

GUÍA DEL PAISAJE HISTÓRICO URBANO DE SEVILLA

DOCUMENTO DE TRABAJO

Sevilla desde Triana. Autora: Palma Pajarón.



ESTUDIO TEMÁTICO 07

**LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO URBANO:
MONUMENTOS PÚBLICOS, MOBILIARIO Y EQUIPAMIENTO**

Juan Antonio Arenillas y Luis Francisco Martínez



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

ÍNDICE

INFORME

- OBJETIVOS..... 5
- METODOLOGÍA DEL PROYECTO..... 6
- ANÁLISIS Y DIAGNÓSTICO.....18
 - A. EL FENÓMENO AMERICANO, CONSECUENCIAS Y MEMORIA.....19
 - B. DESATRES..... 26
 - C. GLORIFICACIÓN. LA CIUDAD PIENSA EN SÍ MISMA..... 32
 - D. LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE 1929..... 39
 - E. LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1992..... 48
- ESTABLECIMIENTO DE CRITERIOS Y RECOMENDACIONES..... 55
- FUENTES BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS..... 60
- OTRAS FUENTES..... 62

MAPAS

“Al principio el arte del puzzle parece un arte breve, un arte de poca entidad, contenido todo él en una elemental enseñanza de la Gestalttheorie: el objeto considerado –ya se trate de un acto de percepción, un aprendizaje, un sistema fisiológico o, en el caso que nos ocupa un puzzle de madera- no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir una forma, una estructura: el elemento no preexiste al conjunto, no es ni más inmediato ni más antiguo, no son los elementos los que determinan el conjunto, sino el conjunto el que determina los elementos: el conocimiento del todo y de sus leyes, del conjunto y su estructura, no se puede deducir el conocimiento separado de las partes que lo componen: esto significa que podemos estar mirando una pieza de un puzzle tres días seguidos y creer que lo sabemos todo sobre su configuración y su color, sin haber progresado lo más mínimo: sólo cuenta la posibilidad de relacionar esta pieza con otras y, en este sentido, hay algo común entre el arte del puzzle y el arte del go: sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente, una pieza de un puzzle no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco; pero no bien logramos, tras varios minutos de pruebas y errores, o en medio segundo prodigiosamente inspirado, conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza: la intensa dificultad que precedió aquel acercamiento, y que la palabra puzzle –enigma- expresa tan bien en inglés, no sólo no tiene ya razón de ser, sino que parece no haberla tenido nunca, hasta tal punto se ha hecho evidencia: las dos piezas milagrosamente reunidas ya sólo son una, a su vez fuente de error, de duda, de desazón y de espera”

GEORGES PEREC, La vida instrucciones de uso

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO URBANO : MONUMENTOS PÚBLICOS, MOBILIARIO Y EQUIPAMIENTO

- **INTRODUCCIÓN**

Las ciudades son el fruto de las acciones y del pensamiento de todos aquellos que viven y vivieron en ella. Espacios contruidos y espacios vacíos y entre ellos la memoria forjando la ciudad. Una ciudad es lo visto y lo imaginado, lo real y lo soñado, lo sentido y lo deseado. Una ciudad nunca es una ciudad. Una ciudad es tantas como imágenes produzca en los que la viven, los que la desearían vivir y los que la vivirán. En definitiva, una ciudad es la suma de todas las acciones y percepciones que sobre ella se tengan.

En ese sentido, trabajar con los monumentos públicos de una ciudad es intentar poner en claro cuáles son las grandes corrientes por las que esa ciudad es y se significa. Acercarse a sus monumentos es intentar desenmarañar toda una trama de opiniones que, a veces de una forma contradictoria, han ido formando una de sus realidades.

Vista de Sevilla. Siglo XVII



En este sentido, las dos condicionantes primordiales, que se han manejado, para el análisis del mobiliario y el equipamiento público sevillano son el tiempo y el espacio. Evidentemente los periodos históricos en que surgieron son básicos a la hora de entenderlos, pero no lo son menos el espacio para el que fueron concebidos. Así pues el juego con estas dos variables se ha convertido en el hilo conductor del presente estudio y en el inspirador para establecer relaciones que, como todas aquellas que nacen de la subjetividad, pueden ser puestas en entredicho por subjetividades diferentes.



Portada Guía del paisaje cultural de la Bolonia

El trabajo, como queríamos dejar claro desde la cita que lo encabeza, no es un producto acabado en sí mismo y deberá ser puesto en relación con aquellos otros que forman el proyecto de estudio del Paisaje Urbano de Sevilla. La realización de este en una segunda etapa de desarrollo ha permitido ajustarnos a ideas ya discutidas y valoradas en su planteamiento inicial y que han servido como referentes básicos al inicio de este trabajo. Muchas de las decisiones, sobre todo las iniciales han sido más fáciles de tomar por el simple hecho de estar ya contrastadas en otros equipos de trabajo. No obstante, no han sido los únicos referentes pues con anterioridad, el propio Centro de Documentación y Estudios del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico ya había trabajado con algunas de las premisas que ahora se dan por sentadas en muchos de los trabajos que ahora se realizan. La Guía del Paisaje Cultural de la Ensenada de Bolonia o el Registro de Paisajes de Interés Cultural de Andalucía, por citar sólo algunos, ya nos han acostumbrado a reflexionar sobre el puzzle, con las variables espacio y tiempo de por medio, más que sobre cada una de sus piezas individualizadamente.

- **OBJETIVOS**

El objetivo general del proyecto es la confección de un instrumento metodológico de acercamiento a los estudios del espacio urbano desde la perspectiva del mobiliario monumental y del equipamiento. Con este se intenta trabajar en los elementos que lo componen como factores básicos y que contribuyen al enriquecimiento de la ciudad y a la percepción que de ella se tiene.

Para conseguir el objetivo general se han planteado los siguientes objetivos específicos:

- Conocer el mobiliario urbano de la ciudad por:
 - Identificación y caracterización de las distintas categorías en las que se distribuyen cada

uno de los elementos

- Iniciar el inventario de los elementos monumentales y un primer acercamiento al equipamiento urbano
- Analizar las diversas componentes que influyen en la percepción de estos elementos
- Establecer baremos precisos para la posible valoración de cada categoría y sus componentes
- Plantear recomendaciones y criterios de actuación en su conservación y en su nueva creación

- **METODOLOGÍA DEL PROYECTO**

Desde el primer momento hemos querido hacer constar que la metodología de nuestro trabajo es ya heredera de formas de hacer habituales de la propia institución. Por tanto con objeto de realizar un diagnóstico analítico sobre el papel del mobiliario urbano, así como la realización de propuestas para incidir en las nuevas intervenciones, el proyecto plantea desde los inicios, el establecimiento de una clara metodología de trabajo.

Plaza del museo



Previo a todo ello y fruto de la lectura de los estudios precedentes y de los contactos con los diversos implicados en el proyecto general se planteó el trabajo mediante un acercamiento global a todos aquellos bienes muebles de carácter urbano monumentales y al equipamiento que en numerosas ocasiones acompaña a éste en la construcción del espacio ciudadano.

La metodología de trabajo plantea establecer una serie de fases, a veces coincidentes en el tiempo, que han ido

Acueducto en calle Luis Montoto



marcando el desarrollo del mismo. Básicamente la idea se fundamentaba en realizar un análisis del estado de la cuestión para, en virtud del diagnóstico, programar una serie de recomendaciones tendentes a la mejora en cuanto a valoración, conservación y disfrute del mismo, sin olvidar las ricas posibilidades que un estudio de este tipo puede producir en las nuevas creaciones.

Previo a todo ello y como ya se ha explicado, fruto de la posterior entrada en el proyecto general, cuando se empezó a trabajar se partía de algunas nociones de partida que se deben exponer. En primer lugar se planteaba como un elemento trascendente en todo el proyecto la existencia configuradora del río. El Guadalquivir se consideraba como una clave básica en la configuración del paisaje urbano de la ciudad y por tanto el mobiliario de esta, debía estar alerta a las posibles relaciones. Asimismo, ya se habían ido configurando algunas categorías que en principio parecían oportunas tener en cuenta para su estudio. El fenómeno americano, como finalmente hemos decidido llamarle o los cambios producidos en el paisaje urbano por las dos grandes exposiciones llevadas a cabo en la ciudad fueron desde el principio objeto de reflexión. A otras se llegó más tarde, cuando ya iniciados los trabajos se fueron haciendo cada vez más patentes. De esta forma se consolidaron otras dos nuevas categorías, la glorificación que la ciudad hace de sus ciudadanos y hechos destacados y los desastres que en ella dejaron especial huella. En estas cinco se ha cerrado finalmente el estudio aunque somos conscientes que existen otras que han quedado sin analizar y a las que en algún momento se deberá volver para conseguir una lectura más global. Es el caso del “Fenómeno del agua”. En Sevilla esta es casi una referencia obligatoria, desde los espacios relacionados con el mundo musulmán, hasta los restos de los acueductos que a modo de grandes esculturas ornan la ciudad, pasando por las numerosísimas fuentes que ayudan a paliar sus proverbiales temperaturas veraniegas, son claramente merecedoras de formar otra nueva categoría. Cuestiones temporales impuestas al trabajo lo han impedido ahora, pero queda en la recámara como primera necesidad a cubrir en próximos análisis.

Con este bagaje previo se partió a la hora de plantear la metodología de trabajo. Poco a poco ésta se fue



Mercedes Espiau. *El Monumento público en Sevilla*. 1993

consolidando a veces, hay que decirlo, sin ser muy conscientes de que en realidad lo que se estaba haciendo pertenecía a otra fase y que por tanto había que entenderlo de esa manera para poder objetivarlo mejor. Una vez concluido el proyecto y ya en fase de redacción intuimos que las fases por las que habíamos pasado y que como tal se podían considerar eran las siguientes:

1ª.- Fase.

Selección Documental

En primer lugar se realizó una búsqueda de fuentes bibliográfica para conocer el estado de la cuestión del tema. En esta primera fase se produjo un primer listado que se ha completado para la entrega final del trabajo y que a modo de anexo se acompaña al final de este informe. El listado, pese a lo atractivo de la cuestión, sorprendió pues no eran muchas las publicaciones que recogían información sobre el tema y generalmente cuando lo hacían en la mayoría de los casos era reiterativa. Básicamente algunos monumentos se encontraban bien documentados, mientras que la gran mayoría carecía prácticamente de información. En este sentido han sido especialmente útiles las publicaciones de Mercedes Espiau y de Teresa Lafita, en ambas se hace un amplio análisis sobre el monumento público sevillano. El primero, fruto de la memoria de licenciatura, hace un análisis más entroncado con el espacio urbano, mientras que el segundo está más concentrado en los estudios individuales de cada uno de los principales monumentos.

2ª.- Fase.

Selección de Mobiliario urbano

Tras la consulta bibliográfica se confeccionó un primer listado con los elementos del mobiliario público sobre los que se creía oportuno trabajar. No fueron demasiados pues, como ya se comentó, la mayoría de ellos se repetían en todas las publicaciones y se centraban básicamente en los más conocidos. En este primer listado se establecieron dos tipologías básicas: mobiliario monumental y equipamiento. De esta forma se elegían aquellos que aportaban una condicionante básicamente estética y ornamental a la ciudad: esculturas monumentales, fuentes, cruceros o cruces y para completarla paneles conmemorativos y por otro lado una segunda categoría más claramente mobiliario: bancos, farolas, fuentes de abastecimientos, registros, marquesinas, etc...

3ª Fase.

Realización de análisis de campo.

Con esos primeros listados se iniciaron las primeras visitas a todo aquel mobiliario urbano que se creía fundamental para el presente estudio. De esa forma se han estudiado in situ 125 Monumentos escultóricos, 54 fuentes, 24 cruceros y casi un centenar de paneles conmemorativos. Estos se relacionan en los anexos 2, 3 y 4. Finalmente casi doscientos, exactamente ciento noventa y tres, fueron los elegidos dentro de las diferentes categorías. En lo referente al equipamiento, se seleccionaron aquellos que tipológicamente resultaban más significativos y frecuentes, pues como se verá más adelante uno de los grandes problemas del equipamiento en la ciudad es la enorme diversidad del mismo.

Fuente de la ciencia y la vida



C-38 Entorno del Monumento a Pepe Luis Vázquez



A todos estos elementos se les abrió una carpeta fotográfica en la que se ha intentado recoger no sólo la trascendencia individual del objeto sino también su significado espacial. Así se han conseguido casi dos mil imágenes fotográficas del mobiliario urbano sevillano, que se entregan, clasificadas y ordenadas, con el informe.

Asimismo y como se verá más adelante, de estas primeras visitas surgió la necesidad de realizar una ficha para incorporar todos los datos que se pudieran recoger no sólo durante los trabajos de campo in situ sino también en la fase de estudio. Esta debería permitir establecer parámetros claros para analizar esa información.

4ª Fase.

Referenciación geográfica del mobiliario urbano.

Así pues y como complemento del análisis de campo y ya en estudio se ha pasado a situar individualmente sobre el soporte informático suministrado por *Google Earth* cada uno de las tres tipologías principales (esculturas monumentales, fuentes y cruces) vertiendo además la información recogida en el trabajo de campo sobre el espacio en que la pieza quedaba integrada y que de alguna forma se relacionaba directamente con esta. Esta última información ha quedado recogida mediante el trazado de polígonos, en la misma herramienta informática, que visualizaban el área de relaciones mutuas. Estos contornos definidos han sido parte esencial en los análisis finales del trabajo y han quedado incorporados al informe final. Con ellos se han podido realizar estudios de densidad y distribución del mobiliario urbano monumental diferenciado según las diferentes categorías.

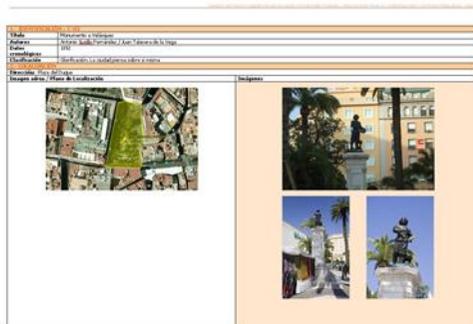
5ª Fase.

Elaboración de una ficha síntesis para la recogida de información

Pese a que el trabajo se basa en un análisis colectivo del mobiliario urbano, agrupado según la clasificación que más adelante se explicará. Cada uno de los elementos más significativos ha quedado recogido en una ficha realizada ex profeso y que se incluyen como principal anexo de este trabajo. La suma de cada una de ellas acabará por definir la valoración total para la categoría de clasificación.

En esta se plantearon una serie de campos agrupados por módulos. En primer lugar se estableció el módulo de identificación en el que se recogía el título, los autores, los datos cronológicos y su clasificación como categoría. Es decir, el objeto se adscribe a una de las cinco seleccionadas definitivamente: Fenómeno americano, Glorificación de la ciudad, Desastres, Exposición Iberoamericana de 1929 y Exposición Universal de 1992. El módulo de Localización recoge la dirección en la que se encuentra el monumento y una imagen obtenida del “Google Earth” en la que queda marcado singularmente y mediante el polígono de influencia de cada uno de los objetos seleccionados. Asimismo, se acompañan dos o más imágenes que sitúan el monumento individualmente y su relación con el espacio que lo rodea. En el tercer módulo, el de características físicas, se abrieron una serie de campos en los que se pretendían recoger técnicas, materiales, dimensiones, descripción, estado de conservación y otra serie de observaciones. Finalmente y por la premura de tiempo, algunos de estos campos no han podido ser completados quedando pendiente su culminación. El cuarto módulo, quizás el más importante para el trabajo, se dedicaba a los indicadores de valoración, que se explicarán más adelante. Para finalizar se creyó conveniente incorporar un último módulo en el que se apunta el material bibliográfico utilizado en cada una de las fichas.

Modelo de ficha. Anverso.



Monumento a Martínez Montañés envuelto en plásticos



6ª Fase.

Elaboración de criterios de valoración

Paralelamente a los trabajos de campo y producido por este acercamiento se han ido definiendo una serie de posibles indicadores de valoración, que han sido tenidos en cuenta a la hora de acercarse al elemento estudiado.

Para poder llevar a cabo una serie de datos cuantificables se planteó la confección de una hoja de cálculo en la que se han incorporado los siguientes indicadores con una valoración lo más objetiva posible.

De esta forma se han confeccionado análisis individuales de cada una de los monumentos incorporados, así como medias por conjuntos para poder ser analizados y agrupados en diversas formas

Se optó por dividir estos indicadores en tres tipos claramente diferenciados aunque en ocasiones íntimamente ligados unos a otros:

- 1.- Valoración simbólica y significación cultural
- 2.- Valoración formal
- 3.- Valoración espacial

En cada uno de ellos se han valorado otra serie de variables que unidas iban a permitir el conocimiento global de cada uno de los monumentos en cada una de estos indicadores. En cualquier caso la puntuación, - siempre de 1 a 5, siendo 1 el valor mínimo y 5 el máximo, - no valora la bondad o maldad de la obra. Es más bien un indicador de una serie de valores generales que actúan sobre el monumento, su emplazamiento y

otra serie de cuestiones, como se verá más adelante. Por ello, no es de extrañar que en muchos casos sorprenda la excesiva o la escasa valoración del monumento como tal. Algunos de los indicadores pueden elevar esta puntuación sin que ello quiera decir que la pieza aisladamente merezca más alta valoración. La adecuación de la escala al entorno o su integridad pueden actuar como potenciadores de la puntuación final, mientras que su dudosa relación simbólico-espacial o la mala orientación pueden hacerle bajar su puntuación. No se debe, por tanto olvidar que estos indicadores van más allá de la simple valoración objetual del monumento y que antes bien establecen una visión más general de este y del espacio en que se ubica. Evidentemente, puede ocurrir también en sentido contrario y algunas obras de gran calidad ve mermada su valoración debido al efecto general que la baja en algunos indicadores pueden producir.

En la valoración simbólica y significación cultural se han estudiado fundamentalmente las siguientes variables:

1.1.- Relación simbólico-espacial

Se pretendía solventar la cuestión de la relación espacial entre el motivo representado y el espacio en el que se ubica. Esta cuestión que a simple vista puede parecer obvia ha sorprendido por los diversos rangos que se han podido comprobar. Desde aquellos que estaban íntimamente ligados hasta aquellos en los que la relación era puramente casual o inexistente.

1.2.- Trascendencia histórica del monumento

Se intenta analizar la importancia que el motivo o el personaje representado tuvo en el momento de su creación. Se han tenido en cuenta tanto los principios locales, regionales, nacionales o internacionales. Asimismo se valora en este apartado la trascendencia de la propia obra. En este capítulo, de fuerte componente subjetiva, se ha intentado huir de los estereotipos o tópicos que

Monumento a Miguel de Mañara en el Hospital de la Caridad



Monumento a la tolerancia. Eduardo Chillida



acompañan a la mayoría de estas obras. Pese a ello, no hay que olvidar que en este trabajo la componente subjetiva es necesaria por la escasez de métodos objetivos de acercamiento.

1.3.- Importancia del o los creadores de la obra

También se ha considerado, como un valor analizable, la mayor o menor trascendencia del artista que lo realizó. Valorándose igualmente su reconocimiento local, regional, nacional o internacional. Para ello se ha decidido establecer como medidor el número de “hits” que producen en el buscador “Google”. La búsqueda de estos hits se ha realizado en diferentes momentos por lo que, a veces, las puntuaciones han oscilado notablemente. No obstante, pareció un baremo imparcial e idéntico para todos, que aportaba una valoración externa y objetivable. Estas mediciones se llevaron a cabo durante los meses de septiembre en primer lugar y se rectificaron cuando había grandes disparidades en el mes de diciembre de 2010. Los criterios seguidos para evaluar las puntuaciones han sido: hasta 500 hits (1), de 501 a 1000 (2), de 1001 a 5000 (3), de 5001 a 10000 (4) y más de 10000 (5).

Por lo que se refiere a la valoración formal se creyó oportuno analizar tres variables diferenciadas:

2.1.- Valoración artístico/estética

Se plantea la adecuación del monumento a los principios artísticos y estéticos que el criterio histórico ha considerado como básicos del periodo en el que fue creado. En este caso se ha intentado ser lo más imparcial posible dentro de la dificultad que los gustos personales imponen en este tipo de valoraciones

2.2.- Adecuación de las texturas, materiales y técnicas

Las técnicas, los materiales y sus texturas con los que el monumento se confecciona puede ser uno de los indicadores de su relación acertada con el espacio sobre el que actúa su influencia. Asimismo en esta variable se juzgo también la adecuación de estos elementos a la funcionalidad concreta de cada monumento, ya fuera la ornamental o la documental. Uno de los componentes que ha servido como medidor en este apartado ha sido la relación entre el monumento en sí y el pedestal sobre el cual se levanta. En este análisis se ha detectado una gran disparidad pues junto a monumentos con pedestales perfectamente adecuados a él se han encontrado otros en que ni las técnicas ni los materiales permitían una relación positiva entre ambos.

2.3.- Nivel de integridad del monumento.

En muchos casos los monumentos, aquejados de ataques vandálicos, o simplemente deteriorados por la acción del tiempo han ido perdiendo la capacidad de evocar los principios para los que fueron creados. La desaparición de algunos elementos o la mutilación de algunos de ellos lleva a lecturas erróneas en todos los sentidos. Por ello se consideró que el nivel de integridad, en relación con el estado original, era también una condicionante a valorar. Especialmente interesante ha resultado constatar como en algunos caso el hecho de estar ocultos al disfrute del público en general, como ocurre actualmente con los jardines del Guadalquivir, antes que evitar los actos vandálicos no han hecho sino potenciarlos, llegando en algunos a favorecer la desaparición total de la pieza.



El tercer indicador básico ha sido la valoración espacial. La complejidad de la ubicación del monumento en el espacio y las complejas relaciones que se establecen entre ambos definen en gran medida la trascendencia de éste. Para su análisis se ha considerado oportuno estudiar las siguientes variables:



Monumento a Pastora Imperio perdido entre el caos

3.1.- Valoración como generador de espacios.

Al margen de la relación simbólica, que la obra presente con el espacio que ocupa, es posible considerar como un valor cuantificable la ubicación espacial en sí mismo. Es decir, valorar su capacidad para generar espacios bien definidos y contribuir a la consolidación del paisaje urbano de la zona. De esta forma se puede valorar desde su capacidad para convertirse en un foco gestor del espacio hasta su especial irrelevancia para el área en el que se ubica.

3.2.- Adecuación de la escala monumental al espacio

La relación con las alturas y con la superficie del entorno en el que se ubica puede convertirse en un factor primordial para la trascendencia del monumento en la conformación de su entorno. A veces pasan desapercibidos por su falta de escala y en otros momentos se sobredimensionan produciendo una injerencia en el desarrollo de un espacio coherente.

3.3.- Valoración de la adecuación del espacio inmediato al monumento

Se pretende valorar las actuaciones próximas al monumento que intentan enmarcarlo en su ubicación. Con especial consideración al ornato vegetal, cerramientos, bancos, etc... Así se ha visto de forma negativa la ocupación de sus áreas de influencias por otro mobiliario urbano que perturbe su contemplación (mobiliario para el ocio, contenedores, placas de tráfico, aparcamientos de vehículos)

3.4.- Valoración posicionamiento y orientación

Se valora las perspectivas y campos visuales que se generan en torno al monumento. Fundamentalmente se pretende valorar si el monumento en sí presenta un adecuado posicionamiento y orientación en relación con el espacio que ocupa y con la visión y percepción

que el ciudadano tiene de él.

7ª Fase

Establecimiento de criterios y propuestas de actuaciones sobre el mobiliario urbano

Como conclusión del trabajo se han expuesto una serie de recomendaciones a tener en cuenta en las posibles actuaciones sobre el patrimonio urbano en Sevilla, haciendo especial hincapié en la posibilidad de hacerlo de la forma más genérica posible para facilitar el que estas puedan ser extrapoladas a cualquier otra ciudad de similares características.

Para poder realizar un trabajo homogéneo y tras una primera labor de campo que, como ya se ha dicho, consistió en el reconocimiento in situ de más de doscientos monumentos entre fuentes, cruces, lápidas conmemorativas, paneles de azulejos y por supuesto esculturas monumentales, se optó por una agrupación de estos en cinco categorías que de alguna forma los explicaran en su contexto más amplio. Evidentemente y tras su realización la primera conclusión fue confirmar la certeza de que con las cinco categorías elegidas no se podía abarcar al cien por cien de los objetos reconocidos, pues muchos de ellos eran difícilmente encuadrables en algunas de ellas. Se planteaba pues la necesidad de dejar abierto el número de categorías clasificatorias y se asumía que con esa selección sólo se hacía frente a una primera etapa del trabajo con el objetivo necesario de poner un primer punto y final a este primer informe. Ello no es óbice para reconocer como necesario el planteamiento de nuevas categorías que irán cerrando el estudio de una forma más completa. Así queda pendiente incorporar todos los objetos monumentales relacionados con el agua. Numerosas fuentes han quedado excluidas al no adecuarse claramente a ninguna de las ya establecidas, aunque el número y su interés hacen necesaria su incorporación. Queda pues esta labor para una segunda fase en la que se puedan pulir las limitaciones que ahora, después de realizado el trabajo, se tienen más

Fuente en la plaza de Santa Isabel



claras.

- **ANÁLISIS Y DIAGNÓSTICO**

Las categorías propuestas se han elaborado con un criterio extenso en la que se han mezclado los presupuestos temáticos con otros más conceptuales. En principio las cinco categorías en las que se ha estructurado este estudio, como ya se ha comentado, son:

- A.- El fenómeno americano consecuencias y memoria
- B.- Desastres
- C.- Glorificación. La ciudad piensa sobre si misma
- D.- La Exposición Iberoamericana de 1929
- E.- La Exposición Universal de 1992

Efectivamente otras agrupaciones podrían ser concebidas e incluso bien representadas por el mobiliario de nuestro paisaje urbano. Sin embargo, y pese a posibles discrepancias son estas las que a nuestra forma de entender se pueden consolidar más claramente. alguna de ellas puede extenderse e incluso asumir en parte a otras, caso del fenómeno americano en la ciudad y la celebración de 1929. No obstante se ha creído oportuno incluir algunas piezas en una sola categoría pese a que pudieran haberse incorporado en otra sin mucha dificultad. Evidentemente la relación de la Exposición Iberoamericana con la primera de las categorías podría ser asumible pero se prefirió crear una categoría al margen para ésta por la fuerte implicación crono-espacial que tuvo la exposición de 1929 en el desarrollo urbano de la ciudad. Queda pues claro, que mucho de los elementos que se integran en algunas de estas categorías, fácilmente podían compartirse en otras. Valgan como ejemplo los casos de las columnas de Hércules y César, que además de su relación socio-económica con el fenómeno del descubrimiento, que permitió su erección, podían

Entrada a la Exposición Iberoamericana de 1929



Vista de la torre Schindler. Exposición Universal 1992



fácilmente ser incorporadas en el apartado en el que la ciudad rinde culto a sus mitos y que se ha denominado “Glorificación. La ciudad piensa sobre sí misma”. Otro ejemplo modelo de esta versatilidad puede ser el caso del Monumento a Colón en los jardines de Murillo. Este se puede asociar a la primera categoría, como así se optó, pero también sería posible ubicarlo en la tercera e incluso en la cuarta. En todos habría cabido sin causar extrañeza.

Como ya decíamos el contenido de cada una de estas agrupaciones se ha concebido de manera amplia y de forma diacrónica al menos en los tres primeros casos. Los dos últimos, al concentrarse claramente en periodos muy intensos y homogéneos, nos ha permitido cerrar más claramente un marco cronológico, no sin entender que pese al reducido arco temporal en el que podría centrar su definición, existieron con anterioridad y posterioridad al núcleo central algunas intervenciones fácilmente relacionables con los presupuestos que en ellos se conformaron. La plasmación en el mapa de las cinco categorías refleja la gran importancia del río en la configuración no sólo de la ciudad sino de todos los elementos que finalmente acaban definiéndola, como se observa en los mapas que se anexan.

Así pues estas categorías quedaron definidas en la siguiente forma:

A.- EL FENÓMENO AMERICANO, CONSECUENCIAS Y MEMORIA.

Poco después del Descubrimiento del continente americano, la ciudad de Sevilla, a causa de las dinámicas que este produjo, comenzó a experimentar un auge que quedaría reflejado en todo su trazado urbano. Desde los primeros momentos del siglo XVI se empezaron a desarrollar ideas que culminarían con un proceso inicial de embellecimiento de la ciudad.

El nombramiento de Sevilla como puerto de Indias en 1503 y el auge económico que el descubrimiento originó favorecería el desarrollo de una serie de actuaciones de ornato público que iban a inaugurar un fenómeno que se

mantiene hasta nuestros días. El monopolio del comercio americano permitirá el tránsito no sólo de mercancías en sus puertos, que pasan a convertirse en los más importantes de Europa, sino que también favorecerá el contacto con comerciantes y viajeros europeos que traerían consigo las nuevas concepciones artísticas y urbanas.

Con estos presupuestos Sevilla se convierte en una ciudad cosmopolita y altamente renovadora, que pretenderá poner la urbe a la altura de las ciudades europeas más importantes. Como recoge Mercedes Espiau en su obra *El Monumento público en Sevilla*, empiezan a aparecer “como respuesta a las necesidades de expresión pública de una nueva conciencia de ciudad moderna, a la vez que tratan de solventar problemas tan graves como el de la salubridad pública o la apertura y expansión de una red urbana demasiado pequeña para el continuo crecimiento demográfico de la ciudad, que además, tenía que acoger a una población flotante muy considerable”.

La plaza de San Francisco y la Alameda de Hércules se convierten en el paradigma de este crecimiento organizado en el que pronto empiezan a sentirse estos nuevos presupuestos con la creación de elementos ornamentales que inauguran el monumento público sevillano.

Así pues, asociado al auge económico que el descubrimiento americano produce en la ciudad, la fortaleza de la estrecha y continua relación de esta con el continente americano hasta 1717, momento en que la Casa de Contratación certifica el declive de la urbe con su traspaso a Cádiz, se verá favorecida. Tras este cambio las relaciones fueron menores, pero en ningún caso dejaron de existir ya que desde ese momento la ciudad repensó su pasada relación con la colonia en forma de memoria histórica. Es decir a partir del momento de la pérdida de esa conexión directa, la ciudad entiende esas conexiones como formadoras de la idiosincrasia de la ciudad y por tanto empiezan a surgir elementos por todo el paisaje urbano que tienden a recordar ese vínculo. Fruto de esas fuertes ligaduras sería el desarrollo de la Exposición Iberoamericana de 1929, periodo que por su especial trascendencia se analizará de forma individualizada.

Monumentos a Julio César y Hércules. Alameda



Monumento a Cristóbal Colón. Parque de San Jerónimo



Asimismo, las continuas y a veces excelentes relaciones con los diversos países surgidos tras los movimientos independentistas americanos favorecerán el que la ciudad celebre esos lazos con diversos homenajes. Unas veces promovidos por esos países para loar los contactos, mientras que en otras ocasiones fue la propia ciudad la que favoreció estos monumentos conmemorativos.

Por esta singularidad el fenómeno americano como así hemos dados en llamarle sigue más de quinientos años después rememorando el fruto de las fuertes vinculaciones con América.

Entre los elementos que celebran esta vinculación hemos creído interesante incorporar los siguientes:

- A-01 Columnas de Hércules y Julio César (Alameda de Hércules)
- A-02 Columnas de los leones (Alameda de Hércules)
- A-03 Fuente de Mercurio
- A-04 Lápida de Puerta Real o de Goles
- A-05 Lápida de Puerta del Aceite
- A-06 Monumento a Fray Bartolomé de las Casas
- A-07 Escultura ecuestre de Simón Bolívar
- A-08 Monumento a Colón (Jardines de Murillo)
- A-09 Monumento a José de San Martín (río)
- A-10 Monumento a los marineros que acompañaron a Colón
- A-11 Monumento a Rodrigo de Triana
- A-12 Monumento al Indio (Kansas City)
- A-13 Monumento a Juan Pablo Díez. Presidente de la República Dominicana
- A-14 Monumento a Colón (Cartuja)
- A-15 Monumento a José Martí (Plaza de Cuba)
- A-16 Monumento Busto de Fray Bartolomé de las Casas
- A-17 Monumento a Colón (Parque de San Jerónimo)

Valoración

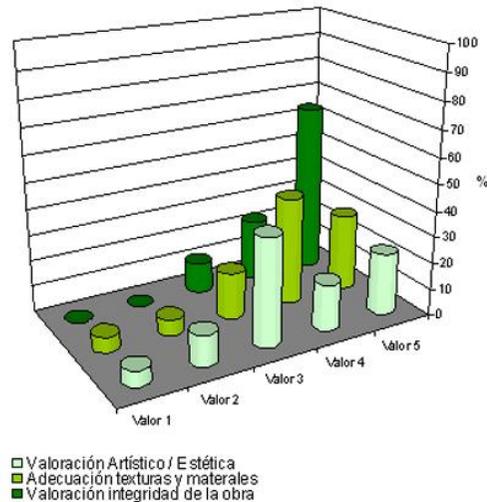
Valoración simbólica y significación cultural

En el fenómeno americano la valoración simbólica y su significación cultural queda explicada con la tabla anterior en la que se puede observar como existe una alta relación entre los lugares elegidos para ubicar los monumentos y los aspectos simbólicos o metafóricos que lo unen al personaje o evento homenajeado. En esta categoría resulta extraño, tan sólo en un 6 %, el que no exista ese tipo de relación. La mayoría de los monumentos, un 59 % tienen algún tipo de relación directa entre el lugar y el monumento. Si a ello se suman el 6 % de los valorados con un 4 y el 29 % de los valorados con un 3, el resultado es un altísimo nivel de interrelación del que tan sólo escapa un exiguo 6%.

Fenómeno americano.
Valoración simbólica y significación cultural



Asimismo, es notable la alta trascendencia de los monumentos incluidos en esta categoría. Ello es debido sin lugar a dudas a la valoración crítica que la antigüedad ha ejercido sobre ellos. No hay que olvidar que es próximo al momento más álgido de todo lo que significó el descubrimiento de América cuando, vinculado a él, se erigen varios monumentos que lo ensalzan. El auge de la ciudad hizo que los artistas residentes en ellas se encontraran con la oportunidad de realizar obras de gran interés artístico y simbólico para la ciudad. y que por tanto sus obras hayan servido en no pocas ocasiones como modelos a seguir y en otras como claras referencias al conceptualizar los hechos que recogían. El 35% de estos monumentos han sido considerados de gran entidad para la ciudad. No se debe olvidar aquí el alto valor que se confiere a la antigüedad a la hora de acercarse a los monumentos de una ciudad. El resto de las valoraciones se reparten más o menos igualitariamente rondando el 12% cada una de ellas excepto el 29% con que se puntuó el valor 2. Ello es debido, sincerémoslo, al deseo de no puntuar tan negativamente muchos de los monumentos con los que a fuerza de convivencia los hemos ido integrando en nuestro propio paisaje urbano.

Fenómeno americano. Valoración formal

Sin embargo, los índices reflejan que la trascendencia de estos creadores a nivel individual es prácticamente insignificante, estas serían las valoraciones ubicadas en los valores 1 y 2 de la tabla, que llegan a alcanzar el 41,17 % del total. Con notas medianas, valores 3 y 4 el porcentaje se eleva de nuevo hasta el 41,16 %, mientras que valorados con el máximo índice tan sólo se encuentran el 17,64 %. En este sentido parece necesario recordar que la medida de su trascendencia es absolutamente objetiva pues se ha basado en la consulta de las entradas que en el buscador “Google” aparecían para cada uno de ellos.

Valoración formal

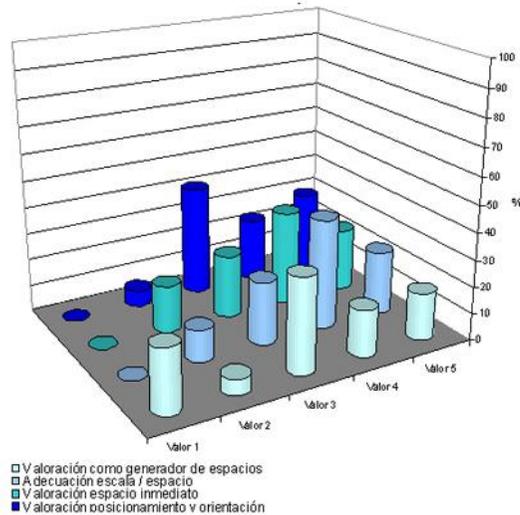
En cuanto a la valoración artístico y o estética el problema se agrava pues aquí no se han seguido valores estrictamente cuantificables de una forma totalmente subjetiva. Las obras no se han sometido a una tabla cerrada comparable en cada uno de los casos. Probablemente ello se pudiera realizar con técnicas de entrevistas estableciendo baremos cuantificables en cada segmento de la población, queda para otra ocasión pues esta cuestión. No obstante, se ha intentado en la medida de lo posible atenerse a unos mismos criterios para todas las obras y al ejercicio de la imparcialidad, intentando dejar a un lado el siempre difícil campo del “gusto”. No se han tenido en cuenta, al menos conscientemente, valoraciones de este tipo y se ha intentado primar conceptos como la novedad propuesta en la obra, en relación con el conjunto de lo que en el momento de ser llevada a cabo se consideraban como claves. En ese sentido es de valorar que en su gran mayoría, en un 41% la puntuación ha alcanzado los valores del 3, el máximo valor lo alcanzó el 24% de las obras, mientras que al 4 llegaba el 17% de ellas. Los valores mínimos, es decir el 1 y el 2 sólo alcanzaron el 18%. La categoría por tanto tiene un elevado índice de valoración artística.

En lo que se refiere al uso de materiales y a las técnicas empleadas el resultado habla claramente del alto nivel de profesionalidad de los artistas y la aplicación a sus obras. En una primera lectura puede parecer

menor el dato, sin embargo en el momento en que se relaciona este valor con otras ciudades cercanas, y mucho más con pequeños pueblos, se evidencia la calidad artesanal de los artistas que han trabajado en la ciudad, llegando a unas medias notables en el conocimiento de su disciplina, aunque en muchas ocasiones este conocimiento no les hay puesto en lugares de mayor nivel artístico. En este sentido destaca que el 100% de las obras superan el índice 3

Por lo que se refiere a la integridad de la obra, concepto que como ya se ha dicho refleja el estado en que se encuentra esta en relación con su creación, sólo el 65% presenta un aspecto similar al momento en el que fue creada, apareciendo un 35% de obras en los que de una forma u otra el conjunto ha perdido algunas de sus partes constitutivas. Especial significación por lo reciente es el caso del monumento dedicado a José de San Martín, en la Avenida de Torneo, que ha perdido su brazo izquierdo y su sable durante el proceso de estudio de este trabajo y que antes de cerrarse éste de nuevo vuelve a tenerlo.

Fenómeno americano. Valoración espacial



Valoración espacial

En esta categoría la ubicación de los monumentos ha sido en general bien valorada. Por ello destaca que tan sólo un 24% no intervengan para nada en la gestión de los espacios que le rodean, el resto en mayor o menor medida, y en función de su ubicación dentro del ámbito en el que se encuentran se convierten en dinamizadores del entorno cuando no, como ocurre en el 18% de los casos en los auténticos focos gestores de los espacios que le circundan. El punto medio, casi el 35%, interviene activamente en la gestión del espacio, convirtiéndose en no pocas ocasiones en los verdaderos distribuidores tanto del tráfico peatonal como del rodado.

Igualmente los monumentos de esta categoría presentan una fuerte relación escalar con su espacio inmediato

Monumento a Simón Bolívar sin la bandera en sus manos



llegando a casi un 65% aquellos que se adecuan, índices 4 y 5, perfectamente a la escala del espacio en que se encuentran. Tan sólo un pequeño porcentaje del 12% destacan por su falta de coherencia a nivel de escala con el resto del paisaje urbano.

En no pocos casos el entorno inmediato de estos monumentos ha sido considerado con gran importancia para potenciar al propio monumento pues casi en un 83% se han valorado entre los tramos de valor 3 y 5. Ello indica que en muchos casos el monumento se ha convertido en un dinamizador del espacio que le rodea y que se llegue a pensar que adecuar ese espacio, con la colocación de otro tipo de mobiliario urbano, bancos, farolas, parterres, etc., es casi un complemento obligatorio del monumento. Tan sólo un 17% ha sido considerado carente de cualquier valor para el desarrollo inmediato del espacio que rodea al monumento.

Para concluir con el análisis espacial de los monumentos que conmemoran el descubrimiento americano y su trascendencia posterior se ha analizado la elección de los lugares en que han sido erigidos y su orientación. Aunque guarda cierta relación con la relación simbólico-espacial que se vio con anterioridad, en este caso se ha pretendido definir qué ha llevado a estos monumentos al lugar elegido. En muchos casos el lugar puede ser positivo desde el punto de vista simbólico pero se ha llevado a cabo sin ningún tipo de estudios previos, lo cual ha dado lugar a ciertos casos difícilmente entendibles como se verá en otras categorías. El espacio puede servir más o menos claramente, pero porque se han adosados al muro, o porque se ubican excéntricamente en una plaza sin ninguna lógica espacial cuesta a veces entenderlo. En este sentido aquí se han encontrado tan sólo un 29% de monumentos con una ubicación considerada idónea y con una orientación también adecuada al espacio elegido. No es infrecuente que, pese a que el lugar sea el adecuado, después, la orientación del monumento le haga perder su potencial urbano. Esa circunstancia se observa casi en un 65% de las ubicaciones

B.- DESASTRES

Sevilla fue una ciudad que a lo largo de los siglos sufrió constantes riadas, pestes, hambres, terremotos, sequías y huracanes, a lo que habría que añadir en nuestros tiempos, las víctimas inocentes del terrorismo y de la barbarie.

De nuevo el Guadalquivir, como protagonista de las riadas, vuelve a convertirse en uno de los factores básicos para el estudio del paisaje urbano sevillano y en especial para el análisis de sus monumentos conmemorativos. La desviación de su cauce fue casi una pesadilla para arquitectos e ingenieros, sobre todo, a partir del siglo XVI, no lográndose el objetivo hasta el siglo XX. Sus continuos desbordamientos ocasionaban grandes desastres en el caserío de la ciudad, siendo zonas como la Alameda de Hércules, las márgenes del río y los arrabales, las más afectadas. Como referente histórico de esas inundaciones quedan distintas placas y azulejos que documentan no sólo la fecha de la riada sino también a la altura que llegaron sus aguas. La placa más antigua documentada es de 1796, siendo la última la correspondiente a 1961, año en que se constata el último gran desbordamiento fluvial. Estos testimonios que ya forman parte del paisaje del casco urbano, se localizan en las zonas más cercanas al río y en la Alameda de Hércules, principalmente.



Crucero en plaza de Santa Marta

La peste bubónica del año 1649 queda marcada en la historia de la ciudad como una fecha fatídica en la que perdió la vida casi la mitad de la población. La alta concentración urbana, el puerto y la suciedad, fueron factores determinantes que favorecieron los contagios masivos. Ya en el siglo XVI fue costumbre en las parroquias de la ciudad, habilitar un espacio a modo de plaza en la que realizaban los enterramientos de los feligreses más humildes y los fallecidos por las epidemias. Esos espacios se convierten en verdaderos cementerios parroquiales donde para simbolizarlos, se colocaba una cruz. Fue precisamente a raíz de la peste de 1649, cuando proliferaron en la ciudad, recordando no solo el triste suceso, sino también marcando un espacio que debía ser respetado, llegándose incluso a

La peste de 1649. Hospital de Pozo Santo. Sevilla



consagrar como un espacio público permanente. Las cruces pasaron a formar parte y definieron un nuevo paisaje urbano durante el siglo XVII, convirtiéndose en símbolos de la idea de la salvación por la fe y en elementos sacralizadores del espacio público junto a otros símbolos sagrados localizados en las ciudades barrocas. En cruces como la localizada en los muros exteriores de la Casa de Pilatos se iniciaba el conocido Vía Crucis al Templete de la Cruz del Campo, manifestación religiosa en la que los ciudadanos participaban de forma activa.

Otro fenómeno natural que afectó a la ciudad fue el terremoto de Madrid y Lisboa de 1755. Se cuenta que en el momento del seísmo, se oficiaba en la Catedral una misa. Los religiosos y los feligreses salieron despavoridos, concentrándose en la fachada este de la Casa Lonja. Allí decidieron finalizar la misa, y con motivo de celebrar el relativo daño que había causado el terremoto, decidieron levantar un monumento a Nuestra Señora del Patrocinio, único testimonio que recuerda este terremoto.

Junto a los fenómenos naturales, en el siglo XX, la ciudad sufre también las consecuencias del terrorismo y la barbarie. En el primero de los casos, fueron tres las víctimas, a las que la ciudad ha querido recordar con distintas placas y la dedicación de determinadas calles. De la barbarie, los fusilamientos de 1857 en la Plaza de Armas simbolizado con una sencilla piedra en la calle Alfonso XII y el asesinato de un policía local en la calle Cuna, al que un panel de azulejos recuerda. Asimismo, la guerra civil también dejó muestra de su brutalidad como queda reflejado en el sencillo monolito situado junto a las murallas de La Macarena, donde se recuerda a los fusilados durante este último conflicto bélico.

Víctimas del “costal y las trabajadoras” fueron José Portal Navarro y Juan Carlos Montes Ruiz. Dos costaleros que fueron a morir a dos lugares de la ciudad de una gran simbología: la Alfalfa y el Arco del Postigo. Allí, sencillos paneles de azulejos los recuerdan.

Entre los elementos que conmemoran estos desastres se han creído necesario incorporar los siguientes:

- B-01. Cruz de la Plaza de las Mercedarias.
- B-02. Cruz de la Iglesia de San Isidoro.
- B-03. Crucero de Santa Marta.
- B-04. Cruz del Juramento.
- B-05. Cruz de Omnium Sanctorum.
- B-06. Cruz de San Julián.
- B-07. Cruz de la Cerrajería.
- B-08. Cruz de la Iglesia del Salvador.
- B-09. Crucero Plaza de Teresa Enríquez.
- B-10. Cruces. Plaza de las Tres Cruces.
- B-11. Cruz de la Plaza de Pilatos.
- B-12. Crucero de la Inquisición.
- B-13. Cruz de Sor Ángela de la Cruz.
- B-14. Cruz Plaza del Molviedro.
- B-15. Cruces de Madera.
- B-16. Cruz de San Jacinto.
- B-17. Templete de la Cruz del Campo.
- B-18. Cruz de la Iglesia de Santa Catalina.
- B-19. Cruz de la Calle Doncellas.
- B-20. Triunfo de Nuestra Señora del Patrocinio.
- B-21. Azulejo conmemorativo Inundación 1796. Calle Santa Ana.
- B-22. Azulejo conmemorativo Inundación 1961. Calle Santa Ana.
- B-23. Azulejo conmemorativo Inundación 1892. Jardín de las Delicias.
- B-24. Azulejo conmemorativo Inundación 1892. Calle Betis.
- B-25. Azulejo conmemorativo Inundación 1892. Calle Castilla.
- B-26. Azulejo conmemorativo Inundación 1892. Callejón de la Inquisición.
- B-27. Azulejo conmemorativo Inundación 1796. Calle Bailén.
- B-28. Azulejo conmemorativo Inundación 1856, 1876, 1892. Torre del Oro.
- B-29. Piedra llorosa. Calle Alfonso XII.
- B-30. Placa conmemorativa. Doctor Muñoz Cariñanos. Calle Jesús del Gran Poder.
- B-31. Placa conmemorativa Policía José Luis Luque. Calle Cuna.
- B-32. Placa conmemorativa Alberto Jiménez Becerril. Calle Don Remondo.
- B-33. Panel de azulejos conmemorativo Juan Carlos Montes Ruiz. Calle Dos de Mayo.



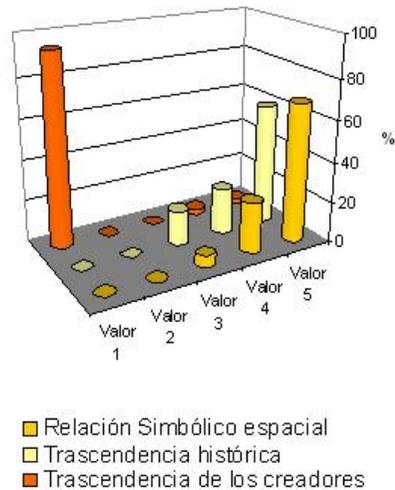
Monumento a los fusilados en la Guerra Civil

B-34. Panel de azulejos conmemorativo José Portal Navarro. Plaza de la Alfalfa.
 B-35. Monumentos a los Fusilados.

Valoración

Valoración simbólica y significación cultural

Desastres.
Valoración simbólica y significación cultural



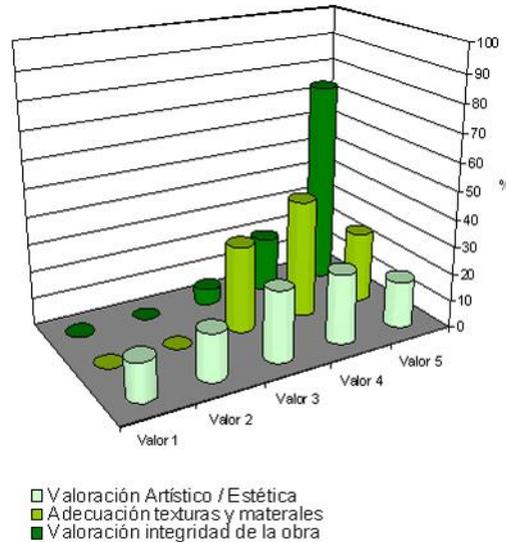
Las catástrofes y los desastres dejan profundas huellas en todas las sociedades. Fruto de ellas en las ciudades se conservan toda una serie de hitos urbanos que contribuyen a marcar los desastres en la memoria colectiva. La dureza de estos suele ir ligada a lugares muy concretos donde estos se manifestaron. Esto queda evidenciado en los porcentajes que relacionan el espacio y la cualidad simbólica de los hechos. Casi el 95% de las cruces, paneles cerámicos y lápidas conmemorativas certifican esta ligazón. Apenas un 6% se aleja del lugar más relacionado con el hecho que recuerdan y aún así lo hacen escasamente, pues han sido valoradas con un significativo valor 3.

Igualmente es muy elevada la trascendencia de todas estas marcas, el 100% se encuentra valorado entre el 3 y el 5. Lógicamente la huella de todas las catástrofes persiste en la memoria colectiva de la ciudad. No sólo los más recientes, como podrían ser los asesinatos de la banda terrorista ETA, sino aquellos que ocurrieron hace muchos años persisten todavía en la evocación de la ciudad. Las inundaciones del río son recordadas aún con temor. La peste de 1649 o el terremoto de 1755 son todo un hito en el imaginario histórico de la ciudad. A poco que se trabaje en la historia de esta surgen como brechas fundamentales en su devenir.

El hecho de que los elementos elegidos para rememorar estos son, en muchos casos, de orden casi doméstico ha originado en la mayoría de los casos el anonimato de sus creadores. Se consideran pequeñas muestras del dolor colectivo para los que no son necesarias grandes obras. Es por ello que en un elevado porcentaje estas cruces, lápidas o paneles cerámicos hayan sido puntuadas con el valor 1. Tan sólo dos

cruces son debidas a la mano de artistas de gran renombre, el crucero de la plaza de Santa Marta, obra de Hernán Ruiz el joven y la Cruz del Campo surgida del taller de Juan Bautista Vázquez el viejo.

Desastres. Valoración formal



Valoración formal

La tendencia a los extremos, tanto positivos como negativos en el apartado anterior se diluye cuando se trata de la valoración artístico / estética. Aquí los valores están muy repartidos, situándose los más altos en los valores centrales. Ello es debido, con toda seguridad a la similitud entre las obras del mismo porte tipológico. Son escasas las cruces que sobresalen del resto, al no ser las ya citadas con anterioridad, y lo mismo ocurre con las lápidas conmemorativas y con los paneles cerámicos.

Menos homogénea es la distribución de los valores en cuanto se refiere a los materiales y técnicas. En este caso todos se encuentran en el arco comprendido entre los valores 3 y 5. La igualdad de los materiales, hierro, piedra y cerámica, y su adecuación a las funciones de recordatorio que estos tienen, explican esa elevada valoración. Se podría decir que en esta categoría el carácter documental de la misma se refuerza por el uso de las técnicas y materiales de gran tradición en la ciudad.

La utilización de materiales tan resistentes y la implicación de los fenómenos recordados en ellas para la ciudad manifiestan también el alto grado de integridad que estas obras muestran. Casi el 95% se encuentra valorada entre los niveles 4 y 5, demostrando el alto grado de respeto que inspiran a la ciudadanía en general. Incluso es difícil encontrar sobre ellos muestras de vandalismo, tan habituales en otros monumentos.

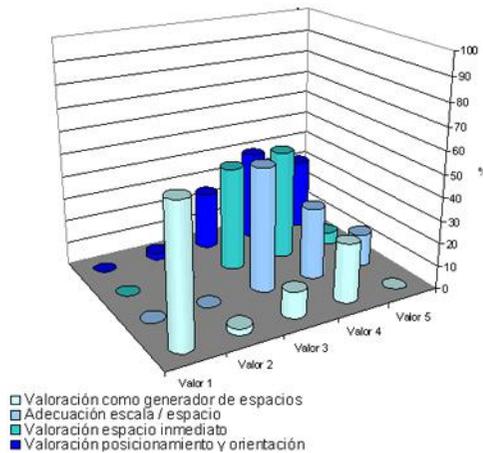
Valoración espacial

La naturaleza de la mayoría de los elementos que integran esta categoría, placas conmemorativas y paneles cerámicos, actuará como un factor determinante en su relación espacial. El que en un alto porcentaje se encuentren adosadas a muros y fachadas pondrá de manifiesto su escasa trascendencia a la hora de generar espacios. Más de un 60% ha sido valorado con 1, poniendo de manifiesto esta circunstancia. A ello hay que unir la escasa preponderancia que la otra tipología, las cruces, han adoptado en su ubicación. Estas se encuentran, al menos actualmente, en zonas cercanas, cuando no adosadas, a muros y fachadas de iglesias y conventos, y en muy pocas ocasiones presiden una plaza o espacio abierto contribuyendo así a la generación de espacios. Incluso en estos últimos casos su ubicación, tampoco es determinante, como demuestra la nula valoración de un 5 en cuanto a generador de espacios se refiere.

Sin embargo, en su creación si fue importante el lugar en el que se ubicaron pues como demuestran los altos porcentajes su escala está en la mayoría de los casos de acorde al lugar que hoy ocupan. Más de un 80% atestigua esta afirmación.

El espacio inmediato es también altamente valorado en esta categoría. La adecuación de las fachadas sobre las que se encuentran y el tratamiento de los entornos próximos, con protecciones vegetales y a veces con rejas de hierro, hacen que estos elementos se interrelacionen adecuadamente con su espacio. Sin embargo, no se debe olvidar que en algunos casos vuelven a sufrir las mismas contaminaciones visuales ya comentadas en elementos de otras categorías. Por citar sólo algunos ejemplos es necesario resaltar el papel de las inmediaciones de la Cruz del Campo. Esta se ha quedado perdida entre el tráfico y las edificaciones recientes a las que además viene a sumarse diariamente las no menos perturbadoras presencias de los veladores de los bares de su entorno. Asimismo, se puede resaltar el entorno de la cruz de San Isidoro, todo

Desastres. Valoración espacial



un referente para el parking de motocicletas de la zona.

En cuanto al posicionamiento y orientación de los elementos es claro, según los porcentajes, que su colocación es la idónea en muchos casos. Más del 70% ocupan los valores 4 y 5, por lo que se puede concluir que no solo tienen, como ya se vio, una excelente relación simbólico-espacial, sino que además su orientación es la más acertada para su contemplación.

C.- GLORIFICACIÓN. LA CIUDAD PIENSA SOBRE SI MISMA

La historia de la ciudad de Sevilla está ligada a numerosos personajes que contribuyeron a concebirla como una ciudad universal, conocida dentro y fuera de España. Las artes plásticas, la literatura, el teatro, la música, la tauromaquia, el cante flamenco o la religiosidad, encuentran en el viario de la ciudad, un lugar en el que el sevillano gusta recordar a sus más ilustres figuras. El ciudadano se identifica con ellos, los hace suyos y los glorifica, dedicándoles monumentos y placas conmemorativas por toda la ciudad. A veces parece caerse en el tópico, cuando se dedican a toreros o a cantaores flamencos, como sucede en Triana, barrio sevillano donde los trianeros tienen por norma dedicar paneles de azulejos a sus más señalados vecinos, pero en todos los casos es fruto del alto concepto que los ciudadanos tienen de sus personajes ilustres.



Sevillanos ilustres. Palacio de San Telmo

La ubicación de monumentos, placas conmemorativas o paneles de azulejos va estrechamente ligada a la vida de los distintos personajes. El nacimiento, bautizo o muerte; el lugar de residencia o de estudios; la cercanía de edificios como el actual Museo de Bellas Artes, la Cárcel Real o la Plaza de Toros, sirven como referente a la hora de decidir cuál es la ubicación más adecuada.

Monumento a Daoiz. Plaza de la Gavidia



En los siglos XVI y XVII, nacieron o vivieron en la ciudad un grupo de artistas de fama universal, como los pintores Murillo, Velázquez y Valdés Leal, o escultores como Martínez Montañés o Mesa. A esos personajes del siglo de oro, se dedican algunos de los monumentos más significativos, diseñados por importantes artistas como Antonio Susillo, Agustín Sánchez Cid o Sebastián Santos Rojas. En el campo de la literatura, basta recordar los monumentos dedicados a Bécquer, Clara Campoamor o Cervantes, o las placas conmemorativas de Blanco White o Irving. Pero junto a artistas y literatos, no faltan en el viario de la ciudad, la glorificación de personajes como Carmen, don Juan Tenorio, Daoiz, Santa Ángela de Cruz o fray Serafín Madrid.

Recoge Macías Míguez en su monografía *Alumbrado público de Sevilla (253 años de su historia)*, que “Cada Ciudad del mundo que se precie tiene su sello característico, su particular identidad y esta condición, en el ánimo de los que las consideran, se hace más fuerte cada día”. Si a la consideración de a quién y cómo deben dedicarse los monumentos públicos en el viario de la ciudad, añadimos la presencia de determinados elementos del mobiliario urbano, caso de las farolas, vemos como los sevillanos también han tenido presente este tipo de elementos y, en cierto modo, han querido glorificarlos. Los faroles, candelas y farolillos que iluminaron las cruces durante los siglos XVI y XVII, dieron paso a partir de 1732 a la obligación de su colocación en las puertas de las casas de los vecinos de la ciudad, curiosamente cada cinco casas. En esos momentos se dieron los primeros pasos para el diseño de lo que, en el siglo XIX, sería la “farola fernandina”, modelo tipológico imperante en la ciudad desde 1832, y origen de variantes realizadas durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. De la permanencia de este modelo basta señalar las catenarias diseñadas para el Metrocentro, aunque hay que señalar que su escala es verdaderamente desproporcionada.

Farola fernandina. Puerta de Jerez



Entre los elementos que celebran esta vinculación hemos creído interesante incorporar los siguientes:

- C01.- Monumento a Bartolomé Esteban Murillo
- C02.- Placa conmemorativa a Bartolomé Esteban Murillo
- C03.- Monumento a Diego Velázquez

Monumento a Juan de Mesa en la plaza de san Lorenzo



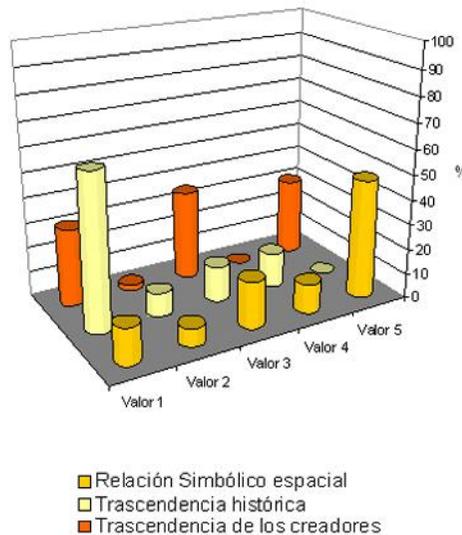
- C04.- Panel de azulejos dedicado a Diego Velázquez
- C05.- Monumento a Juan de Mesa
- C06.- Placa conmemorativa a Juan de Mesa
- C07.- Placa conmemorativa a Juan Martínez Montañés
- C08.- Monumento al bordador José Rodríguez Ojeda
- C09.- Placa conmemorativa a Juan de Valdés Leal
- C10.- Monumento a Gustavo Adolfo Bécquer (Barriada de las Golondrinas)
- C11.- Monumento a Gustavo Adolfo Bécquer (Avenida López de Gomara)
- C12.- Placa conmemorativa a Gustavo Adolfo Bécquer
- C13.- Monumento a Clara Campoamor
- C14.- Monumento a Miguel de Cervantes
- C15.- Placa conmemorativa a José María Blanco White
- C16.- Placa conmemorativa a Washington Irving
- C17.- Placa conmemorativa a Juan Antonio Cavestany
- C18.- Monumento a Don Miguel de Mañara
- C19.- Placa conmemorativa a Don Miguel de Mañara
- C20.- Monumento a Carmen
- C21.- Monumento a Don Juan Tenorio
- C22.- Monumento a Alberto Lista
- C23.- Monumento a Luis Daoiz
- C24.- Placa conmemorativa a Don Luis Daoiz
- C25.- Monumento a Santa Ángela de la Cruz
- C26.- Monumento a Fray Serafín
- C27.- Monumento a la Niña de los peines
- C28.- Monumento a Antonio Mairena
- C29.- Monumento a Manolo Caracol
- C30.- Monumento de Triana al cante flamenco
- C31.- Monumento al alfarero y a la soleá
- C32.- Monumento a Pastora Imperio
- C33.- Monumento a Niño Ricardo
- C34.- Monumento a Naranjito de Triana
- C35.- Monumento a Antonio Machín
- C36.- Monumento a Juan Belmonte
- C37.- Monumento a Chicuelo
- C38.- Monumento a Pepe Luis Vázquez
- C39.- Monumento a Manolo Vázquez

- C40.- Monumento a Curro Romero
- C41.- Monumento a las muchachas al sol
- C42.- Monumento a doce sevillanos ilustres

Valoración

Valoración simbólica y significación cultural

Glorificación.
Valoración simbólica y significación cultural



Una de las primeras conclusiones al analizar la relación simbólico espacial en esta categoría es la constatación, casi obvia, que al ser personajes ilustres de la propia ciudad, nacidos en ellas en la mayoría de ocasiones, las instituciones han levantado sus monumentos en los espacios más cercanos a su lugar de nacimiento o muerte y cuando no junto al lugar en que ocurriera algún hecho destacable en su trayectoria vital. Este elevado porcentaje, que ronda el ochenta por ciento, no obstante sorprende, pues deja un poco más del 20% en el que pese a ser personajes dignos de los honores de distinción de la ciudad, el lugar elegido no guarda ninguna relación con algún dato significativo de su vida y da la sensación que la ubicación es más fruto del azar que de un estudio coherente. Es más en un 14% de las ocasiones el lugar es tan arbitrario que cuestiona incluso el que sea un acto de ensalzamiento del personaje.

Asimismo, es claramente reseñable que, pese a querer tributar un homenaje a sus más ilustres ciudadanos, en contadísimas ocasiones los monumentos erigidos han tenido trascendencia claramente constatable. A ello sin duda ha contribuido la elección de los artistas, quienes normalmente han sido escogidos por su carácter local y a los que no se les ha exigido más que un adecuarse a los desconocidos criterios del elegido grupo de encomendadores. Las relaciones de amistad en muchos casos y la falta de exigencia, ha provocado que ni en los contados casos en los que la cualificación del artista era de gran prestigio, se les haya forzado a un examen del proyecto antes de ser definitivamente encargado. Ello quizás ha sido debido en muchas

Monumento a Curro Romero junto a la Maestranza

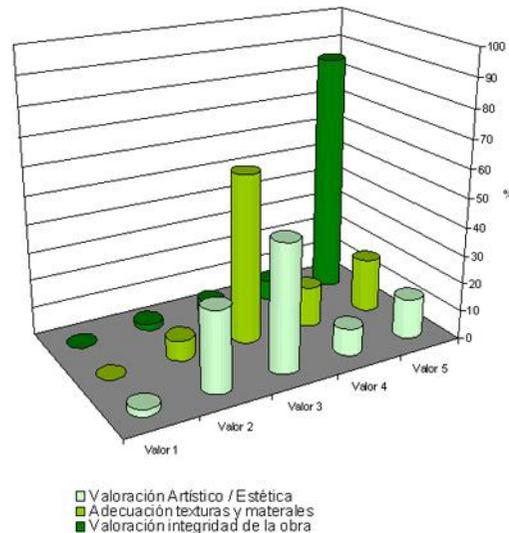


ocasiones a lo exiguo de los presupuestos. De los cuarenta y dos monumentos seleccionados en esta categoría, en el 62% de los casos no se ha encontrado ningún tipo de trascendencia, ya sea histórica artística o de cualquier otra especie. Tan sólo un 28% igualaron o superaron los valores positivos (considerados tales del 3 al 5).

Como se ha dicho en el párrafo anterior la trascendencia de los monumentos es menor, pese a que muchos artistas, casi el 67% tuvieron puntuaciones entre el 4 y el 5. Ello puede ser debido a dos condicionantes. Por un lado quizás la obra no fuese significativa dentro de la obra del artista, como se apuntaba anteriormente, pero por otro lado parece apuntar más a la excesiva valoración que dentro de la propia ciudad y a veces región se otorga a todos estos artistas cuya solidez fundamental se solidifica en sus creaciones de corte religiosa, lo cual les aporta un enorme número de referencias en los buscadores on line. Es interesante contrastar como en esta categoría escasean los referentes artísticos nacionales y por supuesto los internacionales. A todo ello, se puede objetar que el análisis de las trayectorias artísticas es difícilmente valorable pues dependerá claramente del lugar en el que se pongan los objetivos para que la lectura pueda ser parcial. Por ello y, pese a tener serias dudas sobre las valoraciones cuantitativas, se optó por seguir el más imparcial de los métodos, aunque a veces, como es el caso, las cifras no coincidan, al menos desde nuestro personal punto de vista, con la calidad detectada en las obras.

Valoración formal

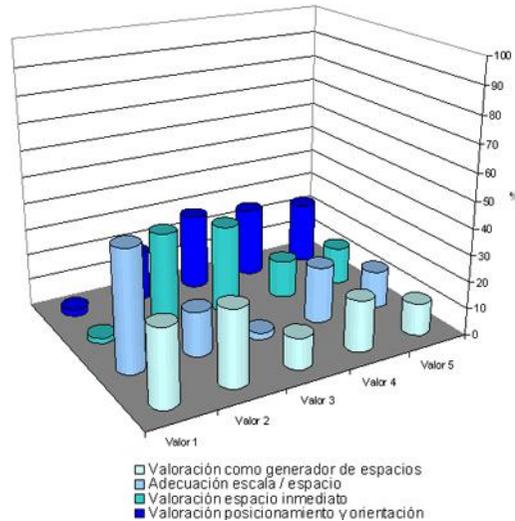
La valoración artística y estética en esta, como en las demás categorías, ha tenido en cuenta un amplio espectro de posibilidades que abarcan desde la posible semejanza con el personaje representado hasta el ser evocador de este aún metafórica o alegóricamente. Asimismo, se valoró el carácter novedoso de las propuestas y su ajuste a los movimientos artísticos de la época en las fueron erigidos. Con estas claves

Glorificación. Valoración formal

analíticas, se puede decir que, tan sólo destacaron el 24% de las obras, hallándose el mayor porcentaje, el 45%, incluidos dentro de la valoración intermedia, mientras que más de un 30% hablaba a las claras de la escasez de calidad artística o estética en los monumentos de esta categoría.

Como cuando se analizó el fenómeno americano, el dato más relevante cuando se hace el estudio porcentual, es comprobar que casi la totalidad de las obras se ubican en terrenos positivos en lo que respecta a la materialidad y a la técnica. Tan sólo un 7% en esta ocasión se considera falta de recursos técnicos y o materiales, mientras que un 60% alcanza el valor 3. Es ese nivel medio el que caracteriza a los monumentos sevillanos, donde prácticamente no se han dado propuestas novedosas dentro de este campo. Tan sólo el uso en algunas de ellas del acero “corten” ha manifestado cierto acercamiento a propuestas que en su momento fueron consideradas aperturistas en la escultura monumental internacional. El 19% alcanza la puntuación máxima y ello es debido en una gran cantidad de casos, como ocurre en otras categorías, por el adecuado uso técnico y de los materiales a las funcionalidades ornamental y documental de muchas obras. Igualmente, refuerza lo que ya se ha dicho con anterioridad que es la cualificación de estos artistas locales al uso de las técnicas y materiales más tradicionales

Llamativo es de la misma forma, contrastar de nuevo como casi en el 90% de los casos la integridad del monumento es total. No quiere ello decir, que su estado sea óptimo, pues como se puede comprobar con un rápido paseo, muchas de ellas son objeto continuado de vandalismo. Sin embargo, es muy pocas ocasiones, los monumentos sufren graves desperfectos que los desfiguren totalmente. En la mayoría de las ocasiones las pérdidas se producen en aquellos elementos menores que sirven como símbolos parlantes de las obras. La ejemplificación perfecta de esta situación sería la pérdida del yunque que apoyaba sobre el pedestal del monumento a Antonio Mairena, que desapareció poco después ser inaugurada.

Glorificación. Valoración espacial**Valoración espacial**

A la falta de correlación simbólico-espacial, se viene a unir, agravando aún más la situación, la falta de importancia que tienen sus ubicaciones a la hora de generar espacios. Ciertamente en esta categoría se incluyen varias placas conmemorativas que al estar adosadas a muros y fachadas no generan ninguna circunstancia espacial. Sin embargo, el elevado porcentaje de monumentos cuya posición es considerada casi anecdótica, el 58% sobrepasa los límites de la normalidad. Tan sólo un 12% actúa claramente como dinamizador del entorno en el que se ubica actuando como claro referente.

Por lo que se refiere a la relación escalar con el entorno se observa que un 36% se adecua a este, mientras que el 45% lo hace de una manera dudosa, dejando un llamativo porcentaje del 19%, donde espacio y escala no mantienen relación. Esto apunta de nuevo al aspecto improvisador que se viene detectando en la ubicación de los monumentos públicos sevillanos. No sólo en la elección del espacio y de los tamaños de los monumentos, claramente mejorables, sino a lo azaroso que parece ser este proceso. Por los datos que se han obtenido se deduce que el encargo de situar un monumento en la ciudad no va precedido de un riguroso proyecto de ubicación. Más parece que cada cosa va por un lado y que cuando coinciden ambas componentes es más por casualidad que por otro motivo. En ello también influyen los numerosos cambios de ubicación que algunos monumentos y fuentes han sufrido. Un estudio en profundidad de estas variables mejoraría notablemente la percepción que de este patrimonio se puede tener.

Igualmente parece necesario hacer constar, en esta categoría especialmente, la carencia de respeto al entorno del monumento público por las propias instituciones que gestionan estos espacios. Tan sólo un 14% presenta un tratamiento considerado con el monumento, un 14% más se puede añadir si se abre la mano hasta el valor 4, pero sigue llamando poderosamente la atención el 38% de monumentos que luchan

Monumento a Miguel de Cervantes



diariamente por tomar un poco de aire en la selva urbana.

Curioso, pero no únicos son los ejemplos del Monumento a Miguel de Cervantes y el de Pastora Imperio. El primero situado en el entorno de la calle Entrecárceles se debe buscar entre ramas de palmeras, buzones de correos y papeleras. Por si esto fuera poco se ha convertido en uno de los lugares preferidos de aparcamiento de motocicletas. Más dura resulta aún la realidad del dedicado a Pastora Imperio en determinadas épocas del año. Especialmente en Semana Santa éste compite con la instalación de un Quiosco de prensa a centímetros de los brazos de la “bailaora”, que parece levantar sus brazos intentando quitárselo de encima cansada ya de luchar con él. A todo ello le debe sumar la gran contaminación visual que le producen los rótulos publicitarios de los comercios aledaños, los grandes maceteros que se le ubican delante y, cómo no, la ubicación de un parking de motocicletas improvisado en su entorno.

Para finalizar con la valoración en esta categoría se puede decir que, al menos, ya que como se ha visto sus ubicaciones no son idóneas, las orientaciones de pedestales y esculturas tienen en un 50% adecuados puntos de vista para los espacios que los rodean.

D.- LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE 1929

La idea de celebrar una Exposición Iberoamericana en Sevilla partió del militar sevillano Luis Rodríguez-Caso, al que hay que considerar como el verdadero impulsor de las reformas urbanas de la ciudad con motivo del evento. Como bien ha indicado Rodríguez Bernal, la Exposición fue “el motor de la profunda metamorfosis que representó el tránsito hispalense al siglo XX”.

Su organización se gesta entre 1905 y 1909, sustentada en la confianza sevillana para la celebración del Certamen; la

Plaza de América



voluntad por progresar en la industria y el comercio; el deseo de fomentar el turismo; la preocupación por la defensa del honor local y, evidentemente, la urgencia por la realización de reformas urbanas. Con todo, fue el nacionalismo unido a la exaltación de los valores hispanoamericanos y a las demandas regeneracionistas tras la crisis de 1898, el verdadero agente impulsor.

Luis Rodríguez-Caso fue el que con su discurso en Capitanía General en junio de 1909, se convierte en el ideólogo del proyecto. Cinco años más tarde, viaja junto al alcalde Halcón a Madrid, donde se entrevistan con el jefe del Gobierno, Canalejas y el propio rey, y consiguen la concesión de la Exposición para su celebración en 1914.

Ya en 1911, el arquitecto Aníbal González y Álvarez-Ossorio había ganado el “Concurso de Anteproyectos”. Inicialmente los terrenos que se pretenden utilizar son de propiedad municipal, como el Prado de San Sebastián y el Parque de María Luisa, y otros de la Junta de Obras del Puerto, por el intento de llevarse la Exposición en la Corta de Tablada. González permanece al frente de la dirección hasta 1927, destacando a nivel de construcción y distribución, la armonía desplegada por el jardinero francés Forestier y el propio arquitecto, al ubicar y potenciar dentro del recinto ajardinado, los distintos pabellones y la construcción de la Plaza de España, si bien, esta última dejó aislado el Prado de San Sebastián, espacio que hasta hace unos años no ha sido recuperado y urbanizado. Se crean entonces los paseos de la Bella Flor o de las Delicias de Arjona y de la Palmera, y se inician el Casino, el Teatro Lope de Vega y la Plaza de América. Junto a la labor de González y Forestier, debe resaltarse la participación de artistas como Lorenzo Coullaut-Valera, Manuel Delgado Brackembury o Pedro Carbonell.

De forma casi paralela se desarrolla el proyecto de ensanche de Juan Talavera Heredia, con la rectificación de los cauces del río y la construcción del nuevo muelle; el nacimiento de barrios como Heliópolis, Nervión, Cerro del Águila, San Jerónimo, Los Remedios, barrio León, y la apertura de nuevas calles y avenidas como Luis Montoto, Eduardo Dato, María Luisa, Raza o Borbolla.

En 1926 es designado por Primo de Rivera como nuevo gobernador civil y Comisario Regio de la Exposición Iberoamericana, José Cruz Conde, quien acelera el proceso, nombrando un nuevo comité ejecutivo, cesando a Aníbal González como arquitecto director y poniendo al frente de una nueva corporación municipal, como alcalde, al Conde de Bustillo. El nuevo arquitecto director será Vicente Traver quien inicia una frenética carrera hacia la consecución de los objetivos. El Ayuntamiento, por su parte, continúa transformando la ciudad tanto en las zonas aledañas al recinto, como en el centro, con actuaciones tan señaladas como el nuevo trazado de la calle Almirante Apodaca y la Plaza Ponce de León, la pavimentación de las plazas del Cardenal Lluch y del Triunfo, la alineación de la calle Mateos Gago o la urbanización de la Puerta de Jerez.

A pesar de estos avances urbanos, la ciudad seguía teniendo grandes deficiencias relacionadas con el abastecimiento de aguas, la electrificación, la configuración de la red de alcantarillado, las riadas o la falta de escuelas. También se agudizaron el chabolismo, el precio de los alquileres y el hacinamiento en las casas obreras.



Glorieta de Doña Sol en el parque de María Luisa

En la concepción del mobiliario urbano se siguieron las directrices que marcaban los estilos desarrollados en el Certamen. El regionalismo desarrollado en la arquitectura, en el que se hizo común la utilización del ladrillo y la aplicación de azulejería o yesos en sus muros, se trasladó también a las plazas, a los jardines y a las distintas calles de la ciudad. Pero no había un modelo común y los distintos arquitectos y jardineros dieron rienda suelta a la imaginación, con el uso de materiales tales como el ladrillo, el azulejo o el hierro. En cierto modo, la amplia diversidad estilística que se dio en los distintos pabellones construidos, se recoge y se aplica en el mobiliario desplegado en la ciudad con motivo de la celebración de la Exposición. Algo similar ocurrió en la concepción de los distintos monumentos ubicados en las plazas de la ciudad, aunque en algunos casos, como el dedicado al pintor Francisco de Zurbarán en el que hay intentos manifiestos de renovación del lenguaje.

Monumento a Colón en los jardines de Catalina de Ribera



En relación al alumbrado público, destacaron los distintos modelos de farolas concebidos con motivo de este certamen, y que se repartieron fundamentalmente en las plazas de España y América, alrededores del Casino de la Exposición y Jardines de San Telmo. De gran belleza estética y artística, fueron diseñadas por Aníbal González y fundidas en “Domingo de la Prida” con objeto de enriquecer los distintos espacios en los que se ubican. Hoy pueden ser consideradas como símbolos de la ciudad y recuerdo de la celebración del Certamen, conformando junto a bancos, fuentes, esculturas públicas y edificios, una unidad estética.

Finalmente, el 9 de mayo de 1929 se inaugura la Exposición Iberoamericana en la Plaza de España, contando con la presencia del rey Alfonso XIII. A pesar de la transformación evidente de la ciudad y de los bellos espacios creados en los que arquitectura y jardinería, artes plásticas y mobiliario urbano, la Exposición alcanzó temporalmente ciertas metas culturales y artísticas, acentuando la clásica retórica y tópica, sobre la entidad específica y extraordinaria de los valores españoles y americanos.

Ligado a ella surgieron toda una serie de monumentos que contribuyeron a ennoblecer la ciudad dignificándola. Entre estos se ha considerado oportuno incluir, pese a la existencia de otros muchos a los siguientes:

Farola en plaza de América



- D01.- Monumento al rey san Fernando
- D02.- Monumento a Juan Martínez Montañés
- D03.- Monumento a la Inmaculada Concepción
- D04.- Monumento a Francisco de Zurbarán
- D05.- Monumento al Cid campeador
- D06.- Monumento a José García Ramos
- D07.- Monumento a Cristóbal Colón
- D08.- Monumento a Joaquín Sorolla
- D09.- Monumento a Iberia
- D10.- Monumento al río Guadalquivir
- D11.- Monumento al río Magdalena
- D12.- Fuente de la plaza de España



Monumento a Zurbarán en la plaza de Pilatos

- D13.- Monumento a Gustavo Adolfo Bécquer (Parque de María Luisa)
- D14.- Monumento a la infanta María Luisa
- D15.- Monumento a Benito Más y Prat
- D16.- Monumento a Torcuato Luca de Tena
- D17.- Monumento a Luis Montoto
- D18.- Monumento a José María Izquierdo
- D19.- Monumento a Ofelia Nieto
- D20.- Monumento a los hermanos Álvarez Quintero
- D21.- Monumento a Concha Piquer
- D22.- Monumento al genio
- D23.- Monumento al arte
- D24.- Monumento al trabajo
- D25.- Monumento a la ciencia
- D26.- Monumento a Dante Alighieri
- D27.- Monumento a la raza
- D28.- Monumento a Doña Sol
- D29.- Monumento en la glorieta de la concha
- D30.- Fuente en la glorieta de san Diego
- D31.- Fuente de los leones
- D32.- Fuente de las ranas
- D33.- Monumento a Francisco Rodríguez Marín
- D34.- Monumento a Miguel de Cervantes (plaza de América)
- D35.- Estanque central en la plaza de América
- D36.- Monumento con victorias aladas
- D37.- Fuente de Catalina de Ribera
- D38.- Fuente de la Judería
- D39.- Fuente en la plaza de doña Elvira
- D40.- Fuente del patio de banderas
- D41.- Fuente en los jardines de la lonja
- D42.- Fuente de Sevilla
- D43.- Fuente de las cuatro estaciones
- D44.- Fuente en la plaza Virgen de los Reyes
- D45.- Fuente-farola en la avenida de Málaga
- D46.- Monumento a Emilio Castelar
- D47.- Monumento a Adriano del Valle

Fuente de Sevilla en la puerta de Jerez



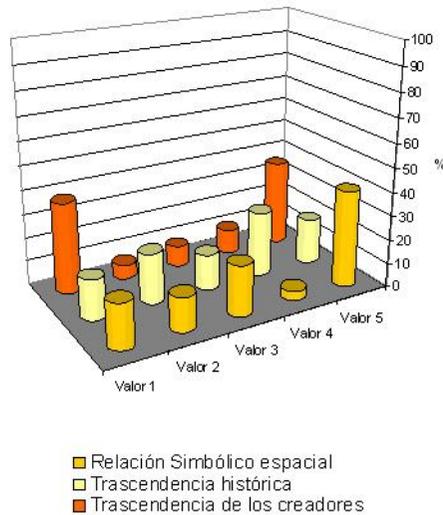
Valoración

Valoración simbólica y significación cultural

Este evento ha sido uno de los grandes catalizadores del cambio urbano en la ciudad de Sevilla. Desde su celebración la ciudad ha debido esperar hasta casi fines del siglo XX con la otra gran exposición para tener cambios de la trascendencia que lo fueron aquellos. Con la Exposición Iberoamericana se crearon nuevos espacios urbanos sin los cuales la ciudad sería distinta y no se podría comprender. Es en esos momentos cuando el parque de María Luisa se convierte en un espacio urbano de primera entidad, junto con la plaza de España, ambos lugares claramente referenciales de la gran muestra; es asimismo cuando se trazan los jardines de Murillo. La avenida de la Palmera, gran referencia lineal es circundada por los pabellones de los diversos países; la plaza de América se convierte en otro de las grandes focos de la exhibición, se consolida la avenida del Cid y todo el entorno del conocido como casino de la Exposición. Asimismo y como señala Alfredo Valenzuela “la Exposición de 1929 impulsó también el desarrollo de barrios como El Porvenir, Eduardo Dato, el ensanche de Nervión, convertido en segundo centro comercial y de servicios de la ciudad”. De esta forma la Exposición Iberoamericana 1929, establecería los pilares para la “distinción entre barrio y barriada, diferenciación peculiar y hasta definitiva de toda gran ciudad” (Valenzuela 1992)

Todo ello permitirá que la mayoría de los monumentos se levantaran en estos lugares y por consiguiente que, en su gran mayoría, se ubicaran en lo que se ha denominado como zonas de gran relación simbólico-espacial. No obstante, algunas de las obras monumentales, que se incluyeron en los espacios desarrollados para la muestra siguen sorprendiendo por la escasa relación con la ciudad e incluso con los propios motivos referenciales del evento. Así pues, más del 40% de las creaciones monumentales se adecuaron a criterios simbólico-espaciales coherentes, alcanzando un elevado 20%, aquéllos cuya relación se escapa en nuestros días.

**Exposición iberoamericana de 1929.
Valoración simbólica y significación cultural**



Por lo que se refiere a la importancia de estas creaciones, hay que señalar que, en un alto porcentaje, se convirtieron en claros modelos usados en reiteradas ocasiones y que finalmente acabarían consolidándose como las fuentes básicas de lo que llegará a verse como un estilo propiamente hablando. El regionalismo tendrá en la exposición iberoamericana de 1929 el principal difusor de sus formas y de su estética. Más del 60% de estos monumentos han sido trascendentes para la ciudad e incluso para todo el entorno regional consagrándose como se ha dicho como el estilo regionalista.

Asimismo, es de gran interés la alta valoración con que muchos de los artistas han sido puntuados. La importancia del evento hizo que se buscarán las mejores firmas artísticas. La calidad de estos junto a lo ejemplarizante de sus obras hace que sean elevadas las referencias que en “Google” se encuentre de ellos. Así, casi el 50% ha sido valorado con las máximas puntuaciones. Sin embargo, y en contraste con ello, también existe un elevado porcentaje, casi el 38%, que ha sido calificado con la mínima puntuación. Sin duda, esto último es debido a la gran demanda de monumentos que en los años inmediatamente anteriores y posteriores de la muestra se produjo en la ciudad. Ello motivaría que mucho de los grandes artistas, pese a su gran implicación, no pudieran hacer frente a todas las obras que de ellos se solicitaban, por lo que fueron accediendo a estos contratos, artistas de menor renombre y valía que, pese a todo, llevaron a cabo, a veces, monumentos hoy emblemáticos para la ciudad.

Valoración formal

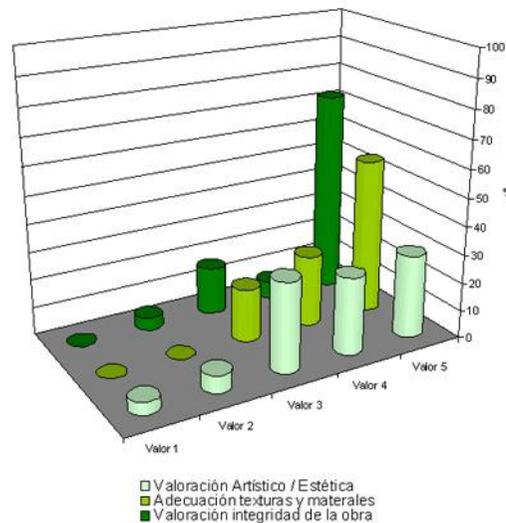
La importancia de la muestra y las notables repercusiones de todo lo que tuviera que ver con ella, junto con la calidad, ya citada, de los artistas implicados, hizo que el nivel artístico de las obras realizadas en ese

momento fuera muy elevado. La gran calidad de la mayoría de los monumentos realizados hace que casi el 90% de las realizaciones se ubiquen entre los valores máximos, es decir entre el 3 y el 5. Una mínima parte ha sido valorada con porcentajes menores y generalmente ello ha ocurrido en obras que situadas en los espacios de la exposición de 1929 no sean de esa época, sino más recientes y en las que por tanto no existía esa conciencia de participación en un evento de nivel internacional. El haberlas incorporado en ésta categoría, pese a su evidente anacronismo, ha sido debido al mayor peso del espacio en que se ubican que el propiamente representacional de estas.

Igualmente homogénea resultan las valoraciones de las técnicas y de los materiales usados. El 100% de las puntuaciones se dan entre los valores 3 y 5. La técnica se explica claramente por la elevada calidad de los artistas seleccionados. La adecuación de los materiales tiene una explicación igualmente evidente. El corto periodo de tiempo en el que se realizan las obras influirá en la similitud de las ideas y de las formas que, como ya se dijo, llegarán incluso a concretarse en un estilo propio, el regionalismo. Esta mirada a lo local, muy desarrollada por cierto en toda Europa, hará que se busquen las formas y materiales autóctonos, lo cual acabará por potenciar el que el uso de estos materiales se vea como una de las características del estilo. Así, los trabajos con cerámica aplicada a la arquitectura se identificarán no sólo con el estilo regionalista sino que servirán, en la gran mayoría de los casos, para datarlos en los años de la exposición iberoamericana.

Por lo que se refiere a la integridad de las obras se debe resaltar que, pese a la gran fragilidad del material y a la evidente premura con la que muchas obras fueron ejecutadas, más del 75% de los monumentos de esta categoría se encuentran conservados en su integridad. Cierto es que su carácter tradicional ha hecho que las instituciones locales que los gestionan hayan visto en su conservación una forma fácil de reforzar los sentimientos identitarios de la ciudad, de tal forma que no resulta extraño comprobar el alto nivel de restauraciones que existe en la mayoría de ellos.

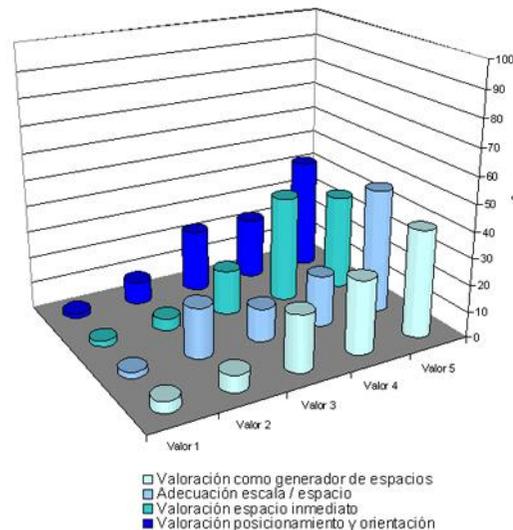
Exposición iberoamericana de 1929.
Valoración formal



Valoración espacial

La estrecha relación espacial entre los monumentos de la categoría y el lugar en el que se encuentran es probablemente el fruto de una creación paralela en el tiempo. Ello explica el alto nivel de generación espacial que tienen los conjuntos monumentales aquí. Ubicados en gran proporción en el Parque de María Luisa son ellos los que gestionan los espacios de su entorno. Los que no se encuentran en el parque, también tienen una gran incidencia en la gestión de su espacio inmediato como ocurre en los situados en la plaza de América o en los jardines de las Delicias, Murillo o Catalina de Ribera. De esta forma, como claves generadoras de espacios, han sido valorados con casi un 90%, lo cual destaca frente al mínimo 10% de los que se integran en los espacios sin apenas trascendencia.

**Exposición iberoamericana de 1929.
Valoración espacial**



La existencia de un proyecto general de desarrollo de los espacios de la Exposición de 1929 y la importancia de un grupo de gestores encargados de llevar a cabo el evento, tuvo como consecuencia la normalización de los monumentos a unos cánones más o menos comunes. Esto facilitó el que la mayoría de los autores fuera consciente de su participación en un proyecto global y que en la mayoría de los casos intentaran ajustarse al mismo. Uno de los resultados más evidentes de ello es la adecuación de la escala monumental a los espacios en los que se iban a ubicar. Tan sólo con el tiempo y la mudanza de alguno de ellos esta relación escalar se ha perdido. Especialmente notorio es el caso de las esculturas realizadas para la monumental Fuente de los Conquistadores. Destruída ésta y ubicadas aquellas a pie de tierra en los jardines de las Delicias han adquirido una escala doméstica para la que no fueron ejecutadas.

En cuanto a la valoración de los espacios inmediatos a los monumentos en esta categoría, por todo lo que ya se ha expuesto, es altamente positivo. Más del 90% está adecuado o muy adecuado al entorno. Se han cuidado las relaciones con los elementos naturales y la integración con ellos fue en muchos casos uno de los

Monumento a Gustavo Adolfo Bécquer



objetivos perseguidos por las obras. Entre estos es lógico destacar el monumento a Gustavo Adolfo Bécquer en el parque de María Luisa, que se desarrolla en torno a un gran árbol, o las numerosas fuentes que se encuentran en el parque, en las que es difícil diferenciar la obra monumental del entorno que la rodea.

Por lo que se refiere al posicionamiento y orientación, de nuevo los valores serán muy elevados, pues al ser fruto de estudios previos y al ser controlados por una comisión de especialistas, datos como el lugar y la orientación de los mismos no podían pasar desapercibidos. Casi un 45% tienen la puntuación máxima, mientras que las mínimas, tan sólo un 12% se deben en la mayoría de los casos a dos factores ya citados: el traslado de algunos de los monumentos sin ningún tipo de análisis previo o al deberse a obras de reciente factura incorporadas, sin la garantía que ofrecía una comisión como la ya citada en los lugares conocidos como de la Exposición Iberoamericana de 1929.

E.- LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1992

La celebración de la Exposición Universal de 1992 en Sevilla, no sólo significó la recuperación de la Isla de la Cartuja, sino que también ayudó a la transformación urbana de la ciudad. Entre los máximos logros están la apertura del cauce del río hasta San Jerónimo con la desaparición del “tapón de Chapina”, la comunicación de ambos márgenes del río con el diseño y construcción de distintos puentes, y la recuperación y urbanización del margen este del río. Al mismo tiempo, se crea una nueva red viaria con autovías de comunicación entre las distintas capitales andaluzas y rondas de circunvalación en la propia ciudad, construyéndose además una nueva estación de ferrocarril y ampliándose el aeropuerto. Además, el evento posibilitó el encuentro y acercamiento de diferentes países, con costumbres y culturas distintas.

Torre de las banderas



La idea se gestó en la primera visita oficial que el rey Juan Carlos I realizó en 1976 a la República Dominicana. Allí, el día 31 de mayo, anunció el deseo español de organizar una exposición de carácter universal que conmemorara el V Centenario del Descubrimiento de América. El Ayuntamiento de la ciudad apoya la idea el 26 de enero de 1981 y el 3 de marzo de 1982 es el Gobierno de España el que solicita formalmente a la O.I.E. la organización de una Exposición Universal. Tanto Francia como Estados Unidos también presentaron sus solicitudes para ese evento, retirándose primero la candidatura francesa y, posteriormente, la estadounidense. Definitivamente, fue el 4 de diciembre de 1987, cuando en la CII Asamblea General de la OIE, Sevilla se queda como sede única.

La Isla de la Cartuja se transforma y se recupera para la ciudad. Se construyen cuatro nuevos puentes que enlazan ambas orillas del río Guadalquivir y en el recinto se traza una red ortogonal con avenidas y caminos que se entrecruzan. Por parte de la organización, se deja que los creadores experimenten con libertad el diseño de las arquitecturas, si bien, se crea un código cromático para su utilización en los espacios públicos y también un programa de diseño de mobiliario urbano específico, creándose cincuenta y seis modelos distintos distribuidos entre bancos, fuentes, farolas, señalética, papeleras, etc., sin duda otro campo abierto a la creatividad, lográndose crear ambientes únicos y coherentes. De hecho, existió un Plan Director del Paisajismo de la Exposición, que se encargó al equipo formado por Jorge Subirana y Silvia Decorde. Lograron que los espacios públicos de las avenidas, los accesos y parques encajasen perfectamente.

La Exposición también se presentó como una oportunidad para que Sevilla se abriese al arte contemporáneo. En este sentido, no sólo se benefició el propio recinto de la Cartuja, con obras de los más relevantes artistas, tanto nacionales como internacionales, sino que en distintos lugares de la ciudad se colocan esculturas tan relevantes como el Monumento a la Tolerancia de Eduardo Chillida o el Monumento a Mozart de Rolando Campos, sin olvidar que los principales ejes de la “nueva” ciudad, se ornamentan con interesantes fuentes.



Farola de la Exposición Universal 1992

Entre los elementos que celebran esta vinculación hemos creído interesante incorporar los siguientes:

- E01.- Atomium
- E02.- Monumento a la Tolerancia
- E03.- Monumento a Hércules
- E04.- Cruceiro
- E05.- Monumento a Trajano
- E06.- Monumento a Mozart
- E07.- Relieves de Sevilla en Previsión Española
- E08.- Monolito a Castilla y León. Paseo de Nuestra Señora de la O
- E09.- Monolito a la expedición “El cano 92”. Plaza de Cuba
- E10.- La trampa de la memoria
- E11.- Mural “Verbo América”
- E12.- Europa en el corazón. Avenida de Europa.
- E13.- Réplica de cabeza olmeca
- E14.- Réplica del cohete Ariane 4
- E15.- Réplica de antena parabólica.
- E16.- Globo terráqueo.
- E17.- Reproducción del Satélite Hispasat.
- E18.- Grupo electrógeno a vapor Van der Kerchove
- E19.- Deshollinador
- E20.- Esfera bioclimática
- E21.- Fuente ornamental. C/ Albert Einstein.
- E22.- Fuentes ornamentales. C/ Albert Einstein.
- E23.- Fuente ornamental. C/ Albert Einstein.
- E24.- El Plato Azul. Iliá Kabakov. C/ Albert Einstein.
- E25.- Instalación acuática. C/ Isaac Newton
- E26.- Fuente monumental. C/ Isaac Newton
- E27.- Fuente. C/ Marie Curie
- E28.- Fuente ornamental. C/ Tomás Alba Edison
- E29.- Fuente para pájaros. Jardines del Guadalquivir.
- E30.- No m’a dejado. Jardines del Guadalquivir.
- E31.- Hombre con camisa blanca y pantalón negro. Jardines del Guadalquivir.
- E32.- Composición transitable (sin título). Jardines del Guadalquivir.
- E33.- Fuente ornamental. Anónimo. 1992.



Fuente laberinto. Matt Mullican

No m'a dejado. Eva Lootz



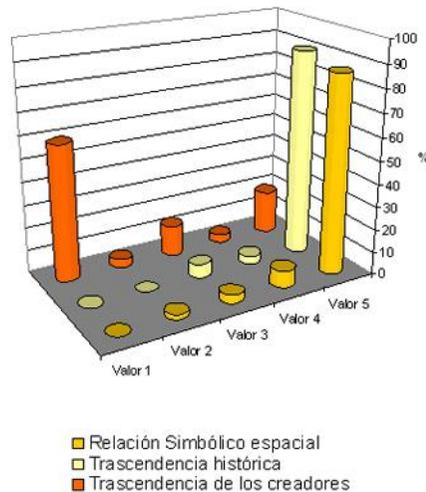
- E34.- Fuentes. Anónimo. 1992.
- E35.- Conjunto de tres fuentes. Anónimo. 1992.
- E36.- Fuente ornamental. Anónimo. 1992.
- E37.- Esfera terráquea. Plaza del Futuro.
- E38.- Pareja de dos fuentes. Puerta de la Barqueta.
- E39.- Doña Elvira. Miguel Berrocal. 1992. Plaza del Auditorio.
- E40.- Escultura. José de Gálvez
- E41.- Fuente ornamental. Américo Vespucio.
- E42.- Fuente ornamental. Américo Vespucio.
- E43.- Cápsula de Tiempo. Camino de los Descubrimientos.
- E44.- Pérgola. C/ Marie Curie.
- E45.- Placa conmemorativa. Puente del Alamillo.
- E46.- Pebetero. Glorieta Olímpica.
- E47.- Mástil. Glorieta Olímpica.
- E48.- Fuente mural. Jardín del Turruñuelo.
- E49.- Fuente ornamental. Resolana
- E50.- Fuente ornamental. Ignacio de la Peña. 1991. C/ Beata Juana Jugón.
- E51.- Fuentes ornamentales. C/ Odiel
- E52.- Fuente. Javier Muñoz Pecero. 1992. Ronda del Tamarguillo.

Valoración

Valoración simbólica y significación cultural

Una de las principales características de esta categoría es la gran concreción en cuanto al tiempo en que se desarrolla y al espacio en el que tendrá lugar. Cronológicamente se pueden establecer como fechas de inicio y finalización las de 1986 y 1995, aunque evidentemente algunas otras obras monumentales quedarán fuera de ese marco temporal. Por lo que se refiere al espacio en el que tuvo lugar, su amplitud es mayor pues aunque básicamente se desarrolla en el espacio de la Isla de La Cartuja y sus alrededores, en toda la ciudad se pueden encontrar actuaciones que responden a las necesidades ornamentales y funcionales que la muestra produjo.

Exposición universal de 1992.
Valoración simbólica y significación cultural



La concentración de estas dos variables jugará a favor en casi todos los indicadores de valoración. En lo referente a la relación simbólico-espacial, la contundencia es clara, pues casi el 87% de las actuaciones se producen en la isla de La Cartuja, lo que explicara ese alto porcentaje relacional. Evidentemente los monumentos se hicieron para resaltar los hechos que la muestra potenciaba y por tanto la relación sería directa. A ello hay que sumar una serie de monumentos que fueron creados para consolidar algunos de los espacios desarrollados para completar la Exposición Universal en la ciudad. Como ejemplo basten la erección del monumento a Mozart, en las inmediaciones del Teatro de la Maestranza que sería creado ex profeso para albergar las grandes actuaciones derivadas de la muestra, o la instalación del Monumento a la Tolerancia, como culminación de un proceso de adecentamiento de las riberas del Guadalquivir, llevadas a cabo con motivo de la exposición.

Más elevado es aún porcentualmente hablando, más del 90%, la trascendencia histórica de los monumentos. La gran mayoría se han convertido en claros referentes de uno de los momentos de mayor importancia y pujanza de la ciudad, que hasta ese momento era considerada excesivamente tradicional. La “Expo’92” fue un gran soplo de aire fresco contra la componente caduca que poco a poco se había ido instalando en la mentalidad ciudadana y cuyos frutos eran evidentes en la mayoría de los monumentos que se levantaban en ella.

La gran cantidad de realizaciones que se han recogido en esta categoría explican el carácter anónimo de muchas de ellas. Este elevado porcentaje, casi el 60% se explica por ser considerados básicamente elementos ornamentales complementarios. Muchos de ellos son fuentes que sin llegar a la espectacularidad de la creada por Federica Marangoni en *la trampa de la memoria*, si que dan un carácter novedoso a todo el conjunto de la muestra. No obstante es obligatorio reconocer el gran esfuerzo que se hizo para acercarse a los grandes creadores contemporáneos. Casi un 20% de los monumentos fueron llevados a cabo por

Fuente “The Trap of memory” en su inauguración



nombres de primera fila dentro del panorama artístico nacional e internacional. Junto a los autores de obras ya señaladas se deben citar los de Per Kirkeby, Matt Mullican, Ilya Kabakov, Eva Lootz, Stephan Balkenhol, Roberto Matta o el español Eduardo Arroyo. Desgraciadamente, y como se verá más adelante, este esfuerzo no ha sido suficientemente valorado y su conservación, aun en nuestros días, peligra. A ello además hay que añadir, aunque no se ha creído oportuno incorporarlo a la categoría, el gran parque de la escultura contemporánea que rodea al Centro de Arte Contemporáneo Andaluz. Estas obras consideradas más como “Arte Público” que como monumentos deben ser valoradas con puntos de vista diferentes.

Valoración formal

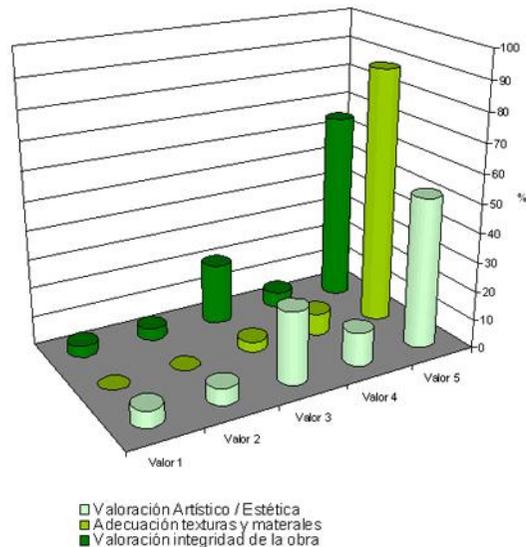
La calidad de los artistas seleccionados por los organizadores de la Exposición Universal, así como la implicación de los diferentes países que participaron, potenciaron el evento a calidades artísticas y estética no conocidas en este tipo de muestras hasta la fecha. Más del 50% de las obras han sido valoradas con la máxima puntuación, mientras que casi el 90% se ubica entre los tres máximos valores. El propio entorno, con grandes pabellones realizados por importantes equipos de arquitectura, potenció la monumentalidad del ambiente e influenció en las creaciones ornamentales con las que se fueron rodeando.

Fuente “The Trap of memory” estado actual



Lo novedoso fue una de las características básicas de esta muestra. A partir de ella pocas construcciones arquitectónicas e incluso artísticas sorprenderían a la ciudadanía. Se creó en el colectivo un estilo “Expo’92”, que durante las décadas posteriores ha venido marcando todas las construcciones de la ciudad. La utilización de materiales hasta entonces poco conocidos o al menos poco usados, como el acero corten o el propio cristal, junto a laminados de diferentes metales se consolidaron como nuevos referentes estéticos. Por ello no sorprende que casi el 90% hiciera uso de estos nuevos materiales y de las nuevas técnicas

Exposición universal de 1992.
Valoración formal



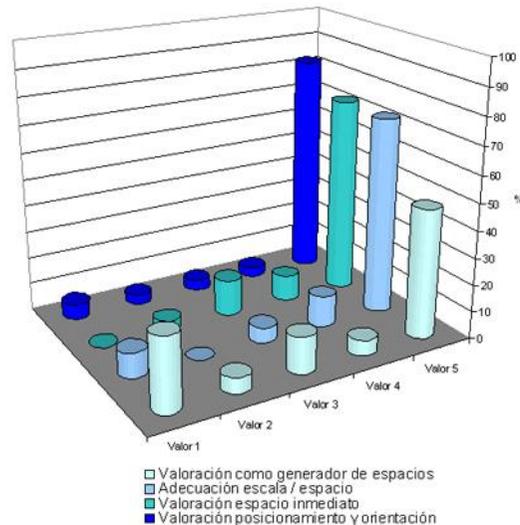
constructivas y ornamentales. *El deshollinador*, realizado en acero corten de Eduardo Arroyo o las transparencias de vidrio y agua usado en gran número de las fuentes del recinto de la exposición se convirtieron, como ya se dijo, en un claro referente.

Desgraciadamente toda esta novedad y calidad de las obras no ha potenciado el respeto hacia ellas. Pese a que el 65% de estas se conservan con un nivel de integridad adecuado, hay que resaltar un alto grado de deterioro en muchas de las más significativas e incluso en algunos casos la desaparición casi íntegra. Especialmente dolorosa resulta la pérdida de la obra *Hombre con camisa blanca y pantalón negro* de Stephan Balkenhol, de la que sólo se conserva el pedestal. Asimismo es lamentable la destrucción de la ya citada *Trampa de la memoria* de Federica Marangoni. Ubicada esta en el paseo de Torneo ha sufrido tantos actos vandálicos que se optó por eliminarla, casi de raíz y levantar una réplica en el Arboreto de El Carambolo. Otras se encuentran con gravísimos problemas de conservación y con un oscuro porvenir por delante como es el caso del mural *Verbo América* de Roberto Matta. A todo ello y como remate se debe añadir que una gran cantidad de obras, que se ubicaron en el conocido como jardines del Guadalquivir, no tienen acceso a ellas al encontrarse este cerrado, con lo que el vandalismo se ha cebado especialmente en ellas.

Valoración espacial

La homogeneidad de los espacios en que la mayoría de las obras se ubican ha producido una gran implicación en la gestión de los espacios que los rodean. Casi el 50% pueden ser reconocidas como hitos que imponen su presencia y que en una u otra medida son claros referentes para el tránsito tanto peatonal como rodado. Aquellas obras que no han sido valoradas positivamente en cuanto a la gestión del espacio lo

**Exposición universal de 1992.
Valoración espacial**



han sido básicamente por estar incorporadas en elementos mayores, que son los que verdaderamente gestionan los espacios, este es el caso de varios conjuntos de fuentes ornamentales del espacio de la muestra.

La existencia de un cuidado plan director favoreció también el que la gran mayoría de los monumentos y de gran parte del resto del mobiliario urbano se adecuara en escala a los diferentes conjuntos arquitectónicos con los que se relacionan. De esta forma se ha valorado con el máximo índice de adecuación escalar a casi el 75% de los monumentos. Además y como consecuencia de estos mismos planes la adecuación entre los espacios que rodean a los monumentos y estos es muy bien valorada. Más del 80% lo han sido con el máximo valor.

Para concluir se debe resaltar que casi el 90% presenta una adecuación que se ha considerado como la idónea y que incluso la orientación es también considerada como la más oportuna. Sin embargo hay algunas que trasladadas de su emplazamiento original recientemente han perdido la correcta orientación. Quizás el caso más señalado es el del *Atomium*, que ha perdido la visión frontal del monumento que las placas situadas en su pedestal marcan. Actualmente para acceder a esta vista el paseante se debe ubicar en la carretera junto a la que se ubica pues desde otro lugar es prácticamente inviable.

- **ESTABLECIMIENTO DE CRITERIOS Y RECOMENDACIONES**

Sobre la valoración simbólica y la significación cultural

- Intentar restaurar simbólicamente los monumentos. Algunos de los monumentos de la ciudad se encuentran necesitados de una labor restauradora que más allá de la física materialidad del

Atomiun. Frente a la estación de autobuses



monumento debe ser restituido en su contenido simbólico. Completar todos aquellos atributos esenciales para la comprensión de la obra y que actualmente han desaparecido o han sido destruidos es una de las más urgentes tareas pues de otra forma se mutilará gravemente el significado de la pieza. La pérdida de la bandera del monumento a Simón Bolívar o el yunque del dedicado a Antonio Mairena no sólo afectan al formato original del autor sino que hacen la obra incomprensible y le resta valor

- Reubicar algunos monumentos que no presentan ninguna relación con el espacio donde se ubican y que les hace perder importancia. Una ubicación más cuidada le puede añadir esa componente emocional que en tantas ocasiones se ha dejado a un lado. En ese sentido es necesario reflexionar sobre los traslados que se han producido simplemente teniendo en cuenta la ubicación espacial y no la simbólica
- Previo a la colocación realizar un estudio de la implicación del monumento, hecho o persona, con la ciudad intentando adecuar la ubicación de este al lugar más idóneo no sólo espacialmente sino también simbólicamente

Sobre la valoración formal

- Para conseguir que no se consideren como obstáculos que dificulten la visibilidad del resto de Patrimonio cultural, ya sea artístico, histórico o arqueológico así como mobiliario urbano monumental, no se deberían ubicar elementos del mobiliario urbano que por sus tamaños perjudicaran la visibilidad de los mismos. Se recomienda que se establezcan unos entornos virtuales de protección en torno a cada uno de ellos que permitan una certera ubicación

Bancos en Alameda de Hércules



- El estudio previo deberá contemplar aspectos como relación simbólico-espacial, adecuación de escala, materiales y texturas
- Favorecer la polivalencia de los diferentes modelos del mobiliario urbano.
- Homologar los modelos autorizados por la institución competente

Sobre la valoración espacial

- Mantener espacios suficientes para el tránsito peatonal
- Reubicar algunos que pueden ser considerados como estorbos en el tráfico rodado y peatonal cuidando su posterior implantación con los criterios ya citados
- No obstruir visualmente las señales de tráfico
- No obstruir accesos a inmuebles o estacionamientos y otros lugares públicos
- Encontrar lugares más apropiados por su escala para aquellos que están totalmente desescalados en su espacio.
- Crear un área de protección a cada uno de los monumentos, impidiendo que en ese espacio se

Mobiliario urbano en el entorno de la Expo'92



ubique otro tipo de mobiliario urbano que lo desmerezca o que le reste valor. Establecer un plan de adecuación de los entornos inmediatos: ordenación de parterres, prohibición de parking (favorecer la regulación de estos en entornos más ajustados).

- Establecer distancias mínimas entre mobiliario semejante e igualmente entre mobiliario diferente para evitar la proliferación y concentración en algunos lugares.

Otras recomendaciones

De información y señalización:

- Explicación informativa del monumento con una serie de datos mínimos que lo contextualizaran: el propio monumento, el lugar y el artista que lo llevó a cabo.

De mobiliario urbano:

- Creación de una Comisión mixta de responsables políticos y técnicos. Esta debería tener entre sus funciones los siguientes cometidos: Coordinar, valorar y permitir los nuevos proyectos de diseños de mobiliario urbano, su instalación y emplazamiento, su mantenimiento y la realización de informes sobre estos temas. Este órgano de consulta i dictamen técnico debería tener dos tipos de perfiles. Por un lado el sector público leería estar representado por representantes del diseño industrial, del diseño gráfico, del urbanismo y la arquitectura, haciendo especial hincapié en la arquitectura del paisaje y representantes de la Historia del Arte. En cuanto al sector privado debería quedar representado con elementos de las diferentes instituciones educativas, como la universidad además de todas aquellas asociaciones que

Esquina protegida con columna y piedras de molino





manifestaran su clara relación con el mobiliario urbano

- Necesidad de ordenanzas que articulen y regulen el uso y la creación del mobiliario urbano en la ciudad. (hay una propuesta del Ayuntamiento de Sevilla de aprobar una ordenanza en el transcurso de 2011, siguiendo las directrices marcadas en la ciudad de Barcelona).
- Coordinación de las diversas instituciones responsables de la ubicación de mobiliario urbano.
- Apertura a la concepción de diseños contemporáneos adecuados a la ciudad, que no desentonen con el contexto urbano.

• **FUENTES BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS**

- AGUILAR PIÑAL, F. *La Sevilla de Olavide*. Excmo Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla. 1966.
- ALBARDONEDO FREIRE, A. J. “Aspectos urbanos de Sevilla durante el reinado de Felipe III”, *Archivo Hispalense*, nº 216, Sevilla, 1988.
- ALBARDONEDO FREIRE, A. J. *El Urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2002.
- ÁLVAREZ, L. ; COLLANTES, A. ; ZOIDO, F. “Plaza, Plaza Mayor y espacios de sociabilidad en Sevilla intramuros”. En *Place et sociabilité en Europe et Amérique Latine*. Casa de Velázquez. París. 1982.
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Barcelona, 1979.
- BALBONTÍN, T. “ABC de Sevilla”, 13 de septiembre de 1998. Pág. 65
- BANDA Y VARGAS, A. “Datos para la historia de la escultura sevillana del siglo XIX”. En *Boletín de Bellas Artes*. Nº IX. Sevilla. 1981
- BANDA Y VARGAS, A. “Panorámica de la Escultura Sevillana en el Siglo XX”. En *Homenaje al Profesor Hernández Díaz*. . Págs. 751-780. Universidad de Sevilla. Sevilla. 1982
- BANDA Y VARGAS, A. “De la Ilustración a nuestros días”. *Historia del Arte de Andalucía*. Tomo VIII. Edit. Geber. Sevilla, 1991.
- BERNALES BALLESTEROS, J. “El urbanismo sevillano de los siglos XVI-XVII y su proyección en Indias, Historia del urbanismo sevillano. Sevilla, 1972.
- BLÁZQUEZ SÁNCHEZ; F. *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana de 1929*. Ed. Fausto Blázquez. Ávila. 1899
- CABRA LOREDO, M. D. *Iconografía de Sevilla. 1400-1650*. Madrid. Ediciones el Viso, 1988.

CALVO SERRALLER, F., CARRETE PARRONDO, J., LLEÓ, V., VALDIVIESO, E. Iconografía de Sevilla. 1790-1868. Madrid. Ediciones el Viso, 1991.

COLLANTES DE TERÁN, A. *Patrimonio Monumental y artístico de Sevilla*. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla. 1970

CONTRERAS RODRÍGUEZ-JURADO J. “Las fuentes de Sevilla y su comarca”. En *El agua de Sevilla*. Págs. 157-185. Edit. Guadalquivir. Sevilla, 1990.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. Orto y ocase de Sevilla. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981.

ESPIAU, M. *El Monumento Público en Sevilla*. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla. 1993

GESTOSO PÉREZ, J. *Sevilla monumental y artística*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. Sevilla, 1984

GUERRERO MARTÍNEZ, M^a. J. *El barrio de Santa Cruz de Sevilla*. Edit. Everest. León, 1982

GUICHOT Y SIERRA, A. El cicerone de Sevilla. Reedición del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla. Sevilla, 1991.

HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C. “La construcción del Triunfo de la Virgen del Patrocinio en la renovación urbana de Sevilla”. En *Archivo Hispalense*. Nº 228. Sevilla. 1992.

JIMÉNEZ MAQUEDA, D., Las Puertas de Sevilla. Una aproximación arqueológica. Sevilla, Fundación Aparejadores. Guadalquivir Ediciones, 1999.

LLEÓ CAÑAL, V. *Nueva Roma: mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1979.

MACIAS MIGUEZ, M. Alumbrado público (253 años de su historia). Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1985.

MARÍN DE TERÁN, L.; DEL POZO, A. Los pavimentos. Un fragmento de la historia urbana de Sevilla. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla. 1986.

MENA, J.M. Historia de Sevilla. Sevilla. 1970.

MORALES PADRÓN, F. Memorias de Sevilla (Noticias sobre el siglo XVII). Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1981.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. Anales eclesiásticos y seculares de la M.N. y M.L. ciudad de Sevilla. Madrid, 1795.

PALOMO, F. de B. Historia crítica de las riadas o grandes avenidas del Guadalquivir en Sevilla desde su reconquista a nuestros días. Sevilla, 1877.

SALAS, N. Sevilla en tiempos de la Exposición Iberoamericana. 1905 – 1930 La ciudad del siglo XX. 450 estampas históricas. Rd. Editores. Sevilla. 2004

SERRERA, J. M., OLIVER, A. Iconografía de Sevilla. 1650-1790. Madrid. Ediciones el Viso, 1989.

SOLER VÁZQUEZ, M. A.. Sevilla y Triana en sus lienzos. Documentos para la historia. Sevilla, 1999.

SUAREZ GARMENDIA, J.M. La formación de plazas en Sevilla a mediados del siglo XIX. En *Archivo hispalense*. Nº 129. Sevilla. 1980.

SUAREZ GARMENDIA, J.M. *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla. 1986.

TRILLO DE LEYVA, M. La exposición iberoamericana. La transformación urbana de Sevilla. Excmo Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla. 1980

VV.AA. Historia de Sevilla. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992.

VALENZUELA, A. “El recinto de la Cartuja”, *Historia de la Cartuja de Sevilla. De ribera del Guadalquivir a recinto de la Exposición Universal*. Sevilla. Sociedad estatal para la Exposición Universal de 1992. Turner Libros, S.A., 1989.

- **OTRAS FUENTES**

Ayuntamiento de Barcelona. Ordenanza de los usos del paisaje urbano de la ciudad de Barcelona. Acuerdo del Consejo Plenario de 26-3-1999.

Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canarias. Ordenanza General sobre Mobiliario Urbano. B.O.P. Nº 85, DE 17/07/1998.

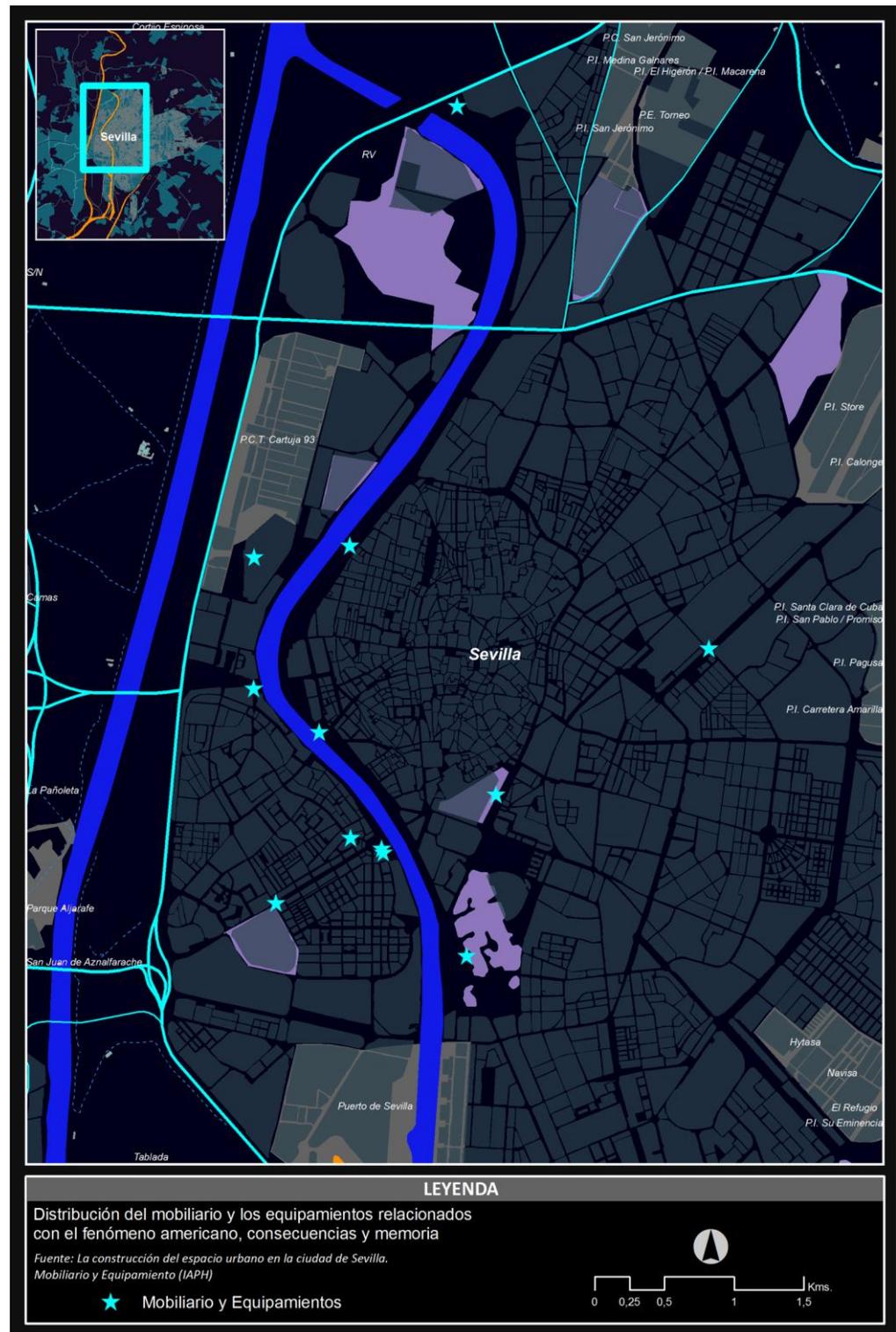
Ayuntamiento de Madrid. Ordenanza General sobre Mobiliario Urbano. BO. Ayuntamiento de Madrid 16/05/1985
núm. 4607 pág. 460-463

Ayuntamiento de Sevilla. Ordenanza de arbolado, parques y jardines públicos en el municipio de Sevilla. Sevilla 16 de Junio de 1999.

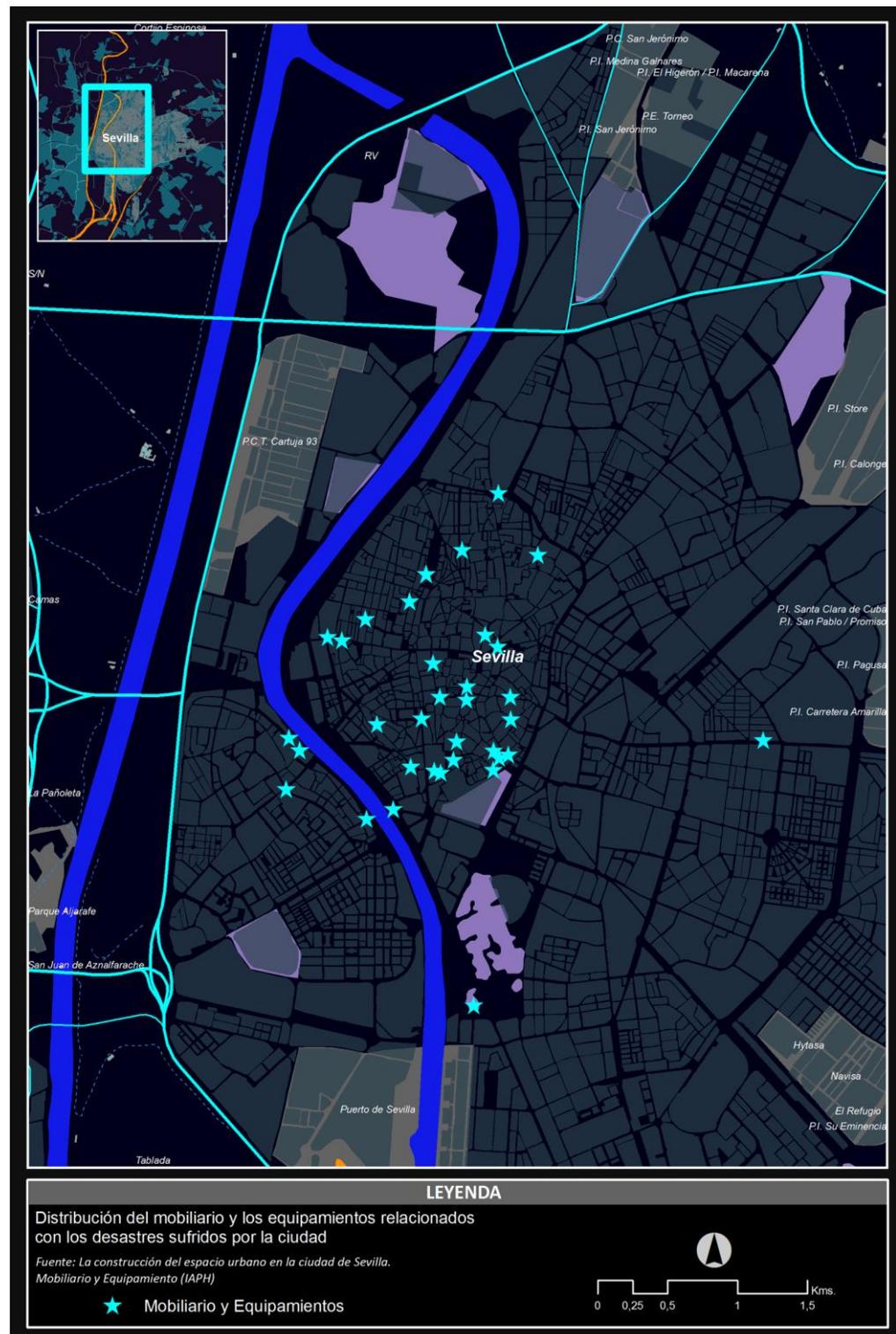
Ayuntamiento de Sevilla. Ordenanza reguladora de la nominación y rotulación de las calles y demás vías urbanas, y de la identificación de edificios y viviendas. BOP de 2 de marzo de 1999.

MAPAS

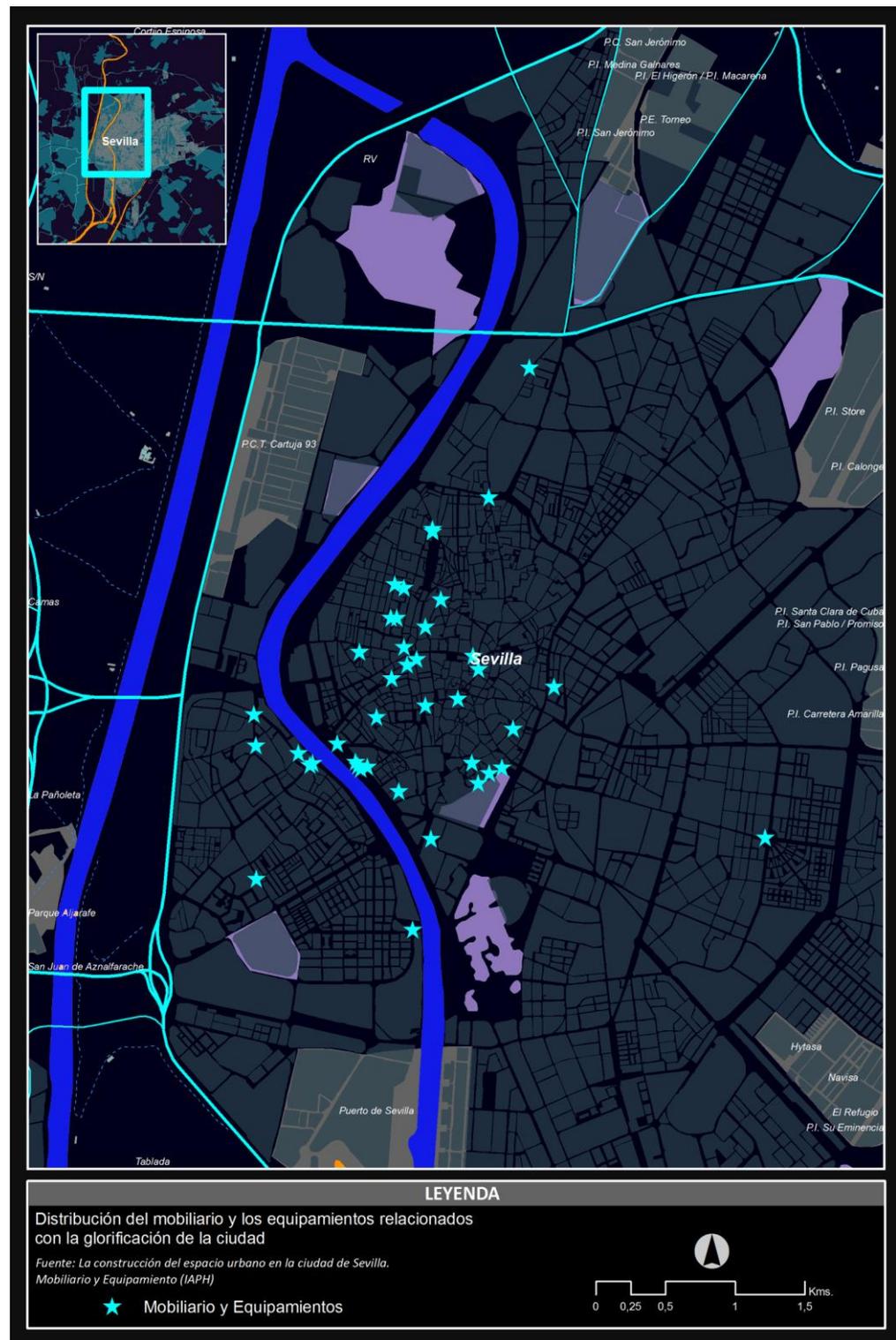
DISTRIBUCIÓN DEL MOBILIARIO Y LOS EQUIPAMIENTOS
RELACIONADOS CON EL FENÓMENO AMERICANO:
CONSECUENCIAS Y MEMORIA



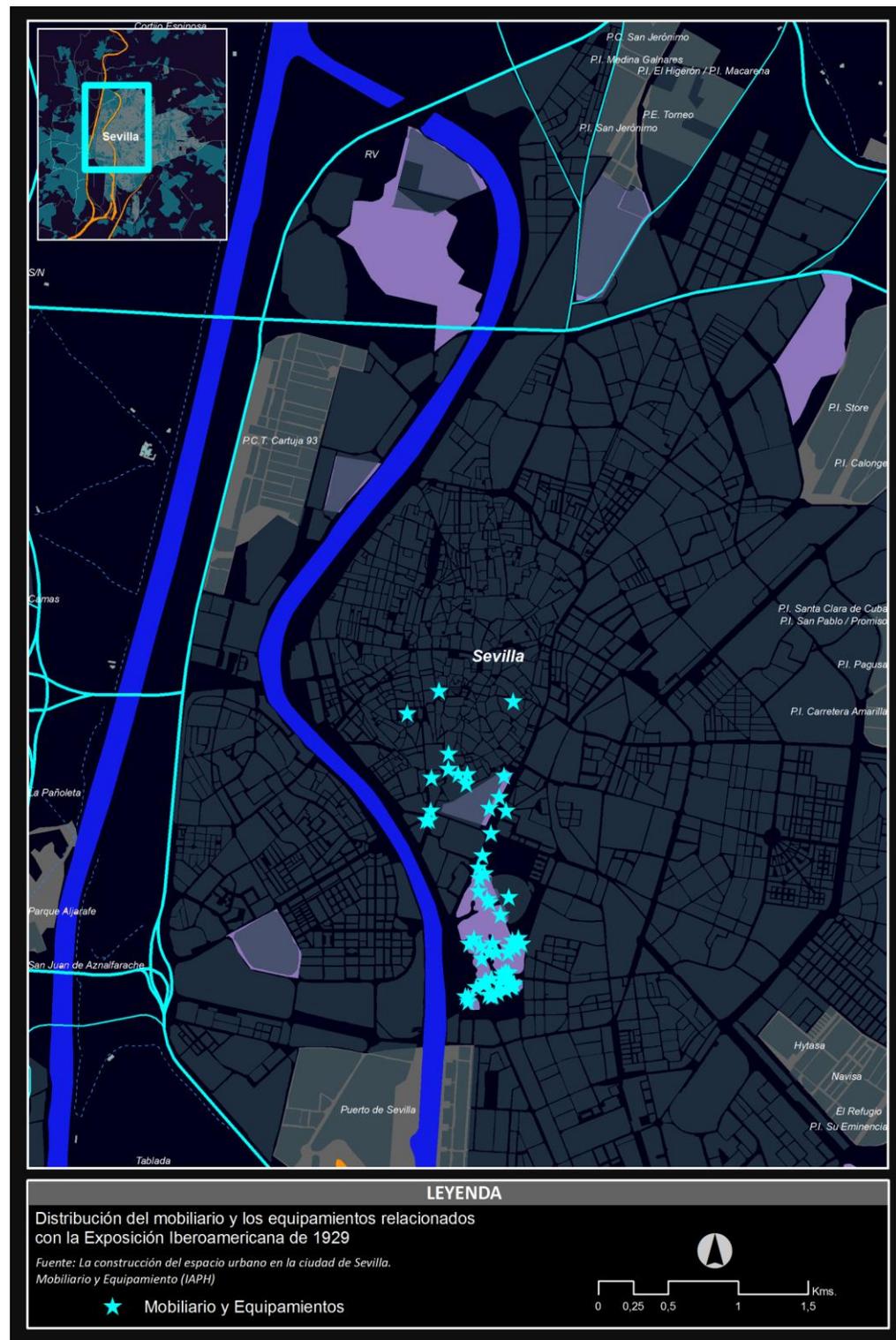
DISTRIBUCIÓN DEL MOBILIARIO Y LOS EQUIPAMIENTOS
RELACIONADOS CON LOS DESASTRES SUFRIDOS POR LA CIUDAD



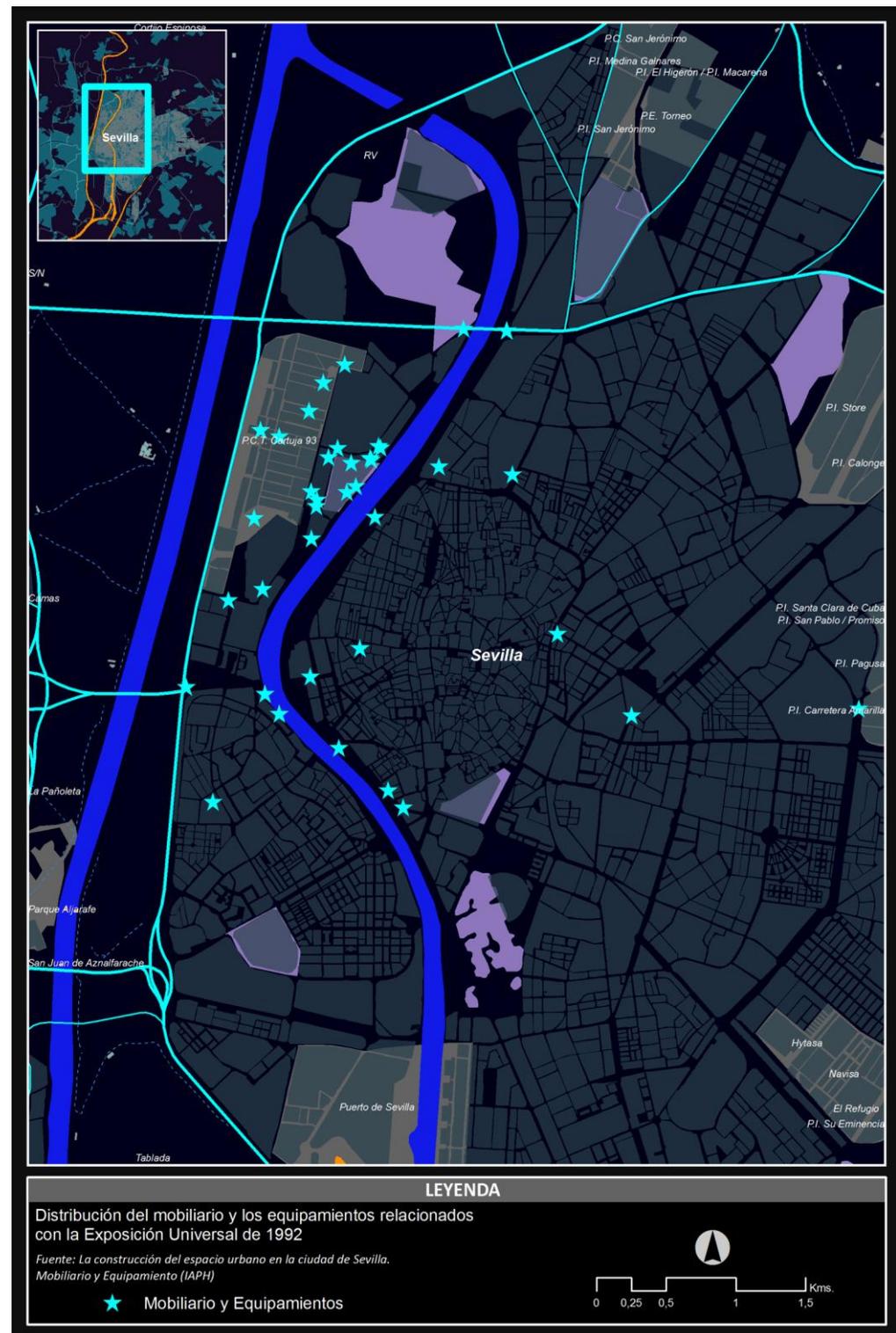
DISTRIBUCIÓN DEL MOBILIARIO Y LOS EQUIPAMIENTOS RELACIONADOS CON LA GLORIFICACIÓN DE LA CIUDAD



DISTRIBUCIÓN DEL MOBILIARIO Y LOS EQUIPAMIENTOS
RELACIONADOS CON LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE 1929



DISTRIBUCIÓN DEL MOBILIARIO Y LOS EQUIPAMIENTOS
RELACIONADOS CON LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1992



REPRESENTACIÓN DEL GRADO DE DISPERSIÓN DE LAS ENTIDADES DE CADA CATEGORÍA

