

GUIA DE LA ARQUITECTURA DE SEVILLA. INTRODUCCIÓN

El Plano-Guía de Arquitectura de Sevilla es un plano de la ciudad donde los edificios señalados asumen la labor de explicar su completa historia urbana.

La ciudad, recinto de experiencias para la arquitectura de todas las épocas, ha perpetuado el debate entre utopía y realidad, entre lo ortodoxo y lo heterodoxo, entre lo culto y lo popular, entre lo planificado y la improvisación, entre el experimento de lo no conocido y el pragmatismo de lo recurrente y común, entre lo singular y monumental frente a lo doméstico y lo cotidiano.

De Sevilla no puede decirse que sea una ciudad de ortodoxias culturales, sino más bien de una global y prolífica heterodoxia.

Si de Sevilla podemos tener una lectura cercana a la yuxtaposición y convivencia de culturas, este conocimiento no ha de ser contemplado como una ideología, sino como una categoría conceptual.

Dentro de este juego de relaciones vividas cabría hablar de la evolución permanente, muy poco alterada por algunos saltos cualitativos que podrían ejemplificarse en monumentos como el de la construcción del Archivo de Indias, que viene de fuera, ajeno a nuestra tradición, e impuesto por el poder central, y que responde con perfección a las vanguardias de la época.

En Sevilla, ciudad y monumentos no suelen hacer discursos de vanguardia, sino sencillamente un discurso *suyo*. Este se basa en las convivencias y yuxtaposiciones del edificio singular y el caserío y con el mismo orden de siempre, el de una ciudad que se genera siempre a partir de su propia estructura.

Si se puede decir que no existen, ni han existido ciudades en las cuales la residencia no haya estado presente de una forma activa y fundamental en su constitución, en Sevilla la residencia ha caracterizado a la ciudad.

Este carácter residencial llega a disolver el concepto de prioridad, tanto formal como en el plano de los significados, del monumento sobre el caserío: en el límite se podría decir que Sevilla es un continuo residencial. No responderá a esa imagen de ciudad constituida por los monumentos –como emergencias fijas de la dinámica urbana—y por la residencia –como el elemento secundario que va plementando los espacios residuales—. Por el contrario, la estructura urbana de nuestra ciudad se caracteriza por una apretada relación entre sus elementos constitutivos: edificios públicos –civiles y

religiosos – y residencia, en una relación promiscua y contaminada: en cerrado coloquio entre monumento y residencia dentro de la discontinuidad formal que la ciudad presenta y en la que se representa.

Si hay un término que no puede definir a Sevilla, es el de “ciudad monumental”. Monumento y residencia conviven yuxtaponiéndose y en su fluencia reciproca no ven obstáculo a sus valores como arquitecturas, sino por el contrario, un continuo enriquecimiento.

El principio de yuxtaposición, de promiscuidad, va a ser, pues, la actitud aceptada y reconocida en el largo proceso de la construcción de la ciudad.

A partir de aquí se pretende que las afirmaciones sostenidas en párrafos anteriores se relacionen con algunos ejemplos concretos que permitan ilustrar el proceso de construcción de la ciudad, los principios que gobiernan las relaciones de sus partes, su dinámica histórica.

El edificio de las Casas Capitulares, del *Ayuntamiento* es un edificio que empieza a construirse en el XVI, que se reforma en el XIX y que aún se sigue construyendo.

Cuando Sevilla decide construir el edificio para la casa del Cabildo Municipal – que hasta entonces compartía con el religioso el Corral de los Olmos situado en la actual Plaza Virgen de los Reyes—va a ser fiel a esta canónica tradición de construir la ciudad.

El carácter simbólico de las Casas Consistoriales no es siquiera capaz de hacerlo romper con su entorno. El edificio se asienta casi sin lugar preferente en las traseras del Convento de San Francisco, sin simetrías, sin perspectivas centradas, sin apenas signos, en fin, de jerarquía o representación alguna.

Esta forma de construir la ciudad –que supone ignorar, la mayoría de las veces, los principios básicos del orden general en curso en cada época – se hace evidente en esta implantación que no implicará valor alguno de ruptura con la trama residencial.

En este sentido, la iglesia de San Luis, la del Salvador, el Convento de los Descalzos, la Capilla de Montesión, el Palacio de las Dueñas, la Torre de la Plata, entre otros muchos, son intervenciones que constatan en su implantación una simple incorporación incondicional, sin rompimiento, al continuo residencial construido.

Solo aquellos edificios que por sus grandes dimensiones llegan a no tener cabida en el recinto amurallado tendrán que instalarse, de una manera aislada, a extramuros: Hospital de la Sangre, Cárcel del Pópulo, Fábrica de Tabacos. Otros—Atarazanas, Almacén de Maderas, Mercado del Barranco—cuyo uso está ligado a las actividades portuarias, se asientan en el Arenal.

(Aunque el tamaño del edificio no sea tal vez la única causa de su erradicación, aquí es la que más nos interesa).

Justificadas estas excepciones, lo que resulta evidente y notable es la capacidad de la ciudad para ir soportando nuevos edificios, nuevas instalaciones, capacidad, en definitiva, para transformarse, adaptándose dentro de su propia estructura, sin abandonar el recinto cercado del siglo XI hasta mediados del siglo pasado cuando se derriban sus murallas.

Los edificios descritos se presentaban como simples adiciones a la ciudad, sumas que a la vez son sumables por ésta, que llegan a tener carácter de definición, de explicación del fenómeno físico de la yuxtaposición.

Esta yuxtaposición –que hemos visto que se daba en los edificios anteriores en relación con la residencia—no deja de ser un hecho básicamente físico.

Pero existe otra yuxtaposición que podríamos definir como más conceptual. Este será el caso en que, en vez de producirse una adición al monumento, constituyéndose en el resultado un trozo de ciudad, es el propio monumento quien, sumándose a sí mismo con partes propias, se constituye en representación de la ciudad.

En definitiva, podríamos decir que es un trozo de la trama de la ciudad que se convierte en edificio.

Citemos aquí, como ejemplo, el Convento de San Leandro. Explicar el proceso de formación de este convento es poco más o menos lo mismo que explicar el propio proceso de formación de la ciudad. Las adiciones que a lo largo del tiempo se van incorporando al núcleo original, mediante la ocupación de sus huertas, son el desarrollo de un concepto basado en la construcción de una ciudad análoga a la ciudad que lo rodea.

Este conjunto, delimitado por una tapia y construido a través de iglesia, patios, galerías, casas, plazas, calles etc., sólo es un conjunto singular en cuanto a su propia función, pero en definitiva se mezcla y convive con la ciudad al mismo nivel del resto del caserío.

Otro episodio que habla de las persistentes relaciones de identificación entre ciudad y monumento es el que afecta a los *cambios de uso* que una misma estructura espacial soporta:

El Patio de Armas del Alcázar –el Patio de Banderas – pasa a ser una plaza urbana conformada por el asentamiento de la residencia en el interior del monumento.

Antiguos palacios – Santa Clara, Pumarejo, etc. —transformados en casa de vecinos, y que mantienen esa relación vital con la ciudad.

El Almacén de Maderas del Rey (1735) en fin, convertido en viviendas y estación de autobuses (1950), junto con los citados, no es sino un ejemplo más de esa larga secuencia de imágenes en que residencia y monumento se yuxtaponen en esa relación de convivencia tan ligada al proceso de construcción de nuestra ciudad. Tan es así que aun en la historia más cercana a nuestros días es difícil proponer a la ciudad el edificio singular aislado, sin viviendas, el edificio de uso no residencial autónomo, pensemos en la Estación de Autobuses del Prado (1938/44), o en el Mercado de Entradores del Arenal (1947).

Sobre esta base de transformación de destinos en la ciudad, vamos a encontrar en un caso singular, como es el de las *Atarazanas*, y apoyada fundamentalmente en su potente estructura formal de gran contenedor, esa capacidad del edificio de admitir a lo largo de la historia nuevos y controvertidos usos. Cuando dejan de funcionar como astilleros son alquiladas por trozos a mercaderes y comerciantes, que instalan allí sus almacenes, o bien se asientan edificios públicos: la Casa de la Moneda, la Aduana y el mercado del pescado ocupan las Atarazanas en el siglo XVI.

La Maestranza de Artillería (siglo XVIII) y el Hospital de la Caridad (siglo XVII) se construyeron sobre los restos de las Atarazanas. No sucede así con Hacienda, que derriba la Aduana (siglo XVII) para construir su nuevo edificio.

En este caso, aunque no es la residencia la que va a invadir a estas grandes estructuras existentes, si puede decirse al menos que son las propias estructuras espaciales –los elementos constitutivos más significativos que caracterizan la residencia—las que una vez más permiten una analogía en la constitución del nuevo organismo arquitectónico. El zaguán, los patios, las galerías, las calles interiores – reasunción de nuevas escalas—son puntos de un discurso más que monumental cercano a lo doméstico.

En este orden de prestaciones hechas por la ciudad al monumento podremos encontrar otro caso que vuelve a matizar aspectos de esa misma dialéctica.

La Plaza de Toros podría ser el ejemplo en el que monumento y residencia se construyen a la vez en el tiempo.

La Plaza se comienza a construir el 1761; veinticinco años más tarde solo se ha podido levantar un tercio de la misma, manteniéndose de madera el resto, y no será hasta 1839 cuando se concluya la mitad del edificio.

Ya por estas fechas empiezan a construirse viviendas adosadas a la Plaza en torno a su perímetro, que continuarán construyéndose hasta la última intervención de Aníbal González en la Casa de la Real Maestranza. Cuando, al fin, el edificio decide cerrarse definitivamente – y no lo hará hasta 1881—han pasado 120 años, se encuentra con que las viviendas le han pisado el terreno. La exacta geometría que proponía el proyecto original de Vicente San Martín resulta que ya no puede inscribirse en el resto del solar de que ahora dispone la Plaza, y tiene que aceptar el compromiso que supone la localización de las viviendas existentes. Lo que hará que la forma del ruedo no sea estrictamente geométrica, hecho que, como hemos visto, solo es explicable desde el propio proceso de construcción del monumento.

La Plaza se ha ido construyendo a la vez que el caserío, casi como una casa más del entorno, con las mismas implicaciones e iguales servidumbres.

Se podría decir que el monumento ya no es solo la plaza de toros, sino que llega a ser toda la manzana triangular donde se diluyen los límites entre la plaza y el continuo residencial en una serie de espacios (calle Circo) que cobran el valor de esos otros, tan frecuentes en la ciudad, como el apeadero, el compás del convento, los zaguanes del caserío, que van a resolver esa relación ambigua entre el edificio y la calle, el monumento y la ciudad.

Esta secuencia de imágenes nos conduce a la idea de que el monumento en Sevilla no va a ser testimonio de una época, sino testimonio de toda la historia, de que el monumento ha tenido y tiene muchos tiempos, y de cómo en esta consecuencia de construirse en el tiempo –identificando su proceso de construcción con el de la ciudad—está implícito la aceptación del compromiso con la residencia.

El desdibujamiento de los límites en el contacto entre monumento y residencia, que hemos visto hasta ahora, se va a producir también entre el continuo construido y la calle, entre el dominio de lo público con la residencia.

En definitiva estas cuestiones, y ello sería objeto de otro análisis, se conectan y se explican a sí mismas.

Moviéndonos solo en el mundo de las imágenes, reflexionemos sobre algunos de los elementos que configuran la estructura formal de la ciudad (plaza, calle, patio...). Estos elementos no son sino fragmentos para la comprensión de toda la ciudad, fragmentos que tiene un valor autónomo en sí mismos por encima incluso de su propia inserción en ésta o aquella construcción, en la casa, en el monumento o en el espacio urbano de la ciudad.

El gesto cultural de incluir un patio, una galería, una plaza o una calle en éste o aquel tipo de edificio está incluso por encima del establecimiento tipológico. Son gestos, actitudes, de una manera de construir la estructura de la ciudad. En este sentido contemplar la suma de estos elementos para una composición, como el auténtico valor ideológico que subyace a la idea de ciudad, contemplar también, cómo estos elementos no se aíslan en determinados tipos, sino que son partes sumables de una estructura, y contemplar finalmente cómo las «reglas» para esta posible composición no son más que las de la conexión de estos elementos a través de ellos mismos, todo ello nos acerca al sentido de fluencia, de yuxtaposición o de indefinición que se produce en estos elementos.

Pensemos en las viviendas tradicionales colectivas, los viejos corrales de vecinos; son estructuras de habitación, edificios que incorporan los valores urbanos al planteamiento general de su propia estructura. El patio, según sus dimensiones, será la plaza o será la calle, y las galerías, los corredores, son calles elevadas en el interior de su arquitectura.

Y las casas, con los patios sentidos y casi vividos desde la calle, reproducen una estructura organizativa autónoma, análoga a la que va a darse en la ciudad. Así, el patio puede ser el fin de la perspectiva de la calle, y la calle el fin de la perspectiva del patio. En tal juego recíproco de relaciones, donde el zaguán se impone como frontera aparecerán las ambigüedades, las indeterminaciones entre lo público y lo privado. El apeadero del palacio o de la posada, el compás del convento, los patios de los corrales, son otras tantas versiones de la misma intención organizativa.

Al pasear por la ciudad y observar estas relaciones, nos llamará la atención la luz que procede de interior de las casas. El dominio de lo privado no es el recinto cerrado al otro lado del muro de fachada, en Sevilla la luz fluye desde el interior de las casas, y, al límite, podría decirse que las casas iluminan la calle.

Para conocer la arquitectura de Sevilla, para guiarnos por ella, necesitamos de más claves que los edificios de valor constatable. Necesitamos conocer aquellos otros edificios cuyo valor no está descrito en los principios de ningún movimiento cultural del pasado o del presente, pero que por su categoría de auténticos modelos representantes de la identidad de la ciudad son necesarios para su propia comprensión.

Edificios reivindicados ya por la presente cultura arquitectónica como auténticos generadores de la propia estructura de la ciudad, que no podrán ser omitidos en el discurso que se proponga como guía para la comprensión de la arquitectura y la ciudad.

Por otra parte, estas observaciones, hechas desde fuera de la ortodoxia de los movimientos culturales de la historia de la arquitectura, nos permiten ver con una cierta autonomía interpretativa el significado real del edificio en el contexto urbano.

Entendiendo que en este sentido puede servirnos más a los arquitectos y a los usuarios de la ciudad en general una visión de los valores de los edificios en relación con el carácter y la estructura de la ciudad, que una clasificación de éstos, hecha desde el rigor conceptual de las vanguardias que los inspiraron.

Así la elección propuesta por el Plano-Guía de Arquitectura de Sevilla se ha hecho en la contemplación simultánea de los valores autónomos de los edificios como representantes de distintos movimientos artísticos-culturales, junto a los valores propuestos por los edificios como estructura significativa de la propia identidad de la ciudad.

Todo edificio está de alguna manera implicado en la ciudad. Estudiar las relaciones entre edificios y ciudad es una manera de entender ambos hechos en forma simultánea.

Las imágenes referidas y algunos de los párrafos de este escrito tienen la intención de comunicar algo de lo que pueden ser estas relaciones.

Las acciones y reacciones entre caserío y monumento o las hipótesis de continuidad propuestas por los elementos de la estructura urbana, no son sino una manera de llamar la atención sobre unos mecanismos que maten el significado a que la lectura simplemente enumerativa de unos puntos señalados sobre el plano pudiera conducir. Una lectura que tendería a considerar exclusivamente al edificio como un hecho singular y la ciudad como una suma de éstos.

Es relativo el valor de un Plano-Guía de Arquitectura de la ciudad para el efectivo disfrute de la misma. La imagen gráfica del plano, los edificios en él señalados, o las observaciones realizadas desde esta presentación poco son frente al discurso de la ciudad viva y vivida. Como todo esfuerzo de abstracción, no ha de ser este material sino un ligero apoyo o estímulo a las intenciones para el que ejercite de observador o visitante.

Guillermo Vázquez Consuegra con la colaboración de Ignacio de la Peña.

Este texto de introducción corresponde a la publicación **PLANO-GUÍA DE ARQUITECTURA DE SEVILLA** de Guillermo Vázquez Consuegra, editada por la Junta de Andalucía en 1992.