/Habana. A partir de ahí, percibimos un nuevo espacio fuertemente iluminado, donde se despliega un lenguaje decorativo de carácter popular y vernáculo que nos introduce en un mundo transfigurado.

El espectáculo está pues servido, mediante un juego secuencial de percepciones brillantes (portada), sombrías (pasaje) y lumínicas (c/Habana), que

---

(17) El humanismo renacentista genera el nacimiento de una clara conciencia cívica que, a nivel arquitectónico-urbanístico, propicia el diálogo entre el espacio privado de la casa con el ámbito público de calles y plazas, a través de la apertura de huecos en fachada y la intensificación del efecto ornamental en edificios y monumentos ciudadanos. Pero todo ello se amplificará en la ciudad barroca -ya plenamente consolidada como "ciudad moderna"- donde, no sólo las élites sino también (y junto a ellas) las clases populares, realizan una auténtica operación de "apropiación" de la ciudad a través del elemento decorativo, que se expresa ahora libre y profusamente en los paramentos externos de los edificios.

integran arquitectura, escultura y pintura, llenos y vacíos, espacios públicos y espacios privados. Pasamos así -casi sin darnos cuenta- del lenguaje culto al popular, del ámbito público al privado, del espacio urbano al ambiente doméstico. Y una vez en el interior, nos encontramos en el justo punto de unión de las distintas clases sociales, donde -al igual que ocurre en esas grandes celebraciones públicas que son las fiestas barrocas-, la ciudad "construida" se sustituye por una ciudad "aparente" que, sin dejar de ser la misma, se ve transformada en otra.

A este respecto, son muy ilustrativas las palabras de Sica quien, al describir las celebraciones y fiestas públicas como un tipo de cultura teatral de origen culto, afirma que "realizan encuentros recurrentes de las clases en el poder con las clases subalternas. Muy a menudo es el sentimiento popular el que prevalece y el que envuelve a la ciudad en un aspecto fabuloso, en caprichos carnavalescos o macarrónicos, en sagas populares. Cuando por el contrario, domina la cultura más avanzada, los ecos de la ciudad ideal del racionalismo del cinquecento se hacen más precisos" (18). Y esto es precisamente lo que se condensa en la nueva c/Habana dieciochesca, donde el sentimiento popular solapa la ideología de poder impuesta por la portada como proyecto unificador del nuevo aspecto diseñado para la Casa de la Moneda. Porque el despliegue de ornamentación policroma desarrollado en los paramentos de la fábrica, no hace sino camuflar el riguroso esquema geométrico de su espacio para transformarlo en un ambiente que podríamos definir como más "doméstico"; interrumpiendo con ello el hilo conductor de lo clásico que enlazaba la reforma estructural propuesta por Van der Borch con el diseño original quinientista. Y sustituyendo, a su vez, la rigidez del espacio renacentista primitivo, ahora ilusoriamente desintegrado por esa multitud de estímulos ópticos que constituye la sucesión de discos cromáticos que recubre las fachadas.

En consecuencia, la fábrica barroca, que ha de seguir entendiéndose -tal vez ahora con mayor intensidad- como un núcleo urbano a pequeña escala, plantea una evolución paralela a la que sigue el resto de la ciudad en lo que al cambio de apariencia se refiere. De ahí que no podamos hablar de la existencia de una sola Casa de la Moneda (como tampoco podemos hablar de una sola ciudad de Sevilla) puesto que los sucesivos revestimientos ornamentales de sus fachadas configuran otros tantos edificios, aparentemente diversos aún cuando estructuralmente sigan siendo idénticos.

---

(18) SICA, P.: *La imagen de la ciudad.*, Barcelona 1977, p. 98.

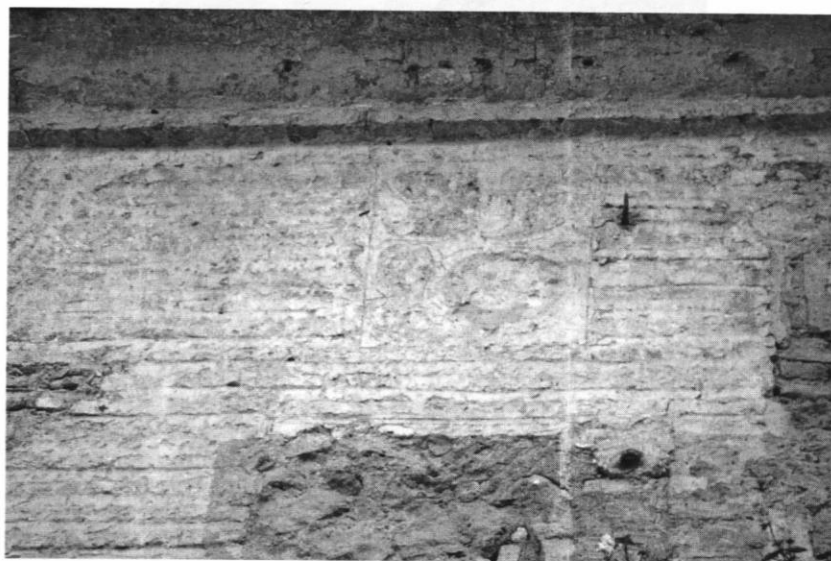
La decoración confiere así a la arquitectura una vida propia, independiente de las condiciones de sus orígenes y conducida, en su transformación, por los deseos y realizaciones de quienes la habitan. Una arquitectura que, leída desde ese punto de vista, se nos muestra como una arquitectura sin tiempo o más exactamente como una arquitectura que condensa todo el tiempo- y que, al configurar ciudad, acaba por destruir -sin hacerlo- el espacio urbano para/y con el que fue diseñada. Porque un edificio (una ciudad) no es sólo un medio para un fin, ya que este fin puede desaparecer bajo una apariencia que lo convierta en otra cosa. Y dado que la arquitectura (el urbanismo) es un hecho social, son los propios individuos que la habitan quienes, en última instancia, determinan la imagen que se pretende de ella.

*Mercedes ESPIAU EIZAGUIRRE*





**Fig. 1.** Restos en c/ Habana (antigua Calle de los Mercaderes). Siglo XVI.



**Fig. 2.** Restos en c/ San Nicolás (antiguo Patio de los Capataces). Siglo XVI.





Fig. 3. Restos de esgrafiado en la vivienda del Ensayador. c/ Habana.  
Siglo XVI.



*Plano planta  
 de la Casa de la Moneda*

*Reconstrucción ideal  
 según apco del siglo XVI*

- A. Puera de entrada a la Casa de la Moneda
- B. Hornazas de mercaderes
- C. Hornazas de capataces
- D. Fundación Real
- E. Sala de la Balanza
- F. Sala de la Blanquición
- G. Sala de la Contaduría
- H. Sala del Tesoro
- I. Vivienda del Tesorero
- J. Vivienda del Ensayador
- K. Vivienda del Fundidor
- L. Pasaje cubierto
- M. Portal de los Acuñadores
- N. Pasaje público descubierto
- O. Servicios comunes
- P. Caballerizas
- Q. Vivienda del Tallador
- R. Casa del Guarda
- S. Aposento del Portero
- T. Aposento del Alguacil
- U. Sala de la Cizalla

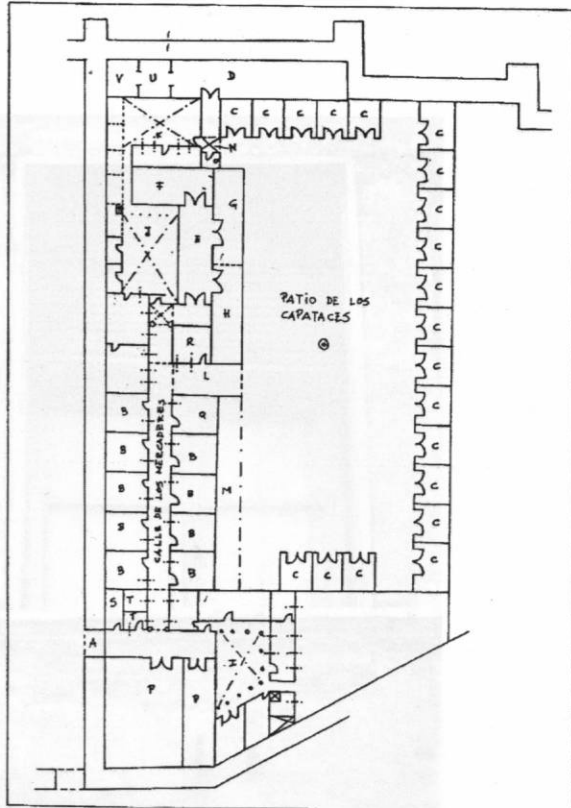


Fig. 4. Plano reconstrucción hipotética de la Casa de la Moneda. Siglo XVI.





Fig. 5. Restos de policromía en c/ Habana. Siglo XVIII.





*Plano planta  
 de la Casa de la Moneda  
 en el siglo XVIII*

*Reconstrucción ideal  
 a partir del plano  
 de 1783 y diferentes  
 referencias documentales*

1. Portada
2. Pasaje abovedado
- 3 y 4. Caballerizas
5. Torres laterales de fachada
6. Portería
7. Ensayador Primero
8. Abridor
9. Ensayador Segundo
10. Guardacaños
11. Contaduría
12. Pasaje
13. Guarda-materiales
14. Sala del Contador
15. Contaduría del Tesoro
16. Juez de Balanza
17. Tesoro
18. Balanza
19. Fundición
20. Vivienda del Contador
21. Vivienda del Tesorero
22. Pasaje distribuidor
23. Vivienda del Superintendente  
 (D. Despacho)
24. Segundo Abridor
25. Maestro de Molinos
26. Fileras
27. Ministro
28. Horno
29. Fundidor
30. Volantes

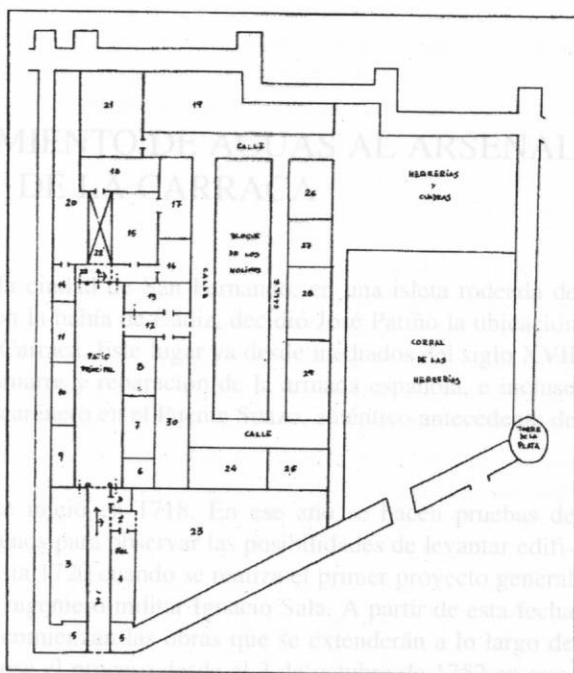


Fig. 6. Plano reconstrucción hipotética de la Casa de la Moneda. Siglo XVIII.