

ARQUITECTURA Y CIUDAD EN LA SEVILLA DECIMONÓNICA A propósito de una reforma en los soportales de la calle Alemanes.

"Soy de Kreibig". Así reza la inscripción de una de las vigas que sustentan los soportales del actual número 9 de la calle Alemanes de Sevilla. Con esa frase Antonio Kreibig rotuló, a principios del siglo XIX, un elemento arquitectónico de su vivienda que volaba sobre la vía pública; haciéndose así un sitio en el espacio colectivo que es la calle y zanjando definitivamente un contencioso que mantenía con su vecina, Dña. Josefa Gethler, acerca del dominio sobre dicho espacio.

Se trata, sin duda, de una versión contemporánea de la arquitectura parlante tradicional que, con sus escudos heráldicos situados en las fachadas de los palacios y grandes mansiones nobiliarias, definía el estatus de sus propietarios. Sin embargo, la claridad y contundencia de la frase, así como la discreción de su emplazamiento, abandonan la retórica tradicional y la introducen en el lenguaje simple y pragmático de la burguesía contemporánea. Porque, de hecho, se trata de una simple vivienda ocupada por un burgués que, en pleno siglo XIX, recrea aquel símbolo de poder expresando públicamente la importancia de su presencia en la ciudad.

Todo ello no deja de ser significativo si tenemos en cuenta el lugar donde se ubica la casa: la calle Alemanes. Una calle llena de connotaciones históricas y con una fuerte dimensión pintoresca en la Sevilla decimonónica, donde desde la época islámica hasta la contemporaneidad, se ha venido desarrollando una febril actividad comercial que ha ido marcando tanto su morfología arquitectónica como el carácter de sus habitantes.

La vivienda que nos ocupa se inserta en el lado norte de la calle, adosada a la antigua fachada de lo que fue la Alcaicería de la Seda almohade y enfrentada, por tanto, a la mole arquitectónica que constituye el Sagrario catedralicio (Fig. 1). Esta calle, llamada Gradas desde el siglo XV, comenzó a denominarse popularmente Gradas de los Alemanes ya a principios del siglo XIX, como consecuencia del establecimiento de una serie de comerciantes de origen alemán que venían asentándose allí desde mediados del siglo XVIII. La llegada de esos comerciantes europeos trató de contrarrestar, en la medida de lo posible, el descalabro económico que había supuesto el traslado de la Casa de la Contratación a Cádiz. Pero los signos del deterioro económico estaban ya fijados, y fueron además incrementándose paulatinamente hasta hacer que el comercio sevillano entrara en franca decadencia. De hecho, el conjunto urbano conformado por la vieja alcaicería islámica venía mostrando, desde el siglo anterior, un aspecto de abandono galopante tanto a nivel funcional como arquitectónico. Las pocas tiendas que aún quedaban en pie estaban siendo sustituidas por viviendas nuevas y, desde al menos 1722, se venían sucediendo propuestas de derribo para los soportales de la actual calle Hernando Colón (1), espina dorsal de la alcaicería, que exigía el desahogo de su espacio para facilitar un tránsito rodado cada vez más abundante.

Todo ello hace que el entorno de la calle Alemanes presentara en el siglo XIX un aspecto degradado y ruinoso, habiendo llegado a conformarse como un refugio de pícaros, maleantes y toda clase de gentes de "mal vivir", justo en las inmediaciones de la Catedral. De ahí los sucesivos intentos de rehabilitar y recualificar la zona, cuya tradición comercial ha pervivido, no obstante, hasta nuestros días (2).

En 1814, fecha en que se reforma la casa de Kreibig, todavía no han desaparecido, sin embargo, muchas de las callejas que configuraban la trama urbana de la antigua alcaicería y, lo que es más importante, pervivían gran parte de los soportales de sus tiendas; especialmente los que conformaban la calle Alemanes como frente exterior de lo que fue aquel boyante barrio comercial de origen almohade. Y son precisamente estos dos elementos, calle y soportal, los que desencadenan el pleito en el que se sumergen Kreibig y Gethler y, a partir del cual, se puede reflexionar sobre ciertos planteamientos teóricos de la arquitectura y el urbanismo de la época.

(1) HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C. : *Transformaciones urbanísticas en Sevilla durante el siglo XVIII: El entorno de la Catedral*, Sevilla, 1987, pág. 83 (Tesis de Licenciatura sin publicar). Agradecemos al autor su gentileza al permitirnos consultar su trabajo.

(2) Idem, págs. 85 - 93.

El núcleo del problema se centra en el uso de un espacio históricamente público por parte de un particular, Kreibig, quien pretende -y consigue- incorporar un callejón a su vivienda adelantando, además, la fachada de la misma. Ambos hechos afectan a la construcción colindante, cuya propiedad se ve lesionada en sus intereses que no son sino los mismos que los de Kreibig: aumentar el espacio de uso de su vivienda. Y lo más curioso del caso (por otra parte muy normal en la picaresca de la especulación inmobiliaria contemporánea), ambos propietarios pleitean ante el Ayuntamiento con argumentos que apelan al bien común y al buen aspecto público, para defender, en última instancia, intereses particulares.

La operación de reforma propuesta por Kreibig se centra fundamentalmente en la fachada que, según imponen las ordenanzas, ha de reedificarse siguiendo la línea de toda la calle (Fig. 2). La casa, sin embargo "...vuelven en esquadra á un Rincón sin salida, que de antiguo tuvo paso para la Alcaicería de la Seda... [siendo] necesario sacar de simientos la Pared que sirve de tapamento y cae a este Rincón..." (3). Para ello habrá de incorporarse "una parte de terreno público que media entre la obra nueva y vieja y sirvió en algun tiempo de calle para dar paso por detras de la Alcaicería de la Seda: esta inclusión de terreno ademas de mejorar el aspecto público por la uniformidad que ba á tener la fachada, sin el vano que ahora se advierte es util al público, y ambas Magestades: son muchos los desordenes de robos, muertes y otras ofensas ..." (4).

Ante los argumentos del maestro de obras, Manuel Olivares, el informe del Arquitecto Mayor de la ciudad, Cayetano Vélez, se muestra favorable al proyecto con la condición de que, al ser el espacio incorporado medianero con la vivienda de Gethler, quede como un patio de luces para ambas casa aún cuando el uso efectivo sea para Kreibig. Igualmente se expresa conforme con la alineación de la nueva fachada que quedará "conforme a la rectificación general de este frente y paralela rigurosamente al edificio público magistral de la Catedral" (5). Vélez presenta un plano de alineación de dicho frente (Fig. 3), acompañado de un escrito en el que afirma que "la línea constituida desde el punto N (calle Génova) y el punto M (calle Plazentines) es una recta general, que no puede variarse en modo alguno ... y a la que rigurosamente deben ceñirse las casas, cuya construcción ocurra en los sucesivos en la indicada posición" (6).

(3) A.H.P.A.S., leg. 532, fol. 3.

(4) Idem, fol. 4.

(5) Idem, fol. 12.

(6) Ibidem.

Las palabras de Cayetano Vélez actúan como respuesta a la denuncia efectuada por Josefa Gethler, (viuda de Juan Juvanelli quien construyó su vivienda en 1810) que, tras regresar de un viaje se encuentra que "levantándose la nueva fachada se ha avanzado los soportales hacia la calle saliendo las columnas de la línea ...[faltando pues al] hermosear del aspecto público" y a la seguridad del uso común y "formando una especie de rinconada, y un intercolumnio con tan corta extensión que se forma una vista confusa, y desordenada de los pilares" (7).

Conceptos como confusión, desorden y falta de armonía, son la negación del espíritu racionalista e ilustrado que preside la construcción arquitectónica y el urbanismo del momento. Por contra, principios como claridad, orden y proporción, definen el concepto de belleza arquitectónica que persigue la ciudad contemporánea. El rigor geométrico preside el pensamiento artístico del neoclásico y, con él como base, la norma general se adecua a la diversidad y concreción de cada problema a resolver. Este es el caso de la alineación de la calle Alemanes, propuesta por Cayetano Vélez como un proyecto de desarrollo paulatino de carácter ideal, que perseguirá la regularización de todo el frente de fachada restante. El planteamiento argumental de Vélez se apoya además, explícitamente, en la linealidad geométrica de la fachada opuesta -constituida por el Sagrario y el muro de cerramiento del Patio de los Naranjos- a cuya severidad de líneas alude constantemente y cuya presencia histórica propicia una actitud de respeto hacia el poder de la tradición monumental que no hace sino ratificar su postura.

Al planteamiento ideal se superpone, por tanto, el condicionante de la situación concreta. Sin embargo, la realidad nos hace ver cómo el proyecto de alineación de Vélez nunca se realizó en su totalidad, desde el momento en que dependía de la decisión de reforma del resto de las edificaciones que aún planteaban irregularidades en sus frentes de fachada. Pero, además, reflejará el carácter fragmentario e inconexo de la actividad urbanística del Ayuntamiento sevillano durante la época contemporánea. Un Ayuntamiento que, a lo largo de los siglos XIX y XX, sólo podrá diseñar una política de reformas parciales (e incluso únicamente puntuales), donde la globalidad de un plan general de rectificación y alineación urbana brillará por su ausencia. De hecho, el momento en que se inserta esta reforma (1814 - 1815) pertenece a un período de franca recesión para el país y, en especial, para una ciudad como Sevilla que acaba de ser desposeída de su último carácter de capitalidad política tras la expulsión de los franceses. Sin embargo, este último factor ha

(7) Idem. fols. 10 y 10 vto.

de ser tenido en cuenta en nuestro caso, pues Cayetano Vélez ha sido protagonista de algunas de las reformas propuestas por los franceses y se muestra, por tanto, conocedor del código estético del reformismo ilustrado. El fue el autor del primer proyecto para la Plaza de la Encarnación en 1810, proponiendo un gran espacio libre y regular rodeado de soportales que actuaría como núcleo generador de un futuro eje Este - Oeste para la ciudad (8). E incluso, ese mismo año, Vélez valora un informe de solicitud de creación de la Plaza de San Francisco que, a su vez, se define como el embrión del futuro eje Norte - Sur.

En ese sentido Cayetano Vélez, como arquitecto municipal, entra en contacto con los planteamientos del urbanismo higienista y racionalizador de los franceses, reflexionando sobre la necesidad de una reforma generalizada para la ciudad que ordenara su viario y reflejara el espíritu clacisista de la búsqueda de la armonía y, como consecuencia, de la eficacia funcional. En nuestro caso, y tras los intentos de regularización de un fragmento de la ciudad como era la antigua Alcaicería de la Seda, Cayetano Vélez propone, consciente o inconscientemente, devolver el carácter homogéneo y unitario que tenía aquel edificio, concebido en su origen como un bloque autónomo y cerrado de carácter geométrico (9).

Efectivamente, el frente sur de la Alcaicería almohade constituía un muro rectilíneo (con su correspondiente paralelo en el frente norte) que ejercía como medianera entre las pequeñas tiendas del interior y otras más amplias situadas hacia el exterior y con fachada, por tanto, a la actual calle Alemanes (Vid. Fig. 1). Estas tiendas poseerían, a diferencia de las interiores, al menos dos plantas por parcela y contarían, además, con sus correspondientes soportales. Dado su carácter exógeno con respecto a lo que era el edificio en sí de la Alcaicería, su origen y desarrollo no respondería al plan unitario y regular que sí tuvo aquel edificio, por lo que romperían la uniformidad original del muro. De esta forma, con el adosamiento paulatino de construcciones a dicho muro, el sentido geométrico primitivo fue siendo sustituido por un frente irregular, interrumpido además por algunos postigos o simples perforaciones por las que se accedía a las callejuelas interiores del recinto. Y es precisamente apropiándose de uno de estos callejones como surge la reforma de Kreibig, cuyos planteamientos especulativos son camuflados por el autor del

(8) SUÁREZ GARMENDIA, J.M.: *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1986, págs. 25-26.

(9) La más reciente información sobre la Alcaicería de la Seda se encuentra en el capítulo V de TRILLO DE LEYVA, J.L.: *Sevilla: la fragmentación de la manzana*, Sevilla, 1991.

proyecto (Manuel Olivares) y por el propio Vélez, bajo los principios de armonía y buen aspecto público ya mencionados.

El callejón incorporado a la casa de Kreibig será la antigua calleja de los Sederos que, con esta operación, corrió la misma suerte que otros espacios públicos de la zona: la apropiación por parte de un particular. Este callejón, que aparece cegado en 1814, sería realmente la prolongación de una de las antiguas vías interiores de la Alcaicería que, doblando en escuadra en sus extremos norte y sur, desembocaría en el eje principal del conjunto: la actual calle Hernando Colón (Vid. Fig. 1). Posiblemente se prolongó en algún momento hasta la entonces denominada calle Gradas, como de hecho se hizo con su paralela, la calle Batihojas (actual Cabo Noval), que posteriormente fue cegada definitivamente (10). Estas operaciones de privatización y reapertura de calles en el sector de la Alcaicería, comenzaron a hacerse durante el siglo XVIII, en un primer intento de racionalizar el difícil y enrevesado viario que se había ido generando en la zona como consecuencia de su función comercial y tras el abandono de los inmuebles que venía observándose desde la centuria anterior. De ahí que a principios del siglo XIX, cuando se advierten ya claros (aunque escasos) síntomas de progreso en el urbanismo sevillano, el hecho de privatizar un espacio público -insano y de tan escaso tamaño que lo hace ineficaz- aparezca como una operación absolutamente natural que participa claramente de ese deseo de higienizar y racionalizar el espacio ciudadano. Según ese planteamiento higienista actúa, además, la opción de Cayetano Vélez de conservarlo como un espacio abierto que haga las veces de patio de luces para las dos viviendas, que quedarían así lo suficientemente oxigenadas desahogando la apretada construcción de sus superficies.

Con todo ello, el arquitecto municipal no hace sino recuperar de alguna forma el principio regulador geométrico que se encontraba en la base de la construcción de la primitiva Alcaicería de la Seda, corrigiendo las irregularidades que se habían generado al exterior de su frente sur y adecuando a una nueva función espacios preexistentes ya degradados. Y todo ello sin ningún tipo de prejuicios en lo que se refiere al valor y uso del espacio público que, por contra, adquiere unos tintes de privacidad cada vez más evidentes. Por una parte sustituyendo claramente su función de uso colectivo por la contraria: el uso privado y exclusivo (caso del callejón incorporado). Y por otra, en el caso del avance y reforma de la fachada, admitiéndose la ambigüedad en el uso de los soportales, reseñados como propiedad de Kreibig en la inscripción de su viga.

(10) HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C.: op. cit., págs. 87 a 92 y A.A.V.V.: *Diccionario de las calles de Sevilla*, Sevilla, 1993, Vol. I, págs. 161-163.

En cualquier caso, la reforma afecta únicamente a la modificación en fachada, lo que nos introduce de lleno en el tema de la arquitectura para la ciudad. En ese sentido, el proyecto, estéticamente vinculado al neoclacisismo de origen francés, plantea también una relación con el país vecino al analizarse en medio de la polémica de las alineaciones. De ahí que podamos observar todo el proceso como un ejemplo de las contradicciones de la Sevilla del momento, inmersa en un conflicto que enfrenta tradición y modernidad que se verá reflejado claramente en los deseos de los arquitectos frente a la realización final de los proyectos.

De una parte, la reforma no tiene ni siquiera en cuenta los problemas de funcionalidad derivados de la distribución espacial en planta, puesto que -es de suponer- se seguiría manteniendo la estructura preexistente (a la que ni siquiera se hace alusión). Por otro lado, y junto a los conflictos de intereses particulares que enfrentan a los propietarios, se observa la minimización que de ellos hace el arquitecto municipal, quien centra la cuestión exclusivamente en el aspecto externo de la arquitectura con respecto a su incidencia sobre el hecho urbano. La primera de las cuestiones nos aleja de las teorías más progresistas de la arquitectura europea del momento, aquellas que se preocupan por variar las estructuras heredadas del barroco clasicista en aras de la creación de una nueva idea espacial de tipo neoclásico acercándonos, por contra, a la realidad concreta de la ciudad y su gobierno, prácticamente obligado a remozar más que a generar obras de nueva planta, ante la situación de crisis económica en que se desenvuelve. La segunda, sin embargo, nos remite a los planteamientos más avanzados del pensamiento arquitectónico francés, que sólo concibe el objeto arquitectónico dentro del contexto urbano, entendiendo el urbanismo como reflejo de un nuevo concepto: el de la "*ciudad comunitaria*". Es decir, la auténtica función del edificio es ser parte de la ciudad, esa ciudad ideal basada en el mito del espacio colectivo, en el que las viviendas y los espacios públicos generan las nuevas formas de vida. El referente clásico deja de ser ahora un modelo a imitar, para convertirse en una nueva forma de entender lo antiguo como propuesta de futuro. Así, la idea de la "Nueva Roma" surgida en los últimos años del siglo XVIII, se enfrenta directamente al concepto de la arquitectura como símbolo del poder aristocrático y centralizador del despotismo ilustrado, que venía representado por la especial valoración de lo monumental como reflejo de ese poder. Por el contrario, el nuevo pensamiento arquitectónico da primacía a la arquitectura doméstica como auténtica generadora del espacio ciudadano y como reflejo -una vez más- del poder, aunque el verdadero poder lo representa ahora el individuo. De ahí la naturalidad con que Kreibitz rotula su nombre en el espacio público y de ahí también, el hecho de derivar el contencioso hacia problemas de alineación y no de valoración del hecho arquitectónico en sí mismo.

No obstante la fachada proyectada por Manuel Olivares (Fig. 4) responde igualmente a las propuestas más avanzadas de la época, donde las ideas de sencillez, geometría de volúmenes y desnudez ornamental, entroncan directamente con los ideales neoclásicos. El rectángulo dibujado por el frente de la fachada - muy próximo a las proporciones áureas - configura una forma geométrica susceptible de dividirse, a su vez, en un cuadrado macizo apoyado sobre el rectángulo inferior de los soportales. Ese juego alternante de formas cuadrangulares y rectangulares, confiere estabilidad a toda la fachada y es la combinación armónica propuesta por el autor del diseño, quien establece de esta manera una composición que basa su equilibrio en una sutil estructura ortogonal.

El primer cuerpo de la fachada se remata con la fuerte horizontal del entablamento, inmediatamente contrarrestada por la secuencia de verticales establecida por las cuatro columnas del soportal. Sobre él, el segundo cuerpo -que engloba las dos plantas superiores- se percibe como un todo uniforme, rematado, a su vez, por una cornisa cuyo vuelo insiste en el sentido de horizontalidad. Este segundo cuerpo, sin embargo, se perfora con vanos rectangulares, (los balcones del primer piso), y cuadrangulares, (ventanas superiores) que prolongan el sentido ascensional en su relación dimensional de mayor a menor. Esta relación es apreciable en la percepción global de los vanos que disminuyen de abajo a arriba, invirtiendo la proporción de vano-macizo desde el vacío en planta baja (soportales) hasta el lleno en planta superior (muro perforado por las ventanas cuadradas). Con ello se asienta el carácter liviano de los soportales y la tendencia a la ascensionalidad que establece la secuencia de vanos en vertical, definitivamente limitada por la cornisa superior que, no obstante, deja aparecer tras ella el pretil de la azotea como leve prolongación del muro de fachada.

La percepción global de la fachada establece, pues, una proporción armónica, que viene además acompañada de una propuesta de simetría en la distribución y dimensiones de los vanos. La relación 3×3 apreciable en sentido horizontal (tres plantas, tres vanos por planta), es equivalente al establecimiento de una situación de simetría bilateral que sirve para articular la fachada en sentido vertical. Se trata, por tanto, de una fachada concebida en términos rigurosamente geométricos, cuya excesiva linealidad se ve únicamente contradicha por los elementos decorativos situados en los antepechos de los balcones.

Efectivamente, sobre la superficie lisa de los antepechos aparecen unas guirnaldas florales que dibujan formas irregulares y muy volumétricas, en

franco contraste con la linealidad de las cornisas y recercados de los vanos. Estos motivos rompen la tónica general del ángulo recto con su forma curvilínea, ejerciendo el papel de acentos en una composición que, de no ser por ellos, resultaría excesivamente fría. No obstante, la identidad formal que presentan, así como el ritmo de su repetición, no hacen sino insistir en el sentido eurítmico que plantea toda la fachada, al establecer un diálogo entre las partes que atempera su capacidad expresiva como forma natural enfrentada a la forma racional del todo.

Sin embargo su aparición en el diseño de la fachada ha de ser tenido en cuenta, desde el momento en que señalizan la presencia de la planta principal y ejercen, por tanto, una función semántica que completa la lectura de la obra como un ejemplo claro de arquitectura doméstica para la burguesía. En ese sentido, y abundando en los principios que sustentan la teoría del arte neoclásico, la reforma de Kreibig refleja claramente el concepto del "decoro" como adecuación y síntesis entre forma y función.

Así, la arquitectura doméstica contemporánea -estrechamente vinculada a la clase burguesa- se desvincula en sus planteamientos formales de la retórica barroca que, denotando especialmente la portada y estableciendo un claro eje vertical en fachada, señalaba el centro de la planta principal con un balcón que condensaba la nobleza y el poder de su propietario. Nada de esto aparece en la fachada de Kreibig, cuya sencillez y orden geométrico remiten al mundo pragmático de la burguesía y cuya escasísima decoración aparece como una sombra de lo que fueron las connotaciones simbólicas de la planta noble barroca. Una decoración que, por otra parte y aún a pesar de su carácter naturalista, se extrae de un repertorio ya perfectamente tipificado como lenguaje ornamental de la arquitectura clasicista, proveniente en su mayoría del mundo romano y cuyas connotaciones simbólicas primitivas han desaparecido para dar paso a su concepción como mero instrumento decorativo. La guirnalda aparece así, con un significado que se reduce a pura forma; perfectamente inteligible en términos de tradición visual reconocida, y sin pretender otra cosa que integrarse convenientemente en el sentido general del edificio sin desvirtuar su estructura.

Pero, al mismo tiempo, la aparición de los soportales como parte estructural de la fachada nos hace ver la dimensión social de la nueva arquitectura. En ese sentido, la superficie definida por los soportales plantea una novedad en la relación dialéctica que se establece entre el espacio privado (interior de la vivienda) y el espacio público (acera cubierta). La casa y la ciudad tienen ahora un espacio común, solidario y compartido, que rompe la barrera de la

fachada como límite entre lo individual y lo colectivo y que, en consecuencia, presenta a la arquitectura como un fenómeno de clara implicación en la vida cotidiana. Todo ello no hace sino insistir sobre ese principio ético que acompaña a la estética contemporánea, definiéndola como un producto que se inserta de forma natural en la trama urbana para reforzar su carácter de organismo vivo. De ahí que la construcción de Kreibitz confirme la aparición de un nuevo tipo: la vivienda burguesa, susceptible de pertenecer a cualquier individuo y cuyo único signo de propiedad particular viene determinado por la mencionada aparición de su nombre en la viga del soportal.

Una arquitectura, pues, típicamente burguesa, plenamente integrada en la estética neoclásica y claro exponente del nuevo concepto de ciudad como espacio colectivo. Un edificio, por tanto, teñido de racionalidad y concebido como un producto social que evidencia su función públicamente al adecuarse a las exigencias y necesidades de su contexto particular. De ahí la propuesta de mantenimiento del soportal como ámbito idóneo para el desarrollo de los usos comerciales presentes en la calle y la aparición del patio de luces como espacio de desahogo interior. Y de ahí también el anonimato de la fachada que se inmiscuye en la fluidez de la vida ciudadana y se concibe con un lenguaje tipificado que, en el caso de los elementos ornamentales, nos remite, además, al nuevo mundo de la serialización ornamental de la arquitectura, tan sintomático de la etapa contemporánea.

Por último habría que puntualizar, no obstante, cómo todos estos planteamientos teóricos sólo quedaron plasmados en la utopía del proyecto. Un proyecto, por otra parte, cuyo diseño nos habla de la excelente formación técnica del autor Manuel Olivares: un maestro de obras que ha sabido captar el espíritu del clasicismo y que ha sido capaz de desarrollarlo en unas formas de indudables valores plásticos. Sin embargo, el proyecto no se llegó a realizar o, si efectivamente se llevó a cabo, sufrió posteriormente ciertas modificaciones que dieron como resultado una arquitectura mucho más retardataria y cargada de referencias barrocas que anularon sus innovaciones.

En ese sentido resulta ya tópico hablar del progresivo estancamiento que se va experimentando en la Sevilla contemporánea, donde las tensiones entre tradición e innovación se van poco a poco agudizando hasta convertirla, finalmente, en una ciudad anclada en la tradición. Una tradición que, como comentábamos al principio, se tiñe ahora de pintoresquismo y es reivindicada por las estampas y pinturas de la época como síntesis de ese mundo de contradicciones vitales que tanto alimentan al espíritu romántico. Y es precisamente en ese cúmulo de imágenes de la Sevilla decimonónica creada por los viajeros

románticos, donde encontramos algunos signos de lo que fue realmente la función y uso de la calle Alemanes que, con sus soportales continuó siendo un espacio clave dentro de la ciudad (Fig. 5).

Aún hoy podemos observar cómo nunca se llevó a cabo la alineación propuesta por Vélez y cómo su arquitectura, mitad religiosa (Sagrario y Catedral) y mitad civil (acera de los soportales) continúa presentando un ambiente esquizofrénico, donde el acontecimiento religioso y el desarrollo de una intensa vitalidad cotidiana cargada de connotaciones festivas, conviven para determinar una imagen definitivamente romántica. Sin embargo, ello no anula el valor de la arquitectura para la ciudad que hemos visto inherente al proyecto sino, más bien al contrario, lo ratifica, desde el momento en que la ciudad se contempla con un pasado que también es presente. Es decir, la reutilización del esquema preexistente definido por la presencia de los soportales, ha de entenderse de hecho como una propuesta de futuro que, efectivamente, y como consecuencia del desarrollo natural de la ciudad contemporánea, se convirtió en un hecho real.

Mercedes ESPIAU EIZAGUIRRE

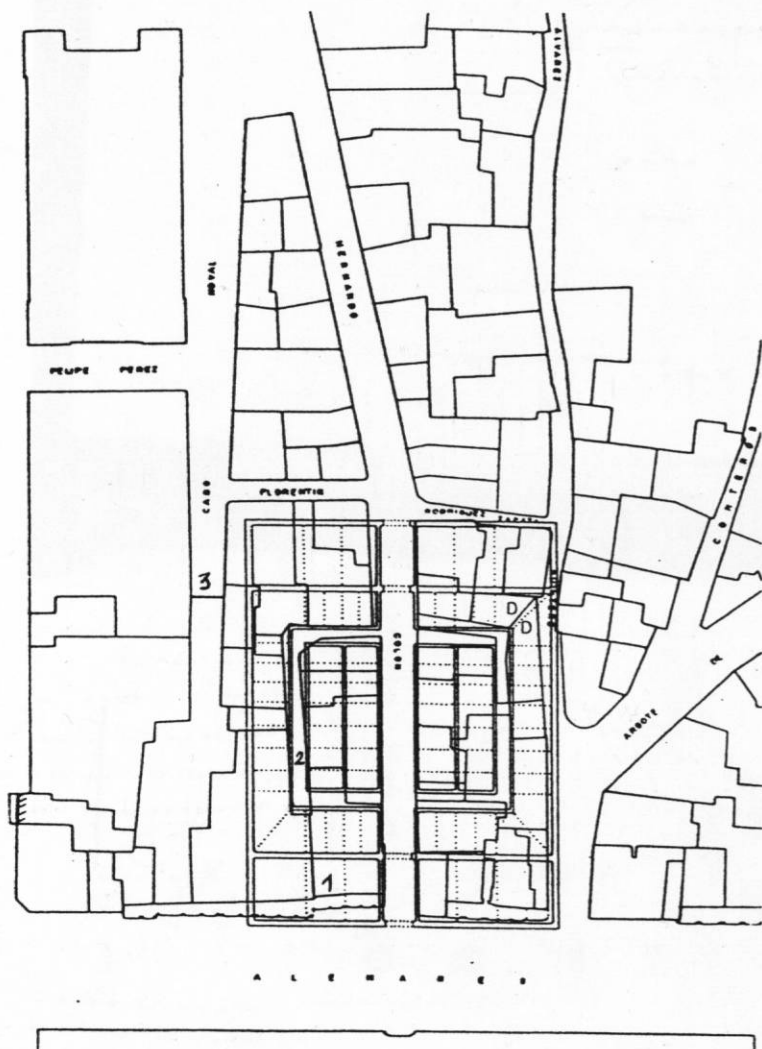


Fig. 1. Hipótesis en planta de la Alcaicería de la Seda superpuesta a la planta del estado actual (según plano de J.L. Trillo de Leyva). 1: Casa de Kreibitz; 2: Calle interior de la Alcaicería; 3: Calle Batilhojas (actual Cabo Noval).

ARQUITECTURA Y CIUDAD EN LA SEVILLA DECIMONÓNICA

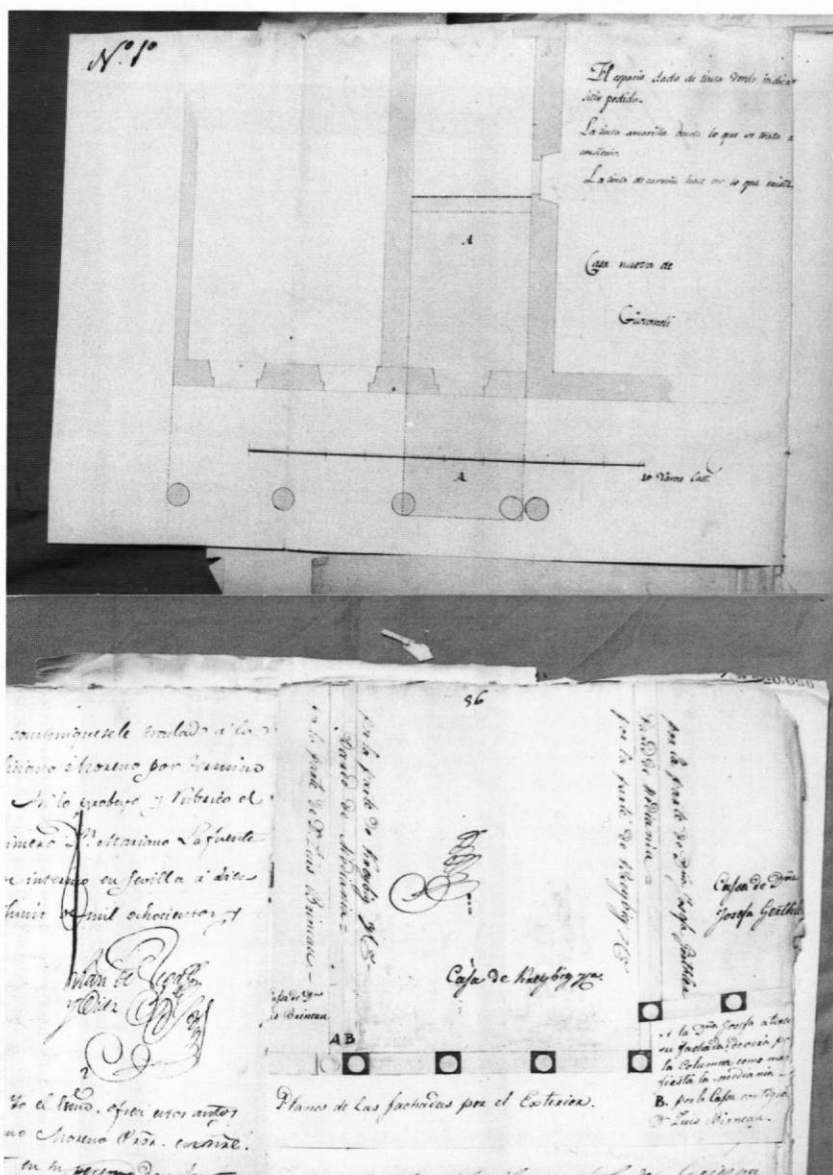


Fig. 2. Plano en planta de la reforma de la casa de Kreibig presentado por Manuel Olivares. (A.H.P.A.S., leg. 532, fol. 1) y "Plano de las fachadas por el Exterior" (estado actual) presentado por Manuel Olivares (A.H.P.A.S., Leg. 532, fol. 56).

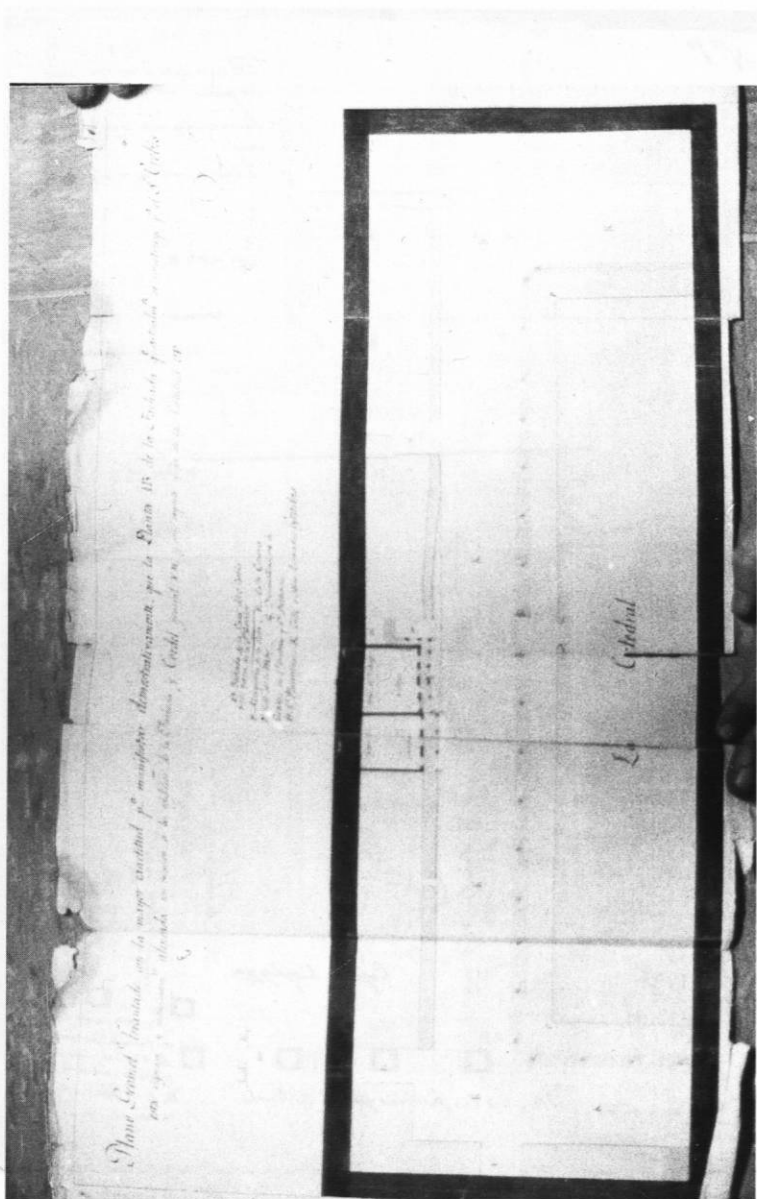


Fig. 3. "Plano geométrico levantado con la mayor exactitud para manifestar demostrativamente, que la planta AB de la Fachada que actualmente se construye para el Sr Crebis está rigurosa y rectísimamente alineada con relación a los edificios de la Fachada y Cordel general NM y con respecto a la de la Catedral OP", Cayetano Vélez, mayo de 1815. (A.H.P.A.S., leg. 532).

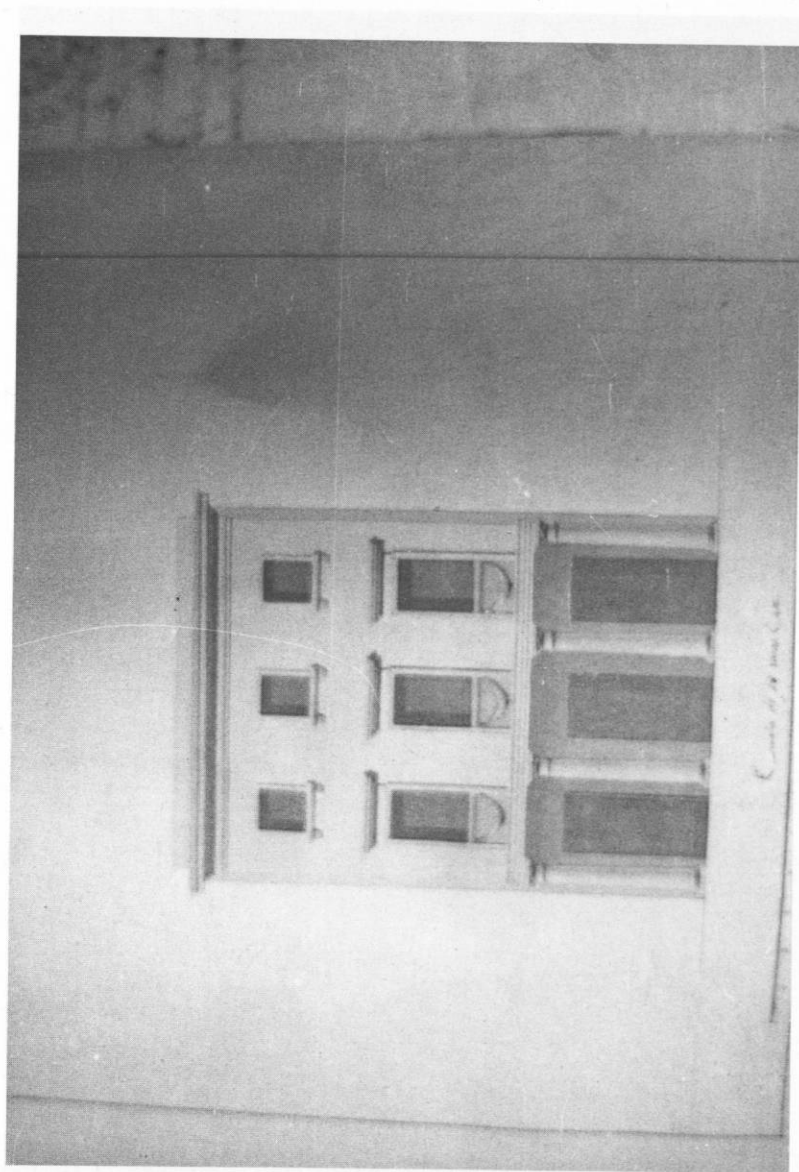


Fig. 4. "Fachada de la nueva casa", Manuel Olivares, 1814. (A.H.P.A.S., leg. 532, fol. 1)

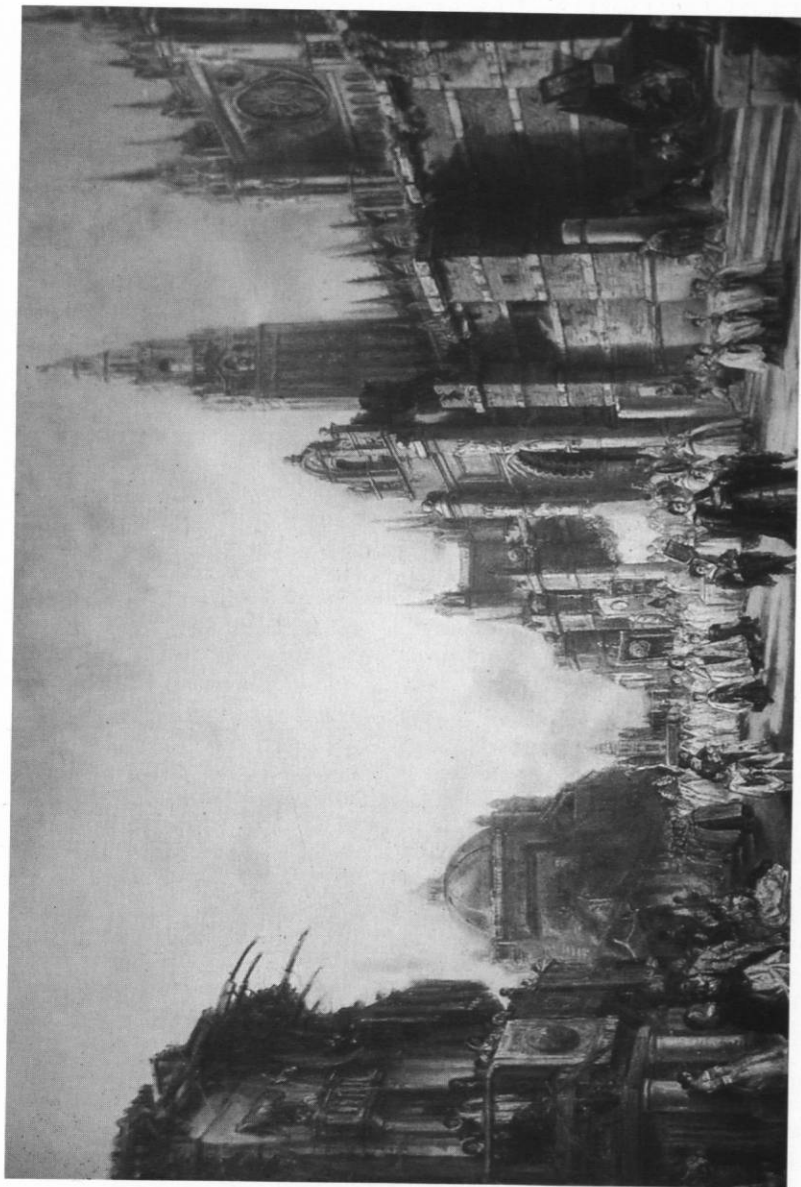


Fig. 5. Jean Steele, "Procesión del Corpus", 1868, pastel, 75 x 105 cm.