

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 279-281 / AÑO 2009 / TOMO XCII



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE  
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES  
© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.  
IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: SERVIGRAF  
DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 279-281 / AÑO 2009 / TOMO XCII



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 279-281 / AÑO 2009

ISSN 0210-4067

## CONSEJO ASESOR

|                                                                         |                                                                          |
|-------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS<br>Presidente de la Diputación de Sevilla | ANTONIA HEREDIA HERRERA<br>Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense |
| GUILLERMINA NAVARRO PECO<br>Diputada del Área de Cultura e Identidad    | CARMEN MENA GARCÍA<br>Universidad Pablo de Olavide                       |
| BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR<br>Universidad de Sevilla                    | PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ<br>Universidad de Sevilla                        |
| ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ<br>Universidad de Sevilla            | ENRIQUE VALDIVIESO<br>Universidad de Sevilla                             |

## CONSEJO DE REDACCIÓN

|                                                          |                                                      |
|----------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ<br>Universidad de Sevilla    | VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO<br>Universidad de Sevilla      |
| ANTONIO MIGUEL BERNAL<br>Universidad de Sevilla          | ROGELIO REYES CANO<br>Universidad de Sevilla         |
| JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ<br>Universidad de Sevilla | SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA<br>Universidad de Sevilla |
| ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN<br>Universidad Pablo de Olavide    | ESTEBAN TORRE SERRANO<br>Universidad de Sevilla      |
| ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ<br>Universidad de Sevilla        | ALBERTO VILLAR MOVELLÁN<br>Universidad de Córdoba    |
| MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ<br>Universidad de Sevilla        | FLORENCIO ZOIDO NAVARRO<br>Universidad de Sevilla    |
| ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ<br>Universidad de Sevilla    |                                                      |

## DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN  
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

## SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

## ADMINISTRACIÓN

Suscripciones  
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ  
M.<sup>a</sup> EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO  
Intercambios  
MERCEDES NAVARRO DUARTE

## DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura e Identidad. Servicio de Archivo y Publicaciones  
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)  
Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50  
e-mail: [archivo@dipusevilla.es](mailto:archivo@dipusevilla.es)  
<http://www.dipusevilla.es>

# ARCHIVO HISPALENSE

NÚMEROS 279-281 / AÑO 2009

ISSN 0210-4067

## SUMARIO

### ARTÍCULOS

PÁGS.

#### HISTORIA

JUAN CARPIO ELÍAS

Las parcelas de policultivo en la agricultura sevillana de la Edad Moderna 11-26

JUAN CARTAYA BAÑOS

Don Francisco de Paula Cartaya y Barco: vida, actividades  
y antecedentes familiares de un clérigo ilustrado en la Sevilla del siglo XVIII 27-53

MARTA GARCÍA BUERO Y M.<sup>a</sup> SOLEDAD BUERO MARTÍNEZ

El epitafio del Conde de Floridablanca (1728-1808) en  
el Museo Arqueológico de Sevilla 55-64

JOAQUÍN HERRERA CARRANZA

La Federación Sanitaria de Andalucía (1916-1929). Un proyecto hispalense 65-85

ESTEBAN MIRA CABALLOS

El padre Arellano y su *Historia de Carmona* (1628) 87-106

ANTONIO MIRA TOSCANO, JUAN VILLEGAS MARTÍN Y JUAN LUIS CARRIAZO RUBIO

Una almenara perdida en la costa de Palos: la torre de Morla 107-125

FRANCISCO NÚÑEZ ROLDÁN

Compromiso matrimonial, dote y ajuar femenino en  
el Bajo Guadalquivir (1513-1556) 127-139

RAFAEL M. PÉREZ GARCÍA

La población del reino de Sevilla en 1571 y las consecuencias demográficas  
de la guerra de Granada 141-162

FELIPE PIZARRO ALCALDE

Carmona vista a través de los jesuitas (1619-1754) 163-191

RAFAEL ROJAS ÁLVAREZ, ANTONIO RAMOS CARRILLO Y ESTEBAN MORENO TORAL

Contribución a la historia asistencial del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla  
y la proyección a su actual labor sanitaria 193-214

JUAN M. VALENCIA RODRÍGUEZ

La quiebra financiera de la aristocracia: el concurso de acreedores  
del estado de Feria 215-253

#### ARTE

FRANCISCO MANUEL DELGADO ABOZA

El retablo de la Virgen del Rosario de la parroquia de El Pedroso, obra inédita  
de Diego López Bueno y Amaro Vázquez 257-273

|                                                                                                                                            |         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| M. <sup>a</sup> MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN<br>La boda de Alfonso XIII en un biombo del Museo-Palacio de la condesa de Lebrija en Sevilla    | 275-288 |
| JORGE LÓPEZ LLORET<br>La ciudad y sus surcos. El siglo XVII en la constitución de la imagen de Sevilla                                     | 289-316 |
| ANTONIO MARTÍN PRADAS<br>La expulsión de la Compañía de Jesús de Osuna. El catálogo de pinturas del colegio de San Carlos el Real          | 317-333 |
| FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ<br>Honras fúnebres por el Papa Benedicto XIV en la catedral de Sevilla y otros túmulos pontificios               | 335-359 |
| JESÚS PORRES BENAVIDES<br>La obra de Juan Bautista Vázquez, el Viejo, en el retablo mayor de Santa María de Carmona                        | 361-384 |
| JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ<br><i>San Pedro con varios santos y San Pablo con los apóstoles</i> , dos pinturas del círculo de los Francken | 385-397 |

## MISCELÁNEA

|                                                                                                                        |         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO<br>Más documentos de Juan Bautista Vázquez, el Viejo, relacionados con su origen abulense | 401-404 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|

## RESEÑAS

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| BARRANTES MALDONADO, PEDRO. <i>Diálogo entre Pedro Barrantes Maldonado y un caullero extranjero que cuenta el saco que los turcos hicieron en Gibraltar en 1540</i> POR ANTONIO CASTRO DÍAZ                                                                                                                                                                                                                                                                  | 407-410 |
| FERNÁNDEZ ROJAS, MATILDE. <i>Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: benedictinos, dominicos, agustinos, carmelitas y basílios</i> y FERNÁNDEZ ROJAS, MATILDE. <i>Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: trinitarios, franciscanos, mercedarios, jerónimos, cartujos, mínimos, obregones, menores y filipenses</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS | 411-413 |
| GARCÍA GUTIÉRREZ, FERNANDO. <i>El Arte de Japón. Lo Sagrado, lo Caballeresco y otros temas. Japón y Occidente III</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 413-415 |
| MEDIANERO HERNÁNDEZ, JOSÉ MARÍA. <i>Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen «decana» de Sevilla</i> POR JOSÉ CESÁREO LÓPEZ PLASENCIA                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | 415-418 |
| PINEDA NOVO, DANIEL. <i>Juan Ramón y el Ateneo de Sevilla</i> POR CARMEN RUIZ BARRIONUEVO                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 418-422 |
| RAMOS SUÁREZ, MANUEL ANTONIO. <i>Patrimonio cultural y desamortización. Marchena, 1798-1901</i> POR FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | 422-426 |
| RODRÍGUEZ BECERRA, SALVADOR Y MACÍAS SÁNCHEZ, CLARA, COORD.: <i>El fin del campesinado. Transformaciones culturales de la sociedad rural andaluza en la segunda mitad del siglo XX</i> POR MANUEL ZURITA CHACÓN                                                                                                                                                                                                                                              | 426-431 |

Arte  
~





# La ciudad y sus surcos. El siglo XVII en la constitución de la imagen de Sevilla



JORGE LÓPEZ LLORET

Universidad de Sevilla

**RESUMEN:** El autor analiza la aportación del siglo XVII al urbanismo sevillano, partiendo de la premisa de la inexistencia de grandes intervenciones formales. Para ello el autor, recurriendo a ejemplos concretos de la arquitectura de la ciudad, divide su historia en tres momentos: agregado, sistema y espectáculo. Sitúa las intervenciones del siglo XVII en el tercero, pero en conexión con el primero. Tras ello, recurriendo de nuevo a casos concretos, analiza los usos perceptivos peculiares de la ciudad heredada y como los arquitectos del siglo XVII supieron aprovecharlos, lo que considera su mejor contribución.

**PALABRAS CLAVE:** Forma urbana, perspectiva, fachada, agregado, espectáculo, Sevilla, siglo XVII.

**ABSTRACT:** The autor analyses the contribution of the XVII<sup>th</sup> century to the sevillian urbanism, starting off with the premise of the non-existence of great formal operations. For that the autor, resort to concrete examples of the architecture of the city, divides its history in three moments: aggregate, system and spectacle. He place the XVII<sup>th</sup> century operations in the third, but in connection with the first. After this, resort again to concrete examples, analyses the special perceptibles usages of the inherited city and as the architects of the XVII<sup>th</sup> century know how to exploit them, that is consider their best contribution.

**KEY WORDS:** Urban form, perspective, front, aggregate, spectacle, Sevilla, XVII<sup>th</sup> century.

## INTRODUCCIÓN: EL ROSTRO DE LA CIUDAD

Creo que era Goethe quien escribía que a los cuarenta años uno tiene el rostro que se merece. Lo mismo pasa con las ciudades. Eugenio Noel decía que las calles de la ciudad tienen alma y cuerpo, cara y lengua, hablan y miran...<sup>1</sup> La ciudad tiene rostro, espejo de su alma.

---

1. NOEL, E.: *Semana Santa en Sevilla* (1916). Edición, introducción y notas de Jorge Jiménez Barrientos y Manuel J. Gómez Lara. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991, p. 82. Eugenio Noel no es aquí demasiado original, en tanto que parte de las descripciones de París realizadas por Balzac y, sobre todo, Baudelaire.

El rostro se define por el surco, por el hueco y por la masa. Su forma es signo visible de la relación entre lo que, a falta de mejor nombre, podríamos seguir llamando el alma y la carne. El alma expansiva, dinámica; la carne grave, estática. Entre ambas el surco, el hueco y la masa... Hay tres capas fundamentales en la «humanidad» de una forma física: alma, carne y duración. Las tres se requieren y de las tres surge el signo visible.

La ciudad tiene rostro. Por ello, tiene alma, carne y duración. Si queremos comprenderla en un momento de su historia tendremos que preguntarnos: ¿cuál ha sido y es su alma? ¿Cuál su carne? La respuesta está en las «formas urbanas», en los «usos sociales del espacio», en su historia. A los veinticinco siglos una ciudad puede jugar poco con su forma. Comprenderla en un momento dado implica, por eso, el análisis de lo que se recibió, de lo que se podía hacer con lo que se recibió, de lo que se quería hacer con ello y de lo que realmente se hizo.

Por eso proponemos el siguiente proceso discursivo referente a la comprensión de lo que el siglo XVII supuso para la forma urbana percibida (es decir, el rostro) de la ciudad de Sevilla: 1) indicar las fuerzas fundamentales de la ciudad que se encuentran los «protobarrocos»; 2) analizar cómo las aprovechan formal y perceptivamente; 3) concluir lo que el siglo XVII ha supuesto para la ciudad que habitamos.

«Sevilla no es esencialmente una ciudad barroca», ni árabe, ni regionalista. Es una ciudad viva conformada por distintos momentos. Si fuera sólo barroca estaría momificada. Lo barroco es un surco del rostro de la ciudad, está contenido en un presente al que define sólo en parte. El alma, ese brillo espiritual que se transmite a través de la luz de los ojos, carece, en realidad, de fecha.

## TOPOLOGÍA Y TOPOGÉNESIS DE LA CIUDAD BARROCA (SIGLO XVII)

Si reconstruimos los itinerarios sevillanos que imaginó la «literatura de ficción» del Siglo de Oro podremos ver que hay lugares muy «visitados»: la plaza de San Francisco, las Gradas de la Catedral, la puerta de Jerez...<sup>2</sup> Estas preferencias de la ciudad «imaginada» coinciden en gran medida con las que se expresan en las descripciones de los grandes historiadores del momento.

Nos centraremos en la descripción que hace Rodrigo Caro de la ciudad en el Libro Segundo de su *Antigüedades, y Principado de la Ilustrísima Ciudad de Sevilla* (1634), especialmente en los Capítulos I a VII<sup>3</sup>. A grandes rasgos la jerarquía perceptiva que

2. BRIOSO SANTOS, H.: *Sevilla en la prosa de ficción del Siglo de Oro*. Sevilla: Diputación, 1998, especialmente Apéndice VII, pp. 455s. Véase también Cap. IV, pp. 167-222. Véase igualmente, del mismo: *Sevilla en la literatura del Siglo de Oro (El sentimiento anticidudadano barroco)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1998, pp. 155-182.

3. CARO, R.: *Antigüedades, y Principado de la Ilustrísima Ciudad de Sevilla. Y Chorographia de su Convento Iuridico, o Antigua Chancilleria* (1634). Edición facsímil de la del impresor Andrés Grande (Sevilla). Sevilla: Alfar, 1998.

Rodrigo Caro propone coincide con los elementos fundamentales de la ciudad romana que el autor imagina en el espacio. Partiendo de un cerco amurallado que remite a tiempos romanos, se centra en la Giralda y la Catedral (en cuyo suelo ubica el posible Capitolio) y en el Alcázar; sitúa además al Ayuntamiento y a la plaza de San Francisco sobre la Basílica y el Foro romanos. La minuciosidad de la descripción de estos edificios se acompaña de una enumeración detallada de los elementos de su entorno: hospital de Santa Marta, hospital del Rey, lonja de Mercaderes, hospital de las Tablas, hospital de San Andrés, Casa de la Contratación, colegio de Santa María de Jesús, Casa de la Moneda, San Miguel, Santo Tomás, alfolí del Aceite, Aduana, Atarazanas, Alcaicería, hospital de la Caridad, Real Audiencia, Cárcel Real, convento de San Francisco... Con el resto es menos explícito. Enumera un único palacio (la casa de Pilatos), algunas plazas (Duque, Alameda, Almenilla), conventos masculinos (San Francisco, San Pablo, San Agustín, el Carmen, los Jesuitas, la Merced) y hospitales (Amor de Dios, de la Sangre, Espíritu Santo, San Hermenegildo). De lo demás sólo habla «en general» y como «resto», salvo de la colegial de San Salvador<sup>4</sup>.

La ciudad de Rodrigo Caro es la que conforma el imaginario colectivo que define la jerarquía querida del espacio compartido, ya sea como nueva Roma, Babilonia o simple ciudad real. Se concentra alrededor de lo que se cree uno de los núcleos romanos republicanos, en el sur de la urbe<sup>5</sup>. Nos interesa la conexión que Caro hace entre ese «mejor cahíz de tierra» (frase común en el momento) y el legado romano por la vivencia de un espacio cuyo valor heredado hacía que lo fundamental de la ciudad estuviera ya dado a comienzos del siglo XVII<sup>6</sup>. En éste la tensión entre el modelo urbano renacentista, como proyecto utópico<sup>7</sup>, y la realidad ciudadana existente se transformó en simbiosis ante la imposibilidad de grandes transformaciones. La tarea innovadora

4. CARO, R., *o.c.*, Cap. VII.

5. Es, por otra parte, aquella parte real de la «nueva Roma» que describía Vicente Lleó Cañal en la segunda parte del capítulo tercero de su ya clásica obra (*Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Diputación, 1979, pp. 185-205); tomando como referente central la Giralda acrecentada, se definía por dos «ejes»: el comercial (Aduana, Casa de la Moneda, Lonja) y el administrativo (Casas Capitulares, Real Audiencia, Cárcel Real). Véase además una síntesis bastante adecuada de MORALES, A. J.: «La ciudad del Renacimiento», en VV. AA.: *La arquitectura de nuestra ciudad*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1981, pp. 33-54.

6. CRUZ ISIDORO, F.: *Arquitectura Sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997, pp 163-164.

7. Analizado por Vicente Lleó en *Nueva Roma* cuando define el significado de la renovación de las puertas de la Ciudad y de la inserción de fuentes monumentales en términos de «inserción de fragmentos de un alto contenido semántico en espacios neutros como medio para una transformación virtual de los mismos» (*o.c.*, p. 199). Véanse también los planteamientos más generales, en este sentido, de CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España*. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 204 y ss. (en el caso del palacio) y 275 y ss. (en el caso de la iglesia). No obstante, este desarrollo semántico se contextualiza en un entorno urbano más sistemático (y utópico, al menos en el caso de la transformación sintáctica de ciudades como Sevilla) en NIETO, V., MORALES, A. J. y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España*. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 216 y ss.

del XVII será así semántica y perceptiva en la interpretación del pasado, pues apuntala una jerarquía formal que se pensará intocable en su sintaxis<sup>8</sup>.

Aunque el perímetro de la ciudad estaba ya definido en el siglo XII<sup>9</sup>, la articulación interna que definiría las fuerzas fundamentales del plano se dio con la organización parroquial en el siglo XIII, distribuida por todo el plano y centrada en torno a un lugar tan descentrado como la antigua mezquita mayor almohade, convertida al cristianismo<sup>10</sup>. Sobre esta trama se fue definiendo otra conventual: la «ciudad callada», alternativa a ese centro cívico, tan valorado desde el XVI, que hemos visto con los ojos de Rodrigo Caro<sup>11</sup>. También en este caso las fuerzas constituidas desde el siglo XIII hasta finales del XVI definieron una estructura que el siglo XVII (en el que las nuevas implantaciones—sobre todo femeninas— fueron comparativamente escasas) aceptó como marco operativo. En realidad, la noción formal de «ciudad conventual» quedó definida en la segunda mitad del opulento siglo XVI, limitándose el XVII a ratificarla<sup>12</sup>. Por tanto, en este nivel *sintáctico* el siglo XVII también supuso formalmente poco para la ciudad. Simplemente se limitó a desarrollar tendencias impuestas por el siglo XVI,

8. «La ciudad árabe y mudéjar fue la que sirvió de base a todas las empresas urbanísticas de la edad moderna». BERNALES BALLESTEROS, J.: «La Arquitectura y el Urbanismo del Seiscientos», en AA. VV.: *Sevilla en el Siglo XVII* (Exposición en las Salas del Museo de Artes y Costumbres Populares. diciembre de 1983-enero de 1984. Sevilla). Madrid: Ministerio de Cultura / Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, pp. 49-67, especialmente p. 51. Bernaldes indica una serie de actuaciones que, pese a su importancia, incidieron poco en la imagen global de la forma urbana: el Patín de las Damas, parte del entorno de la Casa de la Moneda (véase ESPIAU EIZAGUIRRE, M.: *La Casa de la Moneda y su Entorno. Historia y Morfología*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1991, pp. 82-132), el sintomático proyecto (por no realizado) de puente pétreo sobre el Guadalquivir y la formalización de algunas barriadas como la Resolana, el Baratillo, el Pópulo o los Humeros (véase además POZO Y BARAJAS, A. del: *Arrabales de Sevilla, morfogénesis y transformación. El arrabal de los Humeros*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Consejería de Obras Públicas y Transportes / Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1996, pp. 166-174). No obstante estas imágenes y realizaciones no supusieron un cambio efectivo de la forma urbana. Tal y como el propio autor citado indica, el urbanismo del Seiscientos en Sevilla nunca realizó una calle o una plaza barrocas (fundamentadas en el desarrollo magnificado de los preceptos visuales del Renacimiento), aunque sí se adaptó magníficamente al decorativismo festivo de la época (o.c., pp. 56s.).

9. VALOR PIECHOTTA, M.: *La arquitectura militar y palatina en la Sevilla musulmana*. Sevilla: Diputación, 1991, pp. 31-33 y 215-216. La misma autora posteriormente se decantó por la opción, más comúnmente aceptada, del origen almohade de la cerca (Valor Piechotta, M.: «Las defensas urbanas y palatinas», en M. Valor Piechotta—coord.: *El último siglo de la Sevilla islámica*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Gerencia Municipal de Urbanismo, 1995, pp. 49-56, especialmente pp. 55-56).

10. GONZÁLEZ, J.: *El repartimiento de Sevilla*. Tomo I (1951). Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1993 (edición facsímil), pp. 350-361.

11. PÉREZ CANO, M. T.: *Patrimonio y ciudad. El sistema de los conventos de clausura en el Centro Histórico de Sevilla*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla / Universidad de Sevilla, 1996, especialmente Capítulo 3, pp. 205-320.

12. MORALES PADRÓN, F.: *Historia de Sevilla. La ciudad del Quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1989 (3ª ed.), pp. 254-258. Tal y como indica, además, María Teresa Pérez Cano en su excelente libro, «El gran salto cualitativo se produce en el siglo XVI» (o.c., p. 69). El cuadro 2.1 de esta misma obra (pp. 72-73) es suficientemente ilustrativo: entre 1500 y 1600 se realizan 18 nuevas implantaciones masculinas (hasta ese momento existían 19) y 17 femeninas (existían 11), mientras que entre 1600 y 1700 se realizan otras 18 masculinas y sólo 4 femeninas.

«rellenando» huecos sin variar la inercia formal heredada. El XVII, pues, se encuentra con la ciudad dual bajomedieval<sup>13</sup> y con una parte monumental bastante desarrollada y ya poco modificable, con lo que la mayoría de las acciones se localizarán en la zona no monumental, cuya estructura urbana medieval se mantendrá esencialmente. Queríamos incidir en esto porque los surcos determinantes de la intervención barroca, que tanta importancia tuvo para la ciudad, no son precisamente productos de la misma. No obstante, la importancia de ésta fue indiscutible.

### SOBRE LOS USOS PERCEPTIVOS DE LA CIUDAD BARROCA

La ciudad durante el siglo XVII fue en nuestra tierra «maquillada». Sin cambiar los profundos surcos definidos por el tiempo, se dispuso a cambiar de «imagen», quedando definida una cierta idea de la misma. Trataremos de ubicarla históricamente.

A. AGREGADO, RAZÓN Y ESPECTÁCULO. Creemos que los procesos formales que se han producido en el espacio urbano desde la etapa musulmana se podrían tipificar del siguiente modo: 1) agregación (siglos VIII-XV); 2) sistematización (siglo XVI); 3) escenificación (siglos XVII-XVIII); 4) desagregación (siglos XVIII-XIX); y 5) historiación (siglos XIX-XX)<sup>14</sup>.

Se trata de un proceso que es a la vez diacrónico y sincrónico, pues el comienzo de una etapa no supone la abolición ni la superación de la anterior, aunque sí ciertas preferencias por soluciones estadísticamente más frecuentes. Los nuevos valores formales que introdujo el Renacimiento (articulados en torno al espacio sistema)<sup>15</sup> no eliminaron el agregado bajomedieval, pues eso resultaba físicamente imposible incluso para la puerta de las Indias, centro del imperio, frente a un casco de la magnitud del sevillano. Se produjo lo que Collin y Rowe denominaron una «ciudad de colisión» o ciudad *collage*<sup>16</sup>. Eso significa que, en última instancia, las tres categorías básicas de la ciudad moderna, a saber: razón, historia y espectáculo, llegaron a coexistir en Sevilla.

El proceso histórico de la ciudad conduce a una mayor complejidad, multiplicando niveles cada vez más heterogéneos que concuerdan hermosamente. La Sevilla del siglo XVII supone la definitiva consolidación de la ciudad como espectáculo<sup>17</sup>, pues si

13. COLLANTES DE TERÁN, A.: *Sevilla en la Baja Edad Media. La ciudad y sus hombres*. Sevilla: Ayuntamiento, 1984, pp. 417 y ss.

14. Se trata de categorías cuyo ámbito de aplicación es, en gran medida, la ciudad europea en general. Remitimos a las siguientes historias generales de la forma urbana, ambas bastante «solventes»: MORRIS, A. E. J.: *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial* (1974). Barcelona: Gustavo Gili, 1991 (3ª ed.); BENEVOLO, L.: *La ciudad europea*. Barcelona: Crítica, 1993.

15. Véase, partiendo de E. Cassirer (*Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, 1927. Buenos Aires: EMECE, 1951), MURATORE, G.: *La ciudad renacentista* (1975). Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1980, pp. 33-52.

16. ROWE, C. y F. KOETTER: *Ciudad Collage* (1981). Barcelona: Gustavo Gili, 1998 (2ª ed.), pp. 87-116.

17. Preparada, por supuesto, por los usos efímeros de la ciudad renacentista. Véase el LLEÓ CANAL, V.: *Nueva Roma*, o.c., pp. 163-185.

ya lo avanzó el manierismo en la ciudad<sup>18</sup>, la primera mitad del siglo XVIII lo consideró ya simplemente su horizonte<sup>19</sup>.

Entre la regularización geométrica de tantos patios y claustros y la construcción definitiva de las grandes fachadas de San Luis de los Franceses o del colegio seminario de San Telmo discurre decididamente el siglo XVII<sup>20</sup>. Decanta y complica las formas y lleva a un concepto de ciudad entendida como ámbito de relación perceptiva. Aunque en el siglo XVII hay buenas figuras en el campo de la «arquitectura de la ciudad» (Juan de Oviedo, Andrés de Oviedo, Pedro Sánchez Falconete, Diego López Bueno, Vermondo Resta, etc.), no hay ninguna de la talla de un Hernán Ruiz o de un Leonardo de Figueroa, quien produjo parte de su obra a finales de siglo. El XVII cambió totalmente el concepto de ciudad percibida sin que ningún «genio» lo revolucionase de un modo patente. Fue, si se nos permite decirlo así, una evolución revolucionaria. No hay más que ver los extremos de la época para comprender que algo maravilloso ocurrió. Mas como sucedió de un modo relativamente silencioso, con muchos creadores de segunda fila y con unos resultados modestos en el nivel del objeto artístico (salvo excepciones y siempre epidérmicas), no dio tanto que hablar como sus extremos.

Analizaremos brevemente cada uno de los momentos citados del desarrollo de la ciudad desde el siglo XIII para situar la explotación de los recursos perceptivos protobarrocos y barrocos, siguiendo, a través de las observaciones de José Ramón Sierra Delgado y de María Teresa Pérez Cano, la evolución de la casa o la de los conventos de clausura como imagen condensada de la forma urbana<sup>21</sup>. La mayoría han seguido al

18. Además de la citada obra de Lleó, véase el interesante artículo de GESTOSO Y PÉREZ, J.: «La casa sevillana en los siglos XIV, XV y XVI», en *Curiosidades Antiguas Sevillanas (Serie Segunda)*, 1910. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1993, pp. 149-179. El planteamiento fundamental, en este como en casi todos los casos, remite a las conocidas palabras de la *Historia de Sevilla* de Morgado (Lib. 2, cap. 9), que indicaban cómo todos los vecinos de Sevilla labraban ya casas a la calle. Gestoso interpreta estas palabras en sentido semántico, incidiendo en la continuidad de los planteamientos sintácticos (*o.c.*, pp. 172s.).

19. Sobre este concepto, dentro del área católica, véase GUIDONI, E. y A. MARINO: *Historia del urbanismo. El siglo XVII* (1979). Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1982, pp. 67 y ss. Véase además CHECA, F. y J. M. MORÁN: *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1994, pp. 144-162 y 264-282.

20. Sobre este proceso en Sevilla la mejor obra disponible es la de ARENILLAS, Juan Antonio: *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura Sevillana del siglo XVII*. Sevilla, Diputación Provincial, 2005.

21. SIERRA DELGADO, J.R.: «La casa Sevillana. Tipologías de rehabilitación» (1989), en J.R. Sierra Delgado: *La casa en Sevilla. 1976-1996*. Catálogo de la Exposición. Sevilla: Fundación El Monte / Electa, 1996, pp. 109-121, especialmente p. 120. PÉREZ CANO, M.T.: *Patrimonio y Ciudad. El sistema de los conventos de clausura en el Centro Histórico de Sevilla*, *o.c.*, pp. 241-242. Aunque ambos autores, sobre todo el primero, se adhieren implícitamente a la tesis de que Sevilla es cualquier cosa menos una ciudad «clásica» (en el sentido de época y, a la vez, de estilo del término —no en el sentido de modelo de excelencia), resulta curioso observar el origen clásico de dicha analogía entre la ciudad y la casa. Por ejemplo, en L. B. Alberti: «... la casa es una ciudad en pequeño. Por consiguiente, habrá que pensar que, en su construcción, casi todos los elementos tienen la misma disposición que los relacionados con el entono de una ciudad» (*De Re Aedificatoria* —1485. Libro Quinto, Cap. XIV, p. 224), o en A. Palladio: «la ciudad no es más que una casa grande, y por el contrario, la casa una ciudad pequeña» (PALLADIO, A.: *Los cuatro libros de arquitectura* —1570. Segundo Libro, Cap. XIII. Madrid: Akal, 1988, p. 204.)

menos los tres pasos que desde la toma de Sevilla en 1248 llevan al siglo XVII: agregación, racionalización y teatralización. Sirven bien los cambios del palacio Arzobispal, la casa de Pilatos y el convento de San José del Carmen. Los elegimos por estar bien documentados y estudiados, aunque las opciones son bastante numerosas.

1) El Palacio Arzobispal tiene su origen en unas casas que Fernando III otorgó en 1251 a Don Remondo<sup>22</sup>. A éstas se le fueron agregando otras con el tiempo: en 1262<sup>23</sup>; en 1347<sup>24</sup>; en 1362<sup>25</sup>; o en 1517<sup>26</sup>. Fechas y procesos que son suficientes para comprender cuál fue esencialmente el sentido del crecimiento del edificio entre los siglos XIII y XVI: evoluciona como un espacio agregado que, carente de cualquier visión unitaria de conjunto, se define como una serie de piezas cuya relación es sólo sumatoria. En aquel entonces el palacio era sólo una trama compleja de coexistencias.

En la segunda mitad del siglo XVI el arzobispo D. Rodrigo de Castro inicia un proceso más coherente de unificación y racionalización del espacio hasta darle una estructura definitiva (aunque la serie de agregaciones se prolonga al siglo XVII). El grueso de estas obras se debe a Vermondo Resta, quien realizaría seguramente los dos patios principales, el jardín del sector norte y el apeadero que comunica con el primer patio, además de otras intervenciones menores<sup>27</sup>. Lo fundamental son los patios, estrategia común en el desarrollo morfológico de las grandes casas sevillanas. Se introducen como respuesta a un deseo (proveniente de Italia) de unificación racional del espacio. El patio se impone sobre un espacio agregado y sobre un solar tortuoso sin que estos cambien su naturaleza. Se da más bien una nueva realidad que ni es espacio agregado ni espacio sistema. Se trata de un encuentro, de un *collage*.

De la segunda mitad del siglo XVII datan una serie de intervenciones bastante interesantes: la forma y la epidermis actual del Oratorio<sup>28</sup>; la reordenación de la escalera principal<sup>29</sup>; y, muy especialmente, la definición de las fachadas<sup>30</sup>. Éstas datan de finales del siglo. Se levantan en un momento en el que aún sobrevivía el Corral de los Olmos,

22. FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *El Palacio Arzobispal de Sevilla*. Córdoba: Publicaciones Obras Social y Cultural Cajasur, 1997, p. 47.

23. *Ibidem*, pp. 47-48.

24. *Ibid.*, p. 48.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*, p. 52.

27. MARÍN FIDALGO, A.: *Vermondo Resta*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1988, pp. 32-33. MARÍN FIDALGO, A.: *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*. Tomo II. Sevilla: Guadaquivir, 1990, p. 561. FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *El Palacio Arzobispal de Sevilla*, o.c., pp. 56-57.

28. FALCÓN MÁRQUEZ, T., o.c., pp. 61-62 y 106.

29. *Ibidem*, p. 88.

30. *Ibid.*, pp. 75-85.



que daba al lugar un aspecto medieval que sólo se eliminó a finales del siglo XVIII<sup>31</sup>. La fachada sur se articula en torno a una portada retablo que centraliza la estructura. Derivando de la bicromía de la Lonja de Mercaderes<sup>32</sup>, es teatral e icónica, organismo centralizado que remite al modelo local de la portada de la zona de la epístola de la iglesia de San Pedro, estableciéndose además como presupuesto de la fachada norte del palacio de San Telmo<sup>33</sup>. La estructura general gira en torno a la puerta de entrada y al balcón central, que se definen como elementos diferenciales que sobresalen del ritmo sostenido del conjunto por la acumulación ornamental, dado su carácter de centro iconográfico de la obra, manifestación epidérmica del prestigio que la empresa trataba de justificar de un modo, evidentemente, retórico. Se unen, pues, el agregado, el sistema y el teatro en un único conjunto.

2) Este proceso de agregación, racionalización e intervención escenográfica sobre el espacio lo podemos rastrear también en el caso de la Casa de Pilatos, si bien aquí la cualificación diferencial definitiva del espacio se define bastante antes (en el siglo XVI) lo que hace que su carácter de espectáculo sea menor. Para lo que sigue nos basamos en la hermosa obra de Vicente Lleó Cañal sobre dicho conjunto<sup>34</sup>, que puede ser considerado como ejemplar modélico del crecimiento de la casa palacio sevillana a lo largo del siglo XVI<sup>35</sup>.

El núcleo inicial del palacio fueron las casas que Pedro Enríquez y Catalina de Ribera compraron en 1483 a Luis de Mesa en la collación de San Esteban<sup>36</sup>. A ello le siguió un proceso expansivo de agregación progresiva de inmuebles colindantes (en los años 1487<sup>37</sup>, 1490<sup>38</sup> y 1493<sup>39</sup>) que acabaría por englobar casi toda la manzana. El resultado fue lo que Lleó califica «palacio medieval», caracterizándolo como «un modelo de crecimiento anárquico que hacía imposible cualquier proyecto unitario»<sup>40</sup>. Este modo de comprender no ya sólo la arquitectura sino la vida, como afirma el mismo autor, definió una parcela sumamente irregular limitada por las calles hoy denominadas Imperial, Medinaceli, San Esteban, plaza de Pilatos y Caballerizas, así como por el convento de San Leandro. Unos bordes tan irregulares, ubicados además en un espacio

31. MORALES, A. J.: *El Ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y Simbología*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1981, pp. 9-12; GRANERO MARTÍN, F.: *El Corral de los Olmos. Antiguos Cabildos secular y eclesiástico de la ciudad de Sevilla. Sus orígenes, funciones, compilación de transformaciones y demolición*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía, 1992.

32. FALCÓN MÁRQUEZ, T., o.c., p. 76.

33. SANCHO CORBACHO, A.: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, o.c., p. 124.

34. LLEÓ CAÑAL, V.: *La Casa de Pilatos*. Madrid: Fundación de la Casa Ducal de Medinaceli / Electa, 1998. Véase además su *Nueva Roma...*, o.c., pp. 33-36.

35. LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma...*, p. 33.

36. LLEÓ CAÑAL, V.: *La Casa de Pilatos*, o.c., p. 15.

37. *Ibidem*, p. 16.

38. *Ibid.*

39. *Ib.*, p. 17.

40. *Ib.*, pp. 17-20, especialmente p. 20.

tan presionado demográficamente<sup>41</sup>, imposibilitaban asimismo cualquier intento posterior de racionalización sistemática e integral.

El ensayo de transformación de este espacio agregado se llevó a cabo de un modo muy parecido al que hemos visto en el palacio Arzobispal, a saber: mediante la inserción de un patio cuadrangular, si bien el crecimiento por agregación continúa durante la primera mitad del siglo XVI (años 1510, 1515, 1530 y 1535);<sup>42</sup> este hecho, por cierto, ratifica la afirmación de que las distintas fases de definición de la ciudad se superponen en muchas ocasiones.

Entre 1535 y 1539 se observa una etapa de máxima actividad constructiva (que se puede remitir a 1525, cuando llegaron las columnas procedentes de Génova) que tenía como objetivo la modernización del patio del palacio<sup>43</sup>. En 1533 se fecha la fachada que da a la plaza de Pilatos, de gran importancia y repercusión en la ciudad<sup>44</sup>, mientras que la escalera principal parece datar de 1538<sup>45</sup>. Sin modificar esencialmente la estructura de base del espacio, se introduce sobre ella un nuevo sistema que, girando principalmente en torno a la fachada, el patio principal y la escalera monumental que da al mismo, propone un concepto de racionalidad y, a la vez, dignidad perceptiva que modifica la concepción formal del espacio, aunque sin negar definitivamente el agregado que se hereda.

La fachada, realizada en Génova y simplemente adosada al muro preexistente<sup>46</sup>, es un epidérmico arco de triunfo que rompía el mutismo superficial propio de la herencia formal musulmana<sup>47</sup>. Al introducir el concepto de la *virtú* públicamente demostrada en el espacio urbano, define una jerarquía que canaliza la percepción, rompiéndose con eso la indiferencia perspectiva del espacio heredado. Aunque no toda la fachada es espectáculo (como sucederá posteriormente con la serie que se inicia —a pesar de su purismo— en la Lonja), su importancia como esbozo de un espacio retórico es evidente, sobre todo por su ubicación perpendicular a la vía de acceso a la ciudad desde la puerta de Carmona, en un lugar de máxima visión.

En este contexto podemos ubicar la *loggia* que se asoma a la plaza (comienzos del siglo XVII) y que Vicente Lleó conecta con un hecho tan escenográfico como es el *Vía Crucis*<sup>48</sup>. A este evento hay que referir igualmente la colocación de la cruz de jaspes en

41. COLLANTES DE TERÁN, A.: *Sevilla en la Baja Edad Media. La ciudad y sus hombres*, o.c., pp. 187-196.

42. LLEÓ CAÑAL, V.: *La Casa de Pilatos*, o.c., p. 26.

43. *Ibidem*, p. 31.

44. *Ibid.*, pp. 31-32.

45. *Ib.*, pp. 28-29.

46. GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística*. Tomo III (1892). Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla (ed. facsimil), 1984, pp. 93-94 y 187-189. LLEÓ CAÑAL, V.: *La Casa de Pilatos*, o.c., p. 104-105 (apéndice documental).

47. MORALES, A. J.: «La ciudad del Renacimiento», o.c., pp. 33-54, especialmente pp. 35-36.

48. LLEÓ CAÑAL, V.: *La Casa de Pilatos*, o.c., pp. 61-62.

1630<sup>49</sup>. Obra de gran riqueza situada junto a la puerta principal, suponía la definición final de este ámbito como espectáculo, ratificando la intervención del XVI con el desarrollo incipiente de esa concepción del espacio social en la época proto-barroca.

Esta serie (espacio agregado, espacio sistema, espacio espectáculo), que evoluciona con ritmos temporales diversos pero sucesivos y acumulativos, vuelve a aparecer en la mayoría de los conventos de clausura de la ciudad. Son, salvo escasas excepciones (por ejemplo, el hermoso e insólito caso del convento de Santa Rosalía), como indicaban José Ramón Sierra y María Teresa Pérez Cano (citados *supra*), metáforas que condensan el crecimiento formal de la ciudad, ciudades en miniatura que pueden servirnos como modelos reducidos del comportamiento histórico del espacio hispalense.

3) Los ejemplos conventuales podrían ser muchos; nos centraremos en un caso muy bien estudiado: el convento de San José del Carmen (Las Teresas), remitiéndonos en lo fundamental a la obra de María Luisa Cano Navas<sup>50</sup>. El espacio de base de la implantación conventual fueron las casas del banquero Pedro de Morga (las cuales en el siglo XV pertenecieron a los «freires» de Alcántara, de quienes pasó a Diego de Llerena, a su mujer y a su hija). Adquiridas por Alonso de Paz, éste las vende en 1586 a la comunidad carmelita<sup>51</sup>. Esta base presentaba todas las características propias del espacio agregado<sup>52</sup> (que el propio uso, bastante común por otra parte, del término «casas» indicaría), el cual a su vez se había racionalizado tímidamente a través de la inserción de un patio central en la época inmediatamente anterior a Pedro de Morga (siglo XVI)<sup>53</sup>. Pese a eso, el convento siguió creciendo con nuevas adquisiciones a lo largo del siglo XVII<sup>54</sup>. El resultado: un espacio constituido por unos bordes bastante irregulares que, sin embargo, se racionaliza perceptivamente por la introducción de un patio cuadrangular establecido como referente de la organización espacial. Posteriormente la iglesia, que se conecta con el arquitecto Vermondo Resta, fue realizada a comienzos del siglo XVII sobre una de las casas adquiridas para tal fin y sin referencias formales evidentes al claustro<sup>55</sup>.

49. GONZÁLEZ MORENO, J.: *Vía Crucis a la Cruz del Campo*. Sevilla: Castillejo, 1992, pp. 29-40, especialmente pp. 34-35.

50. CANO NAVAS, M. L.: *El convento de San José del Carmen de Sevilla (Las Teresas). Estudio histórico-artístico*. Sevilla: Universidad de Sevilla: 1984.

51. CANO NAVAS, M. L.: *El convento de San José del Carmen de Sevilla*, o.c., pp. 34-35. Véase además MONTOTO, S.: *Esquinas y conventos de Sevilla* (1973). Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991, pp. 125-126, así como PÉREZ CANO, M. T. y MOSQUERA ADELL, E.: *Arquitectura en los conventos de Sevilla. Una aproximación patrimonial a las clausuras*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, 1991, p. 96.

52. PÉREZ CANO y MOSQUERA ADELL indican de hecho las dificultades que esta trama recibida presentaba en referencia a su adaptación a la «tipología ideal de la orden» carmelita (PÉREZ CANO, M. T. y E. MOSQUERA ADELL, o.c., p. 96).

53. CANO NAVAS, M. L.: *El convento de San José del Carmen de Sevilla*, o.c., pp. 168-172.

54. *Ibidem*, p. 38.

55. *Ibidem*, pp. 60-63.

La noción de espacio espectáculo se desarrolla en los conventos de clausura femeninos con menor intensidad. Los muros vacíos, amplios y prolongados suelen ser la nota predominante. Pese a todo, no podemos negar la existencia de cualificaciones que, pese a su carácter mínimo, introducen criterios escenográficos. En el caso de San José del Carmen esto se aplica a la fachada de los pies de la iglesia, con el interesante desarrollo del tejado que parece datar de comienzos del segundo tercio del siglo XVII<sup>56</sup>. Los temas iconográficos, que se insertan en un contexto de conjunción del paramento blanco, la pintura, la madera y el metal, en claro contraste con el muro desnudo, definen un espacio referente y significativo, pese a su relativamente escasa relevancia. Se presenta, pues, la forma barroca de hacer ciudad, la cual se sobrepone a las anteriores.

Por tanto, recurriendo a casos que muestran diversos ritmos temporales e incluso estilísticos, podemos constatar las diversas estrategias perceptivas que suelen funcionar como recursos de cualificación diferencial del espacio de la ciudad. Aunque en el proceso histórico la agregación, la racionalización y la escenificación se dan, de un modo u otro, en todo momento y en todo lugar urbano, y aunque ese es también el caso del desarrollo de la ciudad de Sevilla, no obstante no podemos negar que hay momentos en los que una opción predomina sobre las demás, dando sus peculiares características a la época. Así, como decíamos, el crecimiento de Sevilla durante la etapa árabe y bajomedieval de su historia es predominantemente agregado. Aunque hay hechos fuertemente racionales como, por ejemplo, la mezquita mayor almohade y la Alcaicería de la Seda<sup>57</sup>, no podemos negar el carácter agregado, fragmentario y esencialmente no iconográfico, carente de todo soporte teatral, que define en general esa etapa. Igual que no podemos negar el deseo de racionalidad intrínseco al hecho de la introducción de un espacio como la Lonja de Mercaderes en el denominado «mejor cahiz de tierra»<sup>58</sup> o el deseo de teatralidad propio de la fachada de la epístola de la iglesia de San Pedro<sup>59</sup>.

Podemos, pues, afirmar que las constantes de la ciudad, tanto en el desarrollo de la vida doméstica cuanto en el de la vida urbana de carácter público y representativo, son: 1º) agregación; 2º) racionalización; y 3º) escenificación. Dentro de este panorama el siglo XVII supone para Sevilla la definitiva renuncia, por diversas causas, a la raciona-

56. *Ibidem*, p. 56.

57. TRILLO DE LEYVA, J. L.: *Sevilla: la fragmentación de la manzana*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Conserjería de Obras Públicas y Transportes, 1992, pp. 73-102.

58. HEREDIA HERRERA, A.: *La Lonja de Mercaderes, el cofre para un tesoro singular*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1992, pp. 47 y ss.

59. PLEGUEZUELO, A.: *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1994, pp. 49s. y 136. Además, DABRÍO GONZÁLEZ, M. T.: *La iglesia parroquial de San Pedro de Sevilla: Estudio Histórico-artístico*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1975. MONTAÑA RAMONET, J.M. y J. MONTAÑA RAMONET: *La iglesia parroquial de San Pedro de Sevilla*. Sevilla: Iglesia Parroquial de San Pedro de Sevilla, 2009, pp. 29-33.

lización real del espacio de la ciudad, que llegará a definirse casi exclusivamente como ámbito escenográfico que hace de la vida de la ciudad un espectáculo, abriéndose así el camino para las grandes creaciones de finales del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII. Además, y esto no es menos importante, el siglo XVII también definirá una de las estrategias definitivas de la ciudad, la cual ha dado al ámbito histórico de ésta algunas de sus señas de identidad formales de mayor fuerza: la escenificación del espacio compartido no se hará al modo de la gran perspectiva barroca (desde la Roma de Sixto IV hasta el París de Haussmann)<sup>60</sup>, a saber, en el ámbito del encuentro de la razón con el espectáculo, sino dentro del «laberinto» heredado, esto es, en el encuentro del agregado con el espectáculo. El siglo XVII, por necesidad, descubre los valores de la ciudad heredada y los interpreta en la clave escenográfica de la nueva cultura, la cual a su vez se desarrolla sobre la base del agregado. Por ello la dialéctica, tantas veces desarrollada, en torno a si Sevilla es más bien una ciudad musulmana (percepción romántica) o barroca (percepción de mediados del siglo XX) es improcedente. No sólo porque tal pregunta carece de respuesta única en el caso de una ciudad viva (pues hay tantas ciudades como ciudadanos) sino además porque el barroquismo de Sevilla, como acabamos de indicar, es función tanto de la cultura escenográfica del barroco cuanto del origen medieval del agregado perceptivo del viario.<sup>61</sup> Sin esta estructura medieval la ciudad no hubiera sido barroca como lo fue y el siglo XVII habría sido diferente. Este siglo definió a la ciudad que tratamos como espacio espectáculo que juega con un espacio agregado dado, no con un espacio sistema que, salvo contadas ocasiones, se limitaba en ella a los patios interiores. Así es como hay que entender el manejo que en la centuria citada se hace de una serie de temas barrocos como los siguientes.

B. LA CIUDAD BARROCA. Un espacio urbano consolidado y laberíntico es el constante referente de la intervención barroca. Desde la construcción en la segunda mitad del siglo XVI del cuerpo de campanas de la Giralda hasta las realizaciones de mediados y finales del siglo XVIII (fábrica de Tabacos, iglesias de San Ildefonso y San Bartolomé, etc.), pasando por hitos fundamentales como, por ejemplo, las portadas de los conventos de Santa María de Jesús, Madre de Dios o Santa Isabel, la del apeadero del Alcázar, las dos de la iglesia de San Pedro, la del hospital de la Caridad; espadañas como las de Santa Isabel, Santa Paula, la Merced... las referencias al espacio urbano y a las condiciones de visibilidad que éste propone y permite son decisivas. Es la naturaleza de la

60. Es decir, en el Barroco de esta ciudad no se da la «Avenue» como elemento fundamental de articulación, tal y como propuso Mumford en su obra clásica: «the city was sacrificed to the traffic in the new plan: the street, not the neighbourhood or quarter, became the unit of planning. The uniform avenue brought movement and confusion into parts of the town that had been quiet and self-contained» (MUMFORD, L.: *The City in History* (1961). London: Penguin Books, 1991, p. 447; véase además pp. 421-425).

61. Se trata de estrategias que son, por otra parte, bastante comunes en el ámbito mediterráneo de la época. Véase GUIDONI, E. y A. MARINO: *Historia del urbanismo. El siglo XVII. O.c.*, pp. 67-69, así como BONET CORREA, A.: *El urbanismo en España e Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 40-42.

perspectiva que induce la forma urbana medieval de la ciudad la que condiciona el tipo de intervención escénica. Se utilizó conscientemente lo que fue un legado recibido inconscientemente.

Cuando se analiza el espacio de las iglesias de Borromini como punto culminante del barroco romano, se suele afirmar que uno de sus valores fundamentales, clave incluso de su barroquismo, fue la destrucción sistemática de la unificación perceptiva que la perspectiva supone y condiciona<sup>62</sup>. Esa ruptura da a los espacios creados por él su carencia de centro, multiplicándose las referencias. Como estrategia barroca (salvando las distancias artísticas) la ciudad heredada y escasamente intervenida en la época renacentista posibilitaba resultados similares. Así, en la ciudad de Sevilla (como en la mayoría de las que pertenecieron al entorno de Al-Andalus) el espacio se define como una experiencia de atomización y dispersión radical de toda perspectiva, multiplicándose de un modo casi caprichoso la cantidad y calidad de los referentes perceptivos<sup>63</sup>.

Esto nos permite comprender en cierto modo las debilidades y simplicidades formales de muchos edificios sevillanos del siglo XVII. Como es bien sabido, no hay una gran investigación formal en torno a las posibilidades espaciales de los edificios, siendo sus plantas y alzados relativamente simples. Esto se traduce también en fachadas igualmente simples desde un punto de vista estructural. Se trata de fachadas planas en las que no hay la menor dialéctica entre el interior y el exterior y en las que los materiales no suelen caracterizarse por su coste (el Sagrario es la gran excepción). Las fachadas son así porque, aparte de la conexión con el mudejarismo y la tradición medieval<sup>64</sup>, cumplen una función: son literalmente lienzos, a saber, bases neutras sobre las que localizar los elementos ornamentales. Efectivamente, es un lugar común que a lo largo del siglo XVII la arquitectura española se irá «dejando poseer» por el principio del decorativismo (al principio el entorno de la puerta, como arco triunfal o como retablo –por ejemplo, las portadas de los pies de San Pedro y del Santo Ángel–; después y progresivamente, la totalidad de la fachada siendo un hito importante la fachada de la iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad); esto, salvo casos brillantes, la separa de la importancia que la investigación estructural tenía, por ejemplo, en Roma<sup>65</sup>. Así, se utilizan y multiplican repertorios que remiten a Serlio y Vignola, aunque posteriormente se codificarán localmente.

62. CHECA, F. y MORÁN, J. M.: *El Barroco*, o.c., pp. 79 y ss. BENEVOLO, L.: *Historia de la arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (del siglo XV al siglo XVIII)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, pp. 821 y ss. TAPIE, V. L.: *Barroco y clasicismo* (1957). Madrid: Cátedra, 1991, pp. 93 y ss.

63. GUERRERO LOVILLO, J.: «Sevilla musulmana», en *Historia del urbanismo sevillano*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1972, pp. 23-45.

64. FALCÓN MÁRQUEZ, T.: «La ciudad barroca», en *La arquitectura de nuestra ciudad*, o.c., pp. 69-73.

65. BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*. Madrid: Silex, 1993, pp. 67 y ss.

Este interés ornamental asentado sobre el plano neutro de la fachada tiene un valor propagandístico común en el ámbito católico. Las fachadas se vuelven retablos exteriores (lo que explica la frecuencia con que se da en la época, entre los artífices, el salto de la retablistica a la arquitectura). Junto a la multiplicación inverosímil a lo largo del siglo XVII del retablo de culto callejero<sup>66</sup>, proliferan las fachadas de los templos como retablos (que sustituyen a los arcos triunfales); es una manifestación conjunta con aquélla y sin la cual no sería del todo comprensible. El desarrollo del «fachadismo decorativista» que define esta arquitectura es función del culto, en concreto de una concepción esencialmente urbana y exterior del culto y la fiesta<sup>67</sup>. A lo largo del siglo XVII y paralelamente a los propios avatares formales del retablo, la portada se irá transformando desde el concepto intelectual, heroico, renacentista en suma, del arco de triunfo, hasta el concepto emocional, popular, barroco por tanto, del soporte teatral. Con ello la portada, como el retablo, se irá transformando en una máscara que, sobre soportes planos desligados del interior, definirá los espacios públicos. La vida como máscara aparece así en el espacio de la ciudad como signo de la dignidad. El desarrollo del balcón (y ponemos como ejemplo el caso tardío del palacio Arzobispal) define el escenario en el que se manifiesta el poder. Igualmente, la portada retablo es el marco en el que se asoma el santo patronímico del templo. La apariencia digna define la esencia digna, dado que el valor de decoración no es percibido negativamente. La epidermis define lugares que permiten construir una ciudad perceptivamente profunda.

La unión de estos dos fenómenos es muy interesante. Prueba el principio «gestáltico» de que «el todo es más que la suma de las partes». De dos hechos que, considerados aisladamente, son muestra de una doble carencia (primera: carencia del poder de planificar formalmente el espacio de comunicación de la ciudad; segunda: carencia de valores estructurales de la obra edificada), surge sin embargo una experiencia plenamente barroca y vanguardista, dado que de la conjunción de la atomización de la perspectiva y de la concepción del espacio como máscara (todo ello al servicio de la devoción) surgirá un modo de ser urbano intenso y bastante peculiar. La simplicidad formal de la fachada cumple un papel en el «laberinto» de la ciudad que justifica la valoración positiva de su ornamentación (lo que muestra que el «fachadismo» no es en sí mismo una lacra urbana, dependiendo su papel del sistema económico vigente de valoración y transformación del suelo de la ciudad).

El espacio urbano se define así como un continuo, aunque no como un continuo lineal sino como un continuo agregado de ramificaciones. En este continuo espacial

66. FERNÁNDEZ DE PAZ, E.: *Religiosidad popular sevillana a través de los retablos de culto callejero*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1987, pp. 54s.

67. BONET CORREA, A.: «La fiesta barroca como práctica del poder», en *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid: Akal, 1990, pp. 5-31, especialmente pp. 18-30; MARAVALL, J. A.: *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (1975). Barcelona: Ariel, 1998, pp. 487 y ss.



se insertan episodios que tienen un carácter esencialmente teatral y pictórico<sup>68</sup> que lo fragmenta, introduciendo un orden episódico de relaciones y conexiones entre tales ramificaciones. Se trata de un modo peculiar de urbanismo, aquel que Checa y Morán, siguiendo a Julián Gállego, definían como «urbanismo de teatro»<sup>69</sup>, el cual en este caso se manifiesta a través de la inserción de episodios decorativos cualificados que van del altar de culto callejero a la fachada de la iglesia. Observamos fácilmente cómo el sentido teatral de ésta va creciendo (por ejemplo, podemos comparar la fachada de la iglesia de la Asunción con la de la epístola de San Pedro, físicamente muy próximas: la primera es un objeto triunfal situado dentro de un espacio vacío que la supera; es, en ese sentido, un episodio dentro de la fachada; por el contrario, la segunda –que también podríamos comparar con la propia fachada de los pies de la misma iglesia de San Pedro– desborda el propio marco que la ampara y se convierte completamente en un espectáculo; a través del desarrollo integral de este tema en la iglesia del hospital de la Caridad se llegará a los casos culminantes que consumarán las tendencias del siglo XVII: San Luis y del palacio de San Telmo); podemos por ello comprender que es dicho urbanismo el que se codifica en el siglo XVII y el que define el valor intenso de experiencias que, de otro modo, no serían tan valiosas.

El juego del espacio espectáculo, como hemos dicho repetidamente, se introduce en el espacio agregado medieval. Esto hace que la constitución de la ciudad barroca no alcance cotas de gran relevancia cuantitativa. En realidad, se trata de un barroco que se acopla a una comprensión de la ciudad reducida. Pese a que el casco histórico de Sevilla es, como se sabe, el segundo mayor de Europa, las dimensiones intramuros son generalmente bastante pequeñas. Por eso se trata de un barroco del espacio mínimo. Como tal, se sitúa en las antípodas de la imagen usual del urbanismo barroco. No obstante, si aceptamos la hipótesis de José María Maravall, según la cual el espíritu barroco consiste en su «extremosidad» antes que en cualquiera de sus posibles extremos<sup>70</sup>, podremos defender que en este caso se trata de una extremosidad de «lo mínimo» en la que se insertan los episodios relevantes definidos por el predominio de la forma decorada. Por ello se trata de un barroco que no es excesivamente solemne o que al menos, salvo lugares y momentos muy definidos, no alcanza su solemnidad a través de la abrumación por la cantidad. La tectónica individual es poco interesante, radicando el valor más bien en el plano epidérmico y en la poca variedad general de las texturas y del cromatismo de base. Además, a los muros poco movidos en sentido individual se les añade una ornamentación poco volumétrica, normalmente en medio relieve, que

68. Adoptamos el concepto de Wölfflin a veces traducido por «pintoresco». WÖLFFLIN, H.: *Renacimiento y Barroco* (1888). Barcelona: Paidós, 1991, pp. 29-38; del mismo: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (1915). Madrid: Espasa-Calpe, 1997, pp. 57-77 y 105-118.

69. CHECA, F. y MORÁN, J. M.: *El Barroco*, o.c., p. 91.

70. MARAVALL, J. A., o.c., pp. 421-436.



va evolucionando hasta alcanzar las dimensiones más jugosas de la ornamentación utilizada por Leonardo de Figueroa.

La poca relevancia formal de las plantas y la poca repercusión de las mismas en unas fachadas esencialmente planas definen además un desarrollo perceptivo que progresivamente se acerca a los efectos teatrales; así, desde comienzos del XVII se va abandonando el sistema ornamental manierista, aún presente en Resta o en Oviedo, fundamentado en el principio del dominio de la línea y el plano (descoyuntados, sí, pero no por ello menos dominantes), y se va afirmando el predominio del ornamento vegetal, por ejemplo, de un modo definitivo con Sánchez Falconete. Si se nos permite la osadía de la comparación, podríamos decir que se produce un avance similar al que se dio en pintura desde Pacheco hasta Herrera, el Viejo, con la importancia de la mancha cromática en la ejecución «a lo valiente»<sup>71</sup>. De hecho, comparadas con las formas manieristas y su confusión lineal, las formas ornamentales de Falconete, que se superponen progresivamente a la estructura (débil por otra parte) del edificio, definen un modo de organizar «a lo valiente» el paramento arquitectónico<sup>72</sup>. Es un paso más cuya meta definitiva será la portada del Palacio de San Telmo, ese hermoso plano que juega a ser espacio y, a la vez, a ser volumen, vacío y masa. Así, el flujo urbano destructor de la perspectiva se organiza induciendo perceptos de claras tendencias cromáticas. Obviamente, esto ha de ser estudiado en relación con el concepto del espacio mínimo, pero sobre todo con las condiciones de iluminación que se dan en el mismo.

Las formas percibidas, por las condiciones de expansión de la luz en la ciudad (un Sol relativamente alto sobre el horizonte, lo que genera una luz bastante homogénea y dura reforzada por el alto grado de asoleamiento de la ciudad<sup>73</sup>, a lo que hay que unir un viario normalmente estrecho definido por constantes e imprevisibles cambios de dirección), nos ayudan ante todo a construir el espacio con el color y la luz. La poca claridad perceptiva de los regímenes lineales y la poca definición de los planos de alzado de la forma urbana permite que esto sea así. Por la noche, por el contrario, la ilu-

71. Decía John Ruskin (desde un tono estético, por otra parte, muy alejado de la sensibilidad barroca): «... una superficie mural para el arquitecto es lo que para el pintor la tela en blanco...» RUSKIN, J.: *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849). Barcelona: Alta Fulla, 1997, p. 92.

72. Los recursos formales para el desarrollo de esta impresión pictórica de la forma arquitectónica son múltiples, siendo predominantes los que se basan en la repetición sistemática y acumulativa de ciertos elementos. Por ejemplo, un recurso sería lo que Wölfflin denominó «pilastra fasciculada» (*Renacimiento y Barroco, o.c.*, p. 57), que rompe la claridad formal del contorno del soporte renacentista. Esta apreciación de la pilastra fasciculada podría conectarse, por ejemplo, con sus reflexiones sobre el dibujo en sus *Conceptos fundamentales de Historia del Arte (o.c., pp. 78 y ss.)*, donde analiza el carácter acumulativo y masivo del trazo de Rembrandt, el cual acaba igualmente con la claridad del contorno de la forma renacentista. En el tema que nos ocupa, no estaría de más indicar que López Bueno, por ejemplo, fue contemporáneo de Roelas, o que Sánchez Falconete lo fue de Herrera, el Viejo.

73. La media es de 2929 horas anuales, con máximos de 3200 y mínimos de 2500 horas anuales. Véase *Área Metropolitana de Sevilla. Análisis del medio físico*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, 1998, p. 23.

minación barroca de la ciudad generaba una jerarquía más localizada y volumétrica, centrada en torno a los centros perceptivos de los retablos callejeros y de las fachadas de las iglesias definidas como grandes retablos<sup>74</sup>. También aquí el objeto se construye con la luz y el color. En ambos casos, la luz, el color y la localización específica de las diferencias de textura jerarquizan el espacio, permitiéndonos, pese a la inexistencia de referentes clasicistas formalmente evidentes, su lectura. Es éste, a grandes rasgos, el contexto lumínico de la «arquitectura a lo valiente». Aquí se define la importancia contextual del color de la ciudad. No, por supuesto, porque éste sea relevante desde el punto de vista de su magnitud. En realidad, salvo los casos geniales de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII<sup>75</sup>, el uso del color es relativamente simple (lo que no es sinónimo de estéticamente débil): tonos blancos, amarillo-albero, rojo-almagro, tonalidad de la piedra o del ladrillo en espacios monócromos, bícromos o policromos que se construyen con la repetición sistemática de pautas geométricas simples (circulares, cuadradas o romboidales)<sup>76</sup>; no obstante, teniendo en cuenta el comportamiento de la luz mencionado, así como el predominio de los grandes lienzos blancos, tampoco era necesario pedir más.

Hay otra nota caracterizadora que deberíamos tener en cuenta: la conexión del espacio agregado y del espacio espectáculo se hace efectiva desde una concepción dinámica del objeto, puesto que éste adquiere su forma insertado en un espacio urbano que gira en torno a la potencia formadora de la experiencia del *homo viator*<sup>77</sup>. Maravall habla en su obra citada del carácter dirigido de la cultura barroca<sup>78</sup>. Esta dirección se realiza, entre otros recursos, a través de la persuasión. Estrategias como, por ejemplo, la tensión perceptiva intrínseca a la suspensión de una experiencia continuada<sup>79</sup>, con

74. FERNÁNDEZ DE PAZ, E., *o.c.*, p. 43. Además, Macías Míguez, M.: *Alumbrado público de Sevilla (253 años de su historia)*. Sevilla: Área de Infraestructura y Equipamiento Urbano del Ayuntamiento de Sevilla, 1985, pp. 17-21, y LEÓN, A.: *Iconografía y fiesta durante el Lustró Real*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1990, pp. 33-34.

75. Especialmente Leonardo de Figueroa. Véase MORALES MARTÍNEZ, A. J.: «Leonardo de Figueroa y el Barroco policromo en Sevilla», en AA. VV.: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentaria/Visor Dis., 1999, pp. 193-209.

76. Por ejemplo, vemos casos mudéjares (o al menos de influencia mudéjar) que se siguen de restauraciones recientes: casa de D. Miguel de Mañara, viviendas de las calles Verde y Santa Clara, iglesia de Santa María la Blanca, etc. MORALES MARTÍNEZ, A. J.: *o.c.*, p. 194. No obstante, ya Gestoso planteaba la hipótesis de la original exhuberancia cromática de los exteriores urbanos de la ciudad por influencia, posiblemente, florentina («La casa sevillana en los siglos XIV, XV y XVI», *o.c.*, p. 161, nota a pie de página).

77. Tal y como aquí lo utilizamos, recogemos este concepto de O. F. Bollnow, de E. Cassirer y de M. Merleau-Ponty. Véase BOLLNOW, O. F.: *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1969, pp. 49-58, especialmente pp. 54-57; CASSIRER, E.: *Filosofía de las formas simbólicas III*. México: FCE, 1971, pp. 169 y ss. y MERLEAU-PONTY, M.: *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975, pp. 115-164. En sus aplicaciones al espacio urbano, véase los ya clásicos LYNCH, K.: *The Image of the City* (1960) Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1977, especialmente la parte que trata de la «Legibility», pp. 2 y ss., y BACON, E. N.: *Design of Cities* (1967). London: Thames & Hudson, 1995.

78. MARAVALL, J. A., *o.c.*, pp. 131-175.

79. *Ibidem*, pp. 436 y ss.

la consiguiente participación del espectador en la construcción de la imagen, definen un proceso que implica al espectador (como cuerpo agente) en la construcción de la imagen del poder<sup>80</sup>. Aquí es donde tiene su lugar la concepción del espacio desde el punto de vista del *homo viator*. Frente a la gran perspectiva barroca, que sitúa al espectador en la plena presencia de un objeto relevante que se presenta a una mirada centrada que evoluciona idealmente a través de un eje ceremonial (lo que se desplaza no es un cuerpo vivo sino un ojo puro de carácter ideal), la importancia de los desplazamientos del cuerpo real como medio indispensable de construcción de la imagen de la ciudad resulta indispensable en el ámbito del espacio agregado. Obviamente, esta imagen surge precisamente porque se llega a una síntesis corporal de los lugares relevantes a través de la asimilación de su ubicación estratégica. La ciudad es así un desarrollo constante de nuevos y heterogéneos puntos de vista dentro de un proceso de articulación de planos que no tienen referentes axiales precisos, de modo que el objeto percibido varía constantemente<sup>81</sup>. El objeto insertado en un espacio agregado (y el espacio agregado mismo) es por tanto una entidad dinámica diluida en el dédalo que así se jerarquiza. Ahora bien, esta imagen dinámica del espacio es construida por el cuerpo agente, es decir, por el *homo viator*. Cuando el espacio agregado se cualifica con valores escénicos epidérmicos, el cuerpo agente es implicado genéticamente por el poder en la construcción de una determinada imagen que, por la importancia que concede al movimiento, se vuelve «tetra-dimensional»; con eso los movimientos libres del cuerpo ciudadano dan lugar a la construcción «multifocal» (pero dirigida) de una imagen que refleja, en última instancia, las relaciones de fuerza de la ciudad, en el siglo XVII, como vimos, principalmente de origen religioso.

Todo ello responde, por otra parte, a valores propios del ámbito barroco que se intensifican en el hallazgo combinatorio que define a la ciudad. El carácter cinético de la percepción de la ciudad heredada y jerarquizada a través de la escena, muestra la importancia formativa de nociones típicamente barrocas como: temporalidad, circunstancia, apariencia, pluralidad, escorzo, juego, sorpresa, secreto, alusión, descuido, etc. Siguiendo la terminología de Maravall, podríamos decir que todos estos elementos se

80. Aunque no se refiera a la ciudad barroca, seguimos los planteamientos de R. Sennet en SENNET, R.: *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1997.

81. Resulta muy interesante comprobar la similitud formal de esta estructura perceptiva del espacio de la ciudad (que podemos denominar adecuadamente como premoderna) con los valores formales del espacio de algunas de las obras más cualificadas de la producción arquitectónica postmoderna, como es el caso de la casa que Frank Gehry se hizo en Santa Mónica, California, al menos según el análisis de Jameson (véase JAMESON, F.: «Equivalentes espaciales en el sistema mundial», en *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996, pp. 127-154). En efecto, podemos aceptar que la teoría postmoderna de la ciudad, frente a las exigencias del modernismo de la primera mitad del siglo XX, presenta una mayor sintonía con estos valores de la ciudad histórica. La naturaleza ambigua, sincrética, agregada y teatral de la urbe barroca es más fácil de interpretar desde las consideraciones de Rowe y Koetter, Venturi o Jenks, que la dotan de una gran actualidad formal, digna de ser tenida en cuenta como modelo urbano.

conjugan en la siguiente dimensión del arte barroco de la ciudad sincrética: desciframiento lúdico de la dificultad y oscuridad que rodean al artificio<sup>82</sup>. La ciudad barroca que se construye así es un juego de alusiones y sorpresas cuyo carácter es específicamente temporal. La oscuridad, la profundidad y carencia de definición perceptiva definen la construcción de un espacio que se está haciendo a cada instante. Se trata de una suma de circunstancias (climáticas, geográficas, corporales, culturales, sociales, políticas y religiosas) que se articulan en una imagen total. De hecho, en la Sevilla barroca, salvo honrosas excepciones y la mayoría (no todas) extramuros, predomina el contexto sobre el monumento, la circunstancia es la que define<sup>83</sup>. Ésta es además plural, dado que por definición la constitución del callejero de un espacio agregado posee múltiples direcciones, cambiando los valores perceptivos del marco relevante según sea el trayecto desde el que se accede al mismo. Por eso nunca hay una visión completa del marco sino, todo lo más, una suma heterogénea y en perpetuo movimiento de vistas diagonales e incompletas que permiten configurar el objeto como una totalidad siempre cambiante. El objeto siempre se da en escorzo y, cuando se da perpendicularmente a la visión, suele estar cortado por un plano (o varios) anterior que se interpone entre él y el espectador. Así el objeto se construye casi siempre desde alusiones incompletas al mismo, componiéndose además como experiencia emotiva de brusca aparición (dado que el espacio mínimo que le antecede, que a duras penas podemos denominar plaza, impide una contemplación prolongada en una aproximación coherente). Con todo se producen constantes suspensiones<sup>84</sup> que, definiendo una tensión emotiva en la búsqueda de la imagen plena, llegan finalmente al cumplimiento intensificado de la percepción completa. Los trayectos entrecortados, las constantes ramificaciones, las percepciones al sesgo, las rupturas y transiciones arriesgadas, etc., son los resortes constructivos que se articulan por la presencia de esos retazos de arquitectura de fachada «emborronada» con la que juegan el Sol de nuestra tierra o las luces de los fieles. En ello, por supuesto, habrá participado activamente el propio espectador que, nunca recibiendo un producto ya elaborado, se implica en su construcción.

Somos conscientes de que todo esto es fruto en parte del azar histórico, el cual reunió de manera contingente usos diversos y distantes en el tiempo. El espacio agregado puede ser para el sentido barroco de la ciudad un mal que se ha de soportar. Las instituciones sevillanas no intervienen el espacio heredado porque, en su peculiar coyuntu-

82. MARAVALL, J. A., *o.c.*, Cuarta parte, pp. 419-498.

83. Algo bastante común en la ciudad. Véase GUTKIND, E. A.: *Urban Development in Southern Europe: Spain and Portugal*, en *International History of City Development*, III. New York/London: The Free Press/Collier-Macmillan Limited, 1967, p. 502; VÁZQUEZ CONSUEGRA, G.: *Guía de arquitectura de Sevilla*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, 1992, p. 15; SIERRA DELGADO, J. R.: «El destino de la arquitectura vieja sevillana», en *La casa en Sevilla: 1976-1996, o.c.*, p. 103; y CHUECA GOITIA, F.: *La destrucción del legado urbanístico español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977, pp. 247 y ss.

84. Según hemos visto, se trata para Maravall de un recurso fundamental de la estética barroca, si bien aquí viene posibilitado por la forma urbana de la ciudad heredada.

ra económica, no pueden<sup>85</sup>; no se trata en principio del reconocimiento de una serie de valores que se respeten y potencien con la introducción cooperante de elementos teatrales. El espacio agregado que se recibe no se conserva por una voluntad de arte sino por falta de capacidad de intervención a gran escala. Estamos ante una ciudad que, aun manteniendo su posición central en el ámbito regional, iba cediendo el puesto definitivamente a Madrid; estamos además ante una crisis fortísima de la monarquía española. En este contexto, un espacio urbano de la magnitud y complejidad del sevillano ya no podía ser barrocamente intervenido. No obstante, nuestra tesis se basa en la propuesta de que el siglo XVII hizo de la necesidad virtud, de modo que aprovecha los pretendidos defectos del espacio heredado de un modo plenamente barroco, explotando al máximo las posibilidades perceptivas que el mismo presentaba. De hecho, la mayor parte del interés histórico y formal de los valores urbanos del barroco sevillano radica, precisamente, en ese sincretismo (que es, por otra parte, una constante local)<sup>86</sup>. No en vano, podemos observar cómo en el resultado de estas opciones (que, por otra parte, se atienen a un criterio tan barrocamente jesuítico como es el de «posibilismo») se realizan muchos de los valores estructurales definitorios de nuestro barroco y, en general, del propio arte barroco. Veamos algunos ejemplos.

C. EJEMPLOS. La síntesis urbana del espacio agregado con el espacio espectáculo (vía *homo viator*) define en Sevilla unas alternativas plenamente barrocas. Por otra parte, estos valores históricos, constituidos definitivamente en el siglo XVII, poseen mayor alcance. De este siglo data la radical renuncia a la intervención racional y planificada de la ciudad, así como la alianza definitiva con un espacio medieval heredado que hoy valoramos tanto<sup>87</sup>. Sin él, por ejemplo, no habría sido posible el siglo XVIII, tan diferente al siglo XVI; ni el XIX. Con todo esto a la vista podremos comprender el sentido, no sólo urbano sino además antropológico, de los procesos que definieron el siglo XVII, alguno de los cuales veremos con algo de detalle en algunos casos concretos.

Entre las portadas de Santa María de Jesús y de Madre de Dios, con las que finaliza el siglo XVI, y obras como la iglesia de San Luis y la capilla Sacramental de Santa Catalina, ya en el primer tercio del siglo XVIII, hay toda una serie progresiva que define un proceso de transformación entre el Manierismo tardío y el Barroco final que es, en el ámbito intraurbano, de una gran importancia. Por citar algunas intervenciones de

85. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1984 (3ª ed.), pp. 113-143; del mismo: *Orto y oca de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991 (4ª ed.), capítulos VII y VIII. Además, NAVARRO GARCÍA, L.: «Apogeo y Declinación de Sevilla en el Siglo XVII», en *Sevilla en el Siglo XVII, o.c.*, pp. 29-38.

86. BONET CORREA, A.: «Proyección universal del barroco andaluz», en AA.VV.: *Figuras e imágenes del Barroco, o.c.*, pp. 15-26.

87. Véase FERNÁNDEZ SALINAS, V.: «Centros históricos y medio ambiente urbano: un futuro para la calidad urbana a partir de su pasado», en AA. VV.: *Vivir las ciudades históricas. Ciudad histórica y calidad urbana*. Burgos: Universidad de Burgos / Fundación La Caixa, 1999, pp. 225-238.

nueva planta o de renovación relevantes, mencionaremos el convento de San Leandro (1601); el de la Merced (1602) con la especial impronta urbana de su espadaña; la iglesia del convento de Santa Isabel, cuya portada puede datarse en 1608; la traza de las obras de la iglesia del convento de San José del Carmen (1603); el inicio de las obras de San Alberto, cuya portada se data 1612; el diseño del apeadero del Alcázar en 1607; la portada de los pies de la iglesia de Santa Ana de Triana (1609); las condiciones para la construcción de la iglesia del Santo Ángel ese mismo año y cuya portada es de 1640, lo que la hace un hito «importante» en el proceso; la iglesia de San Benito (1610); la galería del Grutesco del Alcázar (1612); en ese mismo año, la portada de los pies de la iglesia de San Pedro; la portada del hospital de la Sangre (1615), el mismo año en que se inician las reformas del convento de Santa Paula, donde destacamos el valor urbano de su espadaña; la traza de la iglesia jesuítica de San Hermenegildo (1616); las reformas de San Clemente en 1618, de las que destaca igualmente la espadaña; de 1621 es el proyecto de la iglesia de la Trinidad; en 1622 se dan las trazas del convento de San Buenaventura y se construye el pórtico de entrada a la iglesia del convento de Santa Clara que hoy admiramos.

De 1625 datan las portadas de San Lorenzo, así como las trazas de la iglesia de los Descalzos; dos años después se trazan la iglesia del desaparecido convento de la concepción y las espadañas de San Antonio de Padua; 1629 es el año en que se hace lo propio con la iglesia de San José en la calle del mismo nombre, un año antes de la renovación del convento de Santa Inés; en 1645 se dan las trazas de una obra llamada a tener una gran relevancia en la ciudad: el hospital de la Caridad; el propio Falconete dio al interior del Sagrario (que se inicia en 1617 y se prolonga hasta la segunda mitad del siglo, obra fundamental del periodo aunque exteriormente excepcional en el contexto formal del urbanismo barroco de la ciudad en ese momento) su conclusión barroca, cuyas puertas (salvo la que da a la avenida de la Constitución) definió en su avanzado barroquismo; en 1655 se proyecta la iglesia del Espíritu Santo, del hospital de Clérigos Menores, hoy de Santa Cruz; posteriormente se define el interior de Santa María la Blanca (1661); a partir de 1669 se empieza a construir la iglesia del hospital del Pozo Santo; en 1670 la portada y espadaña de Santa María la Real; sin fecha exacta podemos indicar la portada de San Francisco de Paula, la de la capilla de San Andrés y la de San Juan de Dios, del primer cuarto del siglo.

Entre 1676 y 1698 se desarrolla la construcción del hospital de los Venerables. Resulta importante por la presencia en la misma de Leonardo de Figueroa, quien a finales de siglo lleva la serie a su culminación con sus obras en el palacio de San Telmo, la iglesia del monasterio de San Pablo, la iglesia de El Salvador, la de San Luis y la Sacramental de Santa Catalina, ya en pleno siglo XVIII; a todo ello hay que unir la torre de la iglesia de San Román, el convento de los Terceros (de finales de siglo, aunque su portada es ya del XVIII), el del Buen Suceso (1690-1737) y las capillas de la O (1697-1702) y de San José, iniciada a finales del siglo. Con ello el proceso hacia la arquitectura del

espectáculo de la primera mitad del siglo XVIII, capitaneado sin duda por Leonardo de Figueroa, quedó abierto, condicionando sus resultados más brillantes.

Como se comprenderá, esta enumeración no ha pretendido ser exhaustiva; tampoco se ha basado en criterios estéticos y formales referentes a cada elemento. Sólo hemos pretendido presentar una serie que resultara indicativa de los procesos diacrónicos y que nos permitiera percibir de un vistazo lo que el siglo XVII supone en la reunión indicada de la ciudad agregado y la ciudad espectáculo, con todas las estrategias perceptivas que hemos enumerado. A continuación nos centraremos en algunos de los casos que consideramos especialmente relevantes, en tanto que pueden ubicarse en dicha serie como puntos de referencia que asumen con todas sus consecuencias su papel urbano en el contexto visto. Analizaremos en el ámbito intramuros el valor urbano de San Leandro, de la espadaña de La Merced, de la portada de la epístola de San Pedro, de la espadaña de Santa Paula, de la fachada de la iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad, de la hoy iglesia de Santa Cruz y, finalmente, la importante intervención de Figueroa en San Pablo, que cierra el siglo XVII.

1) El convento de San Leandro, caso perfecto de edificio conventual que resume en su forma los valores históricos que definen a la propia ciudad,<sup>88</sup> ocupa su actual solar desde 1369, en unas casas que pertenecieron a Teresa Jofre.<sup>89</sup> La nueva iglesia data de finales del siglo XVI, atribuyéndola Pacheco a su contemporáneo Juan de Oviedo.<sup>90</sup> De hecho, la portada que da a la plaza de San Leandro no desdice esta conexión hipotética. El edificio se ubica entre el agregado de las calles Caballerizas, Imperial y Zamudio, lindando a levante con la casa de Pilatos. En su vértice suroeste da a la plaza de San Ildefonso, mientras que al noroeste lo hace a la de San Leandro. Es en estos espacios donde se ubican sus portadas (que dan acceso al compás y a la iglesia respectivamente). De escaso desarrollo formal, no obstante en el contexto de sus muros desnudos, horadados sólo por los rectángulos de las ventanas enrejadas, adquieren una gran importancia como marcas jerarquizadoras del espacio, dentro por otra parte del espíritu formal del manierismo. De dos cuerpos y con marcada tendencia al plano, de un tono hoy rojizo que destaca del paramento blanco general, se ubican en los lugares que, desde el punto de vista dinámico del viandante, poseen una mayor visibilidad. La portada del compás, es decir, la que da a la plaza de San Ildefonso, es visible desde la calle Descalzos, e incluso desde la confluencia de ésta con Alhóndiga, eje referente de la ciudad histórica, en tanto que forma parte de la comunicación directa de la Catedral con el arco de la Macarena, antigua calle Real. También es vista desde Boteros y, en menor medida, desde Rodríguez Marín, antigua calle de los Mulatos. Carece de visibilidad

88. PÉREZ CANO, M. T. y MOSQUERA ADELL, E.: *Arquitectura en los conventos de Sevilla*, o.c., p. 106.

89. MONTOTO, S.: *Esquinas y conventos de Sevilla*, o.c., p. 157.

90. PACHECO, F.: *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones* (1599). Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1985, p. 148. Además CRUZ ISIDORO, F.: *Arquitectura sevillana del siglo XVII*, o.c., p. 181.



desde la calle Caballerizas, pero obviamente ese es un mal menor, en tanto que supone, por el contrario, el dominio visual total sobre la plaza de San Ildefonso.

Por su parte, la fachada que da a la plaza de San Leandro, de un mayor desarrollo comparada con la anterior, domina toda la plaza. Es un primer valor perceptivo para quien accede a la misma desde Alhóndiga, siendo además totalmente perceptible desde la propia plaza de San Ildefonso. Por tanto, su escaso valor formal desde un punto de vista arquitectónico se traduce, sin embargo, en una gran fuerza de escenificación visual de un espacio definido por su tejido básico medieval, lo que permite introducir una clara presencia de jerarquías visuales y perceptivas que pasan a constituir la asimilación de la forma en un espacio agregado muy poco intervenido en otros sentidos. Con unos recursos mínimos se obtiene, pues, un rendimiento bastante grande, lo que supone una gran comprensión de las exigencias propias de la forma de la ciudad.

2) El convento de la Merced, renovado totalmente por el propio Juan de Oviedo, significa un avance en este contexto protobarroco de definición teatral del espacio agregado. El convento renovado data de comienzos del XVII, funcionando del modo que ya conocemos: necesidad de adaptación a una manzana irregular, propia del espacio agregado constituido en el brusco encuentro de dos tramas diferentes; regulación racional del espacio a través de una serie de patios interiores (que buscan una aproximación a un esquema planificado que se presenta en el dibujo del convento de comienzos del siglo XVII conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid)<sup>91</sup> y utilización de marcas de escenificación del espacio en el contexto urbano que definen momentos episódicos de visibilidad máxima y retórica. Los límites antiguos del solar, tal como pueden constatarse desde el plano de Olavide, Amat y Coelho hasta la planta del mismo realizada por B. Corrales en 1835 (antes de que se abriera la plaza del Museo)<sup>92</sup>, se corresponden con las actuales calles Cepeda, Alfonso XII, límite de levante de la Plaza del Museo, Miguel de Carvajal y Bailén.

La percepción de este espacio era muy diferente de la que hoy experimentamos. En primer lugar, la lectura jerárquica de los espacios era inversa. Puesto que la plaza del Museo no existía y puesto que la interesante portada que hoy da acceso a la pinacoteca estaba a los pies de la iglesia, es decir, orientada a la que hoy es calle Bailén, la cualificación era totalmente inversa a la actual. Además, la portada del evangelio, en la zona donde se ubicaba la entrada al compás, definía igualmente el acceso a través de la hoy calle Cepeda, antiguamente plazuela de la Merced. Estos dos puntos definían en general la cualificación teatral de un espacio visualmente intenso apoyado en para-

91. PÉREZ ESCOLANO, V.: «El convento de la Merced Calzada de Sevilla (actual museo de Bellas Artes) a la luz de la relación de Fray Juan Guerrero (mediados del siglo XVII) y la planta aproximada de 1835», en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, 1982, pp. 545-561. La planta que indicamos la hemos consultado en *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Tomo I. Sevilla: Galve, 1993, p. 16.

92. PÉREZ ESCOLANO, V., *o.c.*, pp. 557 y ss.



mentos desnudos. No obstante, la fuerza perceptiva más notable la presentaba (y aún la presenta) la espadaña.

Definida claramente en un sentido visual, inspirada en Serlio y próxima formalmente a Hernán Ruiz, data de comienzos del siglo XVII, situándose a los pies de la iglesia y en el lado de la epístola, elección claramente determinada por intereses visuales<sup>93</sup>. La espadaña está pensada para ser vista desde la calle Bailén, definiendo así con gran fuerza teatral la aproximación hacia el convento desde el de San Pablo. La experiencia de su aparición tras la suave curva de Bailén poco antes de llegar a Miguel de Carvajal está dotada de una gran fuerza referente, jugando precisamente con todos los valores de la constitución sincrética del espacio que hemos definido anteriormente. La ubicación y el desarrollo de la espadaña queda así definida por su función retórica en la jerarquización del lugar a través de un visualismo episódico y fragmentario que cualifica un determinado ámbito difuso y oscuro a través de su aparición sorprendente. También alcanza un gran valor visual, hoy bastante mermado, como referente desde los márgenes del río, especialmente desde la altura del monasterio de la Cartuja.

3) Una intervención especialmente importante para la definición de estos usos urbanos del espacio, la cual supone un salto cualitativo de gran importancia en el paso definitivo hacia la escenificación del agregado formal de la ciudad, es la portada de la epístola de la iglesia de San Pedro. No obstante, para comprender su valor representativo hay que desarrollar un fuerte esfuerzo de imaginación, en tanto que se halla en uno de los espacios más alterados de la trama urbana desde mediados del siglo XX, cuyo resultado ha sido un espacio demasiado amplio que condiciona una percepción excesivamente frontal de la fachada, la cual resulta además empuñada. En efecto, las aperturas de la plaza de San Pedro en el siglo XIX, primero, y sobre todo de la calle Imagen, después, le han dado a la portada un tipo de visualismo que desdice de los valores perceptivos sincréticos que le dieron su sentido y que la misma contribuyó a asentar.

En el plano de Olavide, Amat y Coelho, la iglesia de San Pedro aparece entre las calles de Santa Inés (hoy Doña María Coronel) y de los Alcázares (hoy Sor Ángela de la Cruz). En la plaza de San Pedro desembocaban las calles Imagen, de la Calceta, Bolsa de Hierro y San Pedro, todas dentro de lo que fue el presunto recinto romano de la época Imperial, aunque su estructura vial debió quedar definitivamente conformada, según indica Alberto Oliver, entre los siglos IX y X<sup>94</sup>. De ahí su irregularidad formal y su carácter esencial de agregado. Aunque el templo puede datarse en el siglo XIV, nos interesan las reformas que se hicieron en el siglo XVI (torre) y, sobre todo, en el siglo

93. PÉREZ ESCOLANO, V.: *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, Arquitecto e Ingeniero*. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1977, pp. 60 y 94; CALDERÓN QUIJANO, A.: *Las espadañas de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1982, pp. 134-135.

94. OLIVER CARLOS, A.: *La arquitectura y el lugar. Análisis histórico-urbanístico de una manzana de la ciudad de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1987, pp. 24-31.

XVII, época de la que datan las portadas de los pies y de la epístola, ésta sin duda la de mayor importancia. Que en el siglo XVII esta portada fuera reformada totalmente responde sin duda a ese interés de cualificación escenográfica del espacio en su contexto urbano. No en vano, Diego López Bueno emplea en ella las fórmulas deducidas de sus retablos<sup>95</sup>. Dentro de las claves manieristas utilizadas, la portada se define como un retablo que, además de indicar el acceso de mayor importancia urbana (que no ritual), servía como manifestación teatral de la figura de San Pedro. La portada no está demasiado desarrollada en sí misma, aunque sobresale del muro al que se adosa, adquiriendo una fuerte presencia por la percepción al sesgo que condicionaba el lugar. Por otra parte, esto sólo es comprensible si asumimos el espacio mínimo para el que fue proyectada, a saber: la plaza de San Pedro en una época en la que no se había abierto la gran plaza del siglo XIX y en la que la calle Imagen no era lo que hoy es.

Como hemos indicado, la portada está definida para ser vista de un modo descendido. En la distancia sólo se vería desde las calles de la Calceta y Bolsa de Hierro, aunque seguramente esta visión sería bastante entrecortada y suspendida repetidamente. Por otra parte, desde las calles San Pedro e Imagen la portada se vería sólo en las inmediaciones de la plaza, donde aparecería de un modo bastante brusco y sorprendente, definiendo una experiencia que se traduciría en la construcción emotiva del lugar por parte del ciudadano dinámico (entendido como *homo viator*). Comparada con los ejemplos anteriores, la portada de San Pedro alcanza un desarrollo bastante notable al definir todo el ámbito que ocupa, con lo que se establece como hito de una importancia modélica para el desarrollo de ulteriores estrategias perceptivas.

4) Todo eso resulta también operativo en el caso de la hermosa espadaña del convento de Santa Paula. Ubicada a los pies de la nave de la iglesia, data del primer tercio del siglo XVII<sup>96</sup>. El convento se fundó en el siglo XV sobre unas casas de su fundadora, Doña Ana de Santillán y Guzmán<sup>97</sup>. Su forma básica es puramente agregado, aunque en el siglo XVII se definió el «patio grande» cuadrado que podemos conectar con los procesos indicados de sistematización del espacio<sup>98</sup>. De todos modos lo que nos interesa por su naturaleza de síntoma de las estrategias espaciales del siglo XVII es la introducción de la espadaña como elemento de cualificación escenográfica del espacio en su entorno. Éste mantiene en la actualidad básicamente la forma urbana que tiene al menos desde 1771 (de origen medieval). Tan sólo modernamente se abrió la calle Pasaje Mallol, que perceptivamente, sin embargo, no supone mucho. Los límites actua-

95. PLEGUEZUELO, A.: *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1994, p. 47.

96. CALDERÓN QUIJANO, J. A.: *Las espadañas de Sevilla, o.c.*, pp. 124-125; PLEGUEZUELO, A.: *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto, o.c.*, pp. 55-56.

97. GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística*, Tomo III (1892). Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984, pp. 14-17.

98. PÉREZ CANO, M. T y MOSQUERA ADELL, E., *o.c.*, p. 170.

les del convento vienen dados por las calles Pasaje Mallol, Santa Paula y Enladrillada. En general, el callejero del entorno se define por vías divergentes que se conectan con la puerta que había en Santa Catalina, las cuales se comunican entre sí a través de calles generalmente fragmentarias. Eso daba lugar a un espacio agregado que tiene todas las características indicadas como punto de partida.

En este contexto la espadaña se ubica para cualificar episódicamente el lugar en función de fuerzas jerarquizadas. Su lugar sobre la nave de la iglesia está en función del trayecto desde la plaza de San Marcos a través de las calles Siete Dolores y Santa Paula, donde adquiere una visibilidad repentina y escenográfica. Esta ubicación no es arbitraria: la vía desde la puerta de la Macarena hasta la Catedral, eje fundamental de la ciudad también desde el siglo XVI,<sup>99</sup> pasa por la plaza de San Marcos; la espadaña se sitúa en relación con los trayectos desde la misma para llegar a ser divisada desde ella. Así, dentro de los cauces de esta zona de la ciudad es definido un episodio escenográfico que cualifica teatralmente un determinado momento del espacio agregado del entorno, introduciendo una jerarquía visual. Con lo que se pasa inmediatamente del espacio agregado, que nunca deja de serlo, al espacio espectáculo, que tan bien se adapta a aquél en una síntesis bastante peculiar.

5) Otro ejemplo de cualificación escenográfica del espacio agregado recibido se da en la iglesia del antiguo convento del Espíritu Santo, actual parroquia de Santa Cruz, de la segunda mitad del siglo XVII<sup>100</sup>. Aquí el tema de la espadaña, en concreto, alcanza un desarrollo cuantitativo bastante notable<sup>101</sup>. Situada a los pies del templo y tangente a uno de los márgenes hipotéticos de la ciudad romana republicana, cualifica uno de los sectores urbanos más antiguos de la ciudad. En un contexto en el que el tejido es decididamente agregado, los puntos de máxima visibilidad de la espadaña se sitúan en la calle Mateos Gago (sobre todo a partir de la calle Ángeles) y en el encuentro de dicha calle con Federico Rubio y Fabiola. Desde Mateos Gago el valor de cualificación escénica de la espadaña se refuerza con el de la cúpula, según una concepción acumulativa del efecto. Por otra parte, la espadaña también cualifica el trayecto desde la calle Guzmán el Bueno (el cual parte desde la calle Abades, antiguo Cardo Máximo de la ciudad romana). La cúpula, en el pasado fácilmente perceptible desde los espacios extramuros, hoy sólo cualifica episódicamente zonas como, por ejemplo, Santa María la Blanca en su encuentro con Farnesio. En resumen, el espacio escena que se definió, de un sentido episódico pero emotivamente intenso, cualificaba y articulaba perceptivamente un espacio agregado que aún se mantiene en sus líneas generales.

99. PERAZA, L. de: *Historia de la ciudad de Sevilla*, II (segundo tercio del siglo XVI). Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1997, p. 363.

100. HEREDIA, M<sup>o</sup> C. y P. ROMERO: «La antigua y la actual parroquia de Santa Cruz», *Archivo Hispalense*, 175 (1974), pp. 139-170.

101. CALDERÓN QUIJANO, A.: *Las espadañas de Sevilla, o.c.*, pp. 138-139.

6) En todos estos casos se juega con recursos, estructural y artísticamente modestos, que tienen su sentido formal y topográfico ante todo el contexto agregado en el que se insertan. Esto se puede aclarar con algún contra-ejemplo, sirviéndonos para eso la fachada de la iglesia de San Jorge del hospital de la Caridad<sup>102</sup>. Esta obra se constituyó a mediados de siglo y su concepción partía de la máxima visibilidad permitida por el lugar, dado que la «pantalla» regionalista que oculta gran parte la visión del barrio de la Carretería no existía, como tampoco la Maestranza de Artillería. Entre las Atarazanas y el río se abría el espacio relativamente amplio de la Resolana, lo cual hacía que la visibilidad desde el Guadalquivir y desde Triana fuera máxima.

La mayoría de las vistas del siglo XVII se limitan a seguir los modelos del XVI, es decir, los de Hoefnagel, Jannsonius y Brambilla, todos ellos anteriores a la construcción del hospital que hoy conocemos. Es en el XVIII cuando se empieza mostrar en todo su esplendor escénico la fachada de la iglesia. Así, aparece (aunque de un modo excesivamente sintético) en el lienzo anónimo de 1726<sup>103</sup> o en el grabado atribuido a Pedro Tortolero de 1738.<sup>104</sup> Todavía en el siglo XIX (por ejemplo en la litografía *Vista de Sevilla desde Triana* de Eugène Ciceri<sup>105</sup> o, ya como objeto único, en la litografía de M. Moreno que aparece en la obra de Pedro de Madrazo<sup>106</sup>) se observa la magnífica visibilidad escenográfica del edificio. Teniendo en cuenta ésta, sin duda el dibujo de la fachada que se encuentra en el Archivo General de Simancas<sup>107</sup>, con el amplio desarrollo en altura de que la dotaba su espadaña no realizada (de dos cuerpos), muestra las grandes intenciones escenográficas que jugaban, precisamente, con aquel campo visual totalmente opuesto a la naturaleza perceptiva del casco intramuros. El cambio de remate supuso una merma de estas pretensiones, pese a lo cual su valor de cualificación de la zona portuaria fue fundamental. Se constituyó como una de las fachadas fundamentales de la ciudad hacia poniente, es decir, hacia la escena del río.

102. CRUZ ISIDORO, F.: *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete, o.c.*, 33-36; CRUZ ISIDORO, F.: *Arquitectura sevillana del siglo XVII, o.c.*, 78-81; VALDIVIESO, E. y J. M. SERRERA: *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla: edición de los autores, 1980, pp. 15-28; VALDIVIESO, E.: *Guía para la visita cultural a la Iglesia del Señor San Jorge y patios del Hospital de la Santa Caridad de la ciudad de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1998, pp. 4 y 8-10.

103. Se encuentra en el Ayuntamiento de Sevilla. Puede consultarse una excelente reproducción en *Iconografía de Sevilla (1650-1790)*. Madrid: El Viso, 1989, nº 136, p. 188-189.

104. Se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid. Puede consultarse en *Iconografía de Sevilla (1650-1790)*, o.c., nº 135, p. 187.

105. Dibujada por Rouargue y perteneciente a la colección de Antonio Plata del Pino. Se reproduce en *Iconografía de Sevilla (1790-1898)*. Madrid: El Viso, 1991, nº 12, p. 163.

106. MADRAZO, P. de: *Recuerdos y bellezas de España. Sevilla y Cádiz*. Madrid: Imprenta de D. Cipriano López, 1856-1863, p. 519.

107. MORALES MARTÍNEZ, A.: «La fachada de la iglesia de la Caridad, según un dibujo de 1654», *Revista de Arte Sevillano*, 3 (1983), pp. 9-15. Se encuentra reproducida también en *Iconografía de Sevilla (1650-1790)*, o.c., nº 168, p. 209.

Vemos, pues, que en cada caso se escenifica el espacio según sus posibilidades sintácticas, lo que en el casco significaba jugar con el espacio heredado, que era agregado. Sin duda alguna el barroco, en los distintos ambientes y tesituras que el heterogéneo mundo de la ciudad proporcionaba, se definió por su «sabiduría urbana».

Estos usos llegarán a sus máximos desarrollos a finales del siglo XVII con la obra de Leonardo de Figueroa, quien definirá las estrategias urbanas que se seguirán hasta el advenimiento del neoclasicismo academicista. Obras como, por ejemplo, el palacio de San Telmo (que prolonga y magnifica, más allá de la puerta de Jerez, los usos perceptivos que introdujo en el contexto fluvial el hospital de la Caridad); o como el convento de San Pablo, con su visibilidad episódica desde distintas zonas (magnífica desde el puente de Triana, desde O'Donnell, San Juan de Ávila, etc.); o como la Sacramental de Santa Catalina, hacen que los usos perceptivos barrocos del XVII lleguen a su plenitud: cuando hay espacio abierto, amplia escenografía que reclama una atención continuada en el tiempo; cuando no lo hay, amplio desarrollo de formas escénicas cuya función es cualificar episódicamente fragmentos de una ciudad agregado.

Desde Leonardo de Figueroa en adelante, con las intervenciones maravillosas del barroco del siglo XVIII, Sevilla quedó definida como ciudad barroca. Si no nos equivocamos, muchos de los valores del barroco local radican en las posibilidades perceptivas que proporcionaba la trama agregado heredada de la etapa musulmana. Una de las claves de su éxito es la preexistencia del tejido urbano, radicando el mayor valor del siglo XVII en haber sabido aprovechar este contexto. No en vano con ello quedó definitivamente fijada una parte de la imagen urbana, sobre todo a través de la búsqueda de lo pintoresco que fascinó a buena parte de los viajeros románticos de allende los Pirineos (frente a los intelectuales locales, enfrascados aún en un afán academicista e ilustrado de saneamiento «cartesiano»); esta imagen se acabaría imponiendo hasta nuestros días, proporcionando referentes que son tan del gusto de los tiempos postmodernos, aquellos para los que el rostro es simplemente lo que aparenta ser, para los que tras el juego, la máscara y el maquillaje, parece no haber nada.