

CARTO- GRAFÍA DEL RITO

EN EL ESPACIO PÚBLICO DE SEVILLA
TRASLADOS Y OTRAS COREOGRAFÍAS



TRABAJO FIN DE MÁSTER Javier Navarro De Pablos **TUTORES** M^a Teresa Pérez Cano; Javier Tejido



CARTOGRAFÍA DEL RITO EN EL ESPACIO PÚBLICO DE SEVILLA:
TRASLADOS Y OTRAS COREOGRAFÍAS

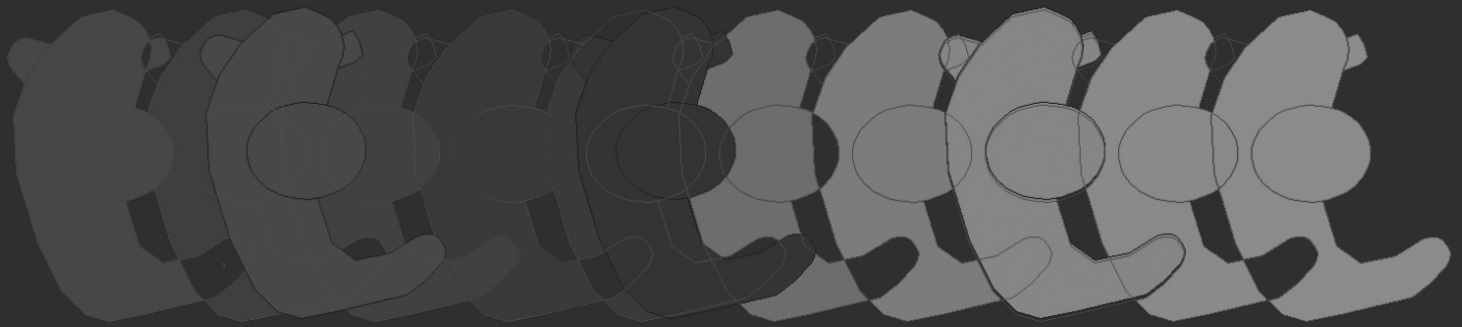
Trabajo Final de Máster
Máster en Urbanismo, Planeamiento y Diseño Urbano
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Sevilla
2019—2020

Autor
Javier Navarro de Pablos
fnavarro@us.es

Tutores
María Teresa Pérez Cano
Javier Tejido

© *De las imágenes, los autores y/o instituciones*

Diseño y maquetación: Del autor
Sevilla, noviembre de 2019



CARTOGRAFÍA DEL RITO

EN EL ESPACIO PÚBLICO DE SEVILLA

TRASLADOS Y OTRAS COREOGRAFÍAS

TRABAJO FINAL DE MÁSTER
MUPDU 2019–2020
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

AUTOR
Javier Navarro De Pablos

TUTORES
M^a Teresa Pérez Cano
Javier Tejido

«A ritual implies a near frozen relationship between space and event»

Tschumi, B. (1983) «Sequences». *Princeton Journal Thematic Studies in Architecture*.



Andrea Mantegna, *El Tránsito de la Virgen*, ca. 1462

RESUMEN

ABSTRACT

El rito, siendo un fenómeno consustancial al hecho urbano y a pesar de su profusa representación pictórica, es un campo inexplicablemente poco explorado a través de la representación gráfica arquitectónica. Su carácter volátil, efímero, dinámico y antropológicamente impredecible dificulta encontrar un método gráfico que combine la precisión de los sistemas cartográficos con su componente transitoria. La transversalidad disciplinar del rito precisa ahondar en sus aspectos sociológicos y antropológicos, refrendando la oportunidad investigativa de desvelar las relaciones entre ocupación espacial, formalización urbano-arquitectónica y comportamiento colectivo.

Históricamente la ciudad de Sevilla ha puesto en práctica mecanismos de representación coral a través de un nutrido conjunto de rituales que transforma su topografía, los perfiles de su sección y el perímetro de su espacio público. John Cage, Igor Stravinsky o Aldo Rossi encontraron en su aura, en el sentido benjaminiano del término, un sincretismo artístico que cambiaría sus perspectivas desde las que mirar el mundo.

The rite, being a phenomenon consubstantial to the urban fact and in spite of its profuse pictorial representation, is an inexplicably field little explored through the architectural graphical representation. Its volatile, ephemeral, dynamic and anthropologically unpredictable character makes it difficult to find a graphic method that combines the precision of cartographic systems with their transitory component. The disciplinary transversality of the rite needs to delve into its sociological and anthropological aspects, endorsing the investigative opportunity to reveal the relationships between spatial occupation, urban-architectural formalization and collective behavior.

Historically, the city of Seville has put into practice mechanisms of choral representation through a large number of rituals that transform its topography, the profiles of its section and the perimeter of its public space. John Cage, Igor Stravinsky or Aldo Rossi found in their aura, in the Benjaminian sense of the term, an artistic syncretism that would change their perspectives from which to look at the world.



Andrea Mantegna, *El Tránsito de la Virgen* —vaciado—, ca. 1462

SUMARIO

- 13 Prefacio
- 23 Método

01 RITOS

- 33 Objeto y objetivos
 - Investigar en torno al rito
 - Las Hespérides o el rito del viaje
 - El «limen» y su trascendencia espacial
 - Acciones liminales
 - La puerta como «enzima urbana»
 - Tres verbos, tres espacios

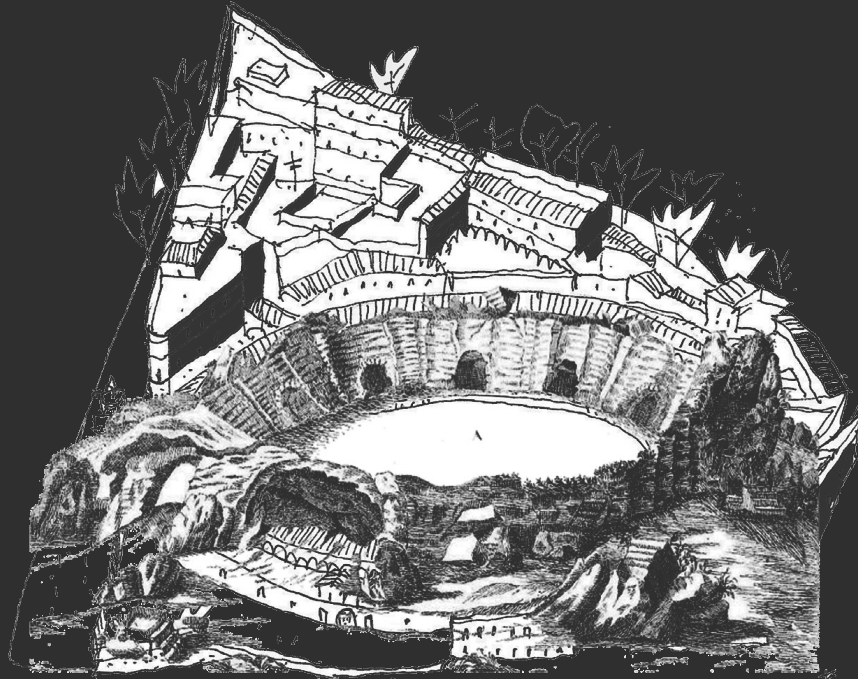
02 CARTOGRAFÍA DEL TRASLADO

- 69 Cambiar de coordenadas
 - «Trasladar, 1521» [Casa Pilatos—Cruz del Campo]
- 101 El viaje
- 115 El viacrucis
- 131 Cartografía

03 CARTOGRAFÍAS COMPARADAS

- 141 «Purificar, 1660» [Castillo de San Jorge—Plaza de San Francisco]
- 161 «Transitar, 1847» [Puerta Jerez—Prado San Sebastián]

- 191 Conclusiones
- 201 Referencias bibliográficas
- 215 Créditos documentales



PREFACIO

«El espacio es un generador de mitos»

Zumthor, P. (1994) *La medida del mundo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

En «Una declaración autobiográfica», texto que inaugura la primera parte de su conocido *Escritos al oído* (1999)¹, John Cage escribe: «En la esquina de una calle de Sevilla me di cuenta de la multiplicidad de acontecimientos simultáneos, visuales y auditivos, que se dan juntos en una experiencia y producen goce. Para mí fue el principio del teatro y del circo.»²

Desconociendo las coordenadas exactas del suceso —ni del tipo de evento, aunque no es aventurado pensar en una procesión de Semana Santa —, Cage regresa a su Pacific Palisades natal en 1931 con una concepción renovada de las relaciones entre música y ciudad. Inmediatamente después comienza a componer canciones expeditivas, eminentemente experimentales, acompañadas con textos que van de Gertrude Stein a Esquilo. Tres décadas más tarde inventa los *Musicircus*³, eventos corales en los que la multidisciplinariedad, la participación y la no especialización son conjugadas como si de una reconstrucción de la escena sevillana se tratase. En su última etapa el artista explora el concepto del *happening*, cerrando un ciclo creativo en el que su obra, vista como un proyecto continuo e inacabado, se muestra permeable. Transformado por las experiencias y sensaciones vividas, el rastro de Cage parece seguir el mismo proceso por el cual las ciudades mudan de piel para adaptarse a cada una de sus culturas moradoras.

1 Cage, J. (2007 [1999]). *Escritos al oído*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.

2 Esta revelación viene precedida de un fugaz viaje a Mallorca y una frustrada incursión en el estudio de arquitectura de José Pijoán, en el que el krausista catalán lo intenta introducir en la arquitectura moderna «dibujando capiteles griegos, dóricos, jónicos y corintios».

3 Cage, J.; Tudor, D. [A2D Solutions. The Orchard Music, Smithsonian Folkways Recordings] (28 de febrero de 2017). *John Cage: Musicircus* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RbXzg3F-8eI>

Grabado del anfiteatro de Itálica de Justino Matute y Gaviria, sobre axonometría abocetada de la Plaza de Toros de la Maestranza de Sevilla y entorno. Elab. prop.

Diez años antes, en 1921, Igor Stravinsky visita la ciudad junto al fundador de los *Ballets Russes*, Serguéi Diaghilev. Presenciando el paso de palio de la Virgen del Refugio de la Hermandad de San Bernardo, el músico sentencia: «Estoy escuchando lo que veo y viendo lo que escucho.»⁴ Con el acompañamiento musical de la marcha *Soléa, dame la mano*, la escena parece servir de prólogo a la revelación de Cage. En el mismo espacio —en sendos e inexactos puntos de los 3,33 km² del centro histórico— y separados por diez años, Stravinsky y Cage presencian un montaje ritual en el que ya empezaban a desdibujarse los límites entre lo sagrado y lo pagano. En la década que transcurre entre la primera y la segunda visita, el folklore empieza a sustituir a la plenitud artística —condensada entre los siglos XVI y XVII—, aunque los protocolos de ocupación del espacio público y de liturgia colectiva son aún reconocibles para ambos. Cien años después, aún pueden presenciarse escenas sueltas de los paisajes vividos por Cage y Stravinsky; un eco proyectado sobre un contexto en el que el rito del viaje, aquel que había llevado a ambos a visitar la Sevilla exótica y romántica, parece haber tornado en indomables fórmulas de turismo.

La huella que deja el acontecimiento en la memoria de John Cage no sólo le llevan a recogerlo en su citada autobiografía —escrita tres años antes de su muerte— o a construir escenas efímeras en forma de *performances*, sino que parecen inocular en el artista una obsesión por la cartografía. Sus partituras comienzan a aparecer como material de creación y experimentación, un soporte sobre el que inventar y proyectar nuevos mundos. El resultado es una colección de composiciones que se asemejan a mapas de tierras ficticias, sinfonías irreproducibles superpuestas a planos de ciudades reales y multitud de bocetos inacabados.

Uno de los ejemplos más destacados de esa producción es el proyecto *Forty-Nine Waltzes for the Five Boroughs*, una composición audiovisual de 120 minutos publicada por Cage en 1977. La primera versión queda ilustrada en un mapa gráfico de la ciudad de Nueva York —abarcando sus cinco distritos: Manhattan, Staten Island, Queens, Brooklyn y El Bronx—, en el que aparecen numerosas líneas y puntos determinados azarosamente. La segunda versión consiste en una lista de 147 direcciones de calles de Nueva York, organizadas en 49 grupos de tres⁵. Tres años más

4 Lucena, M.; Oliva, M.; Rodríguez, A. (2017). Un primer encuentro con la música de José Font de Anta en el Conservatorio Superior de Sevilla Manuel Castillo. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, no. 19, pp. 120-126.

5 Cage sugiere que se podrían hacer transcripciones para otras ciudades, reuniendo siempre una lista de 147 direcciones organizadas aleatoriamente en 49 grupos de tres. White, P. (2010). «John Cage». *Notes*, 2010, vol. 66, no. 3, pp. 631-632.

tarde, la discográfica Nonesuch graba la pieza recogiendo el sonido ambiente de los lugares señalados en el mapa, mezclados con melodías de vals.

La raíz de ese impulso por dibujar en un mismo plano música y espacio se podría explicar, entre las varias experiencias determinantes que describe Cage, por el anhelo de capturar aquello que pasaba por delante de sus ojos en una esquina de Sevilla. Sin poder fotografiarlo, utiliza el dibujo como instrumento para conectar los espacios físicos con los sonoros. El proceso de creación del Cage cartógrafo es idéntico al de cualquier otro compositor, escritor o arquitecto: todos coinciden en el lápiz como herramienta creadora, confiando en el grafito contenido en su interior como remedio para revertir el carácter perecedero del presente.

Como otras tantas ciudades, Sevilla podría quedar resumida en un ciclo de tres episodios, como si se tratase del *story board* de una de las obras de Cage: fundación —*fundatio*⁶—, esplendor —*anábasis*⁷— y decadencia —*catábasis*⁸—. Imaginar la ciudad como un organismo vivo sujeto a la transformación, envejecimiento y muerte, siguiendo un hipotético guión preestablecido, permite un acercamiento a la complejidad de su evolución, erosión y metamorfosis. Estos cambios en su fisonomía pueden ser difícilmente analizados sin la componente ritual, muchas veces tratada como elemento lateral, secundario, a pesar de ser uno de los motores fundamentales en el comportamiento urbano. Colectiva o individualmente, los ritos —desde la perspectiva urbana—, entendidos como movimientos u ocupaciones transitorias del espacio público, han condicionado una parte crucial del devenir de las ciudades, de la consolidación de sus perímetros o el perfil de sus secciones. La ciudad, como soporte físico, y el rito como fenómeno dinámico, están inherentemente unidos en tanto una necesita de la otra para llevarse a cabo, como una hélice que requiere del viento para moverse. Sin la componente espacial, sea física o figurada, el rito desaparece. Y sin las ocupaciones rituales, cotidianas o eventuales, la ciudad pierde

6 Las primeras *normas* rituales como instrumento para construir nuevas ciudades, partiendo de Roma, han sido ampliamente profundizadas por Joseph Rykwert en *La idea de ciudad* (2002; 39): «La fundación de la ciudad se conmemoraba con celebraciones periódicas y se plasmaba permanentemente en monumentos cuya misma presencia física fijaba el rito en la tierra y lo conectaba con la forma material de las calles y de los edificios.»

7 Del griego *ἀνάβασις*, compuesta por *ἀνά* que significa *arriba*, y *βασίς*, que significa *marcha*, *camino*, *andadura*, haciendo referencia a la ascensión de algo, subida o expedición al interior. Comparte etimología con el verbo *ἀναβαίνω* que significa «subir, avanzar, proseguir».

8 Término opuesto a la *anábasis*, derivado del verbo *καταβαίνω*, traducido como «bajar, descender, llevar a término, alcanzar, abordar».



Antonio Lafreri,

Le sette chiese di Roma, 1575.

En 1552 San Felipe Neri establece el Jueves Santo como día oficial del peregrinaje; desde entonces Roma se llena de peregrinos que buscan la indulgencia plenaria visitando las «Siete Iglesias».

Posteriormente, estos recorridos se consolidarían con la renovación urbanística promovida por el Papa Sixto V.

Gentile Bellini,

Procesión en la plaza de San Marcos, 1496

«Corpus Domini», procesión que se desarrollaba en la Plaza de San Marcos, entre la Basílica y la Iglesia de San Geminiano, destruida en época napoleónica.



una de sus características fundacionales. El inicio y el final de cada uno de los citados episodios viene señalado por acontecimientos emocionales y certezas materiales. El tránsito desde la centralidad universal a la excentricidad local —de la Sevilla *caput mundi* impulsada por el descubrimiento del «Nuevo Mundo» a la *irrelevancia* de la Edad Contemporánea—, podría ser considerada la herida más significativa de una hiperbólica curva histórica. Los sucesivos poderes que anidan en ella implantan distintos modelos de ciudad que van sedimentando sobre la tierra y las piedras de las culturas precedentes. El trasiego de estas conquistas se traduce en transformaciones espaciales que son resultado, a su vez, de una heterogénea lista de estrategias arquitectónicas que van desde demoliciones integrales a construcciones efímeras.

Asumir la ciudad como ese cuerpo vivo susceptible de ser herido, curado o asesinado permite entender cómo su espacio libre y su masa construida no constituyen dos mundos diferenciados sino un único cuerpo en constante movimiento. Cavidades y espacios libres, músculos y muros, vasos sanguíneos y caminos. Estas analogías se extienden a la propia función instrumental de la arquitectura: al modo en el que un cirujano practica las incisiones oportunas, el arquitecto o urbanista corta la ciudad para analizar sus órganos vitales, conexiones, tejidos y vesículas, comprender cómo funciona, cuál es su estructura ósea y cómo los distintos moradores han ido modificado su metabolismo.

Esta mirada biológica de la ciudad ha sido una óptica recurrente desde la que analizar el hecho urbano. De Robert Ezra Park a Lewis Mumford, la consideración de la *urbis* como extensión fisiológica de la *communitas* se encuentra ampliamente documentada y revisada. Hannah Arendt, en uno de sus indispensables relatos⁹, califica el espacio público como el «estado de ánimo» de la ciudad, introduciendo una componente incorpórea, casi mística. Siguiendo las huellas de la escritora alemana, los trasvases entre antropología y urbanismo descritos por Joseph Rykwert inciden en la esfera ritual del espacio público, dotado de una componente sagrada que explica parte de los comportamientos colectivos¹⁰. El triunfo, lo sagrado, lo lúdico, la muerte o el poder son conceptos que motivan la construcción y transformación del espacio público a través de ocupaciones de raíz ritual, haciendo de la ciudad un espacio de representación social.

9 Arendt, H. (2009) *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

10 Rykwert, J. (2002) *La idea de la ciudad. Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Estas ocupaciones transitorias de lo público van acompañadas, en casos determinados, de un aura bejaminiana¹¹ en la que se convocan múltiples fuentes de estímulo sensorial, que por el propio carácter dinámico de los eventos, se va transformando conforme se desarrolla. A pesar de la cuantiosa representación pictórica del rito, la ocupación o el evento, es un campo inexplicablemente poco explorado a través de la representación gráfica arquitectónica, dedicada históricamente a la implementación de relaciones duales entre el lleno el vacío. Esta posición dicotómica se basa en dibujar la ciudad con una vacuidad irreal, en la que calles, plazas y edificios aparecen deshabitados, como si su razón de ser no fuera, precisamente, albergar espacios habitables.

La escasa predictibilidad de los ritos, explicada por la participación de infinitos vectores independientes, dificulta encontrar un método gráfico que combine la precisión de los sistemas cartográficos con su componente dinámica. A pesar de este aparente vacío desde la perspectiva arquitectónica o urbanística, que contrasta con la citada tradición iconográfica de plasmar eventos rituales colectivos, es un aspecto que empieza a ser incluido en el estudio del espacio público y los comportamientos sociales. Recientemente han aparecido destacables ensayos como los de Pier Vittorio Aureli y Maria Giudici¹², las creaciones experimentales de Pedro Pitach o las investigaciones de Francesco Lenzini sobre las raíces del rito urbano¹³, que verifican el interés por trascender la solidez física de la arquitectura para incorporar como material de estudio y proyecto la ocupación litúrgica del espacio público.

Análogamente aparecen sugerentes ejercicios de representaciones gráficas alternativas que buscan fórmulas capaces de recoger el dinamismo de la arquitectura, siendo menos frecuentes a escala urbana. Esta secuencia arranca en 1967 con la propuesta de Archigram, en la esfera doméstica, de una *Casa para el año 1990*, y que prosigue, con más intensidad, en las últimas dos décadas. Entre estas últimas destacan dos casos de exploración en torno a la actividad y ocupación cotidiana: *Desorden creciente en una mesa a la hora de la cena*, obra de Jennifer O'Donnell y Jonathan Janssens, y los proyectos de Platenbau Studio, ejecutados desde 2009, en los que se representa el desorden de una casa habitada. Estos ejemplos recuerdan a las citadas partituras de John Cage, que en el trasvase entre expresiones artísticas podrían leerse como

11 Benjamin, W. (2008) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (trad. Alfredo Brotons) Madrid: Abada.

12 Giudici, M. S. (2016) *Rituals and Walls: The Architecture of Sacred Space*. Londres: AA Publications.

13 Lenzini, F. (2017) *Riti urbani. Spazi di rappresentazione sociale*. Roma: Quodlibet.

inspiración de la conocida *Observación de los movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967*, obra del artista conceptual italiano Walter Marchetti.

Volviendo a la escala urbana, la transversalidad disciplinar de estas acciones colectivas parece precisar de una revisión de sus aspectos sociológicos y antropológicos, haciéndose indispensables los trabajos, aún vigentes, de Van Gennep y Victor Turner, ambos referentes en el entendimiento del proceso ritual¹⁴. En su conocida teoría compartida de los *ritos de pasaje*, basada en una secuencia de tres estados —o actos, siguiendo el discurso del *story board*—: *preliminar, liminal y postliminal*. Estas etapas parecen poder ser interpretadas y reconocidas en clave urbana, puesto que proyectan unas preexistencias, un periodo intermedio de construcción y una fase final en la que el objeto —o sujeto— no es el mismo que al inicio del proceso. La secuencia, propia de cualquier intervención o transformación material, es consecuentemente aplicable en las alteraciones urbanas. Aportaciones como las de Maurice Halbwachs¹⁵ o Brett Steele¹⁶ refrendan la oportunidad de desvelar relaciones entre ocupación espacial, formalización urbano-arquitectónica y comportamiento colectivo desde esta perspectiva.

El atlas de cartografías que se pretende confeccionar en este trabajo surge con la intención de construir una colección de instantes o transformaciones urbanas que vinieron motivadas por una componente ritual, siguiendo trayectos análogos a los descritos por una metodología basada en el *correlato objetivo*¹⁷. Este proceso, por el

14 Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza.
Turner, V. (1988) «Liminalidad y comunitas.» En: *El proceso ritual*, pp. 101-136. Madrid: Alfaguara

15 «El lugar ocupado por un grupo no es como una pizarra sobre la que se escriben cifras y figuras y luego son borradas (...). El lugar queda recíprocamente marcado por la impronta del grupo. Todas las prácticas del grupo pueden traducirse en términos espaciales» Halbwachs, M. (1968) *Memoria colectiva y memoria histórica*. París: Presses Universitaires de France.

16 «For centuries, liturgical models have been foundational to architecture (...) The proportions and disposition of materials, structures and decoration have also been inferred from this same foundation, as have the coreography and invocation of rituals and processions within these interiors». Steele, B. et. al. (2013) *Dogma: 11 Projects*. Londres: AA Publications.

17 Traducido como correlato objetivo, el *objective correlative* se basa en el empleo de imágenes — cartografías, en este caso— de modo sucesivo, como diapositivas, para inducir a un análisis comparativo que permita, en cierta medida, ser completado por la mirada del lector.

propio John Cage —calificado frecuentemente como «recolector de sonidos»¹⁸— o el recurrente historiador del arte alemán Aby Warburg —«captador de imágenes y tiempos»¹⁹—, busca convocar en un mismo plano —sea planta, alzado o sección—, diferentes tiempos y ocupaciones transitorias a modo de praxinoscopio, pudiendo observar el dinamismo de los procesos de transformación urbana.

El afán por la captación, ordenada o azarosa, de aquello que se percibe es para Cage y Warburg un método de creación e investigación en el que las partituras se transforman en planimetrías abiertas y las imágenes en piezas de una secuencia histórica dúctil. Para Cage, el trazo y el sonido son los materiales de construcción de su obra. Para Warburg, las imágenes son piezas que, colocadas en una determinada posición, abren un mundo velado de interpretaciones y perspectivas históricas. Con el dibujo y la ciudad como instrumentos, se pretende explicar cómo la ciudad, siendo representada tradicionalmente como una partitura vacía, puede activarse cartografiando la multiplicidad de tiempos y eventos que justifican la lógica de sus perfiles y secciones, que explican la relación entre su forma y la manera de habitarla. Esta exploración sobre los límites y transferencias disciplinares se plantea como medio para registrar ciertos momentos transitorios acontecidos en el espacio público de Sevilla, llegando a configurar una colección parcial e inacabada de *arquitecturas del instante*. Capturar lo transitorio para probar cómo el rito, motor atávico de la ciudad, la esculpe y condiciona, dejando sus huellas marcadas en la memoria urbana y la realidad física.

Con escenario y objetivos compartidos, el trabajo de Tomás García García titulado *Cartografías del espacio oculto*, presentado como tesis doctoral, sirve de guía metodológica y estímulo argumental: el recorrido por estos lugares velados confirma la posibilidad de rescatar a través del dibujo intencionado elementos invisibles desde la representación gráfica tradicional.

Tomás García, *Sección de la biblioteca y salón de baile de Welbeck Estate*, 2016

Pedro Pitarch, *Archipiélago Lab Madrid*, 2014

PREFACIO 20

18 Valle Collado, A. M. (2012) John Cage, el recopilador de sonidos. *Síneris: revista de musicología*, n. 4.

19 Como explica Baéz Rubí, Warburg se solía autodenominar con el neologismo «Antennerich», derivado del latín *antenna*, en español, antena, incluyendo el sufijo *-rich* para su personalización. Con ello, el hamburgués parece interesado en percibirse como un «órgano» captador de «vibraciones y ondas» cuyas extensiones, como las manos, hacen de instrumentos de captación. Dicho vocabulario lo emplea de forma significativa para percibir la vida energética de las imágenes.

MÉTODO

La profundización en las acciones liminales objeto de estudio, definidas posteriormente, pretende desvelar la incidencia de cada «acontecimiento» en la configuración de unas secuencias urbanas en las que transcurren, estableciendo relaciones de reciprocidad entre el escenario y el evento, entre el verbo y la acción. A través de la cartografía de los distintos estados del rito —en base a la metodología de Turner y van Gennep y sus tres estados— y el reconocimiento de los espacios asociados a ellos —según las teorías de Lenzini y sus secuencias— el objetivo será «capturar» esos movimientos en el espacio público para comprobar cómo la ocupación transitoria forma parte, al igual que la realidad material de los límites que los encierran, del devenir de la ciudad y la evolución de espacios.

La estructura del trabajo se basa en una primera declaración de intenciones a modo de introducción o prefacio, seguida de: a) un primer capítulo en el que se estructura una reflexión en torno al rito urbano y la definición de los objetivos y objetos de estudio, b) un segundo capítulo en el que se desarrolla uno de los casos de estudio a través de un ensayo transversal, un acercamiento histórico y una secuencia de cartografías analítico-descriptivas que acompañan y apoyan el discurso, c) un último capítulo en el que se elaboran las cartografías de las dos acciones rituales restantes, que permite establecer relaciones comparadas del estudio realizado para, finalmente, e) establecer unas conclusiones definitivas de ciertas dinámicas de ocupación eventual del espacio público.

El inicio de cada capítulo irá acompañado de una nota aclaratoria que sintetiza el contenido desarrollado en cada uno, además de imágenes, esquemas y montajes complementarios al texto. En el caso de los capítulos referidos a la cartografía, se ha estimado oportuno el uso de despleables, permitiendo un uso de la escala adecuado.

Definición del marco teórico

La complejidad y disparidad de interpretaciones que condensa la palabra «rito» obligan a la definición de un grueso marco teórico, en el que se perfila y redefine el concepto. A pesar de mantenerse como hilo conductor, la concepción tradicional del mismo se sustituye por el «acontecimiento», palabra que conlleva un significado más amplio y actual del término. Consecuentemente, se relacionan los principios

John Cage, *Plant Watering Instructions* [Instrucciones para regar plantas], 1988. Fotografía de David Sundberg

básicos de entendimiento del fenómeno con los casos de estudio elegidos, justificando su elección gracias a los conceptos previamente definidos. La profusión de citas y referencias sirve para abrir el objetivo con el que se enfoca el fenómeno, eludiendo a las innatas relaciones entre ciudad, narrativa y arte.

Medios

Para la elaboración de la investigación se dispone de medios materiales y virtuales, así como de fondos documentales. Con mayor intensidad se hace uso de las bibliotecas de la Escuela de Arquitectura de Sevilla y de la Facoltà di Architettura de la Università di Roma «La Sapienza», habiendo disfrutado de una estancia de investigación en Roma coincidente con la elaboración de este estudio. De igual manera, se accede y consulta a bibliotecas virtuales como la de la Biblioteca Nacional de España, y a bases de datos como Google académico o Dialnet. Para la confección del material gráfico se han utilizado herramientas de dibujo asistido para 2D —Autocad— y 3D —Rhinoceros y Vray—, así como medios de edición de imágenes —Photoshop— y maquetación —Indesign—.

Estrategias de investigación

El enfoque con el que se desarrolla la investigación consiste en relacionar términos verbales a secuencias urbanas. Esta estrategia tiene como consecuencia la búsqueda de relaciones entre conceptos y arquitecturas a través de ensayos —de mayor profundidad en el caso extendido, y de menor para los otros dos— en torno a ejercicios de carácter universal que después se concretan en estos rituales urbanos en la ciudad de Sevilla. Además de ello, el estudio tiene un hilo argumental que se basa en el estudio comparado como método de investigación, acumulándose varias «tablas» con objetos, arquitecturas, ciudades o dibujos clasificados bajo determinadas temáticas.

Proyección

El desarrollo del presente trabajo es el resultado de la conclusión del Máster de Urbanismo, Planeamiento y Diseño Urbano 2018/2019 de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, y se realiza siguiendo una línea de investigación tomada, paralelamente, en la elaboración de una tesis doctoral. De esta forma, la puesta en práctica de una metodología específica para la representación de este tipo de coreografías urbanas pretende servir de modelo exportable para futuras investigaciones relacionadas con el rito y el espacio público.

Cartografía en tres estados

El marco metodológico en cuanto a la cartografía se basa en dos principios básicos: por un lado, la concepción del espacio público implementada por Giambattista Nolli en su conocida representación de la ciudad de Roma, en la que considera los espacios interiores de edificios de accesibilidad pública como parte continua de la trama urbana, y por el planteamiento expuesto por Bruno Zevi en su relato sobre la importancia prevalente del vacío con respecto al lleno —«todo lo que no tiene espacio interno no es arquitectura»—. Con estos dos principios, instrumental y conceptual, se elaboran planimetrías totales —en planta, alzado y sección—, en las que los cortes transversales sirven de escenario principal para el análisis de las ocupaciones transitorias. Siguiendo la estrategia de Nolli y el argumento de Zevi se decide representar únicamente la masa seccionada, es decir, los perfiles construidos obviando las proyecciones con el objetivo de enfatizar el vacío y reducir el espacio a su mínima expresión.

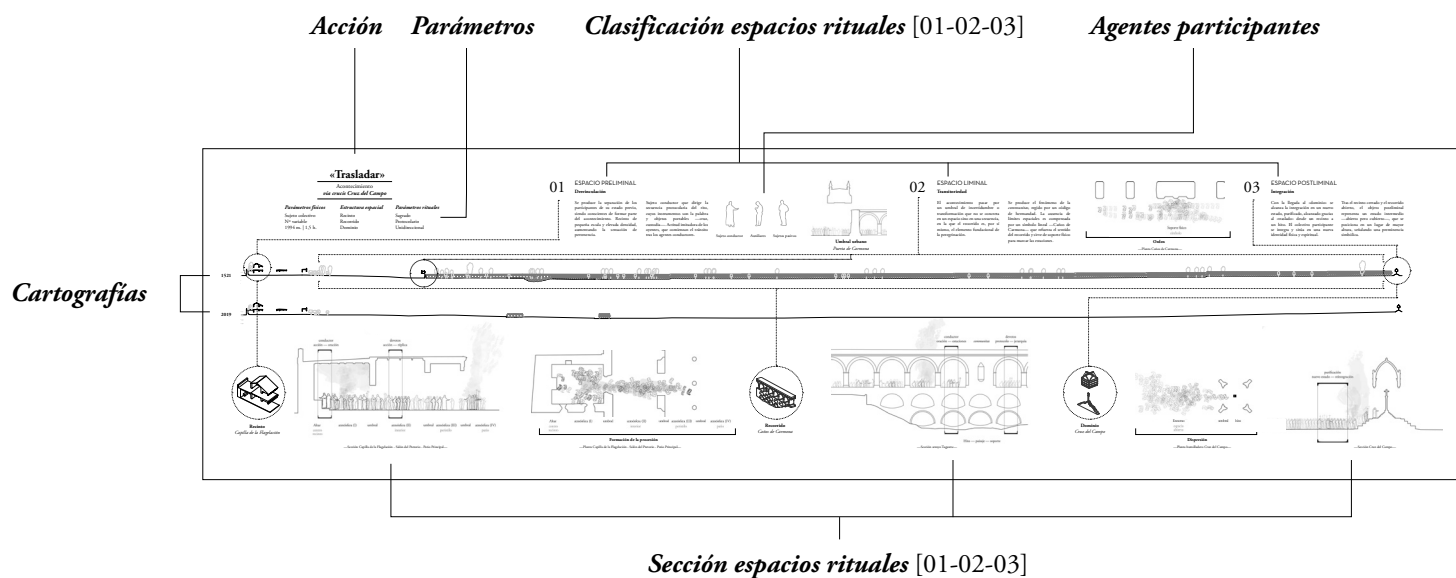
De esta forma, se busca representar en una misma certeza material, en una sección, el movimiento descrito en estos despliegues rituales, evidenciando la relación entre el vacío y el lleno. Siendo conscientes de las limitaciones de esta estrategia, fruto de la impredecibilidad del movimiento y las múltiples variables que conlleva, se trata de dibujar unas dinámicas generales de ocupación, permitiendo ver cómo esos espacios se activan, llenan y recorren. Esto permitirá reconocer tanto el carácter de los espacios y su jerarquía recinto-recorrido-centro como la categorización de los estados preliminar-liminal-postliminal de la secuencia. Para la elaboración de las mismas se recurre a medios combinados: tanto artículos de científicos, crónicas históricas y otras publicaciones, como la toma directa de datos mediante medidores láser y el uso de bases topográficas como Google Earth.

Con el objetivo de implementar una sistematización de las cartografías generadas, relacionándola con los conceptos antropológicos citados y con las huellas culturales marcadas en la ciudad, se plantea la evaluación de algunos parámetros que ayuden a definir y clasificar las acciones rituales:

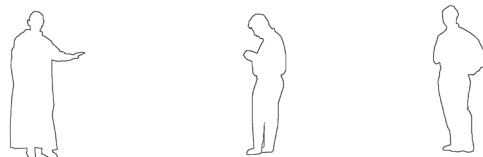
<i>Parámetros físicos</i>	<i>Secuencia espacial</i>	<i>Parámetros rituales</i>
Sujeto [colectivo / individual]	Recinto	Carácter [sagrado / profano]
Nº de participantes	Recorrido	Jerarquía [protocolario / no reglado]
Distancia recorrida	Centro	Dirección [unidireccional, bidir., pluridir.]
Duración		Experiencia [consciente o distraída]

Estos parámetros, base de una posterior valoración comparativa, se recogen en el citado formato analítico-planimétrico en el que se condensa la información del acontecimiento o la acción. Estos formatos confrontan representaciones medidas reales con hipótesis de ocupación en las que se plantean distintas opciones de ocupación del espacio, en las que no sólo participa el mero flujo de personas sino que incluyen la aparición de elementos accesorios a la acción ritual.

La propia confección de las secuencias permite elaborar paralelamente una clasificación de los espacios en función del papel que toman en el completo desarrollo del evento, de forma que cada uno de esos espacios —preliminal, liminal y postliminal, así como la identificación de la secuencia ritual, recinto, recorrido, centro— sea analizado independientemente, incluyendo secciones a mayor escala y visiones en planta.

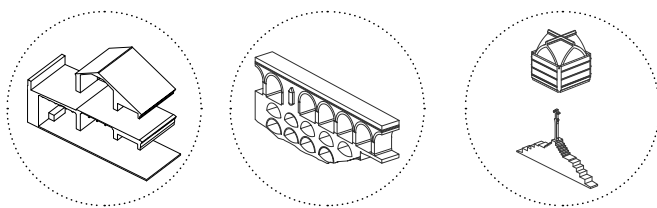


Tratándose de un fenómeno en el que la jerarquía de los diferentes individuos que conforman el colectivo es fundamental para su entendimiento, se propone una clasificación de los sujetos en función de la lógica del rito —protocolario o no reglado—, diferenciando entre sujeto conductor—persona que dirige el acontecimiento siguiendo las reglas preestablecidas—, sujetos auxiliares —subcategoría del conductor, sirve de apoyo y refuerzo del primero— y sujetos pasivos —seguidores que replican y obedecen las normas que se les indica o conocen previamente—. Esta clasificación se reduce para aquellas acciones no regladas, es decir, carentes de estructura o guión, normalmente de raíz cotidiana o casual, participando únicamente sujetos diferenciales —personas involuntariamente o no premeditadamente diferenciadas del resto por razones diversas— y sujetos activos, —realizan la acción de forma deliberada—.



<i>Protocolario</i>	Sujeto conductor	Auxiliares	Sujeto pasivo
<i>No reglado</i>		Sujeto diferencial	Sujeto activo

Adicionalmente a las representaciones en planta y sección se incluyen perspectivas referidas a la clasificación espacial —recinto, recorrido, centro—, que acceden a individualizar el carácter autónomo, dentro de la secuencia, de estos espacios.



Análisis paramétrico

Se plantea una síntesis gráfica de los parámetros que inciden en las diferentes expresiones rituales, pudiendo extraer una visualización directa de su estructura espacial, además de facilitar un ulterior análisis comparativo. Este apartado se divide en tres secciones: parámetros relativos, parámetros espaciales y medios.

Parámetros relativos

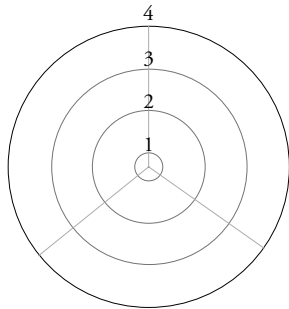
Superficie 0,1 km²

Ámbito 1000 m²

Carácter 1000 m²

La evaluación de los parámetros relativos consiste en la evaluación de las características del espacio ritual con respecto a la ciudad en la que tiene lugar, comparando superficies, ámbitos (intramuros o extramuros) y carácter (privado o público). La lectura de los resultados permite identificar el tipo de ámbito en el que se desarrolla, pudiéndole asignar un carácter general a cada caso de estudio: desde rituales puramente urbanos a los que incluyen la perspectiva territorial. La cuantificación se realiza en unidades de superficie, desde los km² en una escala urbana o metropolitana a los m² del objetual o secuencial.

Parámetros espaciales



Partiendo del reconocimiento de una jerarquía funcional de los distintos espacios que conforman las secuencias rituales, se identifican tres conceptos que pueden asociarse a realidades físicas (espacios singulares o conjuntos): recinto, recorrido y centros. Se relacionan los parámetros de superficie (% de m² que supone cada recinto, recorrido o centro en relación a superficie total), densidad (personas/m²) y tiempo (minutos en los que se completa el recorrido), reconociendo cuatro niveles de agrupación para cada uno de ellos:

Superficie %	1 <25%
	2 25-50%
	3 50-75%
	4 >75%

Densidad p/m ²	1 <1 p/m ²
	2 1-3 p/m ²
	3 3-5 p/m ²
	4 >5 p/m ²

Tiempo min.	1 <10 min.
	2 10-30 min.
	3 30-60 min.
	4 >60 min.

Medios

Además de la componente física, las manifestaciones rituales objeto de estudio se valdrán de una serie de instrumentos y herramientas —siendo en algunos casos elementos fundamentales para su desarrollo o elementos de *attrezzo* o apoyo escénico en otros—. Se dividen en tres categorías, que análogamente condensan distintos elementos. Se evalúan en función de su número o en base a una categorización supeditada a su intensidad e incidencia dentro del proceso:

	Umbrales (nº)	Hitos (nº)	Atmósferas (nº)	Cotas (% pendiente)
<i>Espaciales</i>	1 Ninguno	1 Ninguno	1 1	1 <5%
	2 1	2 1	2 2	2 5-15%
	3 2	3 2	3 3	3 15-20%
	4 >3	4 >3	4 >4	4 >20%
	Conductores (nº)	Auxiliares / Sujeto diferencial(nº)	Sujetos pasivos / Sujetos activos (nº)	<i>Communitas</i> (intensidad en relación participantes)
<i>Colectivos</i>	1 Ninguno	1 Ninguno	1 1-10	1 Desvinculación
	2 1	2 1	2 10-25	2 Interacción puntual
	3 2	3 2	3 25-50	3 Integración puntual
	4 >3	4 >3	4 >50	4 Homogeneización
	Objetuales	Jerarquizantes (nº)	Olfativos (intensidad)	Sonoros (intensidad)
<i>Ambientales</i>	1 Ninguno	1 Ninguno	1 Ninguno	1 Ninguno
	2 Objetos	2 Orden	2 Casuales	2 Casuales
	3 Estructuras móviles	3 Vestimenta	3 Puntuales	3 Puntuales
	4 Escenarios, arquitectura efímera	4 Separación espacial y dominante	4 Conscientes, simbólicos	4 Conscientes, simbólicos

Normas de referencias, notas, bibliografía y créditos documentales

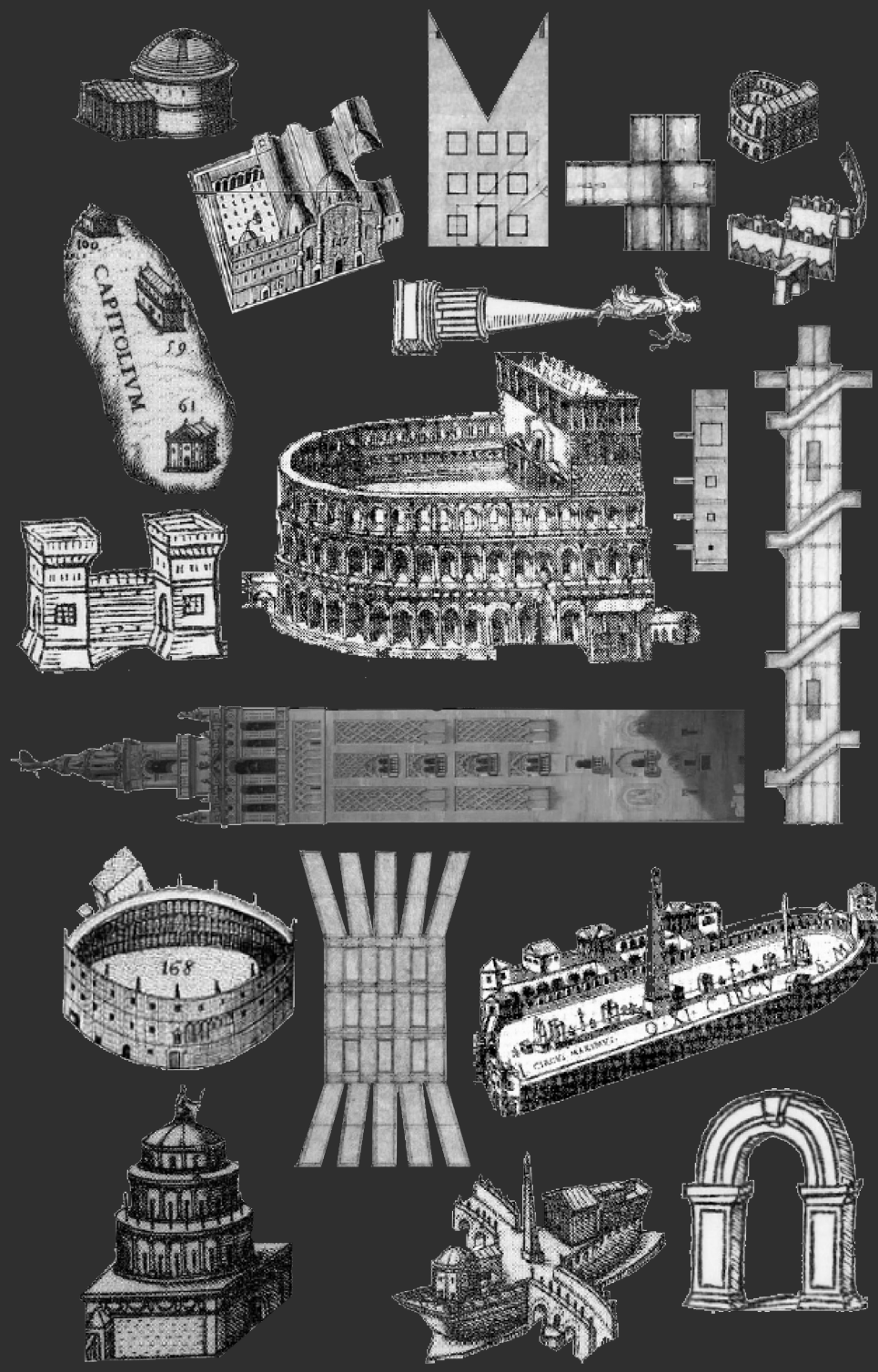
Se asumen las normas APA de citación, actualizada a fecha 03/05/2019, tratando de evitar las citas en el cuerpo de texto con el fin de facilitar su lectura, recogiendo en notas al pie mediante llamadas. Las notas se numeran correlativamente, comenzando desde 1 en cada capítulo. Las referencias bibliográficas se recogen al final del documento, al igual que los créditos documentales de las imágenes utilizadas que no son de elaboración propia.

01

RITOS

«Si los dioses, cada uno a su hora, salen del templo y se hacen profanos, en cambio vemos que lo relativo a la propia sociedad humana —la patria, la propiedad, el trabajo, la persona— entran en el templo progresivamente.»

Hubert, H.; Mauss, M. (1970). *Lo sagrado y lo profano: las funciones sociales de lo sagrado*



OBJETOS Y OBJETIVOS

Investigar en torno al «rito»

Según el lingüista Émile Benveniste, la etimología del «rito» procede aparentemente de *ritus*, que significa «orden establecido». Este término está también asociado a formas griegas como *artus* «ordenanza», *ararisko* «armonizar», «adaptar», y *arthmos*, que evoca el «vínculo», la «unión»¹. Con la raíz *ar*, derivada del indoeuropeo védico (*rta*, *arta*), la etimología conduce hacia el orden de un *cosmos*, un protocolo de normas y reglas en las que quedan recogidas las relaciones entre los dioses y los hombres o el orden de los hombres entre sí.

En el recorrer de las últimas décadas del siglo XX, el concepto del «rito» ha sido generalmente tratado desde una óptica folklórica, expulsándolo de discusiones consideradas intelectualmente superiores. Gran parte de los etnólogos, implicando a otros agentes sociales y corrientes investigadoras, han pregonado su declive, considerando estas manifestaciones como «escenografías» carentes de sentido o contenido. A principios de la década de 1970, Edward Shils ya habla de una clara disgregación de la componente ritual en el pensamiento racional —«El pensamiento racional no ha sabido crear ritos asociados a creencias que han perdido su credibilidad»²—, argumento cuya hegemonía no ha parado de crecer tal y como, tres décadas después, se encargaría Pierre Legendre de explicitar —«Actualmente el hombre occidental llega al mundo en una puesta en escena científica y racional; nace en un teatro quirúrgico»³—.

A pesar de la citada deslegitimación, motivada también desde la investigación en arquitectura y el urbanismo, el rito, como hecho inherente al hecho urbano, seguirá siendo una componente fundamental para comprender las dinámicas por las que sus colectivos moradores habitan y transforman la ciudad: «El hombre es un animal ceremonial... Si vemos cómo viven y se conducen los hombres en toda la tierra, comprobaremos que, además de las acciones que podríamos considerar animales

NOTA

La variabilidad del rito hace que su análisis a través del dibujo se convierta en un ejercicio de compleja formalización. Cartografiar sus distintas fases induce a una reflexión previa en torno al estado del arte del concepto de «rito» asociado a la esfera urbana. Esta contextualización teórica introduce la justificación de los casos de estudio que se desarrollan en el presente estudio.

Composición de arquitecturas sevillanas y romanas a modo de alfabeto. Referencias cartográficas: *Roma antica*, Pirro Ligorio, 1561 *Roma antica*, Marco Cartaro, 1579 *Plano topográfico de Sevilla*, Pablo de Olavide, 1771 *Lancaster-Hanover Masque*, John Hejduk, 1980

1 Segalen, M. (2005) *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial. p 13

2 Shils, E. (1971) «Tradition». *Comparative Studies in Society and History*, vol. 13, n .2, p. 310.

3 Legendre, P. (1996) *El inestimable objeto de la transmisión*. Madrid: Siglo XXI. p.12.

—comer, etc.—, también realizan acciones portadoras de un carácter específico que podríamos llamar rituales»⁴.

La motivación por estudiar un fenómeno escorado, gracias a esa doble consideración como tema *menor* y *obsoleto*, viene justificada por contar con un contexto físico en el que la componente protocolaria-ritual, siguiendo el rastro de la definición inicial, constituye una pieza clave en la estructura social local y en la comprensión del espacio urbano como lugar de ocupación y transformación periódica. Esta tendencia a enfocar la producción científica y los convenios de pensamiento hacia la tecnificación deja un interesante hueco en el ámbito de los estudios urbanos posibilitando identificar, cartografiar y sistematizar algunas componentes obviadas desde la óptica contemporánea. Para analizar manifestaciones rituales de distinto carácter y raíz temporal, conviene evitar dos tentaciones que podrían llevar a la construcción de una aporía: o bien negar las lógicas rituales en manifestaciones sociales o transformaciones urbanas, o ver rituales por todas partes⁵. Este escollo, al que se le une la dificultad de desentrañar los espíritus profanos o sagrados, excepcionales o cotidianos, simbólicos o vacuos de las acciones rituales, se intenta sortear con la elección de tres casos de estudio de carácter temporal, espacial y motivación dispar. Con la variedad de objetos arquitectónicos, secuencias urbanas y ocupaciones escénicas se pretende equilibrar ese sesgo unifocal, perfilando un argumento transversal y comparativo.

Las Hespérides o el rito del viaje

Tratando de desgranar el hilo del que pende Andalucía, Marguerite Yourcenar escribe en 1952 un ensayo corto en el que la región es presentada como charnela entre tiempos y mundos desconocidos. Decorando la narración con referencias oníricas y realidades tangibles, en «Andalucía o las Hespérides» se explican las transferencias culturales entre los dos umbrales del Mediterráneo, el Helesponto —los Dardanelos— al Este, y las Columnas de Hércules al Oeste —el estrecho de Gibraltar—⁶. El título que da nombre a la colección de ensayos en la que se

4 Wittgenstein, L. (1982) *Diario filosófico (1914-1916)*, Barcelona: Ariel, p. 12.

5 «No es posible convertir en un rito cualquier cosa, que necesita apoyarse en símbolos reconocidos por un grupo. [...] Para que haya rito, tiene que haber un cierto número de operaciones, de gestos, de palabras y de objetos convencionales, debiendo buscar una especie de trascendencia.» Isambert, F. A. (1982). *Le sens du sacré, fête et religion populaire*. Paris: Minuit. p 109.

6 Esta búsqueda es un tema recurrente entre historiadores y críticos a lo largo del siglo XX.

inscribe, *El tiempo, gran escultor*⁷, es en sí un alegato en defensa de la concepción del tiempo como un único ente en constante regeneración, que engulle el presente esculpiendo huellas erosivas en las ciudades, ajeno a compartimentos estilísticos, epocales y culturales.

Yourcenar describe una tierra-umbral, es decir, un territorio que habita en la liminalidad; estar en el umbral es estar viajando porque viajar es transitar, es no estar ni en un sitio ni en otro. Con este trabalenguas elemental podría explicarse la razón de ser de la región andaluza y del primer nombre que le atribuye la escritora, «las Hespérides, el umbral de Poniente»⁸ Una tierra que, «proyectada hacia el Atlántico como Grecia hacia Asia», queda unida a partir de 1492 al gran viaje hacia las Indias. En un juego de tiempos y transferencias podríamos imaginar cómo Andalucía, siguiendo las pistas de Yourcenar, debería estar incluida en la lámina del «pathos (huella) del viajero» del atlas warburgiano, junto a Odiseo, Penélope y el resto de grandes viajes hacia lo desconocido.

La escritora deja entrever cómo es el concepto de la *búsqueda* lo que convierte a la *Baetica* en una unidad cultural —«esas figuras de historia y de leyenda se definen mediante esa palabra poderosa *quiero*, que significa a la vez *amar* y *buscar*—, proyectándose tanto en su relato histórico como en su realidad tangible: el Archivo de Indias hispalense, como explica Yourcenar, forma parte de aquellos lugares en los que «una imagen planetaria del mundo se impuso al hombre», conservándose en su interior las cartas de navegación y mapamundis de los exploradores de manera enciclopédica. Más interesante que las primeras cartografías del continente americano que se conservan en su interior parecen los mapamundis que antes del descubrimiento, se aventuraban a inventar un mundo parcial, exclusivamente occidental, en el que las lejanas China e India eran representadas con más creatividad que rigor. De esta forma, el momento anterior a que se desvirgaran todos los territorios continentales

Entre los autores involucrados en ella, destaca el historiador del arte alemán Aby Warburg, quien había elaborado tres décadas antes que Yourcenar una cartografía peculiar del Mediterráneo en el «mapa de las rutas, del intercambio cultural entre el Norte, el Sur, el Este y el Oeste», incluido en el panel A de su famoso *Atlas Mnemosyne*.

7 Yourcenar, M. (2017). «El tiempo, gran escultor». En: *Ensayos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

8 Henry David Thoreau hace también referencia a ellas en su obra *Caminar*: «Parece que la Atlántida y las islas y jardines de las Hespérides, algo así como un paraíso terrenal, fueron el Gran Oeste de los antiguos, envuelto en misterio y poesía. ¿Quién no ha visto en su imaginación, al contemplar el cielo del ocaso, los jardines de las Hespérides y el fundamento de todas aquellas fábulas?»



e insulares y las invenciones cartográficas vanguardistas que irrumpen en el siglo XX quedan conectadas por el ya nombrado poder creador del dibujo.

Además de las abundantes referencias al tránsito de la ciudad islámica, Isbilya, a la cristiana Sevilla —presentando el mudéjar como «arte indígena»—, el relato está repleto de alusiones a los vasos comunicantes que unen los límites costeros del Mediterráneo, es decir, a las costuras culturales que conforman su propio telar de Penélope. El rastreo de las permanencias de la Roma Clásica, el Renacimiento y el Barroco en Sevilla acaban con una concisa conclusión: «sus frutos son en verdad los de las Hespérides». Yourcenar no sólo ve a Colón, Pizarro y Cortés como Argonautas, sino que considera el arte nacido de esa posición liminal como una proyección de las raíces de la mitología clásica.

Partiendo de este postulado, sus expresiones artísticas o transformaciones urbanas podrían ser interpretadas como variantes o versiones de una misma raíz, sea clásica o mestiza. Leyendo el telar de Penélope como una cartografía urbana se entiende la paradójica capacidad constructora de la destrucción, una lógica que rige el devenir de las ciudades mediterráneas y que explica la continua reinterpretación de las artes, la reutilización de trazas urbanas, la repetición de esquemas arquitectónicos previos o las estrategias de exploración y expansión cultural: a pesar de deshacerse la trama una y otra vez, las constantes originales del telar permanecen.

Los esfuerzos por destruir las trazas culturales previas, ejercicio recurrente en el convulso arco mediterráneo, no son más que un estéril ejercicio de construcción

Novicios vistiendo motivos
decorativos para el ritual
iniciático, Tribu Ndembu,
Zambia

Niños carráncanos durante el
Corpus Christi de 2010, Sevilla.
Archivo Sacristía Real

de otras nuevas, en el que escombros esparcidos y perímetros desaparecidos quedan registrados, a modo de heridas, en el historial médico de la ciudad. La urdimbre sobre la que se tejen los nuevos edificios es la misma sobre la que trenzaron los otros, la tierra sobre la que se erigen las nuevas calles es la misma sobre la que se asentaban las anteriores y las piedras, en muchos casos, son exactamente las mismas que, reordenadas, levantan nuevas torres y encierran nuevos patios donde ya lo hacían atalayas y claustros previos.

Podríamos definir, pues, el ámbito de estudio como un espacio cultural cuya lógica histórica se basa en una constante variación de axiomas, convirtiéndose en un gran zaguán. No sólo por formalización física, adaptada al ritmo de las civilizaciones que la habitan, si no por los ritos urbanos que sus ciudadanos protagonizan, apoyados en esquemas previos, en una continua relectura de lo sagrado, lo urbano y lo cotidiano.

La liminalidad y su trascendencia espacial

El concepto de liminalidad —del latín *līmen*, «límite», «umbral»— fue introducido a principios del siglo XX por Arnold van Gennep como hilo argumental de sus conocidos estudios antropológicos sobre los *rites de passage*. Estos procesos rituales son descritos como cambios que conllevan el paso de un individuo de una posición definida a otra. Referidos principalmente al ámbito antropológico, hace referencia a fenómenos universales como el nacimiento, la entrada en la vida adulta o el matrimonio. Van Gennep señalaba que dichos rituales podían dividirse en tres subcategorías o fases⁹: ritos de separación —o preliminales—, ritos de transición —o liminales— y ritos de incorporación —o postliminales—. En función de la finalidad que tuviera el ritual en cuestión, un tipo de fase predomina sobre los otros. Victor Turner retoma décadas después el trabajo de Van Gennep para analizar con mayor detenimiento el periodo liminal o umbral, en el que el individuo se halla en un momento de transición y ambigüedad entre distintas fases, de manera que su condición elude la clasificación que normalmente se les aplica a los estados y posiciones del espacio cultural¹⁰. Lo liminal aparece asociado, por lo tanto, a un

9 Van Gennep, op. cit.; 10-11.

10 «Las entidades liminales no están ni aquí ni allá; están entre las posiciones asignadas y ordenadas por la ley, la costumbre, la convención y las ceremonias. Como tales, sus atributos ambiguos e indeterminados se expresan mediante una rica variedad de símbolos en las numerosas sociedades que ritualizan las transiciones sociales y culturales. Así, la liminalidad es frecuentemente comparada con la muerte, con estar en el vientre, con la invisibilidad, con la oscuridad, con el desierto o con los eclipses.» Turner, op. cit.; 95.

estado de indefinición o ambigüedad. Después de producirse la transición de un estado a otro, la identidad del individuo queda redefinida y su nueva posición o estatus es reconocida por la comunidad y por el propio sujeto. Tras el desarrollo del concepto de la liminalidad y su aplicación al estudio de ciertas culturas tribales, Turner profundiza posteriormente en el carácter liminal del teatro, al que prefería referirse como «liminoide», teniendo en cuenta las diferencias cruciales en su estructura, función, estilo, alcance y simbología, que lo distancian de los rituales de las sociedades tribales y agrarias¹¹.

No sólo parece oportuno introducir los procesos de pasaje en los estudios urbanos por la clara analogía con los procesos de «mutación» espacial de las ciudades —acrecentada en espacios intermedios como la Sevilla descrita por Yourcenar—, sino por las similitudes que aparecen en la secuencia de *attrezos* que son utilizados como apoyo a estos ritos; si bien Van Gennep y Turner describen detalladamente cuerpos coloreados y vestimentas *ad hoc*, convertidos en elementos fundamentales para la consecución de esos pasos, la ciudad —y sus arquitecturas— necesitan de una serie de atuendos específicos para dar cabida a determinados fenómenos, transformaciones o escenas. Esta trasposición de escalas entre cuerpo-ciudad es referida por Ledrut en su libro *Forme et Sens*¹², en el que realza la inseparabilidad del continente y el contenido cuando asevera que «la separación destruye la unidad de uno y de otro»: la lógica del objeto proviene, pues, de su unidad. La ciudad y la manera en la que sus vacíos se ocupan y su materialidad se transforma constituyen una unidad integral, inseparable, en la que continente y contenido, hombre y espacio, mutan a ritmo proporcional, como si la piel perimetral de su espacio público hiciera de epidermis de un gran cuerpo urbano.

Estos procesos de pasaje, o ritos de cambio de estado y forma son, por lo tanto, secuencias efímeras que sirven de enzimas facilitadoras. Esos *instantes-zaguán*, en los que un espacio deja de ser como al inicio del proceso o un individuo abandona su posición o estado original, han sido citado de manera diversa a lo largo del recorrido conceptual: así mientras Lefebvre lo describe como «momento», Bachelard habla de «instante» y Whitehead de «ocasión». Para Russell, en cambio, el hecho resulta de «una serie de instantes», y para Milton Santos será un «acontecimiento». Este último, quizás el más afinado, es descrito por Eddington como «un instante del tiempo y

11 García-Manso, L. (2018). «Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo.» *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n. 27, p. 396.

12 Ledrut, R. (1984). *La forme et le sens dans la société*. París: Librairie des Méridiens. p 38.

un punto del espacio»¹³. En su libro *A Philosophy of Future*, Ernst Bloch escribe que «el tiempo solamente *es* porque algo ocurre, y donde algo ocurre el tiempo *está*»¹⁴, cita que sirve para definir el acontecimiento —utilizado en adelante como sinónimo de «rito»— como el concepto en el que se intersecan tiempo y espacio, completándose la noción únicamente temporal del «momento» y la exclusivamente espacial del «lugar». Esta dupla inherente, cosida por el «acontecimiento», explica tanto la hélice simbiótica referida en el prefacio que unía ciudad y rito como las relaciones innatas entre continente y contenido de las que hablaba Ledrut.

Tanto Lefebvre¹⁵ como Bachelard¹⁶, refiriéndose al «momento» y al «instante» respectivamente, lo consideran un absoluto, es decir, un elemento finito y único que sólo existe en el presente. Estos acontecimientos sumamente efímeros, que nacen y mueren con el discurrir del tiempo¹⁷, a pesar de conllevar una importante carga metafísica, sirven para definir, por su irreversibilidad, aquello que Sartre definiría en *La náusea* como el «sentimiento de aventura»¹⁸. Una suerte de impulso innato y continuo por conquistar el presente que valdría como apoyo a la definición que hacía Yourcenar de las raíces de las Hespérides. Poniendo a Sartre y Yourcenar al trasluz aparece un lugar marcado por el acontecimiento, por la matriz ritual de la exploración, la búsqueda, la aventura.

Detrás de esa secuencia de acontecimientos que esculpen la ciudad, moduladas por las sociedades o colectivos participantes, hay ideas y acciones. Milton Santos, de hecho, lo considera un tridente de sinónimos. Una vez aclarada la relación epíteta entre el acontecimiento y la acción —recordando la cita de Bloch—, el rito, organizado como una repetición periódica de instantes o acciones, viene motivado por una idea, un concepto que justifica la construcción o transformación de la

13 Santos corrige a Eddington señalando que el acontecimiento es, en realidad, «un instante del tiempo que se da en un punto del espacio.» Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio: técnica y tiempo, razón y emoción*. Barcelona: Ariel. p. 122.

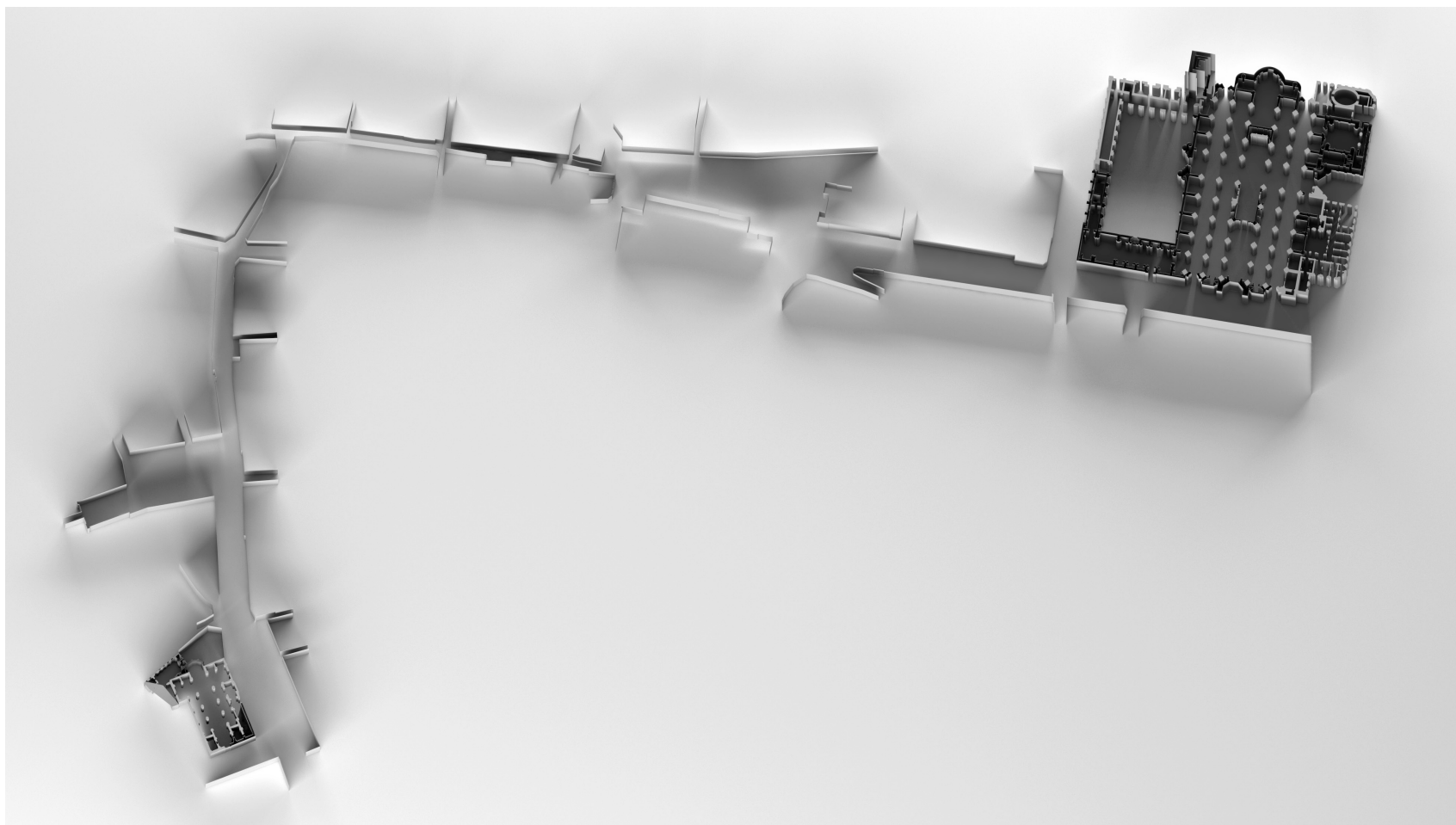
14 Bloch, E. (1970). *A Philosophy of the Future*. Barcelona: Herder Editorial. p. 124

15 Lefebvre, H. (1978) *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península. p. 346

16 Bachelard, G. (1992). *L'Intuition de l'instant*. París: Livre de poche. p. 30.

17 «[...] Cada instante, desde que se da, destruye todo el resto.» Berger, P. L. (1964) *The human shape of work: Studies in the sociology of occupations*. New York: Macmillan. p. 116.

18 Sartre, J. P. (1999). *La náusea* (trad. de Aurora Bernárdez.). Madrid: Unidad Editorial. p. 85



«Recinto»

«Recorrido»

«Centro»

Secuencia espacial que acoge rituales de procesión durante la Semana Santa, Sevilla. Es reconocible la serie *dominio* [Parroquia de la Magdalena]— *vía sacra* — *menhir* [Catedral de Sta. M^a de la Sede] Elab. prop.

escena. Los esfuerzos por construir un *cosmos* en el que las actividades humanas se conviertan en acciones simbólicas viene motivado por ideas de origen dispar — sagradas o profanas—, marcadas en su mayoría por la búsqueda de la trascendencia.

La búsqueda de acciones liminales

En la difícil tarea de proyectar las dinámicas de funcionamiento ritual en el terreno arquitectónico, en el que la espacialidad condiciona esas normas o protocolos rituales, Francesco Lenzini expone en *Riti urbani: Spazi di rappresentazione sociale* la posibilidad de detectar espacios o secuencias urbanas repetidas en la construcción

de esos *cosmos* efímeros¹⁹, pudiendo extraer una suerte de arquetipos universales. En lo que podría entenderse como una sistematización espacial del acontecimiento, esta secuencia de modelos se basa en tres elementos fundamentales que vienen a complementar las tres fases de los citados ritos de pasaje de Turner y Van Gennep: el recinto o *dominio* —el espacio iniciático—, el recorrido o *vía sacra* —el espacio del proceso o transformación— y el centro o *menhir* —el espacio sobre el que gravita el rito—.

Esta estructura articulada en triunvirato puede verse en un régimen escalar: desde la continua actividad de las placas tectónicas o la expansión ininterrumpida del universo al movimiento browniano de las partículas, trasladándose aleatoriamente por el medio fluido, todo movimiento o cambio de estado puede resumirse en tres fases —análogas a las citadas en el prefacio aludiendo a la fundación, anábasis y catábasis de Sevilla—. Este vaivén atómico puede explicarse, como casi toda lógica invisible, a través de un mito: la piedra que Sísifo sube montaña arriba y que cae en cada cumbre nunca es la misma que la anterior. Puede que su peso se mantenga —si en cada caída la interacción con el medio compensa las variaciones de masa—, pero las partículas que la componen varían en cada intento. Movimiento y gravedad se alían, en forma de rozamiento, para poner en duda la exactitud de la representación cartesiana tradicional. Es decir, que todo espacio ocupado nunca es igual que el instante previo a su ocupación, tal y como sugieren Berger, Santos o Eddington en su aplicación a los estudios urbanos.

Parece claro que los acontecimientos desarrollados en la ciudad se asemejan a procesos narrativos en los que se repite una secuencia transitoria que va de un estado a otro, de un recinto a un centro, siguiendo una lógica gravitatoria. A pesar de este carácter bifocal, no puede tratarse como un fenómeno finalista puesto que la acción principal se desarrolla en el proceso, en el discurrir entre ambos puntos, en el recorrido pendular de la piedra de Sísifo. Ese estado intermedio, que en su proyección espacial se asocia al *recorrido* —el desarrollo de la acción, convertido en medio para alcanzar el centro—, es el elemento que justifica el movimiento o cambio de estado: sin el cambio de coordenadas, el rito urbano se despoja de su principal argumento escénico.

Continuando con la exploración de las analogías entre realidades narrativas y espaciales, en tanto en cuanto «todo acontecimiento es una acción», la ciudad podría ser leída como un relato cuyas palabras, pausas y comas se solidifican en forma de

19 Lenzini, op. cit.; 76.



«Trasladar»



«Transitar»



«Purificar»

«Trasladar»: ¹ Cambiar de lugar una cosa o a una persona.

⁴ Traducir. Vaciar. Verter.

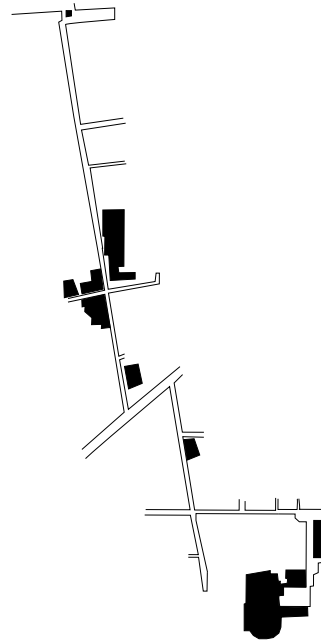
«Transitar»: ¹ Andar por una calle, camino, etc., para ir de un sitio a otro. ² Pasar de esta vida a la sobrenatural; particularmente, con referencia a la Virgen o los santos.

«Purificar»: ¹ Hacer puro algo o a alguien ³. Someter a las cosas profanadas a alguna ceremonia para borrar las huellas de la profanación.

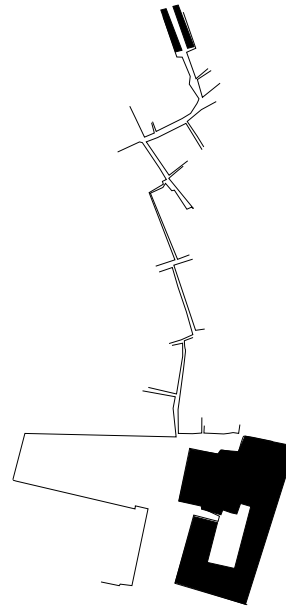
Diccionario de uso del español
María Moliner, 1982, Madrid:
Editorial Gredos

Secuencias urbanas asociadas a
acciones rituales.

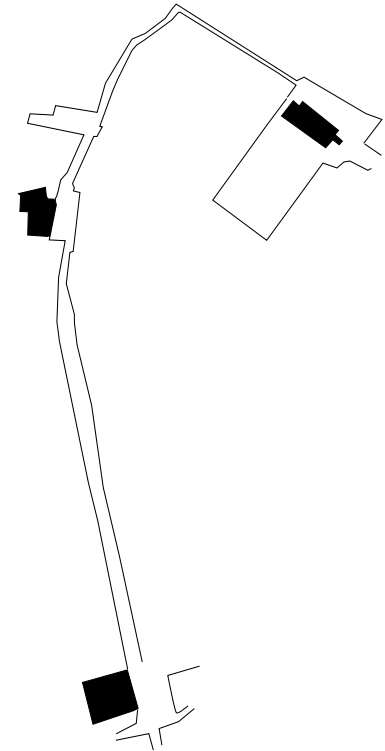
Elab. prop.



Jerusalén
Vía dolorosa



Venecia
Puente Rialto-San Marcos



Sevilla
Castillo S. Jorge-Plaza S. Francisco

Recinto Umbral puerta de S. Esteban
Recorrido Viacrucis
Centro Iglesia del Sto. Sepulcro

Puente de Rialto
Comercios del *Sestiere*
Basilica de S. Marcos

Castillo de S. Jorge
Procesión penitencial
Plaza de San Francisco

calles, plazas y esquinas que, a su vez, se componen de signos gráficos a modo de edificios²⁰. Esa arquitectura —o léxico— se construye mediante muros y huecos —o trazos caligráficos—, que en última instancia, se pierden entre el grafito del lápiz y las partículas de grava y arena. Si pensamos en la forma de cualquier letra reconoceremos unos límites contruidos y unos vacíos que, extruidos, podrían llegar a albergar espacios cerrados y patios abiertos. El equilibrio entre la masa y el vacío, al igual que la balanza de pérdidas y ganancias de la piedra de Sísifo, ilustra la base sobre la que se sustenta la creación: una infinita trabazón de sonidos y silencios. La escritura no es más que un proceso de construcción de estructuras concatenadas de trazos y vacíos. Leyendo a Sartre o Marta Llorente²¹ se entiende cómo la ciudad y la escritura nacen en el mismo instante: la acción de escribir, proceso de interpretación de símbolos e ideas, se asienta sobre las mismas bases de la creación urbana.

Entre las similitudes entre los procesos lingüísticos y espaciales y la liminalidad como estado principal del acontecimiento o rito encontramos que a través de determinadas palabras —o conceptos— se accede a la lógica explorativa que Yourcenar argumentaba como motor de las Hespérides: «El viaje hacia lo nuevo es, sobre todo, —explica el ensayista Rafael Argullol en *Cuaderno de travesía*— el alejamiento de uno mismo²². La fuga a lo desconocido es el único acto salvador frente al conocimiento.» Es decir, que los cambios de estado o movimientos vienen motivados por la búsqueda, consciente o arbitraria, de los mecanismos oportunos para alcanzar estados inciertos en lo que podría describirse como un incesante anhelo del «sentimiento de aventura» de Sartre.

Entre esas acciones puramente liminales, aquellas circunscritas a ese recorrido o estado liminal encontramos el término «Pascua», que proviene del latín vulgar *pascha*, que a su vez deriva del griego πάσχα (*páscha*), una adaptación del hebreo *pesah*²³, y que significa «paso», «salto», «tránsito». Las alusiones al tránsito en el atlas mitológico de la Biblia y sus escrituras precedentes son recurrentes y recurridas sustituyendo

20 Michel De Certeau, uno de los autores más activos en el pensamiento urbano-narrativo, explica cómo «el acto de caminar es en el sistema urbano lo que el acto de hablar es al lenguaje». De Certeau, M. (2008). «Andar en la ciudad.» *Bifurcaciones*, 7, pp 1-17.

21 En *La ciudad: huellas en el espacio habitado*, la arquitecta catalana explica cómo el lenguaje, esparcido en todas sus variantes, «guarda mucha más arquitectura que los desmantelados yacimientos arqueológicos.»

22 Argullol, R. (2004). *Cuaderno de travesía*. Barcelona: Acantilado.

23 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 2014 [23a edición], Madrid.

al término «muerte». La cascada de herencias terminológicas va modelando una expresión nacida de la memoria del «paso» —o Pascua— del cautiverio a la libertad de los israelitas en Egipto. Mucho antes, los cimientos de la Historia de Occidente se habían empezado a construir sobre el viaje y la exploración, presentados como impulsos vitales que trataban de justificar el porqué de la existencia. La obra clásica de Homero, por ejemplo, ofrece un mapa delimitado de hitos, nombres y cantos en los que el desplazamiento, recurso literario, vertebró la secuencia narrativa. Así «muerte» y «tránsito» quedan ligadas como sinónimos, como fórmula para esquivar la inexplicable interrupción de la existencia. La relación entre ambos vocablos se explica por la visión mística del óbito como último periplo que traslada almas y, en ocasiones cuerpos, hacia grandes espacios que procuran la felicidad o sufrimiento eternos. La simbología de la sepultura, el otro gran síntoma de urbanidad junto a la escritura, motiva una importante colección de rituales urbanos en los que se repite una secuencia, de nuevo, triple: traslado, tránsito y purificación. A pesar de las evidentes raíces sagradas de estas acciones, sus acepciones y puestas en práctica se han transformado profundamente, siendo difícil de determinar el carácter profano o sagrado de las mismas. Para determinar si esta secuencia, planteada originalmente como conjunto de acciones dentro de un protocolo de paso entre la vida y la muerte, observamos visiones encontradas: Durkheim sostiene una concepción muy amplia de lo sagrado, basada en la premisa de que un objeto se convierte en sagrado cuando es tratado como tal²⁴.

Tomando un ejemplo extremo, el culto al Mausoleo de Lenin podría pertenecer al ámbito de lo sagrado, al igual que todos los rituales implantados por el comunismo —aunque se trata de una sacralidad impuesta—, o el capitalismo, formalizado en grandes centros de consumo que se articulan en construir ciudades reales —como Las Vegas—, o ficticias —como el Westfield Horton Plaza de San Diego—. Análogamente se podría admitir que existen ritos profanos carentes de elementos sagrados. Claude Rivière examina cómo el rito se aparta de lo sagrado en las sociedades contemporáneas, sin perder por ello su eficacia²⁵: «El rito profano encuentra su lógica en su efectuación y tiene suficiente con su intensidad emocional.» De esta forma, muchas acciones ceremoniales no se adscriben a un pensamiento religioso o a una relación inmanente con lo sagrado, pero a causa de las pulsiones emotivas que ponen en funcionamiento, a causa de las formas que revisten y de su simbolismo, se consideran rituales, con todos los efectos que ello conlleva.

24 Durkheim, É., (1982) *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial.

25 Rivière, C. (1995). *Les rites profanes*. París: Presses universitaires de France. p. 45.

En esta indefinición entre las acciones sagradas y profanas, acrecentada en un momento actual de aparición de nuevos cultos, referentes y medios de comunicación y relación que se liberan de la componente física, la teoría de Turner adquiere una relevancia crucial: en la fase de «liminaridad» —o «limbo», que significa ausencia de estatuto— el individuo en situación liminar presenta unos rasgos específicos, escapándose de las clasificaciones sociológicas dicotómicas debido a su posición inestable. Está en un *impasse* para el mundo de los vivos y su invisibilidad social queda marcada con la pérdida del nombre, la retirada o uniformidad de la ropa, la imposición de insignias y el despojo de otros signos de su primera condición. Aunque las fases de liminaridad han desaparecido de nuestra sociedad con su secularización, Turner piensa que es posible identificar fenómenos de naturaleza similar a la liminaridad.

De hecho, si el ritual es aceptado y compartido, se organiza con actitudes distendidas, incluso lúdicas, que se han adaptado a esta secularización. Sólo en los casos en los que se trata de un ritual impuesto implicará señales de distancia y de respeto por las normas estipuladas en la «liturgia»: las procesiones religiosas en Bretaña van seguidas por una visita a la verbena, mientras en Portugal muchas fiestas religiosas asocian procesiones de rodillas con desfiles en los que los grupos folklóricos se mezclan con bailarinas similares a las escuelas de samba²⁶, que recuerdan justamente a las culturas brasileñas que forman parte de la cultura portuguesa actual y a la recurrente herencia y variación de tradiciones del telar de Penélope. Aquí, como en toda Europa, los rituales se presentan como amalgamas tomadas del caleidoscopio de las referencias sociales, identitarias, religiosas o *neosagradas*. Cada individuo los puede vivir en función de su sistema de valores, haciendo una síntesis de sus diferentes adscripciones. No existen rituales «nuevos», únicamente rituales «contemporáneos», porque la base de referencias simbólicas de las que beben es inagotable, y porque siempre suponen una estructura —basada en acciones— con un principio y un final.

La puerta, «enzima urbana»

Al igual que los individuos participantes en procesos rituales pasan por las fases descritas, las similitudes que pueden trazarse, siguiendo la estructura de Lenzini, con la ciudad y la propia arquitectura parecen fácilmente reconocibles: al igual que Mary

26 Segalen, op. cit.; 161.



Douglas ve la liminalidad como el pasillo incierto del espacio doméstico²⁷, a escala urbana los espacios de mayor liminalidad parecen poder detectarse en las puertas o accesos que separan la atmósfera urbana de la rural o exterior. Así lo ha sido desde la propia fundación de las ciudades, con el mito de Rómulo marcando una zanja sagrada cuyos límites no podían ser pervertidos, traspasados o modificados a excepción de unos pequeños artefactos que permitían la conexión entre los dos mundos: las puertas.

Partiendo de esta base se explican las razones por las que van Gennep subtitula sus *Ritos de Pasaje* como «Estudio sistemático de las ceremonias de la puerta y del umbral, de la hospitalidad, de la adopción, del embarazo y el parto, del nacimiento, de la infancia, de la pubertad, de la iniciación, de la ordenación, del noviazgo y del matrimonio, de los funerales, de las estaciones, etc.» El umbral que emerge de la sustracción de una porción de masa muraria tiene una connotaciones que superan ampliamente su funcionalidad primitiva; en la esfera urbana, es el lugar donde se produce un proceso de transición entre dos realidades y por lo tanto, es protegida con varios mecanismos de protección —recurriendo a divinidades como Jano y una

Saburo Murakami, *Passing Through*, 1956

Fotograma de *El Proceso*, Orson Welles, 1962

El papa Pablo VI rezando en el umbral de la Puerta Santa, 1975

OBJETO Y OBJETIVOS 46

27 «[Van Gennep] vio a la sociedad como una casa con habitaciones y corredores en los que resulta peligroso el paso de unos a otros. El peligro reside en los estados de transición; sencillamente porque la transición no es un estado ni el otro, es indefinible. La persona que ha de pasar de uno a otro está ella misma en peligro y emana peligro para los demás. El peligro se controla por el rito, que precisamente lo separa de su viejo estado, lo hace objeto de segregación durante un tiempo y luego públicamente declara su ingreso en su nuevo estado.» Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (trad. Edison Simons) Madrid: Siglo XXI de España.

colección variada de ritos²⁸—. Nos encontramos, en este caso, en un terreno de doble liminalidad: por un lado, las Hespérides, tierras asociadas a la exploración —con una nutrida colección de rituales urbanos que agregan elementos sagrados, profanos y folklóricos—, y por el otro una corona amurallada en su capital, Sevilla, a modo de epidermis, en la que cada hueco supone la ruptura de su carácter *inmaculado*. Quizás la prueba más descriptiva de esta suerte de burbujas urbanas protectoras se encuentra, además de en la referencia romana, en la puerta de San Esteban en Jerusalén — comúnmente citada como «de los Leones», o «de las Tribus, gracias a que los israelíes, según la tradición, la cruzaban para dirigirse al Templo de Salomón²⁹—, cuyo umbral supone el inicio de la vía Dolorosa y, por lo tanto, el de uno de mayor incidencia de la Historia de Occidente. La significación sagrada de estos pequeños artefactos arquitectónicos en comparación con la superficie de los lienzos de muralla, convierten a las puertas en un elemento no sólo funcional, —ineludible para compatibilizar la defensa de la ciudad y su habitabilidad— sino eminentemente representativo. Por ellas accederán monarcas, conquistadores y procesiones votivas, en un caso más de apropiación de elementos utilitarios —la mayoría corresponde a la llegada y salida de caminos territoriales— con fines escénicos.

Las relaciones metafísicas trazables entre la puerta y la ciudad, entre piel contenedora y contenido, tienen una raíz común que radica en nuestra necesidad de protección, que a su vez explica la aparición de las primeras arquitecturas en el relato mitológico del *Génesis*: hasta que Adán y Eva no son expulsados del Paraíso no necesitan de ningún refugio, de ninguna casa³⁰. Así aparecen retratados en todos los cuadros alusivos al Edén. Una vez se ven obligados a cruzar los límites y salir «afuera», empiezan a dibujarse las primeras cabañas, siempre situadas en páramos áridos como antónimo del «hogar» anterior. De esta forma, el primer contacto que tienen con la arquitectura, con la disposición de varias piedras o maderos dispuestos para crear un umbral, es aquella puerta que los expulsa, meditadamente representada por Masaccio en el fresco titulado *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal*.

28 Estos han sido estudiados con profundidad por Manuel-Antonio Marcos Casquero, recogidos en el artículo «Ritos y creencias de la antigua Roma relacionados con las puertas», en el que se recorre la significación ritual de la puerta en tres escalas: ciudad, templo y casa.

29 Echegaray, J. G. (2006). *Pisando tus umbrales, Jerusalén: Historia antigua de la ciudad*. Estella: Verbo Divino.

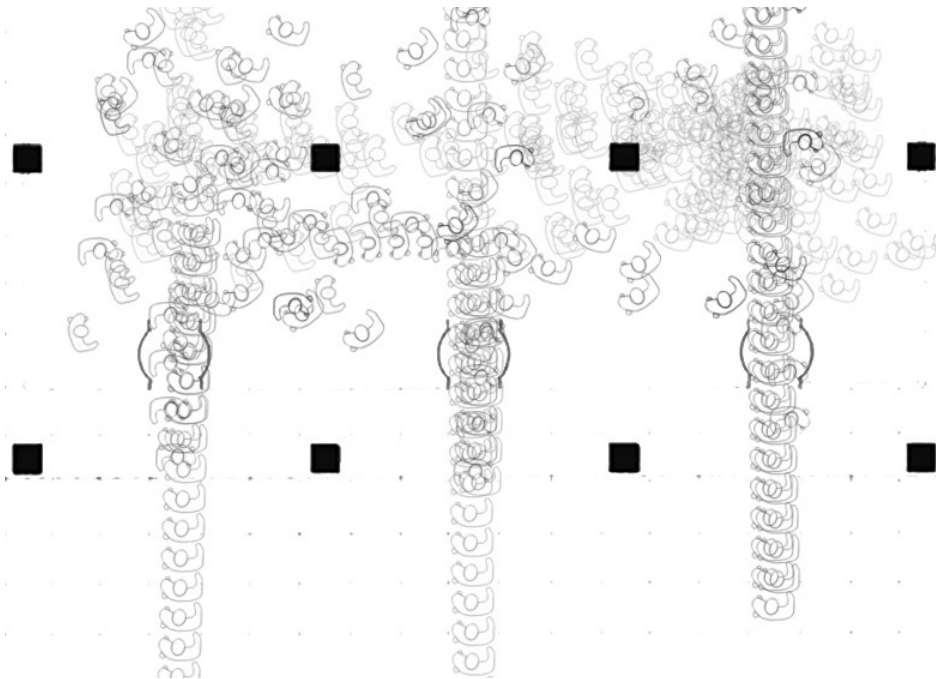
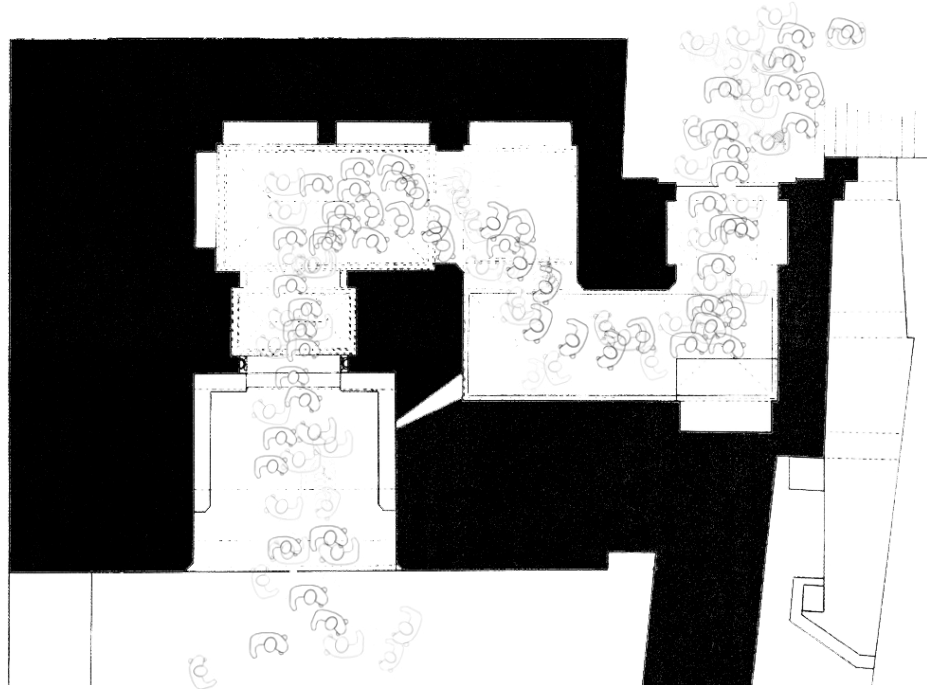
30 Joseph Rytwerk publica en 1972 *La casa de Adán en el Paraíso*, en el que repasa los mitos y leyendas que distintas culturas —desde Vitruvio a Wright— han generado en torno a la cabaña, tomada como punto de referencia de todas las variaciones constructivas sucesivas.



Masaccio, detalle de *Expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal*, 1425-1428

Puerta de la Justicia, Alhambra, Granada, 1333-1353
Elab. prop.

Detalle del Hall de entrada al edificio Seagram, Nueva York, Mies van der Rohe, 1954-1958
Elab. prop.

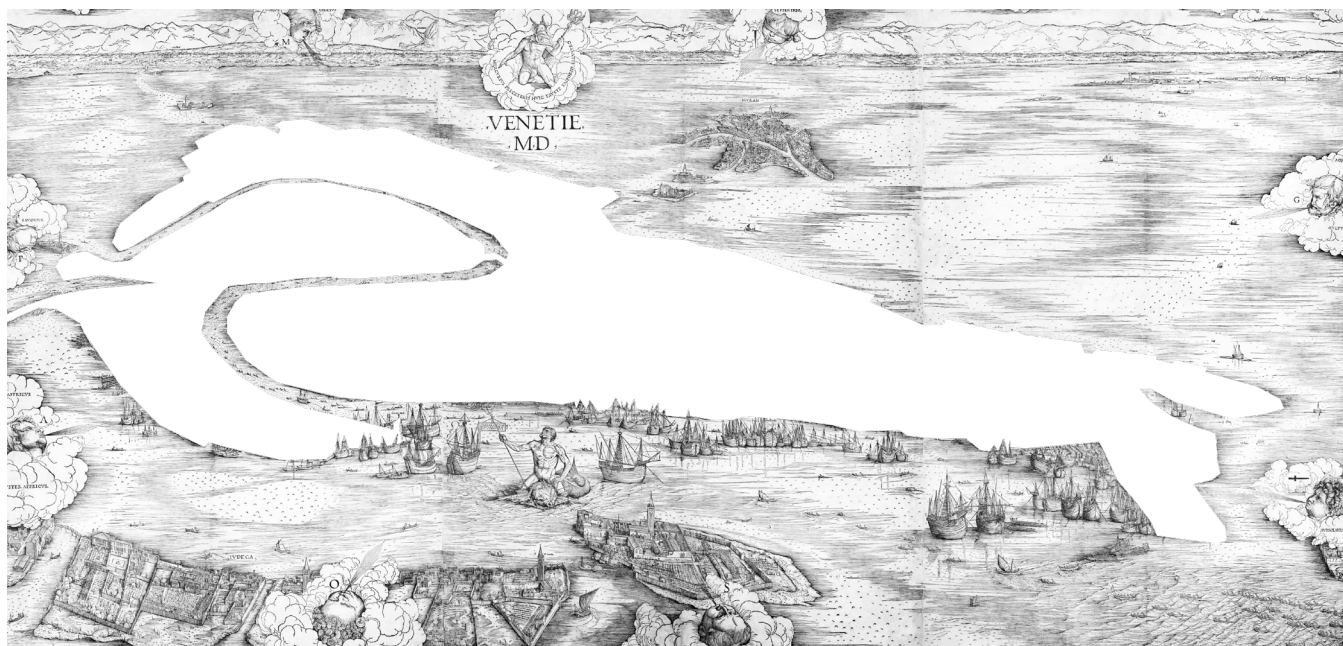


Pintado sobre uno de los muros de carga de la iglesia de Santa María del Carmine de Florencia, la posición del talón de Adán, aún bajo la sombra del umbral, hace que la puerta adquiera el papel de jueza de la Humanidad: mientras el talón siga a cubierto, seguirá en un estado intermedio, ni dentro, ni fuera.

Como se puede observar, la forma en la que se accede a un recinto —o se abandona, como el caso de la pareja bíblica—, es decir, se cambia de estado preliminar a posliminal pasando por la liminalidad del umbral, es uno de los temas inherentes a la arquitectura y el urbanismo. Este proceso es factible gracias a esa válvula que asume diversas formas. Según su configuración espacial, que va desde umbrales de gran espesor a laberintos en zigzag, las diferentes culturas urbanas han convertido lo que podría haber sido un simple vaciado del muro en complejos mecanismos autónomos. Las puertas de la Alhambra, por ejemplo, parecen talladas en la roca, desplegándose cambios de cota y recodos que convierten la experiencia de atravesarlas en parte sustancial de su lógica palatina. Siglos después, una vez la ciudad contemporánea se desprende de su carácter defensivo, las murallas empiezan a ser demolidas. Las puertas supervivientes, convertidas en objetos exentos —adquiriendo la lógica de los «arcos triunfales»—, dan paso a las estaciones ferroviarias, aeropuertos y otras grandes infraestructuras de entrada³¹. La desaparición de las puertas, sin embargo, no consigue borrar sus huellas: esos caminos que conducían hacia poblaciones cercanas, villas, haciendas, huertas y canteras se traducen en el siglo XX en entradas y salidas de tráfico rodado —o peatonal, en casos puntuales—, verificando cómo la ciudad muda de piel pero no de sistema, demostrando la prevalencia de la acción «cotidiana» sobre la representativa.

En ese proceso de transformación desde la «ciudad estática», recogida dentro un rígido límite murario, a la «ciudad explotada» desarrollista, existe un periodo de transición en el que conviven imágenes de murallas huérfanas ya de utilidad —presentadas como *atrezzo* de escenas «modernas»—, junto a la novedad de los primeros vehículos o a los paseos lúdicos de la burguesía. El vacío dejado por las murallas y puertas derribadas es tomado como oportunidad para estrenar bulevares, plazas y ensanches, tipologías espaciales que se convierten en representativas de esa nueva clase social. A lo largo del siglo XIX, el espacio liminal que rodea el

31 Uno de los capítulos más interesantes de este relevo simbólico lo representa la llegada de Adolf Hitler a Roma el 3 mayo de 1938. Sin haber concluido la Stazione Ostiense, su fachada se reviste de paneles de madera imitando placas marmóreas. Tras la llegada, una ciudad disfrazada de evásticas y símbolos imperiales, da soporte a un recorrido triunfal hasta el Palazzo del Quirinale. Martucci, M. (2005) *Hitler turista: viaggio in Italia*. Milán: Greco & Greco Editori.



Venetie, Jacopo Barbari, 1500

Detalle de *Roma antica*,
Pirro Ligorio, 1561

Vaciado de las áreas intramuros,
Elab. prop.



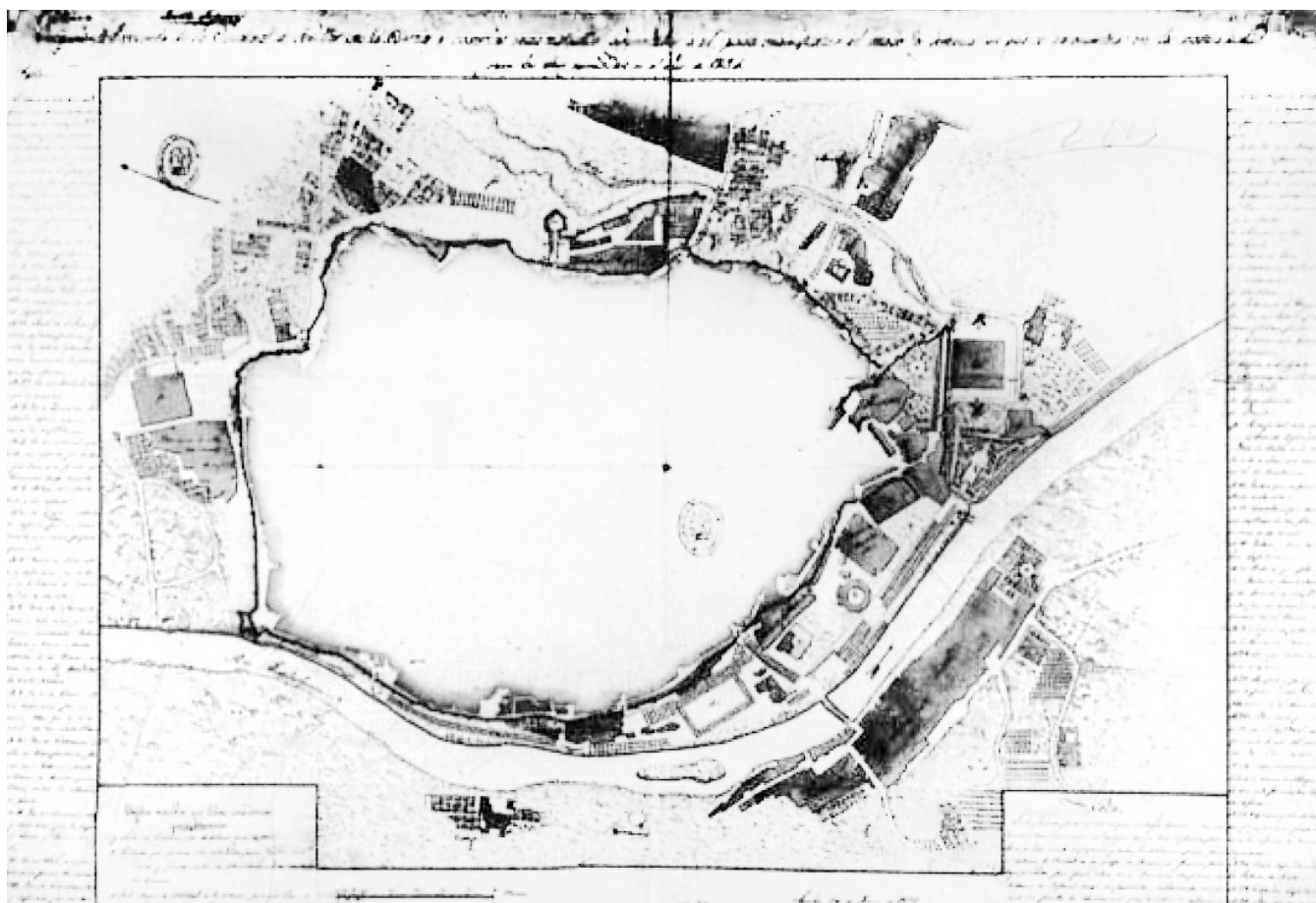
centro histórico es un laboratorio de transformaciones arquitectónicas en el que experimentar con nuevas topografías, perspectivas más abiertas y arboladas, infraestructuras de higienización o transporte público³². Posteriormente, cuando no sólo desaparecen los límites de la ciudad sino que la arquitectura también se desquita de las limitaciones estructurales y constructivas gracias a los avances en la técnica y los materiales, será posible expandir las posibilidades de acceder a un espacio o segregarlo. El concepto de «puerta» como hueco aislado en un plano vertical da paso a muros cortina que permeabilizan las miradas entre «dentro» y el «fuera»³³, deslizamientos de planos generando huecos accesibles, celosías y falsas fachadas, grandes voladizos a modo de umbral o cambios de cota que modulan la llegada.

Paradójicamente las aportaciones del Movimiento Moderno devuelven a la puerta a su punto de partida: el ejercicio de traspasar una frontera, de atravesar un «limen» para acceder a otra realidad se convierte en mucho más que poner un pie en el umbral, cruzarlo y abandonarlo. Con la liberación de las ataduras constructivas y estilísticas, el concepto recupera el significado original de la arquitectura, es decir, el de «hacer arquitectura» entendida como «delimitar una porción de espacio». Al igual que los augures romanos encargados de fundar templos y ciudades trazaban un rectángulo en el cielo, que sería posteriormente dibujado en el suelo, los arquitectos empiezan a proyectar planos de sombra y estructuras que parecen no tocar el suelo. Estos espacios sin muros, y por lo tanto, sin puertas, recuerdan a cómo con las meras trazas de los sacerdotes, los templos empezaban a existir —el «Templum» no significa «templo construido» sino «espacio delimitado»³⁴— y el rezo podía empezar a practicarse. A pesar de las múltiples combinaciones desplegadas, la puerta se mantiene como un elemento irrenunciable. Un vestigio inevitable que sigue ordenando el mundo a través del umbral.

32 Estos procesos también van acompañados de intereses especulativos, como en el caso de la construcción de la Plaza Nueva de Sevilla, en el que varias personas simultanean cargos públicos y promoción privada. De Pablos, J. N. (2017). *La Plaza Nueva de Sevilla*. [Tesina de Máster] Sevilla: Universidad de Sevilla.

33 Tal y como explica Alberto Saldarriaga «la *vieja* arquitectura de gruesos muros y pequeñas aperturas provee experiencias distintas de la arquitectura *transparente* en la que todo es evidente». Saldarriaga, A. (2002) *La arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. p. 223.

34 Azara, P. (2005). *Castillos en el aire: Mito y arquitectura en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.



Plano de la Ciudad de Sevilla [...],
Gabriel Morales, 1836

Los ejercicios previos de vaciado de Venecia y Roma, parten de la cartografía de Morales, ejecutada y publicada con la intención de enfocar la mirada en el perímetro.

Tres verbos, tres espacios

A diferencia de Roma, París o Amsterdam, la ciudad de Sevilla, desbancada del grupo de grandes ciudades europeas a partir del siglo XVII, conserva una escasa planimetría desde entonces hasta finales de la posterior centuria. Se trata de un periodo que, además, coincide con la transición desde las cartografías en forma de perspectiva o vistas paisajísticas hacia las primeras representaciones medidas, escaladas, científicamente «taquigrafiadas»³⁵.

Como prelude de la irrupción de las técnicas ingenieriles en la representación urbana de la *pre* y *post* «Europa ilustrada», aparecen planos que han sido convertidos en iconos

³⁵ Al igual que la escritura, la representación cartográfica hace uso de símbolos y abreviaturas que permiten condensar información en segmentos de papel reducidos.

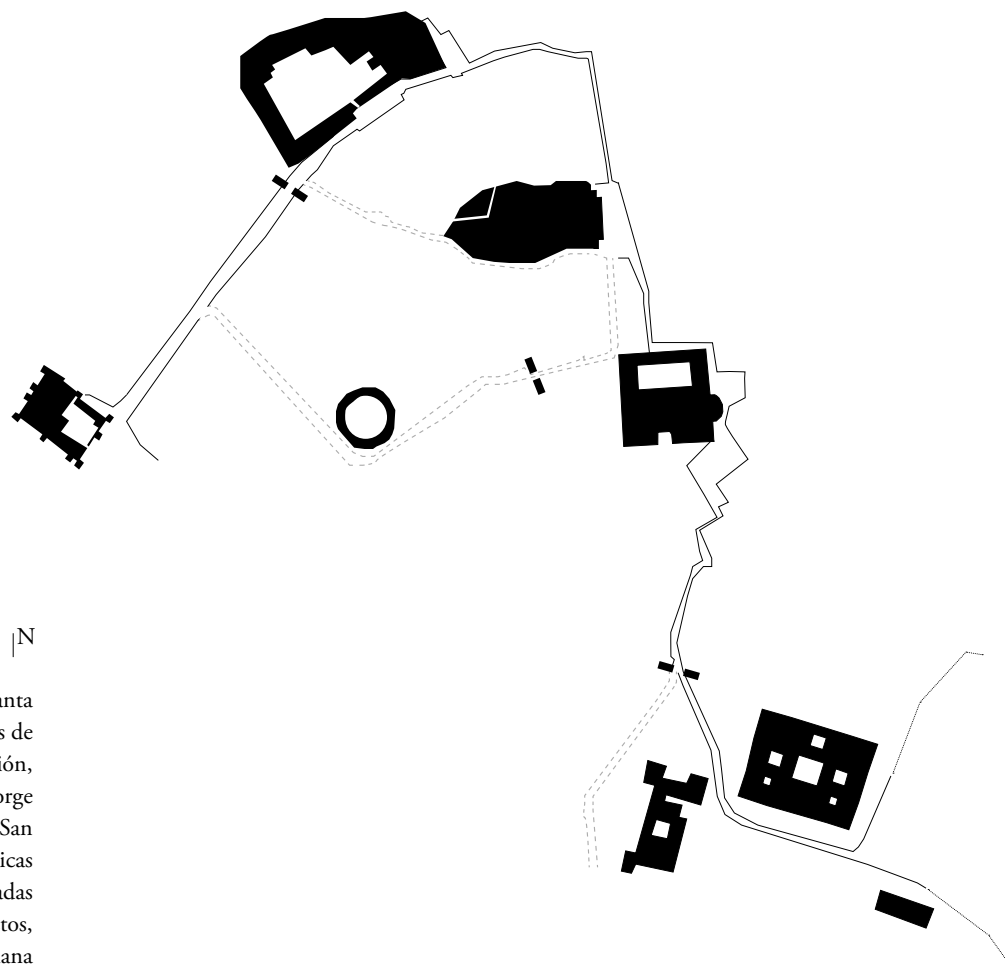
asociados a determinados momentos clave: la Venecia de 1500 dibujada por Barbari, a pesar de ser una perspectiva «a mano alzada» es una proyección fidedigna de las proporciones de la isla, de la materialidad de sus edificios y de la urdimbre de sus calles, campos y «campaniles». Treinta y cuatro años después, Pirro Ligorio interpreta la «Roma antigua»³⁶ como una secuencia de máscaras arquitectónicas con una clara voluntad de registrar cada volumetría de manera precisa, siendo aún una vista de perspectiva desfigurada. Cincuenta años antes del estallido de la Revolución francesa, Giambattista Nolli pone en práctica uno de los ejercicios de mayor trascendencia para la concepción urbana de lo público y lo privado dibujando una Roma en la que conviven calles e interiores de iglesias en un mismo vacío continuo.

Aunque el tema central de estas representaciones es el centro histórico, recogido con detalles entre los que se llegan a intuir materiales y dimensiones precisas, la presencia del contexto extramuros aparece como parte consustancial a los núcleos. La concepción del paisaje urbano se extiende a arquitecturas dispersas en el terreno, a caminos y huertas —que parecen seguir la herencia de las primeras representaciones minoicas³⁷— que evidencian una relación simbiótica entre los dos mundos, conectados por esas puertas en forma de válvulas. Analizando la característica esfera extramuros de Venecia se entienden la posición liminal del canal de la Giudecca, en la que se acumulan atracadas grandes embarcaciones, y su diálogo con el «arrabal» homónimo; en la parte opuesta, al norte, el cementerio de San Michele in Isola se separa del centro por un corto trayecto de raíz ritual, soporte de las góndolas fúnebres que parten de las Fondamente Nuove. Análogamente, la Roma Clásica proyectada por Ligorio —orientada Este-Oeste— muestra el entramado de acueductos provenientes de Agosta y Subiaco como hito infraestructural paisajístico.

Sevilla únicamente conserva una vista conocida de ese periodo, datada entre 1576 y 1600, que pertenece sin embargo a un campo más pictórico que cartográfico. La «Vista de Sevilla» atribuida a Alonso Sánchez Coello está representada con una perspectiva acusada en la que apenas se reconocen algunas iglesias características —destacando San Luis de los Franceses, además de un sobredimensionado Arenal, la

36 Las cartografías de la ciudad de Roma han sido consultadas en *Le Pianta di Roma*, un libro de tres volúmenes publicado en 1962 por el arqueólogo y sacerdote Amato Pietro Frutaz, que venían a completar el proyecto iniciado por Luigi de Gregori en los años 30 —interrumpido por la II Guerra Mundial—, en los que se recogen 267 plantas históricas de la ciudad.

37 En el conocido fresco de «La flota de Akrotiri», del siglo VI a.C., aparecen ya ciudades amuralladas envueltas en un territorio antropizado, reconociéndose una primera red de núcleos urbanos.



Recorridos realizados por la Santa Inquisición en los procesos de ajusticiamiento y purificación, desde el Castillo de San Jorge hasta los Quemaderos de San Diego y Tablada. Las crónicas e hipótesis propias planteadas hablan de al menos tres trayectos, uno cruzando la Puerta de Triana y el Convento dominico de San Pablo, otro atravesando la misma puerta pero girando en la calle de la Pajería —actual Zaragoza—, y un último por el barrio del Arenal (González de Caldas , 1991).

En cada uno se atravesaban, al menos, dos puertas: una primera entrada que significaría introducirse en «recinto sagrado», es decir, en espacio intramuros, y una salida que implicaría ser expulsado «afuera», al espacio desprotegido y abierto del extramuros.

Elab. prop.

Giralda, la Torre del Oro, el Castillo de San Jorge y el puente de Barcas— pero en la que el contexto territorial inmediato se limita al dibujo del Monasterio de Santa María de las Cuevas. No será hasta 1771 cuando el conocido plano encargado por el Asistente Olavide a Francisco Manuel Coelho³⁸, que puede considerarse la réplica tardía de los ejercicios de Barbari y Ligorio para sendas ciudades italianas. A pesar de que titulado como «Plano topográfico de la M. N. Y M. L. ciudad de Sevilla» no obvia los contornos extramuros, sí está centrado en un sentido claramente central, cortándose la trama de Triana mediante una cartela o las conexiones con las huertas del Palacio de la Buhaira y el Convento de Santa Domingo de Porta Coeli cerrando el dibujo a escasa distancia de la Puerta de Carmona.

No será hasta el primer tercio del siglo XIX cuando se produzcan las primeras apariciones de la ciudad inmediata, aún compuesta de un sistema básico de huertas y caminos: en primer lugar, el plano de Manuel Spínola, fechado en 1827, recoge

38 El plano se reedita dieciocho años más tarde por parte del Asistente Pedro López de Llerena, variándose la orla e incorporando las obras realizadas durante ese periodo.

detalladamente un amplio sector circundante, en el que son claramente identificables las puertas como mecanismo de relación y el sistema de arquitecturas dispersas en torno a los caminos que salen y entran en la ciudad; en segundo lugar, el plano topográfico dedicado al Asistente Arjona de 1832 muestra un claro signo diferencial al incluir una «ventana gráfica» en la que se dibuja una escala mayor en la que se incluye el contexto extramuros y se borra el centro urbano, invirtiendo la jerarquía tradicional de representación; por último, la cartografía dedicada a Luis Sartorius en 1848 introduce como novedades el desarrollo de los barrios de los Humeros, Cestería y Arenal, volviendo a introducir —esta vez en menores dimensiones— una cartela en la que se dibuja el contorno de la ciudad y un vaciado centro intramuros.

Esta progresión hacia la consideración del «afuera» como parte inseparable del «dentro» culmina en 1836 con la publicación del plano de extramuros dibujado por el Capitán de Ingenieros Gabriel Morales³⁹, en el que el tema principal de la representación es el área periurbana. Lo que hasta el momento había constituido un añadido al argumento principal, se convierte en objeto de detalle e interés. El avance conceptual que aporta Morales es aún una exploración tentativa, como demuestra que fuese previamente rotulado como «croquis», posteriormente tachado y renombrado como «plano». Apareciendo con el centro vaciado se evidencia la citada función epidérmica de la muralla, que aún conservada al 90% de su trazado original, es dibujada incluyendo en algunos puntos zonas intermedias, que el cartógrafo no parece ser capaz de decidir si pertenecen al interior o al exterior.

Del mismo modo que el plano de Olavide surge con una vocación de servir de instrumento para acometer las reformas urbanas internas que la ciudad necesita, actualizando su trama a los avances higienistas puestos ya en práctica en las grandes urbes europeas, el plano de Morales puede atribuirse a un incipiente interés por las periferias como espacio de expansión y rentabilidad. Esta tendencia se confirma al comprobar cómo tres años después se publica un plano que imita los métodos y características del de Morales, en el que Manuel Galiano Parra⁴⁰ amplía la escala representada y recoge anotaciones sobre canalización de aguas. Se trata, pues, de no sólo una representación de un espacio hasta el momento obviado, asociado a la explotación agraria y a lo «no urbano», sino de la fotografía de un periodo en

39 Esta planimetría fue ampliamente estudiada por Garmendia en el artículo publicado en 1999 «En torno al extramuros de Sevilla: el plano de 1836.» *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n. 12, pp. 345-354.

40 Consultado el 08/10/2019 en Instituto Geográfico Nacional, signatura 31-E-3.



el que se empiezan a sentar las bases de una revolución del tamaño y espíritu de la ciudad. El plano de Galiano parece pertenecer, como la muralla y sus puertas, a un territorio ambiguo en el que la ciudad histórica se mantiene pero la ciudad moderna está apunto de concretarse. Con la representación consciente del extramuros y el silenciamiento del interior, el cerco murario adquiere una importancia evidente, en cuyo espesor se desarrollan una serie de acciones asociadas a su carácter fronterizo.

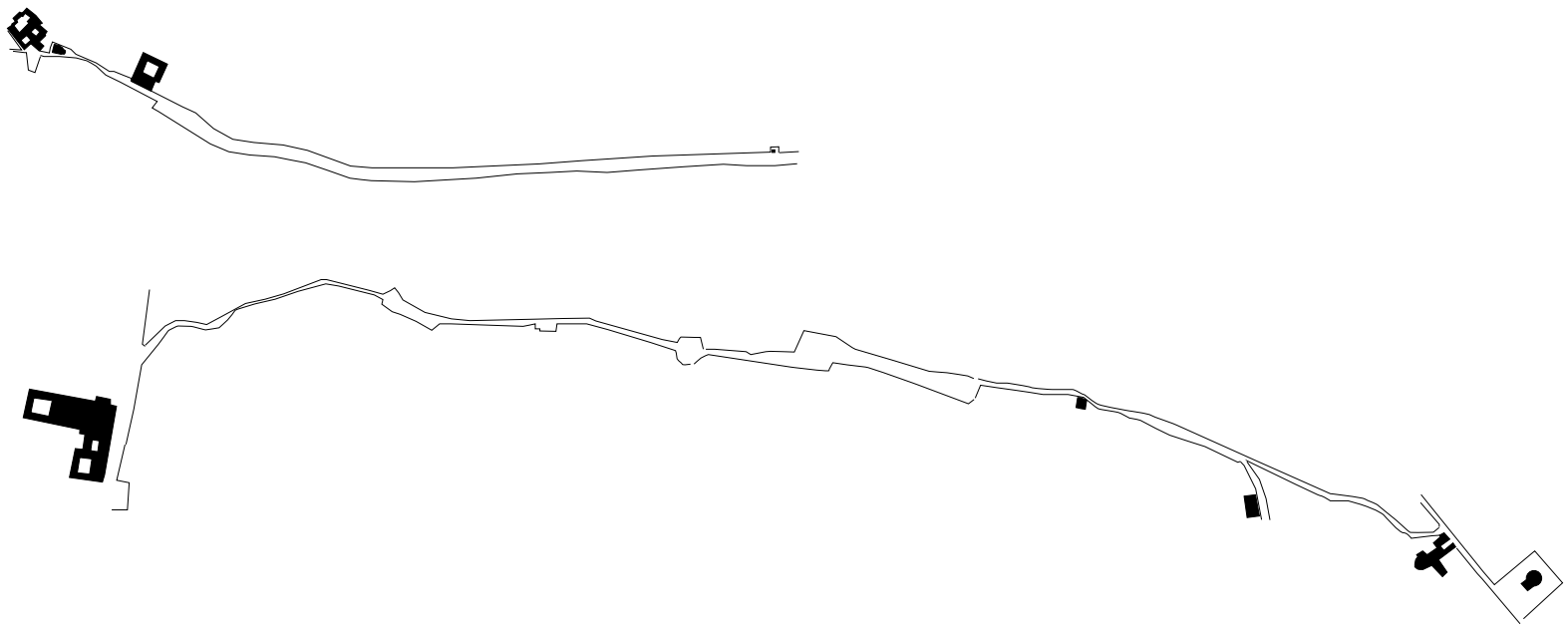
Siete años después de la edición de Galiano se organiza la primera Feria de ganado en el Prado de San Sebastián, que se sirve de la Puerta de San Fernando — construida en 1760 para controlar el acceso a la Fábrica de Tabacos— como entrada al recinto. El espacio, aunque yermo, constituye un paso ritual entre la ciudad y la ermita de San Sebastián ⁴¹—representada con claridad en todos los nuevos planos periféricos—, además de ser la estación final de los Autos de fe inquisitoriales⁴². Vaciado de actividad, se convierte en un espacio de potencial expansión, delimitado por el Convento de San Diego, la citada ermita, la Real Fábrica de Artillería y el barrio de San Bernardo.

Entre las limitadas propuestas concretadas de Olavide, un importante número de ellas se concentran en el límite de la ciudad, sustituyendo «los pedregosos y polvorientos caminos por alamedas arboladas»⁴³ en los intersticios entre el seminario de San Telmo y la Fábrica de Tabacos. De hecho, la construcción de esta última supone una revolución para el sector limítrofe sur: las murallas del Alcázar y el arroyo Tagarete daban paso a un páramo en el que únicamente se tenía constancia

41 Desde 1415 está documentada la procesión a la ermita desde la catedral. Cervantes referencia la procesión de San Sebastián en *La española inglesa* (fol. 105v): «[Leonora] pocas o ninguna vez salía de su casa, sino para el monasterio [de Santa Paula]. Jamás visitó el río, ni pasó a Triana, ni vio el común regocijo en el campo de Tablada y puerta de Jerez el día, se le hace claro, de San Sebastián, celebrado de tanta gente que apenas se puede reducir a número». En: Ruiz-Jimenez, J. (2016) «Procesión anual a la ermita de San Sebastián.» *Historical soundscape*. [Consultado el 09/10/2019 en <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/474/sevilla/es>]

42 Entre el convento de San Diego y la puerta de San Fernando se sitúa el «Quemadero de San Diego». Representado en el fresco «El Suplicio de Diego Duro», pintado por Lucas Valdés para el interior de la Iglesia de la Magdalena, el «artefacto» es situado extramuros por su insalubridad (Díaz-Zamudio et. al., 2018; 1023), manteniéndose en funcionamiento hasta 1781, fecha del último proceso inquisitorial (Molero, 2009).

43 Sambricio, C. (2004). «Transformaciones y cambios del seminario de San Telmo durante la segunda mitad del siglo XVIII.» *Revista PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n. 51, p. 67.



de enterramientos romanos⁴⁴, y que suponía un punto estratégico al encontrarse, nuevamente, en una posición liminal entre el río y la ciudad. Un año antes de la publicación del plano de Olavide se certifica la finalización definitiva de la Fábrica, sin quedar rastro de la perspectiva romántica y naturalista que sobrevive en el tramo posterior a la Puerta de Jerez hasta finales del siglo XIX⁴⁵. La estrategia de adosar un edificio de dimensiones catedralicias a los jardines del Alcázar, superando un curso fluvial, significó un enorme esfuerzo ingenieril pero sobre todo supuso la transformación radical de la ciudad.

La nueva calle San Fernando se convierte en un «filamento habitado» en el que se suceden interesantes mecanismos arquitectónicos en forma de válvulas, muros y transformaciones topográficas que significan el germen de la apertura definitiva de la ciudad hacia el sur que vendría con la llegada del siglo XX. La alteración del equilibrio de los flujos cotidianos que introduce la Fábrica de Tabacos en el sistema urbano hace que esta calle —que en su primer siglo sirve de mero acceso a las

500 | N

Casa Pilatos-Cruz del Campo,
Sevilla. Recorrido del viacrucis,
1521

Via delle sette chiese, Roma. Giro
delle sette chiese, 1552

OBJETO Y OBJETIVOS 58

44 Correa, A. B. (1990). *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid: Ediciones Akal.

45 La vista se convierte en tema principal de varias litografías de viajeros decimonónicos. Entre ellos, Louis Haghe (1838) y George Vivian (1839).

dependencias industriales— acabe convertida en un paseo de recreo y exposición, transitada por los *flâneurs* burgueses que, sin estar concluidas las obras de la Plaza de Nueva, son atraídos por una vía proporcionada y equipada. Con la inauguración de la Feria de Abril⁴⁶, la calle pasa a ser una suerte de «puerta alargada» que une dos mundos —extramuros, una ciudad renovada anualmente; intramuros, la ciudad pétre—, multiplicando su función de gran escaparate. De carácter profano y festivo, previamente asociado a los ritos laborales de acceso y salida, el «transitar» se convierte en el verbo constructor y modelador de las configuraciones que irá adquiriendo el complejo sistema de idas y venidas que rodean la Puerta de Jerez y el Prado de San Sebastián.

Trescientos veintiséis años antes de la instauración de la primera Feria de Abril, otra de las áreas liminales de la ciudad es transformada para dar soporte a otro rito fundamental en su evolución urbana. Al igual que el «transitar» explica las raíces que fundan la calle San Fernando, el «traslado» significa una de las acciones cruciales que soportan los despliegues rituales que anualmente transforman la ciudad. Siguiendo con las analogías entre lenguaje y ciudad, el tándem entre la palabra y el movimiento explica la peregrinación desarrollada desde la Casa Pilatos hasta el humilladero de la Cruz del Campo. La popularización y expansión de las peregrinaciones locales, fuera de los circuitos hacia Tierra Santa parten, precisamente, de un libro.

La publicación de *imitatio Christi* —libro de devoción escrito en forma de consejos breves para «instruir al alma en la perfección cristiana, proponiéndole como modelo al mismo Jesucristo»⁴⁷— coincide prácticamente con la toma de Constantinopla⁴⁸ por Mehmed II en 1453, cortando el paso de las peregrinaciones hacia Jerusalén. La imposibilidad de acceder a la peregrinación «verdadera» permitía replicar el camino hacia el Monte del Calvario desde cualquier punto⁴⁹: para ello se reconstruía la

46 La celebración de la Feria, siempre en «terrenos afuera», traería consigo una colección de construcciones efímeras —arquitectónicas, objetuales y urbanísticas— que tendrán una incidencia directa en la forma de habitar y recorrer la calle San Fernando.

47 Miola, R. S. (2007). *Early modern Catholicism: an anthology of primary sources*. Oxford: Oxford University Press. p. 285.

48 Parecen oportunas las referencias a Constantinopla como ciudad-puerta, en un claro sentido liminal, perteneciendo a un incierto espacio entre oriente y occidente, entre creencias y deidades.

49 Esteban, P. (1996) «Circuitos penitenciales: Los Vía Crucis como sendas de perfección.» *Indagación: revista de historia y arte*, n. 2, pp 67-90.

escena con una exactitud métrica⁵⁰, normalmente en proximidades de poblaciones y conventos — bien en el interior de los templos o en el exterior—, incorporando a lo largo del recorrido cruces, capillas, altares o imágenes hasta el punto final. Siguiendo ese modelo, Fadrique Enríquez de Ribera promueve —tras un viaje revelador— un viacrucis en Sevilla, dando inicio en la Capilla de las Flagelaciones de su propia casa y finalizando en un pilar ubicado en la Huerta de los Ángeles, cercano al citado humilladero. En este caso, la polaridad introducida por el rito se apoya en una infraestructura previa, consistente en uno de los caminos históricos que conectan la capital con la ciudad de Carmona. Aún así, su incidencia a escala urbana trasciende el ámbito físico específico. Desprendido de la componente «verdadera» del peregrinaje, fundamentado en una clara matriz teatral, su poder de reproducción llega a dilatar límites temporales y espaciales: la lógica ritual del peregrinaje se fundamenta en el traslado, en un cambio de coordenadas físicas; es decir, en el «proceso», en el «tránsito». Estando ambas secuencias generadas por rituales de similar raíz semántica, sus desarrollos, transformaciones y lógicas siguen caminos distintos, que repercuten en realidades urbanas de estrategias contrapuestas.

En 1660, ciento cuarenta años después del viaje de don Fadrique a Jerusalén, se celebra un evento coral que involucra a toda la ciudad, consistente en la procesión, exposición y «purificación» de numerosas personas por parte de la Santa Inquisición. La cantidad de lienzos y crónicas dedicadas al acontecimiento evidencian la profundidad con la que impacta en la memoria de la ciudad. El 22 de febrero se publica el auto, difundido por una comitiva a caballo que recorre las plazas principales y recita en forma de pregón⁵¹. El anuncio cita a todos los ciudadanos a asistir al evento el día de San Hermenegildo, 13 de abril, en el que serían juzgados seis decenas de herejes. Seguidamente se desarrollan los preparativos, planteada como espectáculo teatral, antesala de la Semana Santa. El conjunto de acciones propuestas consistió, principalmente, en la construcción de unas gradas en la plaza consistorial, el ornato e iluminación del recorrido, y la delimitación de una «carrera oficial» que «para mejor inteligencia será convenientemente descritos los sitios y calles que anduvieron las procesiones de víspera y día: puente, carrera del Arenal, puerta del Arenal, calle de la Mar, esquina de la punta del Diamante, calle Génova,

50 Según el *imitatio Christi*, el recorrido debía hacerse en 1321 pasos, teórica distancia entre el pretorio de Pilatos y el Monte Calvario.

51 Japón, R. (2015) «El Auto de Fe de 1660: El Gran Teatro de la Muerte en Sevilla. *Revista de la Inquisición (Intolerancia y derechos humanos)*, vol. 19, pp. 119-136.

a la plaza de San Francisco.»⁵² En este caso, la componente votiva del viacrucis de la Cruz Campo es sustituida por el vector punitivo, convertido en medio para alcanzar un estado postliminal consistente en la «purificación de las almas». El nexo entre ambos ritos es, precisamente, la dependencia del espacio público, herramienta sin la cual no sería posible ni replicar las distancias originales de la via Dolorosa ni exponer los delitos y castigos de los contrarios a la ortodoxia hegemónica.

De nuevo, el recinto —Castillo de San Jorge— y el centro —Plaza de San Francisco—, pertenecen a mundos distintos, localizándose fuera y dentro de la ciudad. Esta polaridad hace que ambos recorridos estén marcados por el paso por la puerta, cuyo traspaso supone un cambio radical de las componentes atmosféricas, sirviendo de eslabón en la cadena de cambios espaciales que se suceden para alcanzar los estados rituales finales. Tanto el recorrido desde el interior de la Capilla de la Flagelación de la Casa Pilatos hasta la apertura total de la Cruz del Campo como la secuencia desde el castillo a la plaza, la ciudad cambia sus componentes ambientales: la altura de sus edificios, la apertura de sus espacios, los saltos topográficos o la anchura de sus calles son elementos que afectan de forma directa en la percepción de esas coreografías rituales, condicionando también la afección de determinados sujetos y objetos rituales⁵³.

Este recorrido cronológico a la inversa permite entender cómo las dinámicas ocupacionales radican en dos aspectos fundamentales: la simbiosis con el espacio público y el impacto de las características de dicho espacio en el transcurso de los ritos. De esta forma, el objeto principal de esta investigación es indagar en la secuencia de «artefactos» arquitectónicos y urbanos que modulan estos tres casos, marcados cada uno por una acción verbal que, proyectada en la ciudad, describen situaciones y acontecimientos de diversa índole.

La propuesta de confrontar gráficamente los casos de estudio busca poner de relieve cómo el carácter diverso de cada uno se traduce en similitudes o diferencias a la hora de transformar y ocupar el espacio; siendo dos de ellas de carácter sagrado-excepcional y otra profana-cotidiana, también se poseen particularidades en el tipo

52 Japón, op. cit.; 121

53 El número de personas, la propagación de las voces, quejas o súplicas, la intensidad con la que se dispersa el incienso o la visibilidad de las heridas de los reos son una colección de detalles modificados por el espacio en el que trascurren.

e intensidad de la «experiencia de la arquitectura»⁵⁴ —desde la posición atenta y consciente de los participantes en el viacrucis o la procesión inquisitorial hasta la mirada distraída de los recorridos por la calle San Fernando—, en su duración, sus lógicas contextuales o en el número de agentes y sujetos actores.

A pesar del desarrollo cartográfico de los tres casos, se estima oportuno el desarrollo en mayor profundidad de la acción de «trasladar», tratándose del caso de mayor complejidad: el viacrucis de la Cruz del Campo condensa las acciones a la vez, el traslado, el tránsito y la purificación, a la vez que conlleva componentes transversales como la imitación o el viaje, ambos ejercicios de profundo calado arquitectónico y urbano, y elementos diferenciales como el ámbito territorial y paisajístico que abarca⁵⁵. Convertida en tradición, a pesar de sus transformaciones, —mientras la Inquisición desaparece y la Feria de Abril se traslada—, mantiene una vigencia velada, indirecta, cuyo proceso de construcción como réplica de un hecho anterior permite establecer unos vínculos entre la memoria de la ciudad, la memoria cultural y la memoria colectiva.

54 Este término es utilizado por Alberto Saldarriaga en su ya citado estudio sobre las relaciones entre cuerpo y espacio, desarrollando una teoría en torno a los parámetros de la experiencia, entre los que se encuentra una diferenciación entre una experiencia consciente con el espacio, en la que los sentidos se alertan y se aprecia el lugar ocupado con una mayor intensidad, y la experiencia distraída, en la que la ocupación y el tránsito se realizan de forma casual, cotidiana, por inercia.

55 Tal y como indica Saldarriaga (op. cit; 118), «la arquitectura, como un contenedor y como un ordenador del mundo, se localiza en la frontera entre el objeto y el territorio», un estado intermedio que es justo en el que se mueve la secuencia citada. Se trata, además de una acción que, transformada en el tiempo, supone el germen de la citada Semana Santa, siendo un tema de vigencia poco tratado desde el urbanismo.

02

CARTOGRAFÍAS

«Resulta estimulante contemplar los temas comunes de la historia del diseño urbano desde un punto de vista no racional, para ver a los topógrafos (agrimensores) casi como sacerdotes, y el trazado ortogonal como una sofisticada técnica tocada por el misterio divino... Consiste en librarnos de las simplicidades racionalistas y permitirnos caer en la cuenta de esa inquietud básica del espíritu humano que es la reivindicación de un lugar permanente en la tierra.»

Kostof, S. (1977). *Journal of the Society of Architectural Historians*.

TRASLADAR

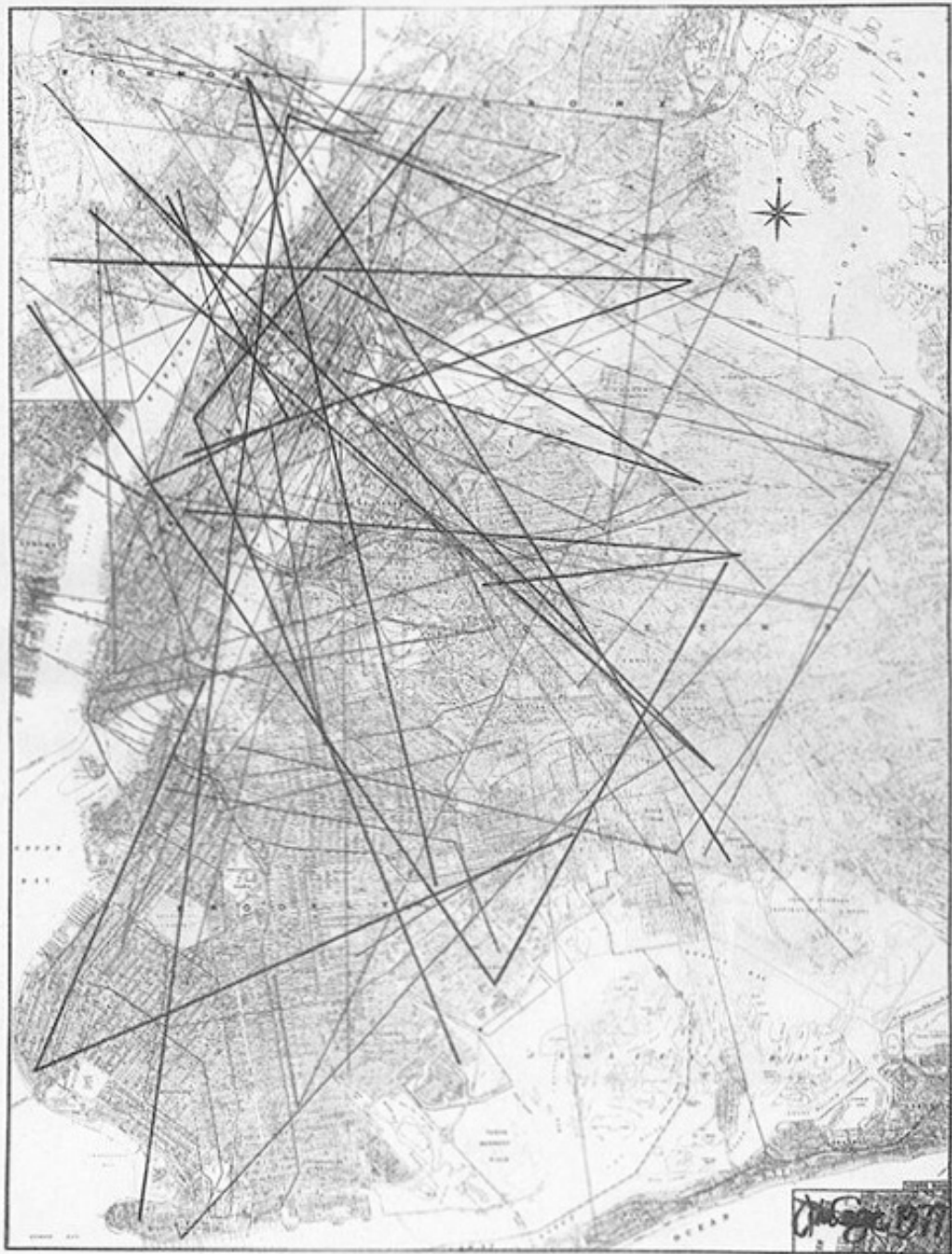
**

De traslado.

1.- tr. Llevar a alguien o algo de un lugar a otro. U. t. c. prnl.

4.- tr. Pasar algo o traducirlo de una lengua a otra.

5.- tr. Copiar o reproducir un escrito.



Cambiar de coordenadas

«Hay destinos humanos ligados con un lugar o con un paisaje.»

Cernuda, L. (1994) *Ocnos*. Sevilla: Renacimiento.

Las transferencias entre tiempo, dibujo y ciudad es el hilo conductor de varios ensayos del escritor eslavo Pedrag Matvejevic. En su *Breviario Mediterráneo* consigue explicar el sentido inaugural de las conexiones entre el trazo y el pensamiento como tándem creador: «El deseo de posesión o de conquista estimulaba a menudo la realización de los mapas, pero era también el mapa mismo el que suscitaba tal deseo. Las naciones que se iban formando o extendiendo en el curso de los siglos asumían los planos ya como espejo, ya como proyecto.»¹ El propio Matvejevic cartografía un proyecto personal y atemporal a través de un excelso mosaico de imágenes escritas en *La otra Venecia*, —una especie de traslación del proyecto neoyorquino de John Cage, citado en el prólogo²— considerando la laguna Veneta como microcosmos. El relato, conformado por una considerable lista de *venecias desdobladas*, rescata la posibilidad de imaginar ciudades aún por hacer, aún por construir, edificadas hasta el momento exclusivamente en la memoria del escritor. *La otra ciudad* viene a probar el poder constructor de la palabra, al igual que las notas de Cage, son capaces de proyectar mundos análogos, ficticios, asegurando que cuando todos los perfiles reales de la Tierra están ya científicamente documentados, la palabra y el dibujo permiten seguir creando otras realidades, otros límites costeros, *otras* topografías.

El escenario que se renueva anualmente en Sevilla durante la Semana Santa —que había servido de «acontecimiento» inspirador para Cage y Stravinsky—, consistente en una secuencia de imágenes en la que se combinan altares móviles y un intenso movimiento de personas, verifica que, como toda acción «creativa», tiene la capacidad de alterar la realidad estática de la ciudad³. Como obra coral, las procesiones sustentan el poder de construir piezas teatrales efímeras, como variantes de una misma obra, en la

1 Matvejevic, P (1991). *Breviario Mediterráneo*. Barcelona: Anagrama.

2 Matvejevic, P (2004). *La otra Venecia*. Valencia: Pre-textos

3 Es, además, uno de los casos que podría estar incluido como caso de estudio del citado breviario de Matvejevic, probatorio de la continua herencia de ritos culturales de la ciudad mediterránea.

NOTA

Este capítulo se podría resumir con dos expresiones: «cruzar el umbral» y «llevar la casa a cuestras». Las dos están aparejadas a la acción de «trasladar»; su etimología, ligada al movimiento y el peregrinaje, convoca multitud de nombres y espacios que sirven de prólogo de la secuencia ritual que conecta la Casa Pilatos con el humilladero de la Cruz del Campo.

John Cage, *Forty-Nine Waltzes for the five boroughs*, publicado en la revista Rolling Stone, octubre 1977

que la improvisación viene determinada por la gran cantidad de actores participantes, contradiciendo un supuesto rígido protocolo o litúrgico. A pesar de estar regidas por una liturgia espacio-temporal, su desarrollo variable corrobora la hipótesis de Cage en torno a la imposibilidad de capturar los movimientos dinámicos del acontecimiento⁴.

Para entender la voluntad explorativa de la obra del americano es necesario retomar la cita de Rafael Argullol en la que explicaba cómo «El viaje hacia lo nuevo es, sobre todo, el alejamiento de uno mismo. La fuga a lo desconocido es el único acto salvador frente al conocimiento» —a la que se le podría añadir la utilizada por Zaha Hadid al explicar el proyecto del MAXXI: «En ausencia de ese elemento de incertidumbre y esa sensación de emprender un viaje hacia lo desconocido, no puede haber progreso.»⁵— Cage había llegado a España de forma errática, encontrándose como primera experiencia una mirada estática de la arquitectura en el estudio de Pijoán. Será en «esa esquina de Sevilla» donde encuentre la inspiración que condicionará la lógica de sus obras, embarcadas en esa imprevisibilidad del rito procesional a la vez que se distancian de la arquitectura aprendida.

En la recurrente obra de Marguerite de Yourcenar en la que disecciona la ruta seguida por la ciudad de Sevilla, intentando identificar sus lexemas y desinencias, se hace referencia expresa a esas baterías de procesiones que significan para Stravinsky la conjunción entre música y tiempo:

«En el interior de las capillas sevillanas se respira la misma intimidad negra y dorada que en un oratorio bizantino [...] Además, la infinita repetición de los detalles, la proliferación de las formas, la multiplicidad obsesiva de las figuraciones divinas o humanas, antes nos hacen soñar con los templos del brahmanismo que con las basílicas de Roma [...] Las manifestaciones más barrocas de la vida andaluza son también las más arraigadas en la Edad Media cristiana o en un pasado antiguo y no cristiano más lejano aún: pompas de procesiones tauromáquicas, bordados en los trajes de los toreros, a menudo rasgados y sangrientos y a los que remiendan manecitas de jóvenes obreras en un taller de costuras sevillano; trajes de los bailarines del Corpus Christi; púrpura del Nazareno, flagelado y expuesto a las miradas del pueblo, arrastrada como una ola de sangre sobre las cabezas de la multitud; plata y catafalcos del Sábado Santo.»⁶

4 A pesar de ello, el californiano tomará la imprevisibilidad como base argumental de su obra, formalizada en las nombradas acciones de *happening*.

5 Guccione, M. et. al. (2018) *MAXXI: La Guida*. Roma: Fondazione MAXXI.

6 Yourcenar. op. cit.; 109.

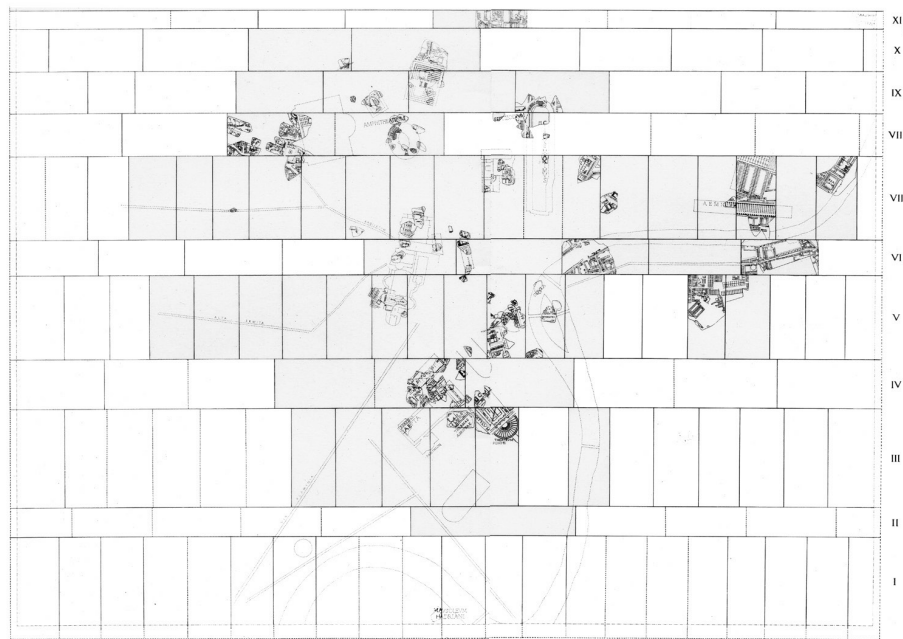
Esta visión, en la que se extraen detalles más exóticos que cotidianos⁷ es una crónica prototípica del paisaje urbano percibido por los viajeros de principios de siglo XX, y que, en cierta medida, venía a saciar esa búsqueda interior que había llevado también a Cage a recorrer la península. La atención de la escritora —y la del compositor— se detiene en las imágenes a las que sus ojos están desacostumbrados: sendas miradas interpretan la realidad dibujando una cartografía —dibujada o escrita— personal y única, dotadas siempre de un sesgo inherente tanto a la creación artística como a la instrumentalización científica.

Gran parte de los elementos considerados como «insólitos» y «extravagantes» por Yourcenar consisten en expresiones rituales, teatrales o litúrgicas cuyo factor común es la ocupación transitoria del espacio público, constituyendo una suerte de obras de arte totales que, insertas en un contexto ajeno a sus mundos cotidianos, suponen una revelación, una cartografía igualmente válida que las crónicas asépticas de aquellos viajeros que buscaban alejarse de visiones epidérmicas y sensitivas.

Tanto la capacidad de Yourcenar de dibujar territorios a través de la palabra, o la de Matvejevic al describir las *venecias veladas*, es equiparable con la facultad de las partituras de Cage de construir relatos, de proyectar arquitecturas y ciudades. La intensa relación entre cartografía y caligrafía, ambos procesos de interpretación y codificación, permite conjeturar sobre el origen de expresiones como «lenguaje arquitectónico», «arquitectura parlante» o «poética del espacio»: los análisis métricos en la poesía o los sintácticos de la prosa son procesos muy similares al estudio de esa extraña construcción de versos y pausas que constituye una ciudad. Adaptándose al contexto, ambas mantienen un orden primario a base de axiomas. Algunas palabras evolucionan hasta hacer irreconocible su raíz mientras otras permanecen inalterables en un reflejo de la migración de estilos artísticos y lógicas urbanas a la vez que ambos actos significan un «viaje a lo desconocido».

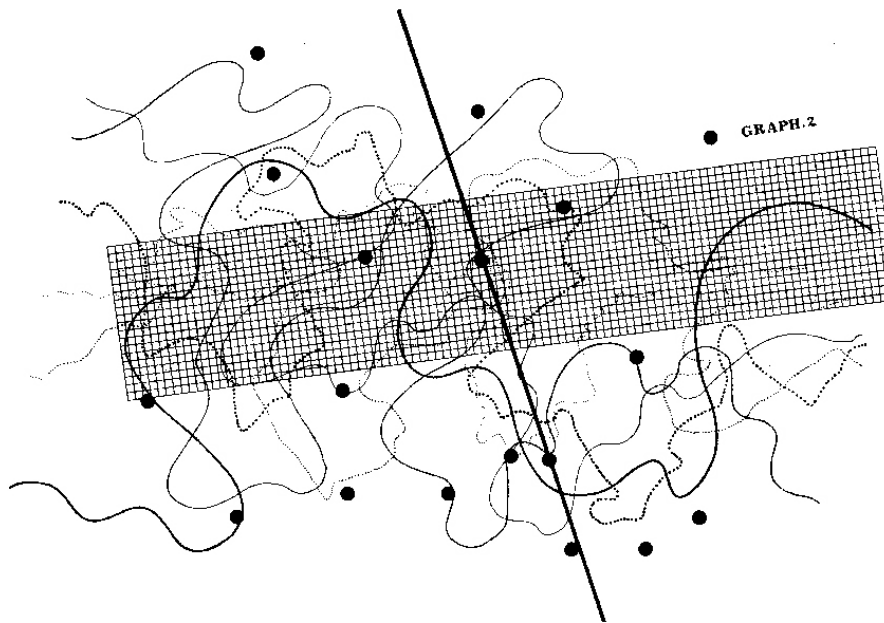
Analizando el recorrido de la palabra «poesía» se pueden extraer algunas relaciones entre proceso creativo y viaje, convertidos en sinónimos: el término deriva de «poiesis», vocablo griego que significa «creación» o «producción», derivado a su vez de ποιέω, «hacer» o «crear». Escribir o dibujar serían, por lo tanto, ejercicios que se rigen por unos protocolos y medidas precisas, conectando el equilibrio de los versos con la formalización espacial de la arquitectura. Este impulso primitivo de construir,

7 La relación con los templos brahmanistas, en detrimento de las basílicas romanas, supone una lectura de la arquitectura como imagen que se aleja de un reconocimiento de la «idea arquitectónica», de la espacialidad que define los lugares de culto mediterráneos.



Guglielmo Gatti, *Roma al tempo di Settimio Severo (203-211 d.C.): ricostruzione della pianta marmorea*, 1934

John Cage, *Fontana Mix 02*, 1958



crear, hacer, ha servido de estrategia de salvación y bálsamo para artistas, arquitectos y urbanistas en una búsqueda continua de respuestas vitales e inquietudes intelectuales. Estas acciones parecen tener un factor común: están motivadas y condicionadas por el «viaje», entendido como un cambio de coordenadas —en cualquier escala—, gracias a que toda alteración de las condiciones físicas supone un movimiento de resultado incierto, una exploración temporal y física.

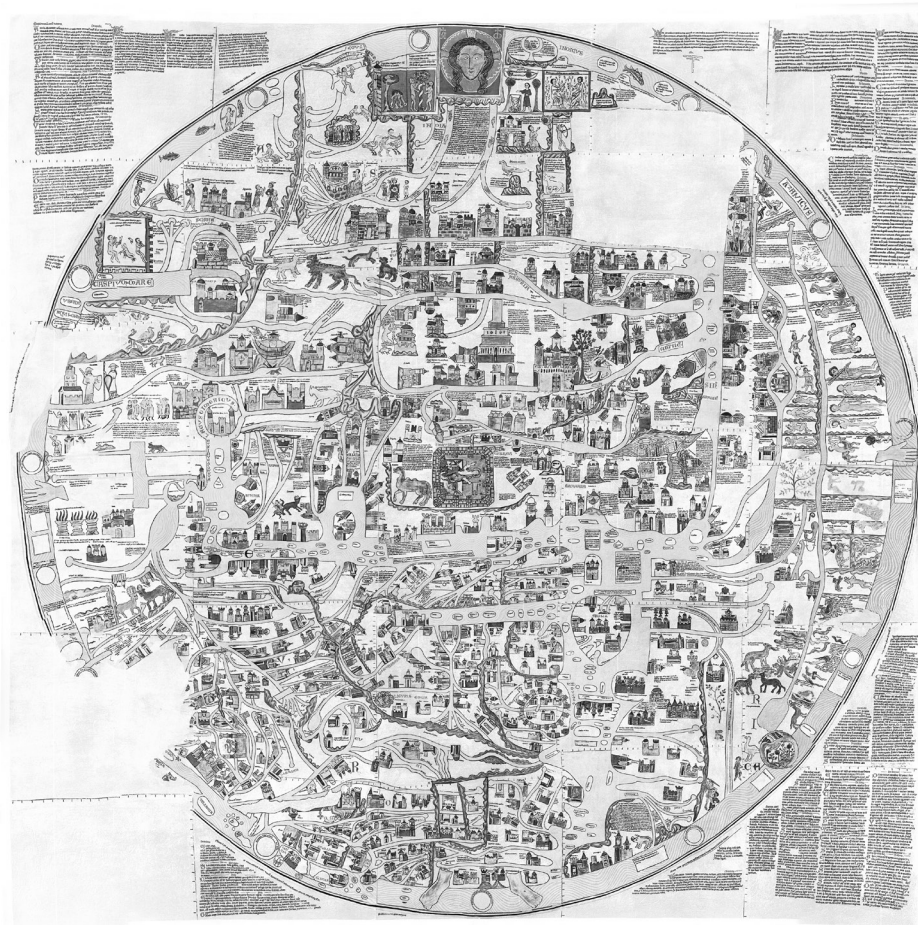
Los adjetivos de las ciudades

La acción de «relatar» o «contar» historias queda unida al «habitar» y «transitar» en tanto las dos primeras necesitan de las dos últimas para llevarse a cabo, como una hélice que requiere del viento para moverse: sin la componente espacial, sea física o figurada, el relato desaparece. La simbiosis entre ambas atmósferas, la escrita y la construida, es explicada por la arquitecta Marta Llorente en su citado rastreo por los orígenes de la urbanidad, en el que explica cómo el lenguaje, esparcido en todas sus variantes, «guarda mucha más arquitectura que los desmantelados yacimientos arqueológicos.» Trasladando las relaciones entre lenguaje y arquitectura al plano urbano, encontramos interesantes ejercicios en los que la palabra es capaz de trazar transferencias directas entre ciudades. Este mecanismo, utilizado como instrumentos para expansiones militares, políticas y culturales, se basa en la adjetivación de las ciudades con el añadido de «nueva», «vieja» o «antigua», fundando una identidad cultural compartida, una suerte de padrinzago entre una matriz y sus respectivas filiales.

Introduciendo una variante alejada de la componente temporal, el ensayista Jacobo Cortines inaugura un recorrido por las raíces poéticas de las ruinas de Itálica con el título «Itálica Famosa»⁸, tomando como referencia el tercer verso del poema «Canción a las ruinas de Itálica»⁹ escrito por el del historiador, abogado y sacerdote católico Rodrigo Caro alrededor de 1595. La antigua urbe, separada menos de una decena de kilómetros de Sevilla, es la primera colonia romana fundada fuera de la

8 Cortines, J. (2011). *Itálica famosa: aproximación a una imagen literaria*. Sevilla: Fundación Diputación de Sevilla.

9 «Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora / campos de soledad, mustio collado, / fueron un tiempo Itálica famosa.» En: Vranich, S. B. (1980). «La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura española de los siglos XVI y XVII.» *Centro Virtual Cervantes* [consultado 14/08/2019]. Más adelante, en la tercera estrofa, se halla una nueva cita que relaciona la fundación de la ciudad y sus ruinas con la epigrafía, revalidando la tesis de Marta Llorente: «casas, jardines, césares murieron, / y aun las piedras que de ellos se escribieron.»



Reproducción del *Mapamundi de Ebstorf*, c.a. 1300.

El mapa pretende reflejar los conocimientos teológicos y simbólicos del mundo conocido, y no la forma real de los continentes y lugares, que se presentan aleatoriamente escalados.

Muchos de los textos del mapa proceden de las *Etimologías* de San Isidoro, arzobispo de Sevilla.

TRASLADAR 74

península homónima. A principios del siglo XII, al ser abandonada y convertida en cantera de palacios cristianos de Híspalis se la comienza a denominar como «Sevilla la Vieja». El cercano paisaje de ruinas, con una vegetación crecida y una posición geográfica en forma de atalaya, se convierte no sólo en cantera pétrea para palacios cristianos de Sevilla, sino en musa para escritores, viajeros y artistas románticos. La ruina, tema recurrente en las obras de Friedrich Hölderlin, T. S. Eliot, Allan Poe¹⁰ o la del propio Caro, sustancia un número destacado de los

10 «¡Floreced entre tanto, mientras los frutos maduran, / oh jardines de Jonia! ¡Floreced en las ruinas de Atenas!» En: Hölderlin, F. (1979). *El archipiélago*. Madrid: Alianza Editorial. «Sobre un montón de escombros he edificado mis ruinas» En: Eliot, T. S. (2006). *La tierra baldía*. Madrid: Cátedra. «Pero, oíd. Esos muros, esas arcadas revestidas / de hiedra, esos zócalos musgosos, esas columnas / ennegrecidas, esos vagos relieves, esos / frisos ruinosos, esas cornisas rotas, ese naufragio, / esa ruina, esas piedras grises, / ¡ay! ¿es esto todo lo que queda de famoso y de colosal?» En: Poe, E. A. (2013). *Narrativa Completa*. Madrid: Cátedra.

versos de Luis Cernuda, poeta sevillano de la generación del 27. A pesar de sus distancias ideológicas y físicas con la ciudad, Cernuda encuentra en los restos de Itálica su punto de partida existencial.

Para todos ellos la ruina no deja de ser un espejo en el que se reflejan sus recorridos vitales, marcados por una ambivalencia que, en el caso del sevillano, parece heredada del devenir histórico de la propia ciudad. Al igual que Cage, Cernuda había emprendido un viaje ritual hacia Oxfordshire en 1938, Inglaterra, donde lee por primera vez a T. S. Eliot¹¹. Dos años antes, tras el fracaso del golpe militar en España, decide alistarse en las milicias populares trasladándose a la sierra de Guadarrama con un fusil y un tomo de Hölderlin en la chaqueta¹². Esta huida eremita parece emular el exilio mental que el propio Hölderlin había emprendido ciento cincuenta años antes reclusándose en una torre a orillas del río Neckar. La fascinación por el poeta alemán le llevaría a reconfigurar su obra. Como un explorador del «Nuevo Mundo», Cernuda cree estar ante una tierra fértil donde anidar una nueva poesía¹³. Viajando a las entrañas del autor, se aventura a traducirlo a pesar de la precariedad de su conocimiento de la lengua alemana. El resultado es una selección personal de piezas en las que se reconoce una cernudización de los versos con descubrimientos, aciertos y deslices¹⁴ que ofrecen, por primera vez, un lenguaje legible con el que descifrar el ecléctico panteón lírico de Hölderlin.

En torno al punto en el que se intersecan poesía, espacio y tiempo circunda Octavio Paz cuando escribe en 1964, mientras es embajador de México en Delhi, un excelso recorrido por la obra de Cernuda. El texto, oportunamente titulado como «La palabra edificante», visita sus versos a la vez que disecciona las raíces de su pensamiento. Las referencias a las huellas de Hölderlin y Eliot¹⁵ se entrelazan con imágenes que

11 Rivero, A. T. (2011). *Luis Cernuda: Años de exilio (1938-1963)*. Barcelona: Tusquets Editores.

12 Romero, J. (4 de mayo de 1988). «Octavio Paz inaugura el I Congreso Internacional sobre Luis Cernuda». *El País*.

13 «Al ir descubriendo —explica Cernuda—, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y hermosura poética del mismo parecían levantarse hasta lo más alto que pueda ofrecernos la poesía.» (Cernuda, 1994; 641)

14 Pujante, D. (2004). «Luis Cernuda, Traductor de Hölderlin.» *Tonos, Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 7 de junio.

15 «No creo equivocarme al pensar que T. S. Eliot fue el escritor vivo que ejerció una influencia más profunda en el Cernuda de la madurez» En: Paz, O. (1964). «La palabra edificante.» *Revista de la Universidad de México*, 11 de julio. p. 7.

representan conceptos arcaicos de la arquitectura. Junto a ellas, nociones como «espacio», «medida», «interior», «exterior» o «distancia» sirven de antesala de un revelador último párrafo:

«La obra de Cernuda es un camino hacia nosotros mismos [...] Al final de sus días, Cernuda duda entre la realidad de su obra y la irrealidad de su vida. Su libro fue su verdadera vida y fue construido hora a hora, como quien levanta una arquitectura. Edificó con tiempo vivo y su palabra fue piedra de escándalo. Nos ha dejado, en todos los sentidos, una obra edificante.»

Octavio Paz escribe este relato nueve meses después de la muerte de Cernuda en la capital mexicana, ciudad que acoge a Cernuda en 1952 y donde morirá en noviembre de 1963. Dos décadas más tarde, Paz inaugura en Sevilla el «I Congreso Internacional sobre Luis Cernuda»¹⁶, aceptando las reglas de un juego de ciudades natales y herencias cruzadas. «Sevilla —explica el mexicano durante el acto— es más que una ciudad, una historia, unas piedras que son siglos y un río que es el tiempo. Sevilla es para nosotros los hispanoamericanos un origen. Aquí comienza América.»¹⁷

Ese «origen» al que Paz hace referencia será uno de los argumentos principales de la poesía de Luis Cernuda, como si tratase de encontrar la cepa primitiva de la que brotaron los sarmientos, las hojas y los frutos que, extendidas por los siglos y océanos, formaron la densa trama cultural de hispanoamérica. Una vez asume que su raíz no brota de ningún territorio sino de la propia poesía, Cernuda emprende una huida forzada hacia lo desconocido que parece responder, de nuevo, a la cita de Rafael Argullol en la que explica cómo la fuga hacia lo desconocido «es el único acto salvador frente al conocimiento». Una vez se ha reconocido como apátrida, el poeta traza un viaje hacia nuevos autores, referencias, mitos e imágenes. A pesar de los intentos por evitarla, su obra quedaría finalmente marcada por la huella de *la otra Sevilla*, Itálica.

16 Un año antes de la cita, Cernuda y Eliot se reencuentran a través del mexicano: Octavio Paz recibe el Premio T. S. Eliot otorgado por la Fundación Ingersoll. Antes, Jorge Luis Borges, Eugène Ionesco y V. S. Naipaul —en 1983, 1985 y 1986, respectivamente— lo habían recibido, en lo que empezó a considerarse la antesala de los Premios Nobel de literatura. En: Boll, T. A. (2005). *Octavio Paz and TS Eliot: A literary relation*. Tesis Doctoral, University of London.

El poema «Las ruinas», fechado en Oxford entre junio y julio de 1941, primer año en el que Cernuda decide pasar las vacaciones estivales en la ciudad inglesa, es uno de los poemas analizados por Cortines en la citada publicación. En uno de sus pasajes, Cernuda busca el origen de lo hermoso¹⁸ y, paradójicamente, es descubierto en Itálica. A pesar de las distancias tomadas con Sevilla, las ruinas Itálica sirven de inspiración y referencia en torno a la divinidad, lo bello y el tiempo:

«Puede que Itálica inspirase a Cernuda el poema «Las ruinas», aunque en el texto no hay ninguna mención específica [...] El poema es una honda meditación sobre la fugacidad de la hermosura («Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa»). Un texto atormentado y sereno a un tiempo que pudo tener su punto de partida en las posibles visitas que el poeta hiciera a las ruinas cercanas de su ciudad natal cuando vivía en ella. Se trata sin duda de unas ruinas clásicas y alguna descripción recuerda vivamente la fisonomía de Itálica cuando habla de avenida de tumbas y cipreses y horizonte de colinas.»¹⁹

La sucesiva adjetivación de Sevilla e Itálica, desde «Sevilla la Vieja» a «Itálica Famosa», pasando por la «Nueva Babilonia» de Lope de Vega²⁰, evidencia unos continuos cambios de estado que las conducen a un trazado convulso de esplendores y decadencias. Ese redentor «viaje hacia lo nuevo» que citaba Argullol traza el cuaderno de ruta de una Itálica que huye hacia Híspalis y una Sevilla que viaja al «Nuevo Mundo» al igual que, siglos después, Cernuda trasladaría su poesía hasta el universo anglosajón. Fundaciones, refundaciones y exploraciones originadas como respuesta al impulso humano por entender el mundo, por expandir los límites del conocimiento, por comprender un origen cultural determinado. Inconscientemente, y a pesar de los intentos por eludirla, Sevilla reaparece en la obra de Cernuda al modo en el que un inesperado yacimiento arqueológico emerge en las labores de cimentación de una nueva construcción. Habiéndola intentando enterrar en su memoria, sus versos son incapaces de disfrazar los recuerdos de su ciudad natal al igual que las estatuas, columnas, monedas, calzadas, mosaicos, cerámicas o tablas de bronce evidencian una permanente herencia cultural entre pueblos.

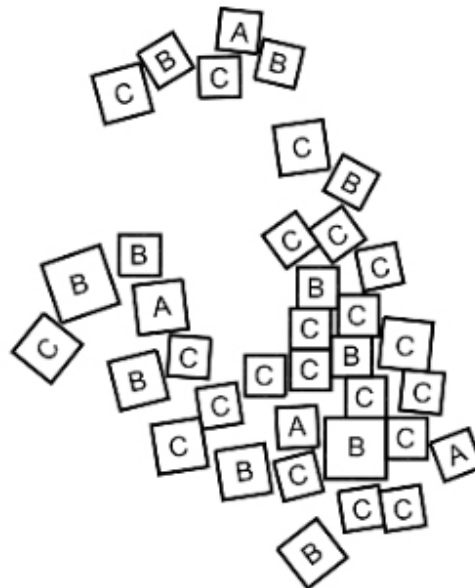
18 Philip W. Silver considera que se trata, sin embargo, de «una imaginaria visita a las ruinas de Pompeya» Silver cit. pos. Rangel, C. E. (2010). *Cities in ruins: The politics of modern poetics*. West Lafayette: Purdue University Press.

19 Cortines, op. cit.

20 En *El Arenal de Sevilla*, obra publicada en Madrid en 1618, el dramaturgo recoge: «Eso hay en el Arenal, / ¡oh, gran máquina Sevilla! / ¿Esto sólo os maravilla? / Es a Babilonia igual.» En: Villanueva, F. M. (2012). «El arenal de Sevilla o el discurso hispalense de Lope de Vega en 1603.» *Nueva revista de filología hispánica*, pp. 199-234.



- [A] 4 METROS DE ALTURA
- [B] 8 METROS DE ALTURA
- [C] 10 METROS DE ALTURA

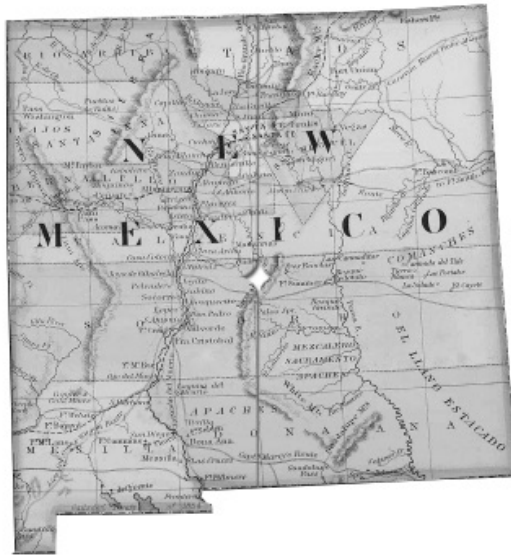


Sistematización de alturas y proporciones de las iglesias visigodas peninsulares. Propuesta para el Museo de la Vega Baja de Toledo, Tuñón y Mansilla Arquitectos, 2010

Estos hilos que conectan *urbis* y *poiesis* explican, pues, cómo ciudad y escritura no aparecen a la par casualmente: los nombres dados y los adjetivos añadidos muestran procesos universales de expansión y transferencia cultural. Al igual que los escritores, arquitectos y urbanistas modelan, crean, destruyen y planifican la ciudad —entendida como un libro de autoría coral— a base de una conjunción de fragmentos improvisados y párrafos meditamente escritos. Analizando una ciudad siguiendo la metodología de Yourcenar cuando describe Andalucía, es decir, a través de la sintaxis, se descubre un sugerente catálogo de arquitecturas primarias capaz de revelar permanencias históricas, como si de las letras de un abecedario primitivo se tratase. La «casa», el «templo», el «mercado» o la «torre» construyen una colección de lexemas arcaicos —referenciando a Aby Warburg y su ya nombrado *Atlas Mnemosyne*— que muestran cómo el mundo puede ser explicado a través de un escueto abecé arquitectónico que, a su vez, tiene infinitas combinaciones posibles haciendo que cada ciudad —cada libro— sea diferente al anterior. Este ejercicio de condensación de la arquitectura a modo de alfabeto no viene referido únicamente al «icono» epocal o tipológico, sino que es posible aplicarlo a la espacialidad de los vacíos y pieles que constituyen la arquitectura del mediterráneo. Aparecen interesantes ejemplos de una traducción de esos órganos espaciales —como si se tratase de un cuerpo biológico, es decir, sistematizándolos en vez de clasificándolos— como el propuesto por Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón para el Museo de la Vega Baja en Toledo: diseccionando las alturas, proporciones y orientaciones de las iglesias de Santa Comba de Bande, San Juan de Baños, San Fructuoso de Montelio, Quintanilla de las Viñas, San Pedro de la Nave, San Miguel de Tarrasa, San Pedro de la Mata, Santa María de Melque, la Basílica de Cabeza de Griego y Santa Lucía del Trampal construyen un alfabeto con capacidad para, ordenado, formar su propio relato alusivo.

El precepto de la adjetivación de las ciudades en base a sus características o herencias tiene contadas excepciones. Una de ellas, ya esbozada, consiste en ciudades fundadas como una variación de una matriz; las «nuevas», las «otras», actúan en forma de colonia por periodos indeterminados de tiempo hasta que adquieren una identidad suficiente para independizarse de sus matrices. Los ejemplos de Nueva York —previamente Nueva Amsterdam—, Nueva España —México— o la propia Itálica —tomando el nombre de la península generadora— dibujan una secuencia dispar de transformaciones y particularidades.

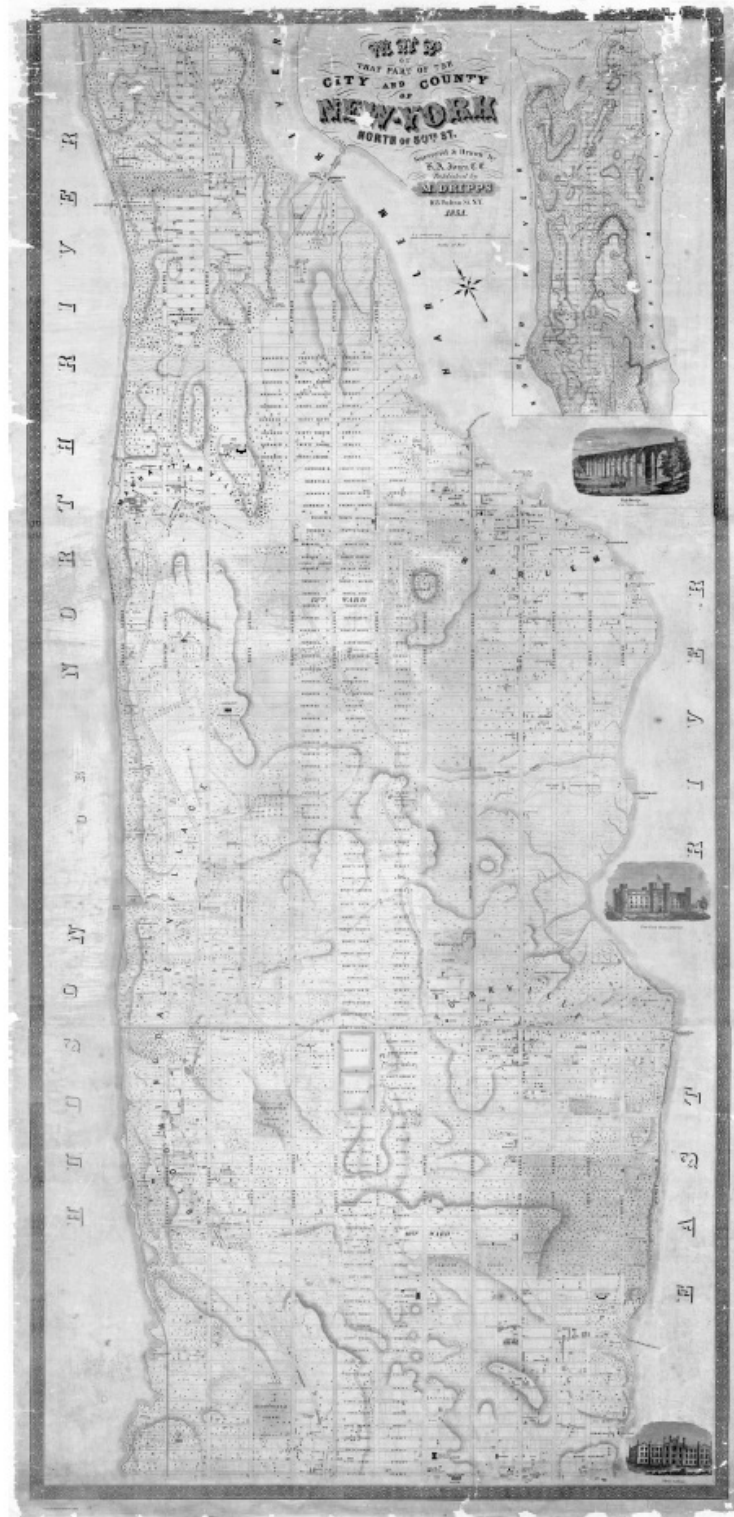
En otros casos, esas relaciones centro-periferia, original-réplica, se producen una vez la segunda componente está ya consolidada, y los lazos son trenzados por razones culturales, metafóricas o alegóricas. En esta segunda colección de ciudades —en la que podrían incluirse realidades geográficas como América y el «Nuevo Mundo»—



Mapa de la colonia Nuevo Santander (México), encargado por José Escandón, 1747

New Mexico Old World Map
Coaster, sin datar

Matthew Dripps, *City and County of New York North of 50th Street*, 1851. David Rumsey Maps Collection



aparece «Nueva Roma», convertida en concepto ideológico. Utilizado desde la Antigüedad Clásica —que arranca entre la escritura de los poemas homéricos y la mítica fundación de Roma—, el título de «Nueva Roma» consiste en la atribución de la herencia inmaterial de la Antigua Roma a distintas urbes que, autoproclamadas o rebautizadas, ostentan las virtudes míticas de esta civilización y de su capital.

La primera en reclamar esta denominación es Bizancio que, convertida en sede oriental del Imperio, adquiere el título por parte de Constantino en el año 330²¹. Esta refundación nominativa expresa un evidente relevo simbólico, en el que el eje pivotante del mediterráneo se traslada varios meridianos al Este. Cuando el 29 de mayo de 1453 las tropas de Mehmed II superan las murallas de Constantinopla, Bizancio cae y el mundo ortodoxo busca una «Tercera Roma»²², tras el fracaso del reino búlgaro de establecerla en Tsarevgrad Tarnovo —conquistada por los turcos en 1393—²³. La línea sucesoria de las *Romas* posteriores se ramifica, abriéndose disputados caminos en los que, a pesar de la aleación de mitología, nacionalismo y religión, se reconocen realidades urbanas que parten de un germen común.

A la vez que Mehmed II atraviesa Kerkaporta²⁴, el monje Tomás de Tver escribe «La elogía del Grande y Pío Príncipe Borís Alexándrovich», dirigida al Duque de Tver, en la que reclama el título para Moscú. Cinco décadas más tarde, otro monje, Filoféi de Pskov, redacta una misiva al gran Duque Basilio III en la que recoge: «Dos Romas han caído. La Tercera se sostiene. Y no habrá una cuarta. ¡Nadie reemplazará tu reino de zar cristiano!». Pocos años antes, el gran Duque de Moscú Iván III se casa con Sofía Paleóloga, sobrina del último emperador bizantino Constantino XI²⁵, asumiendo la distinción de «Conservador del Trono Bizantino». De esta forma

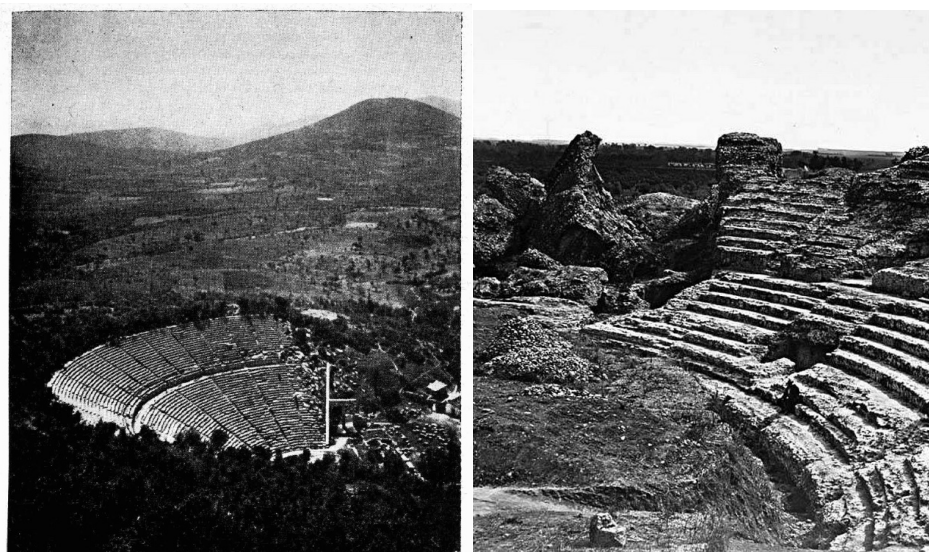
21 Grig, L., & Kelly, G. (2012). *Two Romes: Rome and Constantinople in late antiquity*. Oxford: University Press.

22 Bádenas, P. (2008). «La idea imperial rusa y la imagen de Bizancio tras la conquista de Constantinopla.» *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, n. 29, pp. 37-49

23 Riquelme, S. (2014). «Rusia como Imperio: análisis histórico y doctrinal.» *La razón histórica: Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas*, n. 25, p. 131.

24 Desde entonces, la puerta descuidada por la resistencia constantina es sinónimo de traición; el capítulo «Kerkaporta, la puerta olvidada», incluido en los «Momentos estelares de la Humanidad» de Stefan Zweig evidencia el peso histórico del suceso.

25 Marín, P. G. (2013). *La formación de Rusia desde el Gran Ducado de Moscú hasta el Imperio zarista*. Madrid, Universidad de Alcalá.



“algo que no es físico ni corporal”

Vista del Teatro de Epidauro,
ilustración del artículo «La
palabra edificante», de Octavio
Paz, publicado en la *Revista de la
Universidad de México* en julio de
1963. Abajo, se puede leer la frase
«algo que no es físico ni corporal»

Anfiteatro de Itálica,
Charles Clifford, 1862

nace «Rusia y sus Imperios» —título del libro de Jean Meyer²⁶—, una secuencia de imperios reales y soñados, en la que se pretende dibujar una herencia de raíces compartidas unidas a ciertas pretensiones expansionistas, con argumentos que van desde designios divinos hasta secularizaciones internacionalistas.

El mismo año que Filoféi escribe la carta reclamando la hegemonía de la capital rusa se sucede una cadena de acontecimientos que, indirectamente, cuestiona la preeminencia de Moscú como «Tercera Roma»: en agosto de 1598 se inaugura en Sevilla la Casa Lonja —actual Archivo de Indias—, representante de la potencia mercantil y cultural de la ciudad tras el «descubrimiento» de América —etapa que centra el relato de Yourcenar en torno a la capital de las Hespérides—, un mes más tarde muere Felipe II y dos meses después se levanta en el interior de la catedral —utilizada a modo de plaza— un enorme catafalco en su homenaje. Proyectado por arquitectos, pintores y escultores locales constituye una suerte de breviario exaltado, incluyendo imágenes de batallas, loas y epitafios. Entre ellos se encuentra un soneto de Miguel de Cervantes, cuyo octavo verso dice así: «¡Oh, gran Sevilla!, Roma

trionfante en ánimo y grandeza»²⁷. El texto obtuvo un enorme éxito —referido por el autor en el *Viaje del Parnaso* como su obra «más distinguida»²⁸— y examinado por Jorge Luis Borges en *Textos cautivos* como ejemplo del sentido cambiante de las palabras a lo largo del tiempo²⁹.

Desde que en 1503 obtuviese el monopolio del comercio con Indias y las riquezas comenzasen a desembarcar, las élites municipales y sociales de Sevilla se esfuerzan en ocultar el pasado musulmán mediante el mito de esa «Nueva Roma», citada ocho décadas después por Cervantes. Este arco temporal —recurrente en todo estudio sobre las huellas colombinas— es el núcleo del libro «Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano», obra del catedrático Vicente Lleó (2012), en el que diseccionan las máscaras arquitectónicas e intervenciones escénicas llevadas a cabo con motivo de dos visitas reales: la del emperador Carlos V para la celebración de su boda en 1526 y la de Felipe IV en 1624. La ciudad descrita por Lleó está repleta de posibles escenas que servirían de inspiración para Cage o Stravinsky, en las que una suerte de *happening* de arquitecturas parlantes, efímeras harían las veces de variantes extremas de modelos clásicos aprendidos, introduciendo puntualmente el exotismo indígena americano. La construcción de este teatro urbano es posible gracias al ánimo colectivo de verse como la nueva «caput mundi»³⁰; no sólo las arquitecturas son entendidas como variantes de un lenguaje compuesto de elementos combinables —retomando las analogías entre caligrafía y forma— sino que los modos de habitar el espacio se ven también profundamente alterados, convirtiendo a los rituales urbanos en una herramienta fundamental para mostrar una idea de poder, una idea de ciudad.

27 La biógrafa Melveena McKendrick resume en su libro *Cervantes* (1986) el carácter satírico que esconde el epitafio: «Para él [Cervantes], como para la mayoría de los españoles, el fallecimiento del monarca [...] debió de significar el final de una era. La mirada poética de Cervantes se fijó en las exequias grotescamente barrocas y pomposas que siguieron a la muerte del rey —otro símbolo, esta vez el orgullo vano de una nación que se estaba refugiando en una enfermiza exhibición de gloria y grandeza—. McKendrick, M. (1986). *Cervantes*. Barcelona: Salvat.

28 Aguilar, L. (2016) «El poema más leído de Cervantes». *Revista nexa*, 22 de abril de 2016.

29 Borges cita el primer verso del poema de Cervantes para conjeturar cómo «¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!» sonaría para sus contemporáneos como «¡Vieran lo que me asombra este aparato!». Este apunte forma parte de una reseña del argentino de la «Introduction à la Poétique» de Paul Valéry. Borges, J. L. (1998). *Textos cautivos*. Madrid: Alianza Editorial.

30 A pesar de la ironía cervantina y de su proyección a veces más atlántica que mediterránea, la Sevilla americana, a través de las miradas comparadas de Yourcenar, Lope de Vega y Vicente Lleó, aparece como una metrópoli capaz de sostener el título de «Nueva Roma».



Estos rituales de ocupación y exhibición se basan, al igual que la arquitectura, en la recuperación actualizada de modelos heredados: túmulos funerarios, entradas triunfales, procesiones litúrgicas y castigos públicos.

La «Tercera Roma», compartida y discutida entre Moscú, Sevilla, y otras tantas ciudades análogas, decae por sendas debacles socioeconómicas y culturales. La «Cuarta Roma», última de la secuencia, hace referencia a lo inexistente, al final de la Historia con tendencia apocalíptica, siendo especialmente referida por la literatura rusa —«porque Cuarta Roma no habrá, y sin Roma no puede vivir el mundo»³¹, escribiría Dostoievski—. A pesar de estar vacante, el título le ha sido atribuido desde a la Roma del «fascio» —Gabriel Alomar lo hace premonitoriamente 1922³², convirtiéndose en uno de los objetivos primordiales del «Duce»—, a los Estados Unidos, esta última con argumentos alejados del urbanismo³³.

Busto de Atenea tipo Palas de Velletri, copia de una estatua votiva de Cresilas en Atenas, Gliptoteca de Múnich, s. II

Fragmento de *Alegoría de la primavera*, Sandro Botticelli, 1477-1482

Virgen del Refugio, Hermandad de San Bernardo, Sevilla, Sebastián Santos Rojas, 1938

31 Serrano, J. (2003). *Dostoievski: entre el bien y el mal*. Madrid: Editorial Complutense, p. 504.

32 «El espectáculo es lastimoso, elocuente y ejemplar. ¿Será esa la Cuarta Roma que nos reserva el porvenir?», recoge el escritor en el artículo «Triunfantes los fascistas... la cuarta Roma», publicado en *La libertad* el 11 de noviembre de 1922.

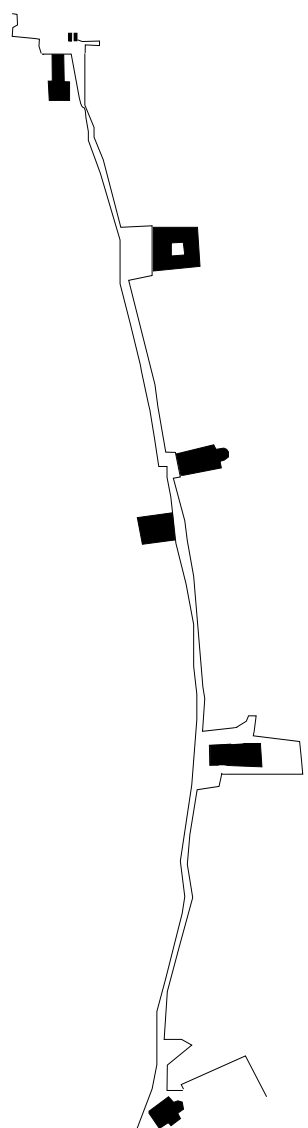
33 En este caso, la analogía se hace siguiendo la evolución de la Roma republicana y su ascensión al Imperio en paralelo a la trayectoria de Estados Unidos desde su independencia —ampliamente estudiada por Vaclav Smil (2010)—. Desde *Juliano, el Apóstata* de Gore Vidal (2010), la expresión «America as Rome» se replica con frecuencia en la literatura y la ensayística norteamericana.

El rito de la creación

El recorrido por esta densa secuencia de nombres, obras y ciudades pretende explicar el posicionamiento de la investigación, basada en la hipótesis de que el impulso creativo, aquel que lleva a los primeros exploradores a lanzarse a un océano aún sin orillas definidas, a los primeros cartógrafos a esbozar a tientas los límites de la tierra o a incipientes compositores a codificar las notas sonoras en tablillas de piedra, está regido por los mismos condicionantes con independencia de la expresión artística que lo soporta: es decir, que no es posible hablar de arquitectura sin hablar de literatura, que cuando hablamos de poesía estamos refiriéndonos a una expresión que sucede siguiendo las mismas lógicas que la arquitectura, el urbanismo, el pensamiento crítico o la técnica. Partiendo de esta premisa se entiende que existen unas «pathos» —huellas— compartidas por las culturas mediterráneas con cuyo análisis, centrado en la perspectiva urbana y su rastro en las configuraciones del espacio público — desde el significado «nollístico» del término—, se accede a desvelar ciertos patrones de generación, destrucción y transformación repetidos a lo largo de la historia. Los ritos urbanos, utilizados como medio de escenificación de poder, atesoran un alto interés analítico puesto que esas marcas y esos rastros—efímeros o permanentes— que esculpen en cada «representación» son únicamente reconocibles y descifrables a través de un acercamiento transversal del «acontecimiento» —siguiendo la teoría aportada por Milton Santos—, entendiendo la apropiación del espacio público como una «obra total»; consecuentemente, son también espacios de exclusión, en los que ritualidades cotidianas —asociadas al trabajo, al ocio o a actividades de dominio popular— sean quizás las de mayor incidencia en las transformaciones formales.

Observando el «rito de la creación», el ejercicio ancestral de «contar historias», es posible entender, apoyándonos en el trayecto dibujado, la sucesión de las «Romas» como una obra coral, de autoría compartida, en la que se suceden arquitecturas y representaciones urbanas. Los actores participantes, con funciones específicas —sean premeditadas o casuales— hacen de sujetos y predicados y se mueven en un espacio público — al igual que el lenguaje y la música, la ciudad necesita de esos silencios sin los cuales tanto los actores como los artefactos escenográficos carecerían de sentido y viabilidad.

No parece casual que las primeras «normas» rituales como instrumento para construir nuevas ciudades —ampliamente estudiadas por Joseph Rykwert en su nombrado *La idea de ciudad*— partan de Roma: «La fundación de la ciudad se conmemoraba con celebraciones periódicas y se plasmaba permanentemente en monumentos cuya misma presencia física fijaba el rito en la tierra y lo conectaba con la forma material

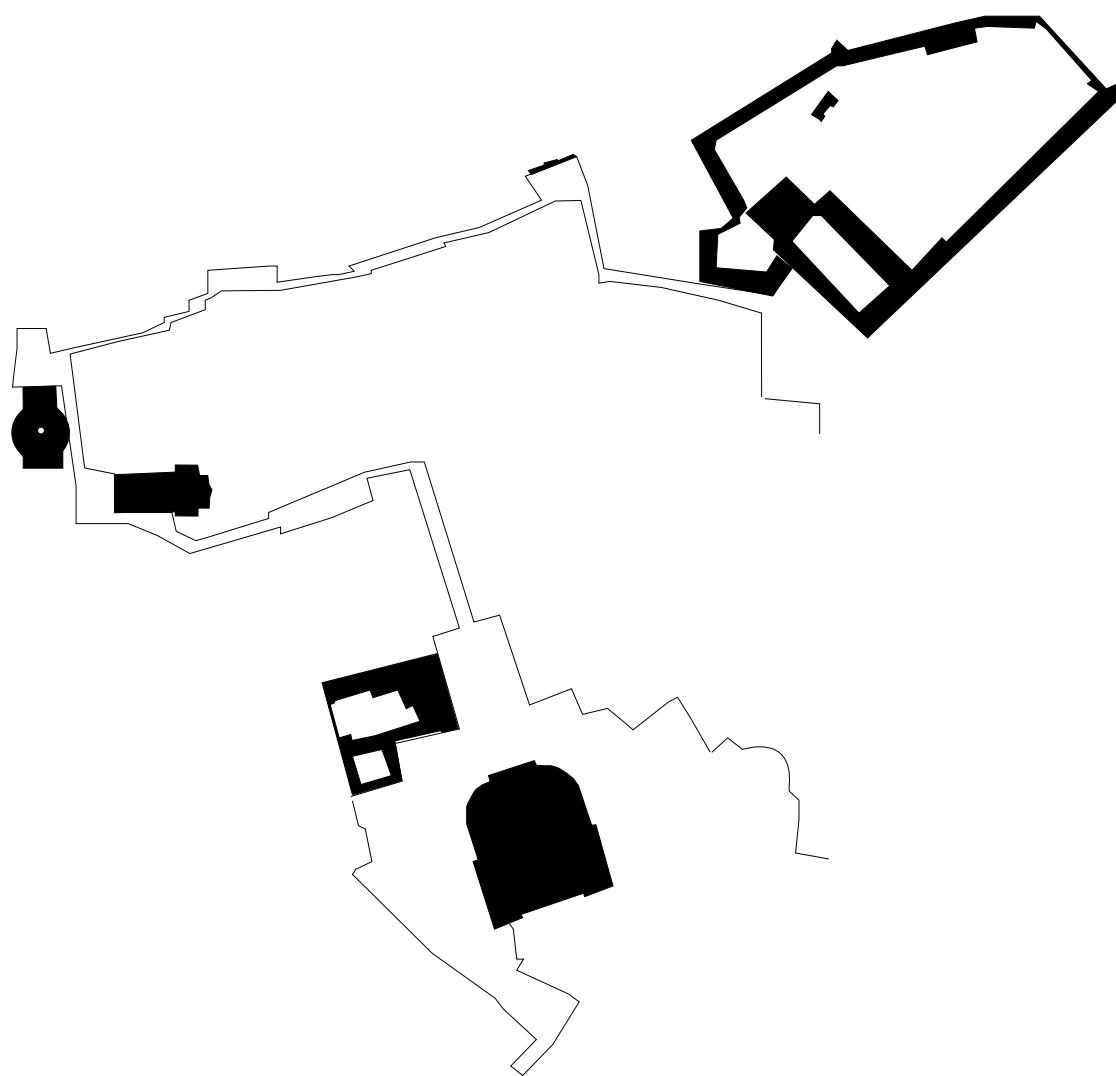


100 | N

Calle San Luis, Sevilla.
Entrada de Carlos V en 1526

Palazzo del Quirinale-Panteón-
Piazza Venezia, Roma.
Recorrido de Adolf Hitler
el 4 de mayo de 1938

TRASLADAR 86



de las calles y de los edificios.» Si el rito es un fenómeno inherente al hecho urbano lo es por ser un proceso creativo que, al igual que la escritura, necesita de protocolos previos de acercamiento, tanteo y exploración. La potencia mitológica que aguardan en las piedras —y el polvo— de Roma, desde las primitivas alojadas en la tradición oral a las últimas alojadas en el último intento de reconstruir su componente imperial a través de la intervención urbanística de la EUR, permiten que sus variantes, todas esas «Romas exportadas» sean deudoras de la original.

A pesar de enfocar el estudio en la referida secuencia de herencias en torno a Roma, existen elementos de mayor peso argumental que permiten desvíos puntuales en la línea trazada, incorporando casos, arquitecturas, acontecimientos o personajes que ayuden a entender cómo esa reiterada «creación» es un mecanismo universal y transversal geográfica y culturalmente. A la vez que los mapas del mundo van construyéndose sobre los anteriores, como una obra original en continuo proceso de perfeccionamiento —incluyendo las varias versiones de la Roma cartografiada, desde la teatralidad de Pirro Ligorio a la disección biológica de sus órganos urbanos de Giambattista Nolli—, Luis Cernuda, Marguerite o Jorge Luis Borges traducen e intervienen sus propias ruinas narrativas. Alterando, añadiendo y vaciando prosa y versos, al modo en el que el arquitecto varía las coordenadas espaciales preexistentes, construyen un verdadero «lenguaje indígena» mediterráneo que se basa en un continuo movimiento de herencias culturales.

Peregrinar, imitar, mudar

El poder aliviador —o rendentor— atribuido hasta ahora a las cartografías y a la poesía explica la razón que lleva a Luis Cernuda a utilizar los versos como instrumento para explorar los límites del tiempo y la amargura, emprendiendo su propio viaje-creación. Cuando el poeta declama que «Andalucía es un sueño que unos cuantos llevamos dentro» está indirectamente confesando que su escritura está atada a sus orígenes al igual que Itálica, Híspalis y todas las demás creaciones romanas tiene una matriz común ritual, al igual que el Marco Polo de las *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino reconoce que siempre se debía «partir de una primera ciudad que permanecía implícita, Venecia.»

Recorrer Sevilla a través de *Ocnos* o Venecia a través de *Las Ciudades Invisibles* es como transitar uno de los paneles de Aby Warburg: las culturas escultoras y destructoras de sus tramas y ladrillos se entreveran en una gran obra compartida y colectiva, repleta de borrones e interpretaciones. El ejercicio de pasearlas, por ejemplo, observando únicamente el tramo comprendido entre su cota 0 y + 0.5 m. es una labor de sintaxis



Viajar con la casa a cuestas (I)

El Traslado de la Santa Casa a Loreto, Saturnino Gatti, ca. 1510, Metropolitan Museum, Nueva York

El Traslado de la Santa Casa, Annibale Carracci, ca. 1605, Iglesia de San Onofre, Roma

El Traslado de la Santa Casa con San Juan Evangelista, Giovanni Angelo Canini, s. XVII

El Traslado de la Santa Casa, Francesco Foschi, 1755, Palazzo Apostolico, Loreto

El milagro de la casa de Loreto, Giambattista Tiepolo, 1744, Getty Museum, Los Ángeles

Traslado de la Santa Casa a Loreto, Giambattista Tiepolo, 1743, Iglesia de Santa M^a Nazaret, Venecia

El Traslado de la Santa Casa y San Nicolás, Antonio Liozzi, ca. 1770, Iglesia de San Miguel, Sant'Angelo in Pontano



arquitectónica en la que podríamos detectar técnicas constructivas multiculturales, estilos híbridos, notables errores ortográficos y una gran cantidad de hilos desprovistos de lógica en los que la acción erosiva del tiempo habría transformado azarosamente zócalos, acerados y alféizares. Fundaciones, refundaciones y exploraciones originadas como respuesta al impulso humano por entender el mundo, por expandir los límites del conocimiento, por comprender un origen cultural desconocido.

La hipótesis planteada acerca de las experiencias que marcan las derivas creativas de Cage y Stravinsky en sendas visitas a Sevilla se sustenta en el «traslado», en el movimiento, en el cambio de coordenadas de una arquitectura efímera que, en forma de altar, ocupa transitoriamente el espacio público. Esta relación no viene dada únicamente por el hecho de que estuvieran contemplando un evento «en movimiento», sino porque su presencia allí se apoya, análogamente a aquellos seguidos por Cernuda o el propio Marco Polo, en sendos viajes explorativos. Una huella que marca, al igual que el rito de la *fundatio* a la «Primera Roma», a toda una colección de ciudades que se replican manteniendo su relación nominal, en el plano conceptual, con la original. Indagando en la evolución de ese impulso primitivo por «mudarse», por conocer, por indagar los límites desconocidos del mundo, parece claro que se trata de una acción genéticamente asociada al Hombre: cuando el nomadismo es ya un atavismo, las civilizaciones siguen viajando, cambiando las coordenadas de los espacios —domésticos o urbanos— que habitan.

Uno de los viajes de mayor repercusión en la historia, matriz de otro de los hitos fundamentales de la peregrinación cristiana junto al recorrido penitencial de Jesús de Nazaret en Jerusalén es aquel que protagonizado por la Virgen María, guardando una relación directa con la acción de «trasladarse», de mudarse —«con el mundo a cuestras³⁴»— de un punto a otro. El interés de esta traslación radica en el proceso paulatino de mudanza: la «Santa Casa» —espacio en el que se suceden, entre otros episodios, la Anunciación, el Nacimiento y la Adoración— no se traslada desde Galilea a la ciudad italiana de Loreto en un único trayecto, sino que los ángeles portadores del edificio paran hasta dos veces, alargando el viaje durante cuatro

34 *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestras?* es el título de una exposición acontecida en el Museo Reina Sofía de Madrid en 2010, en la que el comisario, Georges Didi-Huberman, recoge la experiencia de catalogación de la Historia del Arte propuesta por Aby Warburg. El personaje mitológico Atlas da su nombre al conjunto de cartografías reunidas en el nombrado *Atlas Mnemosyne*, y a su vez conduce a las relaciones implícitas entre el «viaje» y Andalucía: el titán es condenado por Zeus a cargar con la tierra en un lugar muy cerca del jardín de las Hespérides.



años³⁵. La épica del viaje es recogida por pintores, escultores y teólogos durante los siglos precedentes a 1291, cuando los cruzados pierden el control de Nazaret por parte de los sarracenos y los ángeles reciben el encargo de «llevar la Santa Casa a un lugar seguro, lejos del odio de enemigos, donde no la puedan alcanzar, donde no la vean.»³⁶. Ese mismo día, se cumple el mandato y la casa es transportada hasta Tersatto, en Croacia, donde permanece hasta el 10 de diciembre, cuando vuela — según el relato de unos pastores, «la Virgen, con el niño en brazos, viajaba sentada sobre el tejado»— hasta Bandeurola, antes del último trayecto hasta Loreto.

El relato es referido por Guillermo Altares en uno de los capítulos del libro *Una lección olvidada: viajes por la historia de Europa* (2018), con el título de «Ese pintor fue un desalmado»: Roma, 1604» en el que recorre las implicaciones de la Reforma y la Contrarreforma en la obra de Michelangelo Caravaggio. El escritor cuenta cómo siendo ya «el pintor más famoso de la ciudad» recibe el encargo de decorar la iglesia de San Agustín de Roma. Junto al fresco del *Profeta Isaías* de Rafael y la *Virgen del Parto* de Jacopo Sansovino, en la nave izquierda, Caravaggio pinta una de las obras

Madonna de Loreto
[detalle de los pies de la Virgen
y de los de un campesino],
Michelangelo Caravaggio, 1604,
Iglesia de San Agustín, Roma.

35 El acontecimiento viene recogido en el *Breviarium Romannum* diciendo que «su casa natural [la de Nuestra Señora], consagrada con los divinos misterios, fue trasladada por los ángeles del poder de los infieles a Dalmacia, primero, y después al territorio de Loreto.» En: Puche, J. A. M. (2002) *María en la literatura y en el arte*. Madrid: Edibesa.

La tradición es ridiculizada por los protestantes, pero responde con exactitud a las demandas de la Contrarreforma: «una exaltación épica de santos y Vírgenes.» Altares, G. (2018). *Una lección olvidada: viajes por la historia de Europa*. Barcelona: Tusquets Editores.

36 López, E. M. (2006). «El transporte aéreo más importante del mundo.» *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, n. 27, pp. 223-236.

maestras de la pintura occidental: la *Madonna de Loreto* o *Virgen de los Peregrinos*. El cuadro —de 260 cm x 150 cm y pintado en el año que subtitula el capítulo de Altares—, es un encargo de la familia Cavalletti para su capilla; en vez de hacer uso de la iconografía tradicional, el pintor no representa una escena aérea sino que recurre a una escala cercana, asentada en la tierra, donde la acción transcurre en el umbral de la casa³⁷. La composición demuestra un gran poder de conexión con la sociedad, convirtiéndose pronto en una obra enormemente popular, en una ciudad que, siendo el epicentro de los caminos rituales europeos, recibe mareas de peregrinos que se ven reflejados en los campesinos que se arrodillan frente a la «Santa Casa» dibujada por Caravaggio. El cuadro, así, se podría leer como un ejercicio de metalingüística, puesto que a la vez que representa una peregrinación, se erige en foco de peregrinaje. Esta capacidad de dialogar con el espectador se explica, quizás, por dos circunstancias: primero, por la naturalidad con la que es representada la figura de la Virgen, tanto por sus facciones³⁸, ropajes, y por tratarse de una escena «terrestre» en detrimento de la tradicional perspectiva aérea, y segundo, por el doble zaguán que emerge al entrar en juego el remarco marmóreo en el que se inscribe, que hace pensar que los propios peregrinos se encuentran también apostados en una suerte de umbral.

Siete siglos después del viaje de la casa desde Nazaret a Loreto —con sendas paradas en Croacia— otro artefacto cruza el Mar Adriático —en sentido contrario y por el medio acuático—: a finales de 1979, Aldo Rossi recibe el encargo por parte de Paolo Portoghesi —director de la sección arquitectónica de la Bienal de Arquitectura de Venecia— de construir un teatro efímero de pequeñas dimensiones, cuyo proceso proyectual y constructivo debía quedar recogido en la exposición «Venecia y el espacio escénico», impulsada a finales de 1979 en el Palazzo Grassi³⁹; a pesar de que el *piccolo* Teatro del Mundo es pensado para tener una vida corta —con una

37 El equilibrio espacial que plantea Caravaggio recuerda inevitablemente al citado Adán y Eva de Masaccio, en el que el talón de Adán mantiene en suspense el carácter interior o exterior de la escena. El hecho de que el pintor desestimase la representación tradicional es más notable si cabe cuando se piensa en la magnitud de un viaje sobre las nubes, que siendo hoy una práctica factible, debía ser considerada una gesta propia de la deidad; sin embargo, Caravaggio prefiere presentar la casa aterrizada y una Virgen cercana, terrestre.

38 Altares recoge cómo el historiador de la Roma Clásica Paul Veyne escribe en sus memorias *Et dans l'éternité je ne m'ennuierai pas* la impresión que tuvo al contemplar por primera vez la obra: «El rostro de la Virgen parecía inspirado en el antiguo mármol de una diosa pagana.» Altares, op. cit.; 185.

39 Lobsinger, M. (2017). «Teatro Del Mondo: Aldo Rossi.» *Companion to the History of Architecture*, vol. 5, n. 41.

Viajar con la casa a cuestas (II)

Diógenes,
John William Waterhouse, 1882,
Art Gallery of New South Wales

Up [escena], Walt Disney Pictures,
Pixar Animation Studios, 2009

El Traslado de la Santa Casa
[detalle y montaje],
Annibale Carracci, ca. 1605,
Iglesia de San Onofre, Roma

El Mago de Oz [escena],
Metro-Goldwyn-Mayer, 1939

Escenografía flotante,
Giovanni Grevembroch, 1794

Traslado de *Cúpula Geodésica*,
Buckminster Fuller, 1958

Floating Island, Robert Smithson,
1970

Teatro del Mundo, Aldo Rossi, 1979

Traslado de casa durante *La minga*,
Chiloé, Chile, 2012

Transporte de casa,
Los Ángeles, 1963

TRASLADAR 92



materialidad que recuerda a los recursos básicos de la «Santa Casa»—, representa la permanencia de la arquitectura efímera y la preeminencia de la «tipología abierta y plural»⁴⁰ frente a la «tipología» doctrinaria.

Rossi considera Venecia como la capital del agua, donde además de cielo y tierra, construcciones como puentes, mercados y teatros son clave para la definición del paisaje urbano; a pesar de los limitados recursos financieros y las acciones que los fuertes vientos lagunares podían incidir en una estructura de 25 m. de altura, Rossi proyecta el teatro con una idea clara: construir un reflejo de un modelo anterior. Reclamando la potencia mágica y efímera de los teatros flotantes de espectáculos carnavalescos que recorren la ciudad en el siglo XVIII y apoyándose en una *veduta* de Vittore Carpaccio —que representa el puente de Rialto cuando aún era de madera—, revierte lo testimonial de la idea inicial para presentar el Teatro del Mundo como el «heredero de todas las arquitecturas venecianas».

Se trata, por lo tanto, de un ejercicio de relectura, de traducción, en el que como ocurría cuando Luis Cernuda interpretaba a Hölderlin —o más recientemente Andrés Trapiello a Miguel de Cervantes⁴¹—, el proceso aporta unos valores distintos a los de la obra original. Una continua variación de la arquitectura a través de una constante interpretación de tipos: a la vez que Tuñón y Mansilla traducen la espacialidad visigoda a un sistema alfabético, del mismo modo que Rafael Moneo traduce la narrativa clásica en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, Hernán Ruiz «El Joven» intercambia la lógica del alminar por la de un campanario cristiano en Sevilla, Peter Zumthor cobija las ruinas góticas de Santa Columba con una nueva estructura semántica o Baldassare Peruzzi ancla un palacio renacentista sobre la base del teatro-fortaleza de Marcelo en Roma. En paralelo al esfuerzo de Sverre Fehn por coser los restos vernáculos en un único verso continuo en el Museo de Hamar, Gunnar Asplund amplía especularmente el tribunal de Gotemburgo a través de una sucinta lente racional. En idéntico ejercicio a la relectura del mito de la Virgen de Loreto realizado por Caravaggio, Rossi proyecta su teatro flotante a través de los recursos argumentales de la «tipología».

40 Sainz, V. G. (2009). «Las distancias invisibles. Aldo Rossi y Walter Benjamin.» *Thémata, Revista de Filosofía*, n. 41, p. 395.

41 Trapiello, A. (2005) *Las vidas de Miguel de Cervantes: una biografía distinta*. Barcelona: Destino.

A modo de barcaza, el teatro es construido en los astilleros de Porto Marghera, y es remolcado hasta la Punta de la Aduana —cruzando la Giudecca y virando en San Marcos—, donde permanece atracado durante la Bienal. El 11 de Noviembre se inaugura, con la basílica de Santa María della Salute de fondo, acogiendo las primeras obras teatrales tres meses después como parte integral de un ciclo de cinco actuaciones dentro del Carnaval del Teatro de 1980, festival impulsado un año antes por Maurizio Scaparro y Portoghesi para revitalizar las actividades escenográficas de la ciudad.

El escenario, espacio central del teatro, es un inusual pasillo que une una puerta y una ventana; la estructura de la planta baja no es centralizada sino que viene dada por la circularidad de las galerías y por la inclinación de un techo puntiagudo. La forma del teatro está dada por la suma de elementos puros: un cuadrado de 9,5 x 9,5 m. con dos escaleras adosadas y un octógono de 6 m. como cubierta. La estructura se erige con vigas de acero tubular, forradas externa e interiormente de madera. Sobre los cubículos de acceso, dos balcones lanzan vistas hacia la ciudad y la laguna.

A través del teatro, Rossi retoma el concepto de tipología, condensando su teoría en este proyecto que, en palabras del arquitecto, es «el lugar donde la arquitectura acaba y el mundo de la imaginación comienza»⁴². A lo largo de su carrera reitera que la arquitectura ofrece un escenario para la vida con espacios públicos que son el telón de fondo de experiencias vitales, siendo el teatro una metáfora de sus ilusiones; los espectadores del Teatro del Mundo, además de percibir el espacio escénico del interior, pueden ver la verdadera representación del mundo: barcos, agua, reflejo, niebla y la ciudad⁴³.

El penúltimo capítulo del Teatro del Mundo se desarrolla en un sugerente viaje marítimo para participar en la 31ª edición del Festival Internacional de Dubrovnik,

42 Rossi, A. (1984). *Una autobiografía científica*. Barcelona: Gustavo Gili.

43 «Delante de la Salute, —explica Rossi tras la primera representación teatral— mientras escuchaba la música y miraba la gente acomodarse al interno, recogí un efecto que había previsto. Al ser un teatro que flotaba, desde las ventanas podía verse el tráfico de los vaporetos y los barcos, que entraban en la imagen del teatro, constituyendo la verdadera escena, fija y móvil.» Rossi cit. pos. Nieto, J. Á. G. (2013). *Manual del configurador de tiempos. Taxonomía según las acciones modificadoras ejercidas sobre las formas del tiempo en treinta y cuatro obras de arquitectura*. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, p. 166.

en agosto de 1980, una vez finalizada la Biennale⁴⁴. Tras pasar por Poreč, Rovinj, Osor, Zadar y Nin, recorriendo 640 kilómetros arrastrado por dos remolcadores y apoyado en una gran barcaza, permanecerá sólo tres días en la ciudad croata; durante el viaje, la orquesta que acompaña al teatro —con Giuseppe Marotta de director y Donella Del Monaco como soprano— aprovecha cada parada en la costa de Yugoslavia para llevar a cabo conciertos y representaciones en lo que se convierte en una sugerente gira flotante. Durante los nueve días de travesía se interpreta a Respighi, Marcello o Vivaldi, encargándose la compañía del Teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria de las interpretaciones teatrales⁴⁵. En su regreso a Venecia, el teatro es abandonado en una bodega, en la que se conserva parte de la esfera que coronaba la torre. Mientras el objeto desaparece físicamente, la fuerza de su ausencia multiplica su capacidad de instalarse en la memoria colectiva como uno de los ejercicios arquitectónicos de mayor trascendencia teórica.

La estrategia rossiana de captar la esencia de la ciudad se hace factible «a partir de la intervención de un objeto preciso, de color discreto, [así como] de una elemental pero segura tecnología, como una barcaza, o bien, como una maquina teatral»⁴⁶. Para ello, utiliza un sistema de signos que condensan referencias nítidas a través de analogías con edificios y épocas particulares⁴⁷. De nuevo aparece como argumento recurrente la repetición, el continuo proceso de pulido, borrado y relectura de referencias primitivas, universales, en el que el Teatro del Mundo podría haberse titulado como un «Nuevo Teatro del Mundo» del mismo modo que la «Santa Casa» no es más que la reproducción —añadiéndole un aura benjaminiana— de un modelo de casa popular.

A este respecto resulta clave la confesión que hace el propio Rossi en su Autobiografía científica: «Rehacer siempre lo mismo para que resulte diferente es algo más que un ejercicio: es la única libertad que puede encontrarse.»⁴⁸ Una lectura transversal de ambas arquitecturas móviles permite recuperar ese «rito de la creación» que explicaba el impulso instintivo de lanzarse a explorar, a viajar. En este caso, además del viaje,

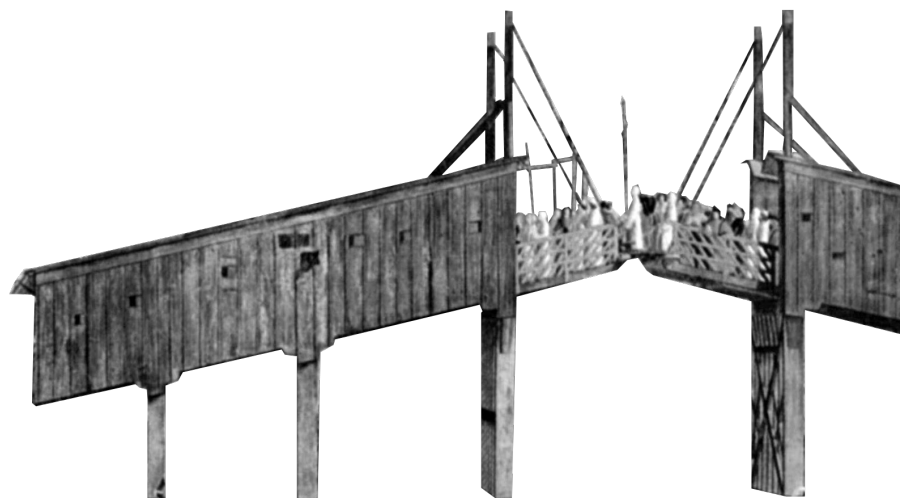
44 Orfeo, C. (2012) «Due progetti di Aldo Rossi». *Esempi di Architettura*, vol 2. p. 4.

45 Pellegrini, A. C. S. (2019) «E il teatro va... Que existe, todos lo dicen; dónde está, nadie lo sabe.» *rita _revista indexada de textos académicos*, n. 11, p. 90.

46 Rossi, op. cit.; 84.

47 Aguilera, A. V. (2018) «Venecia, palimpsestos y ciudades intangibles». *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, vol. 7, n. 14, p. 103.

48 Rossi, op. cit.; 57



aparece la componente teatral como parte fundamental del proceso: protegidos por la tipología, convertida en una «máscara», el arquitecto se desenvuelve con libertad como siguiendo los surcos marcados en la tierra por los anteriores viajeros.

Explica Rafael Argullol en la indispensable *Enciclopedia del crepúsculo* (2005) que el héroe del teatro griego se cubre con una máscara «porque máscara significa persona, y eso significa que somos múltiples». Esta multiplicidad metafísica que evoca Argullol se desdobra en dos planos: en el plano temporal y en el físico, los tipos arquitectónicos viajan y se replican. Así lo han entendido otros tantos arquitectos y artistas, escritores y músicos. Desde John Hedjuk con su «Mascarada de Berlín» —en la que se posicionan estructuras representantes de modelos universales tomando un papel teatral, en la que la posición de cada una cambia el relato, cambia «aquello que podía suceder»—, pasando por Federico García Lorca y su Barraca —una camioneta con la que su compañía recorre los pueblos de provincias despobladas representando obras clásicas del teatro español, en la que viajan acumulados actores, escenarios, y vestuarios—, por Robert Smithson y su irrealizada «Isla Flotante para Viajar Alrededor de la Isla de Manhattan» —una porción de «tierra, rocas y árboles» remolcada por una barcaza en homenaje a Frederick Law Olmsted⁴⁹—, hasta las cinco versiones de «La Isla de los Muertos» del pintor suizo Arnold Böcklin —dispersas entre Nueva York, Basilea, Berlín, Leipzig y Rotterdam—, las Variaciones Golberg de Johann Sebastian Bach —publicadas en 1742 por Balthasar Schmid—, o las recurrentes *49 variaciones para 5 barrios* de John Cage. Todos ellos, separados por kilómetros, décadas y diversas motivaciones, imitan modelos anteriores siguiendo la estrategia común del

Máscara del «Hombre del puente
levadizo» del proyecto *Berlin
Victim*, John Hejduk, 1984

*El Milagro de la reliquia de la Cruz
en el Puente de Rialto*,
Vittore Carpaccio, 1494

desplazamiento, el cambio de coordenadas, en una práctica que recuerda al modo en el que las aves realizan los traslados migratorios por un inconsciente impulso natural.

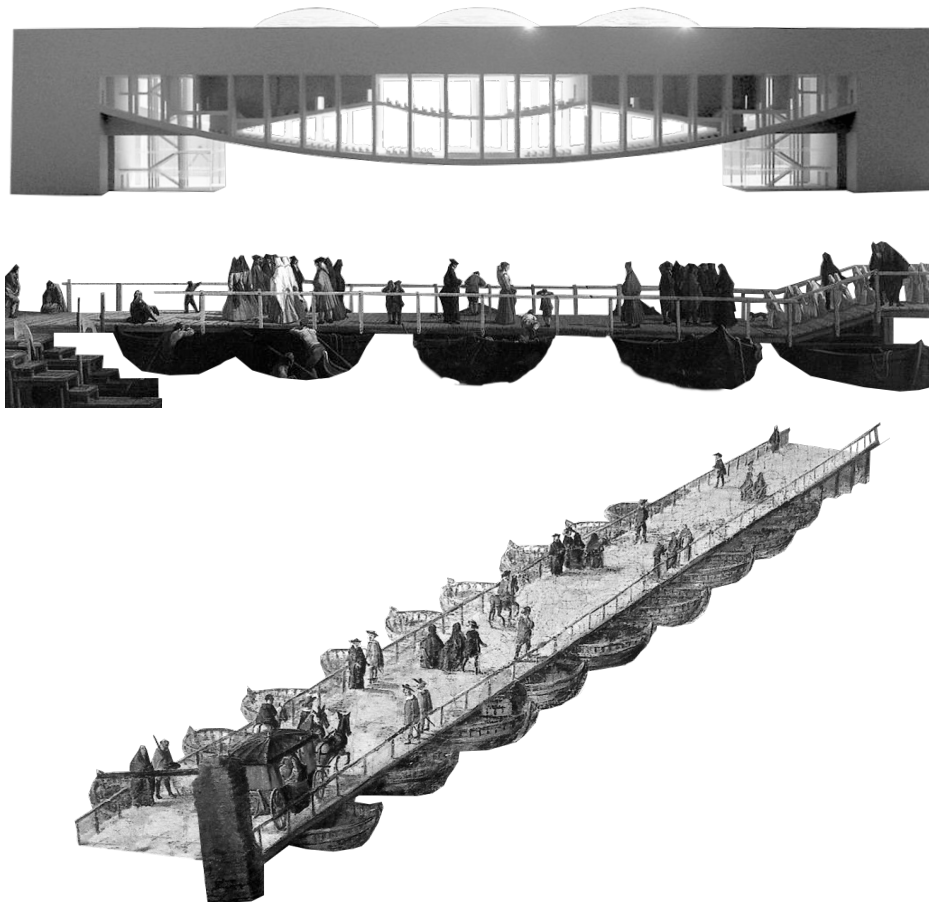
En el proyecto de John Hejduk aparece otro de los tipos elementales de la arquitectura: el puente. Para el parque berlinés, este elemento de conexión entre dos orillas hace de acceso al recinto, sustituyendo a la puerta, superando, en vez de un río, las vías de un tren⁵⁰. A pesar del cambio de tipo —de la puerta al puente—, el significante sigue siendo el mismo: un objeto que habita entre dos realidades, en un estado de liminalidad. Las relaciones venecianas entre puente, rito y puerta son frecuentes: desde Louis Kahn, que describe la ciudad como «punto de encuentro entre Oriente y Occidente» y que proyecta un teatro-puente que no llega a construirse, pasando por los puentes votivos construidos anualmente para las fiestas del Redentore —levantado desde 1577 para agradecer el fin de la epidemia de peste, con una longitud de 311 m. y apostado sobre 14 barcas— y el de la Salute —desde 1631, de menor longitud y complejidad estructural—, hasta el propio puente de Hejduk, convertido en la casa de un personaje metafórico llamado «el hombre del puente levadizo»⁵¹ que, según el arquitecto, «habita entre el cielo y la tierra, entre el pasado y el futuro»⁵².

Los dos viajes por el Adriático explicados van acompañados de estaciones o paradas que parecen preparar al sujeto —u objeto— para cambiar de estado: en una traslación al plano arquitectónico, se podría pensar en una secuencia de zaguanes y espacios intermedios en los que el volumen, la luz y la temperatura se van modulando según se accede o abandona un edificio. Constructivamente, tanto la «casa» como el «teatro» en movimiento permiten, en su mayoría, ser desmontadas para su transporte: los intentos por hacer verosímil el traslado de la «Santa Casa» hasta Italia indican que la estructura de madera fue desmontada y trasladada por piezas en barco bajo la

50 Localizándose en torno a un antiguo cuartel de las «SS», el parque es rodeado por un tren en referencia a los campos de concentración. De Pablos, J. N. et.al. (2019) «El alfabeto de la memoria. Puentes, tiempos y tipos: John Hejduk, Andrea Palladio y Louis Kahn en Venecia.» *rita_revista indexada de textos académicos*, n. 11, pp. 28-35.

51 El puente para la «Berlín Victim» aparece representado como el antiguo de Rialto, cuando aún conservaba su estructura original de madera. La imagen más reconocible del puente en su estado leñoso, aparte de la vista de Barbari de 1500, es recogida por Carpaccio seis años antes para representar la escena del *Milagro de la reliquia de la Cruz en el Puente del Rialto*. La acción transcurre en varios planos a la vez, simultaneando varios tiempos: en un primer plano aparece el final del «relato», mientras al fondo, en el punto medio del puente, espacio de mayor «incertidumbre», se puede ver una procesión previa.

52 Hejduk, J. (1986) «The Space In-Between.» *Perspecta*, pp. 72-93.



Proyecto de Palacio de Congresos,
Louis Kahn, 1972

*Puente votivo para la Fiesta de la
Salud*, Venecia, Luca Carlevarijs,
1720

Vista de Sevilla [detalle Puente de
Barcas], anónimo, 1660

disposición de Elena Angeli, madre del duque de Atenas Guy de la Roche, llegando al puerto de Ancona entre el 8 y el 9 de diciembre de 1294 —tres años después de su partida— y transportada por tierra en los 30 km. restantes hasta Loreto. Por otro lado, en 2004 el Teatro del Mundo es reconstruido en Génova, en el entorno de la Piazza Carimonto, para formar parte de la capitalidad europea de la ciudad. Seis años después, en un segundo intento por negar su carácter efímero, la Bienal de Venecia rememora los treinta años de su montaje en la exposición «El Teatro del Mundo, edificio singular. Homenaje a Aldo Rossi» —en la que se exhiben la maqueta, la esfera metálica original de coronamiento de la cubierta, dibujos, carteles, fotografías y videos documentales—.

A pesar de nacer de raíces dispares —desde la consideración de «Santa» de la casa de la Virgen a lo profano del Teatro del Mundo— y sus intentos por parecer proyectos de arquitectura permanentes o relatos verosímiles, ambas guardan una componente común que radica en el mito, en el icono. Ambos son una «máscara» heredada que

parecen ser una letra del ese alfabeto arquitectónico universal —desarrollados desde la Historia del Arte como intentos por sistematizar el universo y el conocimiento, desde Aby Warburg con su Atlas a George Maciunas mediante las «learning machines»—, en el que ocuparían los puestos de la letra «C» y la «T» —la «casa» y el «teatro»—.

La acción de «trasladar», motora del peregrinaje, se puede reducir, finalmente, a un medio de huida, «salvación» y progreso, de expansión del conocimiento con una hoja de ruta basada en el cambio de coordenadas, en, como explica el dramaturgo Pollux Hernández, «huir del presente, a la Luna o adonde sea, en conquistar el tiempo y el espacio, en cambiar el mundo, en trascender la materia que somos»⁵³. Tras recorrer nombres, ciudades, proyectos y mitos, parece posible reconocer unas pautas de comportamiento en torno a la ciudad, la arquitectura y el traslado: como proceso extendido en el tiempo y a diferencia de otras acciones verbales «súbitas», el «durante» supone una parte fundamental del resultado, en las que las paradas y momentos intermedios, recordando los talones de Adán y la Virgen suspendidos en sus umbrales, dotan de lógica y mérito a la acción; análogamente, la variación, la traducción de modelos para crear esas «nuevas» arquitecturas, esas «nuevas» ciudades «enmascaradas» tras tipos y guiones primitivos, responde a un mecanismo de variación y evolución similar al que siguen el lenguaje y la escritura, certificando la componente de la «imitación» como parte sustancial a ese impulso explorativo que permite «trasladarse de coordenadas.»

En Sevilla, cuatrocientos cincuenta y nueve años antes del trayecto del Teatro del Mundo y doscientos veintisiete años después del viaje de la Santa Casa a Loreto, se desarrolla una nueva mascarada, apoyada en las pautas y protocolos de las peregrinaciones —devocionales y creativas—. Una acción de ocupación del espacio público en el que, como en los proyectos visitados, se produce un «traslado» en el que la *imitatio Christi* se consuma mediante la palabra —plegaria—, el umbral —la puerta— y el proceso —estaciones—, estando siempre presente el peso de la gravedad y la arquitectura como elementos garantes del movimiento: al igual que la casa de la Virgen se traslada por ángeles que hacen de «pórtico», el teatro se posa en una «losa» flotante o los puentes efímeros se apoyan sobre una cimentación de barcas, los traslados de objetos votivos e imágenes se hará siempre auspiciada por básicos elementos arquitectónicos: la casa, la torre, el refugio.

53 Hernández cit. pot. Ruiz, C. C. (2011) «La prehistoria de la ciencia ficción. Del tercer milenio antes de Cristo a Julio Verne.» *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, n. 9, p. 148.



«Trasladar» [Casa Pilatos — Cruz del Campo]

«El viaje es ruptura, y esta ruptura engendra el peligro. Pero al igual que en los mitos de la ruptura del estado edénico, se salda no sólo con el sufrimiento. También con la cultura el viaje conduce al individuo hacia un conocimiento superior del Mundo, el Hombre y de sí mismo. El mensajero —el viajero— es el intermediario entre el secreto de los dioses y de las cosas y los hombres: lo desconocido se entrega a la humanidad.»

Kappler, C. (2004) *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal.

El viaje

En 250 hojas de 22 x 17 cm. de dimensión archivadas en la Biblioteca Nacional¹, con la Signatura Mss/9355, se recoge el viaje del marqués de Tarifa, Don Fadrique Enríquez de Ribera, desde Sevilla a Jerusalén. El periplo comienza un año antes de que la expedición de Fernando Magallanes partiera del Muelle de las Mulas de Sevilla, pero ambos están motivados por el mismo impulso explorativo que había llevado tres décadas antes a pisar «tierra virgen»² al otro lado del Atlántico a Cristóbal Colón. Coincidente con el comienzo de la partida magallánica se promulgan las noventa y cinco tesis de Martín Lutero, que desencadenará el consabido cisma en la Iglesia Católica. Mientras, la nobleza católica también se ve condicionada por la fuerza viajera pero con una clara tendencia hacia la tradición medieval del «homo viator», en la que el «traslado» por espacios sagrados —en detrimento de las exploraciones «conquistadoras»— conduce a la «salvación eterna». A pesar de las diferencias entre las lógicas mundanas y espirituales³, el descubrimiento de América debió suponer la prueba fehaciente de que no estaban todos los límites terrestres dibujados, por lo que cabía la posibilidad de alcanzar las «tierras prometidas» y paraísos terrenales.

1 [Consultado en Biblioteca Digital Hispánica el 01/10/19]. Gracias a su digitalización se puede observar una encuadernación sencilla, de cuero, en la que parecen haberse incorporado refuerzos recientes en sus tapas a base de cintas.

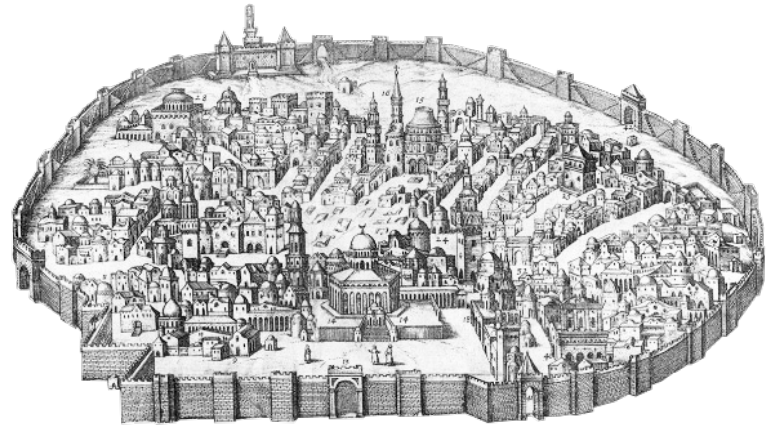
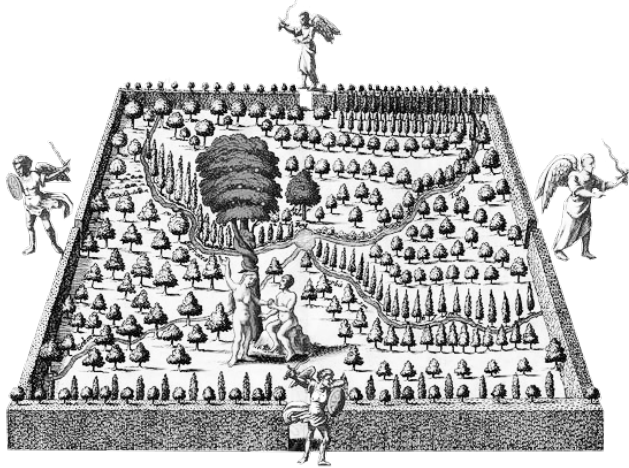
2 Como ya se ha tratado previamente, los nombres dados a América a partir de su primera toma de contacto europea vienen determinados por una óptica parcial, considerando como «Nuevo» un territorio de antigüedad idéntica a la del resto de accidentes terrestres.

3 Resulta difícil, en algunos casos, separar ambas componentes: el propio Cristóbal Colón recoge en sus diarios de viaje que con todo el oro de América se podría reconquistar Tierra Santa, perdida diez años antes de su llegada al continente. En: Colón, C. (2006). *Diario de a bordo*. vol. 295. Madrid: Edaf.

NOTA

Este capítulo tiene el objetivo de desvelar las transferencias espaciales entre el viacrucis de la vía Dolorosa y su trasposición a Sevilla a través del viaje de Don Fadrique a «Tierra Santa». Como todo rito, desde la óptica turneriana, su implantación responderá a tres estados: uno preliminar o de «desvinculación», uno liminal o de «diferenciación» y un último, postliminal o de «integración». La planimetría de la secuencia de espacios recorridos permitirá identificar la incidencia del espacio construido en el desarrollo ritual.

Columna del interior de la capilla de la Flagelación de la Casa Pilatos. Fotografía de Christopher Worthland, 2015. Tratamiento fotográfico de Elab. prop.



Tierras prometidas (I)

Mapa del Jardín del Edén,
Athanasius Kircher, 1675

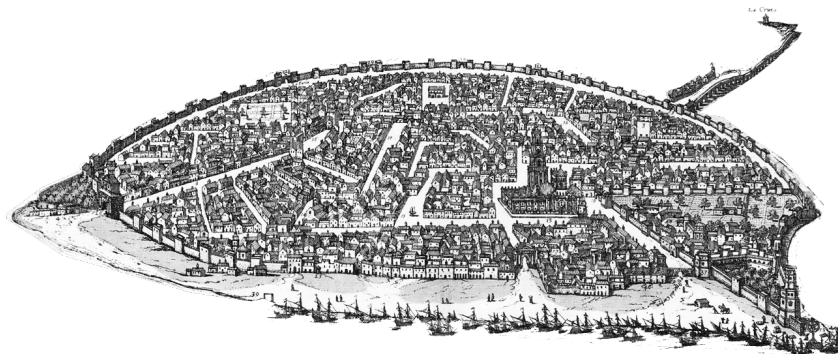
Jerusalem, Braun y Hogenberg, en
Civitates Orbis Terrarum, 1575

El Jardín del Edén con sus cuatro ríos,
publicado por M.B. Synge, s/d

Escenas de la Pasión de Cristo,
Hans Memling, 1470

Destrucio Iherosolime,
Hartmann Schedel, 1493

Sevilla, Braun y Hogenberg, en
Civitates Orbis Terrarum, 1588



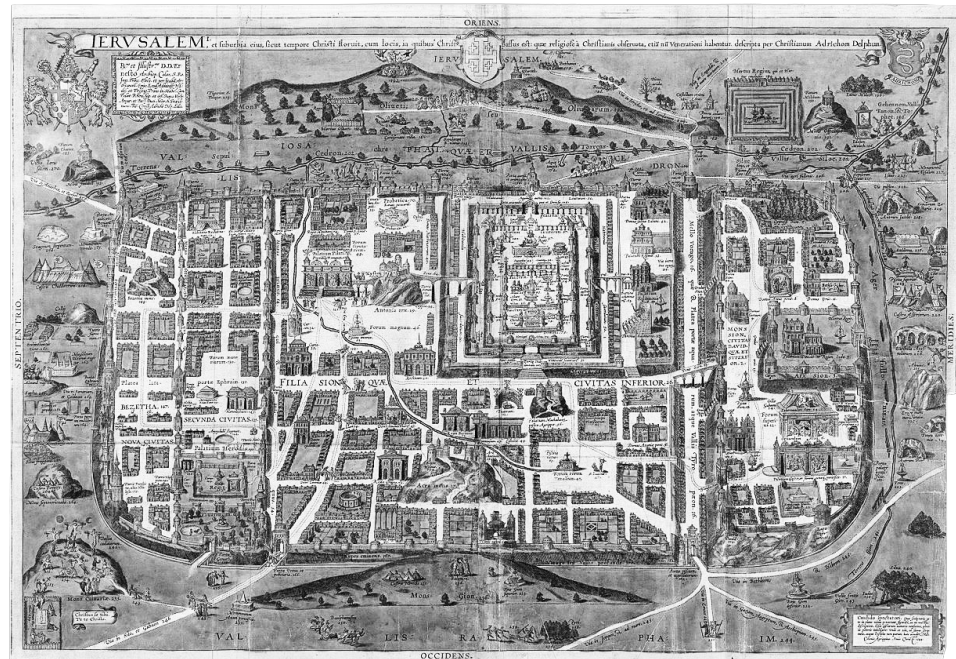
Con el título de «peregrinos», la superioridad económica y social de la nobleza se difumina: tanto de la semántica latina, donde la palabra «peregrinatio» deriva de *per ager* —«por el campo»—, como del verbo árabe *hajj* —«ir a»—, se podría pensar en el peregrino como un viajero que abandona su casa, emprende una ruta y llega a un lugar sagrado⁴. Este proceso tiene como objetivo final encontrarse con misterios religiosos, redenciones y revelaciones con la convicción de que el «recorrer», el cambiar de coordenadas por motivaciones devocionales supone una imitación del trazado de su propia «via sacra»; una escenificación del paso de las almas a los espacios que les deparaba una eternidad prometida.

La potencia simbólica de Jerusalén, inserta en la decantación de los siglos y las culturas occidentales, hace que esos «homo viator» —«hombres caminantes»— tengan la ciudad como referente. Esta denominación alude a un tópico literario que, al igual que la «Nueva Roma», permite entender alguno de los impulsos humanos por moverse y explorar. En este caso la expresión lleva implícita la comprensión de la existencia humana como un camino, un «tránsito» que el hombre debe recorrer. Se trata de una figura también frecuente en la literatura, desde el Ulises de Homero —y el de James Joyce—, que recorre un largo camino para llegar a su destino y recuperar a su mujer, pasando por Eneas, cuyo viaje se traza con el objetivo de fundar una ciudad o El Quijote, cuyo viaje de «autoconocimiento» le lleva a una serie de aventuras y desventuras que van transformando su mente. Todos ellos, al igual que Don Fadrique, consideran su vida una «peregrinatio vitae» —«el viaje de la vida»—, otro tópico literario que supera los límites narrativos para formar parte de los recorridos creativos de arquitectos, pintores y músicos. Se trata de un concepto basado en el carácter pasajero de la vida humana, entendida como «camino» que el hombre debe recorrer hasta llegar a un punto de indeterminada naturaleza, yendo desde paraísos celestes al mero conocimiento de las realidades terrenales.

Los viajes reveladores conducentes a Italia y Grecia para «tocar» la Antigüedad Clásica también se convertirían en peregrinaciones obligadas para Le Corbusier, Louis Kahn, Gunnar Asplund, Alvar Aalto, Rob Krier, Alvaro Siza, John Hejduk o Aldo Rossi⁵. Cuatro siglos antes, esa nobleza devota e inquieta a la que pertenece el

4 Martín, P. (2005) «La Odisea al Paraíso. La peregrinación a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera.» *Arbor*, vol. 180, n. 711-712, p. 560.

5 Le Corbusier, Kahn, Aalto, Siza, Hedjuk y Rossi tendrán sus respectivos encuentros intermitentes con Venecia, convertida no sólo para Don Fadrique y los viajeros de la época en puerta —o puente— de acceso a Oriente sino que continúa siendo, durante el siglo XX, un laboratorio de



marqués de Tarifa promoverá la entrada del Renacimiento en España, una corriente sistémica a la que podríamos considerar en este contexto como la «exploración» de un nuevo camino, siguiendo unas huellas ya trazadas; el descubrimiento de una «nueva ciudad» basada en las trazas de una matriz original.

Tanto en los personajes literarios como en los arquitectónicos, la lectura del relato es la de un sujeto que recorre un camino de autoconocimiento. En ese punto de llegada, el protagonista encuentra la muerte —final más común para los personajes literarios— o el conocimiento de sí mismo⁶. Luis Moreno Mansilla, por ejemplo, en *Apuntes de viaje al interior del tiempo* explica:

*Mapa de Jerusalén de los Santos
Lugares en los que Jesucristo padeció
la Pasión*, Christian Kruik van
Adrichem [Christianus Crucius
Adrichomius], 1584

Al teólogo autor de esta
cartografía se le atribuye la
medida de los pasos recorridos
por Jesús desde el Pretorio
hasta el Calvario.

TRASLADAR 104

experiencias viajeras. La revista *Lotus* dedica en 1991, en su número 68, una monografía a estudiar los registros gráficos resultantes de estos viajes. Serrano, M. (2005). «Louis Kahn en la costa de Amalfi (1929)» *RA Revista de Arquitectura, Valladolid*, pp. 19-30.

6 Esta meta ha sido anteriormente citada a través de Rafael Argullol, pero parte de unas raíces clásicas que pueden explicarse con el Oráculo de Delfos y su repetida alusión al deber del hombre de «conocerse a sí mismo», lo que podría conducir también a una referencia extendida sobre Edipo Rey.

«El recorrer los viajes de los arquitectos es una defensa de un modo de imaginar el proyecto de arquitectura. Es la manifestación de lo diverso y lo específico en la senda del proyectar: explorar su obra, sus escritos y sus bocetos a la luz de las necesarias elecciones que supone representar lo físico, en unos viajes en los que necesariamente los poros se abren sin limitaciones, cuando lo humano reflexiona sobre lo desconocido.»⁷

Para Don Fadrique, el viaje a Tierra Santa tiene unas consideraciones que cambian desde una primera motivación devocional a una última de descubrimiento artístico. Explica Pedro Martín cómo «Donde termina el relato del peregrino comienza el del humanista», en referencia al viaje de vuelta, cuando el noble se detiene en Italia. Aquí su mirada sobre la «arquitectura contemporánea» del momento se transforma, pasando a ser una obsesión vital que le llevará a levantar su referencia en Sevilla siguiendo los cánones renacentistas: siguiendo la cita de Moreno Mansilla se puede plantear cómo leyendo la Casa Pilatos se pueden entender la senda de su viaje, las arquitecturas recorridas anteriormente y la apertura de poros que debió provocarle el periplo.

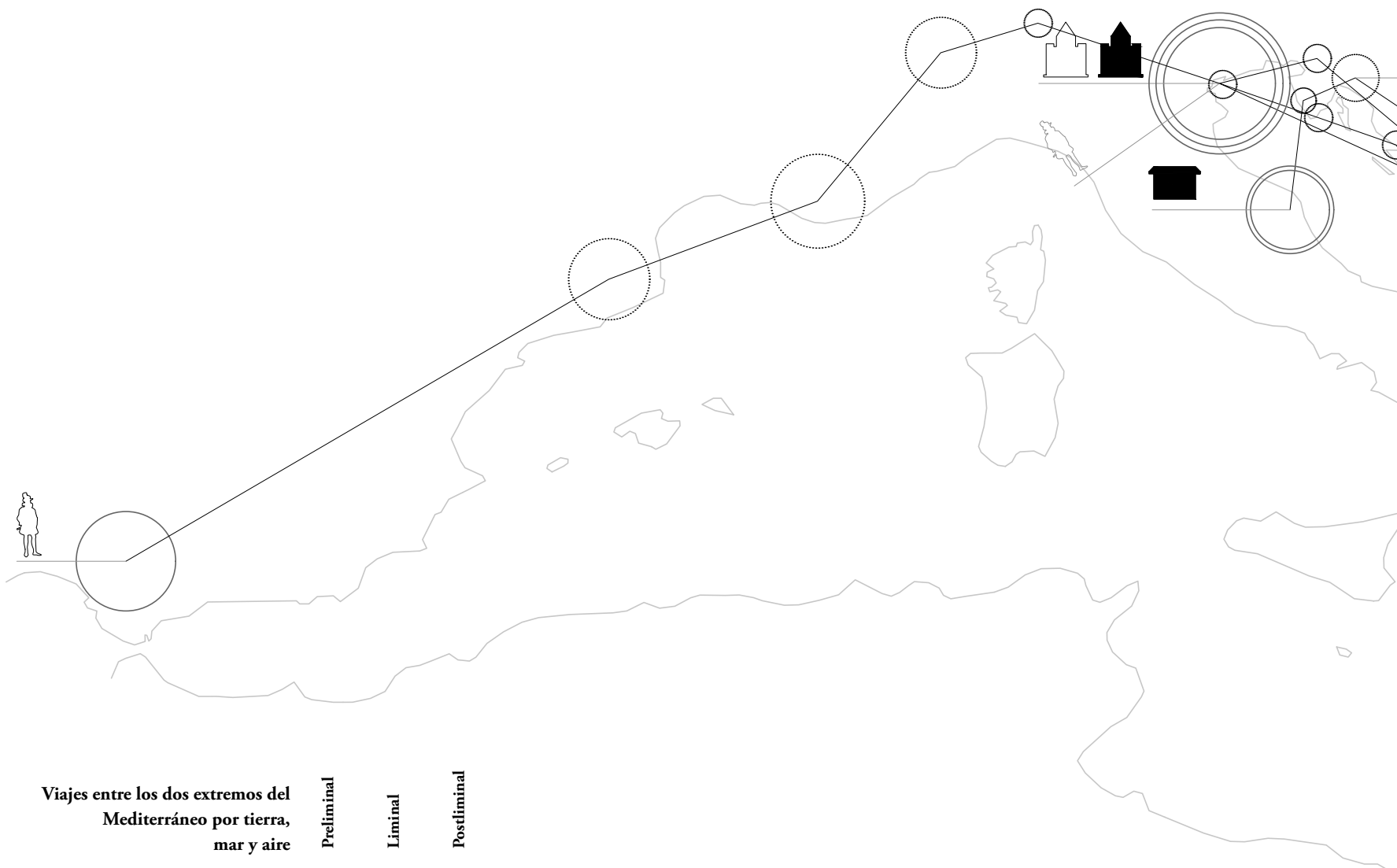
Antes de comenzar el viaje, sin embargo, Don Fadrique ya muestra disposición a extraer no sólo beneficios espirituales de su viaje, tratando de superar esa visión de la peregrinación a Jerusalén como una «excursión ociosa para privilegiados»⁸: en su biblioteca se encuentran *El libro de las Maravillas* de Marco Polo, *La Gran Conquista de Ultramar* y textos de Ptolomeo y Alfonso X el Sabio, además del indispensable *Viaje a Tierra Santa* de Bernardo de Breydenbach⁹. Son libros de viajes en los que, además de la penitencia, se tratan aventuras, geografía, antropología y arte en los que se reconoce una voluntad de conocimiento ecuménico, en los que se adivina una cierta «apertura de poros» previa.

El estatus social de Fadrique Enríquez de Ribera es, desde su nacimiento, altísimo: hijo de Pedro Enríquez de Quiñones —IV Adelantado Mayor de Andalucía— y de

7 Moreno, L. M. (2002) «Apuntes de viaje al interior del tiempo». Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p. 13.

8 Martín, op. cit.; 565.

9 Este libro sienta cátedra entre los nobles interesados en viajar hasta Jerusalén y los Santos Lugares, siendo traducido a varias lenguas latinas. En: De la Cruz, V. D. L. (2019) «Los viajes a Tierra Santa en los Siglos de Oro: entidad y fortuna de un género olvidado.» *Revista de Filología Española*, n. 99, pp. 89-112.



Viajes entre los dos extremos del Mediterráneo por tierra, mar y aire

Preliminar

Liminal

Postliminal

Don Fadrique
Bornos-Jerusalén-Sevilla, 1518-1520



10.200 km. recorridos
10 escalas

Santa Casa
Belén-Tersatto-Bandeurola-Loreto, 1294-?



2.510 km. recorridos
3 escalas

Teatro del Mundo
Venecia-costa croata-Dubrovnik-Venecia, 1980-1981



1.250 km. recorridos
5 escalas





Catalina de Ribera —Señora del Coronil y las Aguzaderas—, hereda el título de Adelantado Mayor de Andalucía, recibiendo durante su vida el marquesado de Tarifa y la Alcaldía Mayor de Sevilla, justo en un periodo en el que los cronistas hablan de Sevilla como esa «Nueva Roma». Este hervidero cosmopolita es una de las razones que motivan, según su testimonio, la peregrinación: además del agradecimiento divino por la conquista de Granada y la costumbre familiar de viajar a Tierra Santa, el conocer el Renacimiento italiano en primera persona supone una fuerte motivación. Nacido en 1476 en la calle Real —actual calle San Luis—, uno de los ejes de mayor signo ritual de la ciudad, se puede trazar análogamente una conexión entre su recorrido vital y sus intermitencias con el rito: sólo un año después de su nacimiento, esta calle será recorrida por Isabel la Católica en procesión triunfal, sucediéndole Fernando II de Aragón en 1508, y las citadas procesiones de Carlos V en 1526, y Felipe IV en 1624¹⁰.

El 24 de noviembre de 1518 el marqués parte de Bornos hacia Jerusalén acompañado de su mayordomo, un capellán y una comitiva de ocho siervos, haciendo paradas en Montserrat, Marsella, Milán —en la que compara las dimensiones de la catedral de Sevilla y el duomo milanés— y llegando el 12 de mayo de 1519 a Venecia —en la que considera «la más hermosa población que hay en la Christiandad»¹¹—. Esta parada la capital de la Serenissima implica una segura primera toma de contacto con el fenómeno ritual urbano, ampliamente extendido por Italia y con mayor incidencia en Venecia, donde la potencia marítima y mercantil había permitido, además de constituirse como una charnela segura entre Oriente y Occidente, un desarrollo artístico híbrido y suntuoso. Procesiones de teatros flotantes se mezclan con festividades como el Corpus o la Ascensión¹², marcando entre los meses de febrero y junio un programa extenso de actividades desplegadas en su espacio público, fuese sólido o líquido. La ciudad se había especializado en esta modalidad de «excursionismo» durante la primavera, recibiendo oleadas de palmeros¹³ que,

10 Márquez, C. F. N. (2013). «La Calle de San Luis de Sevilla.» En: *Patrimonio inmaterial de la Cultura Cristiana*, pp. 703-718. Madrid: Ediciones Escorialenses.

11 Martín, op. cit.; 569

12 En esta fiesta, «la Sensa», las procesiones se traslada al mar. La embarcación del Dux, el Bucintoro se coloca en el tridente que dejan la plaza de San Marcos, San Giorgio Maggiore y la Punta della Dogana.

13 El término palmeros es el utilizado para definir uno de tres tipos de viajeros que emprenden caminos votivos, clasificados en función de su destino: «palmeros» para aquellos que viajaban hacia Jerusalén —en su mayoría trayecto sólo sufragable por nobles y monarcas, debido a las «tasas» aplicadas

como trance hacia Jerusalén, disfrutaban colectivamente de expresiones devotas¹⁴. Don Fadrique sigue el protocolo común entre los viajeros que se dirigen hacia Jerusalén, esperando el tiempo necesario hasta la formación de una flota regular; no es hasta junio cuando la comitiva sevillana parte, junto a 85 palmeros más, rumbo a Tierra Santa en la nao *Coreça*. En el trayecto marítimo se mueven por las islas venecianas del Adriático, enfilan el canal de Rodas y pasan cerca de Chipre hasta atracar en el puerto palestino de Jaffa. Desde el desembarco a la llegada al destino se suceden rezos, se veneran reliquias y celebran la Eucaristía, creándose una atmósfera emotiva que anuncia la llegada al «Paraíso terrenal».

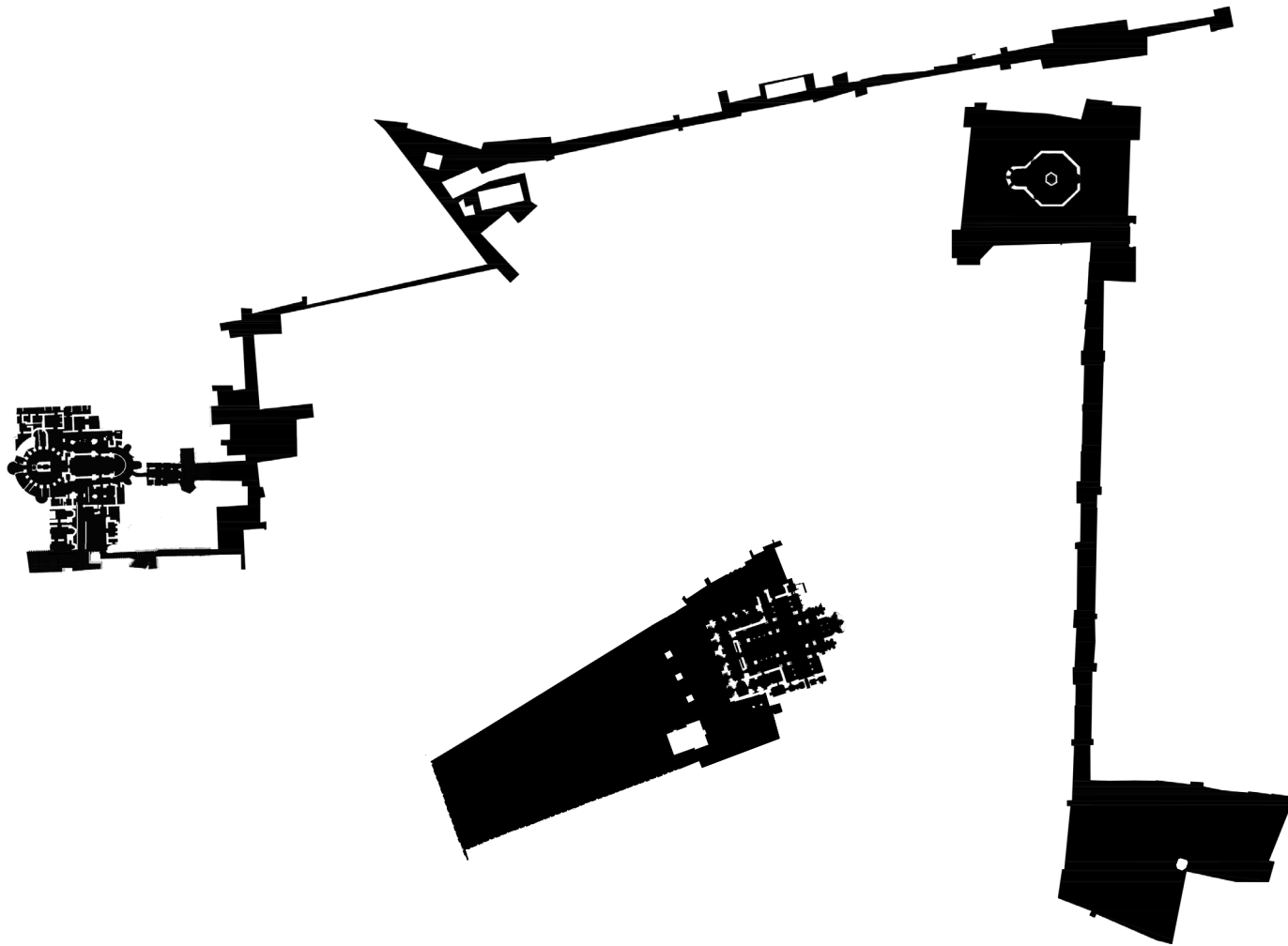
Al avistar Jerusalén Don Fadrique habla de una «laetitia spiritualis», emoción que se respira en el extremo último del viaje iniciático al saberse en la «Tierra prometida»: es entonces cuando entran en juego los ritos de aproximación con el misterio divino, parte del último de los estados del ritual —el de agregación— del proceso comenzado meses atrás en Bornos. Si bien la partida había significado el pasaje de la «separación», diferenciándose como grupo de viajeros en cuanto emprendían la acción, el «traslado» había supuesto un proceso liminal extendido durante los meses de travesía. Por último, cuando llegan a Jerusalén, se consuma el rito, provocando esa «felicidad espiritual» puesto que esta fase de reagregación o reincorporación supone que el sujeto ritual ha conseguido su objetivo de cambiar de coordenadas y encontrarse en un lugar distinto al del comienzo. Una vez se ha consumado el proceso en el plano espacial, comienza otra fase liminal en el emocional, en la que en este «umbral» que supone la peregrinación por los «Santos Lugares», las características del grupo tienen pocos —o ninguno— de los atributos del estado pasado o venidero: se encuentran en una procesión continua, en un estado permanente de fervor.

Aplicando las teorías de Turner y Van Gennep podemos hipotetizar, además, con la instauración de un ambiente más horizontal entre noble y siervos, puesto que según la definición de *communitas*¹⁵ «se suele desarrollar entre los neófitos una

por los musulmanes para poder cruzar Palestina y acceder a la Ciudad Santa—, «peregrinos» para los que se dirigían hacia Santiago de Compostela y «romeros» para los que concluían sus trayectos en Roma. Estos dos últimos se han convertido en sinónimos, mientras el primero implica distintos significados.

14 Esta especialización en una fórmula primitiva de «turismo» se explicita en la existencia de intérpretes en la plaza de San Marcos y Rialto que, financiados por el Dux, ayudaban a los palmeros a sacar pasajes y realizar gestiones comerciales. Martín, op. cit.; 570.

15 La explicación dada por el antropólogo tiene una aplicación directa con el estado votivo del grupo durante su transición por Jerusalén: «la *communitas* espontánea está rodeada por un algo



Unidireccional

Bidireccional
—doble recinto—

Unidireccional

50 | N

**Espacios rituales de «traslado»
recorridos por don Fadrique en
su peregrinación:
Densidades y flujos**

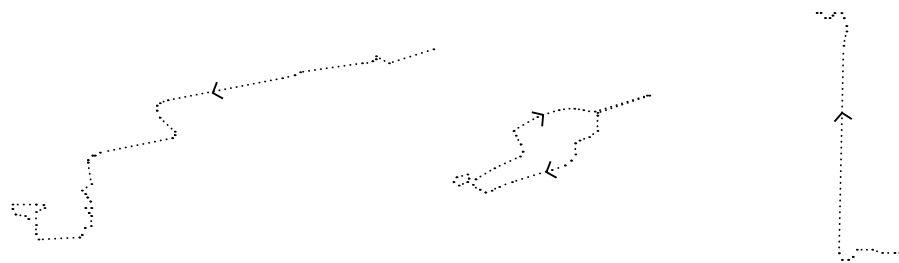
Viacrucis, Jerusalén
Corpus Domini, Venecia
San Giovanni, Florencia
Elab. prop.

TRASLADAR 110

Recinto
Recorrido
Centro
Umbral puerta de S. Esteban
Viacrucis
Iglesia del Sto. Sepulcro

Recinto
Recorrido
Centro
Altar Basílica S. Marcos
Plaza S. Marcos
Iglesia S. Geminiano
Iglesia S. Geminiano
Plaza S. Marcos
Interior Basílica S. Marcos

Castillo de S. Jorge
Procesión penitencial
Plaza de San Francisco



intensa camaradería e igualitarismo y, las distinciones seculares de posición y status desaparecen o acaban homogeneizándose»¹⁶. Este modelo de interacción humana, que surge de forma reconocible durante el periodo liminal, es el que permite a Don Fadrique establecer una relación de fuerte amistad con el músico Juan del Enzina, al que conoce en Venecia, y cuya relación dará como resultado el poemario *Trivagia* —dedicado a Fadrique Enríquez— y la coautoría del cuaderno *Viaje a Italia*.

En la peregrinación cristiana, el romero participa en procesiones, cánticos, rezos y plegarias, en muestras de entrega a tallas, imágenes e iconos y ofrendas, acciones que en su conjunto forman parte de un estado intermedio que da acceso a una vinculación con la divinidad. Lo que en Jerusalén se experimenta recordando la Pasión de Cristo, aunque pertenezca a un territorio protocolario, ya conocido a través del lenguaje oral, la tradición cultural y la lectura de las escrituras, supone, tal y cómo describía Moreno Mansilla, «una reflexión sobre lo desconocido».

Las crónicas de Don Fadrique continúan haciendo referencia a la Iglesia del Santo Sepulcro, clímax del recorrido por la ciudad, en la que los palmeros se confiesan y participan en la eucaristía. A la mañana siguiente el grupo recorre los «Santos Lugares» en una ruta organizada por guías franciscanos del Monte-Sión en la que visitan el oratorio de la Virgen, las tumbas de los mártires, el lugar de elección de Santiago como obispo y varios enclaves patrimoniales, desde el Templo de Salomón a la ermita de la Conversión de San Pablo pasando por el agujero de la Cruz, con la constante exposición de clavos, coronas, astillas de cruz y huesos de santos¹⁷. Por último, antes de comenzar el viaje de vuelta, Don Fadrique visita Belén, Nazaret y el río Jordán a modo de estaciones extramuros.

Tras cuatro meses y cuatro días, en noviembre de 1519, la expedición está de vuelta a Venecia, dando comienzo el último de los «subtrayectos» que engloban el periplo. El carácter de este se diferencia sustancialmente de los anteriores, motivado por el

mágico; desde un punto de vista subjetivo comunica la sensación de un poder ilimitado, pero este poder sin transformar no puede aplicarse directamente a los detalles organizativos de la existencia social y no constituye un sustituto del pensamiento lúcido ni de la voluntad sostenida. Por otro lado, la acción estructural no tarda en volverse árida y mecánica si quienes participan en ella no se sumergen periódicamente en el abismo regenerador de la *communitas*.». Es decir, está definiendo el carácter excepcional del estado liminal, sin el cual no sería viable. En: Turner, op. cit.; 145.

16 Turner, op. cit.; 102.

17 Martín, op. cit.; 574.

interés por conocer las propuestas artísticas surgidas recientemente en Florencia, por lo que Don Fadrique ve oportuno separar las crónicas dimanantes en un volumen distinto, dando lugar a *Viaje a Italia*. En efecto las trazas dejadas de su paso por la península Itálica desde Venecia hasta Nápoles dibujan una trayectoria basada en la *dolce far niente*, en la que la adquisición de obras de arte, asistencia a fiestas y recepciones se suceden. Tras Venecia, el grupo se detiene en Florencia, hospedado por los Medicis. Al igual que en la ida la vivencia del Corpus y la Ascensión habían supuesto una experiencia reveladora para el noble —permitiéndonos imaginar unos hilos invisibles a través del tiempo que lo unen a John Cage y Stravinsky—, aquí asiste a la festividad de San Juan, en la que corren palios, procesionan imágenes y se representan ofrendas en el Baptisterio acompañadas de música.

Tras la parada toscana, visitan Roma durante los meses en los que se prepara la excomunión de Martín Lutero. A pesar de que se tiene constancia de la invitación por parte de León X a varios banquetes y privilegios, el cuaderno de viajes no hace ninguna referencia al paso por la ciudad. Durante mayo de 1520 llegan a Nápoles, suponiendo el punto italiano más meridional del recorrido, para proseguir con dos paradas devocionales, Asís y Loreto. Tras Pisa, Bolonia, Génova y el monasterio de Guadalupe, la expedición llega a Sevilla el 20 de octubre de 1520 consumándose un doble viaje: el ritual sagrado a Tierra Santa y el iniciático-humanístico a Florencia. Esta travesía bicéfala tendrá dos consecuencias importantes en la ciudad de Sevilla al tener papel decisivo en la conformación de una de las secuencias estructurantes de la ciudad, a la vez que germina una tradición de traslados procesionales y ocupaciones votivas del espacio público con implicaciones aún vigentes.

La reacción de luteranos y calvinistas al contexto descrito por Fadrique Enríquez en sendas publicaciones es la de considerar las peregrinaciones mayores¹⁸ como recorridos mercantilizados —calificados de «camino sin pesadumbre»¹⁹—; siendo un signo claro del despegue del capitalismo, el nuevo paisaje sistémico no sólo se apoya en el relevo ideológico de la servidumbre por el capital sino en una apertura de los límites físicos conocidos. Si en el sistema feudal europeo los límites de la mayoría

18 Peregrinos, palmeros y romeros adquieren una nomenclatura específica gracias a que siguen caminos «mayores», mientras el resto de viajes devocionales, independientemente de su escala física, son considerados como «peregrinaciones menores».

19 La Iglesia introducirá cambios dos décadas más tarde con la convocatoria del Concilio de Trento, en el que se recomendará la «peregrinación con prudencia», estableciéndose un nexo con el protestantismo con la consideración del viaje como «senda espiritual».

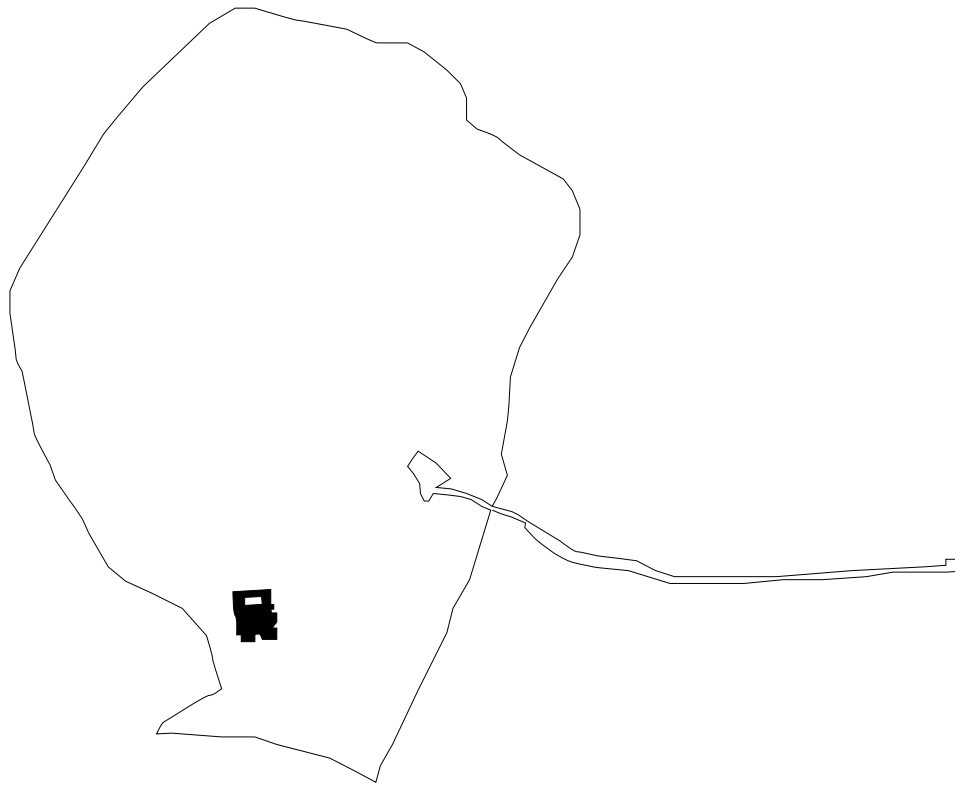
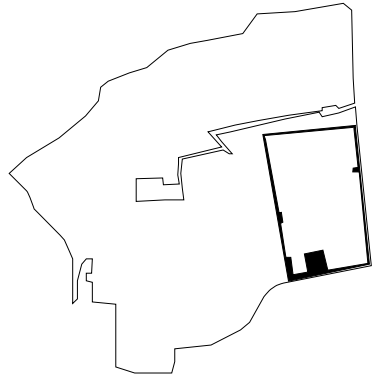
de la población abarcaban un número finito de condados y unos núcleos de población adosados a un hito político-arquitectónico rector encerrado dentro de elementos defensivos, la apertura del modelo de compensación del trabajo y la incipiente libertad de comercio permiten aumentar el capital personal y, consecuentemente, introducir el viaje como actividad mercantil o de simple exploración²⁰. La citada llegada a un continente sin cartografiar «abre los poros» del mundo. Hay realidades análogas, ciudades por descubrir y negocios por explotar.

Don Fadrique es parte de este periodo liminal entre la Edad Media y el Renacimiento en el que las fronteras del arte y la cultura se mueven con facilidad. El viaje, además de responder a sus inquietudes y deberes espirituales, le motiva a introducir en Sevilla parte de lo aprendido. La renovación espiritual y material abarca desde el encargo a Antonio María Aprile de Carona y Pace Gazzini de Bissone de construir sendos conjuntos sepulcrales familiares hasta al mandato de levantar el Hospital de las Cinco Llagas —podría pensarse que inspirado en su paso por la isla «sanitaria» de Rodas—, que será durante décadas el principal hito extramuros frente a su calle natal. Además de estos, aparecen dos hitos de gran repercusión urbana: en primer lugar la instauración del rezo de las entonces siete estaciones del viacrucis, recuerdo directo de su traslado a Jerusalén, siendo reconocido oficialmente por el Papa Clemente VII en 1527, y en segundo lugar la remodelación del «palacio de los Adelantados», de los «Quattor Elementa», de «San Andrés» o de «San Esteban»²¹, rebautizado como «Casa Pilatos» por el canónigo Saavedra a la muerte del marqués en 1539.

La radiografía que hace de aquello que observa, junto a anécdotas y épicas, registra una interesante voluntad de precisión: sin fotografías, instrumentos de medición portátil o cartógrafos de confianza, la herramienta más precisa que tiene el noble para medir es la palabra. De esta forma, se suceden las referencias a mediciones precisas que, sin conocer las fuentes de las que se vale, describen concisamente las dimensiones de aquellas arquitecturas y espacios que considera relevantes, en un ejercicio recuerda a aquellos artistas «recolectores de sonidos» que utilizan la cartografía como instrumento de captación de instantes: «la catedral de Milán tiene

20 Las descripciones de trámites burocráticos, multitudes de peregrinos y visitas guiadas realizadas por Don Fadrique permiten establecer un símil elemental con los modelos turísticos que la consolidación del capitalismo ha construido.

21 Tanto el nombre original de San Esteban —haciendo referencia a la *collación* en la que se localiza a la vez que recordando el punto de partida del viacrucis de la Vía Dolorosa— como el actual verifican la ligazón —consciente y circunstancial— con Jerusalén.



200 | N

Centro histórico de Jerusalén con
la Vía Dolorosa y el recinto
del templo

Centro histórico de Sevilla con el
viacrucis de la Cruz del Campo y
la catedral

Elab. prop.

[...] de largo *quynjentos e treynta* pies hasta el cabo», «Jerusalen es larga y angosta tiene en largo *oy* mil y ochecientos *passos* y en ancho *mjll* y quinientos y dos *avia* tres mili *vezinos* », «la iglesia del Santo Sepulcro es de ancho *quarenta e seys* varas», «que *ay daquj* a lo *delas mugeres dozientos* pasos», «de aqui al monte calvario hasta *do estuuu* nuestro señor crucificado *trezientos* y diez y ocho pasos. De *aquj boluimos* la calle», «de *aquj* subimos al monte calvario por *vna* escalera que tiene *xvj* escalones», «y desde *allj* hasta la capilla *ay* cinco varas»²².

Ese interés por medir los espacios, por dotar al relato de un rigor, será el objeto de estudio de las próximas páginas, en las que se verificará si la concisión métrica del viacrucis original por la via Dolorosa de Jerusalén se corresponde con el inaugurado por don Fadrique en la Cuaresma de 1521. La procesión parte de su casa familiar, la citada Casa Pilatos, cada uno de los siete viernes que preceden al Domingo de Resurrección, estableciéndose la primera estación en una sala que denominó de la Flagelación, y la última en el templete situado en la Cruz del Campo²³.

El viacrucis

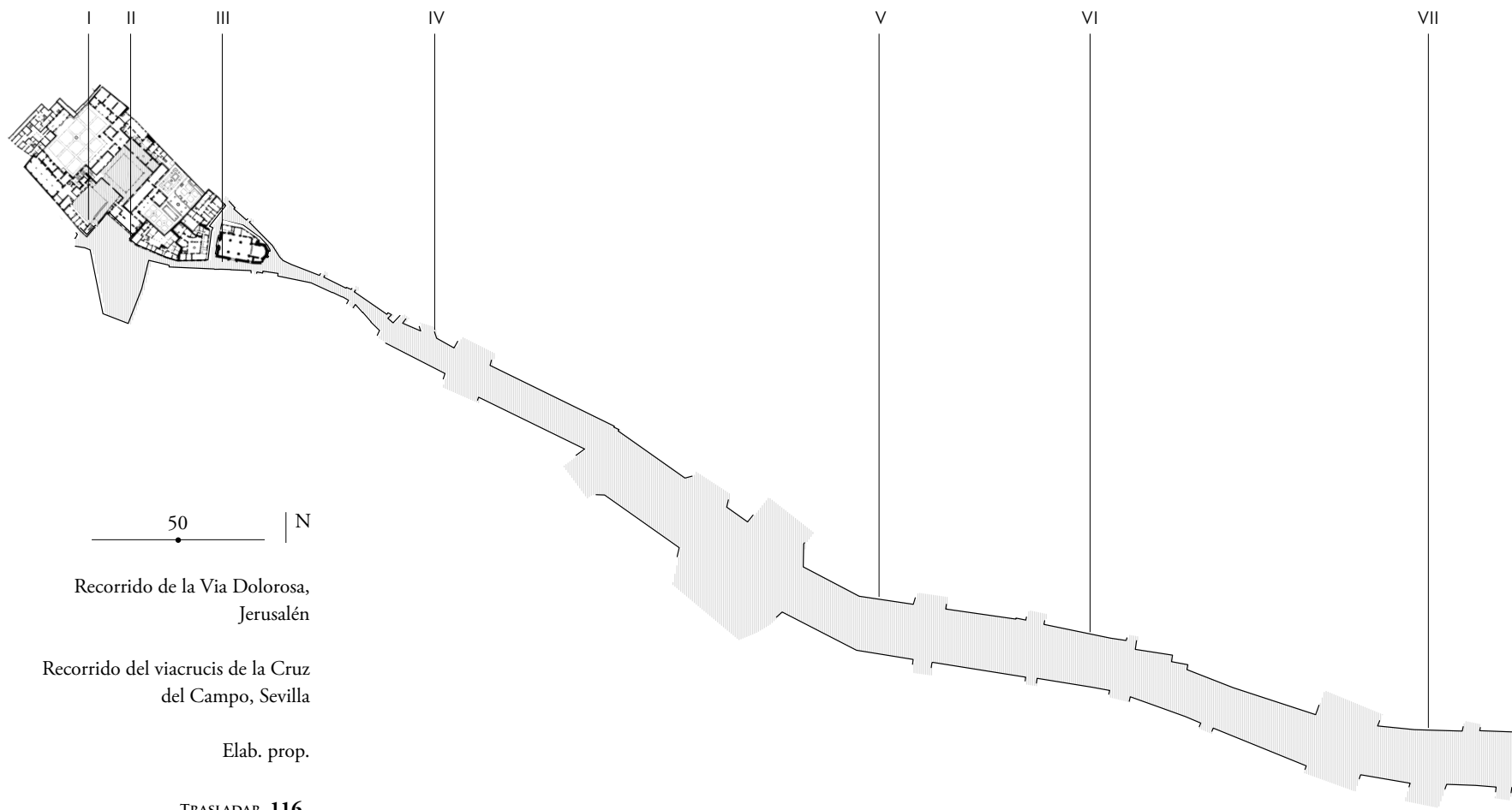
La iniciativa votiva promovida por Fadrique Enríquez se fue paulatinamente insertando como ejercicio popular, uniéndose varias hermandades de penitencia al nuevo trazado. Entre ellas, la de los «individuos negros» de la capilla de Nuestra Señora de Los Ángeles conocida como «Los Negritos»; la del Traspaso de Nuestra Señora de San Benito; la del Cristo de San Agustín, radicada en el convento homónimo; así como otras que se fueron creando con posterioridad y que han ido

22 Existen variantes, correcciones y omisiones en las tres publicaciones que se conservan, que han sido estudiadas comparativamente por Vicenç Beltran Pepió: las que se conservan en Biblioteca Nacional con las referencias ms. 17.510 y ms. 9.355, y la editada por Francisco Pérez en 1606, archivada en el mismo lugar con la signatura R-12740. La investigación revela cómo en las dos primeras se dejaron huecos en blanco rellenados posteriormente, siendo todos datos históricos que debieron ser contrastados. En: Beltran, V. (2002) «El *Viaje a Jerusalén* del marqués de Tarifa: un nuevo manuscrito y los problemas de composición.» En: *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, pp. 171-185. Barcelona: Universitat de Barcelona, Servei de Publicacions.

23 La posición primitiva del crucero se desconoce, pudiendo verificar determinadas fechas: parece que la primera construcción data de 1380, consistente en una cruz de madera (Prieto et. al., 2019); hasta que en 1482, el corregidor de Sevilla Diego de Merlo sustituye la cruz de madera por una de piedra y la cubre con el templete mudéjar (Freire, 2006); como se verá más adelante, en el año 1536 don Fadrique adquiere el humilladero y resitúa el final del viacrucis; mientras que la actual cruz marmórea es tallada por Juan Bautista Vázquez el Viejo, en el año 1572 (Roda, 1999); siendo finalmente restaurada, junto al templete, en 2009.

Pretorio I II III IV V VI

Casa Pilatos I II III IV V VI



50 | N

Recorrido de la Via Dolorosa,
Jerusalén

Recorrido del viacrucis de la Cruz
del Campo, Sevilla

Elab. prop.

VII VIII

IX

X-XIII

XIV

Monte Calvario

997 m.
1321 pasos
1/4 legua castellana

VII

VIII

IX

X

XI

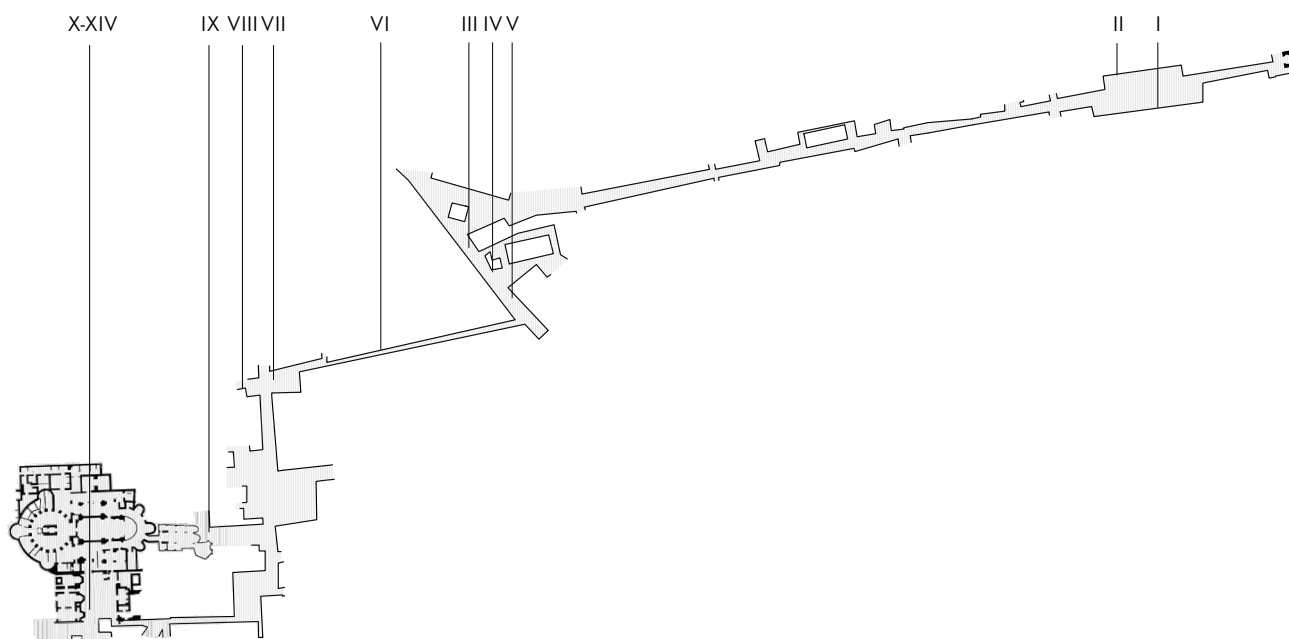
XI

XI

XI

*Cruz del
Campo*

1994 m.
2632 pasos
1/2 legua castellana



VIII

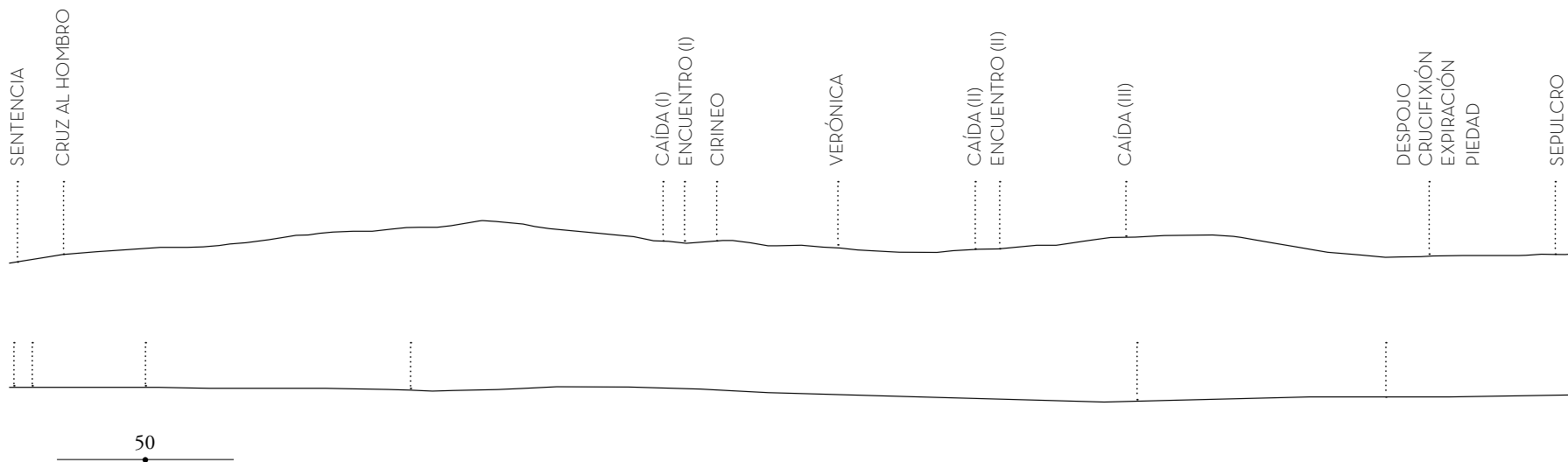
IX

X

XI

XII

XIII XIV



configurando, a partir de ésta, una acción colectiva con importantes implicaciones urbanas. En 1536, tres años antes de su muerte, el noble adquiere el Humilladero y lo desplaza —según la versión admitida hasta el momento— de su ubicación original para que la distancia entre su casa y la Cruz del Campo coincidiera con los mil trescientos veintiún pasos desde el Pretorio al Calvario²⁴ —o 997 m. según las hipótesis del ya citado Christian Kruik van Adrichem—, aquellos mismos pasos que teóricamente había ya recorrido el noble en su visita a Tierra Santa²⁵. A pesar de que todos los estudios referidos al viacrucis reinciden en la hipótesis del cambio de lugar del templete para hacer coincidir las medidas originales, esta resulta errónea cuando se comprueban las distancias confrontándolas con el caso de Jerusalén; con el estudio comparativo de ambas se puede comprobar cómo el trazado desde la casa de la *collación* de San Esteban hasta el humilladero es aproximadamente el doble que el trazado de la vía Dolorosa, por lo que el traslado del templete debió corresponder a otras razones que no ha sido posible identificar. La transferencia o imitación del trazado tampoco puede verificarse a través de sus cambios de cota,

24 Henández, M. E. C. (2015). «Tradición y modernidad en el viaje de peregrinación a Jerusalén del Marqués de Tarifa: influencia en el patrimonio cultural de Sevilla.» *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Hebreo*, n. 64, p. 58.

25 Este traslado arquitectónico, además de significar un claro signo ideológico y espiritual, guarda relación con el origen de la propia Casa Pilatos: el inicio de sus obras está marcado por un préstamo que recibe Pedro Enríquez, padre de don Fadrique, por parte de la Fábrica de la Catedral —organismo perteneciente al cabildo y encargado de gestionar la construcción de la Catedral—, consistente en «cuatrocientas piedras» En: Bernal, A. A. (2011). «El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla. 1483-1505.» *Atrio: revista de historia del arte*, n. 17, pp. 133-172. Se podría pensar en una catedral inserta en una casa, como una «nueva catedral» doméstica, en la que se activa el mismo sistema de transferencias y nuevas fundaciones visitado anteriormente, además de una clara voluntad funcional de reciclado del material sobrante.

Silueta topográfica de la Via
Dolorosa, Jerusalén

Silueta topográfica del viacrucis
de la Cruz del Campo, Sevilla
Elab. prop.

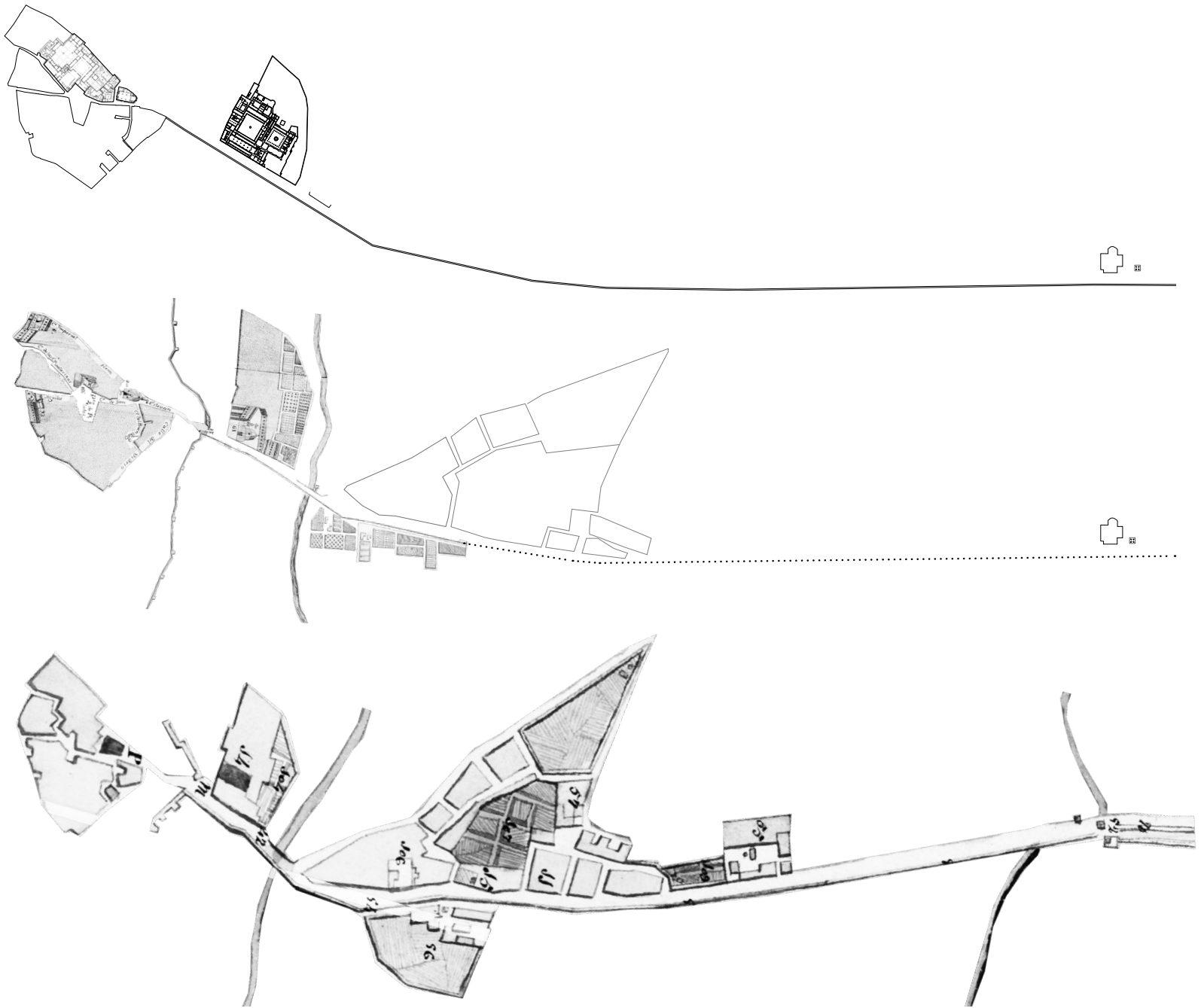
que podría haber sido otra estrategia de réplica: la orografía actual del recorrido presenta muchos menos desniveles que la de Jerusalén. Si bien es cierto que las imágenes que recogen la visión de los Caños de Carmona, la espina en forma de acueducto que acompaña todo el recorrido, dibujan unos desniveles más acusados que los actuales²⁶, circunstancia segura por la existencia del curso del río Tagarete, la diferencia de longitud dificulta una secuencia de cuestas y descensos similares, obviando las radicales diferencias entre el carácter eminentemente urbano de Jerusalén y el híbrido entre la densidad intramuros y la apertura paisajística del extramuros del caso sevillano.

Tampoco la posición relativa de las estaciones se corresponde con las distancias entre ellas, aunque se desconoce el punto exacto donde se encontraban originalmente, siendo las actuales fruto de un intento por recuperarlo a mitad del siglo XX²⁷. Las estaciones —originalmente de número variable, habiendo sido fijadas a lo largo de los siglos mediante reajustes en los Concilios y convenciones litúrgicas²⁸—

26 Se han contrastado las cotas actuales de los dos lienzos aún en pie con el estudio realizado por Alfonso Jiménez en: Jiménez, A. (1975) Los caños de Carmona. Documentos olvidados. *Historia. Instituciones. Documentos*, n. 2, pp. 273-294.

27 En la cuaresma de 1957 los descendientes del marquesado de Tarifa lo restablecen, apoyando la iniciativa las 14 cofradías cuyas imágenes y pasajes se correspondían con las escenas de las estaciones. A pesar de ser nuevamente abandonado a los pocos años, sigue siendo reconocible a través de distintos azulejos colocados a lo largo del recorrido. En marzo de 1975 el Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla retoma el viacrucis pero haciendo el recorrido en el interior de la Catedral, lo que supone la desvinculación definitiva de la mayoría de hermandades con el recorrido.

28 La Santa Sede no se pronuncia a este respecto hasta 1731—Decreto 3 de mayo—, en que decide fijar las estaciones del viacrucis tal y como son presentadas por los franciscanos, con 14 estaciones.



Casa Pilatos—Cruz del Campo

Elaboración propia, 1521

Pablo de Olavide, 1771

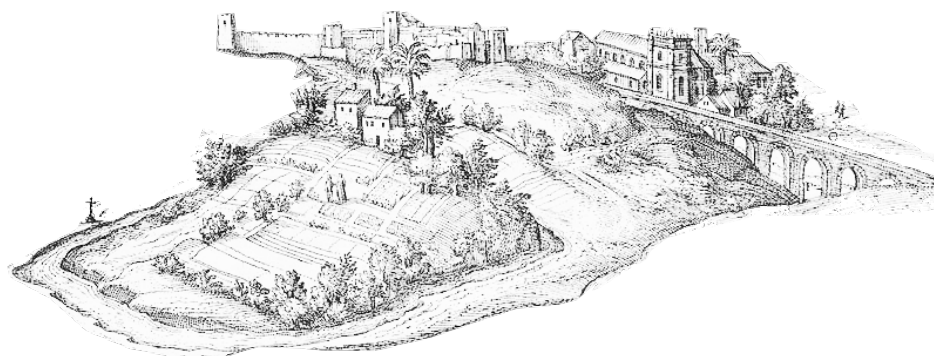
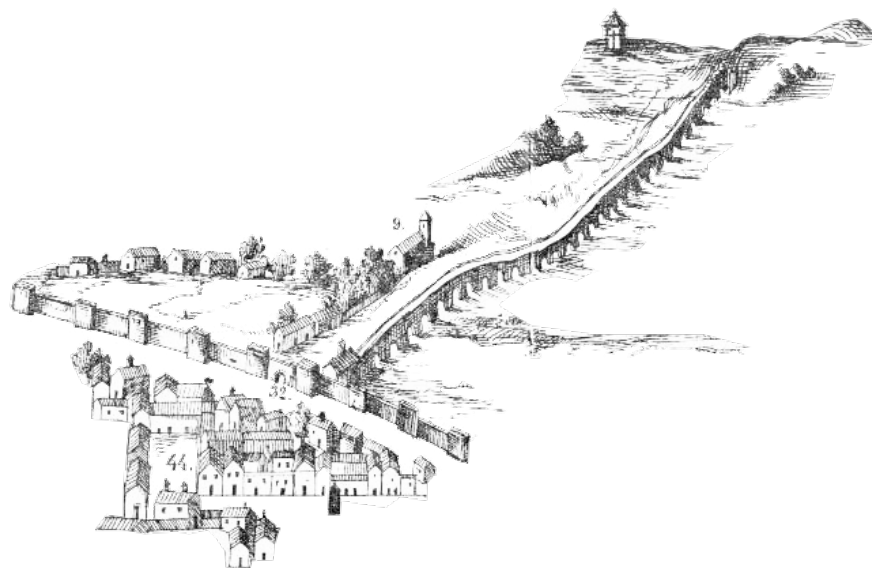
Manuel Spínola, 1827

estaban señaladas con cruces y peanas, siendo de la tipología de «estaciones-cruces», consistente en la propuesta más sencilla dentro de las tipologías de viacrucis²⁹. Una de las particularidades diferenciales del viacrucis de la Cruz del Campo radica en que su recorrido no finaliza en un espacio arquitectónico, en un templo, sino que lo hace en campo abierto, a diferencia del resto de réplicas del entorno: desde el Bom Jesús de Braga al convento de Santo Domingo Scala Coeli³⁰, el centro o *menhir* sobre el que gravitan los movimientos peregrinatorios son santuarios y ermitas. Al caso sevillano se le podría asignar, así, un carácter más territorial que urbano, aunque esta premisa no sería del todo correcta: la decisión de que el viacrucis parta del interior de un espacio doméstico también supone un hecho diferencial cuando la lógica hubiera marcado señalar la primera estación —tal y como posteriormente se haría— en la puerta de la casa. Esto podría venir determinado por el interés de don Fadrique en mostrarse como un hombre de fe, además de un intento por asumir el rol de humanista, urbanita y filántropo a la hora de abrir las puertas de su palacio familiar, o bien como un ejercicio por trasladar con mayor fidelidad el recorrido original partiendo de la flagelación en el pretorio.

Tras comprobar las desviaciones espaciales entre el recorrido realizado en Jerusalén y el planteado en Sevilla, esta última opción no parece probable, habiéndose verificado que el traslado del modelo de viacrucis de Tierra Santa es más simbólico que real. A partir de la muerte del noble, la participación en la peregrinación empieza a decrecer coincidiendo con el auge de las procesiones de penitencia y disciplinas públicas que organizan distintas cofradías fuera de los límites murarios de la ciudad: partiendo desde sus respectivos templos toman la calzada romana de Carmona, señalada por los caños, huertas y el incipiente arrabal de San Benito para alcanzar finalmente la Cruz del Campo. A pesar de que el viacrucis de don Fadrique cae en desuso como práctica cuaresmal, señala una huella indeleble en la memoria de la ciudad que, como en un juego de múltiples escalas, replica el recorrido original, que a su vez era un «imitación» del de Jerusalén.

29 Pedro José Pradillo y Esteban resume estas tipologías en cinco: los de «estaciones-cruces», los de «estaciones-edículos», los de «Calvario-cruz monumental», los de «Calvario-humilladero», y los de «Calvario-Gólgota». Dentro de la primera, la del original de la Cruz del Campo, aparecen otros casos como los de Priego de Córdoba, el Sacromonte de Granada, Alcorisa, Bolarque o las Batuecas. En: Esteban, op. cit.; 73.

30 En ambos casos, además, se incorpora la componente topográfica como parte de la «penitencia». Incorporando la escalera como recurso arquitectónico, el esfuerzo por completar el rezo de las estaciones se dificulta, a diferencia de la planeidad de Sevilla.



Detalle de la secuencia Casa Pilatos-Cruz del Campo extraída de *Vista de Sevilla*, Joris Hoefnagel, publicado en *Civitates orbis terrarum*, 1588 [Georg Braun y Frans Hogenberg].

Detalle de *Hispalis*, Joris Hoefnagel, publicado en *Civitates orbis terrarum*, 1598 [Georg Braun y Frans Hogenberg].

En la escena aparecen el matadero, los Caños de Carmona y curso del río Tagarete. En la parte superior aparece escrito «Qui non ha visto Sevilla non ha visto maravilla»

El itinerario inicial que plantea don Fadrique es una estructura sencilla, basada en un itinerario jalonado por estaciones más o menos equidistantes en forma de cruces que acompañan el camino desde su casa-palacio, que empieza a remodelarse a partir de la nueva perspectiva renacentista —que había sido, a su vez, renovada por sus padres a partir de las antiguas propiedades de un comerciante hebreo y que durante cinco décadas no dejó de expandirse ocupando solares adyacentes³¹— hasta un pilar de la Huerta de los Ángeles, sobre un otero, junto a los Caños de Carmona. El análisis de la secuencia espacial permite entender cómo se trataba de un recorrido en el que se ocupan y transitan diversas situaciones arquitectónicas urbanas, distintos ambientes y atmósferas que forman parte del rito. La sección transversal desde la Capilla de la

31 Falcón, T. (2012). *Casas Sevillanas desde la edad Media hasta el Barroco*. Sevilla: Editorial Maratania.

Flagelación, punto de partida en el interior de la casa, hasta el moderado promontorio en la que se enclava la cruz dibuja una colección de espacios ejemplares: capilla, salón, peristilo, patio, peristilo, logia, patio, zaguán, umbral doméstico, plaza, calle, umbral urbano y espacio extramuros³². A partir de la salida de la ciudad, la arquitectura desaparece para dar lugar al territorio³³, al paisaje, acompañado de varios hitos fundamentales³⁴.

Si el sentido del habitar «se manifiesta en dos dimensiones distintas, la de lo corporal o presencial y la de lo mental o imaginativo»³⁵, en la ocupación transitoria de esta secuencia ambas guardan una clara relación de causa-efecto. Los espacios parecen modularse, adaptarse, para dar cabida a distintas atmósferas enraizadas al mundo sensitivo, en la que los participantes del rito sienten estar recorriendo los mismos pasos y escenas de Jesús. La inmersión en el proceso se realiza de forma gradual — tal y como describiría Victor Turner— a través de una secuencia de tres estaciones: desvinculación-transitoriedad-integración; análogamente, los espacios se adaptan a estos cambios de estado, pasando de un pequeño volumen, oscuro y cerrado, a un espacio completamente abierto atravesando varios filtros en forma de umbrales³⁶.

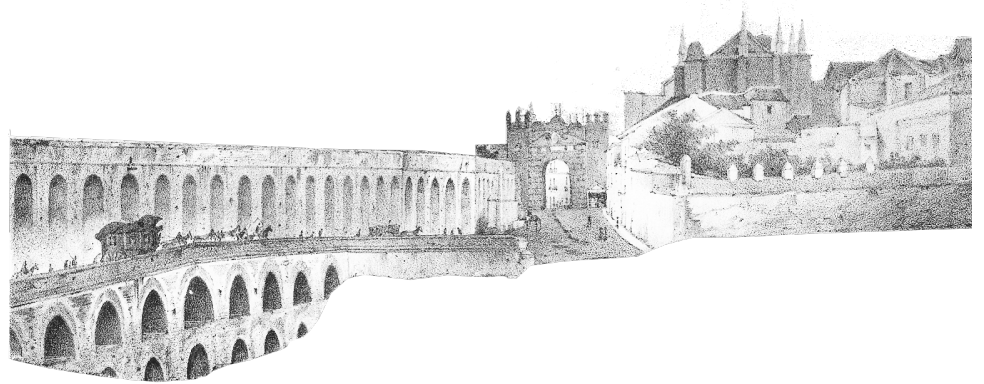
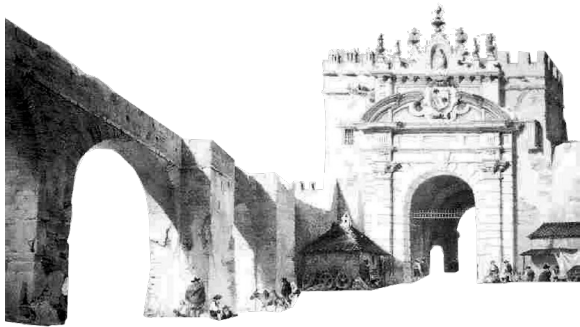
32 Capilla (de la Flagelación), salón (de Descanso o de los Jueces), peristilo, patio (principal), peristilo, logia, patio (del apeadero), zaguán, umbral doméstico, plaza (de Pilatos), calle (San Esteban), umbral urbano (Puerta de Carmona) y espacio extramuros (Caños de Carmona, convento de San Agustín, huertas, puente, arroyo Tagarete, barrio de la Calzada, huerta de Santa Teresa, templete)

33 Siguiendo la cita inicial de Bruno Zevi que indicaba que «toda arquitectura alberga un vacío, un espacio», el recorrido del viacrucis abandona esta experiencia al salir de la ciudad, en la que se invierte el equilibrio entre lleno y vacío.

34 Saldarriaga explica cómo «la naturaleza ofrece una experiencia espacial singular, la de su geografía». A pesar de que el segmento desde la Puerta de Carmona hasta la Cruz del Campo está fuertemente antropizado, posee un sentido espacial diferente del del mundo construido o urbano, ordenado por coordenadas y límites difusos (op. cit.; 101).

35 Saldarriaga, op. cit.; 97.

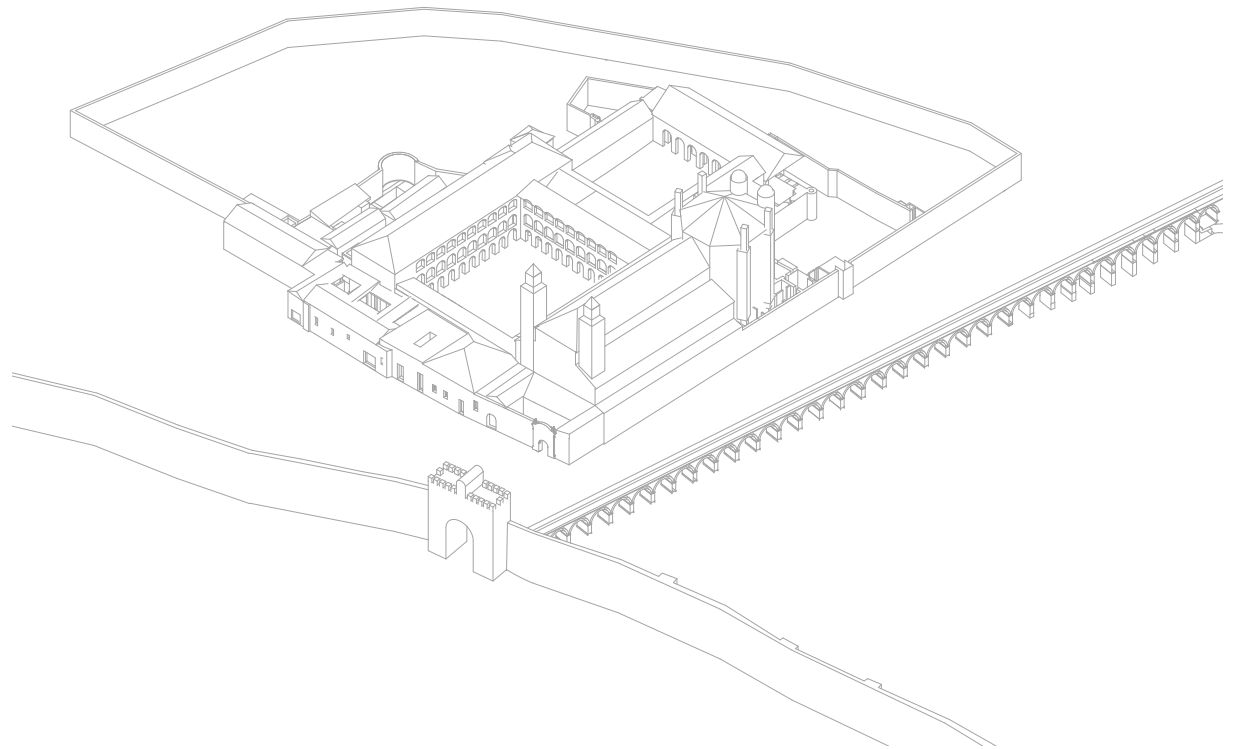
36 En las analogías establecidas en el acercamiento al concepto de rito entre arquitectura y música, se podría entender como de esta forma, la experiencia de la arquitectura es similar a la de la música, en tanto en cuanto se suceden diversos momentos de intensidad sonora y emocional. Saldarriaga (op. cit.; 220) habla de que «la construcción de la experiencia de la arquitectura a lo largo de la vida de una persona equivale a la construcción de una vasta partitura musical a la que diariamente se añaden nuevos fragmentos, unos derivados de temas anteriores, otros con tema completamente nuevos.». Viendo la sección cartografiada posteriormente del viacrucis, léida como una partitura en la que se producen altos y bajos, aperturas y oclusiones, contrastada con las transformaciones urbanas de las que es objeto, se accede a tejer una relación directa entre la creación musical —artística, en general— y el devenir de las ciudades como ese relato lleno de tachaduras, añadidos y notas.



Richard Ford,
Puerta de Carmona, 1830

Francisco Javier Parcerisa, *Caños de Carmona*. En *Recuerdos y bellezas de España*, 1839-1872, 1855

Hipótesis del conjunto del convento de San Agustín, la puerta de Carmona y los Caños a finales del siglo XVII. Elab. prop. en base a los estudios de M^a Teresa Pérez Cano y Eduardo Mosquera Adell en el *Asesoramiento en la redacción del Plan Especial Convento de San Agustín*, 2019



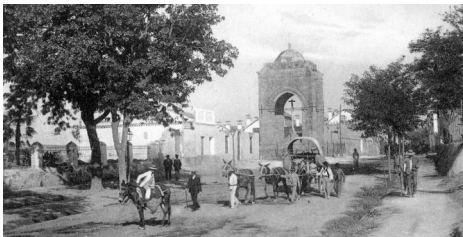
Por lo tanto, el tema del límite supone quizás el elemento clave: con los límites arquitectónicos se siente que se está en un lugar definido o indeterminado, controlado o fluído, medible o inabarcable. Las jerarquías espaciales que llevan desde la capilla al templete se hacen evidentes, encontrando centros de atención —el propio interior de la capilla, con una columna en su centro recordando el momento de la flagelación de Jesús, y la cruz de crucero del templete, incluyendo el convento de San Agustín y los Caños de Carmona— junto a espacios y arquitecturas carentes de interés. Este hecho es relevante al tratarse el viacrucis de un ritual de «experiencia consciente», en el que el espacio debe disponer de una cierta simbología diferencial y en la que los participantes están concentrados y meditantes, a diferencia de otros flujos, eventos y acontecimientos casuales, cotidianos o de «experiencia inconsciente».

El hecho de que el traslado se realizara por parajes abiertos y expuestos, es decir, que abandonara la protección del recinto amurallado, conduce a que al anochecer se produzcan actos vandálicos contra las procesiones³⁷. Esta inseguridad lleva al cardenal Niño Ladrón de Guevara a ordenar que las hermandades hagan estación de penitencia a la Catedral, exceptuando a las de Triana, que debían hacerla hasta la iglesia de Santa Ana. En 1625, veinte años después de la decisión del cardenal, un heredero de don Fadrique intenta restaurar el viacrucis con el apoyo del Arzobispo de Sevilla, Diego Guzmán, quien redacta y firma unas reglas que recogían cómo y cuándo debía hacerse.

Si hasta entonces el viacrucis comenzaba en la citada capilla de la Flagelación, ahora la primera estación se traslada a la fachada del palacio con una cruz de jaspe mientras la número doce —no habiéndose aún incorporado las últimas dos— se mantiene en el templete de la Cruz del Campo. A pesar del intento, vuelve a caer en desuso por la consolidación de las estaciones de penitencia a la Catedral; el interés de don Fadrique por incorporar el peregrinaje en la ciudad como actividad votiva, trasladando la «atmósfera» devocional de Jerusalén a Sevilla, se proyecta de forma indirecta en la configuración de la actual Semana Santa³⁸. Este patrimonio inmaterial que transforma radicalmente los parámetros urbanos cotidianos, convocando una

37 Hernández, op. cit.; 62

38 Actualmente se realiza el viacrucis de la Pía Unión, convertida en Hermandad, en el interior de la Casa Pilatos; se mantienen, a pesar de la reducción en el recorrido, permanencias físicas que mantienen los vínculos con las instituciones fundadoras: abre el cortejo la Cruz de las Toallas, de la Hermandad de los Negritos, y participan el estandarte del Santo Cristo de San Agustín de la Hermandad de San Roque, el estandarte de San Juan de Ribera de la Hermandad de San Esteban y el estandarte de la Pía Unión, que antecede al relicario con el Santo Lignum Crucis.



Disciplinantes y penitentes en el
entorno de la Cruz del Campo,
Ánonimo, siglo XVII

Cruz del Campo, Nicolas Chapuy,
1844

*Vista de Sevilla desde la Cruz
del Campo*, Manuel Barrón y
Carrillo, 1845

Postal del templete y «la Calzá»
circulada en 1912

suerte de *happening*, mantiene la estrategia del traslado y exhibición por el espacio público de una determinada colección de arquitectura y artefactos: la referencia de la estructura litúrgica primitiva basada en una Cruz de Guía, un palio para cubrir la custodia y puntos de luz portados por los devotos, es imitada por la estación de penitencia a la Catedral determinada por Ladrón de Guevara, habiéndose consolidado y complejizado con el paso del tiempo. Aunque sean reconocibles diferencias en número de participantes, asistentes, introducción de accesorios e introducción de elementos contemporáneos, se mantiene la lógica del traslado, ahora de imágenes, el uso del palio como expresión mínima del refugio arquitectónico y la participación de un cierto número de sujetos pasivos o devotos.

Una de las principales diferencias entre ambas expresiones rituales, insertas en la realidad urbana actual y la del siglo XVI, es la deriva homogeneizadora del traslado en el ámbito urbano, habiéndose perdido la conexión con un entorno extramuros que significaba la desconexión o abandono del mundo cotidiano, de la atmósfera cotidiana: el trasladarse al templete debía suponer, además de la inmersión devocional, una suerte de pequeño viaje en el que la secuencia de atmósferas cambiantes dotaban de realismo al intento por recorrer la vía Dolorosa, mientras actualmente las estaciones penitenciales se realizan en un mismo ambiente, en un altísimo porcentaje de carácter urbano.

Existiendo lugares «que incitan a recorrerlos»³⁹ —y consecuentemente otros que «rechazan el recorrido»—, la disposición del viacrucis de la Pía Unión invita a ello por la existencia de unos hitos que por su localización, forma y simbología indican una dirección lineal inequívoca. No sólo los Caños de Carmona refuerzan la direccionalidad del recorrido: tanto el convento de San Agustín —que supone un foco devocional importantísimo espacio de culto de la imagen homónima de Cristo—, como el convento de San Benito de Calatrava van adelantando la expansión de la futura ciudad moderna, complementando el trazado del acueducto y reforzando la lógica votiva del camino. En paralelo, la existencia de huertas —de San Rafael, de las Madejas, del Judío, de San Salvador Chica y San Salvador Grande, del Pilar y del Pino—, así como el cruce de los cauces del Tagarete y el Tamargillo, que dotan de cierta liminalidad urbano-rural al recorrido. Esta ciudad fragmentada extramuros, considerada en ese momento como «campo», sin embargo forma parte de la existencia cotidiana de Sevilla. Como un apéndice reconocible en la mayoría de representaciones cartográficas y vistas panorámicas, la Cruz del Campo y los Caños

39 Saldarriaga, op. cit.; 223

de Carmona constituyen un cordón umbilical que conecta el sector intramuros con el entorno rural. Si toda ciudad posee una imagen «total» y una imagen formada por determinados fragmentos⁴⁰, reconocidos por la comunidad como un territorio familiar y cercano, que va siendo dibujada por los recorridos al trabajo, al mercado o a eventos festivos, el recorrido devocional de la ciudad se ha asociado durante siglos al recorrido de la Pía Unión, siendo uno de los fragmentos más importantes de esa colección de imágenes. La secuencia que construye el viacrucis se compone de estaciones, que siendo partículas independientes, adquieren sentido con una lectura enlazada del recorrido. La potencia simbólica del trayecto y el papel crucial que juega en su desarrollo la palabra, convertida en oración, inducen a pensar que las sucesivas variaciones de los parámetros espaciales —de la capilla al templete— son un viaje más para los participantes, haciéndose efectivo el objetivo fundacional del viacrucis: el sentido del «traslado» hace que la capilla de la Flagelación se descubra como un arranque —Bornos—, el umbral de la Puerta de Carmona como un interludio liminal —Venecia— y el templete como el «Paraíso terrenal» —Jerusalén— anhelado por los viajeros cristianos del siglo XV. Para aquellos que no se habían trasladado a Tierra Santa, llegar a la Cruz del Campo se convertía en un hallazgo, en el descubrimiento de esa imagen «total» que se tenía de Jerusalén.

Retomando la capacidad constructora del lenguaje, referida repetidamente a lo largo de este estudio, permitiría dibujar un paisaje análogo leyendo únicamente los nombres de los espacios atravesados. Se ordena mediante una estructura parecida a la de una de esas imágenes de la ciudad a base de fragmentos: como términos aislados, la expansión de la ciudad intramuros hacia el exterior va enlazando esos fragmentos, incluyéndolos en el relato —o cuadro— urbano. Haciendo el ejercicio de abstracción, desvinculando los nombres dados a la imagen de los espacios conocidos, seríamos capaces de entender parte de la raíz del viacrucis y el rastro del viaje de don Fadrique: capilla de la Flagelación, Casa Pilatos, capilla del Buen Viaje, Caños de Carmona, la Calzada, Cruz del Campo.

Si atendemos a la teoría de Saldarriaga que relaciona acciones verbales con espacios arquitectónicos, en la que se explica cómo «los lugares se leen e interpretan de acuerdo con las acciones asociadas que desempeñan»⁴¹, podríamos pensar en un recorrido inverso, en el que los nombres han sido dados por la acción del viacrucis. Cada lugar lleva, o parece llevar, el nombre de lo que en su interior se desarrolla,

40 Lynch, K. (2005) *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

41 Saldarriaga, op. cit.; 185

habiendo conducido la evolución del lenguaje y de la arquitectura a una situación en la que la experiencia espacial se nombra, en muchos casos, como la acción misma: la experiencia de la calle es «recorrer», la de la alcoba es «descansar» —o el disfrute sexual—, la del comedor es «alimentarse» al igual que la del viaje es el «descubrir» o la del viacrucis podría hallarse en el «imitar». A este respecto, Lefevre⁴² habla de cómo para la representación —en referencia a la teatral, pudiendo dibujar una analogía clara con el recorrido devocional— nunca es una «imitación» sino una «construcción» y que, como tal, consiste en volver a presentar modificando lo presentado con aportes del inconsciente, de la memoria y de la experiencia. Es decir, que los intentos por imitar el viacrucis de Jerusalén son siempre en vano puesto que la propia aplicación en un espacio diverso ya supone una nueva traducción, una nueva experiencia única y singular.

La vivencia de formar parte del proceso ritual combina la experiencia de recorrer espacios en su mayoría conocidos previamente y la excitación de un cierto descubrimiento. Cada estación, cada movimiento a lo largo del recorrido, supone una vivencia única: deambular, participar en una experiencia colectiva, es una acción en la que, además del diálogo con los espacios físicos, conlleva una conjunción con otras personas. En general, caminar por la ciudad, descansar en un lugar u observar lo que acontece alrededor implica un compromiso del cuerpo con el espacio, del cuerpo con la ciudad, en el que los vacíos contenedores de espacio quedan supeditados a la piel que los define: todos los elementos del perímetro que define los espacios entre los que se desarrolla el recorrido forman parte de la escena y afectan a la manera en la que este se desarrolla. De hecho, cada alteración espacial, visibles en la sección que enlaza el altar de la Capilla de la Flagelación con la última estación del viacrucis, agudiza la atención de los participantes y su percepción del rito; el conjunto de todos estos «puntos de rotura» configuran la secuencia.

La variabilidad de elementos que intervienen en la arquitectura hacen que a pesar de los intentos por «guionizar» la acción, procurando el seguimiento exacto de unas reglas y jerarquías, en las que se define el orden de procesión, el contenido de las oraciones, la vestimenta o el recorrido, el carácter multitudinario y transitorio imposibilita una replicación exacta. Cada tránsito, cada edición, es distinta, única e irreproducible, almacenándose en la memoria volátil de la ciudad. Partiendo de ese principio, asumido desde el inicio de la investigación, sí es posible reconocer una serie

42 Lefevre, H. (1983) *La presencia y la ausencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 99.

«Trasladar»

Acontecimiento
viacrucis Cruz del Campo

Parámetros físicos

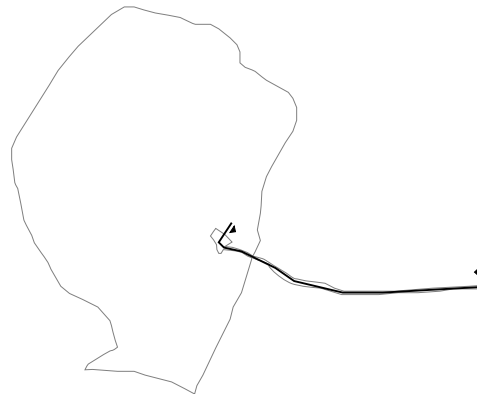
Sujeto colectivo
Nº variable
1994 m.
1,5 h.

Secuencia espacial

Recinto
Recorrido
Centro

Parámetros rituales

Sagrado
Protocolario
Unidireccional
Experiencia atenta

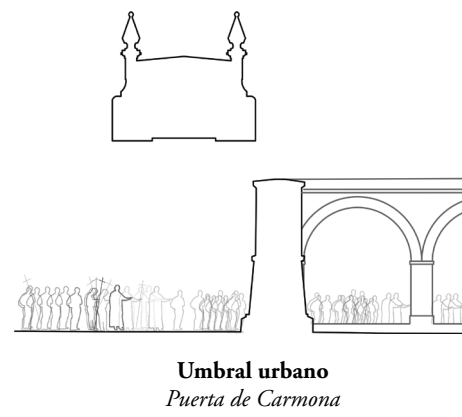
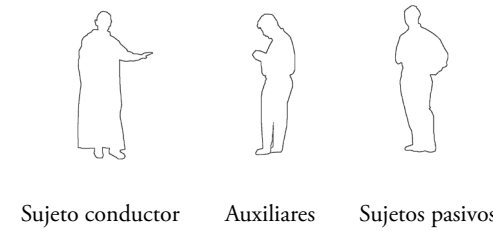


01 ESPACIO PRELIMINAL

Desvinculación

Se produce la separación de los participantes de su estado previo, siendo conscientes de formar parte del acontecimiento. Recinto de pequeña escala y elevada densidad, aumentando la sensación de pertenencia.

Sujeto conductor que dirige la secuencia protocolaria del rito, cuyos instrumentos son la palabra y objetos portables —cruz, custodia—. Actitud imitadora de los oyentes, que comienzan el tránsito tras los agentes conductores.

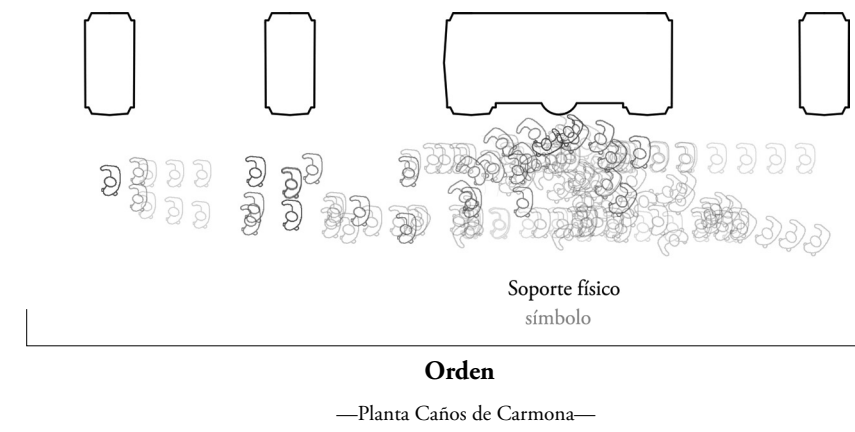


02 ESPACIO LIMINAL

Transitoriedad

El acontecimiento pasar por un umbral de incertidumbre o transformación que no se concreta en un espacio sino en una secuencia, en la que el recorrido es, por sí mismo, el elemento fundamental de la peregrinación.

Se produce el fenómeno de la *communitas*, regido por un código de hermandad. La ausencia de límites espaciales es compensada por un símbolo lineal —Caños de Carmona— que refuerza el sentido del recorrido y sirve de soporte físico para marcar las estaciones.



03 ESPACIO POSTLIMINAL

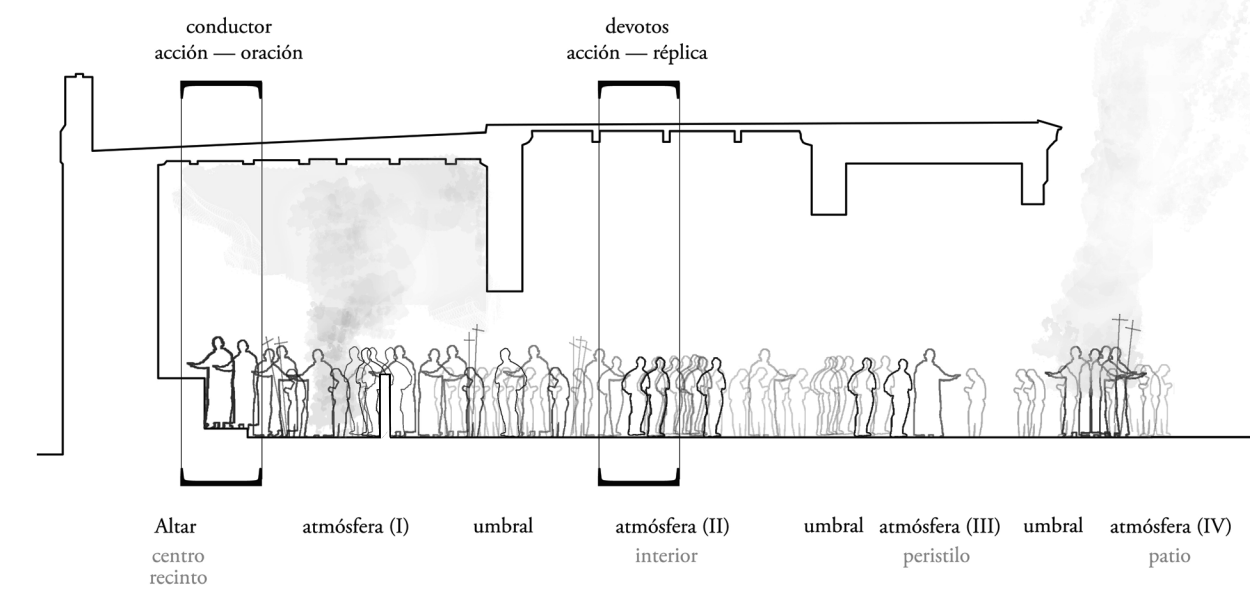
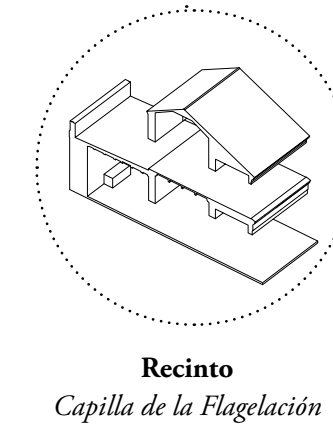
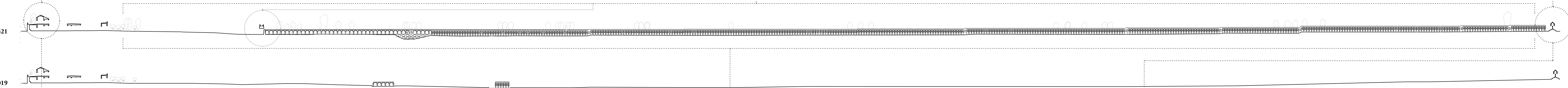
Integración

Con la llegada al *menhir* se alcanza la integración en un nuevo estado, purificado, alcanzado gracias al «traslado» desde un recinto a un hito. El colectivo participante se integra y sitúa en una nueva identidad física y espiritual.

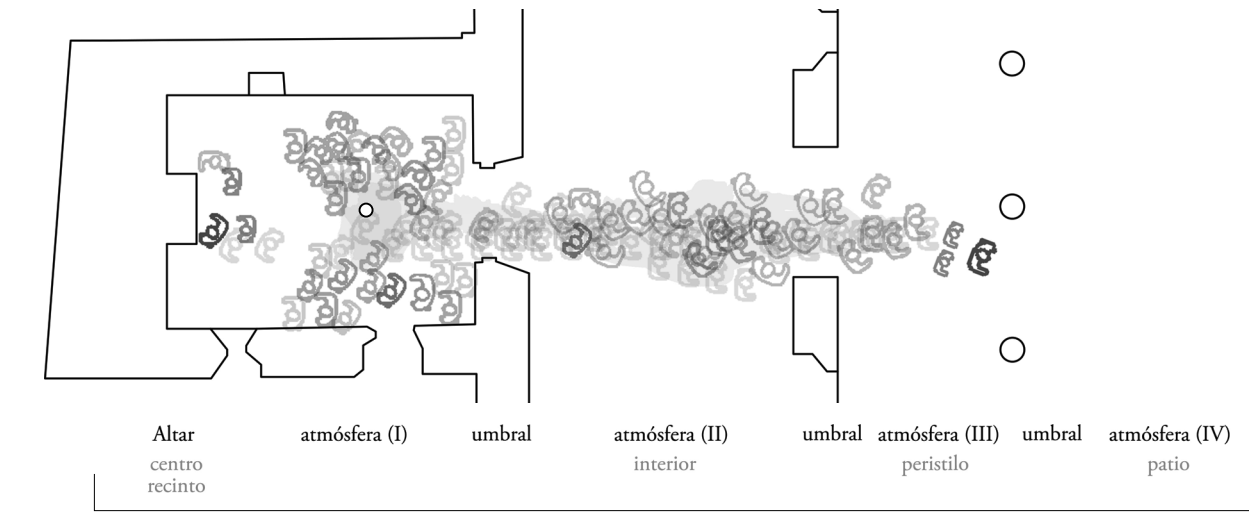
Tras el recinto cerrado y el recorrido abierto, el objeto postliminal representa un estado intermedio —abierto pero cubierto—, que se posiciona en un lugar de mayor altura, señalando una preminencia simbólica.

1521

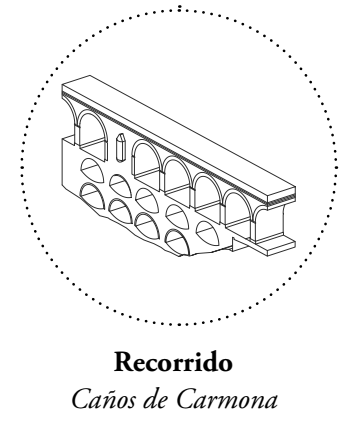
2019



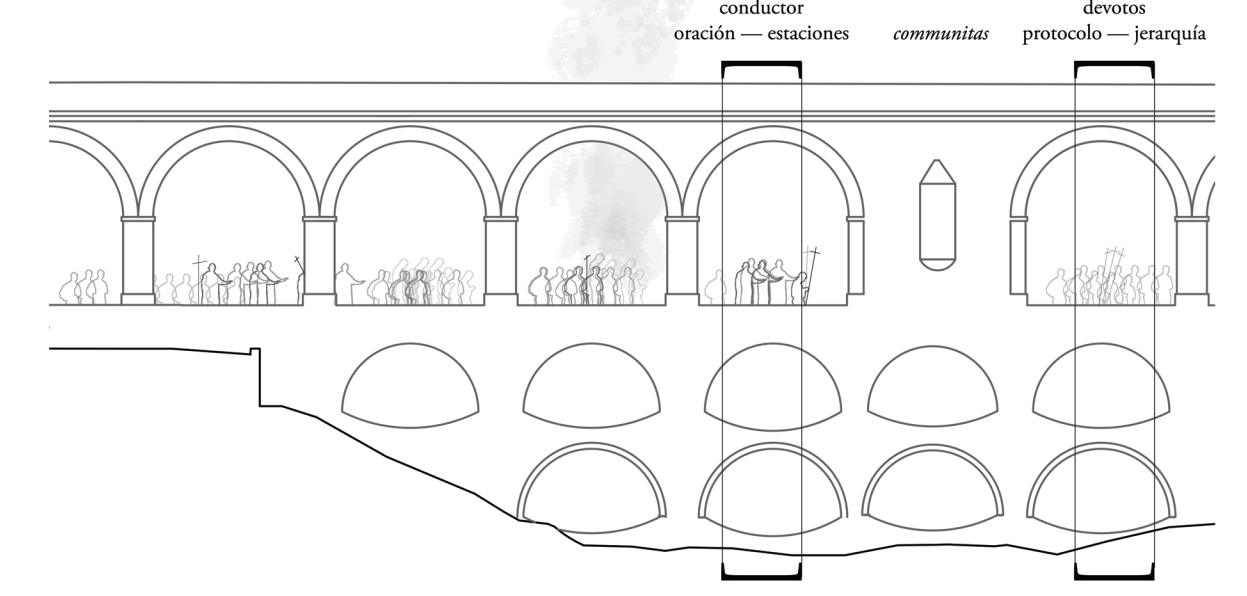
—Sección Capilla de la Flagelación - Salón del Pretorio - Patio Principal—



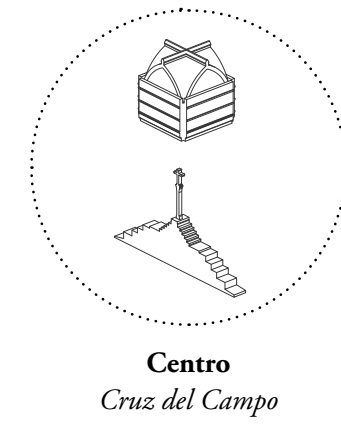
—Planta Capilla de la Flagelación - Salón del Pretorio - Patio Principal—



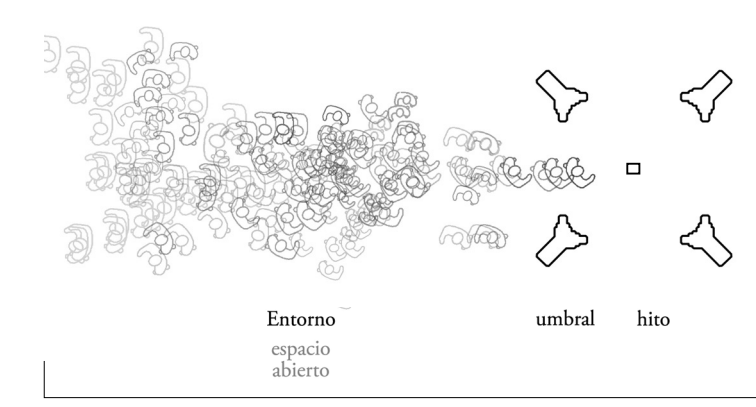
Recorrido
Caños de Carmona



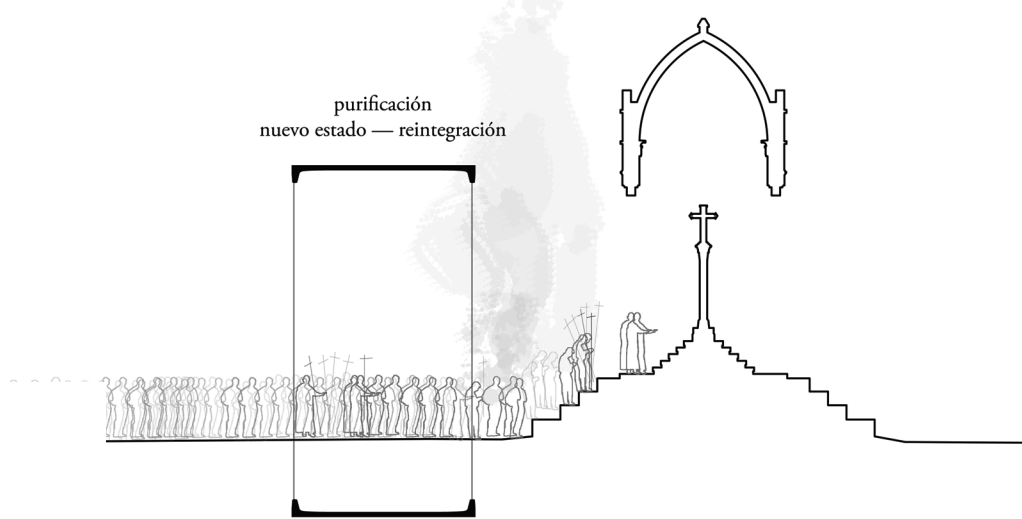
—Sección arroyo Tagarete—



Centro
Cruz del Campo



Dispersión
—Planta humilladero Cruz del Campo—



—Sección Cruz del Campo—

de parámetros fundamentales que como un esqueleto, permiten la escenificación ritual en base a un guión preestablecido que, a la vez, conduce a un amplio margen de improvisación e imprevisibilidad. Este guión contiene un doble «espíritu»: una parte doctrinal, en la que estos traslados peregrinatorios deben realizarse siguiendo unas normas determinadas, y un vasto campo de implicaciones sensoriales que provocan la alteración del *statu quo* de la atmósfera cotidiana urbana.

La primera vértebra de esta columna de reglas explícitas consiste en el orden de los participantes, es decir, dónde se coloca cada individuo en el espacio y que, a diferencia de otras manifestaciones de tipo casual, demuestra una ortodoxia fundacional⁴³: una sola persona oficia el acontecimiento, suponiendo el actor principal de la escena, adelantando cada movimiento siguiente, encargado de hacer las lecturas y con un poder ilimitado de acción. La posición espacial de este «conductor» es siempre en la cabecera, reforzado por una vestimenta diferencial y una serie de accesorios litúrgicos que enfatizan su liderazgo; junto a él, aparecen un número variable de personas que colaboran en el desarrollo del rito encargándose del proceso logístico. Detrás, un nuevo número variables de personas conforman el resto del cortejo, indiferenciados, portando distintivos comunes y siguiendo los tiempos y recorridos marcados por el oficiante. En el momento en el que se produce la ocupación transitoria del espacio urbano, la interacción entre los participantes forma parte de la imagen del rito y trae consigo sensaciones distintas en función de su posición: así, la experiencia de la multitud y la experiencia del transeúnte solitario, son dos fórmulas opuestas de habitar y recorrer esos vacíos, que tienen como resultado relaciones totalmente distintas con esa piel material que conforma la arquitectura. La circunstancia de que se realicen los recorridos coralmente es clave para el desarrollo del viacrucis, sin la cual no dejaría de ser más que una peregrinación individual, y sin la cual esa alteración de los parámetros atmosféricos no se produciría⁴⁴.

43 Predominantemente marcada por la Orden franciscana, las reglas de comportamiento, orden y disciplina varían. Leonardo de Portomauricio describe en su obra *Via Crucis explicado*, publicada en Madrid en 1730, las primeras reglas de origen franciscano. Son los encargados de normalizar tanto el contenido de las estaciones como las normas litúrgicas hasta el edicto papal citado con anterioridad; en España el modelo más extendido es el que recoge Fray Antonio Daza en su obra *Exercicios espirituales de las ermitas instituydas por Nuestro Señáfico Padre San Francisco para sus frayles*, publicado en Barcelona en 1625, por lo que probablemente sería el texto de referencia para el segundo intento por recuperar el viacrucis de la Cruz del Campo.

44 Saldarriaga ejemplifica concisamente esta idea: «la experiencia de la música, al igual que la de la arquitectura, se lleva a cabo en circunstancias determinadas. Asistir a un concierto, en una sala especial, en la penumbra, sentir directamente el sonido emanado de los instrumentos, seguir las expresiones de los músicos, todo ello hace parte del ritual de la música *seria*. Asistir a un concierto multitudinario, en un estadio, con luces, grandes altavoces, ruido y humo, es una experiencia diferente. (op. cit.; 253)

Otro de los elementos fundamentales será la utilización de medios escénicos, que al igual que en una representación teatral, hacen más evidentes y legibles determinadas normas implícitas; entre ellos, obviando el traslado de la «Sagrada Forma» en una custodia, sujeto principal del rito, y a los que se podría incluir la nombrada vestimenta específica en función del rol tomado, destacan cuatro elementos complementarios: una Cruz de Guía a modo de tótem que indica el lugar por donde el cortejo debe discurrir, y que hace las veces de elemento que diferencia el «dentro» del «afuera» —es decir, todo lo que la precede forma parte del mundo profano y todo lo que le sucede queda protegido por la Cruz⁴⁵—; un baldaquino móvil en forma de dosel⁴⁶ o trozo de tela soportado por cuatro varales que, de nuevo, delimita un espacio de protección y adoración que sirve para cubrir una custodia que, portada por el sacerdote, queda nuevamente cubierta por un paño⁴⁷; el uso de cirios por parte de los devotos como símbolo votivo y diferencial, que homogeneiza al grupo y crea una atmósfera de recogimiento; por último, la utilización del incienso, práctica extendida y asentada desde los cimientos culturales⁴⁸, facilita la inmersión en un espacio separado del «estado previo.»

Estos «medios», entendidos como instrumentos, tienen capacidad de crear una atmósfera autónoma, independientemente del espacio donde se desarrollen. Como parte de unas normas protocolarias, se adaptan a distintas secuencias y escenarios, significando, junto a los tres estados del rito, la cifra invariable dentro de la ecuación; por el contrario, los espacios dan cabida a los distintos estados y medios, pero los modulan de manera dispar, imprevisible. Sin embargo, habiendo aceptado la hipótesis de la existencia de una secuencia conformada por recinto —primer espacio de protección—, recorrido —espacio que separa los dos extremos—, y centro —foco de atracción o hito al que se dirige el rito—, se pueden establecer algunas

45 Del Arco, M. S. (2003). *Cruz de guía: exégesis profana de la Semana Santa en Sevilla*. Valencina de la Concepción: Ediciones Espuela de Plata.

46 Aunque el uso del palio como instrumento protector del «Santísimo» se institucionaliza tras el Concilio de Trento, su uso arranca al menos un siglo antes, siendo representado comúnmente en expresiones pictóricas.

47 Vico, A. V. (2003) «El Santísimo Sacramento como centro de la piedad.» En. *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium 1/4-IX-2003, p. 460. Ediciones Escorialenses.

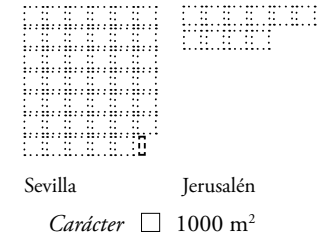
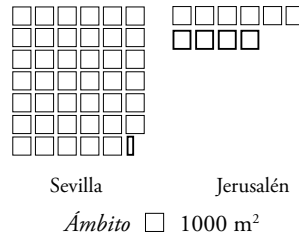
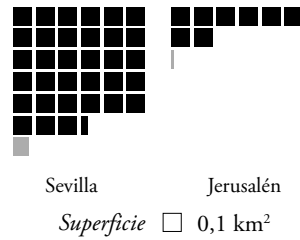
48 «Ustedes presentarán constantemente delante del Señor esta ofrenda de incienso aromático, a través de las generaciones» (Éxodo 30,8). «Que mi oración suba hasta ti como el incienso, y mis manos en alto, como la ofrenda de la tarde» (Salmos 141,2).

Análisis paramétrico

viacrucis Cruz del Campo

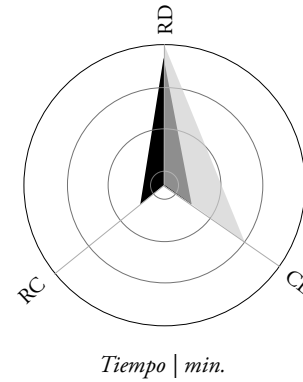
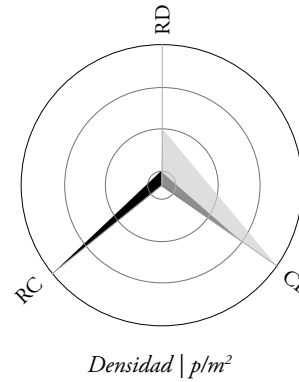
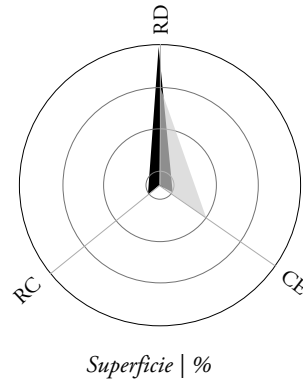
Parámetros relativos

- centro histórico
- rito
- exterior
- interior
- público
- privado



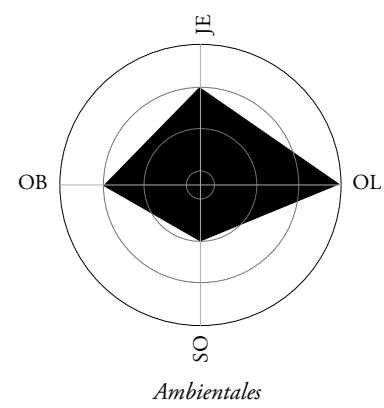
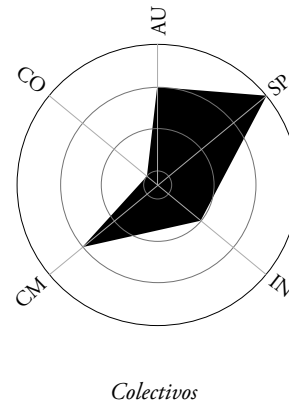
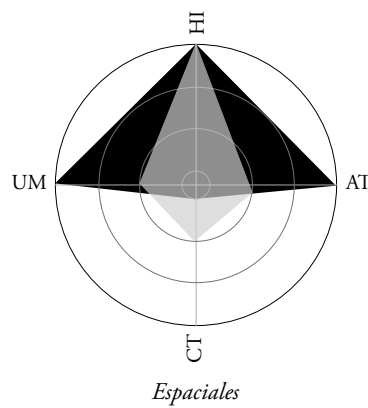
Parámetros espaciales

- RC recinto
- RD recorrido
- CE centro
- Sevilla
- Jerusalén



Medios

- UM umbrales
- HI hitos
- AT atmósferas
- CT cotas
- CO conductores
- AU auxiliares
- SP sujetos pasivos
- IN interacción
- CM communitas
- OB objetuales
- JE jerarquizantes
- OL olfativos
- SO sonoros



dinámicas específicas para cada caso⁴⁹. La sincronización de espacios y estados es variable, dando como resultado la repetida variabilidad de los fenómenos rituales. En este caso, la proyección del viaje a Jerusalén convertido en viacrucis en Sevilla se articula mediante un esquema básico en el que el estado preliminar, es decir, el inicio del rito en el que los individuos abandonan su estado previo para participar en una acción colectiva se corresponde con el recinto. La capilla de la Flagelación, en el interior de la Casa Pilatos tiene las características óptimas para ello: supone un espacio doméstico, protegido por varias capas murarias y patios de la calle. Con el simple ejercicio de ocuparlo, cambian los parámetros espaciales cotidianos, tratándose de una estancia de pequeñas dimensiones y sin luz natural más allá de la puerta de acceso. Este primer espacio ritual es transformado para dar cabida a la primera de las estaciones del viacrucis, además de acoger los preparativos de su arranque. Aunque presenta una disposición heredada de las antiguas casas expropiadas a un comerciante hebreo⁵⁰, parece claro que tanto el altar como la columna son construidos para la Celebración Eucarística y, consecuentemente, el inicio del viacrucis. Las dimensiones de la capilla son las más reducidas de toda la secuencia cuando, paradójicamente, es donde se debería empezar a ordenar espacial y jerárquicamente el cortejo; analizando la secuencia posterior puede pensarse en que el orden correcto no se adquiere hasta no superar el primer umbral, que conecta la capilla con el patio principal del palacio. Cuando esto ocurre, el primero de los estados, la «separación», es superado a la vez que se abandona el «recinto» o «dominio.»

El segundo de los estados, el liminal, es el que abarca una mayor superficie y volumen, coincidiendo con la mayor parte del recorrido. Con ese mismo término, «recorrido», Lenzini describe un espacio de proporciones indeterminadas que une el inicio y el final. En este caso se trata de un espacio cambiante, que se extiende desde el interior de la Casa Pilatos hasta el entorno del pilar cercano a la Huerta de los Ángeles y el posterior pilar. En este estado intermedio, donde se produce la «marginación» o «alejamiento», se desarrollan dos acciones fundamentales ya citadas: el movimiento —o traslado— y la oración, apoyadas ambas en la creación de esa frontera invisible de protección que ofrecen los instrumentos litúrgicos. La linealidad de los Caños de

49 Como se comprobará en el análisis comparativo, existen representaciones rituales que carecen de alguno de estos espacios, siendo una estructura abierta y mutable.

50 Bernal, op. cit.; 137. Aunque está clara la propiedad previa a los marqueses, no se ha encontrado referencias previas a 1483, fecha de la adquisición. Las casas son transformadas y ampliadas, se podría hipotetizar en una estructura previa islámica; leyendo la planta actual pueden interpretarse varias duplas espaciales correspondientes a los frecuentes *mexuar* y *diwan*.

Carmona marca una clara baliza con la que guiarse, legible actualmente en la trama urbana, y a pesar de la única referencia conocida sobre la posición de las estaciones intermedias hablan de cruces y mojones equidistantes, sería lógico pensar en el aprovechamiento de alguno de los lienzos del acueducto como soporte sobre el que realizar el rezo⁵¹. Este estado liminal se nutre, por lo tanto, de un espacio contenedor de una cantidad destacada de *subsecuencias*: desde el patio interior del palacio al otero en el que se enclava el crucero, el espacio facilita la concentración y el aislamiento, la toma de conciencia de participar en un rito. Los hitos que se atraviesan, en esa colección de imágenes fragmentadas de extramuros, son parte del *atrezzo*, entre los que destaca el umbral que separa el mundo doméstico de la escala pública: atravesando los 60 cm. de espesor de la puerta de la Casa Pilatos⁵², el estado liminal se consuma puesto que se produce un alejamiento no sólo conceptual sino físico del primero de los estados rituales. Cada individuo pasa a formar parte de un colectivo, anónimo, que se adentra en una ejercicio votivo que les conduce a un estado superior. La sucesión de estaciones, además de introducir al cortejo a este estado-umbral, permite el afloramiento de fenómenos como los de la *communitas*⁵³, que permiten que se diluyan parcialmente los límites marcados entre conductor y devotos.⁵⁴ A diferencia de otros casos, el «recorrido» llega hasta el mismo «centro» o meta, diluyéndose las fronteras entre ambos estados: hasta que no se produce la lectura de la última de las estaciones, no se consuma el rito, no se alcanza el estado postliminal.

51 Se conserva un azulejo de la llamada «Virgen de las Madejas» sobre uno de los restos supervivientes de los Caños, en el punto de intersección con el río Tagarete, donde se localizaba la «Alcantarilla de las Madejas».

52 La experiencia de la ciudad se manifiesta en la relación de los mundos privados y públicos. Al igual que las dualidades lleno-vacío, conforman parejas correlativas. En este caso, la «enzima» que activa el proceso es la puerta: la ciudad ingresa en la casa a través de puertas y ventanas en forma de imágenes visuales, de sonidos, de sensaciones, de perspectivas.

53 Desde el inicio, la propia concepción de las «hermandades», con el uso del término «hermanos» para referirse a los miembros de una misma institución, supone una homogeneización de los participantes, manteniéndose la distancia con el sacerdote. En la actualidad, con la celebración de cada edición del viacrucis, nuevos hermanos juran las reglas de la Hermandad de la Pía Unión, constituida para fomentar el extinto rito.

54 Explica Vico cómo en los primeros viacrucis ya se recogía un sentido horizontal de participación, refiriendo un texto del obispo de Jaén don Francisco Sarmiento de Mendoza : «En el sacramento de la Sancta Eucaristía no se admita que nadie trayga paño o vasso particular, sino que aya un vasso para purificar a todos (...) sin hazet particularidad con alguna persona, y todas lleguen con la decencia, humildad, reverencia y composición que conviene, sin armas ni adereços». En: Vico, op. cit.; 451.

Este último se produce junto al templete de la Cruz del Campo, pero nunca en su interior: la inexistencia de un espacio cerrado impide que, como marca el modelo más extendido, se produzca la fase de integración en el estado de «purificación» o renovación en el interior de templo. Por el contrario, es un monumento el que simboliza, explícitamente, el punto donde Jesús es crucificado. En este punto, tras las fases anteriores de formación —organización— y procesión, no se tiene constancia documental de la manera en la que el cortejo regresa al punto inicial, pudiéndose plantear tanto la dispersión del cortejo como la continuidad de la jerarquía y el orden.

A pesar de la poca información precisa relativa al desarrollo de los primeros viacrucis fomentados por don Fadrique, el análisis del de la vía Dolorosa, intacta en la trama urbana de Jerusalén, y las circunstancias culturales en las que se elabora la Contrarreforma, impulsoras de la esa «exposición» urbana y esa «representación» escénica, añadiendo los desvíos artísticos trazados en el trayecto de vuelta por la península Itálica, es posible dibujar un ritual que se adelanta al futuro modelo que franciscanos y Papado se encargarán de constatar por escrito durante los siglos XVI y XVIII, y de cuyas variantes nacerán múltiples combinaciones entre estados y espacios. Lo que sí podría concretarse es la doble singularidad de la representación del viacrucis de don Fadrique, puesto que la secuencia del recinto-recorrido-centro contiene unas particularidades diferenciales que lo convierten en un acontecimiento —temporal y físico— inédito: el recinto es un espacio doméstico cerrado y el centro un espacio abierto, invirtiéndose la lógica tradicional del viacrucis, siendo finalmente más fiel a los sucesos que se querían representar, desde el pretorio hasta el monte Calvario. En ese tándem entre espacio físico y ocupación sensorial, las arquitecturas y los segmentos de ciudad y territorio se transforman momentáneamente, al igual que lo hacen los participantes; un proceso simbiótico, bidireccional, en el que al cambiar cualquiera de los componentes de la ecuación, el resultado se transforma, apareciendo infinitas combinaciones matemáticas que hacen de estas ocupaciones del espacio público una suerte de «ciudades transitorias» o «instantes» no reproducibles⁵⁵.

55 Esta imposibilidad de alcanzar la reproducción exacta prueba la teoría extendida, asumida desde Heidegger a Argullol, de que las únicas opciones posibles son la traducción y la interpretación en detrimento de la copia o imitación fomentada tras la Contrarreforma. Cada ocupación efímera del espacio público, cada movimiento y cambio de coordenadas dentro de su vacío continuo dibuja una nueva ciudad, única y efímera, que recuerda a la volatilidad de la ciudad de Smeraldina que Italo Calvino sueña con cartografiar: «Un mapa de Smeraldina debería comprender, señalados en tintas de diversos colores, todos estos trazados, sólidos y líquidos, evidentes y ocultos. Más difícil es fijar en el papel las calles de las golondrinas, que corten el aire sobre los techos, caen a lo largo de parábolas invisibles con las alas quietas, se desvían para tragar un mosquito, vuelven a subir en espiral rozando un pináculo, dominan desde cada punto de sus senderos de aire todos los puntos de la ciudad». Calvino, I. (2012). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.

CARTOGRAFÍAS COMPARADAS

**

PURIFICAR

**

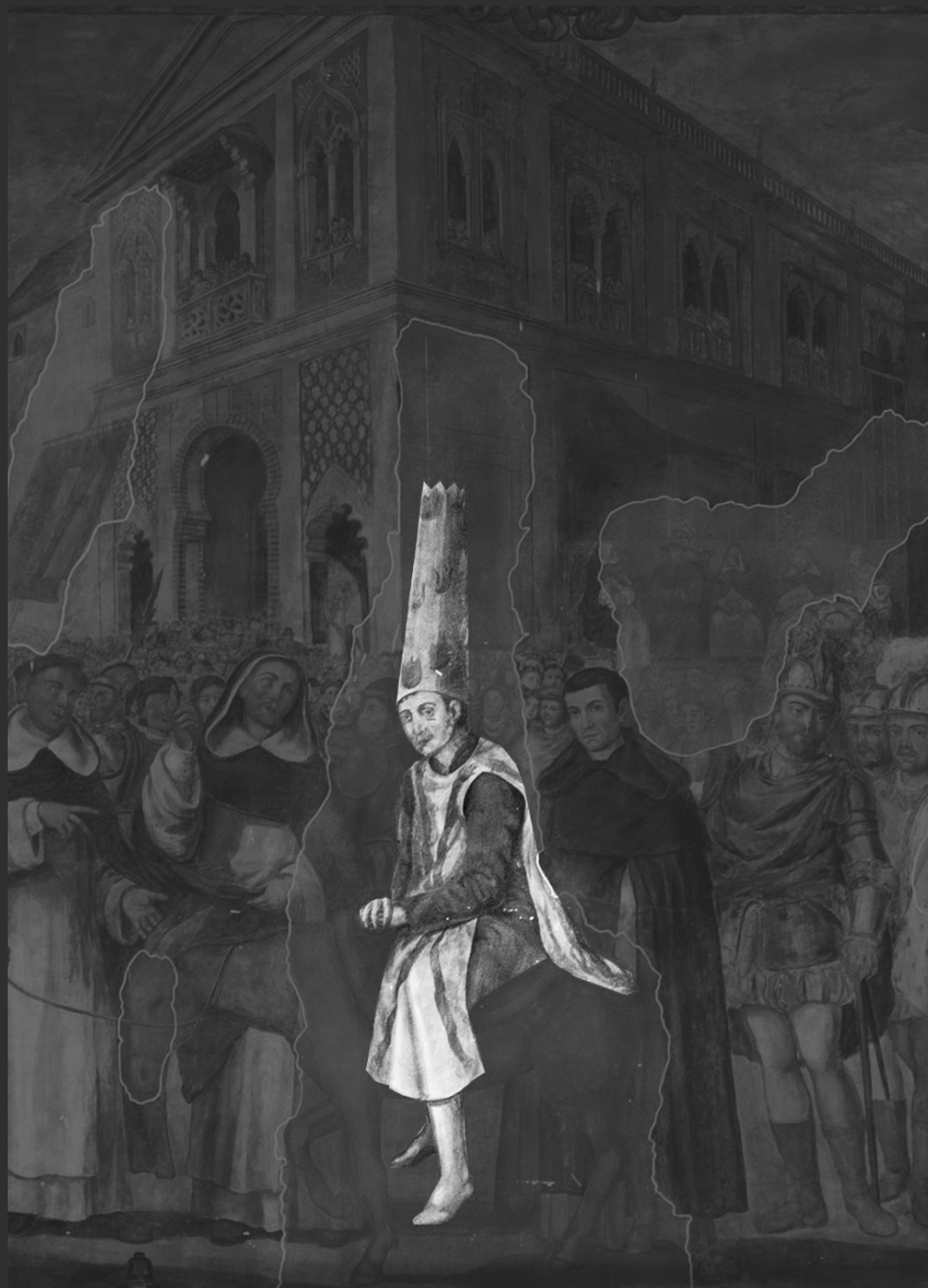
Del lat. purificāre.

1.- tr. Quitar de algo lo que le es extraño, dejándolo en el ser y perfección que debe tener según su calidad. U. t. c. prnl.

2.- tr. Limpiar de toda imperfección algo no material. U. t. c. prnl.

3.- tr. Dicho de Dios: Acrisolar las almas por medio de las aficciones y trabajos. U. t. c. prnl.

5.- tr. En la ley antigua, ejecutar las ceremonias prescritas por ella para dejar libres de ciertas impurezas a personas o cosas. U. t. c. prnl.



«Purificar» [Castillo de San Jorge — Plaza de San Francisco]

«Todo ritual dramático está basado en la danza [...], es al tiempo liturgia y diversión y acción eficaz para rechazar el mal y promover la fertilidad, la guerra o la caza. En el ritual el ser humano, incluso sin máscara, es transformado, en comunión con la vida de animales o dioses o de sus antepasados.»

Gupt, B. (2006) *Dramatic Concepts, Greek and Indian. A Study of Poetics and Nāyaśāstra*. Nueva Delhi: Printworld.

Los conceptos de purificación¹ y catarsis² han sido temas recurrentes en la historia de la literatura, la medicina, el psicoanálisis o la filosofía³, definitorios de un proceso de transición entre dos estados: uno previo considerado «imperfecto» o «manchado» y uno posterior en el que se pretende alcanzar la «perfección» y «limpieza». A pesar de la frecuente asociación de la «purificación» a connotaciones religiosas —confiando ese cambio de estado a acciones litúrgicas y penitenciales—, su raíz brota desde los primeros sustratos del pensamiento humano, apareciendo como práctica cultural desde las civilizaciones mesopotámicas hasta las contemporáneas.

Para Aristóteles, por ejemplo, la «catarsis» era la capacidad de la tragedia para redimir —o purificar— al espectador de sus propias pasiones, proyectándolas en los personajes teatrales. Esta desvinculación entre la primera y la tercera persona permitía ver el «castigo merecido» desde fuera, pero siendo a la vez parte de la trama tomando el papel de espectador. Este un modelo teatral basado en la catarsis

1 El verbo «purgar», definido como una «purificación a través de la penitencia y el sufrimiento», puede ser utilizado indistintamente en este capítulo; el desarrollo de la ocupación urbana que motiva la acción viene determinado por signo de sufrimiento y exposición pública inherentes al «acontecimiento».

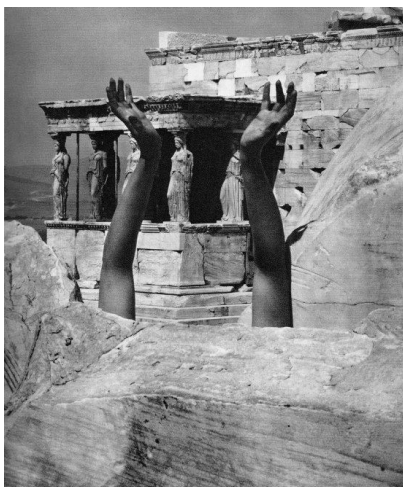
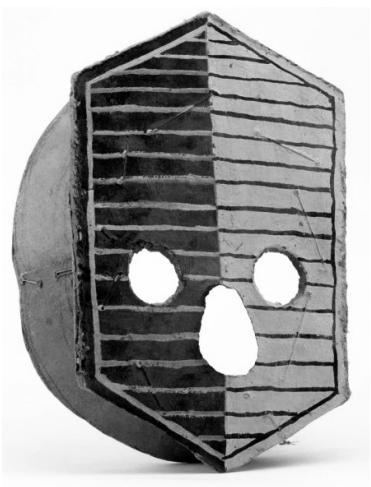
2 Del griego *khátharsis*, se traduce como purificación, apareciendo en la definición de tragedia en la *Poética* de Aristóteles como sinónimo de renovación emocional, corporal, mental y espiritual. Mediante la experiencia de la piedad y el temor —*eleos* y *phobos*—, los espectadores de la tragedia experimentarían la purificación del alma de esas pasiones. Augustyn, A. et al. (1993) *Encyclopædia britannica*. Chicago: University of Chicago.

3 David-Payre, Y. (1990) «Purgación y catarsis: tema literario ambiguo de la literatura del siglo de Oro.» *Asclepio*, n. 42, pp. 281-289.

NOTA

La idea de la purificación ha sido aplicada y entendida históricamente de forma dispar; desde el teatro clásico a las ejecuciones públicas, la ciudad ha acogido una variada colección de escenografías efímeras proyectadas y construidas con el objetivo de aleccionar, prevenir y purgar ciertos comportamientos sociales. Este apartado profundiza en el caso del Auto de fe organizado en Sevilla en 1660 y que está precedido por una procesión entre el Castillo de San Jorge y la Plaza de San Francisco.

Auto de fe con San Fernando [detalle], Lucas Valdés, 1719. Tratamiento de Elab. prop.



aristotélica trae aparejado una componente moralista: después de presenciar la obra, el espectador no debía replicar la cadena de decisiones que habían llevado a los personajes a ese final trágico, habiendo así «aprendido la lección». En las tragedias clásicas, la causa más común del infortunio es la *hybris*, entendida como el orgullo que conduce a los mortales a considerarse superiores a los dioses⁴. Es así como aparece y consolida la componente aleccionadora del relato: el espectador asume y aprende una serie de actitudes prohibidas y otras tantas de acciones redentoras, expandiendo los fundamentos de la religión clásica a través del teatro, a través de la representación. La catarsis se convierte, pues, en una purificación preventiva en la que la audiencia ve las consecuencias de la *hybris* en movimiento.

Máscara, Pablo Picasso, 1919.

Fotografía de Béatrice Hatala

Manos de Theresé Duncan en
la Acrópolis de Atenas, 1921.

Fotografía de Edward Steichen

Katja Bürkle y el coro de *Electra*
en el Residenztheater de Munich,
2019

Fotografía de Thomas Aurin

Este juego de escenas e imitaciones recuerda a citas y alusiones ya recorridas, como el sistema de reverberaciones arquitectónicas que conducen a la construcción de las tipologías, la utilización de la máscara como instrumento para gestionar la multiplicidad de «caracteres» del Hombre o las traducciones del lenguaje que permiten entender el «traducir» como «interpretar». La influencia que proyecta el teatro clásico en los posteriores pliegues históricos y culturales se explica parcialmente repasando la cita de Aristóteles en la que define la catarsis como «la imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje

⁴ Figueroa, G. (2014) «Freud, Breuer y Aristóteles: catarsis y el descubrimiento del Edipo.» *Revista chilena de neuro-psiquiatría*, vol. 52, n. 4, pp. 264-273.

sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes, y no mediante el relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación [*kátharsis*] de tales afecciones»⁵. A pesar de que los diálogos, coros y secuencias del teatro griego siguen siendo representados a través de los textos originales, la capacidad erosiva del tiempo los despoja de la componente dogmática. El aumento de la capacidad crítica de la audiencia y la asunción de los principios racionales de la Ilustración hacen que las moralejas contenidas en estas «escenificaciones purificantes» sean tratadas hoy como patrimonio cultural y no como instrumento instructivo⁶. En el periodo que separa el teatro del siglo XIX de la catarsis aristotélica ha habido momentos en los que la función moralizante de las representaciones ha supuesto una herramienta fundamental de poder, siendo frecuente el uso del espacio público como escenario.

Uno de los casos más conocidos, extendidos y estudiados es el de los procesos de ajusticiamiento utilizados por el Tribunal de la Santa Inquisición, ejecutados durante los siglos XV y XIX⁷, en su mayoría, en la Europa católica. Su estructura y articulación jurídica han sido ampliamente investigadas⁸, con escasas menciones a sus implicaciones urbanas, componente que se entiende crucial para valorar el papel del «escenario» en el desarrollo de los procesos. Con la finalidad inicial de hacer frente a las cuestiones relacionadas con la herejía, la institución pronto se adjudica la jurisdicción sobre la mayoría de los delitos que habían permanecido hasta el momento en manos de los tribunales eclesiásticos⁹. Este viraje teológico y jurídico lleva a incluir dentro de las competencias del tribunal los ámbitos de la

5 Aristóteles (1971) *Retórica*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

6 Cornago, Ó. (2006). «Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea.» *Iberoamericana*, vol. 6, n. 21, pp. 71-90.

7 A pesar de la instauración oficial en 1478 de la Inquisición Española, la Inquisición medieval se había fundado tres siglos antes en Languedoc (Francia) para combatir la herejía de los cátaros. En 1249 se introduce en el reino de Aragón, extendiéndose posteriormente a Castilla tras la unión de las coronas. En el siglo XVI es exportada a los territorios conquistados del «Nuevo Mundo».

8 Esto permite enfocar este estudio en la esfera urbana, apoyándose en acercamientos históricos y culturales trazados en investigaciones previas. La Inquisición proyecta una imagen que ha sido discutida desde por Edward Peters a Franco Cardini que, aportando datos sobre el número de procesos y ejecuciones —muy por debajo en el caso español de otros países como Alemania o Suiza—, concluyen una suerte de «leyenda negra» en torno a la Inquisición Española.

9 Ramón, A. P. (1996) «Inquisición y moralidad pública en la España del siglo XVIII.» *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, n. 5, pp. 293-302.

100 | N

Castillo San Jorge—

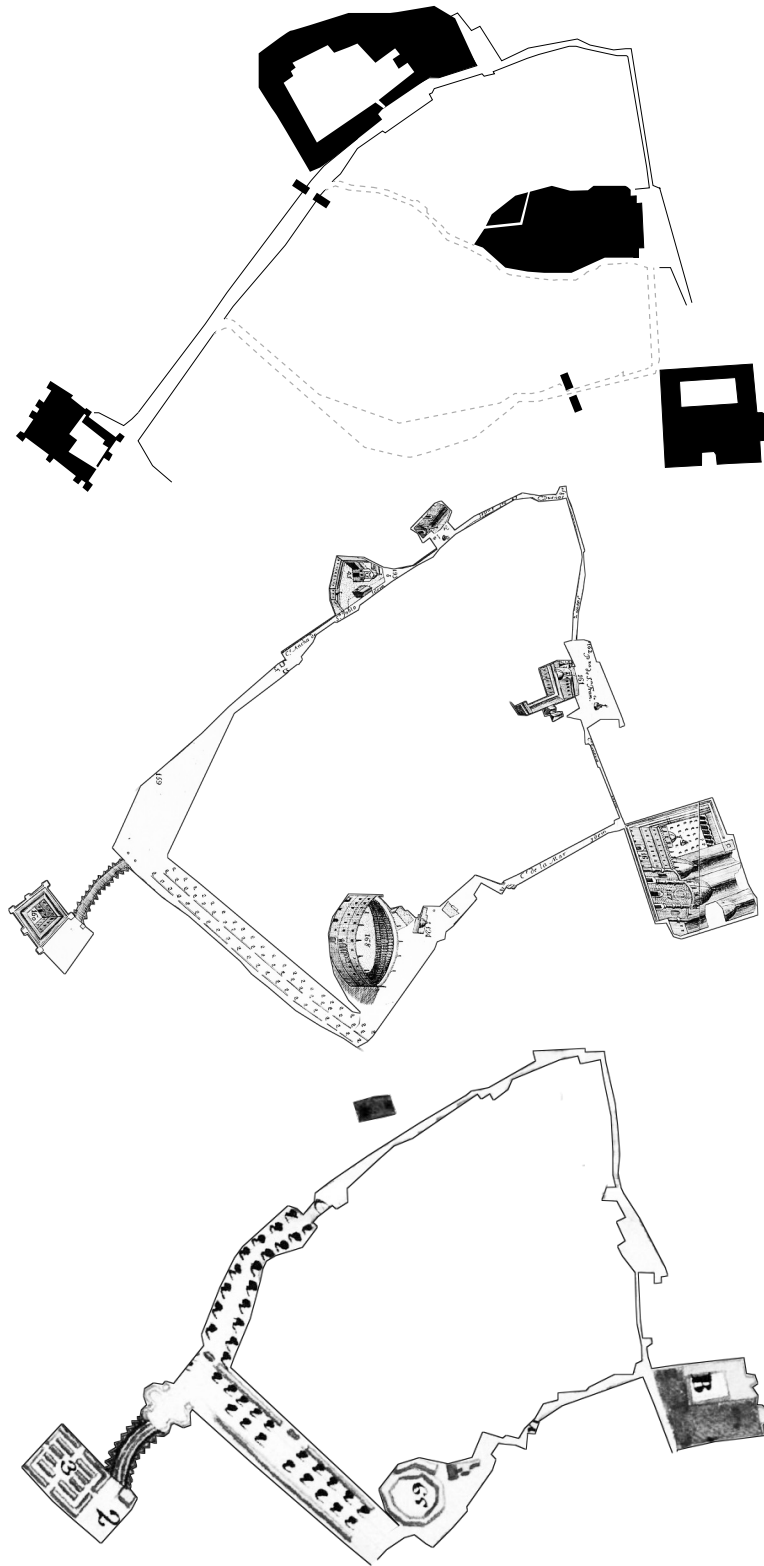
Plaza San Francisco

Elaboración propia, 1660

Pablo de Olavide, 1771

Manuel Spínola, 1827

El planteamiento de una multiplicidad de recorridos conducentes a los Autos de fe es una hipótesis introducida en base a la importancia del convento de San Pablo para la Inquisición sevillana; sin tener constancia documental de los recorridos seguidos durante el siglo XVI, parece lógico pensar en un trayecto más directo con la plaza de San Francisco. Existen otros dos indicios que apuntan a esta posibilidad: González de Caldas (2000), analiza pormenorizadamente el número de gradas dispuestas en la plaza —señalando más de doce—, y la posición del escenario, del que recoge cómo se podía acceder a él mediante dos puertas, una que daba a la antigua calle Génova y otra a la calle Sierpes, pudiendo responder a otro recorrido proveniente del norte de la plaza. También José María García-Bautista (2018) plantea la hipótesis de la calle Pajería —actual Zaragoza— como calle de acceso a la plaza de San Francisco.



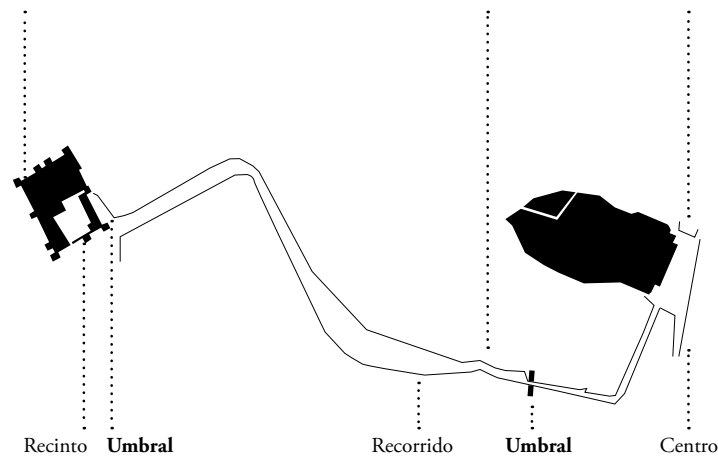
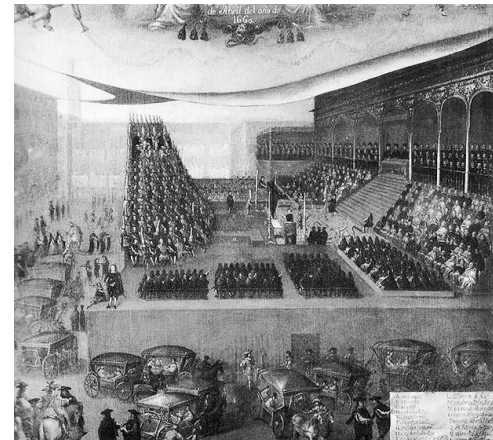
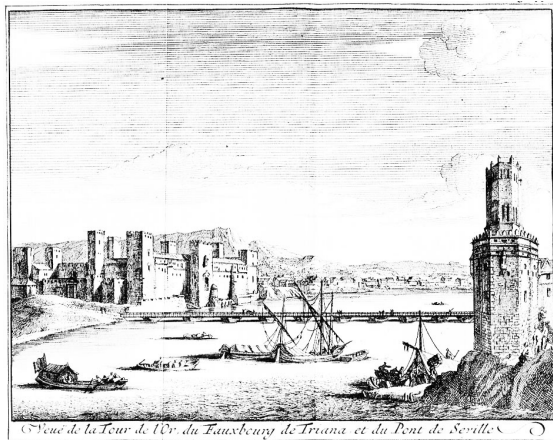
vida privada, adquiriendo un poder ilimitado, únicamente discutido por corrientes contrarias dentro de la propia Iglesia¹⁰. Partiendo de la figura de don Fadrique Enríquez de Ribera como prototipo, la trayectoria vital del noble del Antiguo Régimen se encuentra marcada —desde su nacimiento hasta su muerte— por un imperante sentido de religiosidad que se refuerza y asegura a través de la ortodoxia. Con la consolidación del Tribunal del Santo Oficio esas prácticas rígidas incorporan, además de la rectitud personal, observadores legitimados para aplicar «justicia». A todos aquellos delitos que se dirigen propiamente contra la fe, se le van añadiendo otros más directamente relacionados con la moral pública, por lo que la ciudad se convierte en un catalizador efectivo para expandir y divulgar las consecuencias de una *hybris* colectiva.

La documentación relativa a la actividad del tribunal en Sevilla es profusa, mostrando una importante cantidad de procesos abiertos, y una menor de ejecuciones¹¹. Como «acontecimiento» consciente y protocolarizado, la procesión de los reos se vale de variados recursos rituales, desplegados desde un «recinto» hasta un «centro». El «recorrido», que dibuja un hilo desde el Castillo de San Jorge a la Plaza de San Francisco, viene condicionado el carácter cambiante de los segmentos urbanos que atraviesa. A pesar de tratarse de una celebración cimentada sobre en el castigo y la muerte, se trataba de una fiesta esperada y disfrutada, en la que las escenas reservadas para acoger el acontecimiento se decoraban y manipulaban con el objetivo de alterar la atmósfera urbana cotidiana. Para ello se levantaban estructuras efímeras para mejorar la visibilidad de los reos, gradas para las clases más nobles y otras arquitecturas y montajes de menores dimensiones que las complementaban¹². Esta transformación de los parámetros urbanos no sólo se concentra en aspectos transitorios sino que la configuración y localización de los tres elementos fundamentales del rito —recinto, recorrido y centro— guardan una idea teatral de jerarquías y perspectivas de poder: cuando los primeros inquisidores llegan en 1480 a Sevilla, comienzan su labor en

10 Civalé, G. C. (2002) «Conflictos de poder entre la inquisición y el cabildo de la catedral de Sevilla a mediados del siglo XVI.» En: *Espacios de poder: cortes, ciudades y villas (s. XVI-XVIII)*. Madrid: Bravo Lozano (ed.), pp. 269-324.

11 Boeglin, M. (2016) «Religiosidad femenina y herejía: monjas y beatas «luteranas» ante la Inquisición de Sevilla en tiempos del Emperador.» *SCRIPTA. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, n. 8, pp. 164-178.

12 La colección de intervenciones transitorias construidas como soporte para los juicios inquisitoriales es muy parecido al de las entradas reales, festividades profanas y otras liturgias religiosas, pudiendo contrastar un cierto grado de independencia entre la lógica del rito y su ejecución formal.



Vue de la Tour de l'Or, du Fauxbourg de Triana, et du Pont de Seville, en «Beschryving van Spanjen en Portugal», Pieter van der Aa, 1707

Procesión tras un Auto de fe, anónimo, s. XVIII

Auto de fe en la Plaza de San Francisco, anónimo [atribuido a Fernando de Herrera], h. 1670

Recorrido del Arenal desde el Castillo de San Jorge a la Plaza de San Francisco. Elab. prop.

el convento de San Pablo el Real, pero poco después se trasladan al Castillo de San Jorge¹³ por el prestigio histórico del edificio, su carácter de fortaleza, y su imagen prominente, visible desde casi toda la ciudad, lo que se podía asociar fácilmente con «el carácter y la actuación de la Inquisición, sirviendo así de advertencia ominosa para no desviarse del camino de la ortodoxia»¹⁴.

Es destacable cómo la elección de la sede del Tribunal forma parte del «proyecto» ritual desde su inicio, lo que desentrañaría unas implicaciones urbanas determinantes. Además de las citadas, parece lógico pensar que la prudente separación del centro histórico y su posición extramuros pudieron determinar la elección, que permitía un

13 Ortiz, A. D. (1981) *Autos de la Inquisición de Sevilla:(siglo XVII)*. Sevilla: Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.

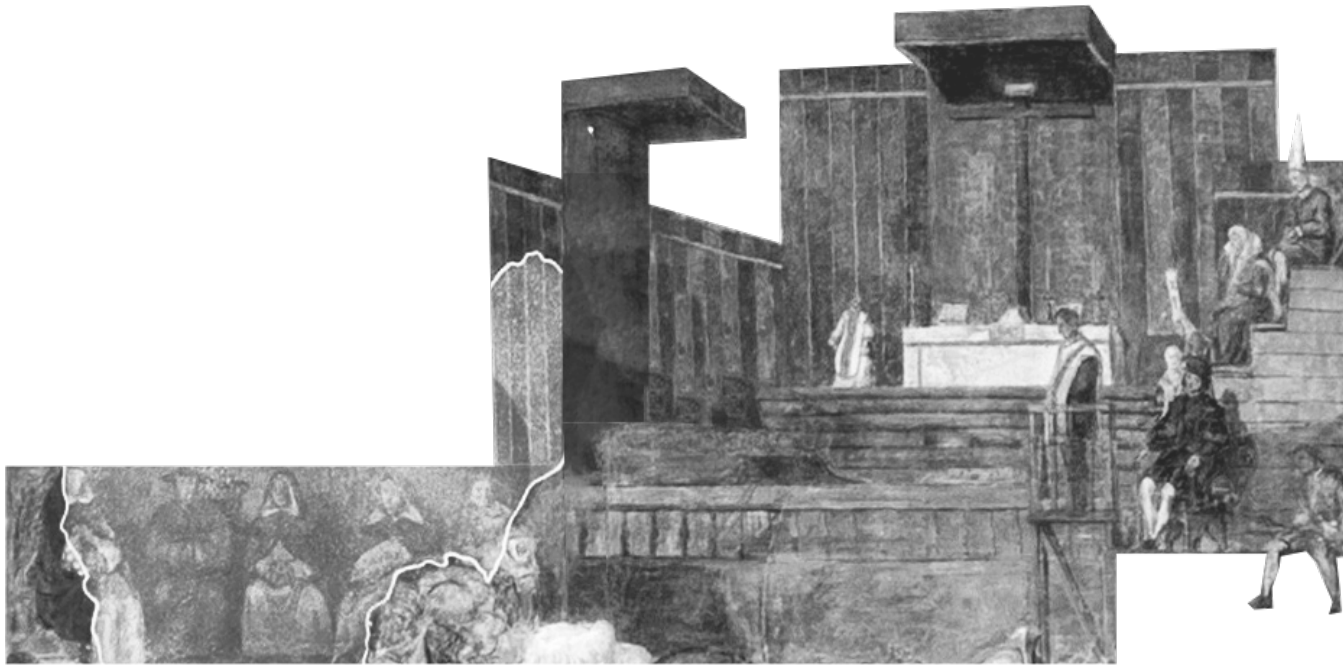
14 González de Caldas, op. cit.; 64.

aislamiento deseado además de extender el recorrido desde el espacio carcelario hasta el judicial, aumentando el recorrido de exposición de los reos. Habiendo establecido la sede en el Castillo —cuya posición de descubriría con el paso de los años inadecuada por su vulnerabilidad ante las crecidas del río— el otro elemento fundamental para era la elección de un espacio adecuado para ajusticiar a los acusados, un lugar que pudiera acoger el modelo más usual de proclamación de sentencias: los Autos de fe públicos generales. Entre 1549 y 1599 se celebran en Sevilla 23 ajusticiamientos —siendo la media de uno cada dos años—, decreciendo progresivamente hasta sólo 4 Autos en el siglo posterior, en los años 1604, 1624, 1648 y 1660 —resultando una media de uno cada veinte años—¹⁵. La elección del espacio debía responder, de nuevo, al objetivo de construir una atmósfera particular, delimitada y reconocible, además de ser un lugar con una simbología particular; la Plaza de San Francisco estaba posicionada en un punto central de la ciudad, siendo una de las escasas plazas intramuros con una dimensión adecuada para acoger a un número elevado de personas y de estructuras efímeras. Se trataba, además, de un espacio de poder en el que confluían el eclesiástico —asociado al convento de San Francisco o *Casa Grande*— y el municipal —con las Casas Consistoriales presidiendo la plaza a través de una logia—. La plaza fue y seguiría siendo después del montaje de este último gran Auto de fe, uno de los mayores escenarios festivos de la ciudad¹⁶, en el que su uso actual forma parte de varios «recorridos» pero cuyo carácter de «centro» se ha desdibujado en detrimento de otros espacios de mayores dimensiones.

Uno de los testimonios supervivientes más relevantes por su carga documental es el cuadro titulado «Auto de fe en Sevilla», fechado en 1660 y atribuido a Fernando de Herrera, «el Mozo». El lienzo representa la Plaza de San Francisco transformada en una sala de justicia abierta, con unos jueces y unos acusados enfrentados escénicamente, durante el desarrollo de uno de los 4 Autos de fe citados, en el que

15 Las desaparición de las ceremonias públicas estuvo relacionada con la escasez de recursos económicos del Santo Oficio durante este siglo. El montaje de los Autos de fe requería un esfuerzo que se convirtió en insostenible para los tribunales, tal y como recogen las recomendaciones de la Suprema a los inquisidores del distrito de Córdoba en junio de 1665: «y que con todo cuidado procedan en los gastos que se hubieren de hacer, haciendo solamente los necesarios y decentes y a los mas cortos precios que se puedan.» Gonzalez de Caldas, V. (1985) «El auto de fe : modalidades de un ritual». En: *Images et Représentations de la Justice, du XVIe au XIXe siècle*, G. Lamoine (ed.). Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 44-47.

16 Actualmente supone el símbolo de la representación del poder municipal y civil, alojando los llamados «palcos» —que forman parte de la Carrera Oficial durante la Semana Santa—, así como las puertas efímeras del Corpus Christi.



fueron condenadas 64 personas, 58 de ellos *judeoconversos* de origen portugués¹⁷. No sólo existía un interés por llevar a cabo estos castigos públicos sino que se pretendía dejar constancia histórica de ellos, demostrando la fuerza escenográfica de los montajes y proyectando una lección «purificadora» hacia el futuro. Esta motivación se evidencia con la lectura de la orden de la Suprema que dispone el encargo del lienzo:

«Que se pinte en un lienzo de dos varas y tres cuartas en cuadro la planta de dicho Auto, en la forma que estuvo hecho el cadalso, asientos del Tribunal, comunidades y reos, compañías de soldados y lo demás especial de la plaza para que en todo tiempo conste de la forma que observada y se guarde en el Consejo con los que hay de otras Inquisiciones.»¹⁸

Detalle de la estructura construida para la celebración del Auto de fe de 1660, extraído del fresco *Auto de fe con San Fernando* de Lucas Valdés, 1719. En la parte inferior izquierda, en una grada separada, se sitúa el Tribunal y en la parte superior derecha, los condenados.

17 Cinco hombres y dos mujeres morían quemados vivos en la hoguera, mientras otros 45 únicamente perdieron su hacienda, honra y libertad tras confesarse y arrepentirse; otros 6 fueron condenados a pagar multas, exiliarse y vestir el sambenito; los cuatro restantes eran cuatro hechiceros y dos bigamos. Se les unían 34 efigies de los fugitivos judeoconversos que no pudieron ser arrestados, pero a los que sí se les confiscaron sus propiedades. McGaha, M. (1988) «Antonio Enríquez Gómez and the *Romance al divín mártir, Judá Creyente*.» *Sefarad*, vol. 1, n. 48, pp. 59-92.

18 Archivo Histórico Nacional, Inquisición, libro 693. Carta del Consejo al Tribunal de Sevilla, 25/5/1660, fol. 235r. [Consultado el 13/11/2019 en González de Caldas, op. cit.; 79]

La tipología escenográfica de los Autos de fe iría paulatinamente perdiendo su capacidad de adoctrinamiento y control social, dejando consecuentemente de ser rentable. Sin embargo, la huella de la exposición a la vergüenza pública en los lugares más concurridos de la ciudad y los azotes «por las calles acostumbradas», —ejecutados al día siguiente de la publicación de la sentencia, y reservados para delitos como la bigamia, la hechicería, la blasfemia y los embustes—, es aún legible en la trama urbana de la ciudad, habiéndose consolidado —en su mayoría como herencia de los caminos territoriales que, coincidentes con las puertas de la muralla, se introducían en el centro— en forma de calles, paseos y plazas.

Para la mayoría de delitos tipificados la pena era la muerte en la hoguera y la pérdida de todos los bienes. Como recogen las crónicas del Auto de fe de 1660, la elaboración de figuras que representaban a fugitivos o fallecidos era una práctica habitual, significando una suerte de «mascarada» que encuentra su lógica original en las representaciones teatrales clásicas y en la acción de vestirse para adquirir un papel ajeno¹⁹. La carga simbólica de estas figuras hacía que la sentencia se ejecutase en sus totalidad, incluyendo su quema en la hoguera.

Este último episodio, el de la ejecución pública de los convictos de herejía en el quemadero²⁰, fue un poderoso foco de atracción para la curiosidad popular, y como el resto de penas dictadas por el tribunal, tenía lugar ante una gran número de personas²¹. Los herejes juzgados por el Santo Oficio y declarados «impenitentes» quedaban fuera de la jurisdicción eclesiástica por la excomunión que pesaba sobre ellos al haberse negado a reconciliarse con la Iglesia, «confesando, arrepintiéndose, abjurando de sus errores y acatando la ortodoxia de la que esta era depositaria»²². Bajo la jurisdicción del poder civil, estos reos abandonaban el recinto donde se celebraba el Auto de fe para sufrir la pena que las leyes civiles les reservaban, que

19 Además de la referencia directa al teatro clásico y la concepción purificadora del teatro aristotélico, la utilización de muñecos y figuras para representar y ridiculizar a prófugos y fallecidos guarda relación con conceptos ya recorridos, desde los intentos por representar la Santa Casa al esfuerzo por «imitar» un punto de partida «original» —el viacrucis de Tierra Santa—.

20 La incineración, al llevarse a cabo *post mortem*, queda fuera del objeto de estudio puesto que el traslado hacia los quemaderos de San Diego y Tablada no supone un tránsito que modifique los parámetros urbanos, ni se realiza apoya en una acción determinante.

21 Aguilar, M. T. (2015) «La pública difusión del Auto General de Fe.» *Revista de la Inquisición: intolerancia y derechos humanos*, n. 19, pp. 25-40.

22 González de Caldas, op. cit.; 110.

«Purificar»

Acontecimiento

Auto de fe

Parámetros físicos

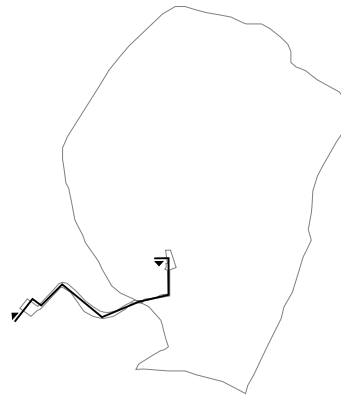
Sujeto colectivo
Nº variable
1250 m.
4 h.

Secuencia espacial

Recinto
Recorrido
Centro

Parámetros rituales

Sagrado
Protocolario
Unidireccional
Experiencia atenta

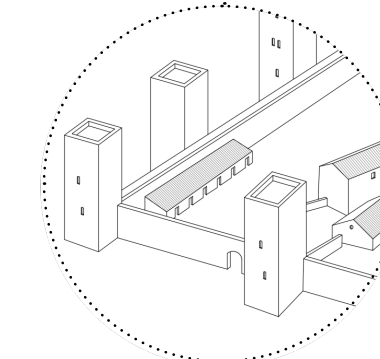
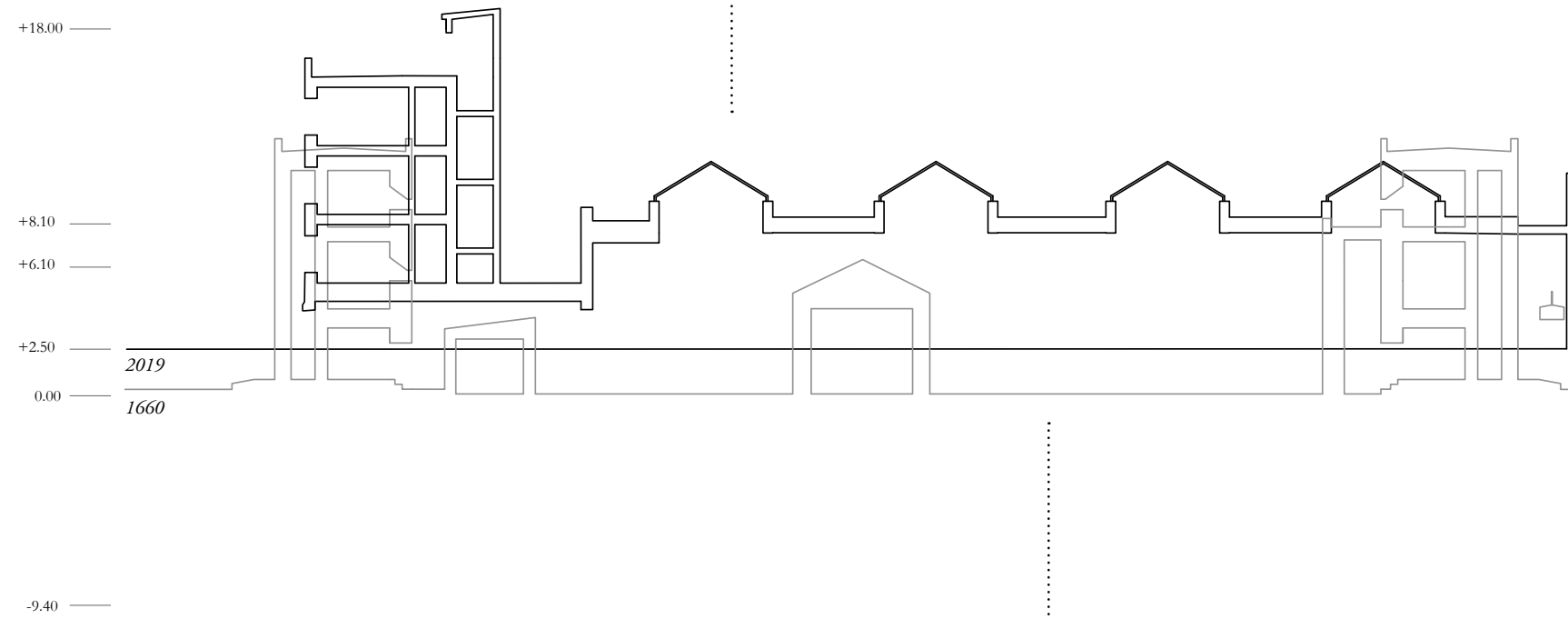
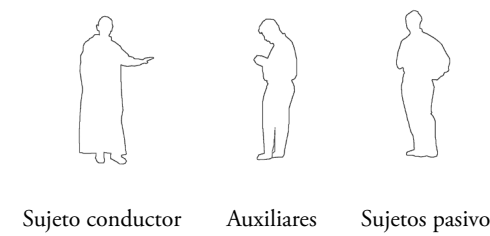


01 ESPACIO PRELIMINAL

Desvinculación

La separación de los reos de su estado previo se produce antes de la procesión una vez son reclusos en el Castillo de San Jorge; cuando comienza el desfile hacia la plaza de San Francisco, la desvinculación se acentúa a través de medios como

la vestimenta, con la imposición de sambenitos y capirotos, además del orden en el que transcurre, que busca visibilizar a los sujetos pasivos —acusados—. El «recinto» es elegido como instrumento de poder y castigo por su condición sólida y reconocible.



Recinto
Castillo de San Jorge

Sección Castillo de San Jorge, hipótesis de elab. prop. según maqueta del Museo del Castillo de San Jorge y planimetría de González de Cádiz (2000)

Sección Mercado de Triana y el San Jorge, 6 levantamiento elab. prop.

Puente de Triana según *Puente de Isabel II* CEYS, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz, Centro de Estudios y Servicios, 1980

Puente de barcas según *Vista de Sevilla*, anónimo flamenco, h. 1660. Fundación Focus, Hospital de los Venerables.

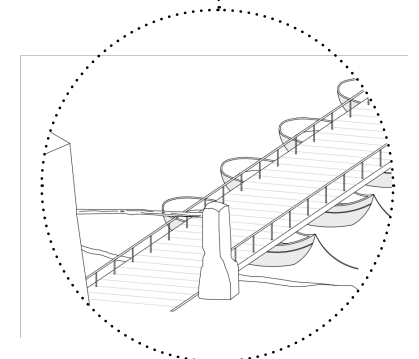
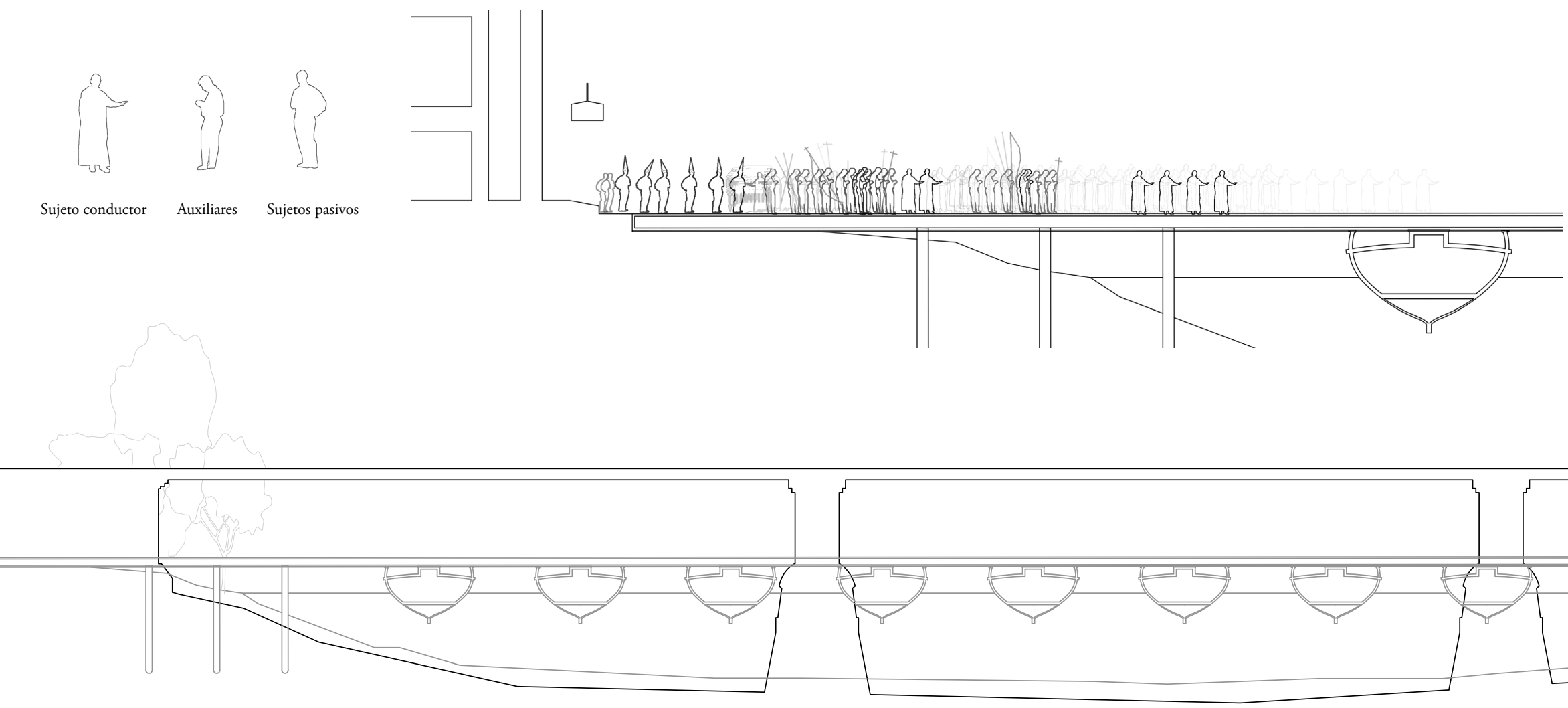
02 ESPACIO LIMINAL

Transitoriedad

El estado liminal se extiende a lo largo de todo el «recorrido», marcando el paso entre la vida y la muerte de los sujetos pasivos. Desde el umbral que separa el interior del castillo y la calle Génova, antecedente del «centro», la procesión sigue un orden definido, a modo de obra teatral en el que

la escena urbana se ha modificado para acoger el «acontecimiento». La experiencia entre espectadores y actores tiene dos características principales: la separación y la visibilidad, permitiendo difundir explícitamente las consecuencias de la *hybris*.

El paso por el Puente de Barcas y la Puerta del Arenal suponen dos «actos» dentro de la obra que van modificando los parámetros urbanos desde la amplitud del río y el Arenal hasta la densidad y clausura del montaje de la Plaza de San Francisco.



Recorrido
Puente de barcas—Arenal

03 ESPACIO POSTLIMINAL

Integración

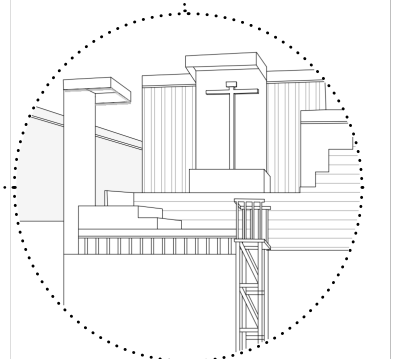
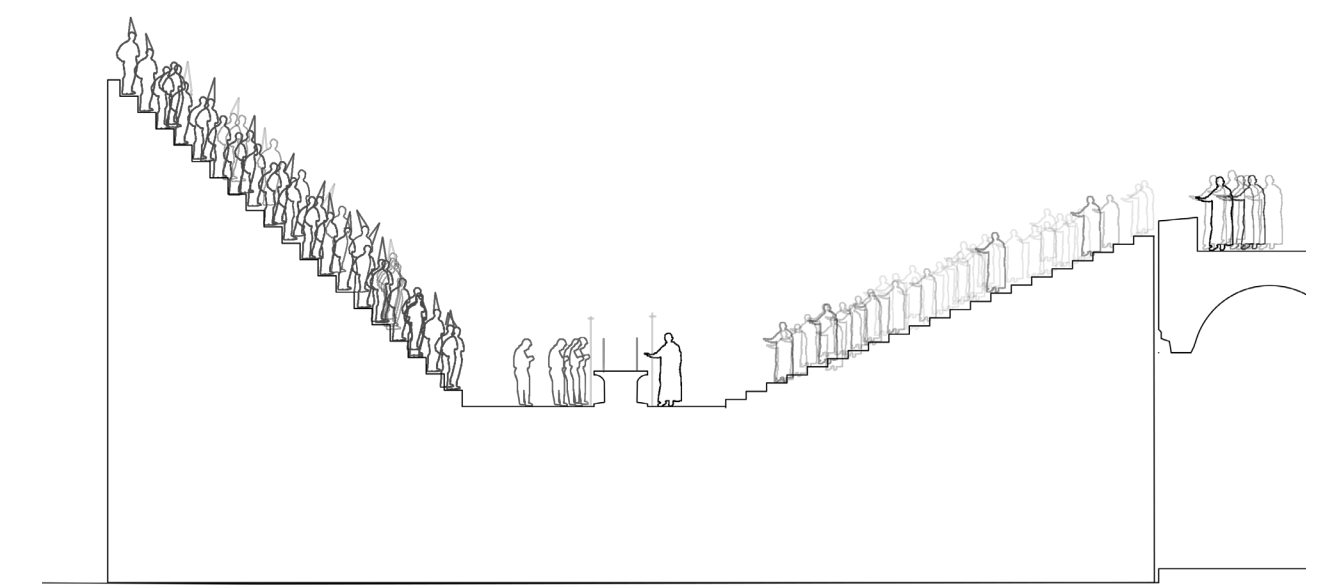
El último espacio —y estado— del rito supone la integración en el nuevo estado, en este caso basado en un carácter de «pureza» o «limpieza» que se alcanza de manera efectiva a través de la ejecución pública. El espacio-menhir es una plaza de dimensiones reducidas, pero con una

gran potencia simbólica dentro de la ciudad. Sus proporciones espaciales se enfatizan con la construcción de un escenario efímero que explicita la posición entre sujetos pasivos y conductores. La posición de la logia de Hernán Ruíz II presidiendo la plaza es el elemento que conecta el

mundo de lo efímero —signo de la excepcionalidad del acontecimiento, buscando una escena «mágica»— con la realidad arquitectónica preexistente. Seguidamente, el rito se consumirá extramuros, en los quemaderos de San Diego y Tablada.

Umbral urbano
Pórticos acceso puente

Umbral urbano
Puerta del Arenal



Centro
Plaza de San Francisco

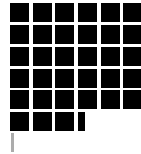
Montaje del patibulo según *Auto de fe en la Plaza de San Francisco*, y Japón (2015)

Análisis paramétrico

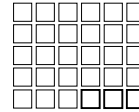
Auto de fe — recorrido Arenal

Parámetros relativos

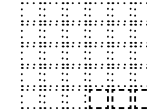
- centro histórico
- rito
- exterior
- interior
- público
- privado



Superficie □ 0,1 km²



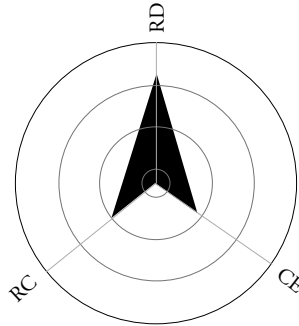
Ámbito □ 1000 m²



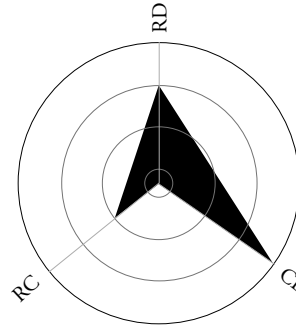
Carácter □ 1000 m²

Parámetros espaciales

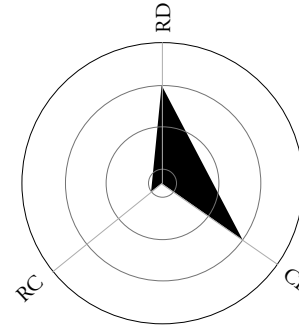
- RC recinto
- RD recorrido
- CE centro



Superficie | %



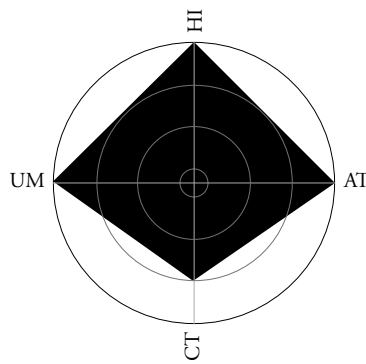
Densidad | p/m²



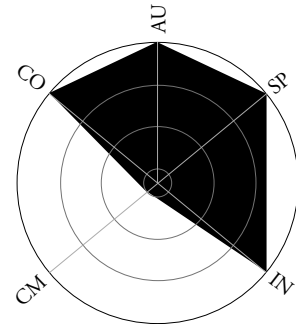
Tiempo | min.

Medios

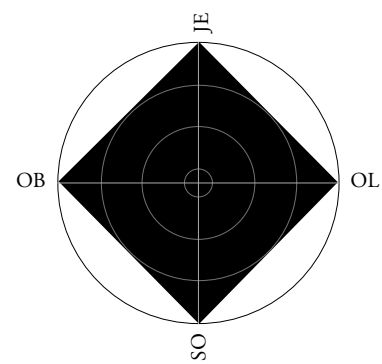
- UM umbrales
- HI hitos
- AT atmósferas
- CT cotas
- CO conductores
- AU auxiliares
- SP sujetos pasivos
- IN interacción
- CM communitas
- OB objetuales
- JE jerarquizantes
- OL olfativos
- SO sonoros



Espaciales



Colectivos



Ambientales

no solían diferir de las eclesiásticas: como convictos, los herejes «impenitentes» eran llevados al patíbulo sobre burros y una soga al cuello²³.

Esta diferenciación de los reos es un síntoma claro de ritualidad; el uso de una indumentaria distintiva no sólo sirve de pieza indispensable para el desarrollo de la escena sino que interacciona con la entorno urbano convertido en un «objeto» móvil. El reconocimiento del «culpable» o portador de la *hybris* desfila por las calles ocupando transitoriamente el espacio público, convirtiéndolo de forma dinámica y continua en un patíbulo lineal. El atrezzo de los cuerpos con sambenitos, carteles y otras insignias refuerzan su desvinculación de su estado anterior y permite a los espectadores informarse del delito cometido. Una vez en el patíbulo se procuraba el arrepentimiento público del que iba a ser ajusticiado como medio último para la alcanzar la «purificación».

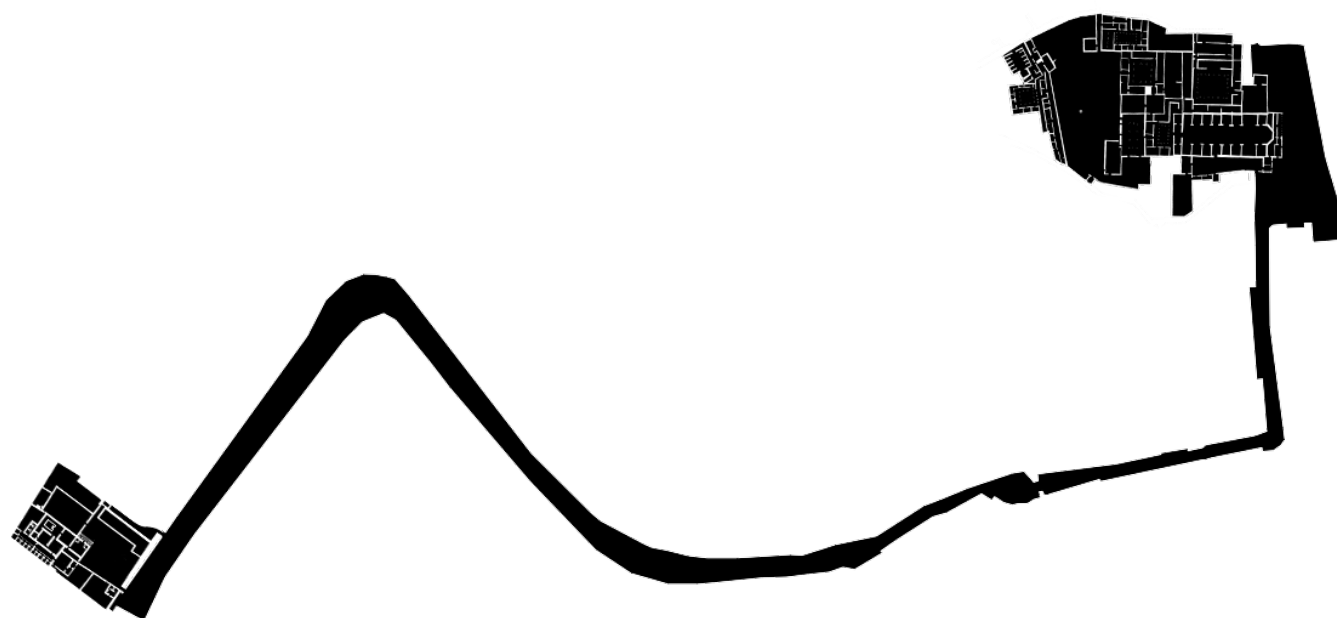
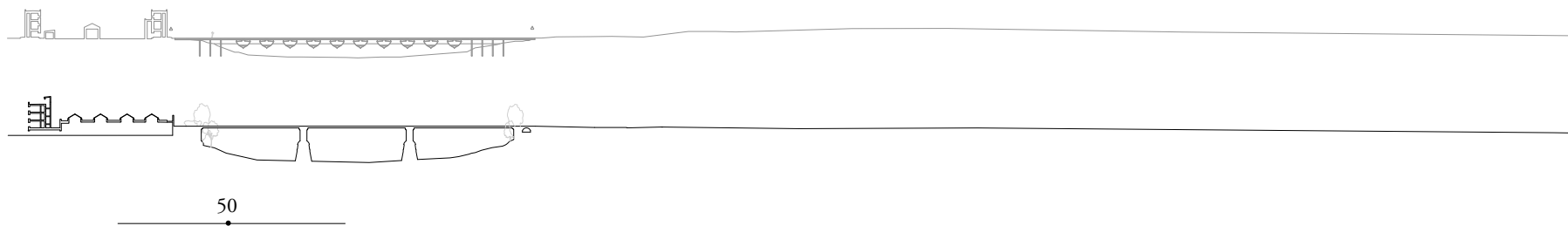
Del caso del Auto de fe recogido por Fernando de Herrera, ejemplo del que se tienen más evidencias, se puede extraer un evidente esfuerzo por detallar el procedimiento oportuno para la celebración del acto: el 22 de febrero tiene lugar la publicación del dicho Auto, difundido por una comitiva a caballo²⁴, en la que se explica cómo debía ser la construcción de la gradas de la plaza de San Francisco, el adorno e iluminación de las calles que debía recorrer la comitiva y la disposición de una carrera oficial que «para mejor inteligencia será convenientemente descritos los sitios y calles que andubieron las procesiones de víspera y día: puente, carrera del Arenal, puerta del Arenal, calle de la Mar, esquina de la punta del Diamante, calle Génova, a la plaza de San Francisco»²⁵.

Al igual que ocurría con el viacrucis de la Cruz del Campo, la alteración del espacio público se hace a través del traslado, con la diferencia de que en este caso no es en sí el recorrido el espacio liminal o de transición: la exhibición pública de los reos desde la cárcel del Castillo de San Jorge hasta la Plaza de San Francisco viene motivada por la acción de «purificar» las almas de los condenados y, de forma preventiva, la de los espectadores. Este hecho determina que, a pesar de que se sigan recorridos ya

23 Esta escena es recurrente en la pintura, siendo uno de los ejemplos más ilustrativos el aguafuerte titulado «No hubo remedio» de Francisco de Goya, obra de 1797, número 24 de la colección *Los Caprichos*.

24 Japón, op. cit.; 122.

25 Archivo Histórico Nacional, Inquisición, MPD. 428, fol. 13v. [Consultado el 16/11/2019 en Japón, op. cit.; 121]



Secciones Castillo de San Jorge—
Plaza de San Francisco, 1660
[superior] y 2019 [inferior]
Elab. prop.

Plantas del castillo —en base a
hipótesis de González de Caldas
(2000) y convento de San Francisco
—en base a Pérez (1993)—

delimitados previamente, exista una cierta variabilidad en la delimitación de este segundo elemento ritual. Mientras el castillo asume el papel de «recinto» y la plaza el de «centro», se plantean, al menos, dos variaciones en el trayecto de conexión de estos dos puntos. Por un lado, el recogido en el Archivo Histórico Nacional, y por otro, el más directo y menos frecuentado que unía el convento dominico de San Pablo, cruzando la puerta de Triana, con el extinto puente de barcas.

La procesión, según la convocatoria del Auto, estaba reglada por una jerarquía definida: el desfile estaba encabezado por alabarderos, receptor y lacayos²⁶, seguidos



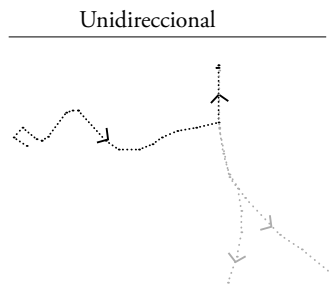
por los beneficiados y clero de Santa Ana portando la cruz de la parroquia²⁷. Tras este primer bloque seguían los condenados con sus atuendos y sambenitos, así como las señas que indicaban cual había sido su delito, las estatuas de relajación, con los calificadores y familiares. Y por último, dirigidos por el Mayordomo Mayor de San Pedro Mártir y los alguaciles de los Veinte, el cabildo de la ciudad y el eclesiástico, con los inquisidores y el fiscal, que junto con varios nobles, portaba el estandarte de las fe²⁸. Además de la citada «Cruz de Guía», se utilizaron varias insignias con idéntica finalidad: jerarquizar y marcar los tramos. La teatralidad era uno de los factores claves para el correcto desarrollo de la ceremonia: tal y como recoge Japón Franco, los medios, instrumentos y artilugios puestos en escena sobrepasan la «obra de arte total» construyendo una «ciudad efímera» en la que se alteran el uso de las campanas —incluyendo cantos y rezos de diversas hermandades y corporaciones—, se recurre a efectos visuales —telas, filigranas y velas²⁹—, y se pregona el acto con varias procesiones durante la semana previa evidenciando el «triunfo de la fe». Es decir, que el Auto de fe no sólo transforma la secuencia ritual definida por el recinto, el recorrido y el centro, sino que altera los parámetros sensitivos de toda la ciudad durante una semana. De hecho, en la construcción del escenario de la plaza participó el maestro mayor de la Catedral, Pedro Sánchez Falconete³⁰, evidenciando cómo se

27 De nuevo, al igual que ocurría en el viacrucis, la cruz se convierte en un instrumento de protección y separación.

28 Montero de Espinosa, J. M. (1820) *Relación histórica de la judería de Sevilla, establecimiento de la Inquisición en ella, su extinción y colección de los autos que llamaban de fe celebrados desde su erección*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Consultado el 11/11/19]

29 El uso de las velas fue determinante para transformar el recorrido. Como recoge Japón, «en el desfile procesional del domingo anterior al auto, se esperó a las 5 de la tarde para comenzar el gran desfile compuesto por más de 400 religiosos y miembros de la Inquisición, y, aunque el trayecto a recorrer fue corto, se tardó una hora en finalizar. Todos llevaban luces en las manos, y al llevar al Castillo fueron recibidos por el Alguacil Mayor, los notarios del secreto y veinticuatro familiares que portaban hachas de cuatro pabilos.» Japón, op. cit.; 127.

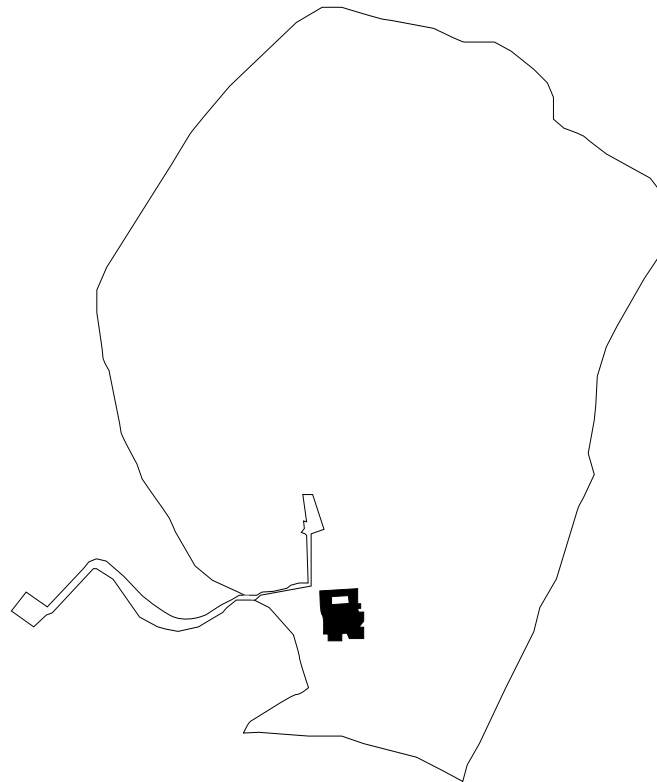
30 Isidoro, F. (1997) *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del*



Recinto Castillo de San Jorge
Recorrido Secuencia de calles
Centro Plaza de San Francisco

200 | N

Recorrido organizado por la Santa Inquisición, atravesando el Arenal, la puerta homónima, las gradas catedralicias y la calle Génova antes de llegar a una Plaza de San Francisco transformada en un salón de juicios. En negro, la silueta de la Catedral de Santa María de la Sede, y perímetro del centro histórico.



trataba de un acto de trascendencia capital en el que debían participar las principales figuras artísticas locales³¹. A pesar de que se pueden extraer datos fundamentales del lienzo atribuido a Herrera, existen ciertas discrepancias entre los recursos artísticos y los documentos alojados en la Biblioteca Colombina: estos indican que su forma era de media naranja, con un diámetro que superaba los 20 metros de extremo a extremo³², mientras que en el lienzo aparece en forma piramidal, representada a través de una perspectiva distorsionada.

El interés suscitado históricamente por el despliegue escénico de la Plaza de San Francisco viene determinado, además de por la singularidad y el valor de las arquitecturas efímeras construidas, por la escena pictórica. Por el contrario, no se había catografiado hasta el momento la secuencia completa desde el castillo hasta la

Concejo Hispalense. Sevilla: Universidad de Sevilla.

31 En frente de este armazón se encontraba, como también apreciamos en la imagen, las gradas para las dignidades dispuestas en la serie de arcos que construyó Hernán Ruiz

32 González de Caldas, V. (2000) [...] p. 540.

plaza, en la que parece determinante, de nuevo, el juego de umbrales que determinan dos cambios de atmósfera cruciales: en primer lugar, la salida de la fortaleza, signo de liberación de retorno a la escena urbana, y en segundo, el umbral de las puertas de Triana y Arenal, que supone la entrada en el centro histórico, y por lo tanto, el acercamiento al patíbulo. El recorrido, además de estos elementos reconocibles de transición, atraviesa varios hitos arquitectónicos y espacios abiertos con una destacada capacidad de acogida. El Tribunal, así, no sólo hace uso de las variantes instrumentales resultantes de *attrezos* sensitivos sino que utiliza la secuencia preexistente de espacios para influir en la experiencia del reo —que cambia varias veces de escala, espacialidad y densidad de espectadores, y cuyo estado de liminalidad se extiende a todo el «acontecimiento»— y en la de los espectadores —que ven, desde el espacio urbano «protegido», cómo los reos pierden su condición previa—: esta dualidad, tejiendo un hilo desde las bases ideológicas del teatro, es uno de los hechos diferenciales de los «ritos de castigo», entre los que los Autos de fe se posicionarían en un lugar destacado. La no voluntariedad de los participantes —sujetos pasivos convertidos en activos—, que son ajusticiados, trasladados y «redimidos» por una compleja jerarquía de conductores convierte la ciudad en una lúgubre máquina «purificadora».

Tratándose de un acontecimiento urbano, tiene una proyección territorial. Al igual que ocurría con el viacrucis de la Cruz del Campo, el hecho de superar los umbrales que separan el mundo del «dentro» y el «fuera» parece reforzar el evento, necesitando partir de un espacio de distinto carácter al punto final; mientras la Casa Pilatos se localiza intramuros y el humilladero extramuros, en este caso los papeles se invierten pero la función de los umbrales se mantiene, procurando que las transiciones espaciales entre las dos esferas se produzca secuencial y no directa. Además de los mundos del «intra» y el «extra», estos grandes escenarios «purificadores» introducen la componente «teatral», esa danza o coreografía de la que hablaba Bharat Gupt, como una evolución del primer caso de estudio. Si don Fadrique había procurado la imitación de la vía Dolorosa a través del traslado, concentrándose en los pasos y gestos que debían realizar los participantes, aquí la lógica doctrinal del acto hace que no sólo sean los sujetos involucrados los que utilicen medios de diferenciación y separación, sino que toda la ciudad es transformada para contribuir en la construcción de una atmósfera aleccionadora.

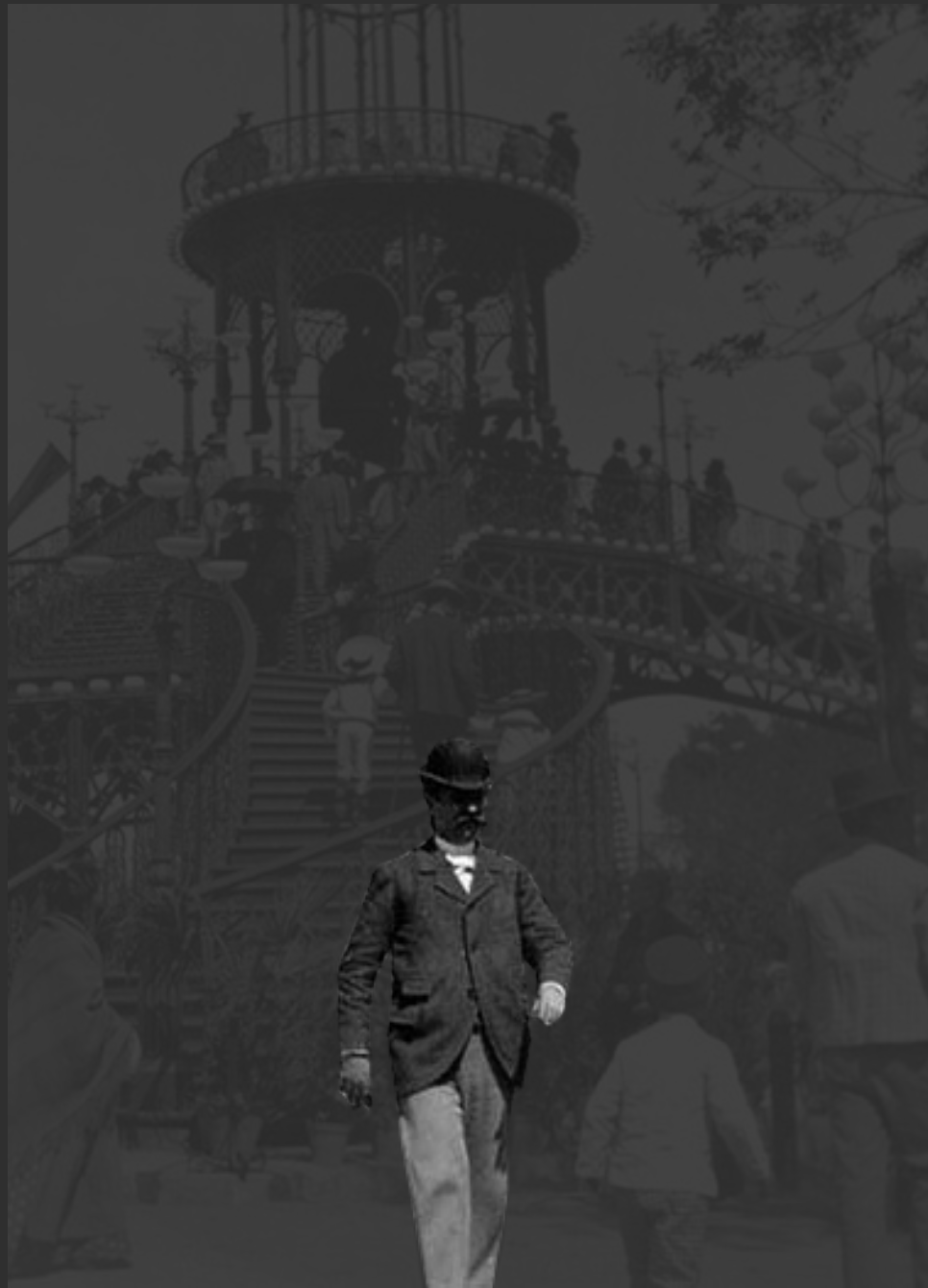
TRANSITAR

**

De tránsito.

1.- intr. Ir o pasar de un punto a otro por vías o parajes públicos.

2.- intr. Viajar o caminar haciendo tránsitos.



«Transitar» [Puerta Jerez — Prado de San Sebastián]

«El movimiento era la esencia, el acto de poner un pie delante del otro para permitirle seguir la deriva de su propio cuerpo. A base de deambular sin objetivos, todos los sitios acabaron siendo iguales para él y no tenía importancia donde se encontraba. En sus mejores paseos era capaz de sentir que no estaba en ninguna parte. Y eso era, a fin de cuentas, lo que siempre le había pedido a todas las cosas: no estar en ninguna parte»

Auster, P. (1998) *Ciudad de Cristal*. Madrid: Anagrama, p. 27.

La experiencia de «recorrer» la ciudad puede ser descrita con una onda dos componentes, que como las variables cartesianas «x» e «y», muestran cómo queda condicionada por el contexto sociopolítico —determinante de los rangos de libertad y uso del espacio público— y el tecnológico —relacionados con sus condiciones de habitabilidad—, con una extensa colección de parámetros complementarios que van desde condiciones climáticas o culturales hasta elementos físicos como volumen, ancho, altura o planeidad. Con intensidades variables, transitar por la ciudad es una acción inherente a la urbanidad limitada por una combinación inabarcable de posibilidades entre contextos y realidades. Al igual que los traslados rituales, relacionados con el impulso innato por cambiar de coordenadas y explorar, transversales temporal y espacialmente que involucraban culturas y lógicas dispares, «transitar» constituye de otro de los verbos fundacionales de esa heterogénea congregación de funciones que supone la *urbis*.

En el siglo XIX surge la figura del *flâneur*, materializándose el cambio de paradigma hacia la modernidad. Una consideración de la ciudad como territorio lúdico y experimental, donde la perspectiva desde la que se analizan las acciones que en ella transcurren se traslada al «paseante»; como el libre pensamiento, la libertad en la trazabilidad de los recorridos por la ciudad supone una actualización de las bases conceptuales del urbanismo. El tablero de tramas, volúmenes, calles y vacíos pasa de ser un conjunto de elementos estáticos, pétreos, para ser una realidad volátil, en constante mutación y movimiento. La descripción que hace John Napier del acto físico del caminar puede también aplicarse a la forma de un ensayo¹, convirtiendo

1 Napier, J. (1967) «The antiquity of human walking.» *Scientific American*, vol. 4, n. 216, pp. 56-67.

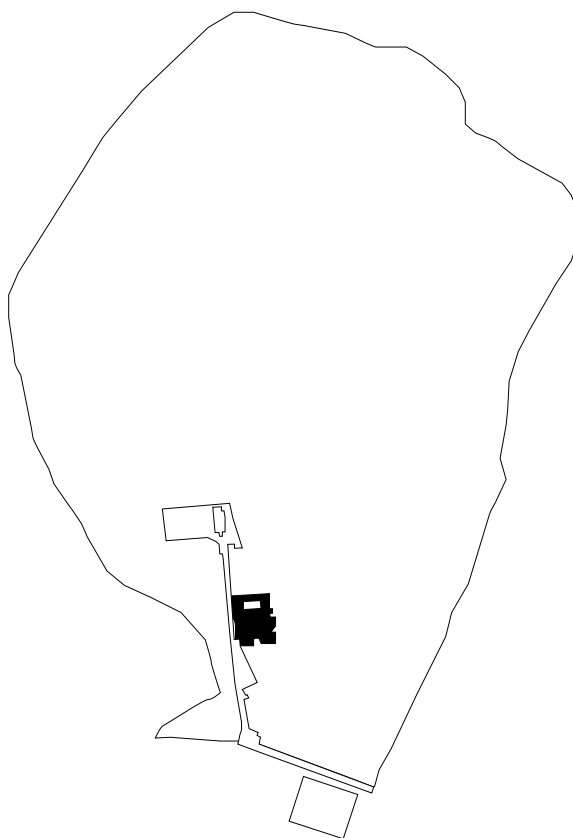
NOTA

La acción de «transitar» motivó, tanto como ejercicio crítico como instrumento de exhibición, que la burguesía tomase la calle y la convirtiese en su espacio icónico. En este capítulo se desarrolla uno de los primeros ejemplos sevillanos de paseo ilustrado, que tras la instauración de la Feria de Abril como encuentro anual y popular, cambia su fisionomía original dando paso a un espacio que se reviste y reafirma como antesala del recinto ferial.

Paseante frente a la Pasarela, estructura de hierro que sirvió de portada de la Feria de Abril desde 1896. Archivo ABC. Tratamiento fotográfico de Elab. prop.

Recinto intramuros de Sevilla y recorrido desde la Plaza Nueva hasta el Prado de San Sebastián, una secuencia de espacio públicos nacidos de la concepción urbanística decimonónica.

Elab. prop.



al paseante en un crítico que construye ciudad con su mero movimiento, «que no deja de ser un proceder a tientas, en equilibrio, sin la seguridad de llegar a un conclusión»². La evolución de esta figura a lo largo de la historia ha hecho surgir nuevos arquetipos de *flâneurs* urbanos, «artistas que se apoderan del entorno, observándolo y participando»³; desde los paseos dadaístas y surrealistas hasta la deriva situacionista. El convulso transcurrir del siglo XX ha llevado a utilizar el tránsito por la ciudad como instrumento de resistencia y reivindicación, trascendiendo de su

2 La cita de Naïper recuerda a los exploradores del siglo XVI que, lanzados al océano, protagonizaban acciones motivadas por el desconocimiento de los límites costeros y el anhelo de «tierras prometidas», convirtiendo al acto de «viajar» en un ejercicio subversivo.

3 Martínez, I. L. (2010) «El retorno del flâneur: hacia una cartografía de la deriva.» *Imafronte*, n. 21-22, p. 198.

plano literario y filosófico⁴. El ejercicio de transitar por las venas y arterias urbanas supone entonces una reacción crítica: el paseante lee el espacio que habita gracias a que habitar un espacio es una forma de interpretarlo o, como apuntara Heidegger, «habitar es una forma de pensar y, por tanto, también de construir el espacio»⁵.

A partir de la consideración del *caminar* como acción constructora de una ciudad efímera y perecedera, se podría considerar a todos los que la recorren como paseantes activos en tanto en cuanto la habitan y transforman con sus ocupaciones transitorias. Sin embargo, el planteamiento de que «todos somos *flâneurs*» —entendiendo la acción de *flânear* únicamente como forma de apropiarse del espacio habitado—, constituye una mirada parcial del término: la figura del *flâneur* es más que un mero paseante y lo es porque «entiende el caminar no solo como una actividad física, sino como un ejercicio crítico»⁶. Janet Wolff define el *flâneur* como «el crítico, el escritor, el ensayista, el sociólogo»⁷, mientras Rousseau recoge en *Las confesiones*: «nunca pensé tanto, ni existí tan vívidamente ni experimenté tanto, nunca he sido tanto yo mismo, si puedo usar esta expresión, como en los viajes que he hecho solo y a pie.»⁸ La llegada de esta figura —redefinida como sujeto activo, crítico, en el espacio público— viene acompañada de una reestructuración de los parámetros urbanísticos hegemónicos, tratando de actualizar las necesidades del ámbito urbano tras la Revolución Industrial. Las tramas medievales se orean para dar cabida al vehículo y al tranvía a la vez que sirven de soporte a bulevares, alamedas y plazas que son presentados como símbolos del nuevo orden burgués, objetos de poder y representación. Esta relación entre el «transitar» y la espacialidad de las tramas higiénicas evidencia la incidencia de la manera en la que se recorre el espacio público y el contexto sistémico que lo modela. A pesar del vínculo entre el *flâneur* y la ciudad moderna, su figura se mueve, de nuevo, en un ámbito liminal. Siendo su

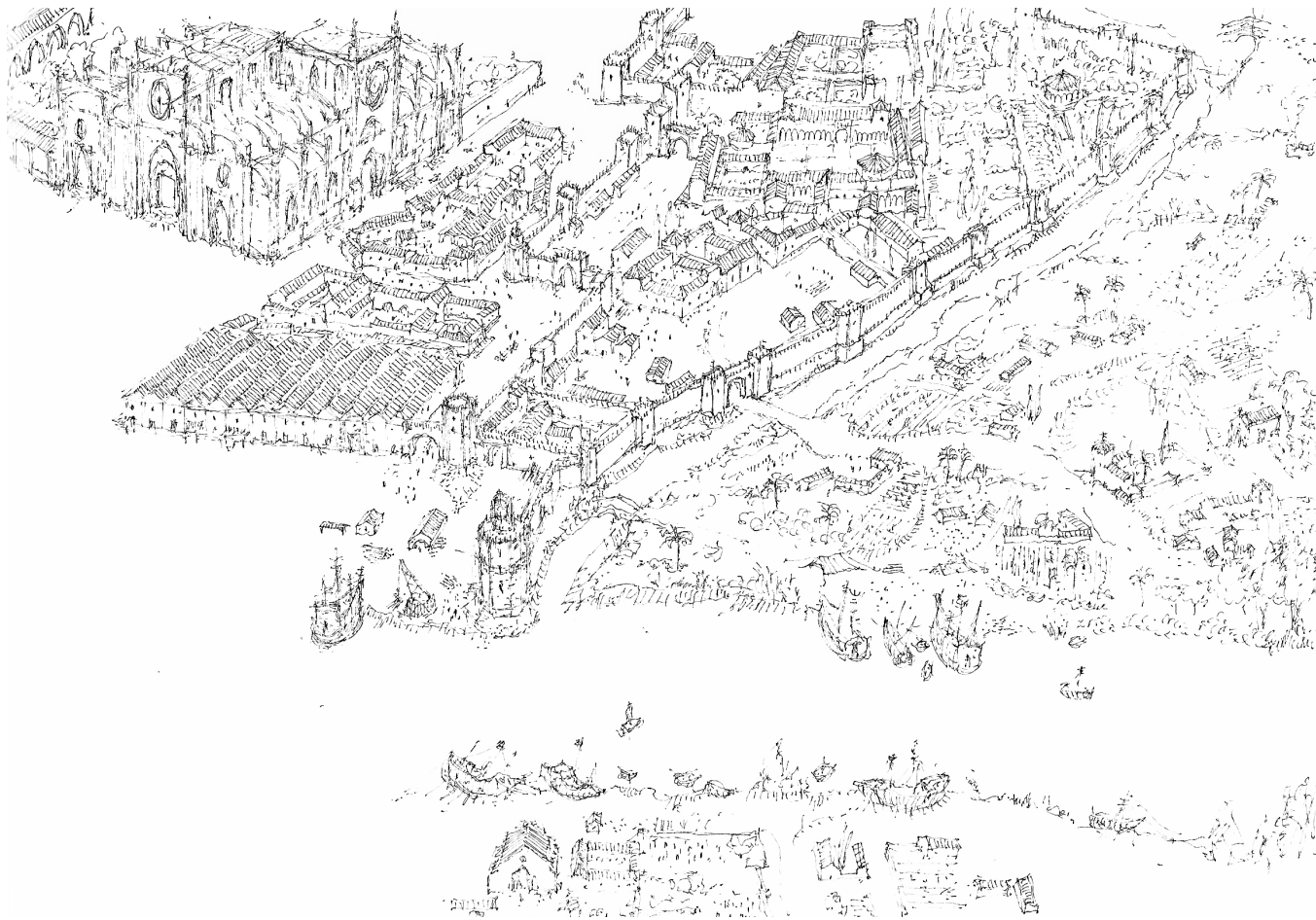
4 La estructura de las manifestaciones sociales se basa en el tránsito entre dos puntos de la ciudad; la variedad de tipologías reivindicativas adapta la acción al espacio, desde el continuo movimiento de las abuelas y madres de la Plaza de Mayo de Buenos Aires hasta los Girotondi circulares de Roma.

5 Heidegger et. al. (2002). *Construir, habitar, pensar*. Buenos Aires: Alción Editora.

6 Iglesia, A. M. (2018) «El flâneur, historia de una conciencia crítica», *El confidencial*, 22 de junio de 2018.

7 Wolff, J. (1985) «The invisible flâneuse. Women and the literature of modernity.» *Theory, Culture & Society*, vol. 2, n. 3, pp. 37-46.

8 Rousseau, J. J. (2008) *Las confesiones*. Madrid: Alianza Editorial.



Vista de la desembocadura del río
Tagarete, hacia 1519
Elab. prop.

prototipo el poeta Charles Baudelaire, se sitúa en la periferia de la nueva clase social: perteneciendo a la burguesía, no participa de ella. Es una figura «difusa, opaca, que se esconde en el auge del nuevo fenómeno de las masas populares»⁹. Walter Benjamin dedica parte de su obra a la búsqueda de las raíces que motivan la aparición de estos caminantes bucólicos, errantes. Para el filósofo alemán, el *flâneur* significa el cambio de paradigma histórico situándose en un espacio intermedio, un limbo entre la realidad histórica precedente y la sucesiva: «El flâneur está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos les ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra como en su casa. Busca asilo en la multitud.»¹⁰ La

9 Martínez, op. cit; 198.

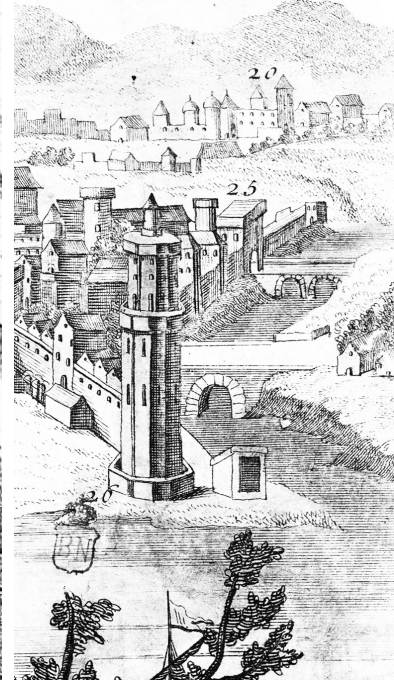
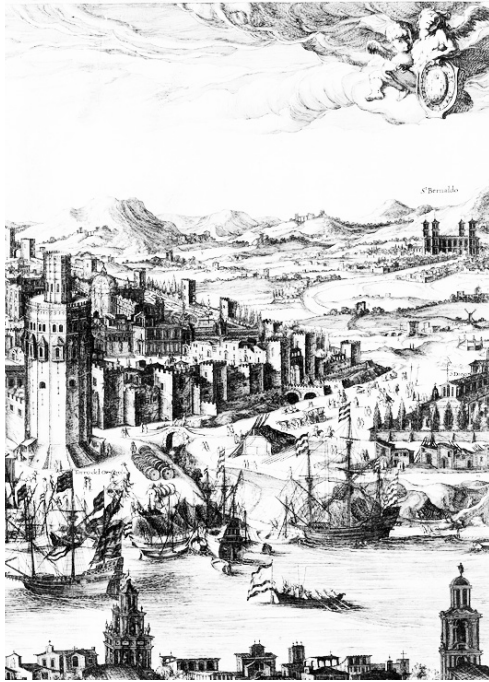
10 Benjamin, W. (1988) *Poesía y Capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, p. 81.

cita de Benjamin aporta una de las claves fundamentales del «transitar»: a pesar del papel activo de los «paseantes», se trata de una acción homogeneizadora, anónima, en la que la multitud supone un sujeto superior colectivo.

Los lugares en los que los *flâneur* encuentran su hábitat natural son espacios alargados, en forma de calle, o bulevar en los que poder transitar libremente, en sentido errático. La concreción de estos espacios varía en función de las peculiaridades urbanas y tipologías edificatorias de cada caso: mientras en París, Londres o Milán los Pasajes se convierten en los espacios óptimos para el tránsito¹¹, en forma de bulevares acristalados interiores de carácter público repletos de cafés y comercios, en España el carácter puntual de las reformas urbanas de la mayoría de ciudades dificulta la construcción de tipologías de esas escala, recurriendo a la apertura de «plazas nuevas» y «grandes vías», que análogamente se colmatarán de cafés, salas de cine y hoteles. En Sevilla, el proceso de construcción de esa «ciudad higiénica», «a la altura de lo que merecía»¹², es muy lento, pudiendo considerar el primer hito la construcción de la Fábrica de Tabacos que, final e indirectamente, permitiría la expansión de la ciudad hacia el sur. El primer espacio en el que se implantan ese tipo de comercios de consumo burgués es la Plaza Nueva, que pasa a ostentar el título de espacio representante de la nueva clase social en detrimento de la Alameda de Hércules, lugar que por su propia concepción ideológica y formalización espacial, había acogido hasta el momento los tránsitos de exposición y ostentación de la nobleza. Durante el proceso de construcción de la Plaza Nueva, este papel lo desempeña el Salón Cristina, que una vez se derribe la Puerta de Jerez, pasará a formar parte del eje objeto de estudio. Esta pieza, construida por el Asistente Arjona con la dirección técnica del arquitecto Melchor Cano y la participación del botánico Claudio Boutelou, se plantea como espacio ajardinado amplio e higiénico, provisto de bancos, esculturas, fuentes y una alberca que permitiría el riego de las plantas. En las vistas del espacio se reconoce un tratamiento del espacio público novedoso en la Sevilla decimonónica, introduciéndose materiales «nobles» como el mármol, estilos arquitectónicos «exóticos» —o eclécticos— y referencias clásicas con una fuente dedicada a Apolo —que determina que durante sus primeros años se conociera al

11 El caso parisino, resultado de la revolución urbana impulsada por el barón Haussman, supuso la aparición de un modelo urbanístico que pronto se expandiría a otras grandes capitales, siempre en versiones más reducidas y parciales. Los antiguos barrios medievales, cambian su morfologías de calles estrechas e insalubres por anchas calles, «más accesibles y controlables militarmente». Anderson, S. (1981) *Calles: problemas de estructura y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.

12 Este tipo de expresiones eran frecuentes en las crónicas periodísticas, misivas administrativas y declaraciones de los gobernantes locales.



Vista de Sevilla «Hispalis
vulgo Sivilliae urbis toto orbe
celeberrimae hispaniæque
primariæ effigies», Johannes
Janssonius, 1617

Panorámica de Sevilla, Pieter
Hendricksz Schut (publicado por
Nicolaes Visscher), 1658

Vista de Sevilla, anónimo
francés (publicado por Étienne
Charpentier), h. 1739

Puerta Jerez y río Tagarete, Louis
Haghe sobre dibujo de George
Vivian, 1838



espacio como Jardín de Apolo¹³—, además de la plantación de plátanos, fresnos, álamos, sauces y otras especies¹⁴. Una vez derribado el convento de San Francisco, mientras se fragua la construcción de la Plaza Nueva, el establecimiento de la Feria de Abril en el Prado de San Sebastián en 1847 contribuye trascendentalmente en la apertura y renovación de la calle San Fernando, segundo síntoma del cambio sistémico. El entendimiento de esta secuencia de actuaciones «ilustradas», sin embargo, no se alcanza con el análisis individual de los espacios sino que requiere de una lectura integral de su conjunto. En su extensión desde sendas puertas de Jerez y Nueva, como escaparate escénico burgués, la calle anexa a la Fábrica de Tabacos no puede ser analizada como objeto aislado: su lógica fundacional se entronca en una cadena de actuaciones urbanas que dan como resultado el actual eje de acceso al centro histórico desde el ámbito sur de la ciudad¹⁵.

La ciudad abre sus poros «curso abajo» sirviéndose de esos espacios ya citados de liminalidad y oportunidad, motivados no sólo por la coyuntura renovadora, sino también económica, con la liberalización del mercado inmobiliario y el acceso de la burguesía a los equilibrios de inversiones y réditos¹⁶. El cambio sistémico, que deja atrás el Antiguo Régimen, también supone la aparición de formas inéditas de vivir y entender la ciudad. Al carácter de escenario de poder, implícitamente enraizado al espacio público, se le añade la componente del consumo, en la que estrategias de venta se desarrollan y complejizan, proyectándose desde en el uso de las fachadas —entendidas como soportes para lemas publicitarios— hasta en las funciones mercantiles que pasan a adquirir la mayoría de plantas bajas de las nuevas edificaciones. Estas nuevas maneras de habitar la ciudad hacen también que surjan nuevos ritos, entre los que se podrían incluir el divagar de los *flâneur* o los paseos lúdicos «calle arriba y acalle abajo» de la burguesía tradicional.

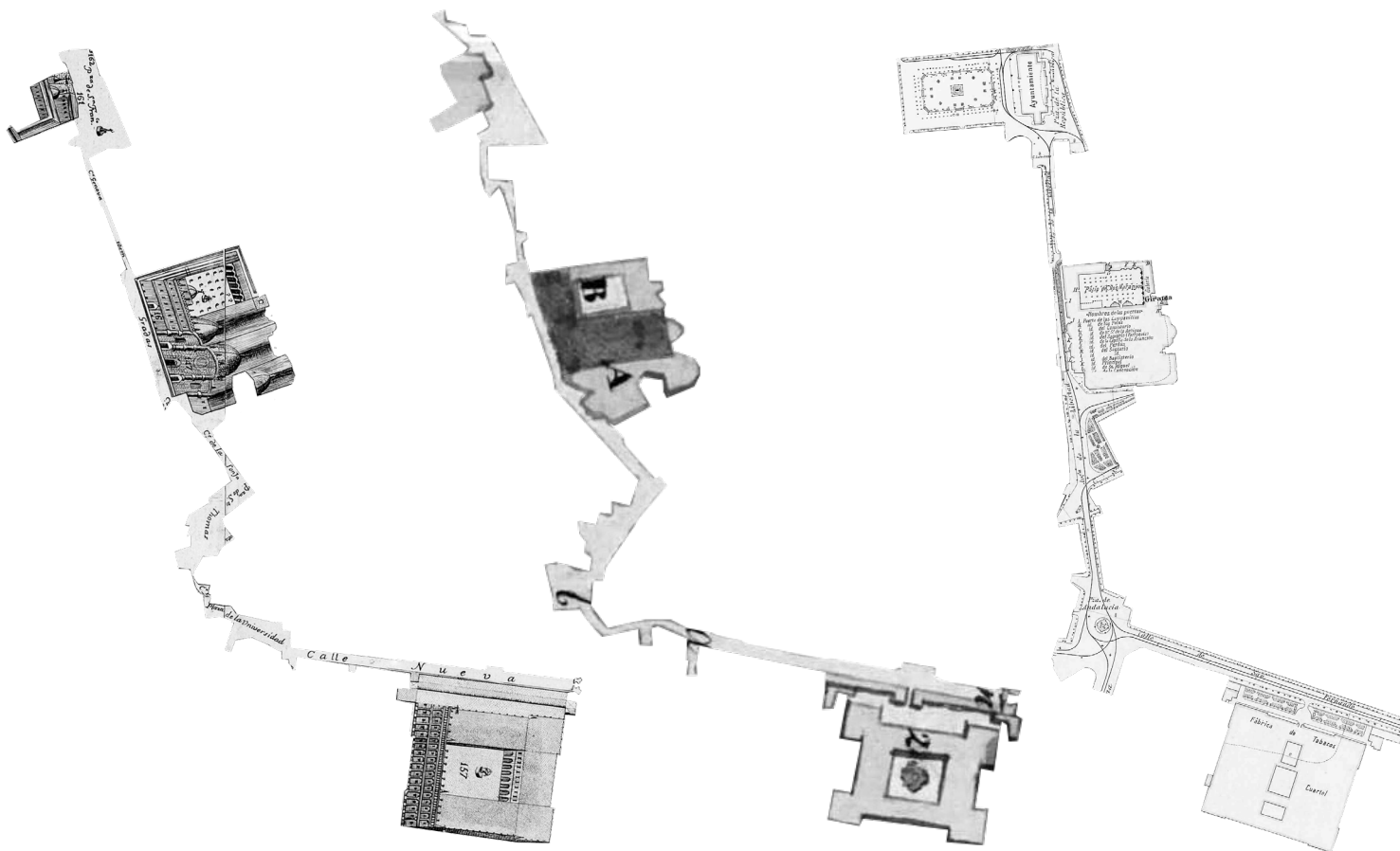
En un acelerado cambio de valores, los espacios históricos asociados a las labores agrícolas o domésticas —desde la huella de las huertas en torno a los caminos históricos o las tareas de lavandería asociadas al Tagarete— son denostados, considerados como

13 Ferrer, A. J. B. (2013). «Desde Sevilla, arquitectura y poesía: Rehabilitación e integración de los Jardines del Cristina, Sevilla.» *eDap: documentos de arquitectura y patrimonio*, n.º 6, pp. 52-60.

14 Morales, F. P. (1979) «La naturaleza en Sevilla.» *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, n.º 7, pp. 57-68.

15 Tejido op cit.; p. 2.

16 Domingo et. al. (2011) «Las instituciones económicas condicionantes del desarrollo urbanístico de España en el siglo XIX. El caso de la Nueva Plaza en Sevilla. En: *VII Encuentro Ibérico de Historia del Pensamiento Económico*, Zaragoza.



Plaza Nueva—Calle S. Fernando

Pablo de Olavide, 1771

Manuel Spínola, 1827

Fernando Uriol, 1928

Esquemas temporales entre
proyecto y construcción definitiva

Elab. prop.

Proyecto ☒
Construcción ✕

Plaza Nueva

Av. Constitución

Puerta Jerez

Calle S. Fernando

1700 1800 1900

☒ — ✕

☒ — ✕

☒ — ✕

☒ — ✕

sinónimo de atraso y pobreza. Desprovistos de ataduras y conciencias patrimoniales, la ciudad empieza a variar sus límites y aumentar las secciones de sus calles, en la mayoría de casos con la demolición como estrategia proyectual¹⁷. El eje que conecta la Plaza Nueva —emergida como herencia de la silueta de los conventos de San Francisco y San Buenaventura¹⁸— con la Fábrica de Tabacos —incluyendo la calle san Fernando, la Puerta de Jerez y la apertura hacia el Prado de San Sebastián— tiene en un tramo vertebral consistente en la actual avenida de la Constitución, convertida en un «escaparate en movimiento» en el que «ver y ser visto», además de las posibilidad de acceso y movilidad rodada que introducía.

La dificultad en la aplicación de estas intervenciones urbanas, ya demostrada en la no concreción de muchas de las propuestas aportadas por Pablo de Olavide, hace que este eje se formalice a lo largo de 170 años, desde la apertura de la calle San Fernando¹⁹ en 1757 hasta la finalización de la avenida de la Constitución en 1927²⁰. Entretanto, la celebración y consolidación de la Feria de Abril convierte a la calle San Fernando, y consiguientemente a toda la secuencia, en el recorrido de conexión de los terrenos donde se asienta con la ciudad, transformando definitivamente su su original lógica industrial o infraestructural a la eminentemente urbana y lúdica actual.

Tres arquitecturas, una secuencia

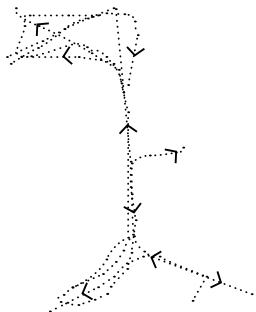
17 Tejido, J. (2016) «La demolición a gran escala como técnica de intervención urbana. La apertura de la Avenida de la Constitución de Sevilla (1906-1927).» *Informes de la Construcción*, vol. 68, n. 541: e137, doi: <http://dx.doi.org/10.3989/ic.15.045>.

18 El caso de la Plaza Nueva es uno de los pocos casos en los que su arquitecto, Balbino Marrón, muestra una cierta conciencia patrimonial al marcar las calles que dibujan las nuevas manzanas residenciales siguiendo los límites del antiguo convento. A pesar de la «tabula rasa», se mantienen las proporciones de la trama urbana, sirviendo de transición con las calles que desembocan en el nuevo vacío. De Pablos, op. cit.; 160.

19 La calle se inaugura como «Calle Nueva», siguiendo la lógica de identificar estas intervenciones como símbolo de ruptura con todo lo anterior. La fecha de inauguración fluctúa tres años, entre 1757 recogido por Luis Montoto y 1760, indicado por Joaquín Guichot. En: Montoto, L. (1919) *La calle de san Fernando y la Fábrica de tabacos: cartas al excmo. sr. d. Federico de Amores de Urbina*. Signatura HA/47306 [consultado digitalmente el 31/10/2019] Madrid: Biblioteca Nacional de España.

20 El análisis de la dilatación temporal en la concreción de los proyectos induce a afirmar que la actualización de la trama se produce de forma puntual y aislada. Esta tendencia se constata en proyectos anteriores: la Real Fábrica de Tabacos se comienza a construir en 1728, concluyéndose cuarenta y dos años después, en 1770; el cercano Palacio de San Telmo se comienza a edificar en 1682, extendiéndose las obras hasta 1796. A diferencia del contexto europeo, estas dilataciones y proyectos no ejecutados han permitido la pervivencias de algunas estructuras urbanas de alto valor patrimonial.

Multidireccional



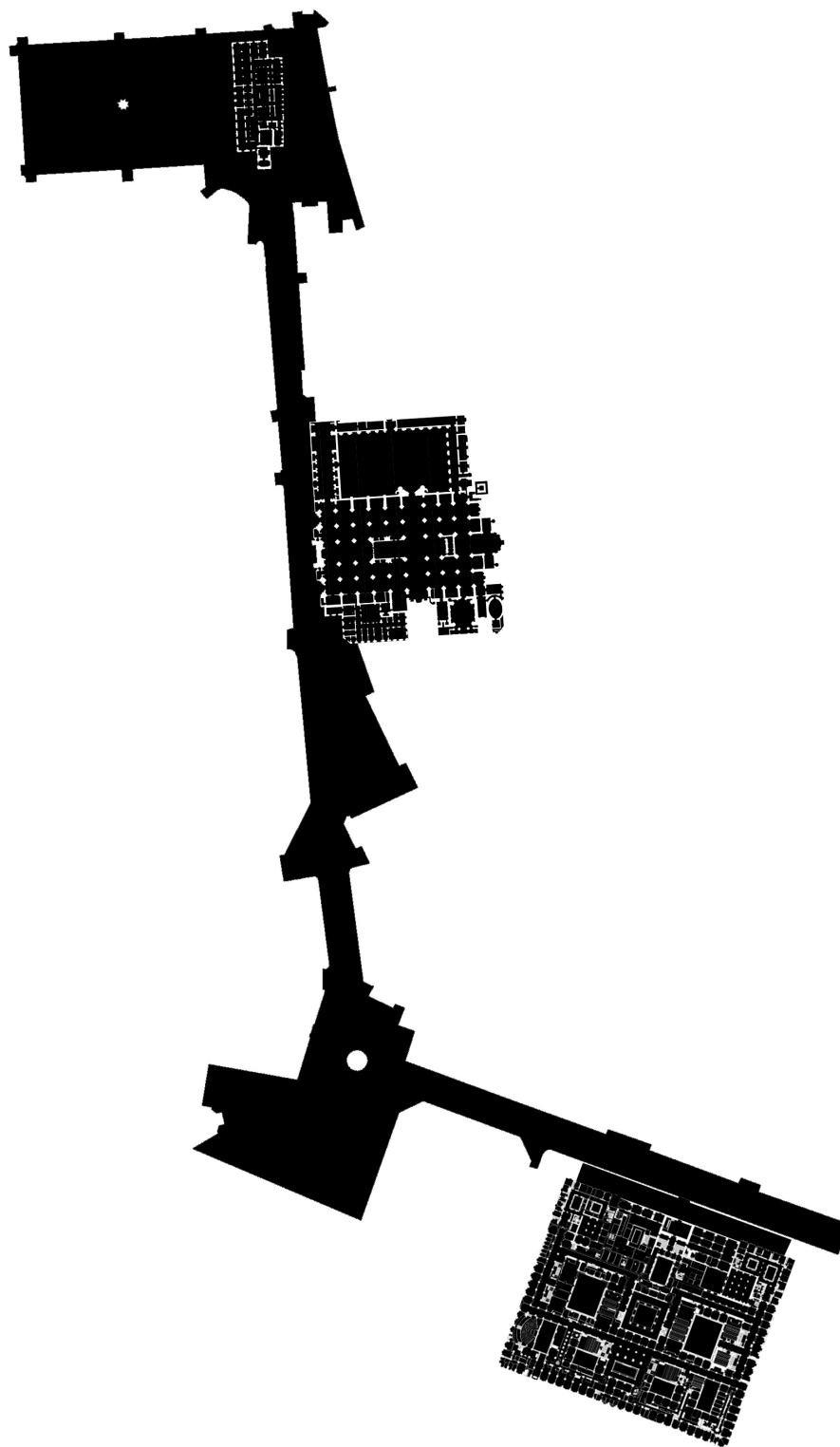
Recinto —
Recorrido — Secuencia de calles
Centro —

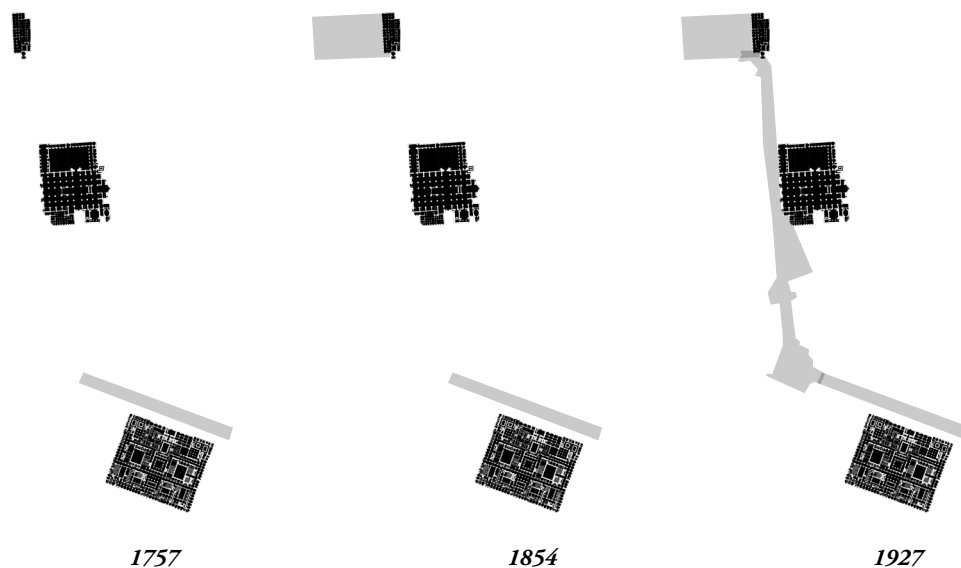
50 | N

Espacios rituales de «tránsito»

Plaza Nueva—Prado de San Sebastián. Se trata de una secuencia espacial en la que la variabilidad de transiciones imposibilita la definición de una dirección o de un «recinto» de partida y un «centro» de llegada. Estos dos espacios sí pueden ser definidos cuando se desarrollan determinados acontecimientos: Feria de Abril, Semana Santa, Navidades, carreras populares, manifestaciones reivindicativas, etc. En su perspectiva cotidiana, motivada por el «tránsito», los flujos laborales y turísticos son los motores de esa ciudad transitoria.

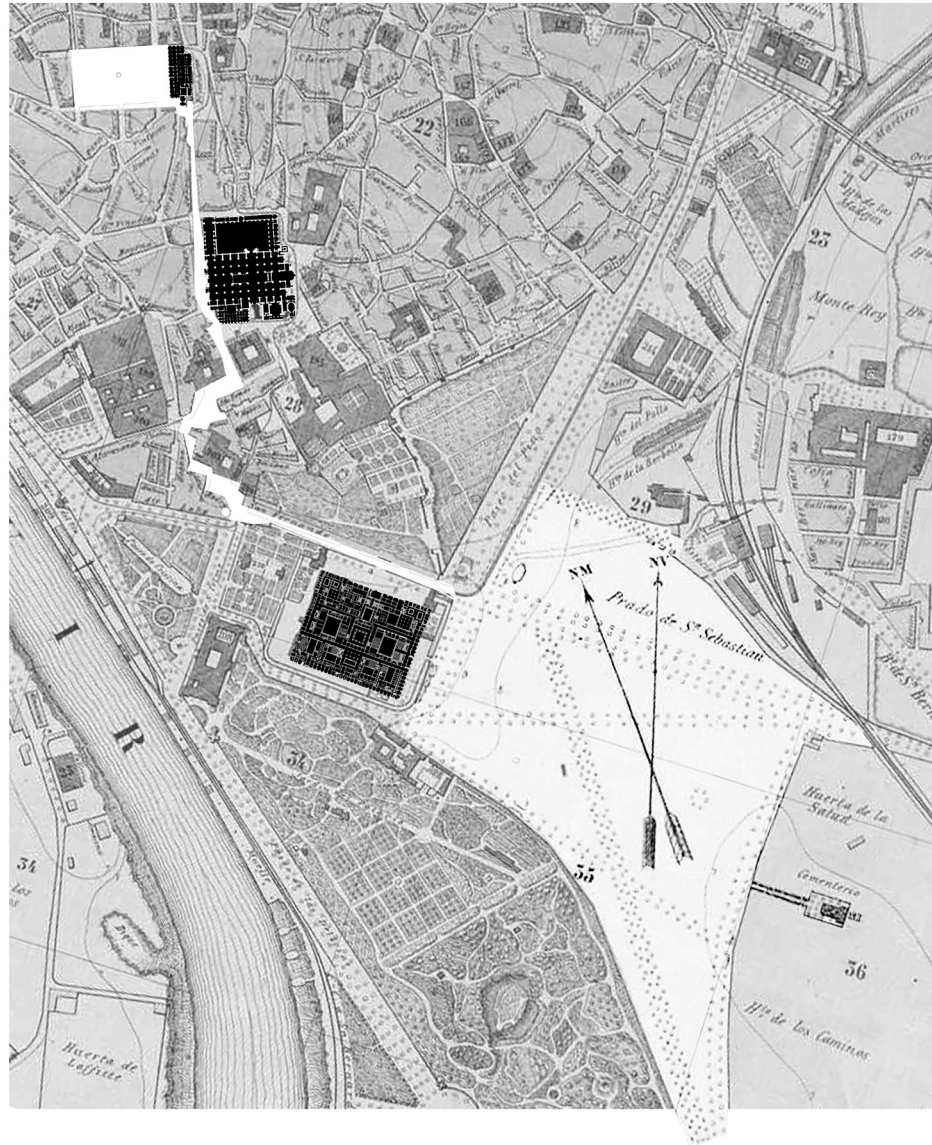
Elab. prop.





Hasta el siglo XVIII, la placenta protectora que supone la muralla supone un límite «duro» entre realidades urbanas; el entorno colindante al lienzo defensivo es un espacio incierto que describe una variada colección de situaciones. En el entorno del río Tagarete, la erosión del cauce esculpe un paisaje muy alejado de su aspecto actual, remitiendo a escenas románticas, bucólicas²¹. Este micro-paisaje cambiará radicalmente con la construcción de la Real Fábrica de Tabacos en el espacio intersticial localizado entre las murallas que separan y protegen las huertas de los Reales Alcázares de las crecidas del río Tagarete y la Universidad de Mareantes, con la que comparte periodos de construcción. La estrategia arquitectónica y urbana es compleja, nada evidente, puesto que se trata de una pieza que parasita uno de

21 Las pinturas supervivientes que recogen el entorno del Tagarete y la Puerta de Jerez condensan una atmósfera parecida a la actual Carrera del Darro de Granada, escenario frecuente de recorridos procesionales durante la Semana Santa. A pesar de la imposición de un modelo de arquitectura monumental y funcional, las referencias «románticas» se mantendrán latentes con una nutrida colección de crónicas de viajeros que encuentran en las nuevas Fábricas una cantera de narrativa folclórica —Solana, I. A. (2006) «La Real Fábrica de Tabacos de Sevilla en el siglo XVIII según algunos viajeros franceses.» En: *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Universidad de Sevilla, pp. 97-107—, además de la obvia referencia a la novela *Carmen* de Prosper Mérimée, que publicada por vez primera en 1845, estaba influida, a su vez, por el poema narrativo *Los gitanos* de Aleksandr Pushkin —Balanza, M. T. V. et. al. (2008) «El mito de carmen: exotismo, romanticismo e identidad.» *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, n. 17, pp. 343-354.—



Plano de Sevilla, Padura y de la Vega, 1891.

La celebración de la Feria de Abril en el Prado de San Sebastián introduce una última etapa al nuevo eje burgués, que se transforma transitoriamente durante la celebración de la fiesta. Este gran vacío urbano queda delimitado por los límites murarios aún en pie de la Huerta de la Salud y la ermita de San Sebastián. Las hileras de árboles señalan los caminos existentes, que harían las veces de trama improvisada durante la feria del ganado.

los flancos de la ciudad, adosándose a la muralla, provocando consecuentemente el soterramiento del curso del río. El resultado es una suerte de muro habitado en el que cohabitan viviendas, espacios públicos y una colección de filtros murarios que controlan y gestionan el acceso a las dependencias industriales. Las implicaciones de la construcción de este gran volumen trasciende la escala urbana más próxima para llegar a tener incidencia a nivel territorial²²: con su edificación desaparece uno de los

22 El subtítulo de la investigación desarrollada por José Morales Sánchez sobre las Fábricas de Tabacos hispalenses —«Arquitectura, territorio y ciudad»—, que constituye uno de los documentos de

hitos territoriales de mayor trascendencia para la ciudad, constituido por el encuentro de los cauces del Guadalquivir y del Tagarete, punto que marca la posición de la Torre del Oro, la grúa del cargadero y una importante huella cultural recogida en las panorámicas y vistas históricas del «Puerto de Indias.»²³ En la decisión de borrar la trama del curso del río —a pesar de haberse conservado con la trama de las calles San Fernando y Almirante Lobo— debió tener un peso determinante la insalubridad que rodeaba su curso, calificado por las crónicas como «pestilente arroyo» o «cenagoso cauce que ofrendaba las inmundicias al Guadalquivir»²⁴.

La construcción de la Fábrica también trae aparejada la aparición de la calle San Fernando, que desde entonces condensa un sentido ritual. En su primera etapa, en la que acoge una función industrial y los recorridos que la atraviesan se limitan al tránsito de las trabajadoras, los flujos debían seguir un patrón protocolario por repetición—de experiencia arquitectónica distraída, siguiendo la clasificación de Saldarriaga—, siendo aún un espacio semipúblico, de acceso limitado. El escritor folclorista Luis Montoto escribe en 1919 unas crónicas, dirigidas al alcalde Federico de Amores, en la que explica cómo, en 1760 «se inaugura la preciosa calle San Fernando y se terminó la puerta que lleva este nombre, abierta cerca de un antiguo postigo, que llamaban del Alcázar», prosiguiendo el relato con las conexiones entre la nueva calle y la Huerta de la Alcoba de los Reales Alcázares. El recorrido de Montoto describe gráficamente el impacto que debió tener la apertura de la calle: «antes de la construcción de la Fábrica de Tabacos [la calle San Fernando], era un paso entre muralla y muro, desde la Puerta de Jerez al Prado de San Sebastián; sucio y sombrío, desierto las más horas del día y de la noche. Luego, con la edificación de la Fábrica, se trocó en lugar de vida exuberante.[...] la calle de San Fernando era, por lo alegre, algo así como un pedazo del cielo azul de Andalucía, y algo también como las salinas de Cádiz y de la Isla, por la sal que derramaban las cigarreras, a quienes guardaban, a la salida de los talleres, los majos de faja ceñida y calañés.»²⁵ El relato continúa describiendo cómo pronto se convierte en recorrido habitual de desfiles —como el

referencia de este estudio ejemplifica la proyección del objeto arquitectónico. En: Morales, J. S. (1988) *Arquitectura, territorio y ciudad en la Sevilla del XVIII proyectos y construcción de las Nuevas Fábricas de Tabacos de Sevilla*. (Tesis Doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.

23 Valor, M. P. (1999) «El puerto de la ciudad» En: *Sevilla almohade: fragmentación política y esplendor cultural*, vol. 2, pp. 175-178.

24 Montoto, op. cit.; p. 9.

25 Montoto, op. cit.; p. 11.

«Transitar»

Acontecimiento

Feria de Abril, 1847

Parámetros físicos

Sujeto colectivo
Nº variable
470 m. lineales*
15 h.*

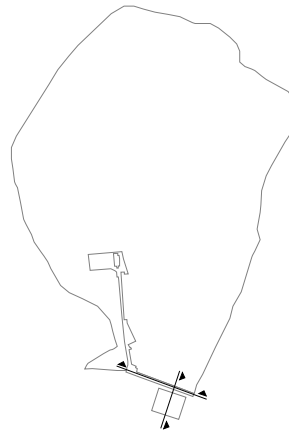
Secuencia espacial

Recorrido
Centro

Parámetros rituales

Profano
No protocolario
Bidireccional*
Experiencia distraída

*Estimación del «recorrido», excluyendo las variables del «centro» ritual



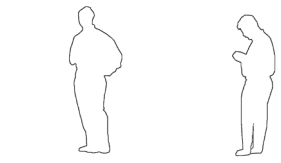
01 ESPACIO PRELIMINAL

Desvinculación

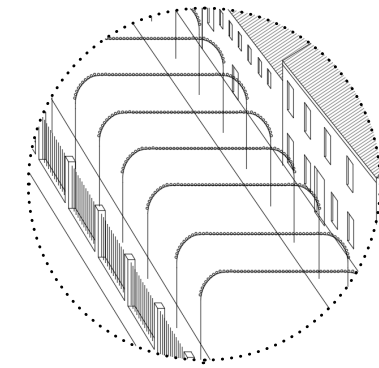
Este estado carece de un espacio definido en esta secuencia, pudiendo reconocer a partir del siguiente espacio a través del «recorrido»; a pesar de no poder circunscribirlo a un ámbito específico, sí se reconocen medios como la vestimenta, en la

que los participantes se diferencian de su estado cotidiano. La ausencia de «recinto» no impide que las calles adyacentes a la Puerta de Jerez, aún en pie, sirvan de vías de acceso al «recorrido», en forma de embudo, dibujando un recinto difuso.

Los participantes en el acontecimiento son, principalmente, sujetos pasivos que basan su acción en el transitar; aparición de auxiliares que desarrollan acciones asociadas al comercio —vendedores-compradores—.



Sujetos pasivos Auxiliares



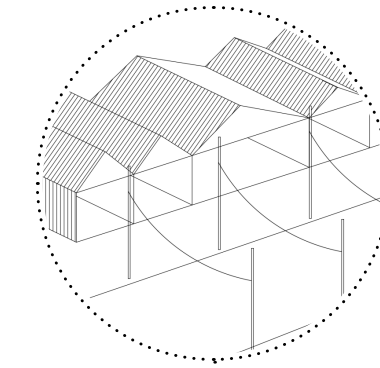
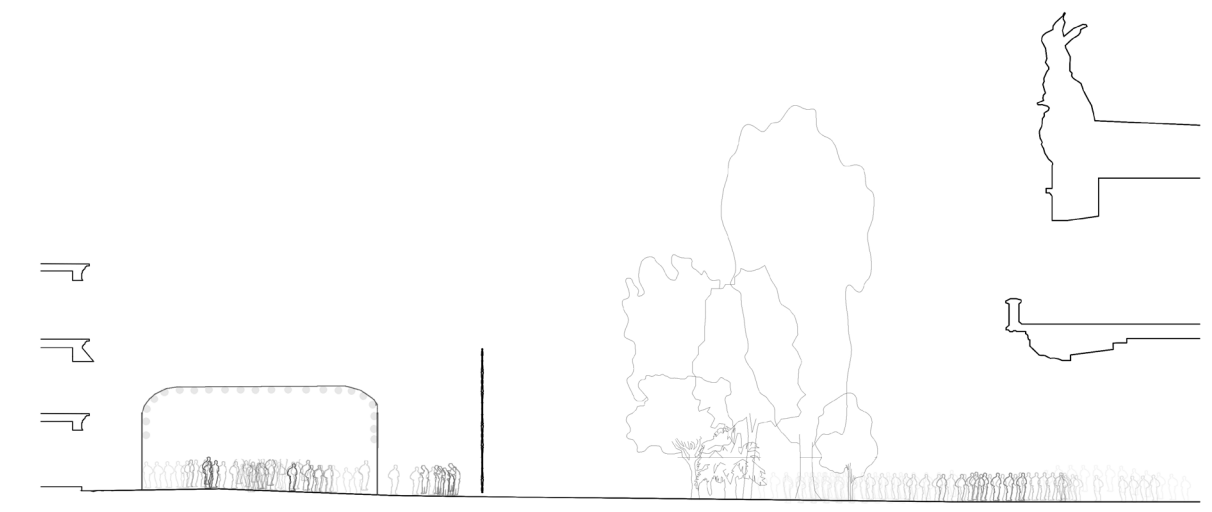
Recorrido Calle San Fernando

02 ESPACIO LIMINAL

Transitoriedad

La definición del espacio liminal se divide en dos: a lo largo de la calle San Fernando y en el umbral de la puerta homónima. La calle es transformada escénicamente a través de instrumentos decorativos. Cuando la puerta es derribada,

la calle asume el papel de espacio preliminar y liminal, antesala del «centro»; ante la ausencia de un hito construido de separación entre «recorrido» y «centro», los medios de *attrezzo* se complejizan y multiplican para reforzar su carácter eventual.



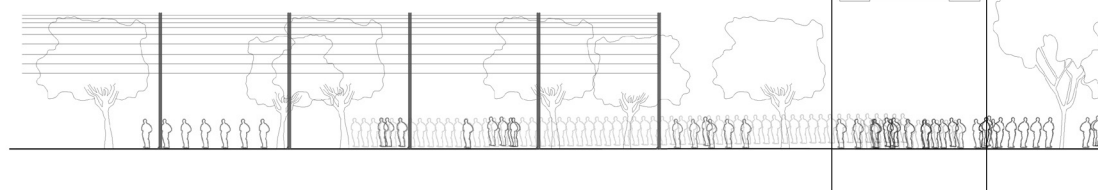
Centro Recinto ferial

03 ESPACIO POSTLIMINAL

Integración

La entrada en el recinto ferial, a pesar de ser un espacio abierto, supone la inmersión en una ciudad análoga y transitoria, en la que todos los parámetros cotidianos cambian: desde la materialidad a los medios sensitivos, la relación con el

hecho urbano se realiza mediante la pervivencia de elementos tipológicos básicos —calles, espacios-refugio y actividad comercial—. Sin embargo, estos elementos también cambian, diluyéndose las fronteras visuales público-privadas.



Umbral Puerta de San Fernando

Curso río Tagarete

+8.10
+4.40
0.00
-4.40
-20.40

Sección según Van der Brocht, *Estados de las Fábricas*, 1757
Cimentación según Velasco, *González-Vilchez*, 2013

Portada acceso a fábrica según litografía F. J. Parcerisa, 1856
Miralla y barbacana según Hunt et. al. (2006)
Cauce del arroyo Tagarete según plano Van der Borch (1764)
Línea 1 Metro, según Mazo, C. O. et. al. (2009)



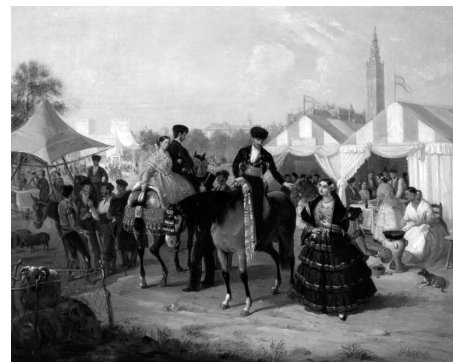
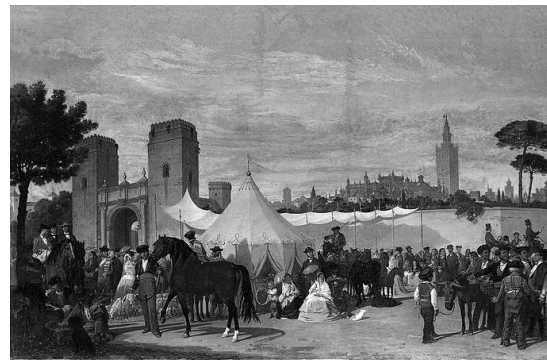
La Feria de Sevilla,
Andrés Cortés y Aguilar, 1852

La Feria de Sevilla, Manuel
Rodríguez Guzmán, 1853

La Feria de Sevilla, Joaquín
Domínguez Bécquer, 1867

La Feria, Manuel Rodríguez
Guzmán, 1853

En la Feria de Sevilla, Manuel
Cabral Aguado Bejarano, 1855



de los «húsares de la Princesa en su retorno de África» en 1860 o la entrada triunfal de Alfonso XII en 1877 por la reciente puerta de San Fernando—, haciendo especial alusión a la decoración con la que se atrezen la calle y la Fábrica.

La transformación de la calle desde una condición privada —que ostenta durante ocho décadas— a otra eminentemente pública y representativa se produce por el citado establecimiento de la Feria de Abril en el Prado de San Sebastián en 1847. Terminada la construcción de las casas que componían la acera de la calle San Fernando, cubierto el Tagarete por los llamados «Jardines de Eslava» y la calle Almirante Lobo, y construido un paseo empedrado que sale desde la Puerta Nueva hasta la Enramadilla, son tres elementos los que distancian el aspecto actual de la calle con el de entonces: la Puerta de Jerez, la de San Fernando y el muro que separa la Fábrica de la calle. En un periodo condensado de sólo seis años se produce la demolición de todos ellos, suponiendo la definitiva apertura del espacio y su conexión con el espacio extramuros, al este, y la futura «Gran Vía», al oeste. El paredón que separa recinto fabril y calle, que suponía un obstáculo para su integración con la calle y que ahora reclamaba un tratamiento dirigido a acoger «refinados» desfiles y paseos —calificado por Montoto como «de aspecto feo»— es derribado en 1862. En su lugar se coloca una verja que replicaba el diseño de las forjas del Hide Park de Londres²⁶.

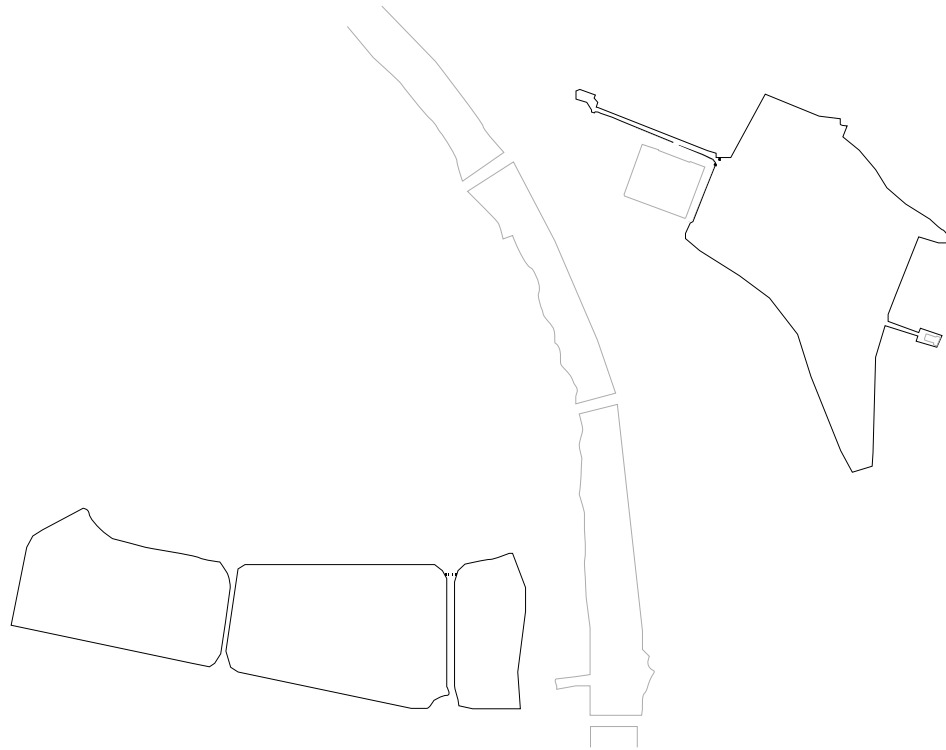
En este punto la calle tiene todos los condicionantes para asumir el papel de paseo haussmaniano, acogiendo un edificio simbólico, una sección amplia y una conexión con un espacio festivo, con la presencia fundamental de la puerta homónima. Este elemento señala el paso de dos ámbitos pero lejos de suponer un elemento disruptivo, es tomado como hito escénico durante la celebración de la Feria, proyectándose como huella indeleble en las sucesivas ediciones y que será replicada, una vez es derribada en 1868²⁷, a través de la Pasarela —una estructura peatonal de hierro situada entre 1896 y 1921 en el punto que ocupaba la antigua puerta²⁸— y las portadas tubulares y efímeras del actual recinto ferial de Los Gordales²⁹. Cuatro

26 Montoto, op. cit.; p. 33.

27 Garmendia, J. M. S. (1989) «La puerta Nueva o de San Fernando.» *Laboratorio de Arte*, n. 2, pp. 173-182.

28 Salas, N. (1992) *Las ferias de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

29 La presencia de la Puerta de San Fernando en el paisaje de esa ciudad transitoria que se construye en el Prado de San Sebastián parece un hecho fundamental para el entendimiento de su



200

| N

Ciudades transitorias

En la parte superior derecha, el antiguo recinto ferial en el Prado de San Sebastián, pariente de la Puerta de Jerez.

En la parte central, el curso y disposición de puentes actual del río Guadalquivir. En el sector suroeste, la extensión de los terrenos de la Feria de Abril desde 1973 en Los Gordales. Estos dos ámbitos son la base del análisis paramétrico posterior.

Elab. prop.

años antes de liberar la calle por el flanco este, permitiendo la entrada del tranvía y cambiando las proporciones espaciales, la Puerta de Jerez es derribada y sustituida por otra de estilo neoclásico³⁰. Este recambio puede incluirse en el proyecto faseado de renovación del aspecto del sector sur, conllevando también la demolición de los paños de muralla a los que se unía desde la urbanización de la calle. Tras el derribo de la muralla, emerge un espacio abierto a continuación de la calle San Fernando y los Jardines de Cristina. En la década de 1909 se derriba el Colegio de Santa María de Jesús³¹ —sobreviviendo su capilla—, no siendo hasta 1928 cuando el Ayuntamiento impulsa la construcción de una fuente para decorar la plaza surgida.

La posición de la Feria en este lugar podría parecer paradójica, puesto que sólo cuatro décadas antes seguía siendo un páramo en el que se levantaba el Quemadero

localización, actuando de punto de referencia que conecta con la ciudad, quedando verificado con una omnipresencia en las pinturas costumbristas que recogen escenas feriantes.

30 Garmendia, J. M. S. (1986) *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, vol. 21. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla.

31 Tejido, op. cit.; p. 3.

de la Inquisición, con una importante presencia física³². El hecho de que en pocas décadas se borre el «aura» de muerte del Prado demuestra, además de la velocidad en la que se introduce un nuevo sistema cultural e ideológico, la versatilidad de los espacios abiertos, en las que las referencias urbanas desaparecen: a pesar del frecuente relato que relaciona el Prado con el cementerio de San Sebastián y las prácticas inquisitoriales, durante los siglos XVI y XVII es, además, un lugar de esparcimiento y recreo, en la que finalizaban «comitivas y máscaras que partían de la Plaza de San Francisco.»³³ Este hecho permite poder trazar un sentido inverso a la lógica anteriormente planteada, en la que es el espacio extramuros el que acaba condicionando la lógica del intramuros, abriéndose un vaso comunicante entre el nuevo núcleo del poder civil —Plaza Nueva— y la nueva función lúdico-burguesa —Prado de San Sebastián—.

A pesar de que podamos situar la celebración de esta fiesta como punto de partida de la renovación urbana, o al menos considerar su papel decisivo en la misma, existe una evidencia superior que determina la concreción de las transformaciones urbanas analizadas: no sólo se produce una «ortogonalización» de la trama sino que se produce una nivelación de todo el perímetro del centro histórico, que conlleva unos notables movimientos de tierra y la posibilidad definitiva de superar los límites de la muralla³⁴. El «salto de la muralla»³⁵ impulsado por el Asistente José Manuel Arjona, que suponía la aplicación del ideario ilustrado que había esbozado Olavide, y que será retomado por los duques de Montpensier con el citado Palacio de San Telmo en 1849, es el hecho que dota de sentido a la cubrición definitiva del Tagarete como estrategia, según indica Escolano, de «consolidación de un rescate simbólico

32 Justino Matute habla de «una mesa cuadrada como de teinta varas y dos de alto, en cuyas esquinas sobresalían cuatro postes de ladrillo con sendas columnas, y sobre ellas otras tantas estatuas de barro cocido» En: Justino cit. pos. Montoto, op. cit.; p.8.

33 Montoto, op. cit.; p.8.

34 En el artículo «Plano de nivelación exterior de Sevilla de 1859», Garmendia explica cómo el establecimiento de la línea de ferrocarril Sevilla-Córdoba es tomado como oportunidad para elevar la calle Torneo, haciendo de dique protector de las crecidas. El arquitecto Eduardo García Pérez realiza seguidamente un estudio integral sobre posibles nivelaciones en el perímetro de la ciudad en el que se recogen, por primera vez, las alturas relativas de las puertas con respecto al río a lo largo de los «7.179,79 m. de muralla», comprobando cómo la cota mínima se encontraba en la Puerta de Triana y la más alta en la de la Carne, con 3,89 m. y 7,5 m. respectivamente. En: Garmendia, J. M. S. (1992) «Plano de nivelación exterior de Sevilla de 1859.» *Laboratorio de Arte*, n. 5, pp. 167-176.

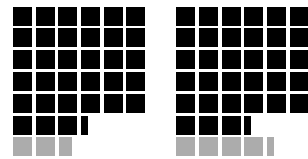
35 Córdón, A. G. (1985). *Vivienda y ciudad: Sevilla 1849-1929*. Sevilla: Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Centro Municipal de Documentación Histórica.

Análisis paramétrico

Puerta de Jerez—Calle San Fernando—Prado de San Sebastián

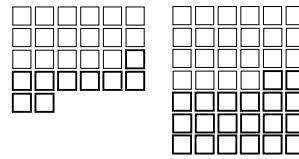
Parámetros relativos

- centro histórico
- rito
- exterior
- interior
- público
- privado



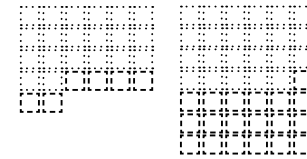
Secuencia 1847* Feria actual

Superficie □ 0,1 km²



Secuencia 1847 Feria actual

Ambito □ 10.000 m²

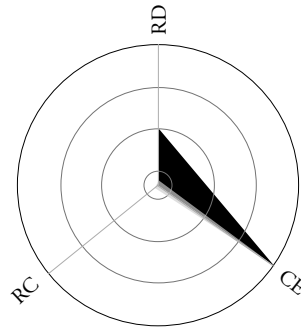


Secuencia 1847 Feria actual

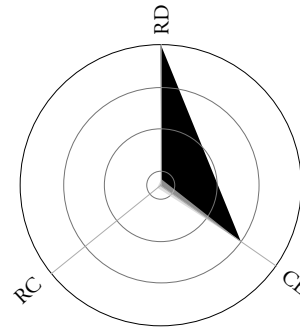
Carácter □ 1000 m²

Parámetros espaciales

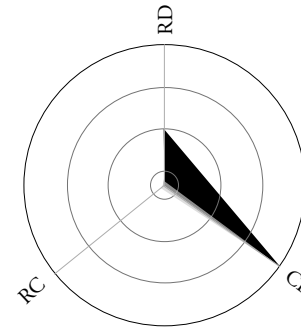
- RC recinto
- RD recorrido
- CE centro
- Secuencia 1847
- Feria actual



Superficie | %



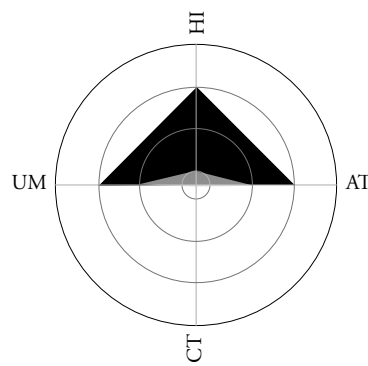
Densidad | p/m²



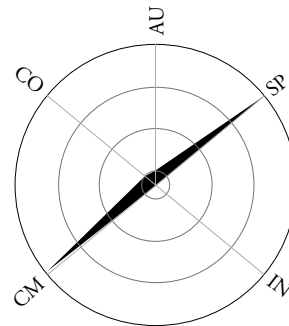
Tiempo | min.

Medios

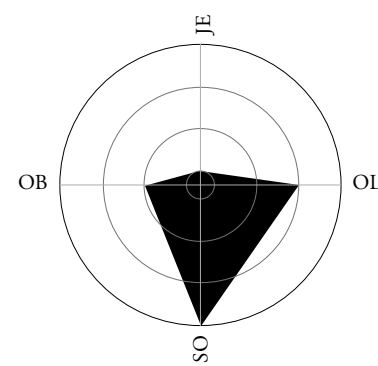
- UM umbrales
- HI hitos
- AT atmósferas
- CT cotas
- CO conductores
- AU auxiliares
- SP sujetos pasivos
- IN interacción
- CM communitas
- OB objetuales
- JE jerarquizantes
- OL olfativos
- SO sonoros



Espaciales



Colectivos



Ambientales

y real del paisaje y la práctica del ocio naturalista»³⁶. Aunque se tratase previamente de un espacio romántico, en el que viajeros encuentran una «seductora» inspiración, los cánones ilustrados buscan escenarios higiénicos y ordenados, construyendo desde una mirada neoclásica una escena antropizada de nuevos «Jardines del Edén» basados en trazados geométricos y grandes vías. Desde el punto de vista funcional, la alteración de la sección del sector sur y la construcción de esta secuencia de espacios abiertos traza un relevo de valores y ritos: del tránsito laboral doméstico, cotidiano, de las actividades propias del «afuera», se pasa a un espacio de representación, también ritual, en el que se diluyen los límites de la ciudad, ya sin murallas ni puertas³⁷. Estos movimientos de tierra y transformaciones topográficas, en cambio, son anteriores a Arjona, partiendo de la construcción de la Fábrica de Tabacos, cuya cimentación en arquerías invertidas, que permite un reparto más equilibrado de cargas, se apoya sobre un terreno que es vaciado y rellenado previamente. Los estudios arqueológicos de Velasco y González-Vílchez³⁸, junto a los hallazgos de las obras del metro³⁹, permiten dibujar el palimpsesto histórico que explica cómo la superación de la muralla y el cauce fluvial se hacen con una estrategia de relleno y nivelación que servirá de modelo para la mayoría de puntos en los que la ciudad se apropia y «engulle» la cinta perimetral amurallada. Como si se tratase de uno de los círculos de crecimiento de un árbol, la elevación del perímetro de la ciudad explica el mecanismo de actuación urbana aplicado, basado en una tabula rasa de la sección, mientras en planta siguen siendo visibles las trazas y huellas de la muralla.

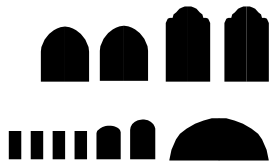
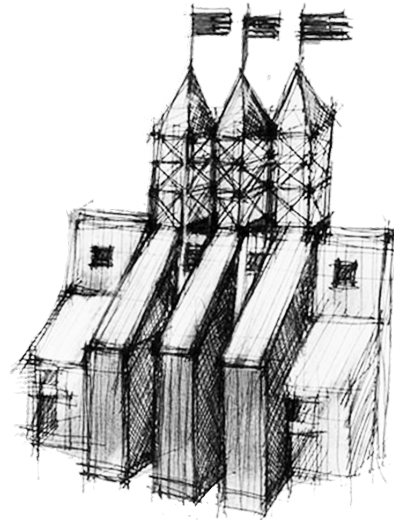
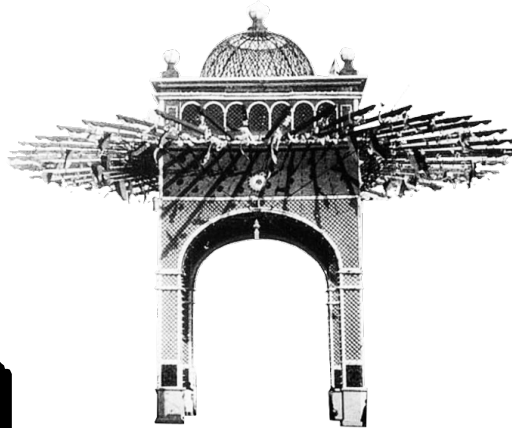
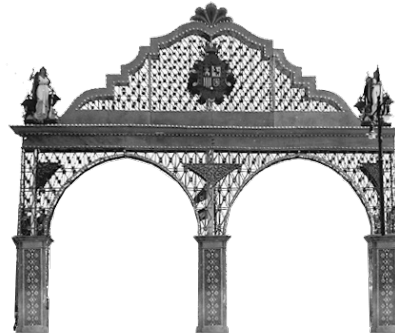
La direccionalidad del recorrido analizado es múltiple e impredecible al tratarse de una secuencia con presencia de símbolos arquitectónicos provenientes de diferentes poderes: eclesiástico —a través de la catedral de Santa María de la Sede—, civil —las Casas Consistoriales, representante del relevo sistémico frente a la Iglesia— e industrial —mediante la Fábrica de Tabacos, más tarde convertido en referente

36 Escolano, V. (2008) «El Guadalquivir y el desarrollo de la Sevilla Contemporánea.» *El Río Guadalquivir*, pp. 394-409.

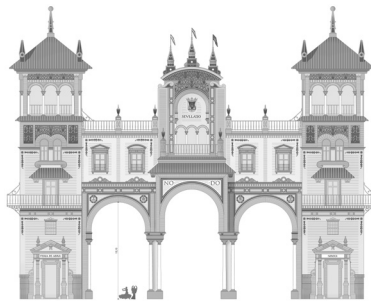
37 Este cambio de condición del concepto de ciudad densificada a la ciudad «sin fronteras» prelude la futura ciudad «explorada» que surgirá con las expansiones del siglo XX.

38 Velasco, C. G. G.; González-Vílchez, M. (2013) «La cimentación por arquerías invertidas en el edificio histórico de la Fábrica de Tabacos de la Universidad de Sevilla.» *Informes de la Construcción*, vol. 65, n. 532, pp. 465-470.

39 Hunt, M.A. et al. (2010) «Excavación arqueológica en la Estación Puerta de Jerez, Fase I-A. Línea 1 del Metro de Sevilla (calle San Fernando, Sevilla)» *Anuario Arqueológico de Andalucía 2006, Sevilla*, pp. 4481-4512.

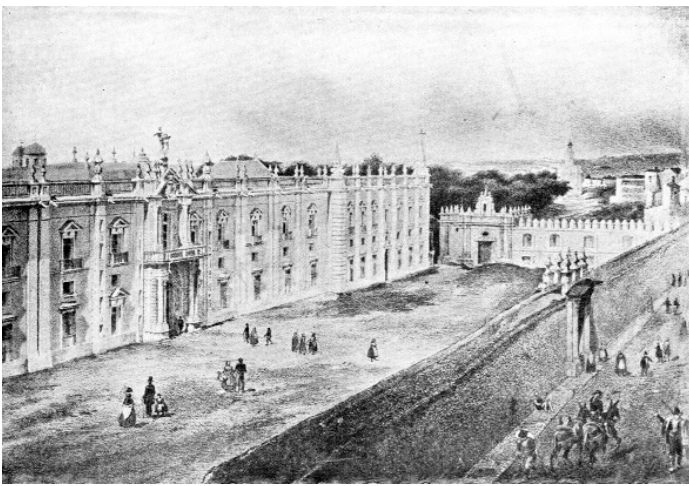
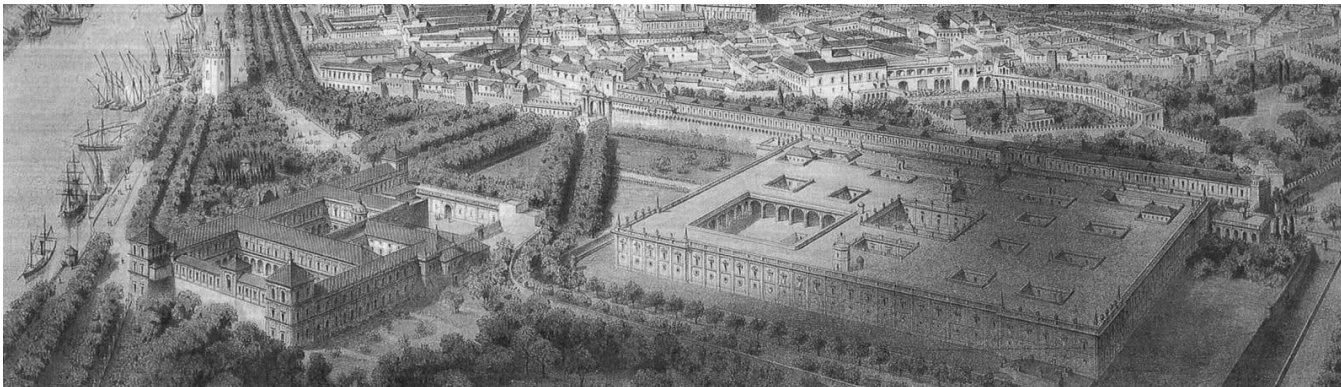


- Puertas y portadas**
 Portada vegetal, 1895
 Pasarela, 1910
 Portada Feria Abril, 1932
 Portada de acceso a la
 Bienal de Arquitectura de
 Venecia, Aldo Rossi, 1980
 Pabellón Central, 1924
 Portada Feria de Abril, 2020
 Puerta de San Fernando, 1853



cultural y educativo—. La construcción de estas calles, ensanchadas y asumiendo parámetros del nuevo paradigma urbano, constituye por sí mismo la concepción de la calle como bulevar expositivo; es decir, el espacio da respuesta a las funciones urbanas que reclama una nueva forma de habitar y recorrer el espacio público. Los ejercicios decoración revestimiento de la arquitectura suponen medios añadidos que forman parte de los flujos de exhibición y muestra, con una clara intención por apropiarse de la escena de poder; a pesar de la alusión a los *flâneur* como figuras representativas de la acción del «transitar», en el caso de Sevilla estas acciones se concretan individualmente: cuando se trata de multitudes, esas que suponían la máscara para los «paseantes», la acción ritual viene determinada por los agentes de poder —ejército, monarcas, administración municipal—, por lo que los desfiles que se llevan a cabo en la calle San Fernando, preludio de los desfiles posteriores por la Avenida, no tienen su raíz en el «tránsito» sino en la «muestra» o exhibición. Partiendo de este matiz, los recorridos multidireccionales que se producen en periodos cotidianos distan, a su vez, de los que se producen durante la Feria de Abril, con unos protocolos rituales más determinados y complejos. En periodos de Feria, en el arco temporal en el que aún se encuentra en pie la Puerta de San Fernando, la calle adquiere un sentido ritual como «recorrido» que conecta múltiples recintos con un centro abierto.

Esta ausencia de un punto de partida definido supone un hecho diferencial con respecto a otras manifestaciones rituales, que quizás encuentre su explicación en su carácter profano: como tal, los trayectos que conducen a la meta, al *menhir* que motiva los flujos, no parten de un lugar común puesto que los participantes no entran en la fase de «desvinculación» hasta que no se encuentran en el recorrido, es decir, en el espacio que da acceso al Prado. La calle —el recorrido— es previamente transformada creando un escenario específico para una determinada clase social —habiéndose allanado, simplificado geoméricamente y liberado espacialmente—, por lo que su formalización establece una relación simbiótica con el rito del paseo. Los parámetros urbanos cotidiano se alteran con la celebración de la Feria por parte de los propios sujetos que, a pesar de su carácter pasivo, inciden directamente en esta alteración a través de unos medios diferenciales radicados en la vestimenta. La ausencia de un sujeto conductor permite que los recorridos sean aleatorios e impredecibles, sólo condicionados por la linealidad de la calle. La presencia de la puerta vuelve a ser determinante para el desarrollo de la experiencia urbana, haciendo de facilitador liminal. Su presencia es accesoria puesto que ya no cumple una función defensiva, pero crucial aún cuando los límites del extramuros aún necesitan de una transición ordenada y secuencial; su papel en esta cadena de espacios es determinante, además, por convertirse en el punto en el que se accede al «centro». Cuando es



Vista tomada encima del Palacio de San Telmo, litografía de Alfred Guesdon, Biblioteca Nacional de España, 1853

Litografía del muro que separaba la Fábrica y la calle hasta sus sustitución por la verja, Francisco Javier Parcerisa, 1856

Puerta de San Fernando, anónima, h. 1840



sobrepasada se produce el último de las fases rituales, puesto que a la vez que se abandona la atmósfera urbana, se accede a la «integración» en un estado. Es decir, que la segunda fase, la de «transitoriedad» queda condensada en el umbral de la Puerta de San Fernando, cuya huella quedará proyectada temporal y espacialmente en la historia de la ciudad como paradigma iconográfico. Cuando se plantea el derribo de la puerta y el sucesivo ensanche de la calle —que no se ejecutará hasta 1919 con el retranqueo de la verja y la realineación de viviendas⁴⁰—, la manera en la que se accede al recinto cambia: el recorrido no finaliza en una puerta, sino que lo hace a través de la citada pasarela metálica. Este relevo de lenguajes y arquitecturas hace que el umbral se difumine y actualice, sustituyendo la puerta sólida y robusta por una estructura ligera y permeable⁴¹. Con la «liberación» espacial de la calle, se evidencia un interés claro por incorporar la calle a la fiesta; Gustavo Adolfo Bécquer escribe en 1869, durante la primera Feria celebrada sin la Puerta de San Fernando como referencia: «El panorama que ofrece el Real de la Feria desde la Puerta de San Fernando es imposible describirlo con palabras y apenas el lápiz lo podría reproducir en su conjunto. Hay una riqueza tal de luz, de color y de líneas, acompañadas de un ruido y un movimiento tan grandes, que fascina y aturde.»⁴²

La dependencia del rito con la puerta hace que las sucesivas articulaciones que asume, desde nuevos espacios a una realidad social alejada de la original, hace indispensable el montaje de artefactos que asumen la función de umbral. El último eslabón de espacios lo constituye el Prado de San Sebastián, en el que las condiciones atmosféricas cambian radicalmente: sin arquitecturas que delimiten y «protejan» el entorno, se convierte en un espacio asociado a la libertad, en la que las reglas urbanas se alteran dotando al rito de una singularidad extrema. La solidez y robustez de los parámetros arquitectónicos de la ciudad se transforman en estructuras ligeras y desmontables, en un trama de calles únicamente transitables durante la celebración

40 <https://www.elsitio.eu/historia-de-la-feria/entorno-de-la-feria-del-xix/>, «Entorno de la nueva Feria del siglo XIX» [Consultado 05/11/2019]

41 Este recambio no se produce de manera inmediata: desde que la puerta es derribada pasan veinticinco años hasta que no se coloca, en primera instancia, un arco vegetal como entrada al recinto, en 1895, y un año después la pasarela. Durante esas décadas la entrada se produce de manera directa, en la que la decoración de la calle es la que altera los parámetros urbanos para señalar la excepcionalidad de la fiesta. El rescate del hito de entrada en forma de puerta evidencia la necesidad de separar, a través de una tipología primaria, la eventualidad de la cotidaneidad.

42 La cita es escrita en el artículo periodístico después de varios párrafos en los que ironiza y critica el comportamiento burgués, al que atribuye el abandono de la «esencia de lo andaluz y tipismo de la Feria». Bécquer, G. A. (1869) «La Feria de Abril» *El Museo Universal*, 25 de abril de 1869.



La calle San Fernando adornada
vista desde el Prado de San
Sebastián, Archivo ABC, 1885

Feria de ganado en el Prado de San
Sebastián, Archivo ABC, 1888

Acceso al Prado de San Sebastián
desde la calle San Fernando, 1900

Portada vegetal, Archivo Caparró,
1895



de la fiesta, en la que los espacios públicos y privados diluyen todas sus barreras visuales. La superposición de estos condicionantes hacen que se pueda definir como una suerte de «urbanismo efímero»⁴³ en la que la acción de «transitar» no sólo es la que mueve a los participantes sino que es la propia «ciudad» la que se traslada, transforma, muta y transita. La ausencia de la figura del «conductor» no impide que la utilización de instrumentos de escenificación y representación se sucedan, con el objetivo de alcanzar una diferenciación del estado previo, que acaba implicando una transformación sensitiva total del espacio. La evolución de la celebración, partiendo de una función comercial o mercantil a una celebración lúdica coincide con ese cambio sistémico en el que el «recreo» se convierte en un ejercicio de carácter urbano más. La ciudad parece, así, apropiarse de una estructura ajena para ensayar las nuevas funciones y experiencias a través de un catálogo completo de instrumentos que van desde el alumbrado del espacio público a un sistema paralelo de infraestructuras urbanas.

El traslado del recinto ferial⁴⁴ a un nuevo espacio, en 1973, conlleva una serie de permanencias estructurales —en las que sus componentes principales se mantienen adaptados a la nueva realidad espacial— y un cambio en su relación urbano-festiva: en el vacío que deja el antiguo brazo del río en Los Gordales⁴⁵, engrosado y desecado, el acceso —más simbólico que efectivo— se sigue haciendo a través de una puerta, que cambia y excede las proporciones originales, mientras el recinto sigue siendo un lugar abierto, no delimitado y con una trama efímera de calles y pequeños cubículos privados. Análogamente, una vez la ciudad se expande y diluye consumiendo el paisaje territorial más cercano, desaparece la figura del «recorrido», desprendiéndose de ese «cordón umbilical» que conectaba, a través de la calle San Fernando, la ciudad efímera de la permanente. Como una de las obras, proyectos y objetos visitadas anteriormente, la ciudad parece desdoblarse especularmente, trazando en cada edición una variación de una tipología de ciudad, en la que la variabilidad de sus actores y medios permite que cada una de ellas sea diferente a la anterior.

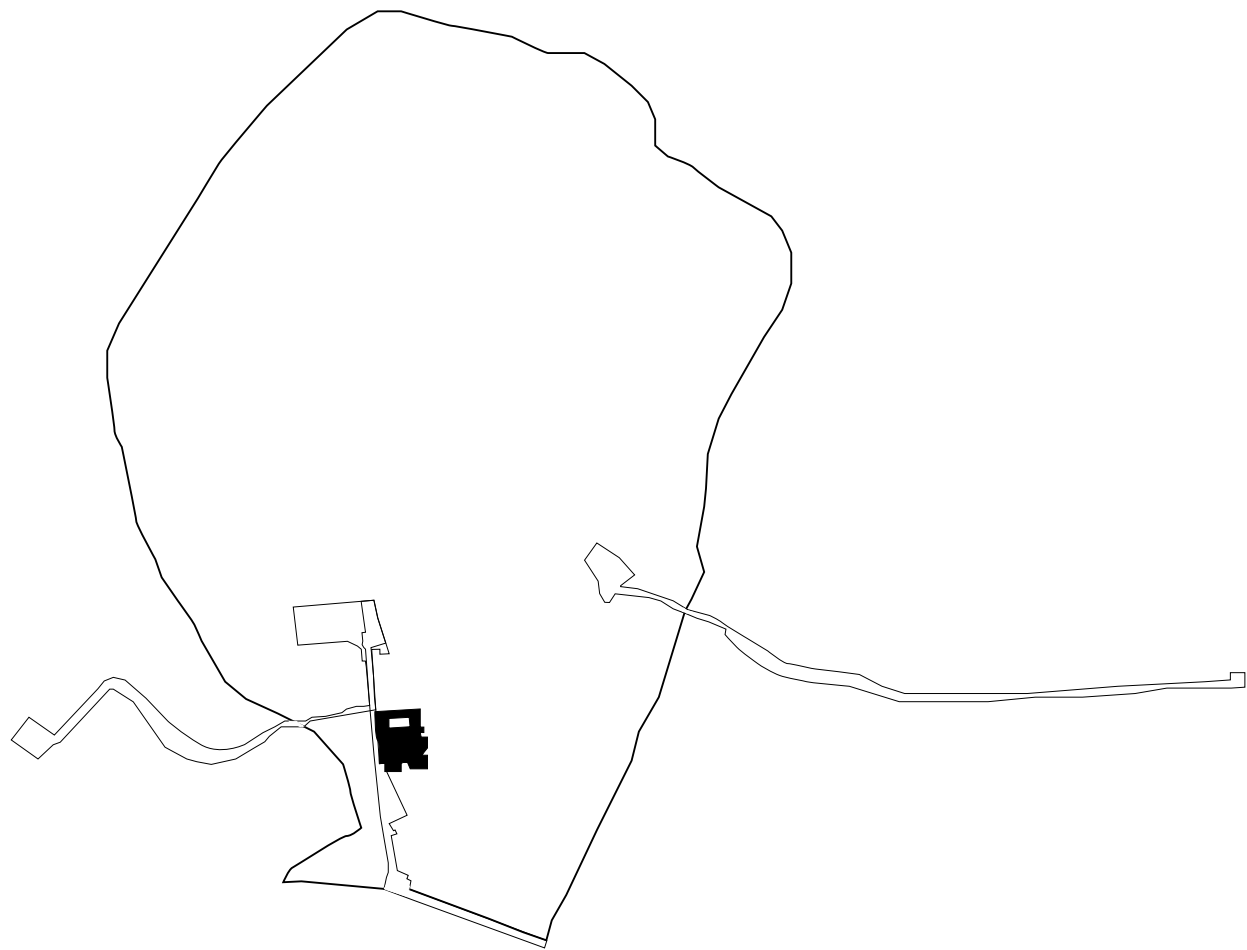
43 El montaje de la Feria de Abril recuerda a otros ejemplos de urbanismo transitorio, siendo el ejemplo de mayor trascendencia los ritos hindúes de Kumbh Mela, que a pesar de su carácter sagrado, guarda relaciones formales con el caso sevillano. Mehrotra, R.,; Vera, F. (2015) «Reversibility: Desmontando la mega-ciudad efímera más grande del mundo.» *ARQ Santiago*, n. 90, pp. 14-25.

44 En cuanto a la utilización del término «recinto ferial», no debe confundirse con el significado del «recinto» ritual; en este caso, el llamado «recinto ferial» se trata del «centro» del acontecimiento ritual.

45 Como una regla subyacente, en los cercanos terrenos de Tablada se encontraba el otro Quemadero inquisitorial.

CONCLUSIONES

**



200 | N

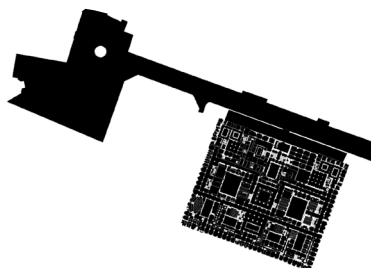
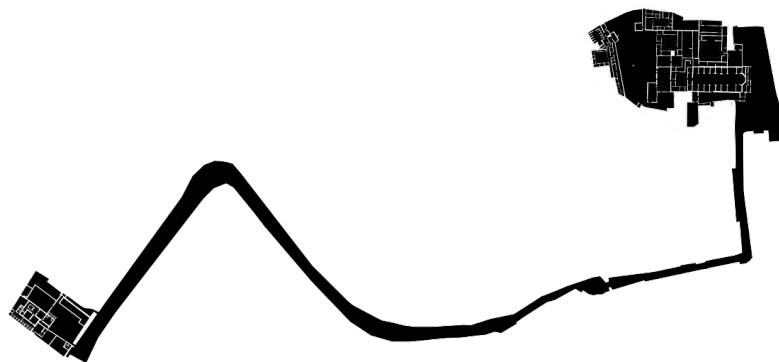
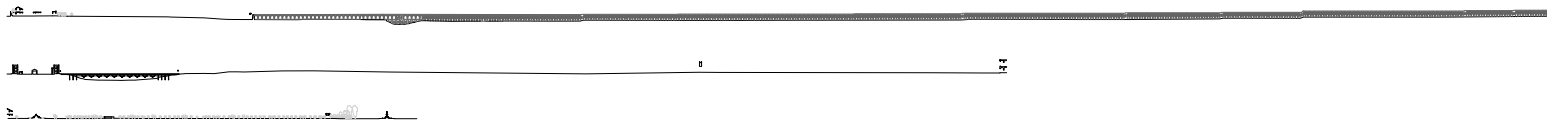
Acciones, espacios y ritos.
Centro urbano y recorridos objeto
de estudio.
Elab. prop.

Dinámicas de ocupación

Este trabajo partía con la intención de establecer unas dinámicas comunes a las ocupaciones rituales del espacio público, asumiendo desde el inicio la dificultad que entraña la búsqueda de una lógica paramétrica o teórica dentro de los innumerables condicionantes que intervienen en las transformaciones transitorias estudiadas. La elección de una unidad urbana como Sevilla permite, por su tamaño y mutaciones históricas, empezar a acotar esa variabilidad, tratando de alcanzar una dimensión «finita» del problema. En una consecuente decisión, se apostó por centrar la atención en casos dispersos temporal y espacialmente —sin eludir yuxtaposiciones puntuales—, tratando también de analizar manifestaciones de raíz dispar, contrastando rituales sagrados con transiciones cotidianas y casuales. Esta heterogeneidad de objetos de estudio ha permitido desvelar algunas dinámicas compartidas que sugieren conexiones entre las representaciones escénicas y las condiciones espaciales del los lugares «ocupados».

¿Supone el tránsito por distintos umbrales y atmósferas un elemento inherente al rito urbano? ¿Se pueden asociar estados «de pasaje» con espacios determinados? ¿Existen características comunes entre recintos, recorridos y centros independientemente del carácter del rito? ¿Tiene el espacio extramuros una componente profana y el ámbito interior sagrada? Estas preguntas, lanzadas transversalmente al inicio del trabajo, sirven para construir una reflexión en torno a las relaciones entre la lógica de los espacios urbanos y su ocupación, simbólica o efectiva, a través de manifestaciones rituales. Será precisamente el diálogo entre el ciudadano —agrupado en colectivos o individualmente— y la ciudad la que condicione e influya de forma determinante en el transcurso de estos ritos, capaces de transformar los parámetros cotidianos de la ciudad.

La ejecución de la investigación se ha apoyado en tres conceptos teóricos básicos, provenientes de la sociología, la antropología y el urbanismo. En primer lugar, los principios adquiridos de Milton Santos en referencia a una definición más aproximada del hecho transitorio urbano como «acontecimiento» más que como rito; en segundo lugar, la aplicación de los planteamientos antropológicos de Turnet y van Gennep a la hora de identificar una secuencia basada en transiciones entre distintos estados; y por último, la aplicación como método de clasificación de los espacios definidos en los recientes estudios de Francesco Lenzini en el que se establece



100 | N

Cartografías comparadas

Secciones del traslado [L], la purificación [M] y el tránsito [S].

Plantas de las secuencias de recinto-recorrido-centro de las acciones estudiadas.

Elab. prop.

una jerarquía reconocible de lugares que cumplen una función determinada dentro de los procesos rituales, como son el recinto, el recorrido y el centro.

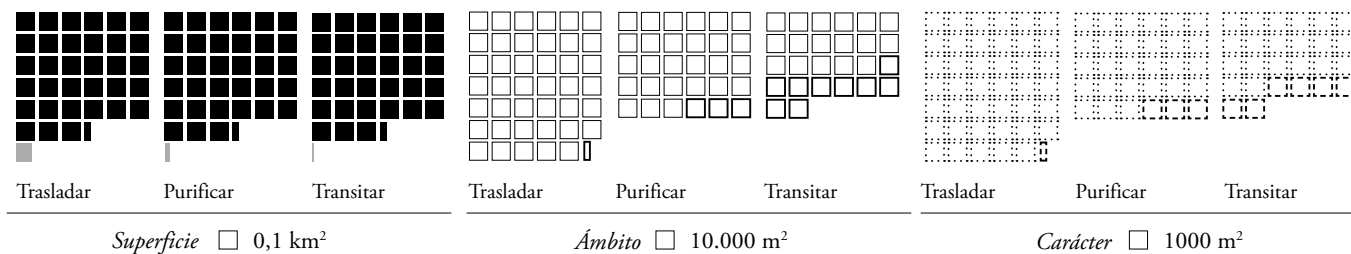
Partiendo de este último, se han reconocido en los casos señalados unos espacios iniciales interiores o fuertemente delimitados, unos recorridos posteriores que justifican la acción y una meta final en la que se desarrolla o consume el rito. Esta secuencia, definida repetidamente a través del trío conceptual de Lenzini, ha sido identificada en los casos en los que se hace uso del espacio público con un orden jerárquico y un protocolo previamente fijados; es decir, en aquellos ritos, coreografías o movimientos en los que la «experiencia arquitectónica» es de carácter atento y no distraído, espacios que por el contrario difícilmente pueden delimitarse para casos motivados por acciones casuales o cotidianas. En los ejemplos asociados a las acciones de «trasladar» y «purificar» la intención era hacer uso de la ciudad como escenario —de oración y exhibición, respectivamente—, por lo que la elección de los espacios destinados a la desvinculación, transición e integración —reconociendo las etapas definidas por Turner y van Gennep— viene determinada por una reflexión previa. De esta forma, la elección del Castillo de San Jorge como sede inquisitorial e inicio de las procesiones «purificantes» supone llevar a un punto distante de área protegida de las murallas, reforzando su función de acoger acciones o individuos «ímpuros» —fuera del *themenos* urbano—, y llevando a un recorrido más extenso y visible. En el caso del viacrucis de la Cruz del Campo, se ha comprobado cómo la históricamente asumida distancia entre la Capilla de la Flagelación y el humilladero no se acerca a la supuesta exactitud desde el Pretorio al Calvario: don Fadrique, a diferencia de lo que se ha venido estimando, no parece trasladar la cruz desde su posición original a la actual para responder a una imitación exacta de los pasos recorridos por Jesucristo sino que se podría conjeturar con la intención de duplicar el recorrido, adentrándose en un ámbito alejado del urbano, con una importante presencia de elementos territoriales.

El estudio de los parámetros espaciales, realizado siguiendo esta jerarquía secuencial, da como resultado una dinámica consistente en una mayor presencia de los «centros» con respecto a los «recorridos» y «recintos». En los casos del Auto de fe y la Feria de Abril, acontecimientos cuyas metas se formalizan en la Plaza de San Francisco y el Prado de San Sebastián, respectivamente, la superficie, densidad de ocupación y tiempo son claramente superiores a los de las secuencias previas, mientras que en el viacrucis de la Cruz del Campo, los niveles son inferiores gracias a que el «centro» no se trata de un espacio sino de una arquitectura. Esta ausencia de un «refugio» o espacio delimitado hace que el estado postliminal trascorra súbitamente, estableciéndose una relación entre las características espaciales y el tiempo: en

Análisis paramétrico

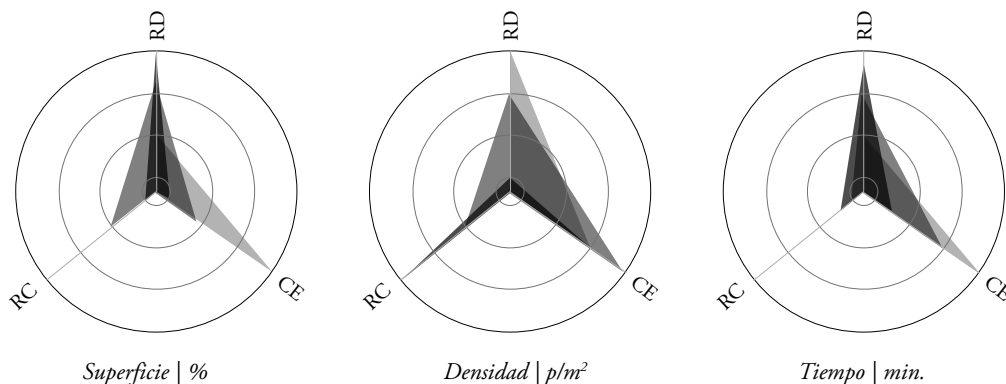
Parámetros relativos

- centro histórico
- rito
- exterior
- interior
- público
- privado



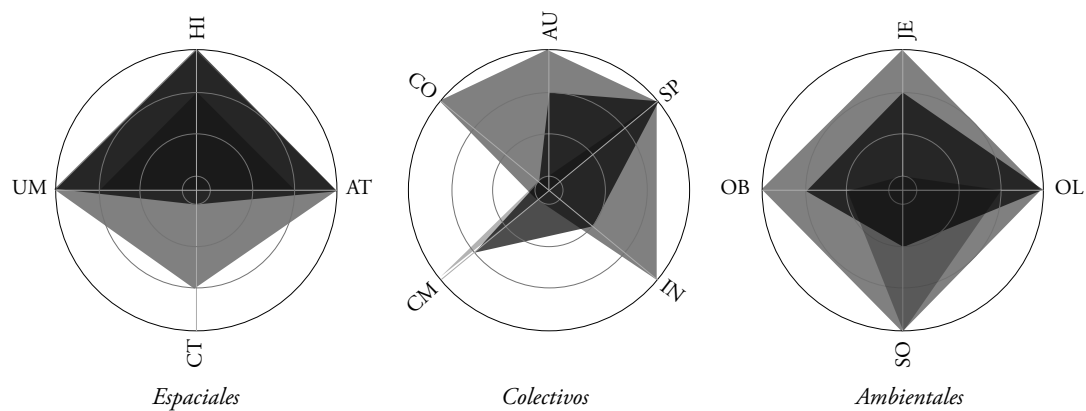
Parámetros espaciales

- RC recinto
- RD recorrido
- CE centro
- Trasladar
- Purificar
- Transitar



Medios

- UM umbrales
- HI hitos
- AT atmósferas
- CT cotas
- CO conductores
- AU auxiliares
- SP sujetos pasivos
- IN interacción
- CM communitas
- OB objetuales
- JE jerarquizantes
- OL olfativos
- SO sonoros



lugares no reconocibles o desprotegidos, la experiencia arquitectónica se reduce y la ocupación se acelera, mientras que en espacios delimitados permiten una mayor densidad de personas, una mayor sensación de pertenencia y, consecuentemente, ocupaciones más prolongadas¹. Análogamente se pueden extraer otras dinámicas recurrentes como el papel estructurante del «recorrido», espacio que a pesar de ser el de mayor transitoriedad —lo que podría inducir a una consideración de mero paso entre dos puntos—, adquiere una posición crucial.

La mayor extensión del estudio del viacrucis de la Pía Unión se considera oportuna por contener una complejidad mayor y aunar varias circunstancias diferenciales: este rito, asociado al verbo «trasladar», contiene la componente purificadora de las procesiones inquisitoriales, gracias a la búsqueda de un objetivo que justifica la acción —la «tierra prometida»—, alcanzado a través de la penitencia —exhibiéndose también públicamente—, y el vector de la «transición» del caso de la calle San Fernando. El establecimiento de sus raíces conceptuales ha permitido establecer, además de comprobar el desfase entre las distancias del viacrucis de Jerusalén y el de Sevilla, una serie de lógicas previas: el impulso explorativo de su impulsor explica, precisamente, el interés por la función simbólica del acontecimiento por encima un lectura explícita de la vía Dolorosa. El recorrido por el concepto del «viaje» permite reconocer unas permanencias tipológicas que luego se han demostrado repetidas en los casos sucesivos: la casa, el puente o la puerta son letras constitutivas de un abecedario primario de arquitecturas que, combinadas, determinan parte de la construcción de la ciudad y la manera en la que es habitada y transformada. Estas relaciones entre lenguaje y arquitectura también determinan la utilización de las palabras como recurso constructor, como instrumento de apoyo para el desarrollo de los ritos: desde la «Casa» Pilatos a la «Nueva» Roma, la adjetivación de arquitecturas permite dotarles de un «aura» específica y diferenciada.

Otro de los rangos fundamentales que definen estas acciones es la componente teatral, elemento distintivo de estas como «acontecimientos» capaces de transformar transitoriamente el estado latente de la ciudad. La repetida estrategia de revestir a personas y arquitecturas con *máscaras* ajenas a sus principios rectores hace que el rito contenga dos características cruciales para su funcionamiento: el carácter fantástico, «irreal», alcanzado gracias a la libertad que da el hecho de poder ser «otra persona» y «otra ciudad» y la componente de excepcionalidad dimanante de encontrarse

1 Esta hipótesis, a pesar de una necesaria verificación y comparación con otros casos de estudio, ya había sido planteada originalmente por otro de los autores referentes del estudio, Alberto Saldarriaga.

acotado en el tiempo, siendo acciones con un principio y un final conocidos. Identificados como «medios», suponen un numeroso grupo de elementos que van desde vestimentas a artefactos lumínicos. La parametrización de estos recursos esclarece el grado de mutación que se produce en cada secuencia analizada, partiendo de la escasez de instrumentos utilizados en el viacrucis de la Cruz del Campo a la «obra total» que supone la celebración del Auto de fe en la Sevilla del XVII. Se han considerado como instrumentos no sólo los aderezos objetuales, sino que se han puesto introducido elementos arquitectónicos como son el número de umbrales atravesados, las atmósferas construidas, los hitos incluidos en la secuencia o el grado de desnivel topográfico. Todos forman parte de la secuencia y alteran la percepción con la que se recorre. Al tratarse de tres casos en los que el cambio de carácter de los ámbitos —intra y extramuros—, el umbral se configura como un elemento fundamental para que la transición se lleve a cabo y las características espaciales —y sensitivas— puedan ser diferenciadas en cada atmósfera. Con las referencias a los orígenes de la «puerta» y el papel desempeñado por el umbral como «enzima urbana», es interesante comprobar cómo el número de ellos es proporcional al grado de transformación aplicada para desarrollar el acontecimiento; así, el número de puertas y cambios espaciales del Auto de fe triplican a los de la calle San Fernando y su Feria. La aparición de hitos arquitectónicos y paisajísticos determinan gran parte de las razones que determinan los recorridos. Su atracción y carga simbólica hacen que recorrerlos sea parte de la experiencia, apropiándose de ellos como es el caso de los Caños de Carmona —convertido en soporte para estaciones y oraciones— o el Puente de Barcas —consolidado posteriormente como escenario iconográfico del paso de las procesiones penitenciales desde Triana hacia Sevilla—.

Además de las consideraciones paramétricas, se ha llevado a cabo una ponderación de las superficies relativas entre centro y rito, la privacidad o el carácter interior o exterior de las secuencias. Para ello ha sido fundamental la elaboración de cartografías —en su mayoría secciones longitudinales— que permiten observar cómo las variaciones de cota responden a una estrategia común de crecimiento vertical, añadiendo sucesivas capas de tierra, poniendo en práctica una cierta tabula rasa que permite distanciarse de la cultura y lógica precedentes para poder construir, sin condicionantes, nuevos ejes, paseos y plazas. Estas secciones, inéditas, permiten contrastar la aparición de plazas como la del Altozano, la avenida de los Reyes Católicos, o la construcción del Puente de Isabel II con las siluetas del Castillo de San Jorge, el citado puente de barcas o la Puerta del Arenal. La superposición de ambos momentos desvela una revolución de cotas que responde al cambio sistémico que introduce la Ilustración, que además de proteger la ciudad de las crecidas del río, introduce infraestructuras y servicios renovados a la vez que borra la huella de la Inquisición.

Como territorio aún por descubrir, en el entorno extramuros supone, antes de la expansión y explosión urbana del siglo XX, un espacio de experimentación, menos visible en el caso de la secuencia que une el Castillo de San Jorge con la Plaza de San Francisco por su condición de segmento urbano mayoritariamente consolidado. A pesar de tratarse de un terreno antropizado, la construcción de la nueva calle San Fernando permite desvelar interesantes mecanismos arquitectónicos en superficie —en forma de válvulas, muros y puertas—, y en sus sustratos inferiores, con una serie de transformaciones topográficas que prologan la apertura definitiva de la ciudad hacia el sur. La construcción de la Fábrica de Tabacos —cuya cimentación evidencia que se trata de un terreno «vivo»—, a pesar de su posición puntual y extrema, acaba por transformar la ciudad a través del borrado del río Tagarete, al igual que la construcción de la calle Oriente y la Ronda desvinculan la ciudad de su entorno territorial. Estas dos secuencias siguen caminos inversos: mientras el viacrucis de la Cruz del Campo desaparece —y consecuentemente parte de los valores que aportaba a los Caños y el humilladero—, con la inauguración de la Feria de Abril la calle San Fernando pasa a ser una suerte de «pasillo festivo» regido por su función de gran escaparate, tanto en su estado latente —como paseo burgués— como en el excepcional —con la citada feria—. Antes, la supresión de la Inquisición en 1808 y las citadas transformaciones urbanas, habían desvinculado las exhibiciones punitivas de la esfera urbana.

El continuo borrado y reescritura de cada uno de los perfiles estudiados permite determinar una permanencia inalterable y común: la utilización del espacio público como herramienta de comunicación, que cose y atraviesa culturas, tiempos y espacios. A pesar de las profundas transformaciones de estas cartografías, esa ciudad «expresiva», que se crece en esos «momentos rituales», sienta sus bases en unos principios ideológicos comunes que, estableciéndose matices derivados de sus acciones motrices —trasladar, purificar, transitar—, están agrupadas en la acción universal del «habitar». A su vez, el habitar está determinado por sendas acciones de «experimentar» y «descubrir». Estas dos últimas hacen que la primera no se convierta en un acto reflejo sino que la ciudad, en su variabilidad, funde nuevas y efímeras ciudades con cada alteración de sus parámetros, con cada movimiento y ocupación de sus vacíos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**

Hubert, H.; Mauss, M. (1970) *Lo sagrado y lo profano: las funciones sociales de lo sagrado*. Barcelona: Barral editores.

Kostof, S. (1977) «The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World by Joseph Rykwert.» *Journal of the Society of Architectural Historians*, pp. 201-202.

Tschumi, B. (1983) «Sequences». *Princeton Journal Thematic Studies in Architecture*, vol. 1., p. 34.

Prefacio

Arendt, H. (2009) *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Báez-Rubí, L. (2016) «Ad fontes: la recuperación de una voz perdida.» *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 38, n. 108, pp. 229-237.

Benjamin, W. (2008) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (trad. Alfredo Brotons) Madrid: Abada.

Cage, J. (2007) *Escritos al oído*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.

Cage, J.; Tudor, D. [A2D Solutions. The Orchard Music, Smithsonian Folkways Recordings] (28 de febrero de 2017). *John Cage: Music Circus* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RbXzg3F-8eI>

García, T. G. (2017) *Cartografías del espacio oculto: Laboratorio de experimentación arquitectónica*. Tesis Doctoral: Universidad de Sevilla.

Giudici, M. S. (2016) *Rituals and Walls: The Architecture of Sacred Space*. Londres: AA Publications.

Lenzini, F. (2017) *Riti urbani. Spazi di rappresentazione sociale*. Roma: Quodlibet.

Lucena, M.; Oliva, M.; Rodríguez, A. (2017) Un primer encuentro con la música de José Font de Anta en el Conservatorio Superior de Sevilla Manuel Castillo. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, no. 19, pp. 120-126.

Rykwert, J. (2002) *La idea de la ciudad. Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Steele, B.; Aureli, P. V.; Tattara, M.; Mastrigli, G. (2013) *Dogma: 11 Projects*. Londres: AA Publications.

Turner, V. (1988) «Liminalidad y comunitas.» En: *El proceso ritual*, pp. 101-136. Madrid: Alfaguara.

Valle-Collado, A. M. (2012) John Cage, el recopilador de sonidos. *Síneris: revista de musicología*, n. 4.

Van Gennep, A. (2008) *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza.

Warburg, A. (2010) *Atlas Mnemosyne* (ed. Fernando Chueca). Madrid: Akal

White, P. (2010) «John Cage». *Notes*, 2010, vol. 66, no. 3, pp. 631-632.

Zumthor, P. (1994) *La medida del mundo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Objeto y Objetivos

Argullol, R. (2004) *Cuaderno de travesía*. Barcelona: Acantilado.

Azara, P. (2005) *Castillos en el aire: Mito y arquitectura en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bachelard, G. (1992) *L'Intuition de l'instant*. París: Livre de poche.

Berger, P. L. (1964) *The human shape of work: Studies in the sociology of occupations*. New York: Macmillan.

Bloch, E. (1970) *A Philosophy of the Future*. Barcelona: Herder Editorial.

Casquero, M. A. M. (2013) «Ritos y creencias de la antigua Roma relacionados con las puertas.» *Revista de Estudios Latinos*, vol. 5, n. 1, pp. 147-174.

Correa, A. B. (1990) *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid: Ediciones Akal.

De Certeau, M. (2008) «Andar en la ciudad.» *Bifurcaciones*, 7, pp 1-17.

Díaz-Zamudio, T.; Gámiz-Gordo, A. (2018) «Vistas de Sevilla extramuros del XVI al XVIII». En: *XVII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica* (2018).

Douglas, M. (1973) *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (trad. Edison Simons) Madrid: Siglo XXI de España.

Durkheim, É., (1982) *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial.

Echegaray, J. G. (2006) *Pisando tus umbrales, Jerusalén: Historia antigua de la ciudad*. Estella: Verbo Divino.

Esteban, P. (1996) «Circuitos penitenciales: Los Vía Crucis como sendas de perfección.» *Indagación: revista de historia y arte*, n. 2, pp. 67-90.

García-Manso, L. (2018) «Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo.» *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n. 27, pp. 393-418.

Garmendia, J. M. S. (1991) «En torno al extramuros de Sevilla: el plano de 1836.» *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n. 12, pp. 345-354.

González de Caldas, M. V. (1991) «El Santo Oficio en Sevilla.» *Melanges de la Casa de Velázquez*, vol. 27, n. 2, pp. 59-114.

Isambert, F. A. (1982) *Le sens du sacré, fête et religion populaire*. Paris: Minuit.

Japón, R. (2015) «El Auto de Fe de 1660: El Gran Teatro de la Muerte en Sevilla. *Revista de la Inquisición (Intolerancia y derechos humanos)*, vol. 19, pp. 119-136.

Ledrut, R. (1984) *La forme et le sens dans la société*. París: Librairie des Méridiens.

Lefebvre, H. (1978) *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.

Legendre, P. (1996) *El inestimable objeto de la transmisión*. Madrid: Siglo XXI.

Llorente, M. (2015) *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acanalado.

Martucci, M. (2005) *Hitler turista: viaggio in Italia*. Milán: Greco & Greco Editori.

Miola, R. S. (2007) *Early modern Catholicism: an anthology of primary sources*. Oxford: Oxford University Press.

Molero, V. (2009) Heterodoxia y herejía: la última hoguera de la inquisición española. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos. Nouveaux mondes, mondes nouveaux* [En línea, consultado el 10/10/2019] URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/56542> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.56542

Rivière, C. (1995) *Les rites profanes*. París: Presses universitaires de France.

Rykwert, J. (1974) *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ruiz-Jimenez, J. (2016) «Procesión anual a la ermita de San Sebastián.» *Historical soundscape*. [Consultado el 09/10/2019 en <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/474/sevilla/es>]

Saldarriaga, A. (2002) *La arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Sambricio, C. (2004) «Transformaciones y cambios del seminario de San Telmo durante la segunda mitad del siglo XVIII.» *Revista PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n. 51.

Santos, M. (2000) *La naturaleza del espacio: técnica y tiempo, razón y emoción*. Barcelona: Ariel.

Sartre, J. P. (1999) *La náusea* (trad. de Aurora Bernárdez.). Madrid: Unidad Editorial.

Segalen, M. (2005) *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial.

Shils, E. (1971) «Tradition». *Comparative Studies in Society and History*, vol. 13, n. 2, pp. 122-159.

Thoreau, H. (2005). *Caminar*. Madrid: Ardora Ediciones.

Wittgenstein, L. (1982) *Diario filosófico (1914-1916)* (trad. J. Muñoz e I. Reguera), Barcelona: Ariel.

Yourcenar, M. (2017) *Ensayos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

— (1996) «Andalucía o las Hespérides». *Revista PH*, n. 16., pp. 107-111.

Trasladar

Cambiar de coordenadas

Alomar, G. (11 de noviembre de 1922) «Triunfantes los fascistas... la cuarta Roma». *La libertad*.

Altares, G. (2018) *Una lección olvidada: viajes por la historia de Europa*. Barcelona: Tusquets Editores.

- Aguilar, L. (2016) «El poema más leído de Cervantes». *Revista nexa*, 22 de abril de 2016.
- Aguilera, A. V. (2018) «Venecia, palimpsestos y ciudades intangibles». *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, vol. 7, n. 14.
- Boll, T. A. (2005) *Octavio Paz and TS Eliot: A literary relation*. Tesis Doctoral, University of London.
- Bádenas, P. (2008) «La idea imperial rusa y la imagen de Bizancio tras la conquista de Constantinopla.» *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, n. 29, pp. 37-49
- Borges, J. L. (1998) *Textos cautivos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cernuda, L. (1994) *Prosa I*. Madrid: Siruela.
- Cortines, J. (2011) *Itálica famosa: aproximación a una imagen literaria*. Sevilla: Fundación Diputación de Sevilla.
- Didi-Huberman, G. (2011) *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Eliot, T. S. (2006) *La tierra baldía*. Madrid: Cátedra.
- Grig, L., & Kelly, G. (2012) *Two Romes: Rome and Constantinople in late antiquity*. Oxford: University Press.
- Guccione, M.; De Sanctis, F. (2018) *MAXXI: La Guida*. Roma: Fondazione MAXXI.
- Hejduk, J. (1986) «The Space In-Between.» *Perspecta*, pp. 72-93.
- Hölderlin, F. (1979) *El archipiélago*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lleó, V. (2012) *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Madrid: Centro de Estudios Hispánicos.
- Lobsinger, M. (2017) «Teatro Del Mondo: Aldo Rossi.» *Companion to the History of Architecture*, vol. 5, n. 41.
- López, E. M. (2006) «El transporte aéreo más importante del mundo.» *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, n. 27, pp. 223-236.
- Marín, P. G. (2013) *La formación de Rusia desde el Gran Ducado de Moscú hasta el Imperio zarista*. Madrid, Universidad de Alcalá.

- Martínez, Á. G. P. (2009) «Viajes en el Tiempo y el Espacio». *Revista entre rayas*, n. 78.
- Matvejevic, P (1991) *Breviario Mediterráneo*. Barcelona: Anagrama.
- (2004). *La otra Venecia*. Valencia: Pre-textos.
- McKendrick, M. (1986) *Cervantes*. Barcelona: Salvat.
- Meyer, J. (2009) *Rusia y sus imperios (1894-2005)*. Barcelona: Tusquets.
- De Pablos, J. N. ; Pérez-Cano, M. T. (2019) «El alfabeto de la memoria. Puentes, tiempos y tipos: John Hejduk, Andrea Palladio y Louis Kahn en Venecia.» *rita_revista indexada de textos académicos*, n. 11, pp. 28-35.
- Nieto, J. Á. G. (2013) *Manual del configurador de tiempos. Taxonomía según las acciones modificadoras ejercidas sobre las formas del tiempo en treinta y cuatro obras de arquitectura*. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid.
- Orfeo, C. (2012) «Due progetti di Aldo Rossi». *Esempi di Architettura*, vol 2.
- Paz, O. (1964) «La palabra edificante.» *Revista de la Universidad de México*, 11 de julio.
- Pellegrini, A. C. S. (2019) «E il teatro va... Que existe, todos lo dicen; dónde está, nadie lo sabe.» *rita_revista indexada de textos académicos*, n. 11, p. 90.
- Poe, E. A. (2013) *Narrativa Completa*. Madrid: Cátedra.
- Puche, J. A. M. (2002) *María en la literatura y en el arte*. Madrid: Edibesa.
- Pujante, D. (2004) «Luis Cernuda, Traductor de Hölderlin.» *Tonos, Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 7 de junio.
- Rangel, C. E. (2010) *Cities in ruins: The politics of modern poetics*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Riquelme, S. (2014) «Rusia como Imperio: análisis histórico y doctrinal.» *La razón histórica: Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas*, n. 25.
- Rivero, A. T. (2011) *Luis Cernuda: Años de exilio (1938-1963)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Romero, J. (4 de mayo de 1988) «Octavio Paz inaugura el I Congreso Internacional sobre Luis Cernuda». *El País*.

- Rossi, A. (1984) *Una autobiografía científica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ruiz, C. C. (2011) «La prehistoria de la ciencia ficción. Del tercer milenio antes de Cristo a Julio Verne.» *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, n. 9.
- Sainz, V. G. (2009) «Las distancias invisibles. Aldo Rossi y Walter Benjamin.» *Thémata, Revista de Filosofía*, n. 41.
- Serrano, J. (2003) *Dostoiévski: entre el bien y el mal*. Madrid: Editorial Complutense, p. 504.
- Smil, V. (2010) *Why America is not a new Rome*. Cambridge: MIT Press.
- Trapiello, A. (2005) *Las vidas de Miguel de Cervantes: una biografía distinta*. Barcelona: Destino.
- Vidal, G. (2010) *Juliano, el Apóstata*. Barcelona: Edhasa.
- Villanueva, F. M. (2012) «El arenal de Sevilla o el discurso hispalense de Lope de Vega en 1603.» *Nueva revista de filología hispánica*, pp. 199-234.
- Vranich, S. B. (1980) «La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura española de los siglos XVI y XVII.» *Centro Virtual Cervantes* [consultado 14/08/2019].
- Zweig, S. (2013) *Momentos estelares de la Humanidad*. Barcelona: Acantilado.

Casa Pilatos—Cruz del Campo

- Álvarez, M. D. C. (1986) «La biblioteca de don Fadrique Enríquez de Ribera, I marqués de Tarifa (1532).» *Historia. Instituciones. Documentos*, n. 13, pp. 1-40.
- Beltran, V. (2002) «El *Viaje a Jerusalén* del marqués de Tarifa: un nuevo manuscrito y los problemas de composición.» En: *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, pp. 171-185. Barcelona: Universitat de Barcelona, Servei de Publicacions.
- Bernal, A. A. (2011).«El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla. 1483-1505.» *Atrio: revista de historia del arte*, n. 17, pp. 133-172.
- Calvino, I. (2012). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- Colón, C. (2006) *Diario de a bordo*. vol. 295. Madrid: Edaf.
- De la Cruz, V. D. L. (2019) «Los viajes a Tierra Santa en los Siglos de Oro: entidad y fortuna de un género olvidado.» *Revista de Filología Española*, n. 99, pp. 89-112.

Del Arco, M. S. (2003) *Cruz de guía: exégesis profana de la Semana Santa en Sevilla*. Valencina de la Concepción: Ediciones Espuela de Plata.

Falcón, T. (2012) *Casas Sevillanas desde la edad Media hasta el Barroco*. Sevilla: Editorial Maratania.

Freire, A. J. A. (2006) «Un Humilladero Del Taller De Juan Bautista Vázquez El Viejo: La Cruz Blanca De Alcalá Del Río (Sevilla).» *Laboratorio de Arte*, n. 19, pp. 85-99.

De la Concha, F. G. (1999) «El Vía Crucis a la Cruz del Campo. Origen y desarrollo histórico.» En: *El Humilladero de la Cruz del Campo y la religiosidad sevillana*. Sevilla: Fundación Cruzcampo. pp. 63-84.

Martín, P. G. (2005) «La Odisea al Paraíso. La peregrinación a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera.» *Arbor*, vol. 180, n. 711-712.

González-Moreno, J. (1992) *Vía Crucis a la Cruz del Campo*. Sevilla: Editorial Castillejo.

Henández, M. E. C. (2015) «Tradición y modernidad en el viaje de peregrinación a Jerusalén del Marqués de Tarifa: influencia en el patrimonio cultural de Sevilla.» *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Hebreo*, n. 64, pp. 39-66.

Isidoro, F. C. (1995) «Sobre el arquitecto Juan de Segarra, teniente de maestro mayor del Concejo Hispalense.» *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n. 8, pp. 417-429.

Jiménez, A. (1975) Los caños de Carmona. Documentos olvidados. *Historia. Instituciones. Documentos*, n. 2, pp. 273-294.

Kappler, C. (2004) *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal.

Lefevre, H. (1983) *La presencia y la ausencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Lynch, K. (2005) *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Márquez, C. F. N. (2013) «La Calle de San Luis de Sevilla.» En: *Patrimonio inmaterial de la Cultura Cristiana*, pp. 703-718. Madrid: Ediciones Escorialenses.

Moreno, L. M. (2002) «Apuntes de viaje al interior del tiempo». Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Roda, J. (1999) «El Humilladero de la Cruz del Campo: el Monumento y Sus Restauraciones.» En: *El Humilladero de la Cruz del Campo y la Religiosidad Sevillana*. Sevilla: Fundación Cruzcampo. pp. 11-38.

Prieto, A. J.; Macías-Bernal, J. M.; Silva, A.; Ortiz, P. (2019) «Fuzzy Decision-Support System for Safeguarding Tangible and Intangible Cultural Heritage.» *Sustainability*, vol. 11, n. 14.

Serrano, M. (2005) «Louis Kahn en la costa de Amalfi (1929)» *RA Revista de Arquitectura, Valladolid*, pp. 19-30.

Vico, A. V. (2003) «El Santísimo Sacramento como centro de la piedad.» En. *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium 1/4-IX-2003, p. 460. Ediciones Escorialenses.

Purificar

Aguilar, M. T. (2015) «La pública difusión del Auto General de Fe.» *Revista de la Inquisición: intolerancia y derechos humanos*, n. 19, pp. 25-40.

Aristóteles (1971) *Retórica*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Augustyn, A. et al. (1993) *Encyclopædia britannica*. Chicago: University of Chicago.

Boeglin, M. (2016) «Religiosidad femenina y herejía: monjas y beatas «luteranas» ante la Inquisición de Sevilla en tiempos del Emperador.» *SCRIPTA. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, n. 8, pp. 164-178.

Cardini, F.; Montesano, M. (2005). *La lunga storia dell'inquisizione: luci e ombre della «leggenda nera»*. Roma: Città nuova.

Civale, G. C. (2002) «Conflictos de poder entre la inquisición y el cabildo de la catedral de Sevilla a mediados del siglo XVI.» En: *Espacios de poder: cortes, ciudades y villas (S. XVI-XVIII)*. Madrid: Bravo Lozano (ed.), pp. 269-324.

Cornago, Ó. (2006). «Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea.» *Iberoamericana*, vol. 6, n. 21, pp. 71-90.

David-Payre, Y. (1990) «Purgacion y catarsis: tema literario ambigüo de la literatura del siglo de Oro.» *Asclepio*, n. 42, pp. 281-289.

Figueroa, G. (2014) «Freud, Breuer y Aristóteles: catarsis y el descubrimiento del Edipo.» *Revista chilena de neuro-psiquiatría*, vol. 52, n. 4, pp. 264-273.

García-Bautista, J. M. (2018). «Misterios y lugares de la Inquisición en Sevilla.» *El Correo de Andalucía*, 4 de marzo de 2018.

Gonzalez de Caldas, V. (1985) «El auto de fe : modalidades de un ritual». En: *Images et Représentations de la Justice, du XVIe au XIXe siècle*, G. Lamoine (éd.). Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 44-47.

—(2000) *¿Judíos o cristianos?: el proceso de fe Sancta Inquisitio*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Gupt, B. (2006) *Dramatic Concepts, Greek and Indian. A Study of Poetics and Nāyaśāstra*. Nueva Delhi: Printworld.

Isidoro, F. C. (1997) *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

McGaha, M. (1988) «Antonio Enríquez Gómez and the *Romance al divín mártir, Judá Creyente*.» *Sefarad*, vol. 1, n. 48, pp. 59-92.

Pérez, J. R. M. (1993) *Ad marginem: la collación de Santa María la Mayor de Sevilla*. [Tesis doctoral] Sevilla: Universidad de Sevilla.

Ortiz, A. D. (1981) *Autos de la Inquisición de Sevilla:(siglo XVII)*. Sevilla: Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.

Peters, E. (1989) *Inquisition*. Berkeley: University of California Press.

Ramón, A. P. (1996) «Inquisición y moralidad pública en la España del siglo XVIII.» *Revista de la Inquisición:(intolerancia y derechos humanos)*, n. 5, pp. 293-302.

Transitar

Anderson, S. (1981) *Calles: problemas de estructura y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.

Auster, P. (1998) *Ciudad de Cristal*. Madrid: Anagrama.

Balanza, M. T. V.; Malavé, N. M. (2008) «El mito de carmen: exotismo, romanticismo e identidad.» *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, n. 17, pp. 343-354.

Bécquer, G. A. (1869) «La Feria de Abril» *El Museo Universal*, 25 de abril de 1869.

Benjamin, W. (1988) *Poesía y Capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

Cordón, A. G. (1985). *Vivienda y ciudad: Sevilla 1849-1929*. Sevilla: Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Centro Municipal de Documentación Histórica.

Domingo, J. M.; Román, R. C. (2011) «Las instituciones económicas condicionantes del desarrollo urbanístico de España en el siglo XIX. El caso de la Nueva Plaza en Sevilla. En: *VII Encuentro Ibérico de Historia del Pensamiento Económico*, Zaragoza.

Heidegger, M.; Gebhardt, A. C. (2002). *Construir, habitar, pensar*. Buenos Aires: Alción Editora.

Ferrer, A. J. B. (2013). «Desde Sevilla, arquitectura y poesía: Rehabilitación e integración de los Jardines del Cristina, Sevilla.» *eDap: documentos de arquitectura y patrimonio*, n. 6, pp. 52-60.

Garmendia, J. M. S. (1989) «La puerta Nueva o de San Fernando.» *Laboratorio de Arte*, n. 2, pp. 173-182.

— (1986) *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, vol. 21. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla.

— (1992) «Plano de nivelación exterior de Sevilla de 1859.» *Laboratorio de Arte*, n. 5, pp. 167-176.

Hunt, M.A. et al.(2010) «Excavación arqueológica en la Estación Puerta de Jerez, Fase I-A. Línea 1 del Metro de Sevilla (calle San Fernando, Sevilla)» *Anuario Arqueológico de Andalucía 2006, Sevilla*, pp. 4481-4512.

Iglesia, A. M. (2018) «El flâneur, historia de una conciencia crítica», *El confidencial*, 22 de junio de 2018.

Napier, J. (1967) «The antiquity of human walking.» *Scientific American*, vol. 4, n. 216, pp. 56-67.

De Pablos, J. N. (2017). *La Plaza Nueva de Sevilla*. (Tesina de Máster) Sevilla: Universidad de Sevilla.

Martínez, I. L. (2010) «El retorno del flâneur: hacia una cartografía de la deriva.» *Imafronte*, (21-22), pp. 197-207.

Mazo, C. O.; Jiménez, J. D. D. M.; Cagigal, P. A.; Fernández, J. E. D. (2009) «Problemas geotécnicos en la Línea 1 del Metro de Sevilla.» *Revista de Obras Públicas*, vol. 156, n. 3.498, pp. 43-64.

Mehrotra, R.; Vera, F. (2015) «Reversibility: Desmontando la mega-ciudad efímera más grande del mundo.» *ARQ Santiago*, n. 90, pp. 14-25.

Montoto, L. (1919) *La calle de san Fernando y la Fábrica de tabacos: cartas al excmo. sr. d. Federico de Amores de Urbina*. Signatura HA/47306 [consultado digitalmente el 31/10/2019]
Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Morales, F. P. (1979) «La naturaleza en Sevilla.» *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, n. 7, pp. 57-68.

Morales, J. S. (1988) *Arquitectura, territorio y ciudad en la Sevilla del XVIII proyectos y construcción de las Nuevas Fábricas de Tabacos de Sevilla*. (Tesis Doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Escolano, V. P. (2008) «El Guadalquivir y el desarrollo de la Sevilla Contemporánea.» *El Río Guadalquivir*, pp. 394-409.

Rousseau, J. J. (2008) *Las confesiones*. Madrid: Alianza Editorial.

Salas, N. (1992) *Las ferias de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Solana, I. A. (2006) «La Real Fábrica de Tabacos de Sevilla en el siglo XVIII según algunos viajeros franceses.» En: *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Universidad de Sevilla, pp. 97-107.

Tejido, J. (2016) «La demolición a gran escala como técnica de intervención urbana. La apertura de la Avenida de la Constitución de Sevilla (1906-1927).» *Informes de la Construcción*, vol. 68, n. 541, e137, doi: <http://dx.doi.org/10.3989/ic.15.045>.

Valor, M. P. (1999) «El puerto de la ciudad» En: *Sevilla almohade: fragmentación política y esplendor cultural*, vol. 2, pp. 175-178.

Velasco, C. G. G.; González-Vílchez, M. (2013) «La cimentación por arquerías invertidas en el edificio histórico de la Fábrica de Tabacos de la Universidad de Sevilla.» *Informes de la Construcción*, vol. 65, n.532, pp. 465-470.

<https://www.elsitio.eu/historia-de-la-feria/entorno-de-la-feria-del-xix/>, «Entorno de la nueva Feria del siglo XIX» [Consultado 05/11/2019]

CRÉDITOS DOCUMENTALES

**

Fuentes documentales*

- p. 8. Archivo Digital Museo del Prado, Madrid.
- p. 16. British Library.
—Catálogo Digital Galería de la Academia de Venecia
- p. 21. García, T. G. (2017) *Cartografías del espacio oculto: Laboratorio de experimentación arquitectónica*. Tesis Doctoral: Universidad de Sevilla.
—Archipiélago Lab:
<http://www.pedropitarch.com/portfolio/archipelago-lab/>
- p. 22. Saatchi Gallery Fotografía de David Sundberg.
- p. 36. Turner, V. (2003) *La Selva de los símbolos*. Ciudad de México: siglo veintiuno.
— Archivo Sacristía Real de Sevilla
- p. 46. Tate Modern Archive
—Navarro de Zuñillaga (2008) *Forma y representación*. Madrid: Akal, p. 36.
- p. 48. Encyclopaedia Britannica:
<https://www.britannica.com/topic/Expulsion-of-Adam-and-Eve>
- p. 50. Fondazione Musei Civici di Venezia
— Frutaz, A. M. (1962) *Piante di Roma*. Roma: Progetto Frutaz
- p. 52. Garmendia, J. M. S. (1991) «En torno al extramuros de Sevilla: el plano de 1836.» *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n. 12, pp. 345-354.
- p. 56. Díaz Zamudio, T.; Gámiz-Gordo, A.; Valor, M. P. (2019) «La periferia urbana de Sevilla en un plano inédito de Manuel Spínola (1827)». *Estudios Geográficos*, vol. 80, n. 286.
- p. 67. *Rolling Stone*, octubre 1977:
<https://www.rollingstone.com/music/music-lists/1977-rolling-stone-covers-131843/rs243-the-bee-gees-3-161514/>
- p. 72. Frutaz, A. M. (1962) *Piante di Roma*. Roma: Progetto Frutaz
—New York Public Library Archive, Unbound John Cage Project
- p. 74. Aguilar, S. O. T. (2014) *Relaciones entre el códice y la cartografía medieval. La influencia del texto en los mappaemundi*. [Trabajo Fin de Máster]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

*Se excluye el material de elaboración propia, señalado mediante [Elab. prop.] en las notas al margen.

- p. 78. Tuñón y Mansilla Arquitectos:
<https://divisare.com/projects/140380-mansilla-tunon-arquitectos-museo-de-la-vega-baja-de-toledo>
- p. 80. Vázquez García (2008) «José De Escandón y las Nuevas Poblaciones del Nuevo Santander» *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 10, n. 218.
— <https://torchedproducts.com/products/new-mexico-old-world-map-coaster>
— David Rumsey Maps Collection
- p. 82. Paz, O. (1964) «La palabra edificante.» *Revista de la Universidad de México*, 11 de julio.
— Placed, W. (2011) «Andanzas de una lápida conmemorativa colocada en el anfiteatro de Itálica en el año 1862.» *SPAL*, n. 20, p. 55.
- p. 84. Archivo Digital Gliptoteca de Múnich.
— Uffizi Virtual Gallery
— Fondo fotográfico Hermandad de San Bernardo:
<https://www.hermandaddesanbernardo.com/imagenes-titulares/>
- p. 90. EsAcademic Digital Archive:
<https://esacademic.com/dic.nsf/eswiki/760002>
- p. 96. London AA Archives, Hejduk Collection:
<http://collectionsblog.aaschool.ac.uk/aa-archives-john-hejduk-victims-drawings-2/>
— Fleming, J.; Honour, H. (2004) *Historia mundial del arte*. Madrid: Akal.
- p. 98. Archivo Ministerio de Fomento, sección «Arquerías»
— Fondazione Federico Zeri
— Fundación Focus Abengoa, Centro Velázquez
- p. 100. Fotografía de Christopher Worthland, colección particular.
- p. 104. Old World Auctions:
<https://www.oldworldauctions.com/catalog/lot/153/626>
- p. 122. *Civitates orbis terrarum* Digital Archive:
http://historic-cities.huji.ac.il/mapmakers/braun_hogenberg.html
- p. 124. Robertson, I., Rodríguez Barberán, F.; Gámiz-Gordo, A. (2014) *Richard Ford: viajes por España (1830-1833)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
— Parcerisa, F. J. (1855) *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada á conocer sus monumentos y antigüedades*, vol. 9, Verdaguer.

- p. 126. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
— <https://www.abebooks.co.uk/Sevilla-Vista-general-tomada-cruz-campo/4510051173/bd>
— http://www.artnet.com/artists/manuel-barr%C3%B3n-y-carrillo/vista-de-sevilla-desde-la-cruz-del-campo-_Y1NrYLzYq1IeODNTGxLpQ2
— Fernández-Baca; R.; Fernández Cacho, S.; Salmerón Escobar, P.; Arenillas Torrejón, J. A.; Díaz Iglesias, J. M.; Durán Salado, M. I.; Cuevas García, J. (2015). *Guía del Paisaje Histórico Urbano de Sevilla*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- p. 143. Banco de imágenes Universidad de Almería, Dpto Historia del Arte:
<http://www2.ual.es/ideimand/lucas-valdes-morales-pintor-1661-1725/>
- p. 144. RMN-Grand Palais, París. Fotografía de Béatrice Hatala.
—<https://www.pinterest.cl/pin/427912402075185147/>
—New York Times:
<https://www.nytimes.com/2019/03/14/theater/greek-tragedy-germany.html>
- p. 148. Biblioteca Digital Castilla y León.
—Colección particular:
<https://personal.us.es/alporu/histsevilla/inquisicion.htm>
- p. 150. Banco de imágenes Universidad de Almería, Dpto Historia del Arte:
<http://www2.ual.es/ideimand/lucas-valdes-morales-pintor-1661-1725/>
- p. 163. Archivo ABC.
- p. 168. Biblioteca Digital Hispánica.
—Sanderus Catalogue:
<https://www.sanderusmaps.com/en/our-catalogue/detail/169618/old-antique-panoramic-view-of-sevilla-by-n-visscher--ph-schut/>
— https://personal.us.es/alporu/fabricatabaco/tagarete_fabrica.htm
- p. 174. Biblioteca Digital Hispánica:
<http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Padura,%20Antonio%20de;jsessionid=0C2DB40323164847148E23AB303B8436>
- p. 178. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Colección Digital.
— <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/633/sevilla/es>
—Museo Carmen Thyssen de Málaga, Archivo Digital.
— <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=5509>
—Museo Carmen Thyssen de Málaga, Archivo Digital.
—Museo Carmen Thyssen de Málaga, Archivo Digital:
<https://www.carmenthysseomalaga.org/artista/manuel-cabral-aguado-bejarano>

p. 186. Biblioteca Digital Hispánica.
— Archivo Digital Museo del Prado, Madrid.
— <http://postalesyfotosantiguasdesevilla.blogspot.com/2012/04/puertas-de-sevilla.html>

p. 188. Archivo ABC.
— Archivo ABC.
— <https://www.elsitio.eu/historia-de-la-feria/>
— Archivo Caparró.

El rito, siendo un fenómeno consustancial al hecho urbano y a pesar de su profusa representación pictórica, es un campo inexplicablemente poco explorado a través de la representación gráfica arquitectónica. Su carácter volátil, efímero, dinámico y antropológicamente impredecible dificulta encontrar un método gráfico que combine la precisión de los sistemas cartográficos con su componente transitoria. La transversalidad disciplinar del rito precisa ahondar en sus aspectos sociológicos y antropológicos, refrendando la oportunidad investigativa de desvelar las relaciones entre ocupación espacial, formalización urbano-arquitectónica y comportamiento colectivo.

Históricamente la ciudad de Sevilla ha puesto en práctica mecanismos de representación coral a través de un nutrido conjunto de rituales que transforma su topografía, los perfiles de su sección y el perímetro de su espacio público. John Cage, Igor Stravinsky o Aldo Rossi encontraron en su aura, en el sentido benjaminiano del término, un sincretismo artístico que cambiaría sus perspectivas desde las que mirar el mundo.

