

LA REAL FUNDICIÓN DE BRONCES Y LA MAESTRANZA DE ARTILLERÍA. ADDENDA A LA ICONOGRAFÍA DE SEVILLA

POR ALFREDO J. MORALES

Fue Sancho Corbacho el primer investigador sevillano que se interesó por la iconografía de la capital hispalense. Con loable esfuerzo y continuada dedicación nos legó en su libro *Iconografía de Sevilla*, más de doscientas imágenes de la ciudad a través de los siglos, acompañadas de oportunos comentarios, en los que demostraba su profundo conocimiento de la historia de Sevilla y sus cualidades como agudo intérprete de las transformaciones vividas por la ciudad¹. El propio autor comentaba en la introducción de la obra que la selección de imágenes era susceptible de ser ampliada y enriquecida con otras muchas que podrían formar parte de colecciones particulares. Asimismo, llamaba la atención de corporaciones y entidades sobre la necesidad de procurar la conservación de tales testimonios de importancia excepcional para la historia de Sevilla. Respondiendo a su llamada, la empresa Abengoa S.A., a través de su Fundación Focus-Abengoa, ha desarrollado una doble tarea digna de encomio. Por un lado, ha reunido una importante colección de estampas sobre iconografía de la ciudad². Por otro, ha editado un total de cinco lujosos volúmenes, que constituyen la empresa más ambiciosa que sobre iconografía de una ciudad se ha emprendido en nuestro país. Cuatro de los mencionados libros, bajo el título genérico de *Iconografía de Sevilla*, recogen varios centenares de representaciones de la capital hispalense, de sus elementos y ámbitos urbanos, de sus gentes y de sus costumbres más significativas, comprendidas entre los tiempos medievales y el primer

1. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Iconografía de Sevilla*. Sevilla, 1975.

2. Dicha colección alcanza las 298 piezas y aunque está mayoritariamente integrada por representaciones de Sevilla y de temas sevillanos, también cuenta con imágenes que nada tienen que ver con la ciudad. Véase CARRETE PARRONDO, Juan; VEGA, Jesusa y SOLACHE, Gloria: *Catálogo de la Colección de Estampas de la Fundación Focus*. Madrid, 1996.

tercio del siglo XX³. Por su parte, el quinto libro, que es complementario de los anteriores, está dedicado a la fotografía de la ciudad durante el siglo XIX⁴.

Tras las mencionadas publicaciones no han sido muchas las aportaciones realizadas al importante “corpus” iconográfico de Sevilla conocido. En su mayoría, han correspondido a imágenes fotográficas, pudiendo servir de ejemplo y resumen de tales novedades las que se recogen en la obra *Sevilla, imágenes de un siglo*, pertenecientes a los fondos de la Hemeroteca Municipal de la ciudad⁵. Se trata, por consiguiente, de tomas realizadas en el siglo XX, de las cuales son minoría las que tienen como protagonista exclusivo a la propia ciudad, sus edificios, o sus ámbitos urbanos más representativos. Pero, con ello no hay que dar por cerrado el repertorio iconográfico sobre Sevilla. De hecho, como apuntaba Sancho Corbacho, aún es posible localizar nuevas representaciones de la ciudad en colecciones particulares. Tal es el caso de las dos que aquí se dan a conocer.

Se trata de dos pinturas al óleo de pequeño formato, que no aparecen firmadas, ni fechadas, aunque por razones estilísticas pueden encuadrarse dentro de la escuela sevillana de mediados del siglo XIX⁶. Una lleva por título “Artilería. Fundición de Bronce de Sevilla”, según la inscripción que figura en el ángulo inferior izquierdo del cuadro. La segunda carece de leyenda y corresponde a una vista de la Maestranza de Artilería⁷. Las dos presentan evidentes rasgos de ingenuidad, si bien lo primero que llama la atención de ellas es su propia temática. A este respecto, hay que señalar que son documentos excepcionales, puesto que los edificios representados no forman parte del repertorio iconográfico habitual para la ciudad. Ciertamente, tanto uno como otro monumento se incorporan, en su totalidad o fragmentariamente, a determinados paisajes urbanos y vistas de Sevilla. No obstante, el protagonismo que adquieren los monumentos representados y el hecho de que ambas pinturas constituyan pareja los convierte en un caso único.

3. El primer tomo fue redactado por CABRA LOREDO, María Dolores, con la colaboración de SANTIAGO PÁEZ, Elena: *Iconografía de Sevilla. 1400-1650*. Madrid, 1988. El segundo contó con textos de Juan Miguel Serrera y Alberto Oliver, siendo responsable de la selección y del catálogo Javier Portús: *Iconografía de Sevilla. 1650-1790*. Madrid, 1989. El tercer tomo incorporaba textos de Francisco Calvo Serraller, Juan Carrete Parrondo, Vicente Lleó y Enrique Valdivieso, siendo también Javier Portús el responsable de la selección y del catálogo: *Iconografía de Sevilla. 1790-1868*. Madrid, 1991. En el cuarto colaboraron Francisco Calvo Serraller, María de los Santos García Felguera, Juan Pérez de Ayala, Javier Portús, Jesusa Vega y Alberto Villar, actuando de coordinadores Lola Gómez de Aranda y Javier Portús: *Iconografía de Sevilla. 1868-1936*. Madrid, 1993.

4. El tomo incorpora textos de Lee Fontanella y María de los Santos García Felguera, habiendo seleccionado las fotografías Gerardo F. Kurtz: *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*. Madrid, 1994.

5. Se trata del Catálogo de una exposición celebrada en los Reales Alcázares de la ciudad entre marzo y abril de 1995. AA.VV. *Sevilla, imágenes de un siglo. Homenaje al periodismo gráfico*. Sevilla, 1995.

6. Colección particular. Madrid. Las pinturas miden 63'5 x 84 cm. Fueron restauradas en fecha reciente. No obstante, se aprecian ciertas reintegraciones, visibles por la variación cromática, así como se advierte la oxidación de un barniz excesivo y pequeñas pérdidas de pintura.

7. Las fotografías de dichas pinturas que aquí se reproducen han sido realizadas por José Baztán, a quien expreso desde estas líneas mi agradecimiento.

En el primero de los lienzos, la Real Fundición aparece captada en visión casi frontal, desde la explanada que se abría ante ella (Fig. 1). El extenso edificio ocupa el tercio inferior del lienzo, mientras en el resto de la superficie pictórica se representa un cielo de aspecto tormentoso, que apenas permite ver unos retazos de azul. Algunas nubes de color blanco aparecen parcialmente doradas, como si quisiera indicarse que la imagen corresponde a las horas del crepúsculo. El primer término de la composición tiene la apariencia de un prado. En este descansan una vaca con su ternero y un burro, animales que pudieran identificarse con el ganado utilizado en la fundición, ocupando el flanco izquierdo del cuadro un grupo de árboles, posible alusión a la alameda que unía la Puerta de la Carne con la Real Fundición⁸. Al pie de aquellos figura la inscripción que identifica el edificio representado. Tanto la pradera como la masa arbórea aparecen pintados en tonos oscuros, lo que permite resaltar tanto la explanada, como el propio monumento. Aquella aparece animada por varios grupos de personas, jinetes y carruajes, representados de manera arbitraria y con evidente convencionalismo. Así ocurre con el jinete que va al paso y mira al espectador, en primer término, con el caballero que sigue a un carruaje militar que se encamina a la puerta de la Fundición y con el grupo de soldados que parece aprestarse para rendir honores. Otro tanto cabe decir del caballo que en corveta monta un militar, del grupo de damas que parece estar de tertulia, del artillero que se dirige a la Fundición, de la pareja que conversa y a la que precede quien pudiera ser su hija o del aya con la niña, que inicia todo este grupo de personas dispuestas en la mitad derecha del cuadro. Igual sucede con la calesa de la que tiran dos caballos o de la carretela que aparece tirada por una mula, situadas inmediatas a la puerta de la Real Fundición.

Este edificio, representando con una ligera perspectiva que lo empequeñece en su flanco izquierdo, destaca por su horizontalidad, sobresaliendo en sus fachadas el orden apilastrado que las articula en módulos. Todos son iguales y ofrecen al centro una ventana enrejada, radicando la única diferencia entre ellos en la duplicación de las pilastras que separan los módulos tercero y cuarto a cada lado de la fachada. En el centro destaca la portada, único acceso al recinto, también enmarcada por pilastras y sobre cuyo movido coronamiento destaca la bandera española. Tras los pretiles que ocultan las cubiertas aterrazadas del sector derecho del conjunto fabril sobresalen las linternas que iluminan las dependencias interiores. Se repiten antepechos y terrazas en el lado izquierdo, si bien sólo se advierte una linterna, surgiendo una masa arbórea tras las cubiertas, indicándose con ello la existencia de un patio. Entre la vegetación aparecen dos chimeneas, una de ellas humeante, si bien el elemento dominante es la cubierta de una de las salas principales del recinto. Está constituida por una cúpula con linterna rematada por una airosa veleta con la figura de un artillero, sin duda

8. Dicho paseo arbolado aparece representado en el plano de Sevilla de 1848, obra de José Herrera Dávila, repitiéndose en los posteriores. Al respecto puede verse CORTÉS JOSÉ, Joaquín, GARCÍA JAÉN, María Josefa y ZOIDO NARANJO, Florencio: *Planos de Sevilla. Colección Histórica (1771-1918)*. Sevilla, 1992. Págs. 29-30. Plano nº 4.

el detalle más popular de este extraordinario ejemplo de la arquitectura industrial del siglo XVIII⁹.

El segundo de los lienzos representa la Real Maestranza de Artillería y sus construcciones anejas y, como en la obra anterior, ocupa la mayor parte de la superficie pictórica un claro cielo azul (Fig. 2). El mencionado edificio aparece en perspectiva y unido a la iglesia del Hospital de la Santa Caridad, en la mitad derecha del cuadro. Unas construcciones complementarias, más la verja que aislaba las instalaciones militares y unas viviendas del barrio de la Carretería, se disponen al centro de la composición, mientras el extremo izquierdo de la misma lo ocupa una vivienda. La zona inferior del lienzo corresponde a la plaza que se extendía ante el conjunto hospitalario y que durante el siglo XIX se denominó, indistintamente, Resolana, de la Aduana y de la Caridad. En ella y, en primer término, figura un conjunto de toneles y un hombre con sombrero y alforjas, alusivos al movimiento comercial del puerto y de la citada Aduana y, más concretamente, a los toneleros que desde los siglos medievales habitaron el barrio de la Carretería. No obstante, los verdaderos protagonistas de la escena son un grupo de artilleros en torno a dos cañones. Uno de ellos está disparando, mientras el otro es aprestado para el tiro. De la actitud de los militares y de la importante presencia de la bandera española sobre una esbelta asta cabe considerar que se están disparando salvas de ordenanza. Tal escena guarda evidentemente una estrecha relación con el establecimiento militar. Por consiguiente, la presencia de ese conjunto de personas, aunque anecdótica en relación con el verdadero motivo del cuadro —representar la Maestranza de Artillería—, no es solo un recurso para animar la composición, como ocurría en el lienzo anterior.

De los edificios que aparecen en el cuadro, sólo el que ocupa su extremo izquierdo puede considerarse una licencia del pintor¹⁰. La presencia de esta vivienda de tres plantas más azotea —pintada en almagra y ocre y con ropa tendida en una de sus ventanas y en la azotea—, por sus tonos oscuros y por la sombra que proyecta sobre la plaza es un recurso para dar profundidad al cuadro y para destacar la Maestranza de Artillería, pretendidamente iluminada con luz de tarde.

El resto de las construcciones y elementos urbanos representados sí son reales y están captados con gran fidelidad. Así, los árboles que aparecen tras la casa antes mencionada, corresponden a uno de los paseos que existieron en la mencionada plaza. Por su parte, las edificaciones inmediatas formaron parte del Parque de Artillería, complementario a la propia Real Maestranza¹¹. Tal conjunto arquitectónico, que sustituyó

9. Sobre esta institución hay un estudio monográfico de MORA PIRIS, Pedro: *La Real Fundación de Bronces de Sevilla: siglos XVI al XVIII*. Sevilla, 1994.

10. A pesar de su verosimilitud no se trata de un edificio real, pues las primeras construcciones en este punto de la ciudad son obra de la primera década del siglo XX, correspondiendo algunas de las viviendas de la manzana allí creada y delimitada por las calles Núñez de Balboa, Temprado, Santander y Paseo de Colón, a Aníbal González. Sobre ellas puede verse PÉREZ ESCOLANO, Víctor: *Aníbal González. Arquitecto (1876-1929)*. Sevilla, 1973. Págs. 60, 92 y 93.

11. La presencia de ambos elementos y del espacio que los separaba puede constatarse en el plano de Sevilla levantado en 1868 por Manuel Álvarez-Benavides y López. Véase nota nº8. Págs. 32 y 33. Plano nº 5.

a unas estructuras de madera, se levantó a mediados del siglo XIX, integrando entre sus muros una pequeña capilla, denominada de la Resolana, que estaba dedicada a Ntra. Sra. del Rosario¹². Al mismo corresponden, por lo tanto, la puerta enrejada, cuyas jambas protegen dos cañones parcialmente enterrados, así como el edificio blanco, con contrafuertes pintados de ocre y rematado por un andén con almenas, que sirve de base al asta con la bandera. Hacia la década de 1860 se abrió una calle entre la Maestranza y el Parque, que estuvo cerrada en sus extremos mediante unas verjas. Con ellas cabe identificar la cerca dispuesta en el cuadro transversalmente a la fachada de la Real Maestranza, en su límite con la del Hospital de la Caridad. En la misma se abre una puerta, ante la que monta guardia un centinela y junto a ella se dispone una garita. Unos cañones semienterrados sirven también de protección a los pilares en los que se ajusta la puerta y a ella misma. Al parecer, la mencionada calle no tuvo libre circulación hasta 1873, recibiendo su nombre de Temprado en 1889, para recordar al capitán de artillería Claudio Temprado Pérez, fallecido durante la guerra contra los carlistas¹³.

La fachada de la Real Maestranza, verdadero motivo del cuadro, se representa con gran fidelidad. El único detalle diferenciador respecto a su estado actual es la ausencia en la pintura del airoso remate que, alojando un reloj, corona la puerta de ingreso al edificio. Sin embargo, no se trata de un olvido o error del artista pues, como se verá posteriormente, tales elementos son posteriores a la realización de la pintura. En ella se aprecia muy bien la ordenación del edificio en dos plantas, las grandes pilastras almohadilladas que limitan la fachada y flanquean el módulo donde se aloja la portada, los balcones del piso alto –tres de ellos con antepechos de cerrajería–, los motivos geométricos que decoran el friso y las buhardillas que jalonan la cubierta de tejas. También se representa el enmarque almohadillado de la puerta y la garita del centinela inmediata a la misma. Esta fachada corresponde a las obras emprendidas en el edificio a partir de 1782, cuando la Maestranza de Sevilla se convirtió en la única abastecedora del Departamento de Andalucía y Extremadura, incrementándose su protagonismo años más tarde al serlo también de los territorios americanos¹⁴.

La Real Maestranza radicaba desde 1587 en el sector septentrional de las Atarazanas mandadas construir fuera del recinto murado de Sevilla por Alfonso X, en 1252. Las diversas naves que sirvieron de sede a este asentamiento militar se habían multiplicado con el paso del tiempo y las crecientes necesidades de pertrechos para la tropa, hasta llegar a ser siete. Aunque ocultas por las tres crujeas que se dispusieron

12. Así lo indica GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia Artística... de Sevilla*. Sevilla, 1844. Tomo II. Pág. 564. Se cita por la reedición de 1973.

13. Sobre la mencionada calle y el proceso de transformación urbana que sufre el sector puede consultarse COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio et alii: *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*. Tomo II. Sevilla, 1993. Págs. 395-396.

14. Con motivo de los estudios arqueológicos y de las obras emprendidas en el conjunto para su reutilización como centro museístico se realizó una exposición y se editó un catálogo con interesantes aportaciones sobre la historia del edificio. AA.VV.: *Recuperando las Atarazanas. Un monumento para la cultura*. Sevilla, 1999.

transversalmente para servirle de fachada en la década de los años ochenta del siglo XVIII, su presencia se evidencia por el número de huecos –ventanas y puerta en el piso bajo, balcones en el alto– abiertos en el muro y por las buhardillas elevadas sobre el tejado.

El último de los edificios representados en el lienzo corresponde, como ya se dijo, a la iglesia del Hospital de la Santa Caridad. A pesar de quedar incompleta su fachada, la fidelidad de la imagen es evidente. Así, se recoge la estrecha edificación intermedia con la Maestranza, el atrio elevado que precede al templo y la organización general de la propia fachada, en la que destacan las esculturas de San Hermenegildo y San Fernando, de las hornacinas inferiores, y, por su colorido azul, los paneles de azulejos que ocupan los registros de los cuerpos superiores¹⁵. Tan solo el color almagra que recubre el paramento y el conjunto de los elementos que articulan la fachada difiere de la imagen actual del edificio. El cuadro ofrece, pues, un cromatismo uniforme y oscuro, frente a la bicromía blanca y almagra que debió imponerse a mediados del siglo XIX. De hecho, en la panorámica fotográfica de Sevilla, realizada por Laurent en 1866, ya se advierte la combinación de colores que ha terminado imponiéndose¹⁶.

Por otra parte, puede que se sirviera de la fotografía el desconocido autor de estos cuadros en el momento de pintarlos. Si bien para la realización del primero, habida cuenta su sencillez compositiva, su empleo no era absolutamente necesario, en el caso del segundo resultaría de gran ayuda, dada su mayor complejidad para encajar los diferentes elementos y las dificultades inherentes para representarlos en perspectiva. De hecho, en la Sevilla de mediados del siglo XIX la relación entre pintura y fotografía fue muy fluida, constatándose sin dificultad la coincidencia de intereses y preocupaciones entre quienes practicaban ambas artes. Testimonio de estas relaciones es el recurso a la objetividad de las imágenes captadas por los fotógrafos, por parte de los pintores, de igual modo que aquellos en sus álbumes fotográficos incorporaban tomas conforme a los modelos fijados en las pinturas, especialmente en las de carácter costumbrista¹⁷. Diversas representaciones pictóricas del Puente de Isabel II, de la Plaza de Toros de la Real Maestranza, de la Catedral y de la Feria, debidas a Manuel Barrón, Joaquín Domínguez Bécquer, Rafael Benjumea, Manuel Rodríguez de Guzmán y Andrés Cortés, prueban el empleo de fotografías para tales creaciones¹⁸. Si se

15. Existe un estudio monográfico de este edificio realizado por VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla, 1980.

16. Al respecto véase FONTANELLA, Lee; GARCÍA FELGUERA, María de los Santos y KURTZ, Gerardo F.: Op. Cit. Pág. 123. En la fotografía se aprecian con claridad las siete buhardillas que coronan el tejado, demostrando, como ya se anticipó, que el remate con el reloj es posterior a la pintura. Al estar fechada la toma de Laurent en 1866, resulta evidente que ambos elementos se colocaron después de dicho año.

17. Véase al respecto GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. “Sevilla en blanco y negro”, en FONTANELLA, Lee; GARCÍA FELGUERA, María de los Santos y KURTZ, Gerardo F.: Op. Cit. Págs. 142-194.

18. El tema ha sido estudiado por MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis R.: “Algunas reflexiones en torno a la relación entre fotografía y pintura sevillana a mediados del siglo XIX”, *Archivo Hispalense*, N° 246, 1998. Págs. 239-255.

sirvieron de ellas estos consagrados pintores, por que no pensar que hicieran lo mismo artistas menos dotados, como el autor de las cuadros que aquí se dan a conocer.

Desgraciadamente no se sabe quien pudo ser este personaje, en cuya obra se perciben ecos de la pintura de Manuel Barrón, el mejor paisajista de la escuela sevillana del segundo tercio del siglo XIX¹⁹. Tampoco es posible conocer quien fue el destinatario de los cuadros, aunque su propia temática indica que debió ser un artillero vinculado a las dos instituciones en ellos representadas, la Real Fundición y la Maestranza de Artillería, quien desearía contar con un recuerdo permanente de los edificios en los que ejerció su empleo. Más fácil resulta señalar una fecha aproximada para la realización de los lienzos, especialmente por los datos ya indicados a propósito de la segunda de las pinturas. Así, el hecho de no estar representada la calle existente entre la Maestranza de Artillería y el Parque, que se abriría hacia 1873, y que aparezcan las verjas que a partir de 1860 cerraban los extremos de dicha vía, permite situar la realización del cuadro entre ambas fechas. Por otra parte, la circunstancia de aparecer pintada en almagra la fachada de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad, mientras en la citada fotografía de Laurent de 1866 cuenta con su bicromía actual, sitúa la pintura antes de tomarse dicha fotografía. Por lo tanto, cabe establecer que los cuadros se pintaron en la primera mitad de la década de los sesenta del siglo XIX.

Como ya se indicó, no se trata de obras de elevado mérito artístico, pero sí constituyen un buen ejemplo de la pintura que, a modo de recuerdo, se destinaba al consumo de los viajeros que, en elevado número, visitaron Sevilla durante el siglo XIX. De cualquier forma, no han sido sus cualidades artísticas, sino sus valores iconográficos los que llevaron a darlos a conocer, para así enriquecer el “corpus” de imágenes de Sevilla.

19. Sobre este autor y los restantes maestros decimonónicos sevillanos véase VALDIVIESO, Enrique: *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla, 1981.



Fig. 1. Anónimo. Real Fundición de Bronces de Sevilla. Colección particular. Madrid.



Fig. 2. Anónimo. Real Maestranza de Artillería de Sevilla. Colección particular. Madrid.