

# GUÍA DEL PAISAJE HISTÓRICO URBANO DE SEVILLA

DOCUMENTOS DE TRABAJO

Sevilla desde Triana. Autora: Palma Pajarón.



## ESTUDIO TEMÁTICO 10

### SEVILLA MIRADA Y ADMIRADA. LA CONSTRUCCIÓN DE UN PAISAJE HISTÓRICO A TRAVÉS DEL TIEMPO

Francisco Javier Rodríguez Barberán

# ÍNDICE

- 1) Preámbulo. La ciudad y su imagen: interacciones
  - 1.1 Notas generales y referencias metodológicas (p. 4)
  - 1.2 Las formas y los géneros de la imagen: líneas, colores, lentes, palabras y sonidos para una narración (p. 6)
  
- 2) La imagen ausente, la imagen sumergida: Sevilla, desde sus orígenes hasta el final de la Edad Media
  - 2.1 Extraer la ciudad de las sombras: la arqueología como creadora de un paisaje lejano (p. 9)
  - 2.2 La ciudad romana y visigoda: la conformación de un horizonte simbólico (p. 13)
  - 2.3 La Sevilla islámica: percepción y realidad de un periodo decisivo (p. 16)
  - 2.4 Sevilla a finales de la Edad Media: el arranque de un ciclo iconográfico (p. 23)
  
- 3) Sevilla escrutada: visiones de una ciudad en el centro de la historia
  - 3.1 El proceso de simbolización de Sevilla en la Edad Moderna: una nueva *Roma triunfante* (p. 26)
  - 3.2 *Las formas de la representación*: fuentes literarias y artísticas (p. 29)
  - 3.3 *Los géneros de la representación*: unidad, fragmentos y escenarios (p. 34)
  
- 4) Sevilla mensurada: el Plano de Olavide o el instante decisivo
  - 4.1 Análisis de la imagen urbana en el tránsito hacia el mundo contemporáneo (p. 48)
  - 4.2 Valores simbólicos de una representación: presente histórico y devenir futuro (p. 50)
  
- 5) Sevilla multiplicada: permanencias y renovación en el siglo XIX (p. 52)
  - 5.1 Ampliación y sistematización de los medios: libros, estampas, fotografías ... y dibujos (p. 53)
  - 5.2 Un caudal inmenso de imágenes: los fragmentos se imponen a la globalidad (p. 62)
  - 5.3 Un nuevo invitado con mucho futuro: visiones de las fiestas (p. 77)
  
- 6) El pasado no es un país extranjero: la reinención de la ciudad en el primer tercio del siglo XX (p. 84)
  - 6.1 Regionalismo, *estilo sevillano* ...: algo más que una estética (p. 85)
  - 6.2 ¿A nuevos tiempos, nuevas imágenes? (p. 87)

- 7) Sevilla detenida: la ciudad entre la parálisis y el desarrollismo (1939-1975) (p. 109)
  - 7.1 La imagen, entre la nostalgia y el registro documental: visiones para tiempos difíciles (p. 110)
- 8) El registro (im)posible de la imagen reciente: Sevilla, 1975-2010
  - 8.1 Los relatos se multiplican, las imágenes se fragmentan: mirada sobre un tiempo que ya nos parece largo (p. 116)
  - 8.2 Tiempo de análisis: la necesaria tarea crítica del presente (p. 120)
- 9) ANEXO: Síntesis crítica de la iconografía de la ciudad. Un repertorio de imágenes (p. 126)
- 10) BIBLIOGRAFÍA (p. 137)

## APARTADO 1. PREÁMBULO. LA CIUDAD Y SU IMAGEN: INTERACCIONES

### 1.1 Notas generales y referencias metodológicas

El estudio que a continuación se desarrolla aparece inserto dentro de los informes solicitados por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) para la redacción de un Plan de Gestión del Paisaje Histórico Urbano de la ciudad de Sevilla. La especificidad de esta aportación se corresponde con un enunciado central: analizar los diferentes momentos de las imágenes de la ciudad en su devenir a lo largo del tiempo y reflexionar sobre las interacciones que se producen entre la propia historia urbana y la visión *simbólica* de Sevilla tal y como ésta se formula a través de los diferentes medios de representación, sean éstos visuales o de cualquier otra naturaleza. En cierta medida, se trata de realizar una lectura adaptada a los objetivos del trabajo de los conceptos que se invocaron por parte de Aldo Rossi cuando, a fines de la década de los sesenta, acuñó el término de *ciudad análoga*. En este caso no se trata de promover una alternativa al análisis tipológico o de la propia evolución del urbanismo, sino hacer visible todo ello a través de su reflejo –la imagen- e incluso observar cómo dicho reflejo puede aportar claves para la comprensión de una realidad mucho más susceptible de ser sometida a parámetros puramente objetivos. El ámbito pues del trabajo tiene sobre todo que ver con la interpretación que un colectivo humano hace del espacio que observa y del que participa, y al cual termina convirtiendo en expresión de una *memoria colectiva*.

Para que esta lectura pueda ser analizada con posterioridad e integrada en un estudio colectivo de más amplio alcance, he optado por realizar una metodología cuyo punto de partida sea una revisión general de la información existente sobre la iconografía de Sevilla. A partir de ahí me ha parecido esencial provocar la interacción de este reflejo de la ciudad con ella misma, a través sobre todo de los estudios más actualizados sobre la evolución urbana de Sevilla. El hilo conductor, como puede deducirse fácilmente de la lectura del índice, es cronológico, pero esto no era una condición a priori; ha surgido más bien del análisis de las fuentes iconográficas y del reconocimiento de que sus cambios vienen determinados por procesos históricos. A partir de ahí he buscado ejemplos singulares que faciliten los *estudios de caso* de temas concretos, ya que era necesario aceptar como inevitable la imposibilidad de un análisis exhaustivo. Veamos esto a partir de una referencia concreta.

Lo comentado hasta aquí puede ser sintetizado por medio de un hecho cotidiano que atañe al campo de la percepción, y que además participa de una realidad íntimamente relacionada con un trabajo de esta naturaleza: el turismo. Si preguntáramos a los visitantes que se acercan a Sevilla sobre la imagen que tenían de la misma antes de conocerla en directo, es muy probable que un número importante de respuestas incluyera, de un modo u otro, un elemento singular de nuestro patrimonio: la Giralda. De una manera semejante a otras ciudades históricas, la sustitución del todo por el fragmento, y la elevación a su vez de éste a la categoría de símbolo, constituyen una forma sintética de conocimiento previo a la experiencia. Sin embargo, estos hitos urbanos rara vez son entendidos en toda su complejidad, hasta el punto de omitir las posibles contradicciones que los mismos puedan contener: la Torre Eiffel, por ejemplo, parece sintetizar la larga historia de París, aunque ello signifique dejar casi siempre de lado su condición de estructura efímera, claramente contemporánea, y que, en su momento, surgió en medio de una cruda polémica sobre su valor y pertinencia. De un modo paralelo, la percepción de la Giralda como símbolo no separa sus orígenes islámicos de la arriesgada experiencia arquitectónica que supuso la actuación de Hernán Ruiz II en el siglo XVI, sino que la acepta como unidad conceptual, e incluso la aproxima a un tipismo que está lejos de los conceptos que hicieron posible una intervención cuya modernidad no admite dudas. Estos ejemplos, por tanto, nos alertan sobre la dificultad que lleva aparejada cualquier aproximación a los *paisajes históricos urbanos*, ya que los mismos escapan por su propia complejidad a las reducciones. Y quizás ello sea debido a que en la base de su construcción aparecen conceptos como *tiempo* y *lugar*, cuya simple mención nos sitúa ante referencias esenciales para la comprensión de nuestro ser, pero cuya naturaleza las aleja de cualquier simplificación.

Esto nos lleva a retomar algo ya apuntado en el mismo arranque de este informe: las ciudades no son tan sólo lo que su propia naturaleza visible nos muestra, sino que existen elementos que se corresponden con el territorio subjetivo de la percepción y sin cuya presencia sería imposible un acercamiento reflexivo profundo al hecho urbano. Y no me refiero aquí a los que provienen del propio desarrollo de la actividad humana, sino a otros que se encuentran ocultos tras las evidencias que nos resultan más inmediatas. El discurrir del tiempo y los procesos históricos son responsables de esta ocultación en una medida importante, pero también lo es la incapacidad de interpretar lo que observamos si tan sólo atendemos a la superficie de las cosas. Cuando el arqueólogo alemán Heinrich Schliemann se dispuso a excavar, en la segunda mitad del siglo XIX, la ciudad de Troya, buscaba el lugar de la “Iliada” de Homero, la confirmación de la verdad que el texto clásico albergaba sin renunciar a la dimensión mítica de éste; sin embargo, no sólo encontró aquella Troya, sino que se topó con una ciudad real hecha de muchas otras, con un *lugar* que era la suma de las diferentes ciudades superpuestas a lo largo del tiempo. Como este ejemplo demuestra, las ciudades existen, por encima incluso de su dimensión estrictamente cotidiana, porque sus imágenes y sus símbolos –proyectados en ámbitos tan diversos como la literatura, las artes plásticas y visuales o la música- están entre nosotros.

Tal y como queda avalado por los procesos urbanos que han tenido lugar en el pasado, la oposición entre *lo viejo* y *lo nuevo*, entre lo que permanece y lo que se transforma, no podría explicar más que aspectos parciales de todo el fenómeno. De un modo muy gráfico, los conjuntos urbanos –sobre todo aquéllos cuya historia ha sido larga- se suelen comparar con un palimpsesto: un documento antiguo reutilizado en numerosas ocasiones pero que conserva las huellas de los diferentes textos que han sido escritos

sobre él. Como esta imagen advierte, la memoria del pasado, la *densidad histórica*, se manifestará en las ciudades con diferente grado, y no siempre será consecuencia de una acción deliberada. La pervivencia de un edificio singular o de un espacio determinado viene casi siempre determinada por su significado para la comunidad, pero también podría deberse a actuaciones concretas en el ámbito de unas circunstancias –sociales, políticas, culturales- específicas. *Crear, mantener, destruir y recuperar* son acciones que, ya se produzcan de modo sucesivo, ya de manera simultánea, marcan el devenir de las ciudades; de ahí que cada corte en la secuencia temporal, cada momento concreto en la historia de los espacios urbanos, no se explique tan sólo por lo que en él existe de modo material, y ni siquiera por las ausencias físicas que pudiéramos detectar; se hace necesario ir más allá, y escrutar bajo la superficie de las cosas las causas que determinan el panorama de lo visible y de lo invisible.

## 1.2 Las formas y los géneros de la representación: líneas, colores, lentes, palabras y sonidos para una narración

No creo que exista inconveniente en aceptar que la ciudad, sean cuales sean las miradas que dirijamos hacia ella, es un escenario complejo para hechos que van desde lo extraordinario hasta lo cotidiano. Si traigo esto aquí a colación es porque el concepto *escena* nos pone en contacto de nuevo con la idea de que lo visible no es más que la manifestación externa de una estructura no revelada, con unas raíces que se hunden en la historia y con una tramoya que opera en el tiempo presente. Ello hace que podamos percibir en las visiones urbanas un carácter metafórico, el cual tendrá una serie de repercusiones sobre la imagen que transmiten, pero también sobre lo representado. Por poner un ejemplo sencillo, la Sevilla del arranque del XX no puede ser entendida en modo alguno sin el *corpus iconográfico* –y aquí uso el término en una acepción amplia, a la que se incorpora especialmente la literatura- elaborado en el siglo anterior, y que termina siendo asumido en una medida muy importante por los responsables de las transformaciones urbanas de ese periodo. Y es que en una primera instancia la imagen se nutrirá de los elementos de la acción, de las características de quienes las llevan a cabo y del propio telón que les sirve de fondo, hasta fijar una serie de códigos; pero más adelante, tanto el lugar de la representación, como los actores, e incluso los espectadores de ésta –la propia ciudad, sus habitantes y sus visitantes, respectivamente-, quedarán inevitablemente afectados por esas imágenes que el tiempo se encarga de convertir en símbolos o en tópicos.

Para entender todo este proceso es necesario que nuestro trabajo se interese por los diferentes medios de los que nos servimos para trasladar nuestra mirada a los demás, por lo que he denominado las ***formas de la representación***. Este concepto no sólo se ocupa de los medios, sino de las repercusiones que el empleo de cada uno de estos medios traerá sobre la construcción de la imagen de la ciudad. Hablaremos por tanto del mayor o menor grado de precisión de una vista concreta en función de que la misma sea elaborada por medio del dibujo, de la transmisión mecánica de éste –el grabado-, del gesto automático del objetivo de la cámara abriéndose y cerrándose o de fórmulas que apelan a diferentes sentidos –la música- o a procesos de información particulares –el texto escrito-. Hay, sin embargo, otras cuestiones que pueden llegar a ser tan importantes como ésta, y que también serán analizadas dentro de este campo. Me estoy

refiriendo, por ejemplo, al *plus de verdad* que se concede a la imagen fotográfica y cinematográfica: a lo plasmado en el papel o en el celuloide se le reconoce como testigo objetivo de la realidad sin tener en cuenta que esta mencionada objetividad puede ser puesta en tela de juicio no ya por la posibilidad de manipulación –tan habitual en el tiempo presente- sino incluso por cuestiones técnicas y del propio lenguaje que la acompañan desde su mismo origen.

Resulta por ello esencial que admitamos la enorme subjetividad del material que va a ser manejado en este trabajo, y que no entendamos esto como un lastre, sino todo lo contrario, como un territorio de grandes posibilidades. Cualquier vista urbana, con independencia del soporte técnico empleado o de las características materiales de la misma, rebasa su propio marco, al obligarnos siempre a un ejercicio de interpretación. La visión del curioso o la del especialista, por situarnos en dos extremos de un hipotético abanico de posibilidades, atienden a estímulos diferentes, incluso cuando se aproximen al mismo objeto; todo descansará, por tanto, en la intención de la mirada, clave para la pluralidad de reflexiones que puedan producirse. La interpretación, por tanto, va a estar siempre demandando su lugar.

Precisamente por la amplitud del horizonte se hace necesario establecer unos niveles básicos de lectura de un material heterogéneo y abundantísimo. Dichos niveles deberán ser lo suficientemente flexibles como para permitir las aproximaciones que cada momento analizado vaya a demandar pero al mismo tiempo habrán de poseer una definición precisa con la cual organizar el volumen de la información. Hablo aquí de lo que denomino **géneros de la representación**. Podemos decir que los dos primeros niveles –o tipos de representación, ya que lo que se está juzgando aquí es su *contenido*, no su *forma* o su soporte- son los más evidentes. En primer lugar debemos hablar de lo que denomino ***imagen de conjunto***, esto es, la imagen de la ciudad como unidad, la sensación del golpe de vista que lo abarca todo con precisión y distinción. Esta visión está en el origen de las representaciones urbanas, y lucha por permanecer entre nosotros como memoria de tiempos y culturas distantes de esta época tan propicia a la diversidad y a los fragmentos. En el caso de Sevilla, la mirada hacia la ciudad va a construir un paisaje muy condicionado por la naturaleza del territorio, concediendo el protagonismo a dos elementos que también son esenciales en el propio proceso urbano: el río y el cercano Aljarafe. El primero será el referente imprescindible de cualquier mirada, y no sólo por los ya citados caracteres del entorno de la ciudad, sino como reconocimiento implícito a su papel relevante en la historia, desde sus orígenes hasta el presente; el segundo actúa de modo análogo a la *cuarta pared* del teatro, asumiendo en este caso su condición de privilegiado observatorio sobre un territorio casi sin relieve.

Junto a estas *imágenes de conjunto* aparece un segundo nivel de representación que demanda nuestra atención: las ***imágenes singulares***, es decir, las que concentrándose en un fragmento urbano, o incluso en un edificio y su contexto, permiten extraer lecturas que podemos trasladar por medio de un ejercicio de interpretación al conjunto de la ciudad. Varios elementos favorecen esta traslación metonímica. Por un lado, la gran abundancia de elementos arquitectónicos relevantes en zonas de una personalidad tan acusada como las márgenes del río propiciará diferentes cuadros en los que se mezclan los caracteres urbanos de interés general, la especificidad de la arquitectura y las escenas que crean un paisaje de *trabajos y días* perfectamente reconocible. Por otro, el hecho de que la ciudad cuente con edificios o conjuntos singulares con tan amplios registros como la Catedral y la Giralda, la Torre del Oro, los Alcázares o la Plaza de

España –por citar tan sólo los más reconocibles y, además, para representar la amplia secuencia temporal a la que estamos haciendo referencia-, propicia que una imagen de cualquiera de ellos, debidamente contextualizada, nos aporte información relevante sobre el paisaje más amplio –la ciudad como *todo*- en el que cada uno de ellos –actuando como *parte*- destaca.

Por último hay que referirse a un significativo grupo de visiones que tienen una especial relevancia en Sevilla, y que se corresponden con las fiestas y celebraciones de la ciudad. Sin que sean extrañas en la iconografía de otras ciudades, sí que lo es la relevancia singular –en cuanto a número y también en lo que atañe a su valor específico- que las mismas poseen en el caso ahora objeto de estudio. Las *imágenes de la fiesta* –en el sentido amplio que a la misma se le da en estudios históricos y antropológicos- no sólo están aportando información sobre ellas, sino que nos trasladan la visión de una ciudad *modificada* al convertirse en escenario para celebraciones efímeras que, ya de un modo excepcional, ya con periodicidad, transforman su fisonomía a través de diversos mecanismos. El recorrido histórico de la Semana Santa, la continuidad de la formulación barroca de la fiesta a través de actuaciones efímeras o el grado de idealización que aportan determinados acontecimientos ciudadanos –las exposiciones del siglo XX-, hacen que este tipo de representaciones puedan ser leídas de un modo metafórico: en ellas la mirada sobre lo concreto se hace también mirada sobre la propia herencia que la misma recibe y que terminará por proyectar. Las fiestas y su reflejo hablan por tanto de un tiempo que no es sólo el propio, sino la suma del nuestro y del tiempo de aquéllos que nos precedieron. La alusión al *tiempo* no es en absoluto gratuita aquí: como ya he señalado, creo que no hay mejor guía que él para adentrarnos en el itinerario que a partir de ahora vamos a afrontar.

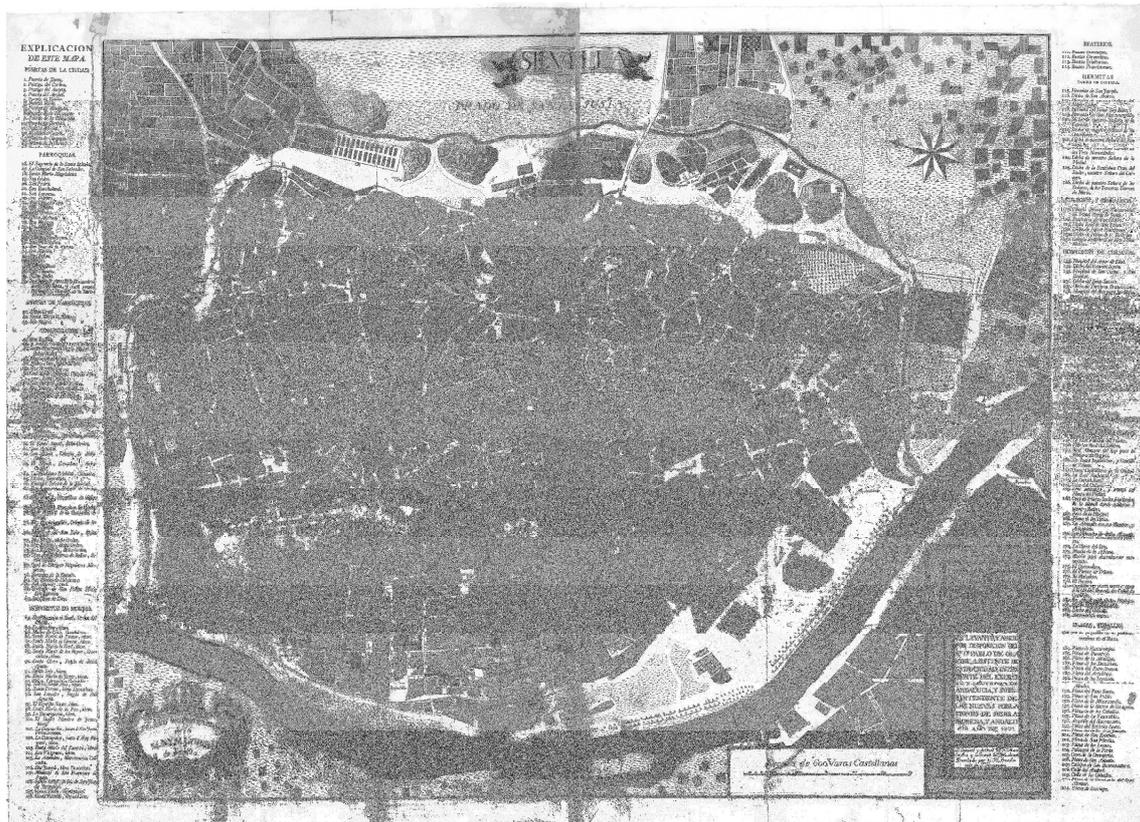
## APARTADO 2. LA IMAGEN AUSENTE, LA IMAGEN SUMERGIDA: SEVILLA, DESDE SUS ORÍGENES HASTA EL FINAL DE LA EDAD MEDIA

### 2.1 Extraer la ciudad de las sombras: la arqueología como creadora de un paisaje lejano

¿Es posible empezar el análisis de la iconografía de Sevilla por el propio origen de la ciudad? ¿Cómo hacerlo, si no conocemos imágenes de la misma antes del final de la Edad Media? Creo necesario responder a la primera pregunta de modo afirmativo: si el paisaje urbano –como todo paisaje- exige una construcción mental del mismo, la simple existencia de instrumentos que hagan posible este ejercicio intelectual avala por completo esa operación. Los intentos de reconstruir la ciudad de los orígenes y, en general, los de sacar a la luz las diferentes *Sevillas superpuestas* van a ser siempre operaciones a posteriori, más allá incluso de los métodos que lo hagan posible. Poseyendo claros rasgos diferenciales y aceptando la distancia histórica que los separa, las miradas de los eruditos de la Sevilla medieval y moderna, y las del geólogo y del arqueólogo en nuestro tiempo, son igualmente decisivas cuando se trata de componer la imagen de una ciudad que nunca veremos. Más aún: las emergencias aisladas –desde las columnas de la calle Mármoles hasta el alminar almohade de la antigua Mezquita Mayor- de esa *ciudad invisible*, a las cuales transmitimos muy a menudo un grado altísimo de objetividad y fiabilidad por tratarse de restos del pasado en el presente, no son una garantía de que la restitución de dicha ciudad en la conciencia colectiva responda a lo que el conocimiento científico nos ha aportado sobre ella. Se trata, más bien, de unos más de los elementos que forman el mosaico que reemplaza lo ausente.

Un buen ejemplo de ello lo tenemos cuando se trata de hablar, por ejemplo, de la Sevilla islámica. Las permanencias –podemos, por consenso, acordar que para la mayoría de los ciudadanos éstas serían, junto al citado alminar, convertido en la Giralda, las murallas y la Torre del Oro- transmiten una sensación de relativa unidad y de un poderoso legado patrimonial. Sin embargo, cualquier lectura atenta revela una serie de problemas en esta interpretación. En primer lugar, sustituye lo que debería ser una secuencia dinámica por una *foto fija* de la ciudad bajo el dominio musulmán, ya que estamos hablando de obras cuya edificación se concentra en apenas cien años, el último además de los cinco siglos que van desde principios del siglo VIII hasta 1248. En segundo lugar, cada uno de los elementos señalados tiene problemas inherentes a su naturaleza. Así, las murallas, que se mantienen como *fragmento* y cuyo atributo más reconocible es el constituirse como *marca* y límite al trazar una línea entre la ciudad *histórica* y su entorno, quedan desdibujadas por la percepción de un borde más inmediato -el de la ronda, cuya

configuración se lleva a cabo a partir del último tercio del siglo XIX- o por el olvido de su presencia atrapada en el caserío de la ciudad en zonas como el Arenal. Por lo que respecta a la Giralda, ya he aludido al importante cambio de significados que conlleva la intervención de Hernán Ruiz II, y que la convierte en un icono en cierta medida intemporal, o al menos alejado de una cronología demasiado concreta. Finalmente, la Torre del Oro, perdida la carga de funcionalidad y su propio carácter de pieza final de una extensión de la muralla, termina por ser un trasunto de la *Giralda-ícono* para las visiones en las que el río se hace más protagonista. Si ello no hiciera de por sí suficientemente complejo este panorama, aún tenemos otros elementos que añadir a esta reflexión sobre el desconocimiento de los atributos reales de la Sevilla islámica. Pensemos en determinadas notas del plano de la ciudad –la irregularidad del viario y del parcelario, por ejemplo-, que aun hoy siguen vinculándose, como lo hacían los viajeros del siglo XIX, a la tradición hispanomusulmana, sin reparar en que el urbanismo de la Edad Media, e incluso el de buena parte de la Edad Moderna, son responsables de la conformación que recoge el documento que señalaría el *punto cero* de la mirada contemporánea sobre Sevilla: el plano de Olavide (**ANEXO. Imagen 1**). O traigamos a colación un tema recurrente: las confusiones y errores de interpretación derivados de la imprecisa frontera que separa el mundo hispanomusulmán del *crisiano-medieval* al producirse la traslación de las imágenes y la cultura material de aquél al mudéjar.



Por todo ello no resulta arriesgado decir que la imagen de estas ciudades superpuestas goza de una visibilidad más aparente que real, sin que la continuada actividad de la arqueología haya conseguido aún trasladar una visión que pueda ser compartida por un colectivo más extenso que el de los especialistas. No debe ser esto entendido como un reproche, sino como una oportunidad: la de construir un paisaje histórico accesible a la

ciudadanía con una base científica sólida. De hecho, creo que hay algunos indicios de que este camino puede ser abierto sin que los obstáculos resulten insalvables. Me estoy refiriendo a la percepción que el tiempo presente tiene de los orígenes de la ciudad.

Superadas las lecturas legendarias –cuyo valor reside sobre todo, como se examinará más adelante, en convertirse en signos de su propio tiempo-, demos entrada aquí a las aportaciones interdisciplinares que se han ocupado del territorio en el que la ciudad terminará por consolidarse como espacio ocupado de modo permanente. Creo que el factor clave en la imagen definida por la geología y la arqueología, además de otras ramas del conocimiento, es la relación que se establece entre el medio acuático y el terrestre, lo que viene a constituirse como una *premonición* de la relevancia que el río tendrá, en sentido material pero también simbólico, para las futuras lecturas del hecho urbano.

Por las características de este estudio conviene establecer como punto de partida para el mismo el primer asentamiento estable continuado identificable con el espacio de la ciudad presente. Su marca pervive a través de una huella topográfica que define una *acrópolis* cuya memoria permanece en elementos tan dispares como las denominaciones del viario -las *Cuestas* que conducen a esa meseta- o las superposiciones que intuimos con toda su intensidad en un testimonio posterior, las columnas de la calle Mármoles. Pero hay algo más potente incluso: la evidencia geográfica del entorno fluvial, con elementos cruciales como la navegabilidad del Guadalquivir, su doble cauce o la limitación geográfica que impondrá más tarde el Tagarete. Aunque ello pertenezca mucho más a las aportaciones que otros profesionales incorporarán a este proyecto, sí que conviene indicar de qué modo estas percepciones terminan por traducirse en un fragmento de esa imagen *análoga* a la que me refería al inicio del trabajo.

Pensemos que, al caminar por calles como San Isidoro o Fabiola, nos separan muy pocos metros del primer suelo ocupado por el hombre en lo que hoy es Sevilla. El momento en que el territorio va dejando de lado su condición de espacio *no antropizado* para acoger de modo estable un asentamiento humano ha podido ser documentado hacia el siglo VIII a. de C. Debían cumplirse por entonces en aquel lugar las condiciones demandadas para una primera ocupación: elevación respecto al espacio circundante, naturaleza adecuada del terreno y presencia del agua. Esta última quedaba materializada en un escenario geográfico muy distinto del que ahora conocemos: la tierra firme que hizo posible el mencionado asentamiento sería en realidad una isla o una península junto a la desembocadura de los cursos del Guadalquivir, el Tagarete y el Guadaira, confundidos prácticamente con el mar. El agua, en este contexto, no sólo garantizaba un elemento esencial para la vida, sino que se convertía en un camino relativamente seguro por un espacio todavía inhóspito. La pequeña meseta puede aún ser percibida sin esfuerzo: el sencillo oficio de paseante nos advierte de que desde el Salvador, Francos o la Plaza del Pan accedemos a un territorio cuya superficie se extiende por una cota elevada en la que a las calles antes citadas se unen vías como Luchana, Abades, Bamberg o Argote de Molina. Es precisamente este carácter de ciudadela elevada el que más pistas ha dado sobre este solar primitivo, ya que la escasez de lo recuperado es tal que apenas si satisface nuestro afán de conocimiento. Son muy pocas las excavaciones que han alcanzado este asentamiento original, y en este sentido podemos afirmar que la evolución de la ciudad ha defendido con muchas capas la naturaleza de su ser primero, de una imagen inicial apenas intuida.

Por este suelo escondido discurrieron los pasos de los antiguos habitantes de Sevilla. Sus trabajos y sus días, desde ese momento que los historiadores denominan *Bronce Final Reciente*, formaron parte de una ciudad incluida en el espacio cultural tartésico, y que hoy resulta tan remota como la leyenda antigua que atribuía la decisión fundadora a Hércules. Los siglos se sucederán sobre ella con cambios documentados a través de unos pocos restos y, sobre todo, de la comparación con territorios cercanos del sur de la Península Ibérica. Las estratigrafías, casi siempre efectuadas en modestas parcelas de unos pocos metros cuadrados, contienen un calendario resumido de este tiempo: en él, nombres tan sonoros como *Periodo Orientalizante*, *Fase Protoibérica* o *Periodo Ibérico*, guardan las historias de lugares y personas que vivieron aquí desde el lejano siglo VIII hasta finales del siglo III a. de C. Pese a este avance cronológico, poco más podemos decir sobre un asentamiento humano que, no obstante, se asoma ya a la Historia. Cualquier intento de imaginar esa Sevilla sería un atrevimiento: lo que sabemos de ella se sostiene sobre unas bases tan modestas –fragmentos cerámicos, muros y hogares de viviendas sencillas– como, probablemente, la condición de la propia ciudad. Esto, sin embargo, no debería importarnos, ya que el poder evocador de los orígenes, y la certeza de saberlos tan cerca de nosotros, son bases lo suficientemente sólidas como para iniciar la construcción simbólica del lugar.

Este primer asentamiento sufrió pronto las consecuencias de un conflicto que terminó por implicar a todos los pueblos del Mediterráneo. Durante la fase tartésica y en el arranque de la ibérico-turdetana, griegos y fenicios fueron las principales referencias comerciales y culturales. Hacia mediados del siglo IV a. de C. la presencia de Cartago en el sur de la Península Ibérica traerá consigo cambios para una sociedad cada vez más habituada a la consolidación de los núcleos urbanos. Existen muchas posibilidades de que Sevilla, transcurridos ya los primeros siglos, se hubiera extendido mediante la ocupación de las tierras existentes entre el antiguo cerro y el cauce más cercano del Guadalquivir. Probablemente debió poseer un recinto fortificado de cierta entidad, como los tiempos demandaban, y algunos edificios singulares relevantes. Sin embargo, las referencias arqueológicas siguen siendo pocas hasta que aparece un nuevo actor: Roma. Los territorios de la cuenca mediterránea occidental se convirtieron en el tablero de ajedrez donde cartagineses y romanos se disputaron la hegemonía. El último tercio del siglo III a. de C. fue especialmente delicado para Sevilla y su entorno, ya que el lenguaje de la guerra sustituyó cualquier otro. Como si se tratara de una metáfora de esto, la más importante noticia que las excavaciones llevadas a cabo en la ciudad nos ofrecen es la aparición de un rastro de cenizas que, a fines del citado siglo, parece certificar un final violento para el dominio de Cartago. El episodio de la conquista de *Hispalis* –nombre de raíz prerromana, que se integró en la denominación que se le daría a la ciudad siglo y medio más tarde, *Colonia Iulia Romula Hispalis*– abre un nuevo periodo para la ciudad en el que adquirirá su auténtica dimensión: un recinto urbano con una estructura homologable a la de otras poblaciones del Imperio, con relaciones políticas y comerciales estables, y cuya realidad queda reflejada tanto en las fuentes documentales de la época como en el propio reconocimiento de su naturaleza jurídica dentro de la estructura imperial.

## 2.2 La ciudad romana y visigoda: la conformación de un horizonte simbólico

Con la ciudad romana aparece un fenómeno muy significativo para la imagen de la ciudad. Evocar la Sevilla de esa época, como sucede también con otras muchas ciudades, nos lleva a un terreno en el que se mezclan una conciencia de conocimiento *real* de la misma con un bagaje iconográfico de muy diversa procedencia, desde la pintura o el grabado hasta el cine. La clave para entender esta reflexión es el territorio que Roma ocupa en el imaginario colectivo occidental: el urbanismo, la arquitectura y el arte romanos no sólo poseen relevancia *per se*, sino que proyectan una influencia enorme sobre la cultura posterior.

Es cierto que la Sevilla romana va mucho más allá de una serie de excavaciones aisladas o de restos singulares asociados al canon clásico de belleza. Incluso la vieja acrópolis hispalense mantiene porciones de *suelo romano* que observamos, a varios metros del nuestro, con la normalidad de lo cotidiano, como ocurre con las tres columnas que sobreviven al paso del tiempo en la calle Mármoles. Hasta alcanzar su momento de mayor esplendor, que los historiadores sitúan en el siglo II d. de C., la expansión de *Hispalis* y su ennoblecimiento debieron discurrir por un mismo camino. Ya no se trataba de una *isla* en medio de terrenos donde aún no había quedado trazada la frontera entre la tierra y el agua: los cauces del Guadalquivir y del arroyo Tagarete comenzaban a definir con precisión un horizonte de crecimiento que, en buena medida, se mantuvo estable hasta el siglo XIX. Al mismo tiempo, la navegabilidad del *Baetis* –nombre latino del río- hasta Sevilla para barcos comerciales de gran calado reforzó el papel de la ciudad en el sur de la Península y, como efecto consiguiente, propició el desarrollo de importantes estructuras arquitectónicas y urbanísticas cerca del río. Los elementos pues decisivos en la futura imagen de la ciudad –el río como límite y borde, la ciudad formalizada por las condiciones del terreno- son más que intuiciones al asomarnos a la Sevilla romana. Para atestiguar la importancia de este hecho basta con citar aquí uno de los textos más relevantes para la imagen del mundo en la Antigüedad, la *Geografía* de Estrabón. En él se dice que el río “puede remontarse navegando hasta una distancia aproximada de mil doscientos estadios -algo más de doscientos kilómetros-, desde el mar hasta Kórдыba -Córdoba-, e incluso hasta algo más arriba ... Hasta Hispalis -Sevilla-, lo que supone cerca de quinientos estadios, pueden subir navíos de gran tamaño; hasta las ciudades de más arriba, como Ilipa -Alcalá del Río-, sólo los pequeños. Para llegar a Kórдыba es preciso usar ya barcas de ribera”.

En todo caso, la imagen de esa ciudad choca con el problema de los límites urbanos y de la amplia cronología a la que se hace necesario atender. Por lo que respecta a los primeros, es necesario recordar que las marcas objetivas –esto es, las que nos proporciona la arqueología-, han sido escasas –pensemos, por ejemplo, en las excavaciones del entorno de Villasís, con el descubrimiento de una muralla de época romana- y que el sostén esencial de esos teóricos límites viene de la mano de hipótesis desarrolladas a partir del análisis de todo lo anterior. Es cierto que se encuentra pendiente de una valoración más extensa el conjunto de información que ha venido aportando en estos últimos tiempos la gran zona arqueológica de la Encarnación –el futuro *Antiquarium*-, cuya aportación resultará decisiva para poder visualizar un fragmento significativo de esta ciudad. Sin embargo, aún no se ha formalizado la imagen resultante de todo ello, y sí que se ha puesto de manifiesto la complejidad que

toda operación patrimonial de envergadura en busca de la ciudad del pasado suele acarrear. La costumbre nos lleva a hablar de dos *Sevillas romanas*, esto es, la de época republicana y la imperial: la primera sería la versión romanizada de la ciudad turdetana, mientras que la segunda se convertiría en un escalón previo al territorio acotado por la cerca almohade levanta en el siglo XII, y que hoy identificamos como conjunto histórico. Las apelaciones a la forma urbana sirven para retratar de modo esquemático ambos recintos a través de la referencia a elementos comunes a la práctica fundadora de Roma: murallas y puertas, cardo y decumano máximos –los ejes viarios de norte a sur y de este a oeste respectivamente-, así como el foro, rodeado por los más significativos edificios. Sin embargo, ello no sería sino un modelo, una especie de traslación analógica a la ciudad de la geometría de los campamentos militares, y no creo que ello se corresponda con un espacio donde las preexistencias debieron poseer tanta fuerza. Volvemos, pues, a una imagen *supuesta*, a rellenar los vacíos por medio de sistemas sencillos por lo que en sí mismos tienen de reconocible.

Desde esta perspectiva, todos los lugares y las arquitecturas que constituyeron los perfiles y la trama de esta Sevilla pueden aparecer ante nosotros como una proyección de la grandiosidad que en el inconsciente colectivo se vinculan a Roma, aun cuando lo visible no ofrezca apenas pruebas de esta realidad. Ello además alimentaría el contraste con el tiempo incierto –sobre todo para las ciudades y sus habitantes- que se abrió con la descomposición del Imperio Romano. Sin embargo, todo es cuestión de apariencias. El grado de fiabilidad de las evidencias no siempre cierra el paso a la duda: las huellas de la ciudad del pasado en la del presente –esas *huellas inversas*, legibles desde abajo hacia arriba- son un dato cuya verificación no suele ser sencilla; e incluso se han llegado a convertir en pruebas las noticias que eruditos del pasado, como Rodrigo Caro o Espinosa y Cárcel, dieron acerca de muros y estructuras presuntamente romanas, y que, de existir, se esconderían entre los cimientos de edificios como la iglesia de Santa Catalina. La época oscura del urbanismo sevillano no es, en realidad, la que se corresponde con el final de la Antigüedad y el arranque de la Edad Media. Como ya se ha visto, la dificultad para ofrecer referencias a la iconografía es la norma desde el propio origen de la ciudad, y la etapa que se inicia no es más que un nuevo estrato borroso en la secuencia iniciada más de un milenio atrás.

Es muy probable que la entrada de los vándalos en la ciudad, en el año 426, trajera consigo la destrucción y el posterior abandono de buena parte del legado romano. El Imperio era desde bastante tiempo atrás una especie de ficción administrativa y política, y la mayoría de las entidades urbanas atravesaban por un periodo de crisis. Tan sólo con la presencia de los visigodos en la Bética –primera mitad del siglo VI- se puso freno al proceso de decadencia de *Hispalis*. En el proceso de simbolización de la ciudad es el tiempo de añadir nuevos nombres: si el final de la época romana le roba el protagonismo al mundo pagano –Hércules, Julio César- para dárselo a un Cristianismo aún incipiente –las Santas Justa y Rufina (**ANEXO. Imagen 2**), mártires cuya referencia histórica es aun hoy imprecisa-, la ciudad visigoda incorporará a figuras que permiten ubicar a la misma en el contexto de un modo todavía imperfecto.

Hasta la entrada de los musulmanes en el año 712, nombres y acontecimientos claves en la configuración de la Hispania visigoda pasan a representar un espacio urbano carente para nosotros de una imagen definida. S. Leandro y S. Isidoro, o la revuelta secesionista



de Hermenegildo contra su padre, el rey Leovigildo, unen a personas y a sucesos históricos que sirven de referencia para una Sevilla de la que hemos recibido un legado más simbólico que material; de hecho, el vínculo de los dos obispos con la *Spalis* visigoda apenas si es recordado, ya que aparece velado por sus conocidas iconografías



barrocas –desde la pintura hasta la escultura (ANEXO. Imagen 3)- y por la presencia de ambos en el escudo de la ciudad. Por el contrario, la reconstrucción del espacio urbano inmediatamente anterior al periodo islámico no ha estimulado el imaginario colectivo. Existe aún muy poca información sobre los siglos VI y VII, y la herencia material de esta etapa es muy escasa. Con independencia de las aportaciones que puedan extraerse de excavaciones como la de la Encarnación o la del Patio de Banderas, hablamos sobre todo de piezas arquitectónicas –capiteles y fustes de columnas; lápidas con inscripciones-reutilizadas para construcciones posteriores o privadas de su contexto en museos y

colecciones. Más allá de las noticias que los textos contemporáneos ofrecen sobre edificios religiosos y civiles de su época, o de las brumosas alusiones de analistas y eruditos a templos y palacios sin ubicación concreta, nada posee entidad suficiente para generar el caudal de imágenes e ideas que la reconstrucción de una ciudad demandaría. Aceptemos, pues, la existencia de un intervalo oscuro en el que se mantendrían las notas urbanísticas generales de la *Hispalis* imperial, aunque sometidas al inexorable deterioro producido por el paso del tiempo y por una situación alejada de pasados esplendores. ¿Hacemos con ello justicia a esa ciudad? Puede que no, pero será difícil liberarla de su condición de *prólogo* a la Sevilla medieval.

### 2.3 La Sevilla medieval islámica y cristiana: percepción y realidad de un periodo decisivo

Aun cuando el título de este apartado está haciendo referencia a un periodo extenso pero muy definido en cuanto a su *historicidad* en el devenir de Sevilla, creo que conviene hacer una aclaración inicial, sobre todo si se atiende a lo que se expresa en el enunciado del siguiente apartado. De un modo muy especial al hablar de la imagen de la ciudad, yo prefiero visualizar como un amplio paisaje –y con ello me aprovecho de su pluralidad y de las secuencias que pueden ser reconocidas en él- la Sevilla que abarca desde el año 712 hasta un momento que estaría ya en los albores de la Edad Moderna. No creo en una urbe medieval *partida* en dos por la religión, sino que prefiero verla como una moneda cuyo valor estriba en los dos rostros que la componen.

Todavía hoy, los hitos más relevantes en el perfil del conjunto histórico de la ciudad corresponden a las fábricas de los edificios religiosos. No es habitual en la arquitectura civil hispalense la construcción de elementos singulares que se elevaran de modo claro

sobre el resto del caserío. La competencia que los campanarios de los templos y las torres de los palacios establecen en el horizonte de las ciudades italianas durante la Edad Media y el Renacimiento –algo que se convirtió en una seña de identidad para la pintura de la época- no se reproduce aquí: sobre las puertas y los lienzos amurallados, el paisaje no presenta prácticamente otra seña de identidad que no sea la religiosa. Esto se fraguó en una medida muy importante a lo largo de los siglos que van desde la conquista musulmana hasta la Sevilla del Descubrimiento. Poco importa que, según el momento histórico, sean la voz del almuédano desde el alminar o el tañido de las campanas desde lo alto de la torre, los sonidos que convoquen a los vecinos de mezquitas y parroquias. La trama urbana y las entidades menores que se configuran en su interior –a los que podemos denominar, de modo general, con la palabra *barrio*- no sufren una quiebra por las diferencias religiosas entre el Islam y el Cristianismo, sino que van evolucionando a medida que se modifican diferentes aspectos de la vida. A efectos de la imagen urbana, la especificidad de una *Edad Media musulmana* y una *Edad Media cristiana* en Sevilla se reservará sobre todo a la arquitectura, ya sea desde una perspectiva funcional, ya desde una perspectiva técnica o estilística; e incluso aquí será necesario recurrir a los detalles para marcar las diferencias entre fenómenos tan afines como la arquitectura almohade y la mudéjar.

Ubicar además en un mismo ámbito conceptual los casi ocho siglos que abarcan la *Isbiliya* musulmana y la *Sevilla reconquistada* supone también una forma de romper con dos ideas muy asentadas entre nosotros: la primera es la relativa unidad de todo lo referente al periodo islámico, que se presenta como un continuo histórico sin apenas matices; la segunda, la distancia con lo anterior que establecieron, a partir de 1248, la incorporación a la Corona de Castilla y la repoblación. Por el perfil de este trabajo, no me interesa trazar una historia de las transformaciones políticas, económicas o sociales de la Sevilla medieval, pero sí de analizar los cambios sobre la trama urbana que tuvieron lugar a lo largo de ese tiempo; y es que dichos cambios, aun siendo el reflejo de unas estructuras y unas mentalidades diferentes, definen una ciudad que aún hoy podemos visualizar, con un mínimo ejercicio de imaginación, y, sobre todo, que podemos reconocer como propia.

Atendamos, no obstante, a los necesarios matices. A través de ellos se abre paso una percepción –término bastante adecuado en este contexto de imágenes- que no creo exenta de base real: nuestra reconstrucción de la Sevilla islámica se apoya en cierta medida en una imagen engañosa, en la que las apariencias se imponen a un conocimiento profundo de la misma. Como en cierta medida ya se apuntó en la introducción a la secuencia histórica, se hacen necesarios los matices frente a la impresión generalizada de que los principales símbolos de la ciudad pertenecen a este periodo. Dichos matices son los que permiten distinguir que las murallas almohades sólo conservan su naturaleza en una zona muy concreta, mientras que el resto es un patrimonio *escondido* –los restos de murallas ocultos por edificaciones- o mal interpretado: pensemos en el casi total desconocimiento de la existencia de una muralla *original* discurriendo por la calle San Fernando, sacada a la luz con motivos de las obras del metro, frente a la consideración de *autenticidad* de las del Alcázar. Si atendemos al caso de edificios singulares, la situación es semejante: la Torre del Oro se contempla como pieza descontextualizada, a la cual el río da más sentido que la propia estructura urbana actual; la Giralda, por su parte, es el claro signo del valor de unas superposiciones en la que es decisiva la intervención en el siglo XVI, de una gran complejidad conceptual, y que transforma por completo el alminar preexistente para

convertirlo en una expresión simbólica de la *Nova Roma* que se alza a orillas del Guadalquivir. Por último, no podemos considerar un hecho menor que las zonas del Alcázar que concentran las miradas de quienes lo visitan no son en realidad de época hispano-musulmana, sino el resultado de actuaciones llevadas a cabo tras la incorporación de la ciudad a la Corona de Castilla.

No obstante, el legado es fundamental en cuanto a la imagen global de la ciudad: el sentido del recinto amurallado como una unidad conceptual, la propia estructura de divisiones en el interior del núcleo histórico, el perfil de la ciudad y cierta imagen del escenario de la vida, supondrán puentes tendidos que se prolongan a través de hitos como las vistas de los siglos XVI y XVII, el Plano de Olavide y la iconografía urbana del siglo XIX y del arranque del XX. Precisamente por esto conviene un más detallado comentario sobre este extremo, lo cual nos obliga a una genealogía detallada.

Del mismo modo que para la Sevilla romana se contemplan dos estadios de crecimiento claramente diferenciados –el de época republicana y el de época imperial–, nuestros conocimientos sobre la ciudad medieval hacen posible hablar de dos recintos: el primero se correspondería, en líneas generales, con la herencia de la *Spalis* altomedieval, que es casi tanto como decir el de la ciudad romana en su momento de mayor esplendor; el segundo, por su parte, es el que tiene como límite la muralla almohade. Atendamos inicialmente al periodo que va desde el año 712 hasta la segunda mitad del siglo XII. Esta Sevilla, que seguía teniendo como referencia el núcleo de la ciudad visigoda, se debió ver desbordada por el crecimiento de la población, la cual se iría ubicando en asentamientos extramuros, vinculados sobre todo a las actividades agrícolas: la dinámica del propio desarrollo histórico iba imponiéndose sobre el territorio. Pensemos que esta *Isbiliya* fue la que empezó a perder su posición en el sur peninsular ante el desarrollo de Córdoba; pero también la que más adelante vivió el relativo esplendor de la época de los reinos de taifas, simbolizados en la figura de *al-Mutamid*; y la que, finalmente, vio sucederse a almorávides y almohades al frente de su gobierno. Todo ello ocurría mientras las generaciones se perpetuaban sobre un solar que ya se acercaba a los dos milenios de historia sin grandes modificaciones. Y es que los condicionantes geográficos eran todavía un obstáculo para la consolidación de un nuevo recinto más acorde con las demandas de ese tiempo. Al margen de los cauces del Guadalquivir y del Tagarete, aún existía un brazo irregular del primero por el que discurrían con cierta periodicidad las aguas del río, desde la Barqueta y la Alameda de Hércules hasta la zona de la actual plaza de San Francisco.

Y es que ya percibimos de cara al futuro que no lo son todo los límites de la ciudad, ya que la distinción *dentro-fuera* es en realidad un producto de la época. De hecho, la Sevilla islámica va concentrando nuestra mirada sobre la *forma interna*, sobre los conjuntos, barrios y edificios singulares que configuran la trama urbana. Dicha trama, como ya se ha comentado con anterioridad, era abigarrada, y los únicos espacios libres que aparecerían en ella debieron encontrarse tras los muros de algunas construcciones. Una visión de conjunto del centro histórico en la actualidad, aun cuando pueda transmitir a veces los ecos de aquel momento histórico, no sería más que un lejanísimo reflejo del urbanismo de *Isbiliya*. El aire caótico que debió tener la suma de callejones, pasadizos y adarves, a duras penas abiertos entre casas, mezquitas, baños y palacios -arquitecturas todas ellas cerradas hacia el exterior- sólo puede vislumbrarse a través de la comparación con poblaciones norteafricanas que han conservado en gran parte su estructura –y por ende su imagen- desde la Edad Media. En el aparente desorden, la

ciudad apunta hacia un tímido crecimiento exterior pero, sobre todo, densifica cada vez más el espacio protegido por la cerca. En este contexto se hace difícil destacar la existencia de edificaciones singulares que actúen como testigos de los primeros siglos de dominio musulmán. Quizás las dos obras más significativas sean, por diversas circunstancias, la primera mezquita mayor y el denominado *Palacio del Príncipe*. Ambas fijan en el urbanismo sevillano *lugares* marcados por la continuidad de lo construido y la generación de un entorno reconocible. Aunque las excavaciones llevadas a cabo con motivo de la restauración de la iglesia del Salvador no han podido aportar nada en este sentido, la mezquita de *Ibn 'Adabbas* probablemente se levantó en el lugar ocupado por un antiguo edificio de origen romano y de hecho el reconocimiento de la mezquita se sustenta en una realidad tangible de gran carga simbólica: el pequeño patio de *los naranjos* de dicha iglesia nos ofrece un ejemplo del carácter de un lugar como palimpsesto al permitirnos observar las antiguas columnas –con material romano y visigodo reaprovechado– que rodeaban el patio de abluciones de la mezquita, semienterradas ante el crecimiento del suelo de la ciudad. Por su parte, el principal recinto palaciego de *Isbiliya* es el que, hacia el suroeste, podría recibir el nombre de *primer Alcázar*. De origen y cronología siempre controvertidos, su momento de esplendor debió llegar en la época de los reinos de taifas, cuando el entonces denominado *Qasr al-Mubarak*, sirvió de residencia principal para la corte de reyes como *al-Mutamid*. Era, y esto es muy importante subrayarlo, un conjunto extramuros, en el que se mezclaban la arquitectura militar y la palatina; así, cuando se produzca la construcción de la muralla almohade, el Alcázar –o *los Alcázares*, como denominación que recoge la pluralidad y la superposición de recintos– será integrado en el conjunto con una personalidad singular que le lleva, entre otras cosas, al mantenimiento de un perímetro defensivo propio.

De todas maneras, la historia urbana de *Isbiliya* durante sus cuatro primeros siglos de existencia sigue apareciendo lejana. A pesar de la abundancia de las fuentes escritas, entre las que destaca sobre todo una obra situada justo al final de este periodo – el *Tratado* de Ibn 'Abdún, datado a en los primeros años del siglo XII–, éstas dejan tras de sí un catálogo de nombres propios –los palacios de *Umayya* y de *Ibn Hayyay*, o el de *al-Mukarram*, que se ha querido ubicar en la zona cercana a la iglesia de S. Juan de la Palma– y comunes –mezquitas de *barrio*, baños, madrazas– sin un *lugar* concreto. Se describen, por así decirlo, *los trabajos y los días*, pero la ciudad como tal queda un tanto en penumbra. Parece como si estas imprecisiones se debieran al salto de escala que se produjo en el siglo XII, bajo dominio almohade, y que llevó a la ciudad, como ya se ha señalado en varias ocasiones, a la forma que la caracterizará hasta fines de la Edad Moderna. La operación no parece ser, contra lo que pudiera pensarse, tan sólo el resultado directo del desbordamiento del antiguo núcleo urbano y de los asentamientos exteriores al mismo. Es indudable que ello debió pesar en la decisión tomada por los gobernantes, pero el salto de escala que va desde el recinto almorávide hasta las casi 287 hectáreas cerradas por la nueva cerca, no puede ser explicado tan sólo por la presión demográfica. De hecho, es casi seguro que grandes zonas de la ciudad –especialmente las situadas al norte del conjunto– tuvieron una baja densidad de ocupación, y que los barrios más importantes siguieron siendo los que formaban parte del antiguo núcleo urbano. Hace falta recurrir a otras interpretaciones para comprender la envergadura de la operación, y ello nos lleva a plantear la razón de ser del ambicioso programa de puertas, torres, baluartes y lienzos que componen la muralla. En todo el mundo medieval, la idea de una *ciudad cerrada* no responde tan sólo a una función defensiva. Aun siendo ésta importante, la ciudad establece con la cerca unos límites que le

permiten fijar su identidad respecto al entorno. La idea de *frontera*, o incluso de *aduana*, que la muralla y sus puertas tienen, sitúa a las poblaciones de cierta entidad frente a una realidad política y económica muy concreta. No sólo refleja la inestabilidad de una época cargada de incertidumbres, sino que el control de la entrada y la salida de personas y mercancías de los núcleos urbanos propicia una serie de mecanismos dentro de los cuales caben temas tan dispares –y tan importantes- como el cobro de impuestos y tributos o el establecimiento de cuarentenas en época de epidemias. Este cuadro no quedaría completo en Sevilla sin tener en cuenta un mal endémico para la misma: las crecidas periódicas del Guadalquivir, que hicieron de las murallas una pieza importante para la lucha contra estas inundaciones, como sobre todo se puso de manifiesto a lo largo de la Edad Moderna.

Los restos exentos del recinto amurallado en la zona de la Macarena o en el Jardín del Valle, y los fragmentos embutidos en el caserío que se reparten por toda la ciudad, desde el Postigo del Aceite a la plaza de Molviedro y la Puerta Real, o desde la calle Tintes hasta las fortificaciones del Alcázar, no son sólo la memoria de una ciudad que se defiende respecto a las amenazas del exterior, sino que nos hablan sobre todo de los vínculos que la misma establece con su entorno. Son las señas de una *Isbiliya* cuyo contacto con el río, atestiguado a través de la secuencia de torres de la coracha, que culmina con la Torre del Oro, revela la necesidad de instalaciones militares, pero también son el reflejo de una actividad portuaria en la que se mezclan el comercio y la industria de las atarazanas. También da fe esta estructura de la primera comunicación estable con el arrabal de Triana, cuya historia arranca de modo efectivo en la época de la dominación musulmana, más allá de las leyendas y tradiciones que se manejan sobre su origen. Las puertas permiten además el reconocimiento de una extensa red viaria dirigida hacia los cuatro puntos cardinales, e incluso podemos referirnos a puertas y murallas como punto de encuentro de otros caminos menos evidente: éste sería el caso del itinerario del agua, que desde Alcalá de Guadaíra alcanzaba el palacio de *al-Buhayra* y sus huertas, y que entraba en la ciudad por los hoy casi perdidos *Caños de Carmona*. Por si el recorrido por las pervivencias de esta ciudad no fuera suficiente, recordemos un elemento simbólico tan poderoso como las aportaciones arqueológicas, iconográficas o documentales: los topónimos de muchas puertas –Carmona, Osario-, surgidos durante la Edad Media, permanecen hoy como si el derribo de éstas no hubiera tenido lugar hace ya más de un siglo.

No es difícil entender por todo ello que si la planta de la primera Sevilla islámica es todavía hoy una visión borrosa, el recinto definido por la cerca del siglo XII ha sido el responsable, como he señalado anteriormente, de una imagen reconocible de la ciudad a lo largo de varios siglos. Ello no puede ser explicado tan sólo por una cuestión de permanencias espaciales o arquitectónicas, sino que es imprescindible recurrir a elementos simbólicos que expliquen tal hecho. La circunstancia de que los tiempos de mayor esplendor de la historia hispalense se desarrollen con la referencia del recinto almohade debe ser tomada en cuenta, pero también creo esencial traer aquí a colación un hecho que pertenece al núcleo central de este trabajo: las primeras vistas que difunden la imagen de Sevilla –y que proliferarán precisamente a partir de su conversión en *puerto y puerta de Indias*- transmiten una sensación de unidad que la asimila a otras grandes urbes del continente. Pensemos que la iconografía de la ciudad acuñada en la época del Descubrimiento por artistas y grabadores como Hoefnagle, Brambilla o Merian –y que será analizada más adelante-, no necesitó de revisiones serias hasta la Edad Contemporánea, ya que el cinturón de la muralla y el cauce del río ofrecieron una forma

estable para la representación, además de una fachada fluvial que transformaba a todo el conjunto urbano en *escenario*. Entre el siglo XII y el XIX no existen, con una sola excepción, elementos que sirvan de soporte a una interpretación de Sevilla donde tenga un espacio propio aparte lo que sucedía más allá de las murallas: edificios singulares como el Hospital de la Sangre, o pequeños arrabales como el de S. Bernardo, no pueden ser entendidos como proyecciones urbanas extramuros, sino como piezas aisladas cuyo carácter parece entroncar con los valores que en la actualidad se vinculan al término *periferia*. La excepción a la que aludía es el arrabal de Triana, un barrio que va adquiriendo a partir de este momento perfiles propios con la imagen de edificios singulares como la iglesia –pronto parroquia- de Santa Ana y el castillo de San Jorge. Ello la convertirá en un elemento cada vez más consolidado y relevante, hasta el punto de convertirse en *primer plano* para las imágenes de la ciudad desde el Aljarafe –como ya se ha dicho en repetidas ocasiones, la *vista por excelencia* hasta el siglo XX-, e incluso de reclamar su protagonismo como ya tendremos ocasión de ver.

Es aquí cuando creo conveniente recordar que no sólo nos debe interesar el contorno para entender las miradas sobre la ciudad. De hecho, la ampliación del territorio urbano llevada a cabo en la fase final del dominio musulmán, así como el primer intento de dotar a Sevilla de una división interna clara que se produce tras la Reconquista, dejaron una huella perdurable sobre toda la ciudad, incluida por supuesto su trama. Hablamos, al considerar el periodo que va desde mediados del siglo XII hasta el último tercio del XV como un conjunto, de una organización que se nutre de permanencias y superposiciones, así como de adaptaciones y creaciones *ex novo*, donde siempre está presente el espíritu de su tiempo. Aquí debemos insertar también algo que parece escaparse de los límites de este trabajo ya que su influencia en la iconografía de la ciudad sólo será visible cuando las imágenes dejen de atender al conjunto y/o escapen del punto de vista único. Me estoy refiriendo a las operaciones de transformación que afectarán al parcelario y al caserío de la ciudad, Aquí encontramos temas que aún se encuentran pendientes de una revisión más profunda por parte de la arqueología y de la historia, como serían el modo en que fue colmatándose el interior del núcleo amurallado, con circunstancias excepcionales –si analizamos la generalidad de la trama- como la estructura reticular del barrio de San Vicente; o la continuidad de los vacíos en la zona norte del conjunto y el carácter más *rural* de ésta. También aquí es importante recordar las secuencias evolutivas que se abrirán en esta época y que afectan sobre todo a la arquitectura religiosa de monasterios conventos y hospitales: instituciones todas ellas surgidas casi siempre de la suma de solares e inmuebles, y que terminarán por convertirse en *ciudades dentro de la ciudad*. Pensemos que la extensión de algunos de estos recintos fue extraordinaria: por hablar tan sólo de las primeras fundaciones, citemos los casos de los conventos de S. Francisco, S. Clemente, Sta. Clara y S. Leandro, todos ellos intramuros, y que alcanzaron una dimensión difícil de entender en la actualidad. Su paradigma sería el convento conocido como *Casa Grande de S. Francisco*: aunque hoy en día sean muy escasos los restos conservados –el *Arquillo* del Ayuntamiento era el acceso al conjunto, del que formaba parte la cercana y escondida capilla de S. Onofre-, se trataba de un conjunto de construcciones y espacios de servicio que ocupaban todo la superficie de la actual Plaza Nueva, además de las manzanas que se encuentran entre ésta y la calle Joaquín Guichot, Zaragoza, Carlos Cañal y Albareda. Como podemos observar por este ejemplo, así como por aquellos conjuntos que, con algunas pérdidas, han sobrevivido hasta el presente, estamos ante comunidades religiosas que recibieron un enorme caudal de rentas desde su fundación hasta al menos el siglo XVII y que, como consecuencia de ello, hicieron de su presencia sobre el

espacio urbano una cuestión de poder. Carente la ciudad de espacios públicos abiertos, y con la excepción de algunas residencias palaciegas, los mayores vacíos en la trama se correspondieron durante mucho tiempo con los compases, claustros y huertas de algunos de estos conventos. En el juego de presencias y ausencias que marca en una medida muy importante la evolución urbana, y por ende la imagen de la ciudad, estos conjuntos serán uno de los elementos centrales a la hora de entender cómo el debate entre pasado y presente se enmarcará en un proceso de continuidad donde lo viejo y lo nuevo irán conviviendo de modo natural.

Quizás por todo ello, y a pesar de la repoblación de la ciudad, que desplaza a muchos de quienes habían sido sus vecinos hasta la entrada de las tropas castellanas, resulta difícil hablar de la Sevilla cristiana en términos análogos a los que emplearíamos para otras poblaciones europeas de la época. Los ejemplos que podemos aportar para avalar esta visión de continuidad sin rupturas son numerosos, y afectan por igual a conjuntos y a piezas singulares. Por esto considero que la aparición del mudéjar es el mejor testimonio de esta realidad. Aun cuando podemos definir al mudéjar como el estilo arquitectónico y artístico que se desarrolla en la España cristiana con los materiales, técnicas y elementos ornamentales propios del mundo islámico –y que en Sevilla, conviene advertirlo, posee un fuerte componente de influencia almohade-, cabe también utilizar la expresión mudéjar en un sentido que apela al campo de la cultura e incluso de las mentalidades. Sólo la religión separa de modo claro las formas de vida de los últimos tiempos de *Isbiliya* de las que se aprecian en la Sevilla reconquistada durante un largo tiempo. A veces ni siquiera ocurre así, ya que en la propia ciudad van a sobrevivir conjuntos con entidad propia que intentarán mantener su particular *statu quo*: éste sería el caso de la judería, cuyo perímetro amurallado podemos identificarlo en líneas generales con la planta del barrio de S. Bartolomé. En este contexto, el reconocimiento de la espléndida herencia urbanística y arquitectónica recibida del Islam –como escribe en su *Primera Crónica General* el rey Alfonso X- parece impulsar un respeto hacia ese legado que se hará visible en la continuidad de elementos o en una sustitución muy lenta del mismo. Toda la ciudad está llena de testimonios a favor de esta interpretación: el sistema de murallas y puertas fue tan sólo objeto de actuaciones de mantenimiento; el laberíntico y colmatado sector sureste de Sevilla siguió siendo el centro de la vida política y económica, y tan sólo la necesidad de urbanizar ciertos espacios intramuros – la zona noroeste, que podemos identificar con el barrio de S. Vicente, al cual ya se ha aludido con anterioridad- trajo consigo la aparición de calles tiradas a cordel y manzanas regulares; el Alcázar vive uno de sus momentos de mayor esplendor, ya que a las edificaciones alfonsíes, influidas por el gótico –utilizado aquí como *arte oficial* del reino cristiano-, se le añadirán las reformas y las obras de nueva planta del Alcázar mudéjar de Pedro I, ejemplo de aceptación oficial de una estética cuya expresión apenas si dista del arte hispano-musulmán. La arquitectura religiosa finalmente se convertirá en la mejor expresión de todo ello: entre la imagen de las iglesias mudéjares de los siglos XIII y XIV y las desaparecidas mezquitas de barrio, el juego de las diferencias se vuelve muy sutil.

## 2.4 Sevilla a finales de la Edad Media: el arranque de un ciclo iconográfico

No deja de ser significativo ante estas circunstancias –aunque, por otro lado puede observarse como algo revelador- que las primeras vistas singularizadas de la ciudad se ejecuten en un contexto bastante más cercano al de la Europa que transita entre el fin de la Edad Media y la irrupción del Renacimiento de lo que pudiéramos suponer. Y ello es debido al contexto físico de esas imágenes pero también a la cronología de ambas. Me estoy refiriendo a las dos *maquetas urbanas* que se sitúan en el banco del retablo mayor de la Catedral de Sevilla, obra fechada entre 1482 y 1526, y cuyas características la sitúan en el contexto de lo que a menudo se ha denominado como *gótico internacional*. La ciudad es representada desde el lado de poniente y desde el sur (**ANEXO. Imágenes 4 y 5**), en este último caso con las Santas Justa y Rufina a ambos lados, y la visión no difiere en sus rasgos generales de las que podríamos tener de otras ciudades del continente.



En todo caso llama la atención el hecho de que ambas imágenes resultan un tanto anacrónicas ya para el tiempo en que fueron ejecutadas: no existe huella alguna del mundo del Renacimiento y el aspecto general parece remitir al que podrían tener muchas ciudades en los siglos XIII o XIV, antes de los grandes cambios que, con un registro diferente según en qué zonas del continente, transformaron la Europa del siglo XV. Podemos decir, en cierto modo, que la ciudad se ha *cristianizado* hasta el punto en que ello ha sido posible. La murallas y las puertas han sido transformadas en baluartes de una fortificación medieval que poco o nada tiene que ver –obsérvese, por ejemplo, que se ha simulado una construcción en piedra- con la naturaleza de la cerca almohade. Aparecen, junto a las torres de las iglesias y algunos elementos que podrían vincularse a la arquitectura religiosa, un número muy importante de edificios civiles, caracterizados sobre todo por miradores como los que aún perviven en arquitecturas de ese periodo como la Casa de los Pinelo. Las huellas del Islam y del mudéjar son, no obstante, visibles con claridad: se observan en el arco de herradura de una de las puertas, en algunos detalles de las mencionadas torres y, sobre todo, en dos edificios singulares: la Torre del Oro, singularizada en la vista desde el sur, y en la Giralda, aún muy cercana en su estética al antiguo alminar, y que contrasta con la masa de una Catedral cuya arquitectura gótica es subrayada.

Ésta es también la impresión general que transmiten otras vistas de la ciudad fechadas ya en el siglo XVI, y que no terminan de romper con esa impresión de ciudad

*crislianizada/medievalizada*, poco sostenible cuando ya la condición de Puerto de Indias está más que consolidada. En todo caso, no debemos más que considerarlo como un fenómeno de generalización, que presenta a Sevilla como otra más –importante, pero otra más al fin en el concierto occidental- de las ciudades que se asoman a la pintura o a las páginas de los libros que circulan ya por todo el continente. Hay, eso sí, un elemento clave en todas ellas: el río. Se trata del reconocimiento a la excepcionalidad del momento, y se entiende que toda representación queda validada por la presencia del Guadalquivir, o mejor aún, por la de éste como elemento *en plano* y la de la Giralda como *nota en el perfil*. Si la torre va a disfrutar de su carácter de icono desde muy temprano, hasta el punto de poseer representaciones propias diferenciadas **-(ANEXO. Imagen 6)-**, con el río aparece un elemento esencial en toda la secuencia histórica de



Sevilla, y cuya imagen evoluciona también en función del momento. Analicemos algunos ejemplos. Así, en la tabla de la iglesia trianera de Santa Ana con las Santas Justa y Rufina, la ciudad se muestra más cercana a las representaciones urbanas de la pintura flamenca, y aunque el río posee en ella una presencia

propia, no es sin embargo el puerto un espacio activo y bullicioso, sino que se nos muestra ausente de vida, con un cierto aire metafísico. Esto contrasta, por ejemplo, con dos obras que, pese a sus diferentes características, comparten conceptos. Tanto la xilografía con la que el erudito y cosmógrafo Pedro de Medina encabeza el capítulo dedicado a Sevilla en su *Libro de Grandezas y Cosas Memorables de España* (1548) como el dibujo de autor anónimo que se incluye en una Cédula de Carlos V fechada en 1549, presentan la ciudad como espectadora privilegiada de la frenética actividad del río **(ANEXO. Imágenes 7 y 8)**. Aún muy apegada a la imagen de un población pensada para tiempos de guerra en el segundo de los casos, interpretada con poca atención hacia los detalles en el primero, los dos ejemplos son sin embargo totalmente deudores de su tiempo en lo principal: mostrar un Guadalquivir repleto de grandes embarcaciones e incluso, en el grabado de Pedro de Medina, un puerto activo.



## APARTADO 3. SEVILLA ESCRUTADA: VISIONES DE UNA CIUDAD EN EL CENTRO DE LA HISTORIA

### 3.1 El proceso de simbolización de Sevilla en la Edad Moderna: una nueva *Roma triunfante*

Probablemente no exista un momento más decisivo para la imagen de la ciudad –cabe tan sólo la duda ante lo que significó la aportación iconográfica de la primera mitad del siglo XIX- como el que vamos a analizar ahora. Y ello tiene que ver, desde luego, con la coyuntura histórica del Descubrimiento, pero también con la consolidación de una cultura humanística donde el ansia de conocimientos –y las posibilidades de difusión de éstos a través de la imprenta- coincide con la elaboración de un discurso intelectual complejo que resulta clave en la cultura del Humanismo. Aparece así, por lo que a Sevilla se refiere, el deseo de trascender a sus fronteras y, de modo recíproco, el mundo occidental busca asomarse a la urbe que se ha convertido, de algún modo, en la frontera y la puerta hacia América. La coyuntura es la adecuada para que se abra de par en par el itinerario en pos de la *simbolización* de la ciudad: es el momento en que Sevilla, tal y como recogerá tiempo después Cervantes al convertir en materia literaria el túmulo de Felipe II –en cierta medida, símbolo del final de una época-, pasó a visualizarse como una nueva Roma “triunfante en ánimo y nobleza”, con lo que ello significará de cara a su representación.

Creo además que este proceso en el que los símbolos parecen ganar terreno, o al menos establecer un equilibrio, respecto a la imagen real, se corresponde con una serie de hechos relevantes en materia urbanística y arquitectónica. La ciudad del *quinientos* ha consolidado por completo su forma urbana exterior y el perfil de sus relaciones con el entorno. Casi tan importante como esto es el hecho de que la trama interna va quedando estabilizada a partir del afianzamiento de nuevas estructuras sociales, políticas, económicas y religiosas, que comienzan a poner de manifiesto los cambios del mundo moderno. Al mismo tiempo, hablamos de una ciudad que crece pareja al desarrollo de la empresa americana: Sevilla alcanzará en el siglo XVI su momento de mayor esplendor, pasando de los 60.000 habitantes con los que contaba hacia 1530, a los 130.000 –puede que 150.000- a finales de la década de los ochenta, lo que la convertía en la tercera urbe europea, sólo superada por Londres y Nápoles. Curiosamente, este desarrollo demográfico no desbordó, como hubiera sido lógico, el cerco de las murallas, sino que intensificó la ocupación del espacio interior. Como si se tratara de otra más de las líneas de continuidad establecidas hasta ahora, la ciudad no presenta –salvo alguna excepción que trataré más adelante- operaciones urbanísticas destacadas que puedan alinearse con las de la cultura renacentista. Y es que la capital hispalense fue, a lo largo de toda la

Edad Moderna, un territorio propicio para la convivencia promiscua entre las luces y las sombras: ciudad de las bodas del emperador Carlos V pero también la del submundo de la picaresca y la mancebía; taller de extraordinarias generaciones de artistas, músicos y literatos, que, en su trastienda, alberga un mundo de suciedad, pobreza y hambre; urbe repleta de edificios singulares del Renacimiento y el Barroco, desde palacios a iglesias y conventos, pero también de calles descuidadas y malolientes, con hospitales y cementerios parroquiales convertidos en continuas amenazas para la salud. No es que este cuadro sea diferente de muchas otras grandes poblaciones europeas de la época; sin embargo, en algunas de ellas, menos importantes incluso, surgieron notables impulsos modernizadores. Aquí, por el contrario, la atención radicó tan sólo en lo singular, dejando lo colectivo y lo público a un lado. Y aquí se inserta de un modo claro una intervención que materializa la síntesis entre lo material y lo simbólico. En efecto, la Giralda va a adquirir, con el proyecto de Hernán Ruiz II, su naturaleza actual como símbolo urbano: aunque ya era, como hemos visto, una referencia clave en la iconografía hispalense, es desde luego una operación compleja, con un alto grado de experimentación arquitectónica, la que le proporciona su carácter de icono e incluso, si usamos de modo flexible una terminología actual, de *logotipo* para la ciudad.

Pensemos, para ver de qué modo se materializa esto, en dos vistas realizadas por el mismo autor, el flamenco Joris Hoefnagel. Este artista estuvo recorriendo España entre 1563 y 1567 para realizar una serie de dibujos destinados a ilustrar la obra más célebre de vistas urbanas de ese momento: el libro *Civitates Orbis Terrarum*, de Georg Braun y Frans Hogenberg, que tuvo su primera edición en Colonia en 1572. Hasta cuatro fueron las imágenes de la ciudad utilizadas en el libro, pero he decidido centrarme en las que, curiosamente, no responden al punto de vista dominante hasta ese momento y también, como veremos, el más difundido con posterioridad. La primera (**ANEXO. Imagen 9 – detalle-**), de un formato muy horizontal –la proporción es más de 4 a 1-, elige un lugar no demasiado elevado, al noroeste de Sevilla, y que se ha identificado por algunos autores como la denominada “Enramadilla de Triana”. El río aparece como protagonista de la composición, pero es un río con una actividad de escala modesta –pescadores, pequeñas embarcaciones- que sólo permite intuir, a lo lejos, la actividad frenética del puerto, con numerosos barcos atracados más allá del puente de barcas. Una serie de escenas pintorescas ocupan el primer plano, mientras que la ciudad es poco más que una línea en el horizonte, y en la cual se identifican sólo algunos elementos, que el autor incluso rotula: puertas de la ciudad, edificios religiosos como el convento de San Pablo y la primitiva iglesia de la Magdalena, las casas de Hernando Colón –referencia muy repetida en vistas de la época como veremos más adelante dada su posición estratégica junto a la Puerta de Goles o Puerta Real- y, sobre todo, prácticamente en el centro de la composición, la “Iglesia maior” y su torre. El caserío se supone abigarrado, pero nada es posible extraer de aquí salvo ese papel de la Giralda como eje visual en torno al cual parece componerse la ciudad.

La segunda imagen (**ANEXO. Imagen 10**) debió ser realizada casi con toda seguridad por Hoefnagel durante el mismo viaje, pero no fue publicada como grabado hasta los últimos años del siglo XVI. En ella también parece apuntarse esa interpretación llevada a cabo por alguno autores de una *mirada alternativa* hacia la Sevilla del esplendor comercial. Y es que el significado de la vista parece apuntar una cierta distancia de la mirada *hagiográfica* que domina la mayor parte de las vistas de la época. En primer lugar sorprende cómo el primer plano vuelve a estar ocupado por personajes que encajarían con la expresión *tipos populares*; sin embargo, su actividad no es tan ingenua



como las de la obra anterior, sino que refleja una situación de burla y escarnio público hacia un *cornudo*. Por si esto no fuera suficiente, al seleccionar para la perspectiva un punto de vista situado al sureste, la mayoría de los elementos que destacan son los normalmente excluidos de las representaciones. Así, el Matadero se convierte en el edificio más relevante extramuros, mientras que el Guadalquivir parece una nota lejana que cede por completo su protagonismo al arroyo Tagarete: lo anecdótico y marginal, lo necesario pero insalubre y el cauce fluvial menor, se hacen por tanto protagonistas de la representación. Eso sí, la nota visual central se mantiene, y la Giralda conserva su papel protagonista.

Con el análisis de estas dos imágenes no he pretendido iniciar en realidad el catálogo de las vistas urbanas, sino apuntar algo del proceso que permite descifrar lo que dichas obras pueden aportar. De hecho, creo que para las características de este trabajo conviene mucho más que nos adentremos en los tipos y en los modos de representación, aportando en cada momento los necesarios *estudios de caso* que correspondan, y estableciendo las interrelaciones respecto a la propia historia urbana.

### 3.2 Las *formas de la representación*: fuentes literarias y artísticas

Para el estudio de las fuentes que componen la visión de la ciudad a lo largo de un periodo de enorme complejidad –todo el siglo XVI y lo que Domínguez Ortiz llamó “el largo siglo XVII (de Sevilla)”- hay que renunciar a la convención de que la imagen *sólo se nutre de imágenes*, pues el fenómeno, como creo haber ya aclarado en varias ocasiones, no se restringe al campo de lo visual. De hecho, la primera referencia a la que me parece importante recurrir es a la que he denominado ***la ciudad construida con la palabra***. A pesar de los testimonios de la Edad Media, es evidente que la coyuntura histórica va a impulsar un claro salto cuantitativo y cualitativo. A lo largo de todo este tiempo, autores de muy diversa condición –sevillanos y extranjeros; eclesiásticos y laicos; literatos y eruditos ...- van a retratar la ciudad del presente y también la del pasado. Lo harán en la mayoría de las ocasiones con un tono laudatorio, pero en otros casos asomará la verdad menos cómoda; intentarán poner en primer plano el rigor de sus pesquisas, o por el contrario buscarán que la leyenda se ponga por delante de la realidad. Van, en definitiva, a dibujar Sevilla con la herramienta de la palabra, y no creo que por ello sean menos relevantes cuando se trata de hablar de la imagen de la ciudad. Lógicamente no se trata aquí de hacer un estudio pormenorizado de las diferentes fuentes escritas, pero sí al menos de hacer referencia a su diversidad.

Creo que el apartado más importante es el que debería ocuparse de quienes toman como base la historia como instrumento validador –y también, por ende, como itinerario lógico- del presente. En la mayoría de ellos este mencionado presente se cuela a través de descripciones –a veces muy detalladas- de la ciudad, tanto de edificios singulares como del recinto en su conjunto, o de los espacios donde se desarrolla la actividad cotidiana. Así se observa, por ejemplo, en el más temprano ejemplo, el manuscrito de Luis de Peraza, conocido normalmente como *Historia de Sevilla*, y que debió ser redactado en torno a 1535. Con diferentes perfiles encontramos, en una sucesión cronológica, la *Historia de Sevilla* del clérigo Alonso Morgado (1587), con un relato muy volcado en la relación de los monarcas españoles con la ciudad y en las noticias

sobre la Iglesia hispalense; las sucesivas ediciones de los *Sucesos de Sevilla* redactadas por Francisco de Ariño en los primeros años del siglo XVII; la reflexión erudita y literaria llevada a cabo por Rodrigo Caro en sus *Antigüedades y principado ... de Sevilla*, publicada en 1634, que sorprende por el interés que ofrece para el futuro trabajo de la arqueología, al mostrar una enorme curiosidad por la ciudad antigua; y, finalmente, la gran recopilación que el noble Sevilla Diego Ortiz de Zúñiga hizo con sus *Anales Eclesiásticos y Seculares ... de Sevilla*, publicados en 1677, y que recorren la vida de la ciudad desde mediados del siglo XV hasta 1671. A estas crónicas habría que vincular también otras fuentes de gran relevancia y que son las descripciones de los viajeros que recorren la España del momento y que, casi siempre, se acercan a Sevilla. En este caso los testimonios suelen ser, por razones obvias, mucho más breves, pero poseen el valor añadido de su mirada *externa* y la inmediatez del retrato: éste sería el caso, por ejemplo, del humanista alemán Hieronymus Münzer, y su *Itinerarium ...* por España, que recoge las noticias del país entre 1494 y 1495, aportando la mirada sobre todo del cosmógrafo, esto es, de quien intenta hacer una detallada descripción de un mundo sometido a la medida del progreso científico. También en este ámbito de los viajeros debería citarse al embajador de la República de Venecia ante la corte de Carlos V, Andrea Navagero, quien publica su *Viaggio...* (1563), lleno de información sobre la España que conoció en los últimos años de la década de los veinte de ese siglo.

A estas fuentes escritas debemos añadir otra que, tanto por su condición como por la importancia creciente que va a adquirir, desborda los límites de este estudio. No obstante, sería injusto, y revelaría una lectura superficial de su relevancia, no dedicarle un pequeño espacio: me refiero a la literatura que tiene a la ciudad como escenario de su trama, y donde a veces podemos intuir incluso una presencia de Sevilla mucho más relevante que la de simple fondo para la representación. Si para las reflexiones sobre el valor de los símbolos en la Sevilla de la Edad Moderna es cita obligada una pieza tan breve –un poema, además– como el ya mencionado soneto de Cervantes al túmulo de Felipe II, para la comprensión del paisaje urbano, con la interacción de espacios, personas y actividades, es imposible dejar de lado la aparición de un nuevo género, la novela, y dentro de él, especialmente, la picaresca. No es que estas obras contengan descripciones detalladas de la ciudad, pero sí que aportan un retrato de la vida cotidiana y, de modo muy especial, de aquellos aspectos que la literatura apologética e incluso las crónicas suelen pasar por alto; y esto, desde luego, es esencial para esta construcción *análoga* de la imagen urbana que vengo planteando desde el arranque de este trabajo. Pensemos, por ejemplo, en las *Novelas Ejemplares* –publicadas de modo conjunto en 1613– que el propio Cervantes ambienta en Sevilla, y donde nos encontramos con el mundo de las clases menos favorecidas e incluso marginales, las cuales tendrían su exponente máximo en las figuras de Rinconete y Cortadillo, los pícaros que protagonizan la obra del mismo nombre. En obras como ésta, en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599-1604), o en *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara (1641), la urbe se deja mirar de un modo que, pese a la deformación que este género literario conlleva, resulta siempre revelador. Cuando este último autor escribe que “las calles de Sevilla, en la mayor parte, ...(eran) hijas del Laberinto de Creta”, es evidente que el punto de vista del *diablo* protagonista de la obra, asomado a los “terrados” de la ciudad, visualizaba el caos de aquella Sevilla, que era para sus contemporáneos, lo mismo una *Nueva Roma* que una *Nueva Babilonia*.

Aunque comparte con estas expresiones ahora analizadas un soporte y un instrumento que las hace posibles –el libro y la imprenta, respectivamente–, es indudable que la

estampa resulta la aportación auténticamente decisiva para la creación de un *corpus* iconográfico urbano. Hablamos aquí de una *imagen que se multiplica*, un elemento que se inserta dentro de la nueva dinámica del capitalismo, que recorre bibliotecas, palacios y casas del continente, y que transmite una interpretación de la ciudad que debe ser al mismo tiempo fiel a la realidad y actuar como vehículo de transmisión de una serie de valores simbólicos tan importantes para la época en la que se produce. Entiendo que el estudio de estampas y grabados corresponde, ante la naturaleza de este proyecto, al análisis de los tipos –lo que denomino en el siguiente capítulo *géneros*- de representaciones, ya que son pocos los factores que pueden considerarse como decisivos para la imagen resultante en lo que hace referencia a técnicas, soportes o difusión. En todo caso sí que es importante comentar algunos aspectos. En primer lugar, es evidente que el correcto conocimiento de la relación entre el dibujo original y el grabado podría aportar mucha información sobre el proceso de *manipulación* de la imagen. Aquí nos topamos, no obstante, con un problema importante como es el de la ausencia en muchos casos del original, lo cual impide este acercamiento. Curiosamente, en la serie elaborada por el gran maestro de las vistas urbanas en el continente europeo, el flamenco Anton van den Wyngaerde, lo que poseemos es el testimonio primero, los dibujos originales por tanto –y que serán comentados más adelante-, y no existe colección alguna o publicación que recoja en forma de grabados el extraordinario *corpus* iconográfico realizado por encargo del rey Felipe II. También se insertaría aquí un tema como el de la reutilización y/o reinterpretación de estampas a lo largo del tiempo, que convierten a veces la fisonomía de una ciudad en un hecho inmutable, ajeno a los cambios. En el caso de Sevilla es cierto que algo así viene favorecido por la ya tantas veces comentada continuidad del recinto amurallado; no obstante podría hacerse también una interpretación más arriesgada y es que, al haberse producido la codificación de su imagen en el momento de máximo esplendor, el declive de la urbe no fue captado de modo inmediato, y se le siguió dando validez a una visión que probablemente debería haberse revisado.

La última *forma* de las representaciones es quizás la menos significativa en este momento histórico, pero creo necesario abordarla ya que tendrá una importancia creciente con el paso del tiempo: me refiero a la que denomino *la imagen singular*. Se trata de obras con entidad propia, piezas únicas que en muchos casos presentan visiones urbanas que derivan a su vez del mundo de la estampa. La singularidad reside por tanto a que hago aquí referencia a obras no seriadas –y por razones que fácilmente pueden entenderse no ubico dentro de esta categoría dibujos como los de Wyngaerde-, básicamente pictóricas, y en las que la ciudad figura, bien como fondo, bien como parte de un paisaje en el que se desarrollan diferentes acontecimientos. Está suficientemente acreditado que se trata de piezas en las que la invención personal convive con representaciones que se nutren, al igual que ocurre con otros temas de la composición de la pintura, de los repertorios de grabados que circulaban por todo el mundo occidental. Quizás el mejor ejemplo de estas representaciones es una obra que, paradójicamente, no es única en un cierto sentido: me refiero en realidad de las diversas pinturas que Francisco Pacheco dedicó en el primer tercio del siglo XVII a la Inmaculada Concepción. En todas ellas la parte inferior del cuadro presenta una imagen de la ciudad –quizás donde aparece con más detalle en el lienzo que se conserva en la iglesia de S. Lorenzo (**ANEXO. Imagen 11**)-, algo deformada, y destacando casi siempre su carácter de recinto amurallado junto a un puerto en el que son la Torre del Oro y, en menor medida, la Giralda, los elementos que permiten la identificación. La voluntad de Pacheco no es, en todo caso, la de representar Sevilla *per se*, sino conferirle



a la ciudad el carácter de soporte de metáforas – *puerta ... puerto seguro ... torre ...*- que en forma de letanías u oraciones se dirigen a la Virgen.

Lógicamente, éste sería también el espacio en el cual debería tener cabida el tema del paisaje, pero es un tipo de representación que no forma parte aún del catálogo de géneros pictóricos consolidados en la España Moderna. Mientras que en naciones como Holanda podemos hablar de una producción regular, con obras maestras indiscutibles –Vermeer y sus diferentes vistas y escenas de Delft-, e incluso interesantes casos de especialización –Saenredam y sus representaciones arquitectónicas-, la pintura española no suele pasar del uso de la naturaleza o la ciudad como fondo para historias sagradas y profanas. Apenas algunas representaciones de

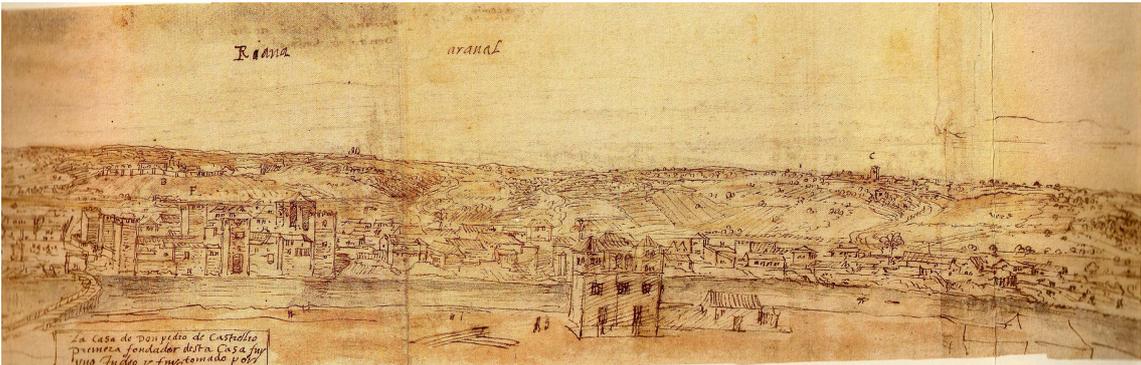
palacios, jardines y fincas de nobles o de la Casa Real realizadas con voluntad de *catálogo de propiedades*, o las extraordinarias vistas velazqueñas de Villa Medici, rompen con esto. En el caso de Sevilla, no obstante, hay un espléndido ejemplo de este tipo de vistas que parecen ajenas a la tradición española –se ha citado como modelo concreto para este caso la pintura flamenca-, y que entronca en parte con una percepción de lo urbano no como *teatro de lo real*, sino como un *teatro simbólico*. De un modo en el que no es difícil establecer analogías con otra excepción a la norma –las vistas toledanas de El Greco, donde la ciudad es percibida con un cierto tono de irrealidad- un anónimo pintor representa el conjunto de Sevilla desde Triana hacia 1600, en plena actividad comercial y bajo un amenazante cielo oscuro (**ANEXO. Imagen 12**). Aunque existen algunos otros cuadros de la ciudad en este periodo, la imagen que ahora nos ocupa posee un enorme atractivo visual: la frenética vida del puerto, lleno de naves y de personas, con un movimiento constante y que se muestra de un modo muy detallado, contrasta con la visión de la ciudad *asediada* por una tormenta. Las tonalidades son por ello extrañas, casi una grisalla donde tan sólo la Giralda, iluminada de un modo algo melodramático, aporta una nota de color. Podemos, es cierto, reconocer algunos edificios singulares, sobre todo iglesias y conventos, pero la sensación general es que lo simbólico se impone a lo real, que las sombras parecen adelantar lo que, visto con el tiempo, era un futuro lleno de incertidumbre.



### 3.3 Los géneros de la representación: unidad, fragmentos y escenarios

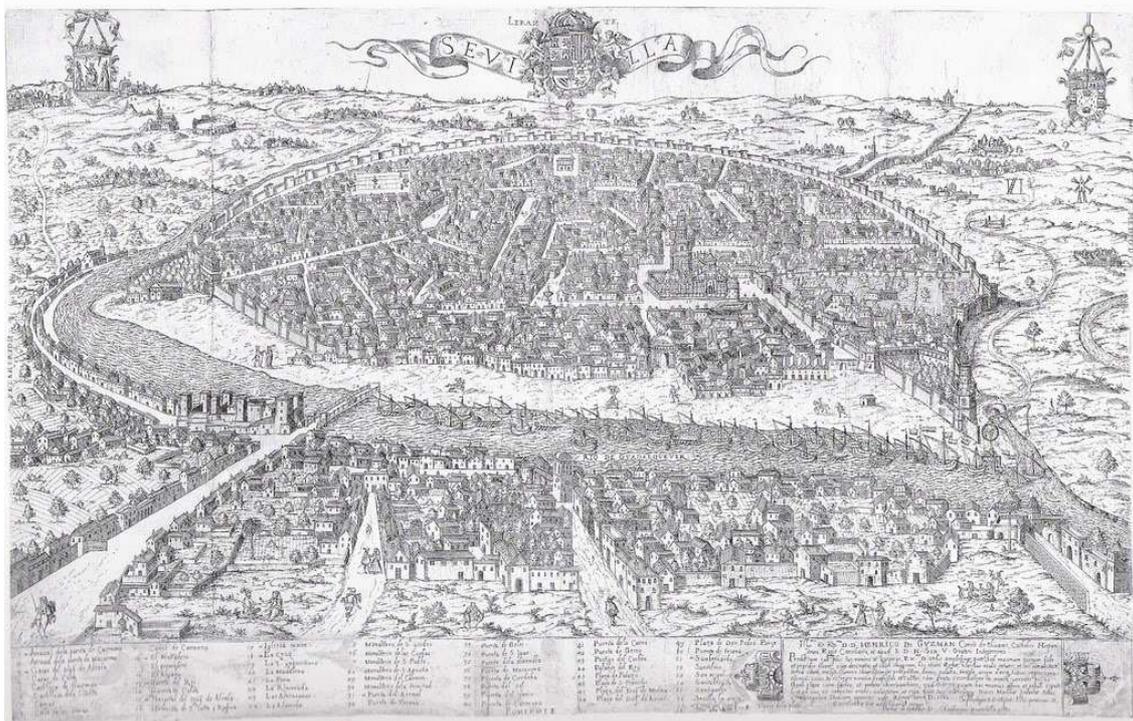
La reflexión hecha a partir de la *Vista de Sevilla* del Museo de América pretendía, en realidad, tender el puente con el apartado que ahora se abre, y en el que lo relevante no es la naturaleza de la imagen, sino lo que ésta representa y cómo se representa. Resulta lógico que el recorrido por estas formas de mostrar la ciudad, por estos géneros de la iconografía hispalense, vaya de lo general a lo particular, y por ello iniciemos el estudio con las *vistas generales unitarias*, sobre cuyo carácter ya se han introducido con anterioridad un buen número de reflexiones. Generalmente hablamos de un tipo de imagen en la que la población se abarca con un golpe de vista o, mejor aún, con una *mirada inmóvil*, casi siempre desde el Aljarafe o, en su defecto, desde algún punto elevado. Casi todas ellas comparten también un elemento de referencia: el protagonismo del río, y que no sólo creo que se explique por razones de obvio encuadre, sino por el deseo de subrayar lo que el mismo representa, esto es, la razón última de la grandeza de Sevilla. No obstante, y más allá de esta referencia simbólica, la mirada la determina sobre todo un factor topográfico, ya que el borde del Aljarafe ofrece la mejor perspectiva para sintetizar en un espacio limitado todo el conjunto amurallado y el arrabal de Triana. Ello motiva que las coordenadas geográficas convencionales queden en suspenso, puesto que el eje visual será prácticamente oeste-este, hecho que tendrá su importancia cuando aparezcan las lecturas planimétricas de Sevilla y éstas hagan suya también –véase el ya mencionado *Plano de Olavide*- esa orientación.

También quizás por el carácter necesariamente sintético de estas representaciones, los edificios singulares no resultan reconocibles, y de ello no se libran siquiera la Catedral, la Giralda y la Torre del Oro, que identificamos con facilidad por su ubicación y notas generales, pero no desde luego por el parecido con el original. Aunque sería necesario para ello llevar a cabo un estudio más profundo, creo que esto podría interpretarse como una tendencia genérica en las representaciones urbanas –sobre todo cuando hablamos de estampas- de las grandes ciudades del continente europeo. Precisamente la obra que hubiera podido –con la salvedad de su carácter no seriado, es cierto- paliar esta sensación se nos muestra, por desgracia, incompleta. Me estoy refiriendo a los dibujos de Wyngaerde, y que en el caso de Sevilla sólo conocemos en forma de apuntes preparatorios para lo pudo haber sido una gran vista general semejante a las realizadas por el mismo autor para Córdoba o Granada. Los diseños (**ANEXO. Imágenes 13 a 15**) conocidos nos acercan al modo de trabajar de este *topógrafo* –como se le ha denominado en muchas ocasiones-, quien recorre España en la década de los sesenta del siglo XVI con un encargo de Felipe II para completar lo que podríamos denominar un *mapa visual* de las más importantes poblaciones del reino. En el caso de Sevilla, Wyngaerde dedica curiosamente el dibujo de menor formato para la visión general desde el Aljarafe –“desde Castelliega (sic)” señala el texto que aparece en él-, mientras que el punto de vista más bajo lo reserva para retratar con un formato *panorámico* –la proporción es de 6:1 y 9:1 respectivamente- la Sevilla intramuros y el barrio de Triana. El carácter del dibujo nos habla de un apunte que pretende una traslación objetiva del natural, y en el que los detalles quedan en un segundo plano, sin que ello signifique descuidar la información: los rótulos que identifican los edificios más relevantes, y que sobre todo resultan muy valiosos en la vista de Triana –tratada casi siempre de un modo



*genérico* en la mayor parte de las imágenes de la época-, demuestran que la intención del autor es levantar un testimonio fiable y documentado de lo que ocurre ante él.

Este papel de *notario* de la imagen urbana contrasta con las enormes licencias que caracterizan a la que probablemente sea la interpretación más difundida de la imagen de Sevilla en la Edad Moderna: el grabado de Ambrosio Brambilla, publicado en Roma en 1585 (ANEXO. Imagen 16).



No se trata aquí de alguien que conoce la ciudad de primera mano, sino que realiza su grabado a partir de otras fuentes. De hecho, sorprende inicialmente el hecho de que use la perspectiva caballera para representar la ciudad y su entorno inmediato, lo cual se correspondía con las vistas utilizadas en un tipo de publicación descriptiva y *cosmográfica* muy utilizada en la época, cuyo prototipo serían los distintos tomos de la obra *Civitates Orbis Terrarum*. La fortuna del grabado de Brambilla fue extraordinaria, y diversas versiones del mismo, tanto en una sola tinta como en color, ilustraron diferentes publicaciones, incluido el propio tomo IV del *Civitates ...*, editado en 1588. El autor anónimo del dibujo que sirvió de base al grabado –se ha especulado con la posibilidad de que fuera el ingeniero y arquitecto Cristóbal de Rojas- se propuso levantar una vista general de la ciudad en la que las intenciones artísticas se supeditaran a la voluntad cartográfica y al ejercicio de la geometría y las matemáticas. Es, en cierta medida, un primer apunte de planta general de Sevilla, aunque está lejos de otra visión – ésta sí detallada y más rigurosa- de la que es prácticamente coetánea: la *Plataforma* de Granada Ambrosio de Vico, convertida en la imagen real y también simbólica de esa ciudad en el tránsito entre los siglos XVI y XVII.

¿Qué Sevilla es la que nos muestra el grabado de Brambilla? Podemos hablar de una ciudad que recoge de modo sintético los esplendores del siglo XVI, a pesar de mantener el abigarramiento de la trama consolidada durante la Edad Media. Cronológicamente, es la que media entre las obras ya mencionadas de Luis de Peraza y de Alonso Morgado, y

por ello la lectura que hagamos de la ciudad deberá ser consciente de que todo es susceptible de ser manipulado *a mayor gloria de Sevilla (y de la Corona)*. Lo que vemos es el anverso de la moneda: brillante como sus edificios y espacios, populoso y cosmopolita como la extensión del caserío o la actividad del puerto lo demuestran. Desde esta perspectiva, los errores en la representación no deben ser entendidos sólo como el resultado del desconocimiento, sino que probablemente pese aquí el deseo de modificar la realidad para hacerla coincidir con la idea laudatoria que ha marcado a priori la composición; recordemos, en este sentido, que la obra está dedicada a Enrique de Guzmán, conde de Olivares. Para abundar en esta interpretación observemos, por ejemplo, la gran mole de la Catedral, cuya imagen es la de una fábrica exenta, con notas que mezclan lo medieval con lo renacentista, y que se levanta sobre un escenario urbano concebido para realzar su esplendor. A partir de aquí no es difícil entender que el anónimo dibujante de la ciudad utiliza como estrategia, más que distinguir los edificios singulares, la dignificación de determinados *espacios nobles* que destacan en el viario urbano: así ocurre con la Alameda de Hércules. Reformada en 1573 por iniciativa del Conde de Barajas con el deseo de convertirla en el gran paseo de la ciudad, se trata de una iniciativa cargada de simbolismo: para conseguir su objetivo no dudó en llevar a cabo la complicada empresa del traslado de dos columnas romanas pertenecientes al conjunto de la calle Mármoles y componer con las mismas, en el lado del conjunto más cercano al corazón de la ciudad, un arco de triunfo *deconstruido*, y que será coronado con las estatuas de Hércules y Julio César, en una evidente referencia a los orígenes *legendario e histórico* de Sevilla. Sin embargo, es más interesante lo que ocurre en el grabado de Brambilla con otras plazas, cuyo tamaño real debía ser mucho menor, y que aparecen magnificadas como pórtico a los palacios de la alta nobleza: así lo observamos en el caso del palacio del duque de Medina Sidonia –cabeza del llamado *barrio del Duque*, cuyo vestigio más reconocible es la actual plaza homónima-, de las casas del duque de Arcos –en la *collación* de Sta. Catalina- y de la propia *Casa de Pilatos*, denominación popular de la residencia del Duque de Alcalá. Esta preeminencia dada a los edificios civiles sobre los religiosos –y que se hace extensible al tratamiento dado al recinto del Alcázar, o a piezas tan singulares como el conjunto de las casas y el huerto de Hernando Colón, junto a la Puerta de Goles o Puerta Real- llama sobre todo la atención en una ciudad donde el número de parroquias y de conventos era ya importante, y por ende su protagonismo arquitectónico y urbanístico. Quizás podamos también vincular a esto la idea de dar una gran relevancia al entorno del conjunto amurallado, desde Triana y la Cartuja de Sta. María de las Cuevas a Santiponce, sin olvidar las zonas del Prado de S. Sebastián o el arrabal de S. Bernardo. La mirada del autor italiano no parece en absoluto ingenua, y está llamada a triunfar como inicio de una larga serie: el territorio sometido, los caminos del hombre abiertos hacia el mundo, y una planta urbana cargada de deseos de homogeneidad y regularidad, serán las señas de identidad de esta Sevilla que dejamos instalada en su cénit.

El testigo de esta imagen va a ser recogido ya en el siglo XVII por una *cadena de vistas* en las que la ciudad parece cambiar de registro. Si hasta aquí observábamos que el proceso de idealización característico en estas representaciones no terminaba por ofrecernos del todo una Sevilla en la que los hitos urbanos reflejaran la grandeza del lugar, ahora esta situación se modificará. La serie, que se inicia con la *Vista panorámica de Sevilla* editada por Joannes Janssonius en 1617 (**ANEXO. Imagen 17 + detalle**), va a generar un modelo que se repetirá hasta el ecuador del siglo. Respecto a la stampa de Brambilla hay diferencias claras, pero también alguna similitud importante: se abandona la perspectiva caballera y se opta por un punto de vista más bajo, que potencia sobre



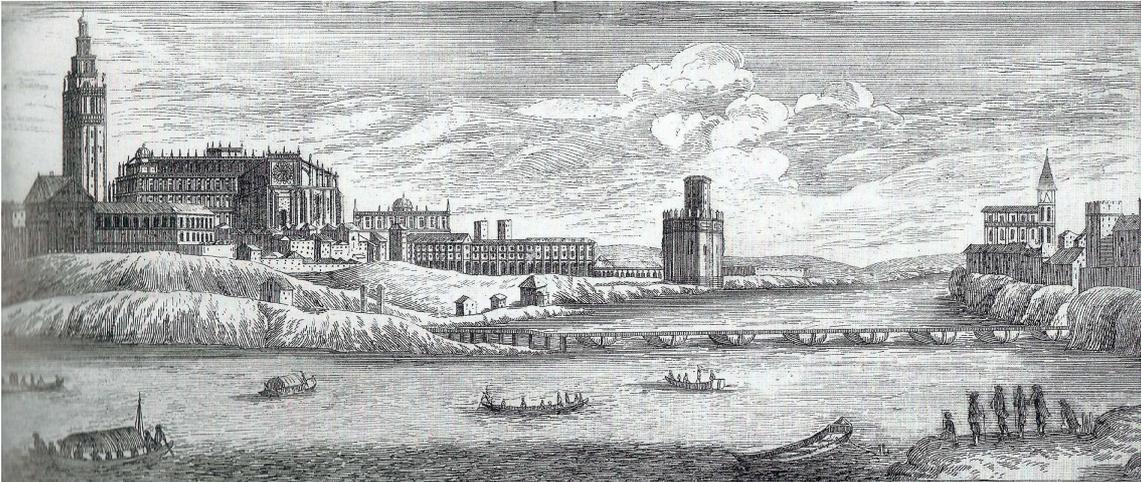
todo los elementos verticales –torres, cúpulas-; por su parte, las inscripciones laudatorias –“Qui non ha visto Sevilla non ha visto marravilla (sic)”; “Hispalis vulgo Seville Urbis toto Orbe Celeberrimae ...”- y la heráldica refuerzan los aspectos simbólicos que ya se observaban en la obra de 1585. No obstante, creo que el aspecto más destacado de todo este conjunto es otro. La imagen del frente urbano, la de los edificios que aparecen identificados –pero también la de otros que resulta más complicado reconocer-, e incluso ciertas notas que pueden percibirse en los espacios urbanos representados –sobre todo en la panorámica de Janssonius-, parece haber sufrido una transformación respecto a lo que se nos mostraba apenas tres décadas atrás: vemos una Sevilla más *moderna*, más cercana a ciudades italianas o flamencas en las que la estética renacentista y los primeros apuntes del barroco han marcado las diferencias respecto al mundo medieval. Indudablemente, la gran obra de esta serie es la ya mencionada de Janssonius –se trata de un grabado en cuatro piezas con unas dimensiones aproximadas de 50 x 300 cms.-, ya que además de ser la primera de dicha serie, posee una calidad intrínseca extraordinaria y permite profundizar en los detalles hasta un nivel extraordinario. Es también, junto con el cuadro anónimo del Museo de América, la que mejor nos acerca al espacio extramuros que compone el puerto, que ofrece un mundo de actividad intensa y de ocupación efímera del espacio que pueden ser documentadas a través del grabado. De todos modos, el elemento más significativo es la traslación de la grandeza *simbólica* de la urbe a la arquitectura y a sus calles y plazas. En general, todo aparece sobredimensionado: las torres son mucho más altas, incluidas la Giralda y la Torre del Oro; la propia Catedral, o templos como el de la Anunciación, parecen haber aumentado su volumen; y los espacios abiertos, como la plaza de S. Francisco o el entorno del edificio de la Lonja, poseen una extensión que no se corresponde en absoluto con la real. Esta misma línea –si bien, por la diferente perspectiva utilizada, no habrá lugar a representar los ámbitos abiertos intramuros- será la que sigan obras como la *Vista de Sevilla* de Mathäus Merian (ANEXO. Imagen 18), editada en 1638 y que a su vez servirá de modelo para otras estampas holandesas que se internan ya en la segunda mitad de la centuria.



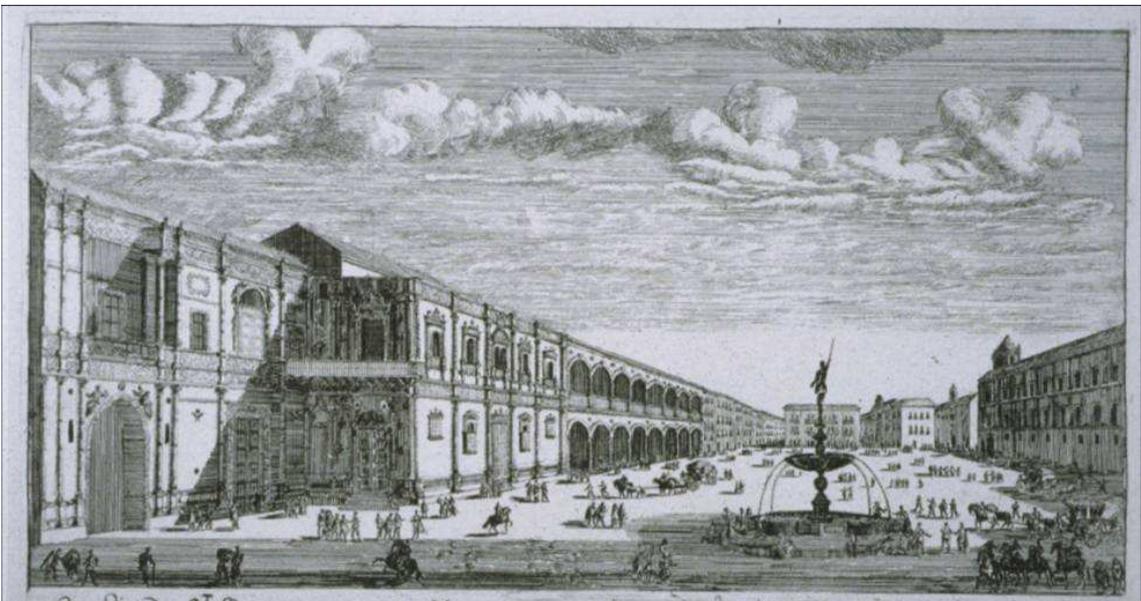
La ciudad se reconoce en ellas por su contexto geográfico y su estructura general, por la ubicación de sus principales hitos arquitectónicos y por el aparato de textos que se incluyen, pero observados estos grabados en detalle, la mayoría de las edificaciones apenas si poseen personalidad propia, y la identificación se asienta en su emplazamiento y en el sistema de identificación por medio de números y letras.

Entre estas *vistas generales unitarias* y lo que denomino *vistas singularizadas* de espacios urbanos existe un enlace a través de la figura del dibujante francés Louis Meunier, quien en la década de los sesenta recorrió España para realizar una serie de dibujos que fueron utilizados profusamente en diversas publicaciones a partir de ese momento. Además de atribuírsele alguna panorámica general de la ciudad, Meunier realiza en torno a 1668 una serie de vistas parciales con el río como principal protagonista, a las que se le unirán otras estampas con imágenes de edificios singulares y espacios urbanos. Estas *vistas singularizadas* suponen un cambio importante, ya que la visión del autor francés no se detiene en la convención de la imagen de conjunto, sino que construye una mirada a partir de la suma de fragmentos. Su estilo, como lo demuestra el grabado *La Catedral y la Torre del Oro* (**ANEXO. Imagen 19**), es muy pulcro y contenido, pero plantea de modo muy evidente el conflicto típico de muchas visiones de este periodo: el porcentaje que debemos atribuir en ellas a la invención del artista. La elección de perspectivas insólitas, la ya mencionada modificación de la escala de edificios o espacios, e incluso las licencias que se introducen en muchas de estas visiones nos obligan a contemplarlas con las debidas precauciones. Basta con analizar con detenimiento sus grabados sobre la Catedral o el de la plaza de S. Francisco (**ANEXO. Imagen 20**), para darnos cuenta de las licencias que Meunier utiliza: al autor francés no le importa modificar el emplazamiento de la Giralda respecto a la Catedral si con ello consigue dibujarla en su totalidad; o *duplicar* la calle Sierpes para componer mejor la estructura de la “plaza mayor” (sic) y aumentar de paso el tamaño de construcciones como el ayuntamiento o la fuente de Mercurio en la misma plaza. No obstante, hay un aspecto que las imágenes no revelan y que surge del contraste con su tiempo histórico. Sevilla aparece ante nosotros con un tono cortesano y bullicioso, más propio de la *Roma triunfante* del quinientos que de la realidad de su tiempo. Y ello contrasta muy fuertemente con un acontecimiento histórico que había tenido lugar un tiempo antes: en 1649 una epidemia de peste provocó la mayor catástrofe demográfica de la historia hispalense. Fue, en palabras de uno de los cronistas más destacados de la ciudad, “el acontecimiento calamitoso más terrible de cuantos Sevilla registra en sus anales”, ya que en ella perecieron decenas de miles de personas.

Las consecuencias de la mortandad fueron terribles: barrios enteros quedaron despoblados, surgieron problemas en los gremios y la economía tardó mucho en recuperarse de este golpe. Como punto culminante de una serie de desgracias - inundaciones, hambrunas-, la peste simboliza el fin de una época. De ella nos llega un testimonio humilde: un lienzo, hoy conservado en el Hospital del Pozo Santo, donde un autor anónimo no demasiado dotado quiso retratar los efectos terribles de la epidemia (**ANEXO. Imagen 21**). Probablemente se trate de un exvoto, de una forma sencilla de dar las gracias por haberse librado –él, su familia ...(!)- de la enfermedad. Pero ello precisamente le otorga un enorme valor documental. El lugar elegido es tan sólo un pequeño fragmento de la ciudad: la explanada existente entre la Puerta de la Macarena y el Hospital de la Sangre; al margen de la muralla, sólo unas pocas casas hacen referencia al arrabal de la Macarena. Quizás sea esta desnudez, e incluso la propia falta de destreza del pintor, la que convierte a este cuadro en un símbolo de la Sevilla



*Vue et perspective de la grand Eglise de Seville, en Espagne, et d'une partie de la ville.  
 Chez van Mele, rue S. Jacques à la ville d'Amster. Dessiné et gravé sur bois, par G. Meunier. 1668. Avec privil. du Roy.*



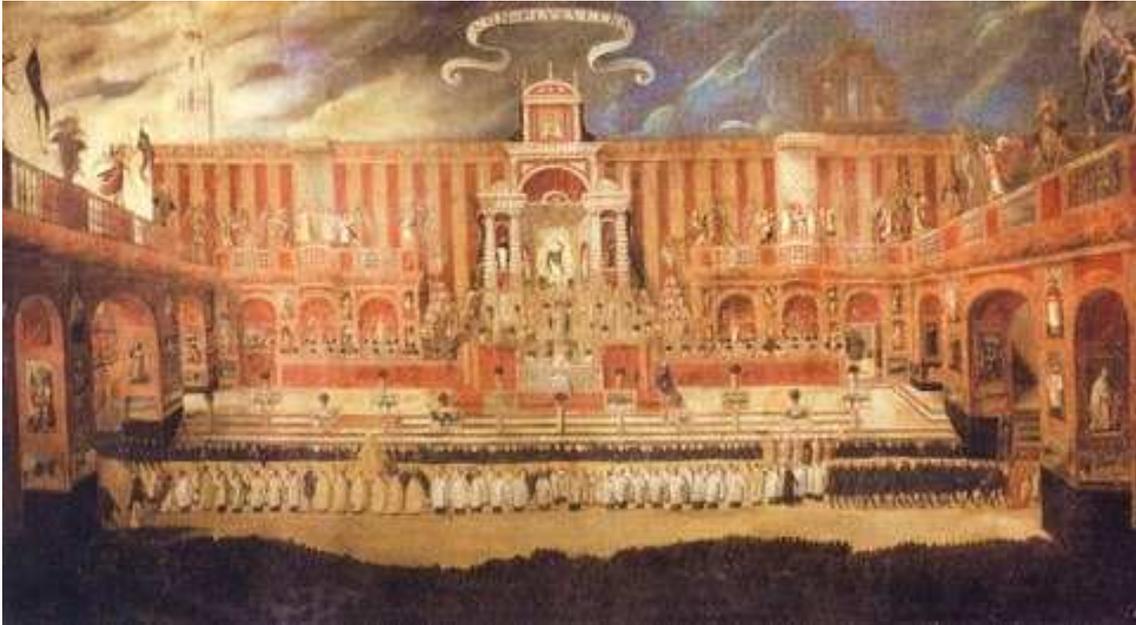
*La place de S<sup>t</sup> Francisque à Seville . . . La plaza mayor de Seuilla que llaman de San Fr.<sup>co</sup>*

barroca, una *vanitas* que, involuntariamente, nos obliga a reflexionar sobre la crisis de la sociedad hispalense. Las noticias sobre el urbanismo sevillano de entonces no son buenas: la mayor parte de las calles seguían presentando un aspecto deplorable, sin pavimentación alguna y con graves problemas de limpieza; a ello se añadía que el estado de conservación del caserío era pésimo. Además, los focos infecciosos se multiplicaban a través de los enterramientos intramuros –realizados, ya en los templos, ya en los cementerios parroquiales que ocupaban plazas como la de Fernando de Herrera, junto a S. Andrés, o la de Teresa Enríquez, tras la iglesia de S. Vicente-, pero también con los hospitales insalubres heredados de la Edad Media y con los *muladares* –basureros- instalados a los pies de las murallas. A ello se añadía la existencia de espacios tan problemáticos como la antigua mancebía, lugar destinado a las casas de prostitución en unos terrenos cuya visión en el presente –el entorno de las calles Gamazo y Castelar, o la plaza de Molviedro- hace casi imposible visualizar el terrible estado de entonces.

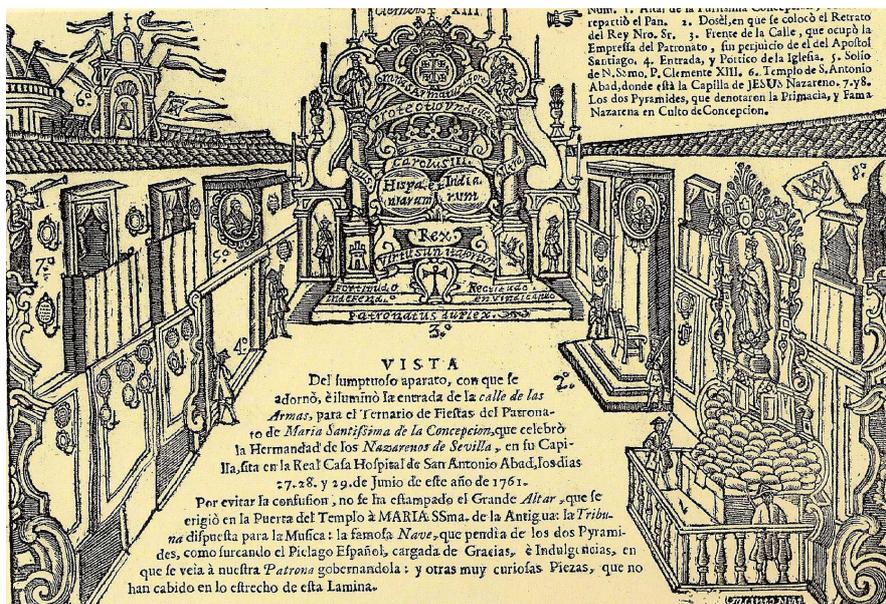


El cuadro de la epidemia de 1649 es, no obstante, una obra extraña. Cuando toca representar algún espacio singularizado no es casi nunca con ese sentido *documental* de la pintura del Hospital del Pozo Santo. Es cierto que también puede detectarse esta voluntad realista en varios lienzos datados en el siglo XVII y que representan el lugar elegido por muchos sevillanos para su ocio, la Alameda de Hércules. No obstante, la mayoría de las imágenes espacios urbanos de los siglos XVII y XVIII tienen otro origen: la *fiesta*. Utilizada aquí la expresión en el sentido amplio que empleamos ante las manifestaciones públicas de piedad o estrictamente cívicas en el mundo del barroco, puede afirmarse que las visiones de la ciudad en fiestas constituyen un auténtico *subgénero* dentro del tipo de imágenes que ahora estamos analizando; un *subgénero* que, además, está llamado a tener una extraordinaria presencia en el futuro. Y es que en celebraciones como el Corpus –la Semana Santa no aparecerá como fiesta grande de Sevilla hasta el siglo XIX-, o con motivo de conmemoraciones y acontecimientos tan diversos como entradas reales, autos de la Inquisición, canonizaciones o funerales de

alto rango, las arquitecturas efímeras, la presencia de las multitudes y los propios caracteres de la celebración, le confieren al paisaje urbano una dimensión especial. Bien es verdad que la obra suele atender sobre todo al retrato del *escenario* de la celebración, cuya complejidad y poder de *enmascaramiento* del espacio lo hace un fragmento de ciudad con características propias: éste sería el caso, por ejemplo, de dos imágenes –un lienzo anónimo y un grabado– dedicadas a fiestas en honor de la Inmaculada Concepción y que, con más de un siglo entre ellas, confirman este hecho.



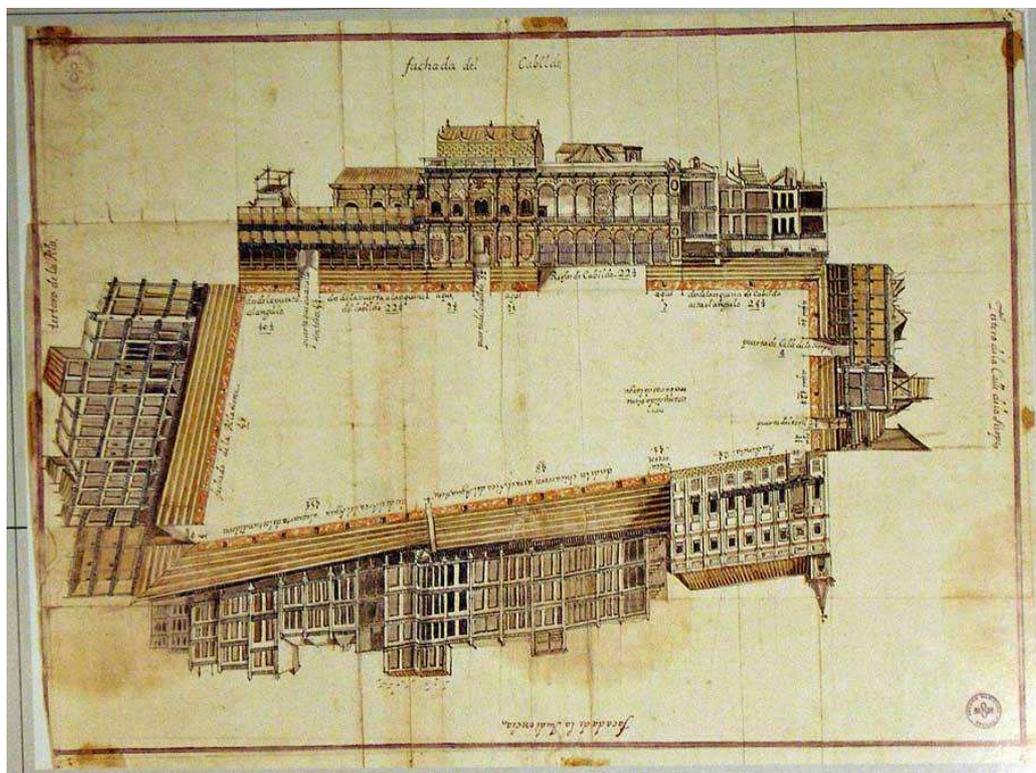
Con una mínima contextualización en ambas obras –la Giralda y la espadaña sobre la Puerta del Perdón; la espadaña y la cúpula de la iglesia de S. Antonio Abad– la calle Alemanes y la de las Armas –hoy Alfonso XII– son engalanadas y *recreadas* respectivamente para servir como lugar de la fiesta (ANEXO. Imágenes 22 y 23).



En otros casos, como en la famosa serie de grabados de Matías de Arteaga para ilustrar el libro sobre la canonización de San Fernando, la Catedral se convierte en objeto exclusivo de la atención del autor, y apenas la imagen de la Giralda engalanada aporta una leve nota sobre su entorno (**ANEXO. Imagen 24**). A veces podemos hablar incluso de una ocasión perdida, como en las tiras que muestran una procesión del Corpus a mediados del siglo XVIII, y que directamente carecen de fondo arquitectónico alguno, quizás porque se trataba de un apunte preparatorio para una obra de mayor complejidad. Sin embargo, y de modo muy especial en el siglo XVIII, aparecen abundantes testimonios de la iconografía festiva con un sólido y reconocible contexto urbano.



Son obras de muy diversas características físicas, y también de intenciones, pero nos proporcionan un espléndido testimonio de la Sevilla del momento. A veces la fortuna ha permitido que la mirada sea la del topógrafo, y que nos encontremos con una expresión veraz de un ámbito urbano concreto: así, y frente a la plaza de S. Francisco idealizada que veíamos en Meunier, un dibujante anónimo (**ANEXO. Imagen 25**) retrata ese lugar fundiendo la planta con los diferentes alzados de sus frentes, con el fin de proceder a su conversión en plaza de toros durante el *lustro real*, esto es, la estancia de la Corte de Felipe V en la ciudad. Con ello, y a pesar de ciertas simplificaciones en la visión de los edificios menos relevantes, tenemos una panorámica bastante precisa de ese espacio.



De todos modos, serán dos representaciones vinculadas al propio monarca y a su sucesor en el Trono, Fernando VI, las que nos aproximen mejor a la imagen urbana de la ciudad en esos momentos. Aunque el grabado fue utilizado para ilustrar un libro editado en 1748, la vista de la entrada real en Sevilla en 1729 realizada por Pedro Tortolero (**ANEXO. Imagen 26 –detalle–**) es una vista urbana parcial en la que destaca sobre todo el punto de vista elegido. Ya que el rey ingresó en la ciudad a través de la Puerta de Triana, lo que la perspectiva muestra es una panorámica en la que se pueden observar el barrio de Triana, la zona del Arenal y algunos edificios religiosos intramuros cuya identificación vuelve a ser, en los casos en que no están marcados en el grabado, problemática.



En realidad, esto no es achacable al autor, ya que en realidad se limitaba a seguir el camino marcado por las vistas generales desde mediados del siglo XVII, algo que incluso se ratificaba cuando se podía suponer una mayor precisión. Me refiero aquí a una obra singular, quizás de encargo, y que hoy se conserva en el ayuntamiento hispalense: la vista anónima de la ciudad fechada en 1726, y que se maneja con gran libertad a la hora de mostrar edificios relevantes como el Salvador o la Anunciación (**ANEXO. Imagen 27**).



También obras únicas son los ocho lienzos de Domingo Martínez con los que la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla quiso perpetuar un acontecimiento singular: las fiestas – denominadas en la época *máscaras*- con las que se celebró la proclamación de Fernando VI como rey (**ANEXO. Imágenes 28 a 32**). En estos cuadros de gran formato, dedicados sobre todo a la procesión cívica que tuvo lugar con ese motivo, el entorno de la Catedral, la calle Génova –actual avenida de la Constitución- y la plaza de S. Francisco son un escenario que se retrata con relativo detalle. El sentido de las obras, muy próximo al de las complejas escenografías teatrales de la época –en definitiva la procesión tiene mucho de *drama en la calle*-, parece encontrarse sobre todo en la sensación de estar, más que nunca, sumergidos en esta Sevilla, que nos envuelve en una escena donde lo permanente y lo efímero se encuentran. No deja de ser significativo, sin embargo, que una obra tan colorista sea la que nos traslada a la ciudad de esos momentos, decaída y deprimida, necesitada de un impulso que tardará mucho en llegar.





## APARTADO 4. SEVILLA MENSURADA: EL PLANO DE OLAVIDE O EN INSTANTE DECISIVO

### 4.1 Análisis de la imagen urbana en el tránsito hacia el mundo contemporáneo

En la bibliografía en lengua española aparece la expresión *instante decisivo* como traducción de la francesa *images à la sauvette*, que de un modo literal podría ser entendida como *imagen (captada) a hurtadillas*. La expresión se debe al famoso fotógrafo Henri Cartier-Bresson, y aquí me sirve para reflexionar, aunque puede resultar paradójico, no sobre un documento que surge de modo espontáneo, sino sobre una obra muy meditada, y también cargada de intención: el plano de la ciudad de Sevilla publicado en cuatro planchas en 1771, y que se conoce por el nombre de la persona por cuya disposición “se levantó y abrió”, el asistente Pablo de Olavide (**ANEXO. Imagen 1**). Y es que la primera planta completa de la ciudad se va a convertir en una fuente clave para entender las relaciones entre la imagen urbana y la propia realidad de su dinámica vital, ya que se trata de un *documento de acción*. Es un plano, pero también es una pieza cargada de intencionalidad, ya que en la misma pueden rastrearse las cuestiones pendientes del urbanismo sevillano e incluso vislumbrar actuaciones que se convertirán ya en realidad a lo largo de un crucial siglo XIX.

Comencemos su análisis por la figura del comitente. Hombre de confianza del rey Carlos III, Pablo de Olavide, nacido en las lejanas tierras del virreinato del Perú, se convierte en ejecutor de una política inspirada por el discurso enciclopedista. Fue responsable de uno de las actuaciones más importantes desde el punto de vista territorial y urbanístico en la España del XVIII, las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, y se convirtió en asistente de Sevilla en 1767. Desde este puesto impulsará numerosas medidas que pretendían sacar a la ciudad de su atraso. El carácter de las mismas estaba dictado por un deseo de mejorar las condiciones higiénico-sanitarias de la población, e introducir o regular servicios básicos hasta ese momento casi inexistentes. La idea de una planta general urbana es una expresión simbólica de todo ello, pero también adquiere el carácter de instrumento para hacer efectivos los cambios necesarios: de hecho, la ejecución de dicha planta –dibujada por el topógrafo portugués Francisco Manuel Coelho y grabada por José Braulio Amat– fue impulsado por una Real Cédula, lo que indica la relevancia dada a esta tarea. Si al hablar de la vista de la ciudad realizada por Brambilla hacíamos referencia a las intenciones del autor como obstáculo para la *objetividad topográfica*, los posibles significados ocultos bajo el plano de 1771 deben adjudicarse al impulsor del proyecto. ¿Cuáles serían éstos? Olavide trata de establecer, en primer lugar, una visión normalizada del hecho urbano, con un lenguaje

que anteponga la claridad y la concisión a las posibles excelencias artísticas. Tengamos en cuenta que bajo su mandato se estableció la primera división de la ciudad alejada del antiguo criterio religioso de las *collaciones*: la escala determinada por las categorías descendentes de *cuarteles*, *barrios* y *manzanas*, implica una organización dictada por criterios esencialmente racionales. La imposibilidad de entender Sevilla como una cuadrícula regular no es un obstáculo para superponer a su compleja trama un sistema lógico, capaz de asimilar todo tipo de actuaciones y demandas. El establecimiento de censos precisos –con su correspondiente repercusión en levas e impuestos–, las tareas de mantenimiento de calles y plazas, la mejora en la distribución de las aguas o el desarrollo de un servicio de limpieza, quedan facilitados por dicho sistema.

Pero junto a esta primera reflexión cabe introducir otras. La primera parece unida de modo metafórico a la propia idea de una planta general. La ciudad, más que responder a una realidad estable, es un recinto *muerto*. La larga crisis iniciada con el siglo XVII se ha ido agravando con el tiempo, y a los males endémicos –epidemias, inundaciones– se fueron uniendo otros acontecimientos que terminaron por liquidar los posibles signos de recuperación. De los 150.000 habitantes que poblaban Sevilla a fines del siglo XVI, apenas 80.000 la ocupan hacia 1770. Al margen de las interpretaciones demográficas que de ello hagamos, sólo la parálisis de la vida económica y social puede explicar este balance. El traslado de la Casa de Contratación desde Sevilla a Cádiz en 1717 certificó *de iure* la pérdida del antiguo monopolio comercial con América, liquidando con ello el emblema más representativo del antiguo esplendor. Sólo celebraciones episódicas sacaban a la ciudad de su decaimiento, que se vio agravado una vez más por las consecuencias de un desastre natural: el llamado *terremoto de Lisboa* de 1755. Este seísmo perjudicó sobre todo al caserío más humilde, y provocó la ruina de numerosos inmuebles: la ciudad se llenó de solares que, ante la falta de pulso económico, no fueron ocupados en mucho tiempo. No se trata tan sólo de una anécdota trágica, sino de la evidencia de que cuando se levanta el plano de Olavide existen dentro del antiguo recinto histórico numerosos espacios sin edificar, ya que a estos solares han de unirse las formidables extensiones de terreno libres que existen en el interior de los recintos conventuales. El balance es claro: el territorio de la Sevilla almohade, tras cinco siglos de vigencia, no ha sido aún colmatado. Ante esta situación, la demanda de terrenos extramuros no puede tener un carácter sistemático con el que sentar las bases de un crecimiento que establezca nuevos límites para la ciudad. De ahí que los edificios singulares levantados por estos años fuera de las murallas –la plaza de toros de la Real Maestranza o la Real Fábrica de Tabacos– aparezcan todavía como piezas aisladas sin un contexto urbano vecino. Es lógico que, ante esto, las reformas urbanísticas de Olavide se dirijan al interior del recinto histórico, pero también que se produzcan tímidos intentos de mejora y urbanización fuera de éste. Entre los primeros cabe destacar la actuación llevada a cabo en la zona de la antigua mancebía, y que concedieron su actual traza geométrica a calles como Castelar o a la plaza de Molviedro. Por su parte, los trabajos acometidos entre las murallas y el Guadalquivir, o en toda la orilla del arrabal de Triana, no sólo atendieron a las tradicionales razones defensivas contra las crecidas del río, sino que se interesaron por otras cuestiones menos *tangibles* como el ocio. Aunque las reformas del siglo XVIII en la Alameda de Hércules seguían haciendo de ésta el gran paseo de la ciudad, Olavide no quiso olvidar las posibilidades que ofrecían las márgenes fluviales; por eso, y con un cierto carácter de anticipación sobre el urbanismo del XIX, impulsó las plantaciones de arbolado y la regularización de terrenos junto al río, sobre todo entre las puertas de S. Juan y de la Barqueta.

## 4.2 Valores simbólicos de una representación: presente y devenir futuro

Hasta aquí los apuntes que relacionan el plano con la ciudad de ese momento, pero parece obvio, ya que en cierta medida lo he apuntado con anterioridad, indicar que del documento pueden efectuarse otras lecturas. Creo que la más interesante para los objetivos de este trabajo es la que pone el proyecto de Olavide en contacto con un tema clave en la ciudad: la religión. La *ciudad-templo* se había consolidado durante los siglos anteriores. No sólo por los edificios singulares o por el peso específico de las ceremonias públicas sagradas; son incluso mucho más contundentes las estrategias que tendían a la sacralización permanente del espacio urbano. Pensemos, por ejemplo, en la conversión de las fachadas de los templos en retablos, lo que proyecta la función del edificio religioso hacia su entorno. No parecen bastar espacios de transición entre la vida activa y la contemplativa, como los compases de los conventos; tampoco se contenta la Iglesia con la creación, de la mano del Barroco, de interiores de templos – desde Sta. María la Blanca a S. Luis de los Franceses- o de capillas –las de las Hermandades Sacramentales, como las del Salvador o Sta. Catalina, son buenos ejemplos de ellos- cuya visión trastoca por completo los sentidos. La propagación de la fe planteada por la Contrarreforma no podía quedar limitada por los muros de las parroquias, sino que debía contar con herramientas capaces de alcanzar a una población cada vez más castigada por la crisis. Sin embargo, no podemos hablar tan sólo de un significado pedagógico, como el que tenían en la Edad Media los *libros en piedra* de portadas y claustros. Las fachadas barrocas, los grandes muros ciegos de los conventos y las *grutas doradas* de los templos hispalenses eran, sobre todo, un signo de poder: una advertencia, un tanto paradójica si queremos, sobre la fugacidad de la vida y lo efímero de sus esplendores. Veamos cómo podemos percibir este hecho a partir de una *segunda lectura* del plano.

Con una mirada distinta a la que observábamos en las vistas generales de la Edad Moderna, esto es, sin poner el énfasis en su esplendor, la planta general de 1771 contabiliza minuciosamente los edificios religiosos de la ciudad: entre iglesias, conventos, beaterios, ermitas, hospitales, colegios y seminarios, instituciones todas bajo el control y la jurisdicción de la Iglesia, se recogen más de ciento treinta inmuebles. Si comparamos esto con los edificios públicos civiles destacados por Coelho, el balance es demoledor, ya que éstos apenas superan la veintena. Las impresiones visuales son, además, muy importantes a la hora de observar un plano, y la imagen de Sevilla en éste no puede ser más clara: bien por su propia volumetría y por la superficie construida que ocupan, bien por la ya comentada influencia sobre el entorno, las arquitecturas religiosas imponen sobre la ciudad su impronta. Si hemos convenido hasta ahora que las murallas determinaban la forma exterior de la ciudad, habremos de aceptar también que la continuidad de muchos aspectos de la trama interna no puede ser entendida sin los edificios sagrados. Quizás sea aventurado plantearlo así, pero es muy posible que, en el contexto del discurso ilustrado, la sobreabundancia de dichos edificios no sólo sea un condicionante, sino un obstáculo para el desarrollo de una ciudad moderna. Para Olavide, influenciado por los ejemplos franceses de su tiempo, la mejora de las condiciones de vida en las ciudades pasa por una racionalización de las mismas, lo que conlleva la revisión de las relaciones entre lo civil y lo religioso dentro del espacio

urbano. Pensemos que ello está de algún modo en consonancia con las medidas adoptadas por Carlos III para el conjunto de la nación, y dentro de las cuales destaca la expulsión de los jesuitas, ordenada en 1767. Lógicamente, esto impregna también la actividad pública de Olavide –la propuesta de supresión de hermandades y cofradías sería el ejemplo más claro de esto-, lo que parece ir en consonancia de esta interpretación del plano. Además, ello tendría una ratificación histórica posterior: la ocupación francesa y las sucesivas Desamortizaciones marcarán una política urbana para el siglo XIX en la que la modernización de la ciudad pasará inevitablemente por la desaparición de un buen número de conjuntos y edificios religiosos, aunque ello tenga como contrapartida muy sensibles pérdidas en el patrimonio. Y es que el conflicto entre la permanencia y el cambio va a ser probablemente el más relevante para la Sevilla de la siguiente centuria y, por supuesto, para su reflejo en la imagen.

## APARTADO 5. SEVILLA MULTIPLICADA: PERMANENCIAS Y RENOVACIÓN EN EL SIGLO XIX

En 1861, el poeta Gustavo Adolfo Bécquer publica en “El Contemporáneo” una reseña de *La soledad*, “colección de cantares” de Augusto Ferrán. Casi en el arranque del texto, encontramos estas frases: “Sevilla, con su Giralda de encajes que copia temblando el Guadalquivir y sus calles morunas, tortuosas y estrechas (...) Sevilla, con sus rejas y sus cantares, sus cancelas y sus rondadores, sus retablos y sus cuentos, sus pendencias y sus músicas, sus noches tranquilas y sus siestas de fuego, sus alboradas color de rosa y sus crepúsculos azules (...) apareció como por encanto a mis ojos, y penetré en su recinto, y crucé sus calles, y respiré su atmósfera, (...) y aspiré con voluptuosidad la fragancia de las madre selvas que corren por un hilo de balcón a balcón, formando toldos de flores; y torné en fin con mi espíritu a vivir en la ciudad donde he nacido ...”. Algo menos de un año después, en noviembre de 1862, las páginas de ese mismo periódico acogen la narración *La Venta de los Gatos*, y sus impresiones de Sevilla presentan un cambio radical. El protagonista de la historia dice así: “Cuando el azar me condujo de nuevo a la ciudad que los poetas en su hiperbólico lenguaje llaman “reina de Andalucía”, una de las cosas que más me impresionaron fue sin duda la completa transformación que había sufrido (...). Yo dejé una ciudad grande, hermosa sin afectación, tal vez con abandono, llena de encanto propio, con un aspecto y una fisonomía originales y característicos, y la hallé tan mudada que sólo puedo comparar el efecto que me hizo al verla con el que experimentaría un entusiasta de nuestras costumbres y nuestros trajes típicos al tropezar una cigarrera del barrio de Triana con una crinolina a la emperatriz, un sombrero de tope alto y el pelo a la Fuoco”. ¿Cuál es la verdadera Sevilla de la época, la que Bécquer idealiza en el primer texto o la que él mismo repudia y critica en el segundo? Probablemente no sea necesario elegir ninguna de las dos ciudades, sino que ambas se necesitan para explicar la realidad de una capital en la que el peso de la historia y los procesos de modernización protagonizaban una compleja convivencia.

Vemos, por tanto, que la realidad está cambiando, pero también que hay en marcha un proceso de idealización que tendrá una enorme repercusión en el futuro. Precisamente por ello, también puede intuirse un hecho que a la larga resultará clave en dicho proceso: si las miradas de los visitantes que se acercan a la ciudad parecen apuntar en una dirección preestablecida, ¿por qué decepcionarlos? ¿No debería producirse un tipo de paisaje urbano acorde con esta visión? ¿No parece llegado el momento en que Sevilla misma se construya a imagen y semejanza de sus propias representaciones?

Para comprender esto será mejor que revisemos el tema de las lecturas de la ciudad a lo largo del siglo XIX tomando como referencia el esquema utilizado para el estudio de la

Edad Moderna, con el fin de entender mucho mejor las variantes que aparecen. No obstante, conviene revisar un tanto el modelo. Si ya en la época de la cultura renacentista y barroca veíamos cómo el esquema no podía ser rígido, al producirse continuas mezclas entre las *formas* –es decir, las representaciones entendidas según su materialización- y los *géneros* –las imágenes analizadas en función de su contenido-, el nuevo tiempo marcado por el progreso científico y tecnológico del XIX aconseja una fórmula transversal, donde exista una mayor flexibilidad para reconocer las líneas que entrelazan ambos niveles de análisis. En este sentido, el análisis será más detallado en lo que hace referencia al objeto representado, ya que los cambios en las *formas*, aun siendo verdaderamente importantes, pueden ser explicados también a través del objeto narrado, pintado, impreso o fotografiado. Lo que podemos, no obstante, certificar es que todas las visiones de la ciudad que utilizemos van a operar, con diferentes matices, haciéndose eco de la tensión entre la Sevilla que mira al pasado y las transformaciones que mejoran su realidad pero que la asimilan al contexto internacional con el consiguiente conflicto de identidad.

## 5.1 Ampliación y sistematización de los medios: libros, estampas, fotografías ... y dibujos

Como ya se puede extraer del prólogo a este apartado, *la ciudad construida con la palabra* adquiere una enorme importancia; y es que no sólo se asiste a la consolidación de Sevilla como tema, sino que géneros hasta ese momento poco desarrollados van a experimentar un aumento cuantitativo y cualitativo –las ficciones con un claro e influyente marco urbano-, o se van a transformar –la literatura de viajes- de un modo absoluto. Comencemos por este segundo bloque.

Creo imposible realizar una lectura sobre la Sevilla del siglo XIX sin que los libros de viaje ocupen un papel principal. Como escribe José Antonio Muñoz Rojas en sus *Ensayos anglo-andaluces ...*, “(Desde principios del XIX) ... la imagen que se tiene en el mundo de España será la romántica y, como personificación más representativa de ella y de lo español, Andalucía y lo andaluz, con el riesgo inevitable de las desfiguraciones de ambas”. Si añadimos un eslabón más a esta cadena, la capital hispalense también serviría como resumen de lo anterior. Y esta convención, que aplica el ejercicio casi metonímico de elegir la parte como expresión del todo, es la consecuencia de la aparición de un abundante catálogo de textos cuya primera *edad de oro* coincide con el triunfo del Romanticismo, aunque su vigencia perdurará mucho más que la de este gran movimiento cultural. Entre 1830 y 1860, viajeros ingleses y franceses en su mayoría, pero también de otras naciones europeas e incluso del otro lado del Atlántico, fijaron una interpretación de España cargada por igual de fascinación y de prejuicios. En sus obras podemos observar miradas que oscilan entre la erudición y el positivismo hasta las que de un modo preconcebido sólo atienden a la confirmación del tópico; también vamos a encontrarnos, y esto es de gran importancia, con autores que prefiguran abiertamente las guías que comenzarán a extenderse a partir de finales del XIX y principios del XX. Hay, además, otro elemento importante en estos libros, y que no obstante será objeto de estudio por separado: estos relatos de las experiencias de los viajeros aportan poseen un plus para la *construcción* de la imagen de la ciudad, ya que

suelen utilizar con frecuencia representaciones gráficas, tanto grabados como, con el siglo avanzado, fotografías.

No creo que sea necesaria, en un estudio de estas características, la relación detallada del perfil de estos viajeros –de Delacroix a George Borrow, de Antoine Latour a William Clark ...-, sino comentar algunos de los rasgos que les son comunes, porque precisamente de esos rasgos derivará toda una interpretación de la imagen de Sevilla cuya vigencia se mantiene, en cierto sentido, hasta la actualidad. Voy a elegir para ello, como he hecho en otras ocasiones, dos viajeros situados cronológicamente en el inicio y el final de esta secuencia antes comentada: me estoy refiriendo a Richard Ford y a Charles Davillier. A finales de 1830 llegaba a Sevilla el primero de ellos como arranque de una larga estancia española de casi tres años; en 1862 eran el barón Charles Davillier y el ilustrador Gustave Doré quienes, tras recorrer las provincias de Granada, Málaga y Cádiz, se establecen por un tiempo de la capital hispalense. El inglés Ford era un heredero de la mentalidad ilustrada que se adentra en un territorio que le fascina y le enerva a partes iguales. Por su parte, Davillier y Doré estaban consolidando, a través de la palabra y la imagen respectivamente, un universo en el que la cultura quedaba oscurecida por los tópicos. En ambos casos, el resultado de su viaje serán dos libros de extraordinaria repercusión y donde Sevilla ocupará un papel relevante. Y es que tanto el *Handbook for Travellers ..* de Ford, publicado en Inglaterra en 1844, como el *Voyage ..* de Davillier y Doré, editado ya por entregas en el mismo año de 1862, alcanzaron un gran éxito en Europa. Sus visiones, sin estar enfrentadas, presentan notables diferencias, y creo que pueden ser invocadas como extremos de una imagen de España, de Andalucía y, para nuestros intereses, de Sevilla, a la que conviene dedicar algún comentario. Ford, un enamorado como él mismo dice de “las cosas de España”, escribe su libro para que sea útil a los viajeros que recorran el país o que preparen su viaje por él. Le gusta detenerse en la explicación prolija de costumbres y lugares, acudiendo siempre a fuentes de la mayor fiabilidad. En cierta medida, el espíritu del *Manual* de Ford es una mezcla entre la obra de un sevillano que él conoció de primera mano –las *Cartas de España* de José María Blanco White, publicadas originalmente en inglés en 1822- y una guía para el público anglosajón, en la que la observación erudita comparte terreno con el sentido práctico. Volveremos, no obstante, a Ford cuando toque analizar sus dibujos, curiosamente no utilizados para su libro, y que sin embargo constituyen uno de los mejores –¿el mejor, quizás?- conjuntos de imágenes de la iconografía hispalense.

Por su parte, en el texto de Davillier domina, como ya he indicado, una visión deformada de la realidad, que arranca de la pasión orientalista que tanto atrajo al mundo del Romanticismo para internarse por los terrenos del tipismo pintoresquista. Recordemos que para los primeros viajeros por la España del XIX, Andalucía –y dentro de ella, lógicamente, Sevilla- se había convertido en la posibilidad del encuentro con un “Oriente cercano y comfortable”. No era necesario recorrer el Norte de África o asomarse a Bagdad para sentirse transportado al mundo exótico de *Las mil y una noches*. España podía ser, desde la perspectiva del resto de los europeos, una nación atrasada; sin embargo, en ella era posible encontrar, con menos dificultades que las de un viaje por Oriente, la satisfacción a los sueños alimentados por la literatura romántica. El orientalismo se extendió como una de las manifestaciones más características del gusto burgués del XIX: la arquitectura, las artes decorativas, la pintura o la música son buenos ejemplos de esta seducción. En Davillier esto se mezcla con el deseo de subrayar todo aquello que se corresponda con los tópicos que ya empiezan a circular sobre el país. Así, al acercarse a Sevilla por el río van a darle todo el protagonismo a

una circunstancia anecdótica: el encuentro con un picador les sirve para poblar el relato con el peculiar mundo de los toros, llenándose el texto de trajes típicos, del ritual de la fiesta y de la galería de figuras que se asocian a la misma. Después, en la ciudad, habrá la correspondiente descripción de monumentos y lugares, de fiestas como la Semana Santa, pero sobre todo de aquellos lugares donde encontrar el tipismo ansiado. El notable espacio dedicado a los gitanos del barrio de Triana o a las cigarreras nos demuestran que en la mirada sobre la ciudad empiezan a ser decisivas interpretaciones cuya base real es, cuando menos, reducida.

Precisamente ello abre la puerta a un segundo elemento significativo en estas *imágenes de la palabra*, y es la aparición de potentes personajes de ficción sevillanos que se convierten en arquetipos de lo español. Si dejamos de un lado al *Fígaro* de Beaumarchais / Mozart / da Ponte / Rossini, que actúa realmente como una antesala de lo que sucederá en el XIX, es evidente que las figuras de Don Juan Tenorio y de la cigarrera Carmen serán de gran importancia para la proyección de la ciudad fuera de sus fronteras. Aunque el mito del burlador libertino hunde sus raíces en los siglos XVII y XVIII –Tirso, Molière; otra vez Mozart y da Ponte-, es evidente que las aproximaciones de la siguiente centuria –Mérimée y *Les Âmes du purgatoire* en 1834; Zorrilla y su *Don Juan Tenorio* en 1844- sirvieron para extender la fama del personaje, que además subrayó su carácter sevillano al establecerse un vínculo con una figura singular de la ciudad barroca: Miguel de Mañara, el refundador de la hermandad de la Santa Caridad. La realidad –lejana ya en el tiempo, oscura por tanto- y la ficción se superponían sobre el panorama de una ciudad en la que, puestos a elegir, *se imprimía la leyenda*. Por su parte, el mito de la cigarrera independiente, de sexualidad agresiva y preludio de las *mujeres fatales* que proliferarán en las ficciones del siglo XX, la Carmen creada por Prosper Mérimée en 1845, es en este caso una figura *de nueva planta*. Sin claros precedentes históricos, la historia que la rodea es sobre todo la de lugares de la ciudad – la Fábrica de Tabacos, la Plaza de Toros- y personajes –militares, bandoleros, toreros, cigarreras ..- que desde entonces –y mucho más con el éxito de la ópera de Bizet, estrenada en 1875- quedarán grabados en el inconsciente colectivo. Los libros y los escenarios serán, a través de estas obras, formas de trasladar la imagen de Sevilla a unos públicos para los que la misma será más aún un lugar pintoresco y exótico.

Esto, en cierta medida, nos permite comprender el salto de escala que el tema de la imagen va a experimentar en el siglo XIX: más libros, más representaciones teatrales u operísticas, más espectadores ... La *imagen que se multiplica* no va a ser ajena a ello: la técnica del grabado se hace más variada y la producción se eleva, tanto la de la estampa separada como la de los libros que la usan como lustración. Cada vez es más fácil el acceso a estos repertorios iconográficos, cuya variedad temática va incrementándose. Por si esto no fuera suficiente, antes de llegar al ecuador de la centuria, va a aparecer un nuevo modo de expresión: la fotografía. Aun cuando las estampas continúen *vivas* durante buena parte del siglo, esta irrupción de una *reproductibilidad mecánica* nueva a gran escala modifica lo acontecido hasta aquí. El crecimiento exponencial de las imágenes hace que, como en el grabado, el abanico de éstas se amplíe en cuanto al objeto representado; además, las posibilidades de trasladarlas al espectador –libros y publicaciones periódicas; colecciones; la tarjeta postal ...- crea toda una industria basada en la captación de la imagen y su difusión a unos niveles desconocidos hasta ese momento. La fotografía, como técnica contemporánea, se sentirá inclinada a reflejar también los cambios que se producen en el paisaje de la ciudad, tanto para dejar constancia de lo que puede dejar de existir como

para levantar acta de lo nuevo. Precisamente detrás de esta voluntad de certificación se pueden percibir ecos de un hecho específico de la fotografía: si al grabado o a la pintura siempre le concedemos la libertad de la inventiva, con el nuevo invento esto no será así. Aparecerán, por tanto, los primeros conflictos entre la *verdad* de la expresión fotográfica —el carácter de la fotografía como testimonio *notarial* de lo acontecido— y la posibilidad de manipulación de ésta, desde el momento en que la fotografía ve cambiar su estatus desde la simple captación de la realidad hasta la *recreación* de ésta como relato, al tiempo que se iniciará la reivindicación de un carácter *artístico* de la misma.

Pensemos, por ejemplo, en un caso concreto a través del cual estudiar estos procesos. Uno de los repertorios iconográficos más importantes de la España del siglo XIX, y en el que la ciudad de Sevilla, lógicamente, posee un gran peso, es la colección de fotografías de Jean Laurent. Los catálogos de “Laurent y Cía.” permiten la venta directa de fotografías, y se convierten en un recurso habitual para editar, a partir de las obras que forman parte de los mismos, tarjetas postales o para ilustrar todo tipo de obras. Se trata, por tanto, de un desarrollo empresarial de la nueva técnica cuando ésta tiene poco más de dos décadas de existencia. Conectado con ello indudablemente, las fotografías dirigen su atención a una temática cada vez más amplia. El afán documentalista tradicional aparece subrayado continuamente con las abundantes visiones de la Catedral, el Alcázar, la Casa de Pilatos, el Hospital de la Sangre o el Monasterio de Santa Paula, por citar sólo algunos de los edificios singulares más destacados (**ANEXO. Imágenes 33 a 35**).





SEVILLA. — 2132 — Portada del Convento de S<sup>ta</sup> Paula. — Laurent y Cia. Madrid. —

No obstante, existe también el deseo de mostrar el presente de la ciudad, de un presente en el que surgen piezas de un valor extraordinario, tanto material como simbólico, y que se incorporan con prontitud a la imagen de Sevilla. Es el caso del Puente de Isabel II, conocido popularmente como “Puente de Triana”. Aunque pueda resultar sorprendente, el único modo de cruzar a pie el Guadalquivir durante siglos fue el puente de barcas que comunicaba la ciudad con el vecino arrabal, y que es imagen habitual en todas las representaciones de la Edad Moderna. La nueva obra, diseñada por los ingenieros franceses F. Bernadet y G. Steinacher e inaugurada en 1852, pasó a convertirse en un hito de la ingeniería y la arquitectura modernas de Sevilla, pero también en una nueva referencia iconográfica. Observando las imágenes que tienen al puente como protagonista -la espléndida *Vista de Sevilla* que Manuel Barrón realiza por encargo de Isabel II (ANEXO. Imagen 36) o las numerosísimas fotografías del propio Laurent, de Clifford y de otros autores de la época-, podemos percibir un cambio respecto a las actitudes del paisajismo romántico, pendientes sobre todo de los signos del pasado. Ya no es un monumento histórico como la Torre del Oro el que fija la mirada del paisaje sobre el Guadalquivir, sino que se trata, como ya he señalado en otras ocasiones, “de un artefacto sin pasado”.



Pero en las imágenes de Laurent hay elementos que permiten reflexionar también sobre problemas inherentes a la condición específica de la fotografía. Uno de ellos es el escaso protagonismo de la figura humana en sus obras, salvo en aquéllas donde se requiere por su propia temática, esto es, en el caso de las fiestas o en el de los *tipos populares*. La mayor parte de las fotografías tienen un cierto toque fantasmagórico que surge de la ausencia de vida, de figuras que crucen el encuadre. Esto no es algo excepcional, ya que hay una tendencia en la fotografía de arquitectura –que aún hoy subsiste- a que edificios y espacios aparezcan desiertos, a no ser que la figura sea utilizada de un modo instrumental. Es cierto que en algunas imágenes del siglo XIX podemos encontrarnos también con que esto obedece a una limitación técnica relacionada con el tiempo de exposición, pero esto no es lo habitual ni creo que afecte sustancialmente al trabajo de Laurent. En su caso hay que hablar, como en otros muchos, de un deseo de *sacralizar* el monumento o el lugar, entendiendo la presencia

de personajes como un *fallo en la mirada*. No creo además que sea ajeno a ello el hecho de que la fotografía, además de un documento, reivindica también su *status* de obra artística, y que dicha condición viene dada en casos como éste no por la originalidad del encuadre o la dificultad en su realización sino por la perfección académica que inevitablemente debe evitar algo contingente como es la aparición de una figura.

Sin que sean desde luego tan significativos los cambios como en la imagen múltiple, la ***imagen singular*** experimentará también novedades. Puede reservarnos, por ejemplo, casos tan notables como el gran *corpus* prefotográfico de Richard Ford, un anticipo de las colecciones que antes he analizado. Por su excepcionalidad, creo que conviene detenernos en él brevemente. Observando sus dibujos sevillanos, vemos que en Ford se produce una cierta represión de la fantasía: quiere ser ante todo un notario de la realidad. La invención y la manipulación no forman parte, salvo en muy contadas ocasiones, de su obra. Son mucho más libres las interpretaciones que traslada a sus textos que las que realiza de lo observado al natural y que traslada al papel con el lápiz, la tinta o la aguada. Las licencias se limitan a algunos personajes anecdóticos –el cura, el mendigo, los majos y majas- que se repiten muy a menudo, y de los cuales se sirve para aportar color local y, en muchas ocasiones, para dar escala y proporciones a lo representado. Si comparamos las obras de Ford (**ANEXO. Imagen 37**) con las de sus amigos, los pintores John F. Lewis o David Roberts (**ANEXO. Imagen 38**), nos damos cuenta de que existen notables diferencias en cuanto a la factura y, sobre todo, en cuanto a las intenciones: Ford, con su trazo casi siempre abocetado, con su insistencia en mirar las ciudades desde la distancia –que nos recuerda, con casi tres siglos de distancia, los dibujos de Antón van Wyngaerde-, con los meticulosos retratos del entorno de Sevilla y sus murallas, o con la representación de edificios y espacios que habitualmente quedaban fuera de la mirada de los artistas –¿cuál es el sentido de retratar, por ejemplo, el cementerio de S. Sebastián, la portada de las Carnicerías o la plaza de Villasís?-, trabaja en realidad para sí mismo. Pensemos que, al contrario de lo que ocurre con los mencionados Roberts y Lewis, pero también con los franceses Adrian Dauzats y Pharamond Blanchard, o con el español Pérez Villaamil, las obras de Richard Ford nunca darán el salto a la ilustración en forma de grabado, como si el autor del *Hand-Book* reconociera la distancia entre los artistas y el *aficionado* que es en realidad.

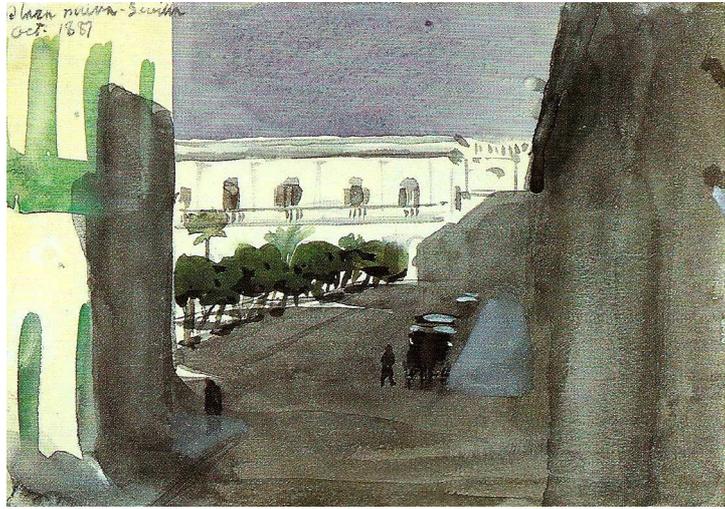


A partir de comentario puede también apreciarse otro elemento decisivo en este campo: la importancia de un flujo sostenido de viajeros que llegan a la ciudad como parte del *viaje por España y Andalucía*. Ello se manifestará en dos niveles. Por un lado, los artistas foráneos van a aprovechar su periplo para realizar obras en las que la ciudad se convierta en protagonista, aplicando a ellas las notas estéticas del momento. Pensemos, por ejemplo, en una figura que ha alcanzado en esos momentos un gran renombre

internacional como Mariano Fortuny: en sus repetidas visitas a la ciudad durante la década de los sesenta y los setenta se asoma a algunos de los espacios más reconocibles de Sevilla para retratarlos a través del color, con una enorme soltura (**ANEXO. Imagen 39**).



Éste sería también el modo de aproximarse a la ciudad de otros artistas como el sueco Anders Zorn o el norteamericano Francis Hopkinson Smith, quienes parecen establecer con sus usos cromáticos una cierta dimensión genérica *mediterránea* para la representación de espacios y paisajes andaluces o del norte del continente africano (**ANEXO. Imágenes 40 y 41**). Por su parte, la segunda mitad del siglo asiste a la consolidación de una nueva generación de artistas sevillanos quienes, a través del género del paisaje –muy valorado, precisamente, por los pintores europeos que recorren España- encontrarán una clientela estable e incluso un primer reconocimiento a nivel académico. Sevilla se verá retratada a lo largo del XIX por tanto de muchos modos, lo que hará más rica la escena urbana, desbordando ya los límites de la Edad Moderna. Precisamente por ello creo que se impone iniciar el análisis de este amplio conjunto iconográfico.



## 5.2 Un caudal inmenso de imágenes: los fragmentos se imponen a la globalidad

Quizás uno de los signos más evidentes del cambio que la ciudad va a experimentar durante el siglo XIX sea el retroceso constatado de las *vistas generales unitarias*. La visión global de Sevilla que se resumía en las coordenadas de una estampa empieza a ser cada vez más difícil de articular. Como la mayoría de las ciudades importantes del mundo occidental, ya empezaba a resultar complicado mostrar los diferentes niveles de lo urbano con una imagen única: la suma de fragmentos se hace más efectiva para sintetizar el complejo mundo contemporáneo. Curiosamente, este código visual entra en crisis cuando aparece una nueva forma de entender las ciudades, y que por encima de la representación va a preferir la utilidad: me estoy refiriendo a las cartografías. Con los planos no se trata tanto de aproximar una población a quien no la conoce, sino de elaborar una herramienta para el conocimiento, un instrumento técnico de síntesis a partir del cual poder dar el paso hacia utilidades concretas. Detengámonos pues en este desdoblamiento de lo unitario.

Si revisamos los dibujos realizados por Richard Ford en España, un número importantísimo de ellos corresponden a paisajes y a vistas de ciudades desde la distancia. No hay población importante a la que el viajero inglés se acerque –de Santiago de Compostela a Granada, de Zaragoza a Salamanca– sin intentar trasladar al papel una visión completa de la misma en una sola perspectiva. Como ya señalé con anterioridad, su manera de proceder, sin alcanzar el rigor topográfico de Wyngaerde, sí que parece erigirse como el último eslabón de esa cadena de representaciones. En el caso de Sevilla, intenta buscar todos los puntos de vista que le permitan mostrar la ciudad dentro de un campo acotado, y también entenderla en su relación con el entorno: ya sea desde las cercanías de Gelves, desde S. Juan de Aznalfarache o, como otros muchos antes que él, desde el Aljarafe (**ANEXO. Imágenes 42 a 44**), la ciudad y el río componen un paisaje especialmente grato para Ford.



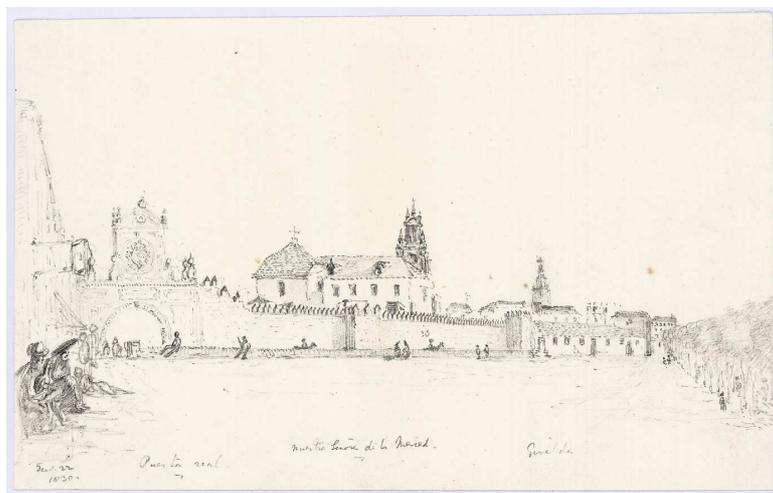
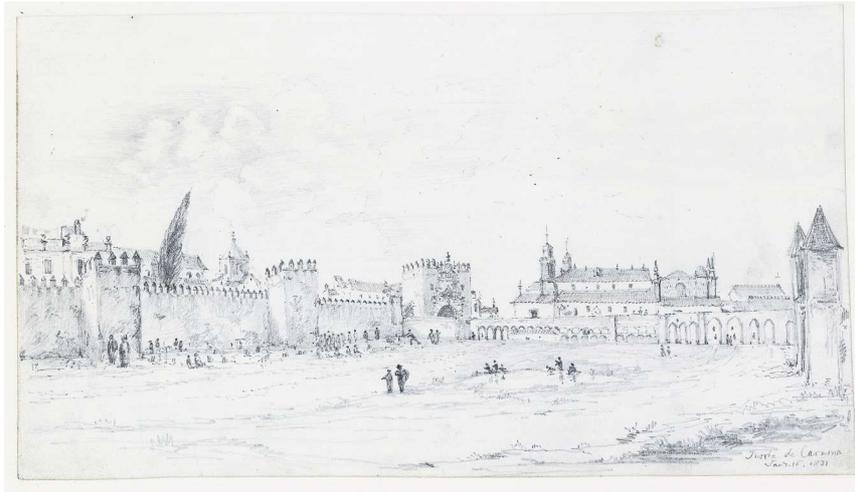


Pero a esto debemos añadirle otro dato: no contento con esto, en el catálogo de sus dibujos van a adquirir más importancia que el interior monumental de la ciudad los alrededores de la misma. De no ser por él, careceríamos de una mirada en detalle sobre el elemento que más ha condicionado la imagen de Sevilla, el cerco fortificado almohade. Justo cuando el sistema de puertas y murallas, por su obsolescencia, está llamado a desaparecer, Ford se detiene en este territorio. Así, nos describe detalladamente buena parte de su perímetro y, por si ello no fuera ya suficiente, arroja también luz sobre unos espacios que, a las puertas mismas de la ciudad, parecían aún detenidos en el tiempo (**ANEXO. Imágenes 45 a 48**). Su mirada, por tanto, parece reconocer la dificultad de la empresa, que lucha contra el tiempo —el necesario para los apuntes; el que, a más largo plazo, anuncia el final del mundo que retrata- y también contra un mundo que se transforma a toda velocidad.



De todos modos, no es que Ford cierre del todo una época, ya que podemos intuir en él muchos de los elementos que la imagen de Sevilla como conjunto terminará integrando en el siglo XIX. Es evidente que la mirada *prefotográfica* de Ford dejará de tener sentido cuando aparezca esta revolución tecnológica, pero vamos a ver también que con ella no se produce la amortización del legado anterior. Creo que esto lo representan muy bien dos autores, Alfred Guesdon y el ya mencionado J. Laurent, a través de los cuales introducimos en el cambiante rostro de la ciudad en el ecuador del XIX.

Es evidente que para un trabajo de estas características resulta fundamental establecer con certeza el momento de la primera imagen de la ciudad desde el cielo. Menos útil quizás que el plano topográfico, y sin tanta intención como otras iconografías analizadas hasta ahora, la visión desde el aire proporciona, no obstante, un punto de vista real no existente en el pasado. Por si ello no fuera suficiente, las imágenes aéreas van a ser posibles justo cuando la fotografía pueda convertirse en una herramienta de extraordinario valor para el conocimiento. Casi con toda seguridad, las dos estampas



sevillanas del pintor y litógrafo francés Alfred Guesdon, que se incluyen en el libro *L'Espagne a vol d'oiseau*, publicado en 1853, fueron realizadas a partir de fotografías tomadas por el inglés Charles Clifford durante sus vuelos en globo aerostático (ANEXO. Imágenes 49 y 50). Aun cuando las imágenes mantengan un cierto aire de familia con las visiones manejadas hasta el momento, esta Sevilla isabelina es ya muy diferente de la retratada por Ford. La capital hispalense vive hacia 1850 un periodo de relativa prosperidad económica, e incluso se respira en ella el aire de *pequeña corte* afrancesada que la presencia de los duques de Montpensier ha traído consigo. En las imágenes de Guesdon parece ya quedar atrás el concepto de *núcleo cerrado e insalubre* que la ciudad arrastraba desde la Edad Media, ya que en cierta medida el conjunto de las murallas ha quedado anulado por el caserío o por la fuerza de las actuaciones en el borde del río; así, en la vista tomada desde las cercanías del Palacio de San Telmo, reclama nuestra atención sobre todo los paseos y jardines que, como “los de la Cristina”, fueron ideados durante la asistencia de José Manuel de Arjona. Se intuye por tanto una estética urbana adecuada a su tiempo. Es la ciudad en la que abrir una plaza o una calle no serán acciones determinadas tan sólo por razones de índole práctica, sino que ponen en juego otras referencias, que pueden ir desde la necesidad de espacios para el ocio, hasta el prestigio de la imagen ciudadana o el ennoblecimiento del entorno de un determinado edificio singular. Ello conllevó, indudablemente, pérdidas patrimoniales significativas, pero el beneficio para la ciudad fue más que evidente. Como en el caso de las puertas y murallas de la ciudad, la *razón práctica* del urbanismo decimonónico se impuso a cualquier otra opinión.



Guesdon retrata en sus vistas una ciudad que comienza a mostrar, no sin tensiones, el doble rostro que ya mencioné en el arranque de este apartado. La Sevilla *a vista de globo* es la de las plazas burguesas y los paseos arbolados junto al río; la que encara la modernización a través de símbolos como el flamante puente de hierro, que unirá desde entonces el recinto histórico con el barrio de Triana en sustitución del viejo puente de barcas. También es la Sevilla de la corte de los Montpensier en S. Telmo, y la de la gran Fábrica de Tabacos, donde Merimée acababa de ambientar su *Carmen*. Precisamente es esta apelación a la mirada del Romanticismo, embarcado en la búsqueda de lo exótico y lo pintoresco, la que nos hace detenernos en el otro rostro de la ciudad. Las estampas de Guesdon también muestran la riqueza de la ciudad pasada, cargada de historias y de leyendas, dominada por la gran masa de la Catedral, y salpicada por un espléndido conjunto de torres, cúpulas y espadañas. Ésta era la Sevilla que alimentaba los sueños de los viajeros decimonónicos, la que les ofrecía la posibilidad de asomarse con facilidad al pasado, o la de vivir fiestas –la Semana Santa o la Feria- y costumbres singulares que, sin embargo, tenían lugar en un espacio urbano y social reconocible para los habitantes de París o Londres.

Parece lógico que estos nuevos tiempos queden reflejados a través de un nuevo medio, y el salto que va desde la litografía a la fotografía es el que va de 1853 a las dos décadas siguientes, esto es, la del trabajo sistemático de “Laurent y Cía.”. Ya hemos hablado sobre el perfil de dicho trabajo, pero aquí me parece interesante recuperarlas para atender a otra perspectiva: ¿puede la cámara sintetizar toda Sevilla en una sola imagen?. Creo que la respuesta ha de ser forzosamente negativa. La fotografía garantiza la fidelidad de la representación, el detalle hasta los extremos que la tecnología lo permite; puede abordar, a través del trabajo con los propios negativos, panorámicas extraordinarias, como la vista del borde del río y de la ciudad que construyen un total de siete negativos (**ANEXO. Imagen 51 –detalle-**), y que nos ofrece, entre otros temas relevantes, la imagen de un puerto de la ciudad ya renovado tras las obras impulsadas por Pedro Pastor y Landero.



Sin embargo, no creo que sea exagerado decir que los impulsores, como Laurent, de esta nueva técnica tienen una cierta conciencia de sus límites. Para que una representación unitaria posea sentido, el fotógrafo debería haber recurrido a los mismos medios que Clifford y Guesdon usaron, para aplicar con posterioridad el ensamblaje, para *manipular* en definitiva. De otro modo, y como se revela en sus imágenes, la tarea resulta imposible: la Giralda marca el límite de la mirada, la cámara gira trescientos sesenta grados, pero no alcanza más que a retratar un mar de tejados y azoteas (ANEXO. Imágenes 52 y 53), salpicados por las mismas torres y cúpulas de las litografías francesas.



Los planos no se plantean este problema: los instrumentos de los que se parte son otros, como lo es también el resultado. En todo caso, y como se detalló en el caso del de 1771 -y también se ha adelantado para los que vienen a continuación-, siempre tienen alguna intención de índole práctica. Si nos ceñimos al siglo XIX son más de diez los planos generales de la ciudad en ese periodo. De modo muy significativo, los dos primeros no llegan hasta la década de los treinta, como si tuvieran que dar testimonio del convulso arranque de la centuria, y ambos abordan la ciudad “y sus alrededores”. El que más novedades presenta respecto al *plano de Olavide* es el de 1832, que José Herrera Dávila incluye en una *Guía de forasteros* de ese año (ANEXO. Imagen 54). Las leyendas ocupan un espacio casi mayor que el de la propia planta, y lo vemos sobre todo como un instrumento al servicio de la publicación donde se incluye. Curiosamente, cuando el propio Herrera Dávila repita en 1848 con otro plano para una nueva guía (ANEXO. Imagen 55), se producirá una transformación notable. Vemos cómo la información sobre calles y lugares sale del plano para pasar al libro, pero lo más significativo es lo que ocurre con la planta de la ciudad: ésta vuelve a ser representada de un modo muy semejante a las del siglo XVIII, pero en los ángulos del plano aparecen los nuevos iconos del progreso: el Puente de Triana, que estaba en esos momentos en construcción, y las estructuras en hierro del Teatro San Fernando. Curiosamente, éste será uno de los últimos planos realizados con la orientación usada desde el siglo XVIII, ya que el siguiente, el de 1868, utilizará la orientación convencional y será ejecutado de acuerdo con técnicas de levantamiento avanzadas. Este plano, realizado por Manuel Álvarez-Benavides (ANEXO. Imagen 56), es con toda propiedad el primer plano *moderno* de Sevilla. Su orientación, el rigor en la representación de la estructura urbana, la información sobre una zona extramuros –recordemos que estamos en un momento clave por lo que se refiere a la eliminación del sistema de puertas y murallas- cada vez más importante y las abundantes leyendas, lo hacen una herramienta imprescindible para el conocimiento de la ciudad del XIX. Es llamativo no obstante que, frente a los *monumentos modernos* de Herrera Dávila, al editarse el plano de 1868 aparezcan en él ilustraciones de la Giralda, la Catedral, el Alcázar o la Torre del Oro, pero hemos de entender que el doble rostro de la Sevilla del XIX nunca deja de estar presente. En cierta medida, los dos últimos planos a los que voy a hacer referencia comparten también los conflictos del siglo, sólo que de un modo particular. El primero sirve a la obra de un médico, mientras que el segundo hace referencia a un problema endémico de la ciudad, las inundaciones. En 1882 se publica la obra *Estudios médico-topográficos de Sevilla* del doctor Ph. Hauser, y para ilustrarla, junto a numerosas tablas dedicadas a cuestiones higiénico-sanitarias, aparece lo que Hauser denomina un “plano demográfico-sanitario de Sevilla” (ANEXO. Imagen 57), centrado en la mortandad en los barrios de la ciudad. Por su parte, en 1890 Juan Talavera de la Vega acomete la tarea de trazar un *Plano Taquimétrico de Sevilla y sus afueras* (ANEXO. Imagen 58), cuyo principal objetivo es reflejar los problemas de la ciudad ante las crecidas periódicas del Guadalquivir. Hauser y Talavera, cada uno a su modo, crean imágenes que nos enfrentan con la realidad: las estadísticas sanitarias y las deficiencias higiénicas que denuncia el primero, o la lucha contra la naturaleza, que son la causa del trabajo del segundo, advierten de lo que quedaba por hacer, y llenan de incógnitas el arranque del siglo XX.





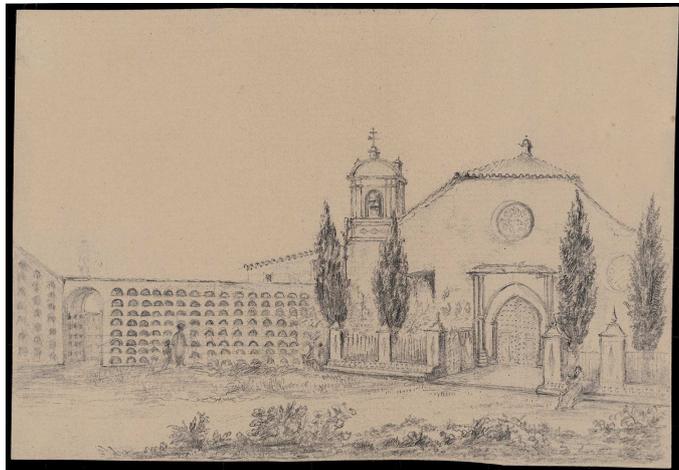


Queda por último revisar el conjunto de las *vistas singulares*, algo que realmente parece difícil dado el inmenso caudal de las mismas. Creo que todo esto puede entenderse con la simple observación de las principales colecciones de imágenes, con independencia de su naturaleza. Así nos daremos cuenta de que cualquier edificio o espacio de la ciudad puede asomarse en algún momento al lienzo, a las páginas de un libro o al papel fotográfico. Si nos fijamos por ejemplo en los dibujos de Ford vemos, como apunté con anterioridad, que nada le es ajeno; por ello no debe extrañarnos que, junto a las visiones de conjunto que la mayoría de sus dibujos ofrecen, nos encontremos con otras apuestas mucho más singulares. Bien es cierto que hay imágenes de la Catedral y de la Giralda, pero no insiste especialmente en estos hitos. A pesar de que existen curiosas ausencias – incluso de espacios y edificios a los que dedica un espacio amplio en su libro, como la Plaza de S. Francisco; o iglesias y conventos como el Salvador o el de S. Pablo-, son muchísimas las obras singulares o calles de la ciudad que, de no aparecer en los dibujos de Ford, hubieran quedado excluidas de la iconografía hispalense, al menos hasta la consolidación de la fotografía y sus series *sistemáticas*. Si comparamos otra vez a Ford con sus contemporáneos, extranjeros o nacionales –Roberts, Lewis, Pérez Villaamil, Domínguez Bécquer-, vemos que a éstos le corresponde la consolidación de unos modelos concretos –la Giralda (ANEXO. **Imágenes 59 a 61**), la Torre del Oro y el río, el Alcázar-, mientras que al viajero inglés, probablemente por su peculiar mezcla de erudito, *curioso* y aficionado, le toca documentar aquello en lo que normalmente no se repara.



Quizás porque trabaja para sí mismo, con la voluntad de mejorar su técnica y también con afán de fijar para el futuro lo que se despliega ante su mirada, Ford se dedica a retratar edificios religiosos que no figuraban entre los principales de la ciudad –Santa Lucía, la iglesia del Monasterio de Sta. Paula, S. Andrés-, arquitecturas de rango menor –la casa de Murillo, las antiguas Carnicerías- o lugares tan diversos como la plaza de Villasís, el entorno de Omnium Sanctorum con su mercado provisional y el cementerio de S. Sebastián (ANEXO. **Imágenes 62 a 66**). Para nosotros, con una mirada sobre el patrimonio tan plural como la del presente, es una fortuna poder contar con imágenes como éstas, que seguirán siendo excepcionales incluso cuando aparezcan las colecciones fotográficas que pretendían documentar de modo relativamente exhaustivo la riqueza monumental y artística de la ciudad. Sin embargo, es necesario recordar que para la iconografía de la ciudad, estos dibujos no son verdaderamente relevantes: como ya hemos comentado, casi nunca se convirtieron en obras seriadas, sino que permanecieron en el archivo personal de Richard Ford.





Por el contrario, los cuadros que se convierten en grabados, y las fotografías que se venden en forma de colecciones y de tarjetas postales, o que empiezan a aparecer como ilustración en libros y revistas (**ANEXO. Imágenes 67 y 68**), sí que transmitirán una visión reconocible de Sevilla fuera de sus fronteras.



Hay que indicar, no obstante, que esta visión también evoluciona, incorporando temas que no son sólo los de la ciudad histórica, sino que empiezan a hablar del presente. Y no me refiero únicamente a una pieza tan singular como el Puente de Isabel II –retratada por Manuel Barrón, incluida en el plano de Herrera Dávila o reproducida en numerosas fotografías y grabados–, sino que es interesante constatar cómo comienzan a aparecer los nuevos escenarios urbanos. Pensemos en la carga simbólica que ello tiene, ya que pasan a simbolizar los ideales de progreso: el convento de S. Francisco, la *Casa Grande* de esa Orden, que había sido el conjunto religioso de mayor extensión y que fue demolido tras la ocupación francesa, deja paso a la actual Plaza Nueva y propicia la reforma del ayuntamiento, obras que ya recoge una espléndida fotografía de Laurent de la década de los setenta (**ANEXO. Imagen 69**). En esta Sevilla renovada hay, no obstante, algo que llama poderosamente la atención, y que en el siglo XIX va a convertirse en un elemento que atraerá muchas miradas sobre sí: las fiestas.



### 5.3 Un nuevo invitado con mucho futuro: visiones de las fiestas

Si la referencia a la *fiesta* servía para que concluyéramos el repaso a la iconografía de la Edad Moderna, entendida la expresión en el sentido más amplio de celebración, conmemoración o acto público, ahora, también en el cierre de un periodo de tiempo crucial, el uso del plural conlleva una cierta modificación del significado. Y es que en la imagen del siglo XIX lo realmente significativo va a ser el salto de una concepción barroca de *la fiesta* a una percepción mucho más contemporánea de *las fiestas*. Como consecuencia de ello, además, las visiones de éstas van a hacerse más habituales, al adquirir la conciencia de que esas mismas fiestas no sólo deben ser conocidas, sino que han de ser difundidas como un atractivo más de la ciudad. La coyuntura es desde luego muy favorable: los viajeros pasan de ser presencias esporádicas a convertirse en un colectivo cada vez más numeroso, preparando en cierta medida lo que supondrá el tránsito hacia la figura del *turista*.

Por supuesto, no podemos olvidarnos de que hay hechos cruciales para la propia naturaleza de este mundo que tendrán una enorme repercusión en su imagen. Pensemos por ejemplo en la Semana Santa, que es durante el XIX cuando va a vivir su primer gran momento histórico de desarrollo, hasta el punto de que relegará al Corpus, la anterior *fiesta grande* de la ciudad, a un papel secundario. Más que ningún otro acontecimiento de la vida sevillana, la Semana Santa aparece dominada por la sensación de que el tiempo y la mirada son piezas esenciales en su construcción. Un tiempo que no es sólo el propio, sino la suma del de nuestros contemporáneos y el de aquéllos que nos precedieron: tiempo que es, más que nunca, *histórico*, participado por el poder de unas devociones que han encontrado en la ciudad su referencia durante siglos. Y unas miradas que son mucho más que *el espejo ante el camino*, ya que habiéndose alimentado de realidades concretas, han sabido trascenderlas y contribuir, en una medida muy importante, a las propias transformaciones del objeto representado. Cuando los modernos estudios sobre el patrimonio antropológico ponderan la importancia de la *fiesta* como expresión de los valores de una comunidad, la Semana Santa ha hecho posible que esto haya sido asumido, de modo inconsciente, por muchas generaciones.

Las visiones de la Semana Santa a partir del primer tercio del siglo XIX aparecerán dominadas por nuevos códigos sociales y estéticos. A los primeros viajeros se les aparecía aún como una fiesta en la que el peso de la religiosidad heredada del Barroco era muy grande, y su dimensión estética quedaba minimizada por la profunda impresión ante comportamientos colectivos que parecían provenir de un pasado oscuro. Quizás fuera como reacción a todo ello cuando surgieron, tanto por artistas y escritores de la propia ciudad como por alguno de sus visitantes, las primeras visiones de la Semana Santa como un hecho peculiar y, al mismo tiempo, perfectamente reglado. Cuando Joaquín Domínguez Bécquer, Manuel Cabral Bejarano o el francés Alfred Dehodencq (**ANEXO. Imágenes 70 a 72**) retratan sendas procesiones de la ciudad, el paisaje urbano y humano poseía ya unas características muy concretas: las cofradías discurren por la plaza de S. Francisco y por la calle Génova, convertidas ya entonces en parte de lo que hoy conocemos como *carrera oficial*; la gente vista sus mejores galas para contemplar, de pie, pero también desde sillas en la calle y desde los balcones, el cortejo; los trajes típicos que tanto agradaban a los viajeros van siendo sustituidos por la última moda parisina. Sus obras por tanto intentaban transmitir la imagen de una manifestación única de la religiosidad pública, cuyo descubrimiento podía comportar sensaciones de difícil parangón con otras fiestas del Viejo Continente, pero que tenía lugar dentro de un espacio urbano y social reconocible para los habitantes de Madrid, Londres o París. A pesar de la existencia de representaciones costumbristas que elegirán el *escenario* de la Semana Santa como referencia pintoresca, la anécdota perderá peso ante la posibilidad de mostrar la fiesta desde una perspectiva *oficial*, en la que las notas del gusto cortesano –se trata de la época de la *corte* sevillana de los Duques de Montpensier- y burgués intentarán suavizar los aspectos de la fiesta menos afines a los parámetros *civilizados*. Hay, además, otro elemento que también resulta sustancial: las transformaciones en la imagen de la Semana Santa quedarán documentadas, por primera vez, de un modo inmediato a su acontecer. Como si todo ello quedara sometido, de modo metafórico, a las señas de identidad de un nuevo *invitado* a la fiesta -la fotografía-, las procesiones pasarán a ser reflejadas como parte del paisaje urbano, como seña de identidad de determinados colectivos sociales y, desde luego, como manifestación externa de una religiosidad con gran presencia.



Basta con observar el cortejo del *Santo Entierro Grande* que protagoniza el *panorama* realizado por un pintor anónimo a fines del XIX para percatarnos de que la conexión entre el espacio urbano y la Semana Santa está perfectamente consolidada (**ANEXO. Imagen 73 –detalle-**).



De todos modos, las fiestas ciudadanas se reservan aún otro hecho decisivo dentro del mismo siglo para la construcción de la imagen de Sevilla: el nacimiento de la Feria. En el verano de 1846 es presentada ante el Cabildo hispalense una moción, firmada por José María Ybarra y Narciso Bonaplata, empresarios ambos y miembros de la corporación municipal, por la cual se solicitaba el apoyo del Ayuntamiento para celebrar, con permiso del Gobierno, una Feria dedicada a fomentar la agricultura y la ganadería. Ahí se inicia la historia de una fiesta cuya primera edición tuvo lugar en Abril del año siguiente. Desde las primeras descripciones advertimos algo importante: a pesar de la relevancia de los “concurso(s) de toros, bueyes, carneros, caballos sementales y yeguas”, la diversión llegó a los terrenos del Prado de San Sebastián desde el primer momento. Se habla del establecimiento de “un café y repostería ... para comodidad de tratantes, y de puestos de juguetes, frutas y dulces”; también se mencionan las casetas con buñolerías y bodegones, tiendas de ropa y joyerías, e incluso de “las máquinas giratorias de caballos y calesas” instaladas en los alrededores del Prado. Aunque fuera por medio de una presencia efímera, es evidente que la Feria transformó a partir de ese momento la percepción de este espacio urbano. Es curioso pensar que apenas quince años antes, cuando Richard Ford muestra en sus dibujos dicha zona, ésta no era más que unos terrenos sin atractivo, marcados además por el signo lúgubre de ser el paso obligado para los enterramientos que tenían lugar en el cementerio de San Sebastián (**ANEXO. Imágenes 74 y 75**).



La Feria pone por tanto de manifiesto una característica común a las fiestas de la ciudad: la capacidad que tienen las celebraciones de imponerse más allá de su marco, tanto en el plano físico como en el puramente simbólico. La Feria no es el Prado –o, desde los años setenta, los terrenos que se ubican entre los Remedios y Tablada–, sino que se desborda por el resto de la ciudad, del mismo modo que la Semana Santa es mucho más que la *carrera oficial*. Sin embargo, tiene una particularidad esencial: es una *ciudad efímera* separada de la *ciudad permanente*. Su urbanismo y su estética, aún algo indefinidos en el siglo XIX (ANEXO. **Imágenes 76 y 77**), terminarán por crear un paisaje propio absolutamente reglado –la traza hipodámica del viario; la regularidad del parcelario; la codificación de un modelo de claro ascendente clásico para las casetas– para una población como Sevilla poco acostumbrada a esos hechos.



Es evidente que la variedad de los medios de reproducción de imágenes en el XIX y los cambios sociales que se van a experimentar a lo largo del mismo, circunstancias ambas ya comentadas con anterioridad, repercutirán en las formas de representación de las

fiestas. Tanto la Semana Santa como la Feria tendrán, cada una en diferente medida, una dimensión simbólica, que las va a convertir en cierto modo en una metáfora de la ciudad. Creo que es precisamente esto lo que debe motivar la inclusión aquí de una primera referencia a un modelo de representación ligada a este mundo, y al de la *imagen múltiple* como son, ya a finales del XIX, los carteles de fiestas. En ellos se combina el deseo de renovar la propia imagen de la ciudad con elementos que apuntan hacia la nueva cultura de masas que se vislumbra en el horizonte: hablan de información, de publicidad, de viajes y también de los sueños de la ciudad (ANEXO. **Imagen 78**). No se trata de hablar por separado de la celebración sagrada y de la profana: los carteles impulsarán el término *fiestas de primavera*, y su irrupción irá mucho más allá de un eco lejano de la Sevilla romántica: es el reconocimiento de nuevos tiempos y nuevas estrategias. La ciudad se ofrecía –y también se preparaba– con ellos para visitantes que no eran como los del pasado: sus intereses no coincidían ya con los habituales del *Grand Tour* –el viaje que las clases acomodadas del Viejo Continente habían hecho parte principal de su formación durante el siglo XVIII y buena parte del XIX–, sino que se adaptaban a una fórmula más cercana al turismo. Los puentes hacia el arranque del siglo XX estaban ya tendidos.



## APARTADO 6. EL PASADO NO ES UN PAÍS EXTRANJERO: LA REINVENCIÓN DE LA CIUDAD EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

Resta en este trabajo una tarea difícil: analizar e interpretar un tiempo del que, en mayor o menor medida, todos poseemos una referencia directa. Y es que el siglo XX ha sido una época propicia para los cambios, hasta el punto de que las transformaciones ocurridas en él exceden el límite razonable que toda introducción a una materia debe imponerse. Y aunque de algunos de dichos cambios poseemos ya una perspectiva suficiente, otros han de ser abordados con suma precaución, dada la dificultad que conlleva hacer balance de un tiempo recién consumido. A estas circunstancias se une un hecho derivado de la propia naturaleza de este trabajo que no puede ser obviado: este texto se ha movido dentro de los límites de la Sevilla histórica, y apenas si se han efectuado algunos leves apuntes sobre su entorno inmediato o su periferia. Hasta el siglo XIX inclusive esto no restaba efectividad a su intención primera de actuar como suma de *historias* acerca de la ciudad y su imagen; pero a partir de 1900 ya no resulta posible hacer abstracción de espacios y personas tan importantes o más que el viejo centro de la ciudad. La perspectiva de lugares que operan ya como *segundos centros* urbanos, la proliferación de barrios perfectamente caracterizados y con una historia propia a sus espaldas, o la propia dimensión territorial de Sevilla, son algunas de las expresiones de una nueva escala para la ciudad, la escala metropolitana. Lo que es Sevilla –o lo que puede ser- no sólo se resuelve dentro de los límites de su término municipal, sino que es consecuencia de un complejo entramado de relaciones tejidas sobre un espacio cada vez más amplio. No sólo es una cuestión de las poblaciones cercanas, a veces confundidas con la propia capital en un complejo metropolitano hecho de espacios urbanizados o indefinidos, redes de transporte y flujos humanos o económicos; también ese entramado nos sitúa ante los contactos que se establecen con otras instancias, antes lejanas, y hoy, con la actual estructura de un mundo globalizado, vecinas. Sin embargo, y ya que este cuadro permite también el reconocimiento de lo inmediato, mantengamos un objetivo ajustado a la escala de estas notas: perfilar, en breves trazos, los temas centrales para la imagen urbana de Sevilla en el siglo XX.

No es fácil distinguir los elementos de continuidad o los de ruptura entre dos etapas, y mucho menos si la frontera entre éstas es tan anecdótica como un sencillo cambio de siglo. El tren de la modernización –y valga aquí la metáfora como ejemplo de la importancia del ferrocarril para dicha modernización- había llegado a Sevilla y ésta parecía dispuesta a superar el decaimiento de épocas anteriores. No obstante, hay que pensar que los mismos ciudadanos que veían modificarse de modo rápido su entorno distaban mucho todavía de poder ser considerados como parte de una sociedad

moderna. La industria hispalense, que había iniciado un cierto despegue a partir de 1850, comienza a quedar estancada, no sólo respecto al conjunto de España, sino incluso al de la región andaluza. Algo semejante cabe decir del comercio, demasiado apegado a fórmulas antiguas que empezaban a convertirse en un lastre para su desarrollo. La grieta entre las clases sociales comenzaba a agrandarse, y esto ocurría cuando el desarrollo demográfico de la ciudad se hacía más evidente: si en 1900 Sevilla tenía unos 150.000 habitantes, éstos pasaron a ser casi 230.000 en 1930, y más de 310.000 al término de la Guerra Civil. La sociedad, por tanto, se hacía más compleja y desigual, y ello tenía lugar dentro de un contexto general marcado por tensiones que, como demostraron los acontecimientos de la década de los treinta, no tenían fácil solución.

El primer tema que deseo plantear, dada su importancia en el paisaje de la ciudad, es el de la respuesta de la escena urbana a esta nueva realidad. Y dicha respuesta, en el primer tercio del siglo, pasó de una tímida apertura cosmopolita a la seguridad de lo conocido y a la ensoñación.

## 6.1 Regionalismo, *estilo sevillano* ...: algo más que una estética

Creo que para entender los caminos del paisaje de la ciudad durante este periodo hay que traer a colación una serie de ideas básicas. Por un lado, reconocer el gran número de obras públicas y de infraestructuras que la ciudad tenía pendientes de definir y ejecutar desde el siglo XIX, y que sobre todo afectaban a la relación de Sevilla con el Guadalquivir. Y es que nunca hasta este momento se había producido una necesidad tan evidente de vincular el planeamiento urbano con el cauce del río y con sus márgenes. Aunque la cuestión de las defensas contra las avenidas seguía siendo importante, como demuestra el plan diseñado por Sanz Larumbe en 1902, otros temas van a irrumpir con fuerza. Y es que sin la perspectiva de la Exposición Iberoamericana de 1929 –y que será analizada de modo concreto más adelante-, no puede entenderse un conjunto de propuestas que vinculan al río con la ciudad. Las tareas urbanizadoras del sector sur de Sevilla tienen una correspondencia precisa con el proyecto de Luis Moliní, que diseña la corta de Tablada y el canal de Alfonso XIII. Por su parte, la mejora en las condiciones de navegabilidad del río servirá de impulso a una serie de obras que benefician a su entorno inmediato. Desde esta perspectiva dual deben también entenderse otras actuaciones que se sitúan en el tramo final de este periodo, como son la construcción del futuro muelle de las Delicias, que ampliará enormemente las instalaciones portuarias, y la de los puentes de Alfonso XIII y de San Telmo, que concilian las necesidades de la navegación con las de las comunicaciones terrestres.

Lo siguiente que conviene abordar tiene que ver con una cuestión de mentalidades, pero que afecta sobre todo a los grupos que van a tener poder de decisión sobre el presente y el futuro de la ciudad. En realidad se trata de una deriva del conflicto ya abierto en el siglo XIX entre la modernización de Sevilla y el mantenimiento de una supuesta *esencia* de la misma, esencia que estaba lejos desde luego de la mirada sobre el patrimonio y la tradición que hoy tenemos. En general, los sectores intelectuales de la ciudad –y por supuesto la clase dirigente- van a dar una versión *sui generis* del concepto de *regeneración*, tan relevante en la España de la época. Para el poder político y

económico, esto se resuelve con una mirada idealizada hacia Sevilla, casi siempre más atenta al pasado que al futuro, y donde los elementos críticos suelen quedar en un segundo plano. Ello generará una resistencia frente a los tímidos apuntes de *cosmopolitización*, lo cual se terminará reflejando en un efímero apunte de la estética modernista –vinculada, casi siempre, al comercio y a una burguesía aún poco reconocible como colectivo– y, más adelante, en una distancia clara respecto al lenguaje de la modernidad. Curiosamente, ello se produce en un tiempo que podía parecer propicio para la apertura al exterior, ya que las tres primeras décadas del siglo van a vivir con las miras puestas en un horizonte donde el acontecimiento más relevante era de índole internacional: la Exposición Iberoamericana de 1929, convertida en una sucesión de sueños y frustraciones desde la anunciada apertura hacia 1914 y su definitiva realización en 1929.

Analicemos ahora el campo concreto de la arquitectura, decisiva a la hora de construir el paisaje de la ciudad. Si dejamos a un lado la breve presencia del Modernismo, la vuelta al pasado fue la gran referencia a la hora de plantear *la reinención de la ciudad*. En realidad, esta actitud provenía en una medida muy importante de las notas que dominaban el mundo cultural hispalense, cuyo perfil era eminentemente conservador. A pesar de que en el urbanismo sevillano seguían estando activos los principios modernizadores que habían estado operando durante buena parte del siglo XIX, éstos no consiguieron encontrar un correlato en la estética y los valores de la arquitectura. La generación de arquitectos titulados en los primeros años del siglo XX es un claro ejemplo de ello. Aníbal González, José Espiau o Juan Talavera, cuyas primeras obras para la clientela sevillana utilizaron el lenguaje modernista, se inclinaron muy pronto por una estética que hoy rotulamos con el nombre de *regionalismo*, pero que en su época fue más conocida como *estilo sevillano*. En ese *estilo sevillano* se intuía una especie de eco lejano del *Arts and Crafts* decimonónico –con la recuperación de los oficios tradicionales y las artes aplicadas a la arquitectura–, pero carente de los registros renovadores visibles en ese movimiento: los modelos estéticos no tenían que ver con lo contemporáneo, ya que bebían sobre todo del arte islámico y el mudéjar, así como de las versiones locales del Renacimiento y el Barroco; y en cuanto a los sistemas de producción, todo descansaba en una concepción artesanal de la arquitectura, ajena a los parámetros industriales que se encontraban en la raíz de los procesos de la modernidad. Sería erróneo empero afirmar que estas actitudes conservadoras en la arquitectura fueran exclusivas de Sevilla, ya que en el resto de España, bien sea bajo la etiqueta de *regionalismo*, bien con otro tipo de notas, existieron abundantes propuestas que se desmarcaron del Modernismo, estética y tecnológicamente, y que volvieron su mirada al pasado.

En el caso sevillano, no obstante, esto se hizo más evidente por el largo proceso de gestación de la Exposición de 1929, con la cual se intentó que Sevilla recuperara la imagen de sus momentos de mayor esplendor a través de una recreación actualizada de los símbolos que presidieron la ciudad medieval o la *Nueva Roma* del Descubrimiento. Quizás en ello resida una interesante paradoja: la gran celebración de que Sevilla había dejado atrás su decadencia, convirtiéndose por fin en una *urbe moderna*, eligió el pasado como refugio. El proyecto general para la muestra de Aníbal González, elegido en 1911 tras un concurso con escasa repercusión nacional y nula presencia internacional, era sobre todo un catálogo de edificios y recintos con una fuerte carga historicista. Su propuesta heredaba así los aspectos más anecdóticos y conservadores de las exposiciones del XIX y, sin embargo, contaba con una gran ausencia respecto a

aquellos certámenes: el culto a la tecnología. Por si ello no fuera suficiente lastre, la idea de Aníbal González no tenía demasiado en cuenta las posibilidades urbanísticas de la Exposición, con la expansión de la ciudad hacia el sur como referencia; y tampoco resolvía de modo claro la integración entre la muestra y el Parque de María Luisa, el antiguo jardín *pintoresco* propiedad de los duques de Montpensier, que había sido donado a la ciudad en 1893, y cuya reforma sería llevada a cabo, no sin obstáculos, por el francés J. C. N. Forestier.

La apuesta oficial por esta estética que reveló el fallo del concurso propició que casi todas las obras levantadas en la ciudad a lo largo de dos décadas apostaran por fórmulas idénticas. El aire inconfundible de los edificios regionalistas –pero también, por ejemplo, de muchos de los pabellones construidos para la muestra-, con sus trabajos de ladrillo, azulejería, yesería, forja o madera, se extendió por Sevilla con tal naturalidad que llegó a ser valorada como una arquitectura con mayor grado de *autenticidad* que la llevada a cabo en épocas anteriores. Ello afectó también a la imagen urbana, ya que parecía importante conciliarla con la estética triunfante. Es precisamente este aspecto el que enlaza con otro elemento de singular relevancia. La Sevilla que durante el siglo XIX fue meca de los viajeros románticos, quería seguir siendo un destino de referencia para el naciente turismo. La promoción de la ciudad y sus fiestas se volcó durante el primer tercio del XX en la imagen tradicional de la capital hispalense. Sevilla, más que nunca, asumió su carácter de escenario ideal para los mitos que en torno a ella se habían forjado. Incluso hoy, basta con caminar por la calle Mateos Gago, abierta para ofrecer la mejor perspectiva de la Giralda, u observar el aspecto de un barrio como el de Santa Cruz –“municipalmente típico”, como advirtió con lucidez el escritor y periodista Manuel Chaves Nogales en el prólogo a su libro *La ciudad*-, para darnos cuenta de que la naturaleza de este proyecto responde a la conversión de Sevilla en su propio sueño. La *idealización* arquitectónica y urbanística de la ciudad no tuvo, desde luego, la profundidad de la literaria, de esa *ciudad construida con la palabra* que forjaron diferentes autores a lo largo de las primeras décadas del siglo. José María Izquierdo planteó, desde el propio título de su libro –*Divagando por la ciudad de la gracia*, editado en 1914-, una idea de Sevilla que intenta definir su excepcionalidad. Los artículos que Rafael Cansinos-Asséns publica por esos mismos años contribuirán a forjar un proceso cuyos hitos más relevantes serán el ya citado libro de Chaves Nogales y, más adelante, la melancólica visión de Sevilla como *paraíso perdido* que el poeta Luis Cernuda trasladará a *Ocnos*, editada ya en la década de los cuarenta desde su exilio en Inglaterra. En todos ellos, la esencia del lugar es, sobre todo, un estado del espíritu, unos valores que debían buscarse debajo de la superficie. Son obras con un indudable sesgo melancólico, y donde el retrato de la ciudad no está exento de una cierta amargura: el perfil de los autores no deja lugar a dudas sobre la naturaleza de sus textos. Nada tienen que ver con la mala literatura del elogio desmedido y chauvinista: quienes describen su fascinación por la ciudad son, respectivamente, un intelectual –Izquierdo-, un políglota de talento excepcional –Cansinos-, uno de los mejores periodistas españoles del siglo XX –Chaves- y un poeta capital en la literatura castellana contemporánea –Cernuda-. Por el contrario, en la arquitectura del Regionalismo, a pesar de su amabilidad y de la indudable capacidad para *construir ciudad* que en muchas ocasiones acreditan, todo está volcado hacia las apariencias. De hecho, una de las grandes apuestas oficiales de la época fue la iniciativa del ayuntamiento hispalense –conocida por el nombre del concejal que la impulsó como “moción Lepe”- para promover un "concurso para la construcción y reforma de fachadas de estilo sevillano". Junto a la elección del proyecto de Aníbal González, las bases de dicho concurso,

publicadas en 1912, consagraron el *regionalismo* como estilo oficial de la ciudad, al tiempo que sirvieron para aclarar de modo meridiano sus intenciones: lo decisivo reside en la imagen, en la escena urbana que esas obras compongan. Ello se hace hasta tal punto evidente que una de las grandes referencias simbólicas de Sevilla, la Semana Santa, experimentará justo en esos años una transformación que va a conllevar la sustitución de la estética *burguesa* del XIX por otra mucho más acorde a esta ciudad regionalista. Esto fue posible por la aparición de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, diseñador y bordador vinculado a la hermandad de la Macarena, cuyas innovaciones estilísticas supusieron un giro extraordinario en las cofradías sevillanas que asumirán esta reinención de la fiesta.

¿Cómo repercutió todo ello en las visiones de la ciudad? Hagamos ahora un análisis más detallado.

## 6.2 ¿A nuevos tiempos nuevas imágenes?

La pregunta con la que arranca este epígrafe no quiere ser contemplada tan sólo como un enunciado necesitado de respuesta. También quiere expresar las dudas de que este tiempo que ahora se analiza sea *realmente nuevo*, e incluso de que lo sean las visiones que se fijaron para trasladar el mismo a sus contemporáneos y a las generaciones venideras. Intentaré dar respuesta a este múltiple interrogante.

Ya creo haber aportado algunas claves de lo que supuso el nuevo perfil para la ciudad *construida con la palabra* en estos años. Las voces de los viajeros se fueron haciendo más raras, quizás porque su figura experimenta un cambio sustancial, que lo sitúa cada vez más cerca de un nuevo modelo, el del turista. Pensemos, aunque sea tan sólo por hacer referencia al ámbito español, que es precisamente en esta época cuando se constituyen organismos oficiales – las referencias son, por orden cronológico, la llamada “Comisaría Regia” y, finalmente, el Patronato Nacional de Turismo, creado en 1928-



consagrados a la promoción del país y, lógicamente, de sus ciudades. Aunque volveremos a tratar este tema más adelante, es mucho más necesario en este contexto exacto subrayar que el nuevo perfil de los visitantes implica que los mismos pasen a demandar una información más práctica, y por ello sería quizás necesario indagar en otro tipo de publicaciones –las guías- para encontrar nuevas claves (**ANEXO. Imagen 79**). Ello, no obstante, excede de los límites de este trabajo,

pero lo considero un apunte necesario, sobre todo por lo que significa de cambio en unas visiones *desde fuera* –las de los viajeros del XIX- y otras que ya se hacen con una perspectiva funcional y, en muchos casos, *desde dentro*.

Sin embargo, este déficit queda en cierta medida cubierto por los *ensayos ciudadanos*, a los que antes he hecho referencia, y que presentan no obstante algunas particularidades que conviene destacar. La que más me interesa para el tema de la imagen tiene que ver con su conocimiento y difusión. En general, se trata de obras que son escritas para el propio público sevillano, y que resultan un tanto herméticas para aproximarse a ellas sin un conocimiento previo de la ciudad. Ninguno de los autores –quizás con la excepción de Cernuda, cuya reflexión es más universal por tratarse de una obra poética, y también por el hecho de su publicación fuera de España y en fecha tardía– propone las obras en realidad como una introducción a Sevilla para visitantes ocasionales. Crean una imagen cuyo consumo es interno, pero ello no es óbice para reconocer que cuando la ciudad se vea obligada a reflexionar nuevamente sobre su naturaleza, especialmente en las últimas décadas del siglo XX, estos textos volverán a ser invocados. Si queremos, por el contrario, atender a obras relevantes para la traslación de la imagen de Sevilla al exterior en estos años, se hará necesario recurrir a otros géneros, casi siempre vinculados a la cultura popular: pensemos, en un contexto más internacional, en el éxito de *Sangre y arena*, la novela de tema taurino escrita por Vicente Blasco Ibáñez en 1908, y que rápidamente fue adaptada por el cine norteamericano; o en otra obra con el mundo del toro como referencia –y con abundantes notas dedicadas también a la Semana Santa–, *Currito de la Cruz*, de Alejandro Pérez Lugín, editada en 1921 y casi el mismo año llevada a la pantalla. En libros como éstos, o en otros de más limitado impacto –la serie de *Novelas sevillanas* publicadas por José Mas entre 1918 y 1926–, el retrato ciudadano se mezcla con las técnicas del folletín para componer una visión en la que se reconocen tanto los tópicos del XIX como la reformulación que estos mismos tópicos experimentarán a lo largo del XX.

No considero que la *imagen seriada* y la *singular* deban ser consideradas de modo separado en este contexto, e incluso yo diría que, salvo muy contadas excepciones, dicha norma puede aplicarse hasta el presente. En cierta medida, y como ya parecía apuntarse desde 1850, la obra única también se ha hecho *serie*. Si nos atenemos a la principal fuente iconográfica con este carácter, la pintura, ésta sólo va a deparar algunas sorpresas cuando aparezca la irrupción sorprendente de las vanguardias en el contexto sevillano; y esto, recordémoslo, casi siempre se vincula a contactos esporádicos de los artistas con la ciudad. Dejando a un lado la obra de Sorolla –inmersa en un ámbito mucho más amplio, el de componer su particular *visión de España*–, cuando se hable de la ciudad como tema, es necesario recordar las breves estancias de Matisse o Picabia: sus obras difícilmente pueden ser calificadas como *sevillanas*, pero me parece interesante entenderlas como una prolongación de las miradas del siglo anterior, con la salvedad de que son las notas vanguardistas –del fauvismo al cubismo o el futurismo– las que actúan como referencia. Este perfil no es desde luego el de los pintores sevillanos, convertidos en su mayoría en epígonos de formas y temáticas que nada aportaban respecto a lo observado en las últimas décadas del XIX. Si uno se detiene en la obra de los representantes de la generación que coincide temporalmente con la Sevilla del regionalismo, observará la resistencia de la mayoría a cualquier transformación estética significativa; y no me refiero aquí tan sólo al giro radical que supusieron las vanguardias, sino incluso a las aportaciones de movimientos ya en parte *amortizados* como el impresionismo y sus derivas. Ver las obras de José García Ramos, Manuel García Rodríguez o, en cierta medida, las de Gonzalo Bilbao, supone asomarse a una ilustración complaciente de los tópicos sobre la ciudad en la que resulta difícil encontrar ese perfil más atinado en la mirada que, por ejemplo, veíamos en la literatura. Los lienzos se llenan de novios que *pelan la pava* en una escena que se convierte en paisaje

sevillano por obra y gracia de una perspectiva casi imposible de la Giralda; o de tertulias domésticas trasladadas de un modo *interesado* al marco de los jardines del Alcázar (ANEXO. **Imágenes 80 y 81**). Más que de pintura, hablamos de una matriz de ilustraciones con las que llenar las páginas de revistas y periódicos, o con las que producir tarjetas postales para un mercado ávido de ese tipismo.



Quizás la aportación más interesante en este terreno sea la de Gustavo Bacaristas, un pintor que intenta realizar una aproximación más *cosmopolita* a la realidad hispalense. Su condición casi de *ciudadano del mundo* –nacido en Gibraltar y con pasaporte británico; una vida repartida entre Sevilla y Madrid; numerosísimos viajes al extranjero– hace que la mirada sobre Sevilla contenga a partes iguales dosis de afecto por lo próximo y fascinación por lo lejano; de idealización y de estilización; de respeto por la tradición y de modernidad contenida. Aparte de sus paisajes urbanos, algunos de ellos puestos al servicio del mundo de la escenografía –sus decorados, por ejemplo, para producciones internacionales de ópera–, interesa mucho de la propuesta de Bacaristas su sintonía con una estética que establece el puente con un tema ya consolidado en la *imagen seriada*: los carteles. Si tomamos como referencia la obra más conocida de Bacaristas, “Sevilla en fiestas”, vemos de qué modo se está produciendo en ella una aproximación a un lenguaje más contemporáneo como es el de la publicidad de fiestas y de viajes. Y ello no lo es sólo de un modo metafórico: apenas dos años después, en 1917, Bacaristas pintará un cartel de *fiestas de primavera* que ratificaría todo ello, y que parece ya incluso adelantar la irrupción de la gran referencia estética para estas representaciones, el *art dèco* (ANEXO. **Imágenes 82 y 83**).

Creo que a partir de esta alusión es más fácil entender que una cuestión que fue analizada en el siglo XIX dentro del capítulo dedicado a las fiestas, vaya a ser comentada aquí en otro contexto. Los carteles, al margen de su valor simbólico, adquieren en el mundo occidental un rango importantísimo desde el punto de vista de la creación en esta época. En cierta medida, lo que este medio publicitaba –desde productos de consumo hasta fiestas, desde espectáculos hasta ideas políticas– le otorgó el carácter de altavoz de los cambios en la sociedad. Y ello devino en que el cartel se convirtió en un magnífico escaparate para nuevas estéticas a las que, de otro modo, la mayoría de la población hubiera permanecido ajena. Desde el *art nouveau* hasta el *dèco*, pasando incluso por las vanguardias, el soporte efímero y seriado del cartel recogió el



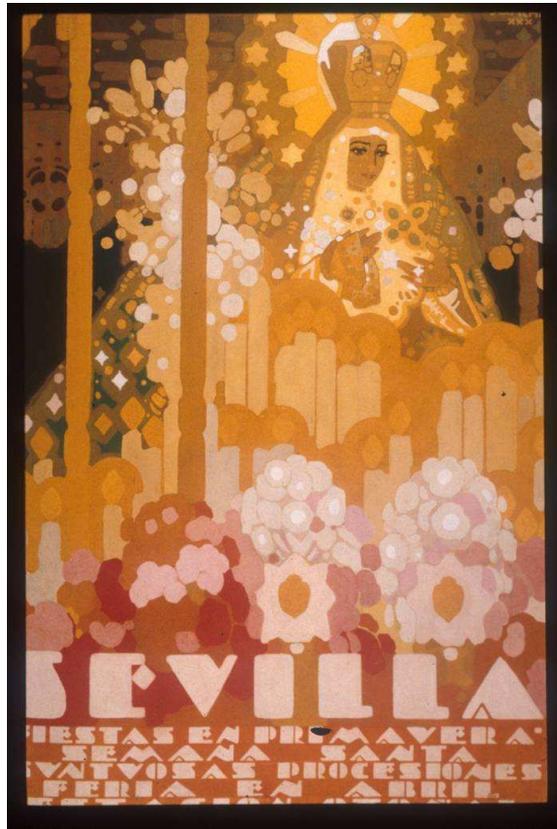
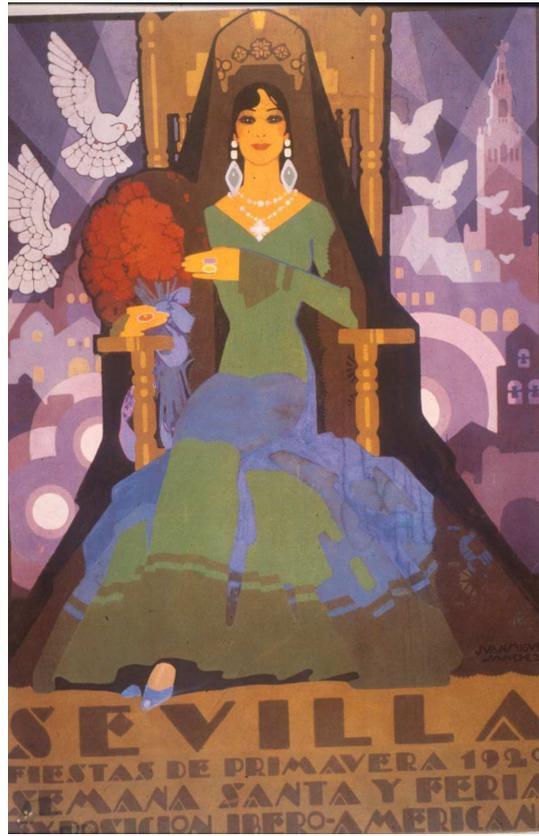
pulso de su época. Lógicamente, la iconografía de Sevilla en el primer tercio del XX no estaría completa sin su presencia, sobre todo porque se trata de una auténtica *edad de oro* para la cartelística, tanto por la calidad propia de las obras como por el interés de los mensajes que encierran. Abandonado el perfil del cartel como soporte de información – los largos textos que detallaban lo que acontecía durante las fiestas casi han desaparecido-, la apuesta se centra en elegir símbolos para la ciudad *reinventada*. La dualidad *sagrada-profana* de las fiestas es casi siempre el motivo conductor, aunque es verdad que suelen dominar las imágenes que aluden a la alegría de la Feria. Además, mientras que en épocas anteriores podíamos hablar de un cierto perfil *genérico* en los carteles –la idea de que lo que podía utilizarse para promocionar una ciudad podía servir para todas-, el *estilo sevillano* en su versión pictórica se impuso por completo. Basta con ver el cartel de 1907, realizado por García Ramos, para darnos cuenta del cambio experimentado en la estética de las fiestas –el nazareno de la Macarena, con la túnica diseñada por Rodríguez Ojeda- y también de la enorme influencia de lo que Sevilla aportó al imaginario colectivo –toreros, cigarreras- del siglo XIX (ANEXO. Imagen 84). Es verdad que los carteles apenas si hablan de la imagen urbana de la ciudad, ya que por su propia condición deben tender casi siempre a la síntesis. De ahí que en ellos se haya adoptado un registro *simplificado* del paisaje, en el que dos son los elementos clave: el perfil de Sevilla y, sobre todo, el monumento más conocido de la ciudad, la Giralda. Su silueta, como ya hemos mencionado, resulta una eficazísima forma de mostrar un icono que transmite de forma sencilla lo que la ciudad puede ser y ofrecer. De hecho, incluso cuando los carteles ofrecen una perspectiva general, la Giralda es el hito más destacado.



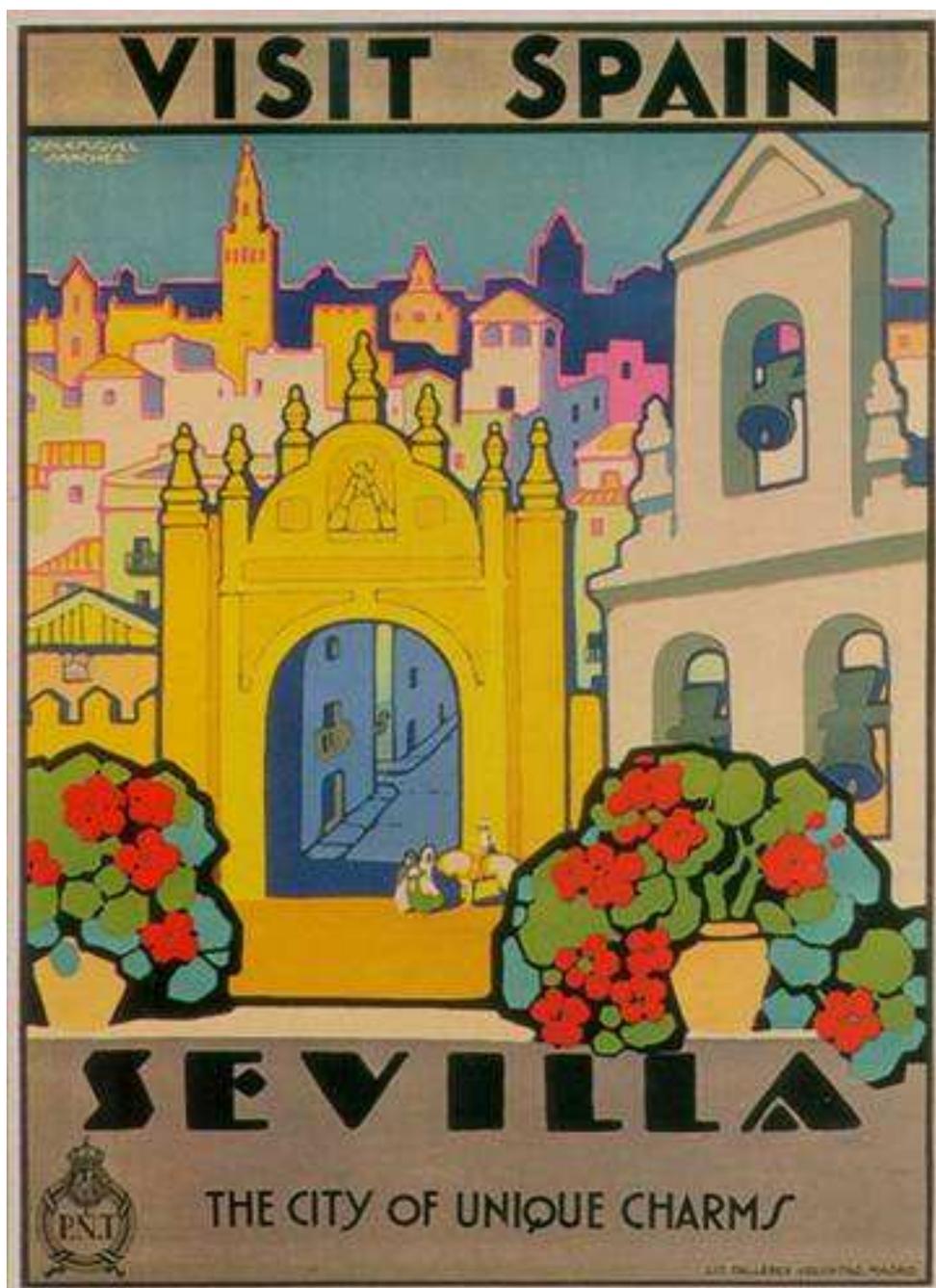
Hay no obstante algunas representaciones que parecen aportar un plus a lo comentado hasta aquí, y no sólo por lo que muestran sino por el modo de hacerlo: me refiero a la serie ideada por el pintor Juan Miguel Sánchez entre 1925 y 1931 (ANEXO. Imágenes 85 a 87). Siguiendo en cierta medida lo apuntado por el cartel de Bacaristas de 1917, Juan Miguel plantea, más que la idea

de un *cuadro hecho cartel*, un acercamiento a una manera de operar más gráfica: los colores y las líneas pasan a ser concebidos para que su traslación a la imprenta requiera de una menor manipulación. Además, se trata del autor que apuesta de modo más decidido por la incorporación del lenguaje *déco*, que aparece con claridad meridiana en su cartel de fiestas de 1925 –precisamente el año de la exposición parisina que dará nombre a esta tendencia-, donde la figura femenina sobre el fondo de una ciudad bajo las estrellas parece recordarnos a las divas del cine mudo. La opción será muy semejante –figura femenina, fondo de ciudad nocturno- en el cartel del año de la Exposición, aunque aquí resulta todavía más llamativo la incorporación de notas que lo acercan al mundo de las vanguardias, utilizando los efectos de luz y color –las luces artificiales, los reflectores iluminando el cielo- de un modo vagamente inspirado en el *orfismo* de los Delauny. Finalmente, para las *fiestas de primavera* de 1931, Juan Miguel se reservará una representación singular, cuyo propio lema para el concurso –“Luz y gracia de Sevilla”- revela la conexión con la cultura del momento. El paso de palio de la Esperanza Macarena se alza como resumen de la fiesta, concediendo a una visión

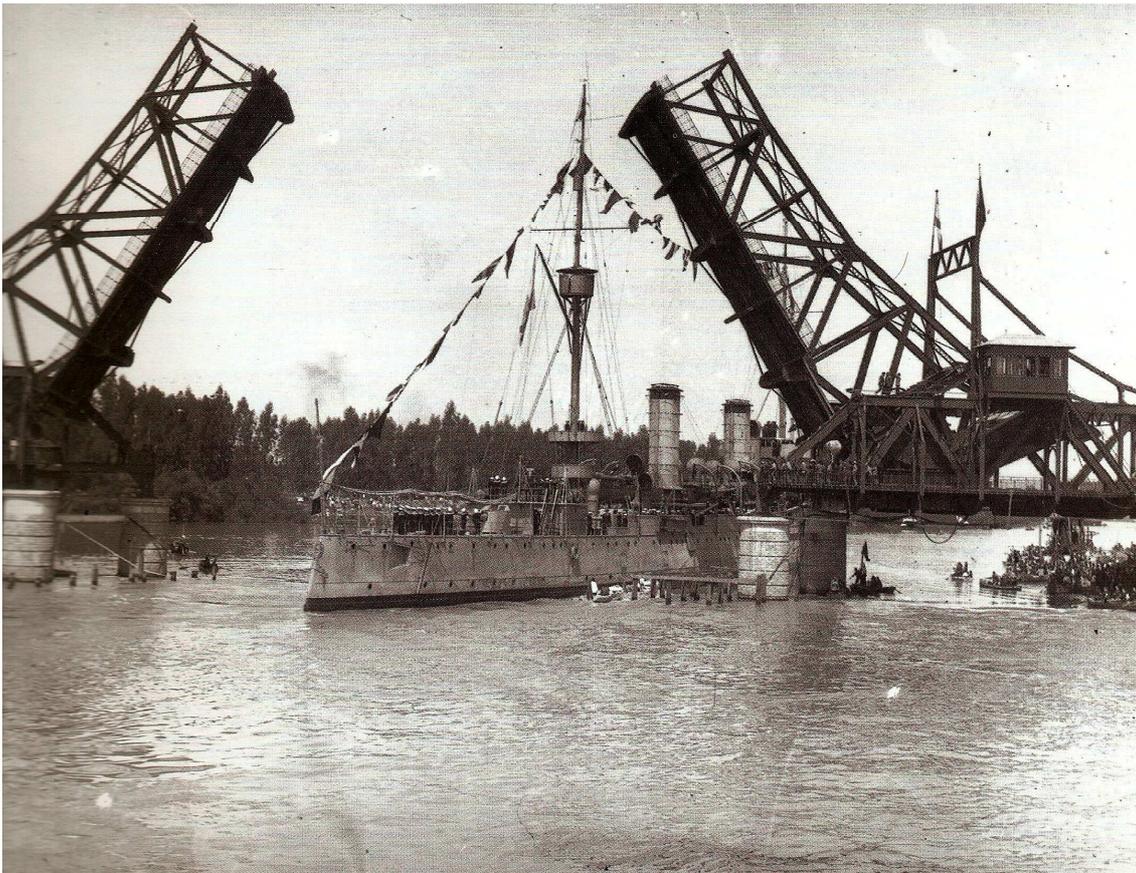




religiosa el valor de símbolo de la condición plural de estas celebraciones. El pintor renuncia aquí a la percepción de Semana Santa y Feria como caras de una misma moneda para elegir un motivo que transmita la *gracia* idealizada de la ciudad. Curiosamente, nunca hasta ese momento había sido la Semana Santa la protagonista del cartel de las fiestas primaverales hispalenses, ya que cuando la dualidad de lo religioso y lo profano no estaba presente era porque el segundo aspecto hacía desaparecer al segundo casi por completo. Además, el cartel parece planteado para garantizar, tras el final de la Exposición, la proyección de Sevilla hacia el exterior. Y es que la clara referencia al *art dèco* del cartel de fiestas no sólo estaba vinculada con los ejemplos antes comentados, sino que formaba parte ya de las señas de identidad que Juan Miguel trasladó a su mirada sobre la ciudad: véase, si no, el cartel que diseña para promocionar la capital andaluza por iniciativa del Patronato Nacional de Turismo en 1929, de una elegancia y estilización extraordinarias (ANEXO. Imagen 88).



Otro perfil distinto es el que nos va a ofrecer la fotografía, convertida en estos momentos en la expresión por antonomasia de lo seriado, ya que es evidente que por entonces ya se ha producido la sustitución del grabado como soporte prioritario para la imagen. Dicha sustitución, sin embargo, posee algunas singularidades que pueden ser leídas en una clave mucho más amplia que la de la ciudad. El grabado, por ejemplo, pasa de tener un carácter utilitario –crear imágenes múltiples del escenario urbano- a convertirse en una expresión, si queremos, más *artística*, más creativa; no es una simple ilustración, sino que actúa como otra manera de canalizar el trabajo del autor. La fotografía, por su parte, ha comenzado a mostrar posibilidades que trascienden de la mera representación, y apunta, como se verá de manera clara con las vanguardias, hacia una libertad formal evidente. Creo, de todos modos, que ello no influye para nada en la iconografía de la ciudad: es muy difícil encontrar en el mundo del grabado de principio del XX algo que escape de lo ya hecho en el siglo anterior, y la fotografía está asentada en el registro documental, muy interesante sobre todo por su capacidad para trasladar la actualidad a las páginas de la prensa. En este sentido, asomarse a las excepcionales colecciones de fotógrafos sevillanos como Sánchez del Pando o Serrano es abrir de par en par una ventana a la Sevilla de los años veinte y treinta, imposible de historiar y de visualizar sin su aportación (**ANEXO. Imágenes 89 a 92**).





Sin embargo, esta opción que ellos representan permanece casi por completo ajena al debate de la *fotografía como arte*. Quizás esto sólo pueda ser entendido si establecemos la comparación con algunos testimonios excepcionales por la condición de sus autores, por su propia naturaleza como obra creativa y por lo que muestran: me refiero a las fotografías realizadas en la década de los treinta por Henri Cartier-Bresson o Pierre Verger. Cada uno capta, a su manera, una impresión de la ciudad: el primero sorprende –su idea de *instante decisivo*– a un grupo de niños y jóvenes que juegan entre las ruinas de un inmueble, y consigue con ello una extraña mezcla entre abstracción y concreción, un retrato cargado de simbolismo acerca de una época convulsa (ANEXO. Imágenes 93 y 94).



El  
seg  
und  
o,  
co  
mo  
par  
te  
de  
una  
am  
plia  
serie  
e  
que  
rec  
oge  
su



viaje por Andalucía, asume su condición de fotógrafo y de antropólogo. En las abundantes fotografías sevillanas combina el gusto por composiciones plásticas –las tomas cenitales desde la Giralda–, con evidente influencia de las vanguardias, con la aproximación etnológica a un paisaje que se llena de figuras y del que emerge una ciudad en la que los monumentos y el desarrollo de las fiestas alternan con unos espacios que raramente han merecido atención hasta esos momentos (ANEXO. **Imágenes 95 a 97**).



Lógicamente, una vez considerada la fotografía desde su perspectiva de representación seriada de la realidad, parece necesario atender a otro de los medios de expresión que entrarían dentro de los parámetros del nuevo tiempo, ése que Walter Benjamin valorará como el de la *reproductibilidad mecánica*. Me estoy refiriendo, lógicamente, al cine. Son muchos los elementos que deben ser tenidos en cuenta a la hora de valorar su importancia. Por una parte, al ponerse en principio un gran énfasis en su carácter



*documental*, el cine resulta ideal para condensar, en unos pocos minutos, la imagen de una ciudad. Esto, que es visible ya en los inicios del cinematógrafo con las *vues cinematographiques* de los Lumière, va a mostrar toda su pluralidad con el avance del siglo. Si atendemos a la época en que se despliega el potencial del cine como arte e industria, es decir, a partir de 1914, y nos extendemos hasta el final de la década de los veinte, veremos cómo coexisten ante la mirada del espectador diferentes modos de expresión documental: la puramente objetiva –realizada sobre todo para alimentar los noticiarios del momento o para completar las sesiones de cine *de ficción*- y, en el otro extremo, el ensayo visual de carácter vanguardista de obras como “Berlín sinfonía de una ciudad” (Walter Ruttmann, 1927) o “A propósito de Niza” (Jean Vigo, 1929-1930). En el caso de Sevilla, esta segunda opción no tendrá presencia alguna si exceptuamos algunos apuntes de *Eldorado*, una película de Marcel l’Herbier de 1921 a la cual me referiré de modo concreto más adelante. Por el contrario, van a producirse numerosas filmaciones documentales en el entorno cronológico de la Exposición Iberoamericana, donde se recogerá la imagen de la propia muestra pero también se hablará de los atractivos de Sevilla y de sus fiestas. Evidentemente, estas películas pretenden establecer un vínculo directo entre la capital hispalense y unos espectadores que se convierten en potenciales visitantes de la misma; de hecho, el principal impulsor de estos proyectos es el recién creado Patronato Nacional de Turismo, al cual me referiré con anterioridad. Las filmaciones no suelen deparar sorpresas: en todo caso hay en ellas algún tema que debe ser reseñado. Por un lado aparece una herramienta de representación de cuya relevancia daré cuenta más adelante como son las filmaciones aéreas. No obstante, creo que hay algo que define mejor la realidad de este tiempo. Aunque se resalta sobre todo de Sevilla su vertiente monumental y el atractivo de las fiestas –invocando aquí la vertiente costumbrista de la imagen seriada tan usual desde el XIX-, hay abundante espacio dedicado a la *nueva ciudad* surgida de la Exposición. Los edificios del Parque de María Luisa, y muy especialmente las plazas de España y América, parecen haberse convertido de inmediato en un activo patrimonial: curiosamente, y como el propio turismo actual reconoce, unas arquitecturas construidas sobre la reinterpretación del pasado, se convertían de pronto para los visitantes en elementos tan valiosos como la Catedral o el Alcázar (ANEXO. Imagen 98).



Creo que esto además queda reforzado por el hecho de que la ciudad, como ya apunté a la hora de analizar las referencias literarias, se convertirá en escenario de ficción. Aquí toca matizar que, con independencia de que el espectador lo perciba, Sevilla se filma *del natural* –las menos veces- y, sobre todo, se reconstruye en estudio. Es evidente que cuando esto ocurre la invención supera a cualquier intento de ajustarse a la realidad: basta con observar los decorados de *Sangre y arena* de Fred Niblo (1922), de *La vida privada de Don Juan* (Alexander Korda, 1934) o, muy especialmente, las delirantes arquitecturas que Josef von Sternberg utiliza para retratar Sevilla en *The Devil is a Woman* (1935), para darnos cuenta de que el cine necesita de la complicidad de quien lo contempla para resultar creíble. No obstante, esto venía a demostrar que la formulación de una imagen *exótica* de la ciudad elaborada en el siglo XIX seguía teniendo vigencia.

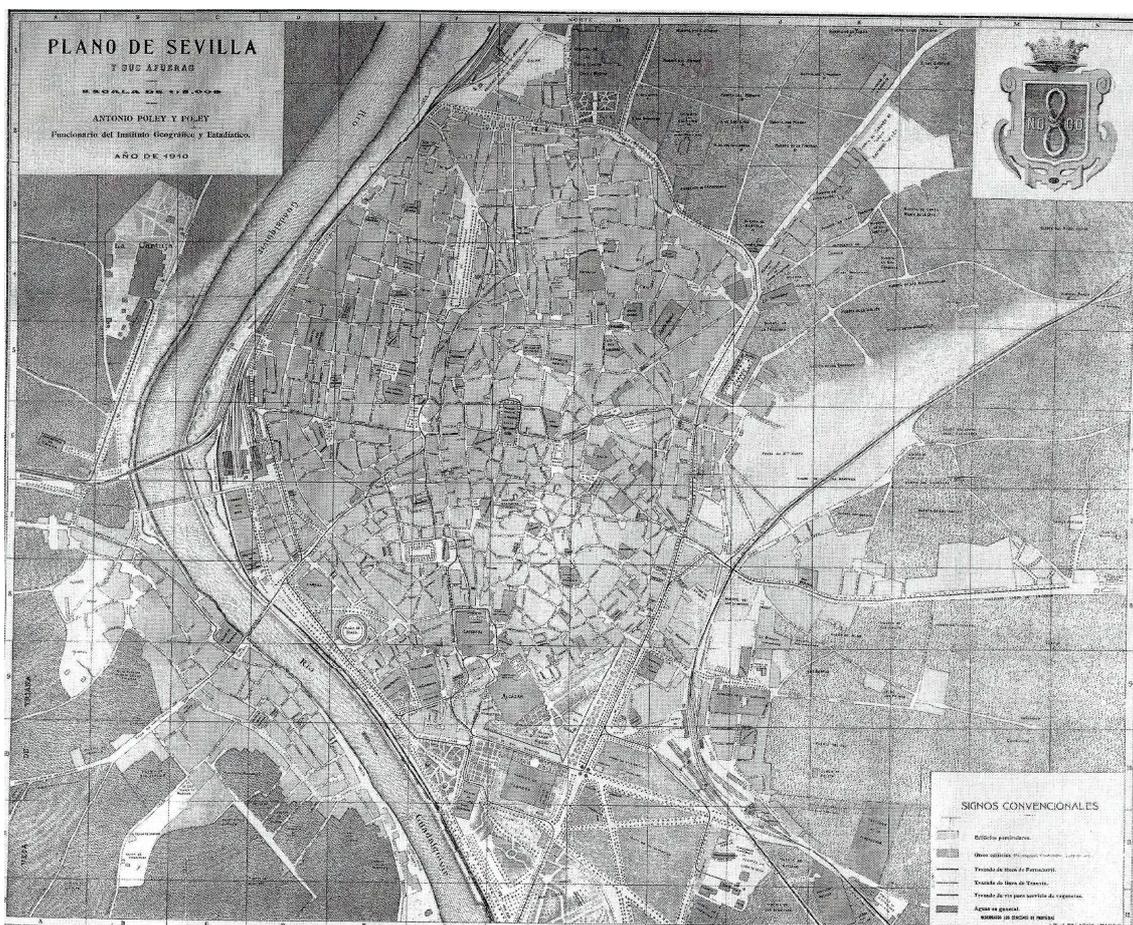
Más interesantes resultan de analizar dos obras de muy diferente impacto y a las que he aludido con anterioridad. La primera es *Eldorado*, una película cuyo director está muy implicado con las vanguardias francesas, y en la que Sevilla surge como una especie de *summa andaluza* –el rodaje de exteriores se llevó a cabo sobre todo entre Sevilla, Córdoba y Granada-, ya que sin solución de continuidad los personajes circulan por monumentos y espacios de diferentes poblaciones, cuya unión en una sola realidad urbana se consigue a través del montaje. De todos modos, la filmación de la protagonista por las calles hispalenses durante la Semana Santa, inserta por tanto en un *espacio documental*, supone un extraordinario testimonio de la época.

La segunda de las obras es *Currito de la Cruz*, dirigida por Alejandro Pérez Lugín, quien había sido también el autor de la novela del mismo nombre. Esta película no tiene desde luego nada que ver con el de l'Herbier, ya que se trata directamente de un folletín melodramático destinado a un público muy amplio. Sin embargo, dentro de su extenso metraje hay una parte importantísima que podríamos calificar como *propaganda sevillana*. Más que hacer que los actores se muevan por los escenarios de la ciudad, lo que ocurre sólo en contadas ocasiones, lo que se hace es aprovechar los atractivos estéticos de la misma en forma de documental. Monumentos singulares, calles típicas, el paisaje del río o la Semana Santa llegan a la pantalla de modo periódico, como complemento a la trama y con un perfil prácticamente idéntico a las filmaciones de este corte ya comentadas con anterioridad. Por si ello no fuera suficiente, se introducen con mucha frecuencia rótulos explicativos redactados para reforzar el perfil de *ciudad única* con que la capital llega en este caso a la pantalla. Es evidente que el éxito de una obra como ésta reforzaba la identificación de Andalucía con Sevilla, y que ello abría el camino a un cine que, desde la segunda mitad de los treinta hasta bien avanzados los años cincuenta, cultivó este hecho.

Resulta pues necesario en este contexto recordar que la forma de difusión de las imágenes, aun conservando numerosos elementos de anteriores formulaciones, ya ha experimentado los cambios necesarios para adaptarse a una sociedad que demanda nuevas formas y que también se abre a nuevos canales. Quizás por ello convenga hacer referencia brevemente a un tema cuya relevancia no puede ser soslayada, pero que demandaría un estudio autónomo cuya naturaleza lo separa notablemente de los objetivos de este trabajo. Me refiero a la música, comentada ya de modo tangencial al hacer referencia a los *mitos* sevillanos. No se trata, en este arranque del siglo XX, de algo semejante a lo que pudieron significar las óperas ambientadas en la ciudad. La creación de una *imagen sonora* es algo menos evidente, pero que conecta tanto con el espíritu de la época –la vertiente nacionalista y folklórica de la música occidental- como con el propio contexto cultural hispalense. Autores como Turina, Albéniz o Granados, elaboran una visión de Sevilla caleidoscópica y estilizada, hecha de *sensaciones* sonoras, y en la que los registros culto y popular hallan un espacio de encuentro. Y es que el paisaje de sus composiciones no remite a una ciudad concreta, sino a la presencia de la misma en el inconsciente colectivo. Curiosamente, este hecho va a coincidir con el desarrollo y primer esplendor de un género situado en el segundo de estos registros, y que también crea a su alrededor un imaginario perfectamente reconocible: me refiero a la canción o la copla, con una ciudad que se hace escenario de amores y dramas sobre un fondo de callejuelas, patios, rejas y fuentes. De todos modos, y como acabo de comentar, esto pertenece a un territorio que no se corresponde estrictamente con la naturaleza de este estudio. Y quizás por oposición pocos temas resulten tan adecuados

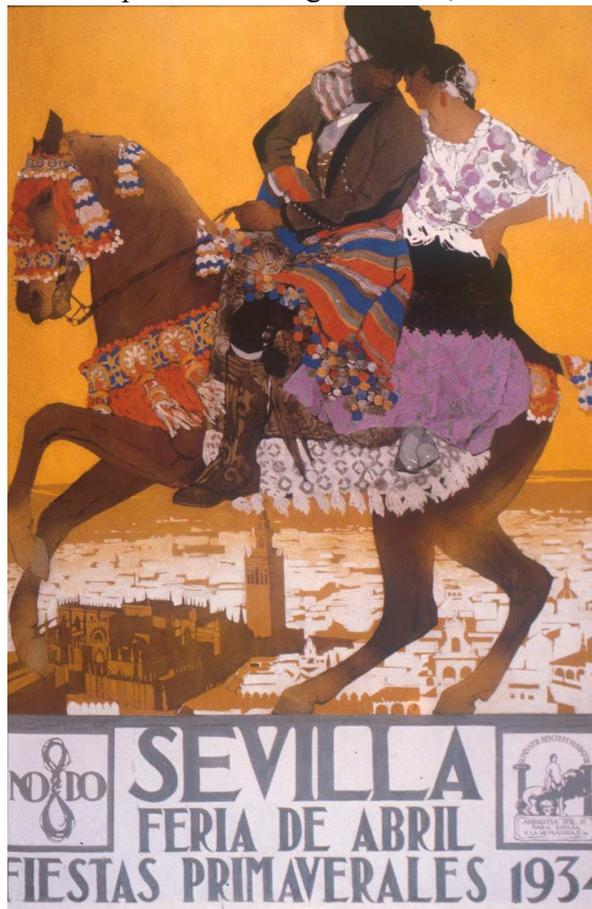
para retomar el hilo conductor como el de las imágenes más objetivas: es el momento de revisar las viejas vistas generales a través de instrumentos mecánicos y científicos.

Como es fácil deducir de la revisión de los instrumentos que se ponen al servicio de la imagen durante el arranque del XX, pero también de la evolución de los *géneros de la representación* en la segunda mitad de la centuria anterior, lo científico y lo mecánico van a adquirir una posición de privilegio en la definición de dicha imagen, sobre todo en lo que venimos denominando *vistas generales unitarias*. El camino que abrieron tímidamente los *vuelos* de Guesdon y los planos generales de la ciudad a partir de 1870, se había convertido ya en una vía amplia y consolidada durante las primeras décadas del nuevo siglo. Entre los planos sólo cabe señalar que el perfil de los mismos va haciéndose cada vez más técnico (ANEXO. Imagen 99), debido en parte al trabajo que había puesto en marcha el Instituto Geográfico y Estadístico a partir de 1894, y cuyos resultados, en forma de planos parciales a escala 1:2000, se va conociendo a lo largo de este periodo.



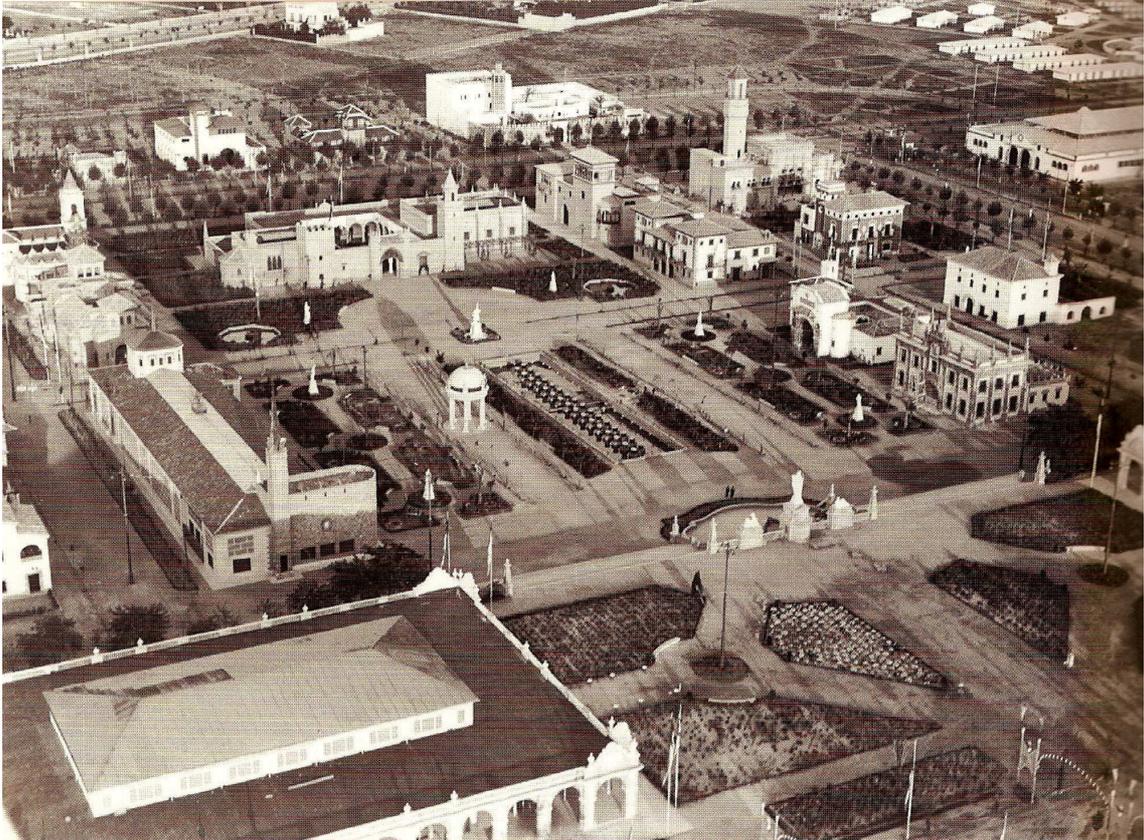
Creo que precisamente por ello, los planos dejan de ser relevantes en lo que se refiere a la iconografía hispalense, ya que se transforman en herramientas para la toma de decisiones o, en todo caso, en instrumentos puestos al servicio de publicaciones y guías. Algo de esto cabe decir sobre la fotografía, que en el campo de la percepción de la ciudad como hecho unitario tendrá que incorporar necesariamente la ayuda de un invento clave para el nuevo siglo –la aviación–, y también encontrar su propio espacio ante el recurso a la imagen cinematográfica. Desde 1920, la iniciativa del ejército en primer lugar, y más adelante la de diversas publicaciones periódicas –los diarios *ABC* y

*El Liberal* principalmente-, hicieron que fotógrafos militares y reporteros gráficos – Serrano y Sánchez del Pando nuevamente- retrataran Sevilla desde el aire de modo sistemático. En realidad, el resultado es el de un *collage* de imágenes que puede ser asimilado en cierta medida a la visión que se obtiene de las filmaciones cinematográficas, a las cuales ya aludí con anterioridad. No obstante, la fotografía posee por su propia condición el carácter de *hecho estático* y ello hace que nuestra percepción sea diferente: la ciudad filmada desde el aire, que posee desde luego una dimensión plástica propia –la comentada película dedicada a Niza por Jean Vigo arranca precisamente con unas vistas aéreas, prácticamente cenitales-, facilita de modo rápido la visión global; sin embargo, la fotografía propicia el análisis detallado, y de hecho es el instrumento analítico empleado por diferentes disciplinas. Al margen de ello, esta forma de observar la ciudad, rompiendo ese límite que la altura de la Giralda había impuesto desde antiguo, permitía una percepción más *abierta* de Sevilla, que ya no se limitará al núcleo histórico – aun así fotografiado de manera intensiva- y pasará por tanto a retratar el desarrollo de los ensanches y de la nueva ciudad que crece de la mano del proyecto de la Exposición Iberoamericana (ANEXO. **Imágenes 100 a 103**). Aunque se trata de una visión, como ya he mencionado, más utilitarista que otras, la sorpresa del público ante estas imágenes todavía poco usuales, garantizará su popularidad. No es extraño, en este contexto, que sea una perspectiva claramente inspirada en estas fotografías la que sirva como clara inspiración para el fondo urbano que Francisco Hohenleiter ubicó tras la escena típica que le sirve para crear su cartel de fiestas de 1934 (ANEXO. **Imagen 104**).



En el caso de las *vistas singulares*, vemos que su crecimiento exponencial y su diversificación, hecho señalado ya en varias ocasiones, presenta perfiles propios de enorme interés. La voluntad de registro del patrimonio de la ciudad es ya algo totalmente consolidado, y ello supera con creces lo que se podía intuir en la tarea de los fotógrafos del XIX. No se trata ya de realizar un retrato de esta Sevilla monumental para constituir un catálogo con el que alimentar publicaciones o colecciones de postales, sino que se entiende que la fotografía es un instrumento importantísimo para el conocimiento y la protección del patrimonio. Éste es el contexto, por ejemplo, en el que se crea en 1907 la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla por iniciativa del profesor Murillo Herrera, y cuyos fondos van a convertirse en una de las grandes referencias para el conocimiento científico de lo que en palabras de José Gestoso sería la *Sevilla monumental y artística*. Pero la imagen singular no se detiene en la obra excepcional o en la pieza que se muestra del modo más objetivo posible: hay una ciudad

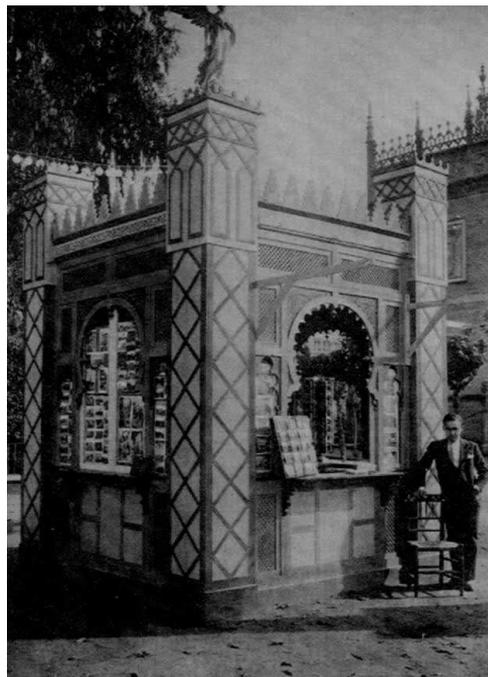




que cambia y que demanda su propia iconografía, más allá del sentido estricto de lo patrimonial o incluso del puro registro documental y periodístico.

Las reformas en el interior del conjunto histórico con la estética del regionalismo van a asomarse muy pronto a las páginas de publicaciones que, como las guías, se encargan de proyectar Sevilla hacia el exterior. Pensemos, por ejemplo, en el ensanche de la calle Mateos Gago para potenciar la perspectiva de una Giralda enmarcada por arquitecturas de *estilo sevillano*. Esta estrategia fue en general la que se siguió con la conversión del barrio de Santa Cruz y su entorno en escenario *turístico*, en un espacio *municipalmente típico*, como ya leímos en Chaves Nogales; y también fueron esas iniciativas las que lo convirtieron en el lugar por antonomasia para que la fotografía y la tarjeta postal –ésta con un grado ya muy importante de *manipulación*- fijaran una imagen de la ciudad en la que el visitante encontraría justo lo que esperaba de ella (**ANEXO. Imágenes 105 a 108**). Esta *tematización avant la lettre* será también reconocible cuando se analizan los espacios y las arquitecturas de la Exposición Iberoamericana. Como ya señalé con anterioridad hubo una temprana aceptación de lugares como la Plaza de América y la Plaza de España como parte del patrimonio de la ciudad y como indudable atractivo turístico. Creo que aquí opera un mecanismo por medio del cual se le adjudica a los espacios de la Exposición más identificados con el regionalismo un carácter de símbolos de *lo sevillano*. Ello queda reforzado al producirse la coincidencia de diversos factores, entre ellos el de la simultaneidad entre el diseño de la muestra internacional y la reinención estética del propio corazón monumental de la ciudad. La vida cotidiana, muy difícil entonces para una mayoría de la sociedad, pasa a desarrollarse en unas escenografías *amables*, alejadas de cualquier ansiedad metropolitana. Pensemos además – y con ello me adelanto algo en el tiempo del relato- que la Exposición fue un relativo fracaso en cuanto a las expectativas de visitas que se calcularon inicialmente, por lo que su repercusión exterior quedó relativamente circunscrita a una cuestión de imagen, con lo que tal circunstancia conlleva de manipulación. Ello convierte al certamen en una especie de *Arcadia* para la ciudad –hecho al que no es ajeno su vínculo con los parques y jardines reformados o diseñados en la época-, que colma las expectativas de sus habitantes (**ANEXO. Imagen 109**).

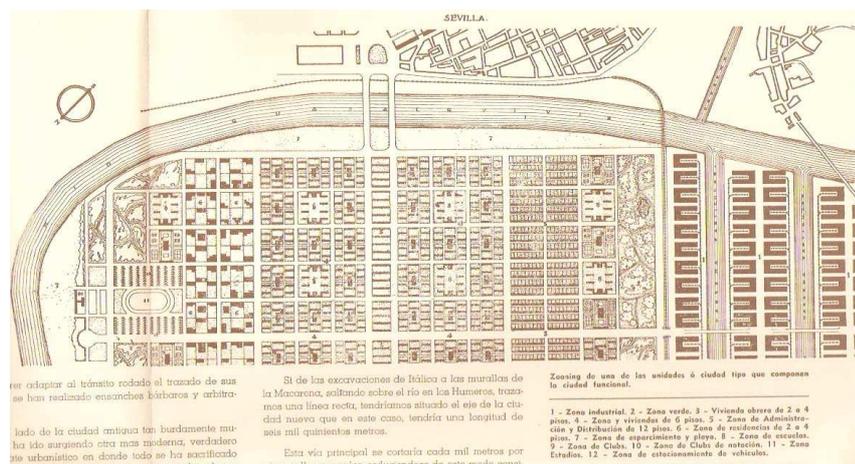




Hablaremos, por tanto, de una Sevilla que se siente cómoda con el pasado, y así lo pone de manifiesto en las arquitecturas más importantes de la Exposición, sobre todo las que Aníbal González concibe para las dos grandes plazas. Esta visión historicista encuentra además el respaldo de un importante número de pabellones, incluidos la mayoría de los americanos, como Argentina, Perú o incluso el de los propios Estados Unidos. Es verdad que se aceptan determinadas notas exóticas, como es lógico en toda exposición internacional –el pabellón de México, con su mezcla de *neoindigenismo* y *art déco*-, o incluso que se observan con curiosidad las puntuales novedades estéticas –otra vez el *déco*- que aportan pabellones industriales como “Maggi” y “Uralita”. Sin embargo, las excepciones no cuestionan la norma. Creo que un buen ejemplo de todo esto lo tendríamos en la doble presencia de una empresa tan vinculada a la tecnología como la Compañía Telefónica Nacional de España en la Exposición y en la ciudad. Cualquier referencia a lenguajes arquitectónicos contemporáneos es obviada en ambos casos, y mientras que en el pabellón del Parque de María Luisa el arquitecto Juan Talavera opta por una mezcla entre el neomudéjar y el pastiche –la copia casi literal de la portada de la iglesia del Monasterio de Sta. Paula-, en el edificio de la Plaza Nueva levanta una muestra ejemplar de la influencia del barroco sobre las arquitecturas regionalistas.

Como puede deducirse de todo ello, en la imagen de la Sevilla de estos momentos los atisbos de modernidad son casi por completo inexistentes. Las transformaciones urbanísticas sólo se perciben a través de representaciones planimétricas o de grandes imágenes de conjunto como las que proporciona la fotografía aérea; también se utiliza la fotografía para el registro documental de las grandes obras de infraestructuras, pero ello no tiene gran repercusión pública, ya que casi siempre quedan restringidas a los archivos de empresas e instituciones. Por su parte, las escasas edificaciones que participan de la estética contemporánea no suelen tener cabida en otro ámbito que no sea el de las publicaciones especializadas de arquitectura. Aun así, vemos aparecer algunas curiosidades, como el hecho de que un proyecto alineado con estos principios, la “Ciudad funcional” de Gabriel Lupiáñez, sea publicado en una revista literaria (ANEXO. Imagen 110). En todo caso sí que podemos reconocer a través de la fotografía los nuevos paisajes extramuros que van desarrollándose en zonas como

Miraflores, Ciudad Jardín, El Porvenir o Heliópolis. De modo en apariencia paradójico, en ellos domina una cierta continuidad con la escena *regionalista* que ha triunfado en el núcleo histórico de la ciudad, que se traslada a estos espacios de nueva



planta a través de la presencia del arbolado y de la estética de las edificaciones. La ciudad crece, se expande y sufre modificaciones en el perfil de sus habitantes, pero se resiste a abandonar unas señas de identidad que, aunque cueste crearlo, acaba de crear. Quizás intuía que los días de ruido y furia estaban a la vuelta de la esquina.

## APARTADO 7. SEVILLA DETENIDA: LA CIUDAD ENTRE LA PARÁLISIS Y EL DESARROLLISMO (1939-1975)

La imagen de Sevilla, que había sido construida desde el arranque de la Edad Moderna, pero cuyo momento decisivo tuvo lugar –como es fácil constatar de lo estudiado con anterioridad- durante el siglo XIX y el arranque del XX, se torna en una materia previsible durante los años de la Dictadura. Las tensiones entre la herencia del pasado y la necesaria renovación, o conceptos claves como *tradición*, *desarrollo* e *invención*, van a dejar paso a una serie de tópicos de fácil manejo de los que ha desaparecido casi por completo cualquier percepción crítica. Todo ello puede explicarse sin demasiados problemas si revisamos, antes que el reflejo, la propia ciudad.

La crisis que siguió a la Exposición Iberoamericana y las consecuencias de la Guerra Civil marcaron un punto de inflexión en la historia contemporánea de Sevilla. La realidad cargó con extraordinaria contundencia contra las ilusiones y los afanes de las décadas anteriores. El arranque del XX, con sus tensiones, era todavía un espacio donde la convivencia –aunque desigual e injusta en muchas ocasiones- era posible; la que iniciaba la década de los cuarenta bajo el signo de la Dictadura tenía fracturas muy difíciles de reparar. Las historias de sus habitantes no sólo eran diversas, sino que estaban enfrentadas y, en demasiadas ocasiones, habían sido silenciadas para condenarlas al olvido. Pocas veces la imagen oficial estuvo tan lejos de la real, y esto se reflejó en una ciudad cuyo desarrollo dejaba a un lado el necesario equilibrio. A pesar de los intentos de organización de la estructura urbana de la ciudad que los planes generales de 1946 y 1962 ponen de manifiesto, las dificultades presupuestarias, los lastres ideológicos y los intereses económicos especulativos, hicieron del modelo de ciudad un fiel reflejo de esta sociedad carente de vertebración. Este problema se proyecta, desde luego, en el crecimiento de la ciudad por el territorio, con la consolidación de barrios y grandes polígonos, pero también de zonas marginales cuya realidad es, alternativamente, maquillada o silenciada. El propio casco histórico no es ajeno a todo ello. Ubicado en el centro del sistema de sucesivos círculos que definen la ciudad, va a ser objeto de una serie de actuaciones cuyo resultado fue, a largo plazo, catastrófico. Durante la etapa franquista, los proyectos de reforma interior y, sobre todo, las actuaciones especulativas en el terreno de la vivienda, trajeron consigo la destrucción de una parte muy importante de la trama urbana y de los edificios que la componían. Para ello se obvió que las piezas singulares, los conjuntos desaparecidos o la población desplazada a nuevos barrios en las afueras, no eran parte de un escenario, sino de la vida misma. Hay pues una incapacidad manifiesta de entender el significado lo que hoy denominamos *ciudad patrimonial*. De hecho, se da la paradoja de que un régimen abiertamente conservador en lo ideológico es incapaz de conciliar los necesarios cambios y mejoras urbanos con la conservación del patrimonio, permitiendo

que las actuaciones especulativas vayan limitando la cualificación del paisaje urbano. El patrimonio, por tanto, se reduce tan sólo a *lo monumental*, sin entender que calles y plazas, las arquitecturas de diferente condición, y por supuesto las personas y las formas de vida que se integran en dicho paisaje, son parte de ese mismo patrimonio

La creación de un eje este-oeste en el casco histórico –lo que provocó, entre otras actuaciones, la apertura de la calle Imagen o el ensanche de Laraña-, o la ampliación de la calle San Pablo, pueden encontrar justificación en la necesidad de concluir una tarea que el siglo XIX había dejado pendiente. Sin embargo, es muy difícil justificar otras pérdidas cuyo único objetivo fue contentar a los especuladores o trasladar al exterior una imagen de falso progreso: en este sentido, no deja de ser curioso que uno de los ataques más duros contra las arquitecturas y la trama de la ciudad histórica fuera el llevado a cabo entre los años cincuenta y sesenta en el barrio de S. Julián, antiguo epicentro de la *Sevilla roja*. El desarrollismo fue fatal para la identidad de la ciudad. Contando con la complicidad o con el silencio de quienes deberían haber sido los defensores de su legado patrimonial, los agentes del falso progreso destruyeron el antiguo *espíritu del lugar* y, a cambio, no le entregaron ninguno nuevo. Puede que alguien defienda que este espíritu no es necesario en el mundo contemporáneo, pero el balance que arrojan las operaciones de aquellos años –proliferación de malas arquitecturas, destrucción del patrimonio, despoblamiento del centro histórico- tiene tan pocos apuntes en el *haber* que parece difícil la rehabilitación de sus responsables.

Por si ello no fuera suficiente, y así podemos establecer una conexión directa con el tema de este trabajo, hay algo que parece desarrollarse de un modo perverso en este ambiente. En efecto, la realidad política, social y cultural de la ciudad en estos años determinará que quienes hubieran podido, desde posiciones no oficiales y/o críticas, presentar alternativas a la misma, se desentendieran de ello salvo muy contadas excepciones: para estos sectores, distantes del régimen en lo ideológico, detrás de la tradición no existían –como hoy ya sin duda admitimos- valores positivos, y por tanto también condenaban implícitamente a ese pasado. Esto hará posible que el poder político y económico impulse la ya citada banalización de la imagen de Sevilla, que pasará a convertirse en imagen única, propiedad exclusiva de unos determinados grupos ante el desinterés de aquellos cuya mirada podría haber aportado nuevas referencias.

## 7.1 La imagen, entre la nostalgia y el registro documental: visiones para tiempos difíciles

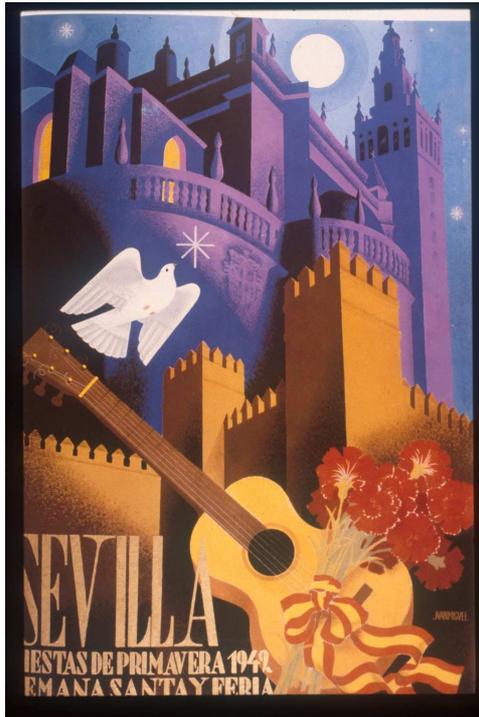
Creo que la división establecida entre los instrumentos de la representación y los temas que conforman el caudal de imágenes de la ciudad ha sido muy eficaz para su análisis hasta este momento. Sirve, hasta el final de la Edad Moderna, para entender los mecanismos que contribuyen a la creación de una visión de la ciudad; y a partir del siglo XIX es un buen método para organizar conceptualmente el abundante material, cuya relevancia no sólo proviene de lo cuantitativo sino también de su variedad. No creo sin embargo que el tiempo comprendido entre el final de la Guerra Civil y el presente –los dos últimos capítulos, por tanto, del trabajo- requiera de un esquema tan estricto. Por lo que respecta a los años de la Dictadura, basta para entenderlo con el reconocimiento de que no existen saltos de escala como los percibidos en el pasado –la información puede

llegar a públicos más amplios, pero las condiciones básicas no se modifican- ni sobre todo hay una variación notable en los significados. Al contrario, éstos se hacen más previsibles. Veamos algunos ejemplos.

Si nos acercamos a un tema relevante como el de la *ciudad construida con la palabra*, vemos que en literatura y el ensayo sólo pueden aportarnos algunas notas de interés en la medida en que los epígonos de la generación anterior -Rafael Laffón, Romero Murube, Juan Sierra- mantengan su vínculo con las ideas que los alimentaron en origen, aunque desaparezca cualquier lectura ideológica que pueda apartarse de la línea oficial. En todo caso, lo que predomina en ellos es el tono elegíaco por la *ciudad perdida*, el cual, no obstante, termina por ser bastante más riguroso que el de los textos dedicados a Sevilla difundidos por los medios de comunicación o las guías de viaje, empeñados en transformar lo que había sido una indagación sobre el ser de la ciudad en una acumulación de tópicos. Baste con leer para ello los libros y artículos de Joaquín Romero Murube –con títulos tan reveladores de su condición como *Los cielos que perdimos* o *Cesantes de la belleza*- para captar esta singular mezcla de nostalgia y conciencia crítica del valor de lo perdido.

En el campo de las artes plásticas, y en general en aquellas manifestaciones que son responsables de la imagen *seriada y singular*, no hay cambios significativos; en todo caso, la regresión cultural generalizada del contexto hace que se viva, no ya fuera del contexto internacional, sino al margen incluso de las reflexiones que se plantearon en el arranque del siglo. La pintura sevillana, por ejemplo, va a limitarse a contentar en la mayoría de los casos las demandas del mercado local, sin preocuparse por trascender de sus límites, y por tanto entregadas a un absoluto ejercicio de complacencia. Esto lo atestigua a la perfección la obra de autores como Juan Miguel Sánchez o Gustavo Bacarisas, cuya producción abandona por completo las inquietudes del primer tercio del XX. Como es lógico, cuando en su temática se cruza la imagen de la ciudad, ésta parece detenida en el tiempo o, peor incluso, falsificada por completo. Basta con observar la distancia entre sus carteles de fiestas del periodo anterior con los que firman respectivamente en 1942 y 1948 para entender todo esto (**ANEXO. Imágenes 111 y 112**). Por su parte, y como ya puede deducirse de lo comentado con anterioridad, las nuevas generaciones que, a partir de la década de los sesenta, van a apostar por la incorporación de lenguajes contemporáneos no demuestran interés en este tema: pesa en ellos mucho más el compromiso social o el deseo de conexión con la escena internacional que cualquier referencia local. De hecho, grupos como “Estampa Popular”, cuyos impulsores adoptaron una estética realista con claro contenido de denuncia social, eligieron con más frecuencia el mundo rural para trasladar sus mensajes.

La posibilidad por tanto de una iconografía en la que tuviera cabida la nueva ciudad que empieza a surgir sobre todo a partir de los años sesenta, quedó notablemente mermada. Creo que el único medio que la recogió con precisión fue la fotografía, que sí dio muestras de una voluntad de acercamiento a su entorno inmediato. Y esto no ocurre únicamente en la vertiente periodística y documental, sino que consigue trascender a un territorio mucho más amplio. Es importante señalar aquí que estos perfiles de la fotografía supusieron uno de los pocos puentes claros con la etapa anterior a la Guerra Civil. En primer lugar, porque fueron muchos los profesionales, como Serrano o Sánchez del Pando, cuya actividad se prolongó a lo largo de las dos etapas. Y en segundo lugar, porque muchos de quienes contribuyeron a fijar la imagen de la ciudad



en estos años mantuvieron como referencia los modelos literarios y culturales que habían forjado la reinención de Sevilla en el contexto de la Exposición. Para ilustrar esto he seleccionado dos trabajos situados en los primeros años del franquismo, pero cuya influencia es visible, de modo diferente, a lo largo de todo el periodo: me estoy refiriendo a las imágenes que ilustran los libros *Semana Santa en Sevilla* y *Arquitectura civil sevillana*.

El primero, con textos de Luis Ortiz Muñoz y publicado en 1947, contó con el trabajo de Luis Arenas, quien se encargó de plasmar en ellas una visión de la fiesta en la que el marco de la ciudad es indispensable: de hecho, las primeras fotografías que aparecen en la obra son imágenes de monumentos y lugares de Sevilla, como si se convirtieran en un prólogo a lo que se desarrollará en él a continuación. Sus imágenes fijan un *canon estético* de la Semana Santa: frente al universo que Serrano retrató en los años veinte y treinta, con una fiesta en la que las fronteras entre lo culto y lo popular parecían haberse disuelto, Arenas aporta una mirada idealizada, consecuente con su época y muy influida por la estética de la fotografía pictorialista. No se trata desde luego de una *invención* de la Semana Santa, pero sí de la creación de un universo en el que la fuerza expresiva de las imágenes sagradas y de los protagonistas de la celebración –nazarenos y penitentes, acólitos ...- minimizan la presencia de un público que había tenido gran relevancia en los testimonios gráficos de décadas pasadas (ANEXO. **Imágenes 113 y 114**).



El perfil del libro *Arquitectura civil sevillana* es diferente, y como tal debe ser contemplada la aportación gráfica de Antonio Franco y Alberto Palau, los autores de las imágenes fotográficas que lo ilustran. Aunque la obra, redactada por Francisco Collantes de Terán y Luis Gómez Estern, se editó en 1976, el material recogido en ella corresponde al periodo que va desde 1949 hasta 1951. Es un encargo municipal, y por tanto las fotografías pretenden, antes que nada, documentar una serie de edificaciones

repartidas por todo el conjunto histórico de la ciudad con una voluntad de conocimiento y protección que a largo plazo se reveló poco influyente. Un rasgo importante es que no se trata de los grandes monumentos civiles de la ciudad, sino que hablamos, con diferentes escalas –desde casas humildes a conjuntos singulares como el Palacio de las Dueñas-, de arquitectura doméstica. Vistas desde la perspectiva del presente –e incluso desde la de su fecha de edición, ya que el prólogo del libro corresponde al último alcalde franquista de la ciudad- las imágenes adquieren la dimensión de una *vanitas*, ya que en un gran número de casos lo que resta de las edificaciones es el registro visual hecho en su día. Esta sensación se hace más intensa cuando observamos cómo, de un modo un tanto casual, la vida de la ciudad se cuela también por las rendijas del documento, otorgándonos un testimonio inconsciente de que el patrimonio de esa Sevilla retratada en el libro no residía tan sólo en edificios concretos y lugares, sino en las personas que la habitaban (ANEXO. **Imágenes 115 y 116**). No obstante, la repercusión de esta obra es limitada: contribuyó de manera decisiva a una determinada percepción de la ciudad en la época de la Transición –que será analizada un poco más adelante-, pero careció de impacto externo. Si queremos buscar referencias más determinantes para ello, habrá que seguir otras pistas.



Creo que una de ellas es la de la imagen en movimiento. Es curioso de todas maneras que la distinción hecha entre el retrato de la ficción y el de la realidad sea sólo para registrar la existencia de ambas expresiones, pero no por sus resultados. Los relatos coinciden en el mismo punto: la exaltación de Sevilla –y, más adelante, su promoción como destino turístico- se da por igual en los documentales producidos por los poderes públicos que en las películas que la industria impulsa. Hasta tal punto ello es evidente, que tanto en todas las filmaciones de la época se produce el fenómeno ya apuntado en el capítulo anterior: el relativo desplazamiento del patrimonio *tradicional* de la ciudad –al margen de las referencias a la Giralda o el Alcázar- para ceder terreno a los *nuevos patrimonios* a los que antes aludí, es decir, los Jardines de Murillo, el Parque de María

Luisa y los edificios del 29. Ello queda reforzado además por otro hecho, que ahonda en los tópicos que sobre lo andaluz van a proliferar en la España del franquismo: Sevilla aparece como un lugar permanentemente en fiestas, y que por ello se convierte en un destino privilegiado para un turismo cada vez con más peso en la economía de España y, lógicamente, de la ciudad. Ya sea en ficciones de corte patriótico –*El frente de los suspiros*, de Juan de Orduña (1942)-, en películas de tono folklórico –*Jalisco canta en Sevilla*, de 1947- o en las nuevas versiones de éxitos del pasado –*Morena Clara*, *Currito de la Cruz*-, el marco que ofrece Sevilla es, como se decía a menudo en la época, *incomparable* (ANEXO. Imagen 117). En este sentido, una de las obras que mejor retrata este clima es *Congreso en Sevilla*, película de 1955, donde una improbable emigrante española en Suecia –Carmen Sevilla- ejercerá en la capital andaluza de cicerone y mostrará de la misma sobre



todo el legado de la Exposición Iberoamericana y su patrimonio inmaterial, es decir, *la gracia* de sus habitantes. La conexión de esto con los cada vez más abundantes reportajes del NO-DO sobre la ciudad y sus fiestas –convertidos a veces de modo literal en fotografías de Luis Arenas o postales en color *animadas*-, muestra hasta qué punto el fenómeno de *tematización* de Sevilla al que antes aludí estaba ya plenamente consolidado (ANEXO. Imagen 118). La ciudad se ofrecía como un producto de consumo, y por ello no es de extrañar



la fortuna de un diseñador como José Álvarez Gámez, quien conseguirá en varias ocasiones el primer premio en los carteles de la Feria de Abril, con un lenguaje proveniente del mundo de la publicidad (ANEXO. Imagen 119). Sevilla se convertía en una *marca*, con las ventajas y, sobre todo, con los muchos inconvenientes que ello suponía en una época al final de la cual se vislumbraban cambios importantísimos.

## APARTADO 8. EL REGISTRO (IM)POSIBLE DE LA IMAGEN RECIENTE: SEVILLA, 1975-2010

La ciudad del presente escapa a la simplificación de un único relato. Esto no es sólo consecuencia de la aplicación a su estudio de principios acordes con el pensamiento actual, y tampoco cabe atribuirlo al polimorfismo que hoy manifiestan los fenómenos de desarrollo urbano, cada vez más reacios a la catalogación. Se trata, más bien, de una manifestación coherente de su propia esencia: suma de *lugares* más que *lugar singular*, secuencias de *momentos* más que un *tiempo único*, proliferación de *visiones* frente a la *imposible objetividad* de una sola mirada. Nuestras ciudades, y también las interpretaciones de las mismas que han de asumir la condición contemporánea, exigen en cada acercamiento una actitud que comparta la perspectiva global y la atención a los detalles. Por eso este capítulo final no tiene tanto la intención de catalogar las formas en que la imagen de Sevilla se transmite en esta época cada vez más *globalizada*, sino la de reflexionar más en profundidad si cabe que en otras épocas en torno a las relaciones entre realidad y representación. Me propongo, por tanto, *historiar* el presente con la conciencia de que muchos de los acontecimientos referidos –e incluso la visión de los mismos que hoy podamos tener- pertenecen con pleno derecho al pasado.

### 8.1 Los relatos se multiplican, las imágenes se fragmentan: mirada sobre un tiempo que ya nos parece largo

Precisamente la perspectiva del tiempo es la que permite entender este periodo como una secuencia en la que algunos momentos adquieren una extraordinaria relevancia. Como es lógico, la llegada de la democracia produjo una transformación de la vida ciudadana en la que desempeñaron un papel muy importante el nuevo perfil de los poderes públicos. En abril de 1979 tuvieron lugar las primeras elecciones democráticas a los ayuntamientos. En el ámbito del urbanismo, fue de gran importancia la coincidencia de un gobierno municipal de carácter progresista con una generación que reivindicó la recuperación patrimonial de la Sevilla histórica. Por primera vez en mucho tiempo, ésta no sólo era una cuestión circunscrita al ámbito especializado de la arquitectura, sino que implicó en el debate al mundo de la cultura y, en general, a todos los colectivos sensibilizados con los problemas ciudadanos. La década de los ochenta rompe con la tendencia a la despoblación del centro, y hace que términos como *rehabilitación* ocupen, tras dos décadas donde el desarrollismo golpeó duramente el núcleo histórico de la ciudad, un espacio relevante en el lenguaje cotidiano. El conocimiento y la difusión de las experiencias italianas en la recuperación de los

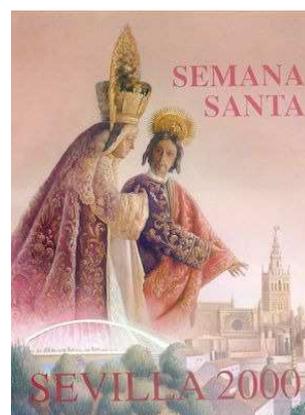
núcleos históricos van a respaldar el trabajo de los políticos y los profesionales que apostaron por un modelo de ciudad donde la atención a sus espacios tradicionales no era incompatible con la modernización y el equilibrio *sostenible* de nuevos barrios y conjuntos.

Se trató de impulsar una interpretación de la ciudad que conectara de manera expresa con la realidad emergente del patrimonio histórico y cultural. De modo coincidente con el desarrollo de las libertades democráticas, se hacía necesario asumir, más allá de los prejuicios *antihistóricos* y de lo que Aldo Rossi llamó “funcionalismo ingenuo”, que la herencia de tiempos anteriores debía ser tutelada a través de fórmulas apoyadas sobre un juicio crítico hacia dicho pasado. También formaba parte de estos principios que la protección del patrimonio iba paralela al incremento del mismo, a través tanto de la creación contemporánea como del gradual desvelamiento de *patrimonios* ocultos: toda la historia de la ciudad, y no sólo su etapa de máximo esplendor, debía ser observada con atención: pensemos, como aval de este comentario, que es justo en esta segunda década de los setenta cuando la Universidad de Sevilla aborda, dentro de su programa de publicaciones, la realización de una primera historia completa de la ciudad con un carácter en el que lo científico y lo divulgativo buscaban el equilibrio. El resultado final de todo ello debía garantizar el disfrute futuro de este legado y, ya desde una perspectiva urbana, evitar la parálisis de una *ciudad museificada*. En esos momentos, los intereses de la administración local –a la que se sumará poco tiempo después la autonómica-, de los profesionales, de los investigadores y de la opinión pública, coinciden en que la protección del patrimonio es una tarea común. Puede que para muchas personas esta mirada hacia el pasado no fuera más allá de la *nostalgia de la imagen en sepia*, pero al menos aparecía una conciencia de la pérdida, algo que durante los años sesenta y setenta sólo ocurrió, como ya he comentado, de un modo excepcional. Secciones fijas en los periódicos, publicaciones divulgativas y exposiciones de muy diverso perfil, encontraron una sociedad receptiva ante los temas de la ciudad: sin que el término hubiera aparecido el horizonte, pero de un modo natural, los sevillanos vieron por fin a su ciudad como una *ciudad patrimonial*. Es evidente que ello ocurrió justo en el momento en que gran parte de sus habitantes habían abandonado el centro por los nuevos barrios o por los polígonos de viviendas, con la mejora a corto plazo de sus condiciones de vida, pero con una indiscutible pérdida de referentes simbólicos, que comenzaron a volverse lejanos. Pensemos además que este proceso de *vaciado* del núcleo histórico resultó, visto con perspectiva, irreversible, ya que cuando éste vuelva a ocuparse lo hará por una población distinta –consecuencia de las diferentes condiciones del mercado inmobiliario en cada momento– y que lo vivirá también de modo diferente.

Hasta alcanzar el Plan General de Ordenación Urbana de 1987, el desarrollo de normativas específicas y, sobre todo, una actitud mucho más receptiva hacia esta *ciudad patrimonial*, servirá como soporte para actuaciones que, con todas las deficiencias propias de un momento de cambio, frenarán el deterioro de la Sevilla histórica. Los testimonios del momento reflejan una conjunción poco usual de la iniciativa pública y la privada, que coinciden en el valor de las disciplinas arquitectónica y urbanística como actores básicos en la construcción de la ciudad. Aunque las tensiones entre *lo viejo* y *lo nuevo* no desaparezcan –la polémica sobre la sede del Colegio de Arquitectos en la plaza del Cristo de Burgos es uno de sus ejemplos más claros-, se imponía sobre todo la confianza en el futuro. Quizás nos parezcan hoy lejanas y algo ingenuas las afirmaciones de entonces, así como la confianza depositada en la regeneración de la

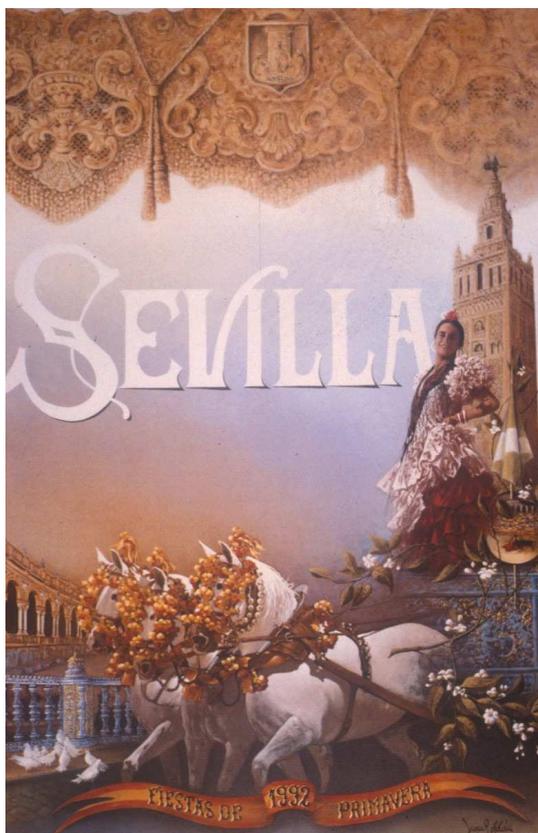
ciudad a través del análisis crítico de su realidad formal y de las relaciones de ésta con sus habitantes. Sin embargo, la dinámica que se estableció permite entender el optimismo de aquellos momentos. Este optimismo se encarnó, no sin reticencias, en un nuevo proyecto colectivo: la Exposición Universal de 1992.

De nuevo dos cifras pasaron a simbolizar para Sevilla un horizonte de modernidad. Era otra oportunidad dentro del siglo XX, y la experiencia de la anterior parecía obligar a tomarla con prudencia. La Expo'92 era también un símbolo para la España que había dejado atrás la Dictadura y que tomaba el tren de la futura Europa unida con decisión. Ello suponía que, lejos de cualquier aislamiento, la integración de Sevilla en el concierto nacional e internacional era un objetivo clave dentro de los que se hacían visibles en la muestra. La elección para la misma de un espacio cercano al centro histórico, aunque prácticamente desconocido, como era el caso de la isla de la Cartuja, supuso una nueva apuesta a favor de la integración entre pasado y presente. También parecía recoger esta dimensión simbólica el propio carácter de la celebración: Sevilla, acostumbrada a convertirse en *ciudad efímera* durante sus fiestas –la Semana Santa, la Feria-, se consagraba a una exposición temporal y le aportaba, no sólo un espacio para su desarrollo, sino la propia comprensión de la importancia de aquello que transcurre en un tiempo limitado. Para la ciudad, aun siendo importantes las huellas materiales de lo acontecido –la recuperación de la isla de la Cartuja, las grandes infraestructuras viarias y de comunicaciones, los edificios singulares-, más todavía lo iba a ser la propia memoria de lo ocurrido. En general, la Sevilla contemporánea se pudo abrir paso en el imaginario colectivo de un modo casi inesperado (**ANEXO. Imagen 120**), y una serie de obras y arquitecturas singulares pasaron a ser entendidas como parte de un patrimonio común. Evidentemente, y desde la perspectiva de la imagen urbana, ello permitiría establecer ciertas analogías respecto a lo ocurrido en el 29, pero la fuerza de los símbolos de la Exposición Iberoamericana no puede ser cuestionada, y resistieron bien el embate de lo nuevo. Aunque puede haber quien atribuya esto al carácter *conservador* de la sociedad sevillana, creo que la lectura sería superficial si pensáramos así: el turista que visita la Plaza de España o que fotografía repetidamente los edificios regionalistas no es un habitante de la ciudad, y su fascinación por ese *pasado cercano* no tiene causas endógenas. Creo que en él se manifiesta de algún modo una herencia cultural que arranca con el siglo XIX y que reconoce estas obras como parte de la *invención de la tradición*, por usar aquí un término ya homologado en nuestra cultura.



De todos modos, y aunque se tratara de un hecho latente, la confrontación entre la *ciudad contemporánea* y la *ciudad histórica* distaba aún mucho de solucionarse. Creo encontrar un signo explícito de todo ello en un tema de gran importancia en la imagen y que ha ido apareciendo de modo repetido en este trabajo: los carteles de fiestas. Las corporaciones democráticas hicieron de las fiestas y de sus símbolos un tema central dentro de su política ciudadana. El intento era complicado ya que, como he comentado con anterioridad, las tradiciones de la ciudad habían sido manipuladas por los sectores más conservadores y *castigadas* con su desprecio, salvo contadas excepciones, por los grupos progresistas. De ahí que el modelo de recuperación nunca estuvo claro, y que las oscilaciones hicieran que, sin solución de continuidad, los símbolos y los tópicos se disputaran su primacía en todo lo referente a la fiesta. Esta línea es la que separa

precisamente dos carteles que hacen de la acumulación de referencias su razón de ser y que, sin embargo, se oponen radicalmente en su esencia: me estoy refiriendo a los firmados por Juan Roldán y Juan F. Lacomba para 1992 y 1994 respectivamente (**ANEXO. Imágenes 121 y 122**). En el primero se produce una curiosa contradicción: cuando Sevilla se aprestaba a vivir la Exposición Universal de 1992, las fiestas de primavera eran difundidas a través de una mirada conservadora que interpretaba la tradición como inmovilismo. Sólo así puede entenderse el catálogo de imágenes en el que se pretende que nada falte, pero que sólo atiende a una determinada visión de la ciudad: bambalina de palio, Giralda, coche de caballos, corrida de toros, la Plaza de España, el Cachorro por el puente, palomas, azahar y hasta tres banderas –la andaluza, la española y, curiosamente, la de la Unión Europea- son la referencia no exhaustiva de las piezas que componen un relato que tiene el aire de lo ya conocido y repetido, del tópico en fin. Frente a ello, el cartel de Juan F. Lacomba apostó por la novedad formal – se trata de una composición fotográfica que incorpora elementos digitales- y, sobre todo, por la de los contenidos. Ello no quiere decir que los objetos que aparecen en el cartel de 1994 sean ajenos a la ciudad, sino que suponen un intento de visualizar las *muchas ciudades* que forman la Sevilla contemporánea y que se expresan a través de sus fiestas. El cartel es concebido como una gran *vanitas*, es decir, como una naturaleza muerta cargada de simbolismo al modo de las creaciones barrocas análogas o de los jeroglíficos -o *juegos de ingenio*, como los define el diccionario- que tanto se prodigaron en la misma época. No parece demasiado difícil deducir que mientras que el primero contó con una acogida mayoritariamente positiva, el segundo fue rechazado como una *extravagancia moderna*.



Si entendemos lo anterior como un signo de su época, es evidente que el análisis del legado del 92 puede ser leído de múltiples maneras. Para empezar, forman parte de

dicho legado muchos temas que afectan al conjunto de la ciudad durante el periodo democrático; y por si ello no fuera suficiente, plantea innumerables preguntas que sólo se han podido ir respondiendo de modo parcial hasta el día de hoy. Puede que a efectos de la imagen exterior de Sevilla la transformación no parezca tan evidente, pero no podemos negar que a partir de ese momento hay un cierto cambio en las reglas del juego. Como el tiempo se ha encargado de demostrar, las inercias de la exposición han seguido de algún modo actuando, y activos de la muestra como la mejora de las comunicaciones –las autovías y, sobre todo, el tren de alta velocidad- han propiciado la inmersión definitiva de Sevilla en el turismo masivo, ansioso de una *ciudad tematizada*. ¿Vivimos en ese tiempo? ¿Es irreversible la situación? ¿Tienen eficacia las imágenes en un tiempo que rehúye la complejidad de los símbolos? Miremos al presente y veamos cuáles de estos interrogantes pueden ser resueltos.

## 8.2 Tiempo de análisis: la necesaria tarea crítica del presente

Fabrizio del Dongo, el protagonista de “La Cartuja de Parma” de Stendhal, después de haber participado en la batalla de Waterloo, se preguntaba si realmente había estado en ella, si lo que había vivido era en verdad el acontecimiento histórico del que todos hablaban. Esto nos ocurre a todos en cierta medida con el presente: nos preguntamos hasta qué punto somos parte de él y nos cuesta trabajo tomar una mínima distancia para interpretarlo. Cuando algo nos obliga a abordarlo desde los instrumentos de nuestras disciplinas, siempre surgen vacilaciones. A mí me asaltó la duda de si el capítulo anterior debía ser el último del trabajo. La respuesta vino en el fondo de la propia metodología: si he intentado hasta ahora crear un vínculo entre la realidad de la ciudad y su proyección, para escrutar después a quienes, recibiendo ese reflejo, tienen relación con ella, era evidente que no podía detenerme. Eso sí, quiero que se entienda que el proceso seguido no puede continuar desarrollándose sin más. De ahí que haya optado por una opción fuertemente subjetiva: tras haber procesado las referencias manejadas hasta aquí, voy a intentar convertirme en el receptor de las imágenes y de la realidad, para realizar a partir de ellas una reflexión sobre el tiempo presente.

Como ya he comentado, el análisis de cuestiones que tienen que ver con los símbolos resulta especialmente complicado cuando se trata de hacerlo en un contexto en que éstos carecen de valor o sufren un vaciado de contenidos. Y ello coincide, curiosamente, con el momento en que la información se ha vuelto más accesible, y donde todo ocurre de modo paralelo en el mundo *real* y en el *virtual* de la red. Si uno introduce en una de las páginas más conocidas para la consulta y descarga de imágenes fotográficas-<http://www.flickr.com/>- las búsquedas “Sevilla España” o “Sevilla Spain”, encontramos un total de 101.811 y 170.888 imágenes disponibles. Si vamos un poco más allá, podemos observar cómo en la primera página de este gran archivo apenas si hay vistas generales de la ciudad o vemos representados sus monumentos más importantes: el repertorio aparece copado por la Plaza de España o por zonas que se corresponden con el legado del 92. ¿Es esto representativo de una *imagen* de la ciudad? Dependerá del proceso al que sometamos esta información y de nuestros intereses. Este trabajo, que se dedica a la imagen histórica de Sevilla, trata en el fondo de la construcción de un paisaje, y supone que algo así es el resultado de un proceso reflexivo con una sólida formulación teórica. Sin embargo, experiencias del presente que podrían servirle de

referencia me parecen insatisfactorias. En paralelo al desarrollo del estudio, el ayuntamiento de Sevilla ha puesto en marcha una página web dedicada justamente a esa materia - <http://www.paisajeurbanosevilla.org/> -, en la que el material gráfico y un proceso relativamente sencillo de reelaboración del mismo tiene más protagonismo que el discurso teórico (ANEXO. Imagen 123).



Sin querer ahondar en este caso concreto, me parece que algo así se convierte en uno más de los síntomas de un problema de mayor calado. Las *grandes esperanzas* que el periodo de la Transición hizo concebir para la ciudad en materia de patrimonio, y cuya huella puede todavía visualizarse en el entorno de la Exposición Universal, no creo que hayan dado el fruto esperado. La visión de Sevilla como hecho cultural complejo ha ido dejando paso a una aceptación de estrategias posmodernas de fragmentación y de ausencia de categorías, útiles para una homologación superficial con el presente pero metodológicamente vacías. Ello sitúa a la ciudad patrimonial como blanco ideal para un conflicto en el que los tonos medios están casi siempre ausentes. Los bandos están definidos con trazo grueso: el conservacionista a ultranza, incapaz de percibir lo necesario de incorporar el tiempo presente a la ciudad histórica, y el que entiende que la clave está en la modernización de la ciudad a través de la imposición de referencias casi siempre foráneas, y que ve en el patrimonio muchas veces más un obstáculo que una oportunidad.

Se hace muy difícil marcar distancias de este pensamiento *único –único dual*, sería más adecuado en este caso-, sobre todo porque los canales de diálogo se han reducido notablemente respecto a los que se habían constituido en etapas anteriores. En todo caso dichas distancias han de establecerse a través de la asunción de principios sólidos, algo que puede significar un problema en el presente. En este sentido me parece importante ratificar algo que no creo que deba pasar desapercibido en un examen siquiera superficial de este trabajo: si entendemos la ciudad como el resultado de un proceso de continuidades históricas, no puede quedar de lado que el núcleo simbólico de Sevilla – es decir, su conjunto histórico- deberá ser entendido de un modo diferencial respecto a

otros ámbitos urbanos, ya que es en definitiva el que con su *densidad patrimonial* otorga a la ciudad su singularidad y la separa de los *espacios genéricos* o de los *no lugares*. De modo análogo, resulta esencial entender que no es posible situar en un mismo nivel lo que se ha consolidado como patrimonio, y que ha estado sometido al escrutinio de la mirada a lo largo del tiempo –a veces siglos, a veces tan sólo decenios-, de aquello que emerge y que tiene todavía que sufrir un proceso de decantación. Es evidente que *lo antiguo* no tiene valor por sí mismo, sino que lo adquiere cuando es sometido a una visión crítica, que lo ha construido además en una parte muy importante; y es mucho más claro que *lo nuevo* no es valioso por el solo hecho de serlo, y en todo caso no puede pertenecer al ámbito del patrimonio hasta que se hayan dado unas condiciones que hoy ya hemos conseguido objetivar.

Estos comentarios avalan sobradamente el criterio que me ha impulsado a que las reflexiones de este apartado se centren sobre todo en el núcleo histórico de Sevilla. Sobre él gravitan importantes amenazas. Ya he comentado con anterioridad el peligro de su progresiva conversión en un *parque temático*, centrado en las potenciales demandas de un turismo de masas capaz de transformar las actividades y las relaciones cotidianas: pensemos, sin ir más lejos, en la modificación del comercio en los entornos más castigados por esta *ocupación pacífica*, los cuales tienden a convertirse en un continuo de bares, restaurantes y tiendas de recuerdos, todos ellos *típicos*. Sin embargo, y con ser esto importante, son mucho más contundentes los problemas que acarrea la necesidad de salvaguardar la condición patrimonial de los bienes materiales e inmateriales –edificios singulares, espacios urbanos, formas de vida- que conforman el conjunto histórico. Y para ello sólo hay que detenerse, como haré a continuación, en las experimentaciones arquitectónicas y urbanísticas que lo eligen precisamente como laboratorio por la repercusión que tiene todo aquello que ocurra en este espacio.

En general creo que los grandes proyectos que han afectado al centro en materia de movilidad y peatonalización han sido objeto de un análisis riguroso en lo que hace referencia a las grandes estrategias donde se inscriben. Por el contrario, su diseño y su ejecución han mostrado carencias notables. El resultado de ello es que la aportación del presente se lleva a cabo sin un conocimiento profundo de la secuencia que ha conducido hasta él, que en todo caso se cita como un recurso obligado con el que justificar determinado guiños cuyo significado suele reducirse a las memorias justificativas del proyecto. Y algo más delicado aún: no parece vislumbrarse con garantías el destino futuro de esas actuaciones, cuyo tono termina por ofrecer una imagen coyuntural; pienso aquí, por ejemplo, en obras concluidas como la Avenida, el sector Plaza del Salvador-Plaza del Pan-Plaza de la Pescadería-Alfalfa y la Alameda de Hércules, o en proyectos aún pendientes de finalización, como la Encarnación, el cual merecerá, no obstante, un comentario específico algo más adelante.

Precisamente por lo que suponen para el paisaje de la ciudad, y ya que iniciaba esta mirada hacia el presente por esta cuestión del paisaje urbano, me parece importante señalar una consecuencia de todos estos procesos. Un elemento esencial cuando hablamos de la imagen de la Sevilla histórica es la diversidad de sus registros, y a ello ayuda enormemente la condición plural que emana de un largo proceso cronológico. Entendemos por tanto esta diversidad como riqueza, ya que la visualizamos como el resultado de *invenciones* y *reinenciones* de la ciudad. Sabemos también que la tarea del presente sólo resultará eficaz si es capaz de garantizar el futuro en un horizonte razonable. No obstante, creo que las políticas patrimoniales consensuadas desde la

segunda mitad del siglo XX no demandan un continuo replanteamiento de las ciudades históricas, sino que en todo caso hablan de una planificación global que evite en la medida de lo posible lo contingente. Por eso me llaman poderosamente la atención las grandes diferencias que reconocemos en las actuaciones urbanísticas y arquitectónicas en el núcleo histórico. En un tiempo en el que los mecanismos de tutela del patrimonio están más consolidados que nunca, el azar parece presidir el panorama. En las intervenciones comentadas, que son quizás *ejemplares* por su incardinación en lo que las autoridades definen como *modelo de ciudad*, observamos una heterogeneidad que es consecuencia en una proporción muy semejante de la concepción global del proyecto y de los elementos singulares. El tratamiento del arbolado resulta de una enorme arbitrariedad, ya que va desde su mantenimiento a su sustitución, sobre todo el de los árboles de gran porte, o a su eliminación, como en el caso de la Avenida de Roma, como un extraño homenaje a la restauración del Palacio de San Telmo. El catálogo de elementos de mobiliario urbano y de iluminación es casi infinito: aparecen farolas *fernandinas* hipertrofiadas que sirven para las catenarias del Metrocentro en la Avenida de la Constitución, farolas de báculo con estética *desarrollista* en la Alameda y luminarias *seudo high-tech* en la zona Salvador-Alfalfa. Los pavimentos no se quedan atrás, y la condena al adoquín –símbolo curiosamente de la recuperación patrimonial de la ciudad en los años de la Transición-, que empezó en las actuaciones sobre el entorno de la Catedral ya en la década de los noventa, ha traído como respuesta otro conjunto de materiales heterogéneo: pizarras de dudosa utilidad por su carácter frágil, losas de granito con extraordinaria propensión al deterioro y la suciedad u hormigón tintado con aspecto descuidado desde el mismo momento de su colocación. Algo semejante ocurre con los bolardos, destinados inicialmente a la salvaguarda de los derechos de los peatones, y que ahora constituyen un extraño ejército de materiales variados –hormigón, hierro, acero- y con estéticas que van desde el historicismo hasta el minimalismo. Todo termina por transmitir una sensación de permanente improvisación, la cual podría quedar ejemplificada por una decisión relativa al paisaje urbano: la modificación del proyecto “La piel sensible”. Dicho proyecto, que se había llevado ya a cabo con un balance no muy positivo en la zona de la Alfalfa y las plazas adyacentes, contemplaba una actuación del mismo perfil en la plaza del Salvador. Sin embargo, el ayuntamiento dio marcha atrás y obligó, probablemente por un problema *estético*, a que esa plaza conservara la práctica totalidad de los elementos –pavimentos, mobiliario urbano- preexistentes.

En el fondo de estas actuaciones se mantiene con absoluta vigencia la idea de que la ciudad se construye en su vertiente más simbólica a través de proyectos singulares que actúen como emblema de una supuesta *modernización* de Sevilla que parece no haber llegado todavía. Para encontrar el camino se buscan hitos sin tener en cuenta que no hay garantías de que una obra nueva se convierta en la referencia buscada. Ahí encontraríamos dos ejemplos muy claros con las apuestas del proyecto Metrosol-Parasol en la Encarnación y el de la Torre Pelli, en la muy sensible zona cercana al río. El primero, como escribí en una ocasión, quiere ser un símbolo pese a carecer de profundidad, y habla sobre todo de “la banalidad de la mala arquitectura, al querer convertir un proyecto discreto, hecho para contentar a todo el mundo, en una obra excepcional. Seguramente satisface a sus autores y a un ayuntamiento que no parece acertar con la sensibilidad de lo cotidiano y la escala humana reclamada por los espacios de la ciudad histórica”. El segundo, por su parte, supone un duro golpe a la visión de la ciudad más repetida a lo largo del tiempo. Hablamos de una imagen cuya consolidación fue el resultado de procesos muy complejos y que ahora, justo cuando la sensibilidad

patrimonial parece una garantía contra la arbitrariedad, está a punto de verse alterada de modo irreparable.

No sé si todo esto no es más que una deriva de lo que podríamos denominar *efecto Guggenheim*, pero en su nombre se suelen olvidar muchas cosas. Se deja de lado, en primer lugar, el valor intrínseco que la obra bilbaína tiene, con independencia de las críticas que el proyecto de Frank Gehry suscite; y se olvida sobre todo que en este caso concreto, Bilbao era una ciudad a la busca de un símbolo para su transformación, ya que en realidad carecía de ellos. Y es que estas apuestas singulares por lo contemporáneo suelen ser muy efectivas en ciudades con esas características, pero resulta muy complicado repetir situaciones como la de París con la Torre Eiffel; eran otros tiempos y otra cultura. De todos modos, y en el caso que nos ocupa, hay una razón clara para la sorpresa: la pieza arquitectónica que cumple en Sevilla con esta función -incluso en el perfil más lejano de la ciudad- es la Giralda, fruto de una intervención absolutamente moderna en su momento y, al mismo tiempo, extraordinariamente cuidadosa con la realidad patrimonial preexistente. Deberíamos sentirnos satisfechos de que la búsqueda pues del *grial* de lo contemporáneo quedó resuelta ya hace mucho tiempo; y sin embargo esto, en lugar de ser una ventaja, parece ser un terrible lastre.

Acabemos donde se inició todo, en el río y en la primera vista de la ciudad, curiosamente la única tridimensional: aparece en primer plano la Torre del Oro; tras de ella, el borde de la ciudad histórica y, por encima, el perfil de la Giralda. Como si se tratara de una representación teatral, el telón cae con una vista de Sevilla desde la orilla opuesta. Es el paisaje que Carmen Laffón pintó a lo largo de innumerables sesiones (**ANEXO. Imagen 124**); se trató, desde luego, de una construcción ideal, algo que de un modo u otro han compartido gran número de las imágenes analizadas a lo largo de este trabajo. No deja de ser curioso que éste fuera el motivo que la pintora eligió precisamente como telón de la producción que ella misma diseñó para la ópera “El barbero de Sevilla”: la ciudad vista por Beaumarchais y Rossini, la ópera vista por una artista sevillana. El juego de la realidad y el deseo, de las miradas y los espejos otra vez.



## ANEXO

### SÍNTESIS CRÍTICA DE LA ICONOGRAFÍA DE LA CIUDAD. UN REPERTORIO DE IMÁGENES

(Se incluye entre paréntesis siempre que es posible una referencia de reproducción de la imagen, que se selecciona de entre las publicaciones mencionadas en la bibliografía)

Imagen nº 1. Francisco M. Coelho, dib., y José B. Amat, grab.. Plano topográfico de Sevilla (llamado *de Olavide*) /1771/. Sevilla, Archivo Municipal (AA VV: *Planos de Sevilla ...*; plano nº 1)

Imagen nº 2. Maestro de Moguer. Santas Justa y Rufina. Sevilla, Santa Ana, c. 1500 (Cabra Loredo, M<sup>a</sup> Dolores: *Iconografía ...*; p. 45)

Imagen nº 3. Bartolomé Esteban Murillo. San Isidoro. /1655/. Sevilla, Catedral (AA VV: *Catálogo ... "Magna Hispalensis ..."*; p. 65)

Imagen nº 4. P. Dancart y J. Fernández. Vista de la ciudad desde poniente. /1482-1526/. Sevilla, Catedral (Cabra Loredo, M<sup>a</sup> Dolores: *Iconografía ...*; p. 42)

Imagen nº 5. P. Dancart y J. Fernández. Vista de la ciudad desde el sur con las Santas Justa y Rufina. /1482-1526/. Sevilla, Catedral (Cabra Loredo, M<sup>a</sup> Dolores: *Iconografía ...*; p. 43)

Imagen nº 6. Hernando de Esturmio. Santas Justa y Rufina. /1553-1555/. Sevilla, Catedral (Cabra Loredo, M<sup>a</sup> Dolores: *Iconografía ...*; p. 55)

Imagen nº 7. Pedro de Medina. "De la muy insigne ciudad de Sevilla ..."  
(grabado de la obra *Libro de Grandezas y Cosas Memorables de España*. Sevilla, 1548). Madrid, Biblioteca Nacional (Cabra Loredo, M<sup>a</sup> Dolores: *Iconografía ...*; p. 51)

Imagen nº 8. Anónimo. Vista de la ciudad de Sevilla (incluida en una Cédula de 1549). Sevilla, Ayuntamiento (Cabra Loredo, M<sup>a</sup> Dolores: *Iconografía ...*; p. 53)

Imagen nº 9. Joris Hoefnagel, dib.. “HISPALIS, Sevilla ...” (grabado de la obra *Civitates Orbis Terrarum*. Colonia, 1572). Madrid, Biblioteca Nacional (Cabra Loredó, M<sup>a</sup> Dolores: *Iconografía ...*; pp. 61 y 62)

Imagen nº 10. Joris Hoefnagel, dib.. “Sevilla” (grabado de la obra *Urbium praecipuarum ...* –en realidad, vol. V del *Civitates ...*-, 1598). Madrid, Biblioteca Nacional (Cabra Loredó, M<sup>a</sup> Dolores: *Iconografía ...*; pp. 65 y 66)

Imagen nº 11. Francisco Pacheco. Inmaculada Concepción. /1617/. Sevilla, Iglesia de San Lorenzo (AA VV: *Catálogo ... “Sevilla y Velázquez”*; p. 91)

Imagen nº 12. Anónimo. Vista de Sevilla. /c. 1600/. Madrid, Museo de América (AA VV: *Catálogo ... “Sevilla y Velázquez”*; p. 17)

Imagen nº 13. Anton van den Wyngaerde. Vista de Sevilla y Triana. /1567/. Viena, Österreichische Nationalbibliothek (Cabra Loredó, M<sup>a</sup> Dolores: *Iconografía ...*; p. 76)

Imagen nº 14. Anton van den Wyngaerde. Vista de Sevilla y Triana. /1567/. Viena, Österreichische Nationalbibliothek (Cabra Loredó, M<sup>a</sup> Dolores: *Iconografía ...*; p. 72 a 74)

Imagen nº 15. Anton van den Wyngaerde. Vista de Sevilla desde Triana. /1567/. Londres, Victoria & Albert Museum (Cabra Loredó, M<sup>a</sup> Dolores: *Iconografía ...*; pp. 76 y 77)

Imagen nº 16. Ambrosio Bambrilla. Vista de la ciudad de Sevilla. /1585/. Sevilla, Fundación FOCUS (AA VV: *Catálogo ... “Ver Sevilla ...”*; p. 30)

Imagen nº 17. Anónimo (Joannes Janssonius, edit.). Vista panorámica de Sevilla. /1617/. Londres, The British Museum (Cabra Loredó, M<sup>a</sup> Dolores: *Iconografía ...*; pp. 133 a 136)

Imagen nº 18. Mathäus Merian. Vista de Sevilla. /1638/. Sevilla, Fundación FOCUS (AA VV: *Catálogo ... “Ver Sevilla ...”*; p. 32)

Imagen nº 19. Louis Meunier. La Catedral y la Torre del Oro. /1668/. Sevilla, Fundación FOCUS (AA VV: *Catálogo ... “Ver Sevilla ...”*; p. 41)

Imagen nº 20. Louis Meunier. La Plaza de San Francisco. /1668/. Sevilla, Fundación FOCUS (AA VV: *Catálogo ... “Ver Sevilla ...”*; p. 81)

Imagen nº 21. Anónimo. El Hospital de las Cinco Llagas durante la epidemia de 1649. /1649/. Sevilla, Hospital del Pozo Santo (Cabra Loredó, M<sup>a</sup> Dolores: *Iconografía ...*; p. 197)

Imagen nº 22. Anónimo. Procesión de la Inmaculada. /c. 1622/. Sevilla, Catedral (Serrera, Juan Miguel: *Iconografía ...*; p. 267)

Imagen nº 23. Jacinto Núñez, grab.. “Adorno de la calle de las Armas para una fiesta concepcionista” (grabado de la obra *Astronomía mariana ...*. Sevilla, 1761). Madrid, Biblioteca Nacional (Serrera, Juan Miguel: *Iconografía ...*; p. 268)

Imagen nº 24. Matías de Arteaga. “Giralda engalanada” (grabado de la obra *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana ...*. Sevilla, 1671). Sevilla, Fundación FOCUS (Serrera, Juan Miguel: *Iconografía ...*; p. 272)

Imagen nº 25. Anónimo. Plano de la plaza de San Francisco preparada con tribunas para una corrida de toros. /1730/. Sevilla, Archivo Municipal (Serrera, Juan Miguel: *Iconografía ...*; p. 280)

Imagen nº 26. Pedro Tortolero. Entrada de Felipe V en Sevilla en 1729. (grabado de la obra *Anales Eclesiásticos ...*. Sevilla, 1748). Sevilla, Fundación FOCUS (Serrera, Juan Miguel: *Iconografía ...*; p. 249)

Imagen nº 27. Anónimo. Vista general de Sevilla. /1726/. Sevilla, Ayuntamiento (Serrera, Juan Miguel: *Iconografía ...*; pp. 188 y 189)

Imágenes núms. 28 a 32. Domingo Martínez. Máscara de la Fábrica de Tabacos en celebración de la exaltación al trono de Fernando VI: Carro del Pregón, Carro de la Común Alegría, Carro del Fuego, Carro del Aire y Carro del Víctor y del Parnaso. /1747/. Sevilla, Ayuntamiento (Serrera, Juan Miguel: *Iconografía ...*; pp. 235 a 242)

Imágenes núms. 33 a 35. J. Laurent. Imágenes de monumentos sevillanos: Casa de Pilatos, Ayuntamiento y Monasterio de Santa Paula /1860-1880/. Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español (AA VV: *Catálogo ... J. Laurent ...*; pp. 111, 113 y 167)

Imagen nº 36. Manuel Barrón. Vista de Sevilla. /1862/. Madrid, Palacio Real (AA VV: *Iconografía ... 1790-1868*; p. 164)

Imagen nº 37. Richard Ford. Sevilla desde las Delicias. /1832/. Londres, Colección de la familia Ford (Rodríguez Barberán, F. Javier: *Catálogo ... Richard Ford 1830-1833*; p. 155)

Imagen nº 38. David Roberts. La Torre del Oro . /1833/. Madrid, Museo del Prado (Rodríguez Barberán, F. Javier: *Catálogo ... Richard Ford 1830-1833*; p. 56)

Imagen nº 39. Mariano Fortuny. Entrada al Alcázar de Sevilla. /c. 1870/. Madrid, colección particular (AA VV: *Iconografía ... 1869-1936*; p. 21)

Imagen nº 40. Anders Zorn. Plaza Nueva, Sevilla. /1887/. Mora (Suecia), ZornMuseet (AA VV: *Iconografía ... 1869-1936*; p. 39)

Imagen nº 41. Francis Hopkinson Smith. Escena de calle en Sevilla (Plaza de la Encarnación). /1882/. Nueva York, Gerold Wunderlich & Co. (AA VV: *Iconografía ... 1869-1936*; p. 41)

Imágenes núms.. 42 a 44. Richard Ford. Vistas de Sevilla desde la distancia. /1831/. Londres, Colección de la familia Ford (Rodríguez Barberán, F. Javier: *Catálogo ... Richard Ford 1830-1833*; pp. 156, 160 y 161)

Imágenes núms.. 45 a 48. Richard Ford. Vistas de las murallas y de puertas de Sevilla. /1831 y 1832/. Londres, Colección de la familia Ford (Rodríguez Barberán, F. Javier: *Catálogo ... Richard Ford 1830-1833*; pp. 169, 175, 179 y 186)

Imágenes núms. 49 y 50. Alfred Guesdon. Sevilla a vista de pájaro. /1853/. Madrid, Colección particular (AA VV: *Iconografía ... 1790-1868*; p. 156)

Imagen nº 51. J. Laurent. Vista panorámica de Sevilla /c. 1866/. Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español (AA VV: *Catálogo ... J. Laurent ...*; pp. 122 a 130)

Imágenes núms. 52 y 53. J. Laurent. Vistas generales desde lo alto de la Giralda /c. 1872/. Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español (AA VV: *Catálogo ... J. Laurent ...*; pp. 100 y 101)

Imagen nº 54. José Herrera Dávila. Plano Topográfico de la Ciudad de Sevilla ... /1832/. Sevilla, Archivo Municipal (AA VV: *Planos de Sevilla ...*; plano nº 3)

Imagen nº 55. José Herrera Dávila. Plano ... de Sevilla con las mejoras hechas hasta 1848 /1848/. Sevilla, Archivo Municipal (AA VV: *Planos de Sevilla ...*; plano nº 4)

Imagen nº 56. Manuel Alvarez-Benavides y López. Plano de Sevilla /1868/. Sevilla, Archivo Municipal (AA VV: *Planos de Sevilla ...*; plano nº 5)

Imagen nº 57. Ph. Hauser, M. Álvarez-Benavides y otros. Plano demográfico-sanitario de Sevilla (incluido en la obra *Estudios Médico-Topográficos de Sevilla*. Sevilla, 1882). Sevilla, Archivo Municipal (plano facsímil incluido en la edición del libro de 2005)

Imagen nº 58. Juan Talavera de la Vega y Ricardo M<sup>a</sup> Vidal. Plano Taquimétrico de Sevilla y sus Afueras /1890/. Sevilla, Archivo Municipal (AA VV: *Planos de Sevilla ...*; plano nº 8)

Imagen nº 59. David Roberts. La Giralda desde la calle Placentines. /1832/. Bath, Downside Abbey (Rodríguez Barberán, F. Javier: *Catálogo ... Richard Ford 1830-1833*; p. 65)

Imagen nº 60. Genaro Pérez Villamil. La Giralda desde la Borceguinería. /1838/. Toledo, colección particular (Rodríguez Barberán, F. Javier: *Catálogo ... Richard Ford 1830-1833*; p. 115)

Imagen nº 61. José Domínguez Bécquer. La Giralda desde la calle Placentines. /c. 1836/. Madrid, Colección Carmen Thyssen (Rodríguez Barberán, F. Javier: *Catálogo ... Richard Ford 1830-1833*; p. 114)

Imagen nº 62. Richard Ford. Iglesia del Monasterio de Sta. Paula. /1831/. Londres, Colección de la familia Ford (Rodríguez Barberán, F. Javier: *Catálogo ... Richard Ford 1830-1833*; p. 228)

Imagen nº 63. Richard Ford. Iglesia de S. Andrés. /1831/. Londres, Colección de la familia Ford (Rodríguez Barberán, F. Javier: *Catálogo ... Richard Ford 1830-1833*; p. 227)

Imagen nº 64. Richard Ford. Las Carnicerías. /1831/. Londres, Colección de la familia Ford (Rodríguez Barberán, F. Javier: *Catálogo ... Richard Ford 1830-1833*; p. 216)

Imagen nº 65. Richard Ford. Casa del Marqués de la Algaba e iglesia de Omnium Sanctorum. /1831/. Londres, Colección de la familia Ford (Rodríguez Barberán, F. Javier: *Catálogo ... Richard Ford 1830-1833*; p. 225)

Imagen nº 66. Richard Ford. Cementerio de S. Sebastián. Vista general. /1831/. Londres, Colección de la familia Ford (Rodríguez Barberán, F. Javier: *Catálogo ... Richard Ford 1830-1833*; p. 249)

Imágenes núms. 67 y 68. J. Laurent. Imágenes de monumentos sevillanos: Iglesia de Santa Catalina e Iglesia de San Marcos /1860-1880/. Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español (AA VV: *Catálogo ... J. Laurent ...*; pp. 164 y 166)

Imagen nº 69. J. Laurent. La Plaza Nueva /c. 1876/. Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español (AA VV: *Catálogo ... J. Laurent ...*; p. 119)

Imagen nº 70. Joaquín Domínguez Bécquer. Procesión de Semana Santa. /1853/. San Sebastián, Museo de San Telmo (AA VV: *Iconografía ... 1790-1868*; p. 271)

Imagen nº 71. Manuel Cabral Bejarano. Procesión del Viernes Santo. /1855/. La Habana, Museo Nacional (AA VV: *Iconografía ... 1790-1868*; p. 273)

Imagen nº 72. Alfred Dehodencq. Una cofradía pasando por la calle Génova. /1851/. Madrid, Colección Carmen Thyssen (AA VV: *Iconografía ... 1790-1868*; p. 280)

Imagen nº 73. Anónimo. *Panorama* con una procesión de Semana Santa. /1851/. Sevilla, Reales Alcázares (AA VV: *Iconografía ... 1790-1868*; pp. 274 a 279)

Imagen nº 74. Richard Ford. Sevilla desde el Prado de San Sebastián, con un entierro. /1832/. Londres, Colección de la familia Ford (Rodríguez Barberán, F. Javier: *Catálogo ... Richard Ford 1830-1833*; p. 246)

Imagen nº 75. Manuel Rodríguez Guzmán. La Feria. /1853/. Segovia, Palacio de Riofrío (AA VV: *Iconografía ... 1790-1868*; p. 299)

Imagen nº 76. Andrés Cortés. La Feria de Sevilla. /c. 1850/. Sevilla, Colección Ybarra (AA VV: *Iconografía ... 1790-1868*; p. 298)

Imagen nº 77. José M. Riudavets, dib., y Eugenio Vela, grab.. La Feria de Sevilla. /1881/. Sevilla, Fundación FOCUS (AA VV: *Catálogo ... "Ver Sevilla ..."*; pp. 140 y 141)

Imagen nº 78. José García Ramos. Cartel de fiestas de Sevilla. /1890/. Sevilla, Ayuntamiento (Mateos de los Santos, G. : *Los carteles de las Fiestas ...*; p. 47)

Imagen nº 79. Sánchez del Pando. Turistas en el Patio de Banderas. /1934/. Sevilla, Fototeca Municipal (Molina, I. y Hormigo, E.: *Sevilla ...*; p. 202)

Imagen nº 80. José García Ramos. Pelando la pava. /c. 1900/. Sevilla, colección particular (AA VV: *Iconografía ... 1869-1936*; p. 134)

Imagen nº 81. Manuel García Rodríguez. Tertulia en el Alcázar. /1905/. Sevilla, colección Bellver (AA VV: *Iconografía ... 1869-1936*; p. 108)

Imagen nº 82. Gustavo Bacarisas. Sevilla en fiestas. /1915/. Sevilla, Museo de Bellas Artes ([http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MBASE/index.jsp?redirect=S2\\_3\\_1\\_1.jsp&idpieza=1&pagina=5](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MBASE/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp&idpieza=1&pagina=5))

Imagen nº 83. Gustavo Bacarisas. Cartel de fiestas de Sevilla. /1917/. Sevilla, Ayuntamiento (Mateos de los Santos, G. : *Los carteles de las Fiestas ...*; p. 105)

Imagen nº 84. José García Ramos. Cartel de fiestas de Sevilla. /1907/. Sevilla, Ayuntamiento (Mateos de los Santos, G. : *Los carteles de las Fiestas ...*; p. 83)

Imagen nº 85. Juan Miguel Sánchez. Cartel de fiestas de Sevilla. /1925/. Sevilla, Ayuntamiento (Mateos de los Santos, G. : *Los carteles de las Fiestas ...*; p. 121)

Imagen nº 86. Juan Miguel Sánchez. Cartel de fiestas de Sevilla. /1929/. Sevilla, Ayuntamiento (Mateos de los Santos, G. : *Los carteles de las Fiestas ...*; p. 131)

Imagen nº 87. Juan Miguel Sánchez. Cartel de fiestas de Sevilla. /1931/. Sevilla, Ayuntamiento (Colón, C. y Rguez. Barberán, F. J.: *El poder de las imágenes ...*; p. 509)

Imagen nº 88. Juan Miguel Sánchez. Cartel “Visit Spain. Sevilla. The City of unique Charms”. /1929/. Madrid, Instituto de Estudios Turísticos (AA VV : *Catálogo de carteles oficiales de turismo ...*; p. 12)

Imagen nº 89. Juan José Serrano. Inauguración del puente de Alfonso XIII. /1926/. Sevilla, Fototeca Municipal (AA VV: *Catálogo ... Sevilla, imágenes de un siglo ...*; p. 115)

Imagen nº 90. Juan José Serrano. Inauguración de la Exposición Iberoamericana. /1929/. Sevilla, Fototeca Municipal (AA VV: *Catálogo ... Sevilla, imágenes de un siglo ...*; p. 119)

Imagen nº 91. Sánchez del Pando. Proclamación de la II República. /1931/. Sevilla, Fototeca Municipal (AA VV: *Catálogo ... Sevilla, imágenes de un siglo ...*; p. 152)

Imagen nº 92. Juan José Serrano. La Virgen de la Hiniesta, calcinada. /183/. Sevilla, Fototeca Municipal (Molina, I. y Hormigo, E.: *Sevilla ...*; p. 202)

Imágenes núms 93 y 94. Henri Cartier-Bresson. Niños jugando entre las ruinas. /1933/  
([http://www.laurencemillergallery.com/Images/hcb\\_sbs14.jpg](http://www.laurencemillergallery.com/Images/hcb_sbs14.jpg)  
[http://www.laurencemillergallery.com/Images/hcb\\_sbs15.jpg](http://www.laurencemillergallery.com/Images/hcb_sbs15.jpg))

Imagen nº 95. Pierre Verger. Catedral, Sevilla (Vista desde la Giralda). /1935/. Salvador de Bahía (Brasil), Fundación Pierre Verger (AA VV: *Catálogo ... “Pierre Verger ...”*; p. 147)

Imagen nº 96. Pierre Verger. Semana Santa, Sevilla. /1935/. Salvador de Bahía (Brasil), Fundación Pierre Verger (AA VV: *Catálogo ... “Pierre Verger ...”*; p. 189)

Imagen nº 97. Pierre Verger. Triana. /1935/. Salvador de Bahía (Brasil), Fundación Pierre Verger (AA VV: *Catálogo ... “Pierre Verger ...”*; p. 194)

Imagen nº 98. Anónimo. Anuncio de la compañía “Kodak” con la plaza de España. /1929/. Procedencia desconocida (AA VV: *Catálogo ... “Recuerdos ... Exposición ...”*; s/p)

Imagen nº 99. Antonio Poley. Plano de Sevilla y sus afueras /1910/. Sevilla, Archivo Municipal (AA VV: *Planos de Sevilla ...*; plano nº 11)

Imagen nº 100. Sánchez del Pando. Vista del conjunto histórico de Sevilla. /1929/. Sevilla, Fototeca Municipal (Braojos, A. y Queiro, R.: *Sevilla desde el aire ...*; p. 42)

Imagen nº 101. Anónimo. Vista del río con el puente de S. Telmo. /1930/. Sevilla, archivos militares (Braojos, A. y Queiro, R.: *Sevilla desde el aire ...*; p. 63)

Imagen nº 102. Anónimo. Vista del canal y del puente de Alfonso XIII. /c. 1930/. Sevilla, archivos militares (Braojos, A. y Queiro, R.: *Sevilla desde el aire ...*; p. 93)

Imagen nº 103. Sánchez del Pando. Vista general del área de pabellones regionales (entre la avenida de la Raza y la de Reina Mercedes). /1929/. Sevilla, Fototeca Municipal (Braojos, A. y Queiro, R.: *Sevilla desde el aire ...*; p. 120)

Imagen nº 104. Francisco Hohenleiter. Cartel de fiestas de Sevilla. /1934/. Sevilla, Ayuntamiento (Mateos de los Santos, G. : *Los carteles de las Fiestas ...*; p. 147)

Imagen nº 105. Anónimo. Sevilla. Calle Mateos Gago (tarjeta postal). /c. 1920/. Sevilla, colección particular

Imagen nº 106. Lucien Roisin. Sevilla. Calle Mateos Gago. /c. 1929/. Barcelona, Colección Roisin

Imagen nº 107. Anónimo. Sevilla. Barrio de Santa Cruz (tarjeta postal). /c. 1929/. Sevilla, colección particular

Imagen nº 108. Anónimo. Kiosco de postales en la Plaza de América (fotografía). /c. 1929/  
([http://4.bp.blogspot.com/\\_dDgGEqMD4j0/S9Xrwj4GLII/AAAAAAAAAAcc/4uw8GoXgtKo/s1600/Escanear0064-1.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_dDgGEqMD4j0/S9Xrwj4GLII/AAAAAAAAAAcc/4uw8GoXgtKo/s1600/Escanear0064-1.jpg))

Imagen nº 109. Anónimo. Sevilla. Exposición Ibero-Americana. Glorieta de las Palomas (tarjeta postal). /c. 1929/. Sevilla, colección particular

Imagen nº 110. Gabriel Lupiáñez Gely. “Estudio sobre Sevilla. La ciudad funcional” (ilustración en una separata del número 2 de la revista *Hojas de Poesía*) /1935/ (Edición facsímil, 1982)

Imagen nº 111. Juan Miguel Sánchez. Cartel de fiestas de Sevilla. /1942/. Sevilla, Ayuntamiento (Mateos de los Santos, G. : *Los carteles de las Fiestas ...*; p. 161)

Imagen nº 112. Gustavo Bacarisas. Cartel del centenario de la feria de Sevilla. /1948/. Sevilla, Ayuntamiento (Mateos de los Santos, G. : *Los carteles de las Fiestas ...*; p. 179)

Imágenes núms. 113 y 114. Luis Arenas Ladislao. Dos ilustraciones del libro “Semana Santa en Sevilla”. /1947/ (Edición facsímil, 1992; láminas 21 y 48)

Imágenes núms. 115 y 116. Antonio Franco y Alberto Palau. Dos ilustraciones del libro “Arquitectura civil sevillana”. /1976/

Imagen nº 117. Autor desconocido. Cartel de “El frente de los suspiros”. /1942/  
(<http://cinematecanacional.files.wordpress.com/2008/03/el-puente-de-los-suspiros.jpg>)

Imagen nº 118. Anónimo. Sevilla. Callejón del Agua (tarjeta postal). /c. 1960/. Sevilla, colección particular

Imagen nº 119. José Álvarez Gámez. Cartel de la Feria de Sevilla. /1965/. Sevilla, Ayuntamiento (Mateos de los Santos, G. : *Los carteles de las Fiestas ...*; p. 255)

Imagen nº 120. Antonio Zambrana. Cartel de la Semana Santa de Sevilla. /2000/. Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías  
(<http://www.hermandades-de-sevilla.org/marco9.htm>)

Imagen nº 121. Juan Roldán. Cartel de Fiestas de Sevilla. /1992/. Sevilla, Ayuntamiento (AA VV: *Catálogo ... “Un siglo de carteles ...”*; p. 233)

Imagen nº 122. Juan F. Lacomba. Cartel de Fiestas de Primavera de Sevilla. /1965/. Sevilla, Ayuntamiento (Colón, C. y Rguez. Barberán, F. J.: *El poder de las imágenes ...*; p. 725)

Imagen nº 123. Imagen de paisaje urbano de Sevilla. /2010/. Sevilla, Gerencia Municipal de Urbanismo  
(<http://www.paisajeurbanosevilla.org/>)

Imagen nº 124. Carmen Laffón. Sevilla desde el río. /1982-1985/. Sevilla, Colección Cajasol (AA VV: *Catálogo ... "Carmen Laffón ..."*; p. 61)

## BIBLIOGRAFÍA

*La presente selección bibliográfica no posee un carácter exhaustivo, y tan sólo intenta dar cuenta de algunos trabajos utilizados como fuentes secundarias para la elaboración del texto, o que puedan complementar los datos y las reflexiones que se han ofrecido en el mismo sobre la evolución de la imagen urbana de Sevilla. También se incluyen aquí todas las obras en las que se encuentran reproducidas las imágenes del “Anexo”*

Aguilar Piñal, Francisco: *Siglo XVIII* (de la *Historia de Sevilla* de la Universidad). Sevilla, Universidad, 1982 (2ª ed.)

Albardonedo Freire, Antonio J.: *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Sevilla, Guadalquivir, 2002

Alberich, José: *Del Támesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, Universidad, 1976

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

Álvarez Rey, Leandro (coord.): *Historia de Sevilla. La memoria del siglo XX*. Sevilla, Diario de Sevilla, 2000

AA VV: *Sevilla oculta*. Sevilla, Guadalquivir, 1980

AA VV: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Diputación, 1981

AA VV: *La imagen romántica del legado andalusí*. Barcelona, Lunwerg /El Legado Andalusí, 1985

AA VV: *Protohistoria de la ciudad de Sevilla. El corte estratigráfico San Isidoro 85-6*. Sevilla, Consejería de Cultura, 1988

AA VV: *Historia gráfica del puerto de Sevilla*. Sevilla, 1989

AA VV: *Sevilla en el siglo XX (1868-1950)* (de la *Historia de Sevilla* de la Universidad). Sevilla, Universidad, 1990

AA VV: *Iconografía de Sevilla 1790-1868*. Madrid, El Viso, 1991

AA VV: *Catálogo de la Exposición “Magna Hispalensis. El universo de una iglesia”*. Sevilla, Ayuntamiento y otras instituciones, 1992

AA VV: *Catálogo de la Exposición “Recuerdos de la Exposición Iberoamericana”*. Sevilla, Ayuntamiento, 1992

AA VV: *Planos de Sevilla. Colección histórica (1771-1918)*. Sevilla, 1992

- AA VV: *Sevilla forma urbis*. Sevilla, Ayuntamiento, 1992
- AA CC: *Expo '92 Sevilla. Arquitectura y diseño*. Sevilla, Expo'92 / Electa, 1992
- AA VV: *Iconografía de Sevilla 1869-1936*. Sevilla, Fundación FOCUS, 1993
- AA VV: *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes / Ayuntamiento, 1993
- AA VV: *Catálogo de la exposición "Un siglo de carteles de fiestas primaverales"*. Sevilla, Caja Ahorros San Fernando, 1993
- AA VV: *Fotografos en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, FOCUS, 1994
- AA VV: *El conjunto histórico de Sevilla. Avance del Plan Especial de Protección*. Sevilla, Ayuntamiento, 1995
- AA VV: *Catálogo de la exposición "Sevilla, imágenes de un siglo. Homenaje al periodismo gráfico"*. Sevilla, Ayuntamiento y otras instituciones, 1995
- AA VV: *Catálogo de la exposición "La Feria de Sevilla. Testimonios de su historia"*. Sevilla, Ayuntamiento y otras instituciones, 1996
- AA VV: *Arqueología urbana en Sevilla 1944-1990*. Sevilla, Ayuntamiento, 1996
- AA VV: *Catálogo de la exposición "El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)"*. Sevilla, Ayuntamiento / Universidad, 1996
- AA VV: *Catálogo de la exposición "Carmen Laffón en la Colección de arte El Monte"*. Sevilla, Fundación El Monte, 1997
- AA VV: *Catálogo de la exposición "Sevilla extramuros. La huella de la historia en el sector oriental de la ciudad"*. Sevilla, Universidad y otras instituciones, 1998
- AA VV: *Catálogo de la exposición "Velázquez y Sevilla"*. Sevilla, Consejería de Cultura, 2002
- AA VV: *Catálogo de la exposición "Ver Sevilla. Cinco miradas a través de cien estampas"*. Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2002
- AA VV: *Catálogo de la exposición "Rito y fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana"*. Sevilla, FIDAS-COAS, 2004
- AA VV: *Catálogo de carteles oficiales de turismo. 1929-1959*. Madrid, Instituto de Estudios Turísticos, 2005
- AA VV: *Catálogo de la exposición "Pierre Verger. Andalucía 1935: resurrección de la memoria"*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2006

- AA VV: *Catálogo de la exposición “Sevilla artística y monumental. Fotografías de J. Laurent 1857-1880”*. Madrid, Fundación MAPFRE, 2008
- AA VV: *Catálogo de la exposición “Visiones de Don Juan”*. Sevilla, Ayuntamiento y otras instituciones, 2009
- Blanco Freijero, Antonio: *La ciudad antigua (De la Prehistoria a los visigodos)* (de la *Historia de Sevilla* de la Universidad). Sevilla, Universidad, 1979
- Braojos, Alfonso y Queiro, Ramón: *Sevilla desde el aire 1880-1933*. Sevilla, Fundación El Monte, 2002
- Bosch Vilá, Jacinto: *La Sevilla islámica 712-1248* (de la *Historia de Sevilla* de la Universidad). Sevilla, Universidad, 1984
- Cabra Loredo, M<sup>a</sup> Dolores: *Iconografía de Sevilla 1400-1650*. Madrid, El Viso, 1988
- Calatrava, Juan y Ruiz Morales, Mario: *Los planos de Granada 1500-1909*. Granada. Diputación, 2005
- Colón, Carlos: *Imagen de Sevilla*. Sevilla, El País / Aguilar, 1991
- Colón, Carlos: *“Lacrimae”. La Sevilla imaginaria*. Sevilla, Alfar, 1991
- Colón, Carlos y Rodríguez Barberán, F. Javier: *El poder de las imágenes. Iconografía de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, Diario de Sevilla, 2000
- Cómez, Rafael: *Arquitectura alfonsí*. Sevilla, Diputación, 1974
- Collantes de Terán, F. y Gómez Estern, Luis: *Arquitectura civil sevillana*. Sevilla, Ayuntamiento, 1976
- Cuenca Toribio, José Manuel: *Del Antiguo al Nuevo Régimen* (de la *Historia de Sevilla* de la Universidad). Sevilla, Universidad, 1979 (2<sup>a</sup> ed.)
- Domínguez Ortiz, Antonio: *La Sevilla del siglo XVII* (de la *Historia de Sevilla* de la Universidad). Sevilla, Universidad, 1984 (2<sup>a</sup> ed.)
- Egea, Alberto (coord.): *Dos siglos de imagen de Andalucía*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2006
- Fernández Salinas, Víctor: *La reforma interior de Sevilla entre 1940 y 1959*. Sevilla, Universidad / Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1992
- Gámiz Gordo, Antonio: “Ciudades dibujadas a vista de pájaro o retratadas desde globo: Guesdon y Clifford hacia 1853”. *Revista de Historia y Teoría de la arquitectura*. Nº 1. Sevilla, 1999
- Gámiz Gordo, Antonio: *Alhambra. Imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*. Granada, El Legado Andalusi, 2008

- García Gómez, Emilio & Lévi-Provençal, E.: *Sevilla a comienzos del siglo XII. El Tratado de Ibn 'Abdun*. Sevilla, Ayuntamiento, 1992
- Giménez Cruz, Antonio: *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor*. Málaga, Universidad, 2002
- González Cordón, Antonio: *Vivienda y ciudad. Sevilla 1849-1929*. Sevilla, Ayuntamiento, 1929
- González Troyano, Alberto: *Don Juan, Fígaro, Carmen*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007
- Jiménez Maqueda, Daniel: *Las Puertas de Sevilla. Una aproximación arqueológica*. Sevilla, Fundación Aparejadores / Guadalquivir, 1999
- Kagan, Richard L. (ed.): *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, 2008
- Lacomba, Juan F.: *La Escuela de Alcalá de Guadaira y el paisajismo sevillano 1800-1936*. Sevilla, Diputación, 2002
- Lacomba, Juan F. y otros (2007): *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas en los siglos XIX y XX*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2007
- Ladero Quesada, Miguel A.: *La ciudad medieval* (de la *Historia de Sevilla* de la Universidad). Sevilla, Universidad, 1980 (2ª ed.)
- Lleó, Vicente: *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, Diputación, 1979
- Marín de Terán, Luis: *Sevilla: centro urbano y barriadas*. Sevilla, Ayuntamiento, 1980
- Mateos de los Santos Pérez, Guillermo: *Los carteles de las Fiestas de Primavera en Sevilla*. Granada, Consejería de Cultura, 1989
- Méndez Rodríguez, Luis: *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008
- Menéndez Robles, María Luisa: *La huella del Marqués de la Vega Inclán en Sevilla*. Sevilla, Diputación, 2008
- Molina, Inmaculada y Hormigo, Elena: *Sevilla en blanco y negro*. Madrid, Espasa, 2000
- Morales Padrón, Francisco: *La ciudad del quinientos* (de la *Historia de Sevilla* de la Universidad). Sevilla, Universidad, 1983 (2ª ed.)
- Nieto Caldeiro, Sonsoles: *El jardín sevillano de 1900 a 1929*. Sevilla, 1995

- Ordóñez Agulla, Salvador: *Primeros pasos de la Sevilla romana (Siglos I A.C.-I D.C.)*. Sevilla, Ayuntamiento, 1998
- Ortiz Muñoz, Luis y Arenas, Luis: *Semana Santa en Sevilla*. Sevilla, 1947 (edic. facsímil: Sevilla, 1992)
- Ortiz de Zúñiga, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares ... de Sevilla (1795)*. Sevilla, Guadalquivir, 1988
- Rioja López, Concha: *La tienda tradicional sevillana*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1992
- Robertson, Ian: *Los curiosos impertinentes*. Madrid, Ediciones del Serbal / CSIC, 1988
- Rodríguez Barberán, F, Javier (ed.): *Sevilla desde el aire*. Sevilla, 2002
- Rodríguez Barberán, F. Javier y otros: *Catálogo de la exposición "La Sevilla de Richard Ford 1830-1833"*. Sevilla, Fundación Cajasol, 2007
- Rodríguez Barberán, F. Javier: "El Guadalquivir y su imagen en el siglo XIX: la construcción de un paisaje (1830-1862)". *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Nº 72. Sevilla, 2009
- Rodríguez Bernal, Eduardo: *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*. Sevilla, Ayuntamiento, 1994
- Serrera, Juan M., Oliver, A. y Portús, J.: *Iconografía de Sevilla 1650-1790*. Madrid, El Viso, 1989
- Sierra, José Ramón: *La casa en Sevilla 1976-1996*. Sevilla, Fundación El Monte /Electa, 1996
- Soto Vázquez, Begoña: *Las Exposiciones de 1929. Cuatro reportajes cinematográficos sobre la Exposición Iberoamericana. (Sevilla, 1929)*. S/L., Filmoteca Española y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009 (libro + 2 DVDs)
- Suárez Garmendia, José M.: *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, Diputación, 1986
- Valor Piechotta, Magdalena: *La arquitectura militar y palatina en la Sevilla musulmana*. Sevilla, Diputación, 1991
- Valor Piechotta, Magdalena (coord.): *Edades de Sevilla. Hispalis, Isbiliya, Sevilla*. Sevilla, Ayuntamiento, 2002
- Vázquez Consuegra, Guillermo: *Guía de arquitectura de Sevilla*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1992
- Villar Movellán, Alberto: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla. 1900-1935*. Sevilla, Diputación, 1979 (ed. facsímil: Sevilla, 2010)

Yáñez Polo, Miguel Ángel: *Historia general de la fotografía en Sevilla*. Sevilla, 1997