

HELIOS GÓMEZ

Gómez de la Serna  
Borges  
Guillermo de la Torre

Adriano del Valle  
Gerardo Diego  
García Lorca

**CAFÉ KURSAAL**

CANSINOS-ASENS  
ISAAC DEL VANDO-VILLAR

**CRECIA**  
12 OCTUBRE 1918

S. XX VANGUARDIAS

SURREALISMO CUBISMO  
FUTURISMO DADAISMO

UL TRAISSMO  
METAFORA  
FEMINACIONISMO  
PROGRESO  
CALIFORNIA

SEVILLA MÍTICA Y LÍTERARIA

*e D a p*

0 6

diciembre 2013



SEVILLA

Qui non ha visto

non ha visto marauilla

H I S P A L I S .



**eDap. Documentos de Arquitectura y Patrimonio. N° 06. AÑO 2013**

Revista de periodicidad anual

**Dirección:**

Juan José Vázquez Avellaneda

**Dirección [www.arquitecturaypatrimonio.com](http://www.arquitecturaypatrimonio.com):**

Ferran Ventura Blanch

**Secretaría técnica:**

Laura Carreño Naranjo

**Comité Científico:**

Juan Agudo Torrico. *Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla*

Nuria Álvarez Lombardero. *AA. Londres*

Santiago Cirujeda Parejo. *recetasurbanas*

Román Fernández-Baca Casares. *Director LAPH*

José Morales Sánchez. *ETSA. Universidad de Sevilla*

Eduardo Mosquera Adell. *ETSA. Universidad de Sevilla*

Samira Oudihi. *UDA. ENA de Rabat*

Antonio Pizza de Nanno. *ETSA-UPC de Barcelona*

Teresa Rita Lopes, *FCSH Universidade Nova de Lisboa*

Alfredo Rubio Díaz. *Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga*

José Ramón Sierra Delgado. *ETSA. Universidad de Sevilla*

Miguel Ángel Tabales Rodríguez. *EUAT. Universidad de Sevilla*

Ahmed Tahiri. *Presidente de la Fundación al-Idrisi*

**Comité editorial:**

Laura Carreño Naranjo

Juan Pedro Leiva López

Rosa Estrada López

Juan José Vázquez Avellaneda

Ferran Ventura Blanch

**Producción y Diseño:**

© taller de jva

**Edita:**

avellaneda & ventura editores. Departamento de Proyectos Arquitectónicos.

ETSA. Universidad de Sevilla

ISSN: 1888-8836. Depósito Legal: SE-3321-2008

e D a p 0 6

DOCUMENTOS de ARQUITECTURA y PATRIMONIO  
www.arquitecturaypatrimonio.com

## Sumario

- 5 Editorial
- 6 DE SEVILLA. Imágenes, relatos y fragmentos de la ciudad
- 8 Ciudades Imaginadas, *por Gabriel Campuzano Artillo*
- 14 Sevilla Forma Urbis, cámara en mano, *por Luis González-Boado Halcón*
- 26 Scherzos ultraístas en Sevilla, *por Victoriano Alcantud*
- 40 Fernando Pessoa en Andalucía. Viajes literarios entre Sevilla y Lisboa, *por Juan José Vázquez Avellaneda*
- 52 Desde Sevilla, arquitectura y poesía. Rehabilitación e integración de los Jardines del Cristina, Sevilla, *por Antonio Barrionuevo Ferrer*
- 62 Casete número 3, *por Rafael Serrano Bello*
- 72 ARCHIVO SML. sevilla\_mapa\_guía
- 75 Para ir con el mapa\_guía, *por eDap*
- 76 mapa\_guía, *selección y edición de Laura Carreño Naranjo, Rosa Estrada López, Juan Pedro Leiva López*
- 106 Bibliografía
- 110 Créditos



## Editorial

Disponemos de una biblioteca universal que hace ya casi inabarcable cualquier intento por recopilar el conjunto de textos y documentos que como gran obra de arte colectiva dan fe del paso de la especie humana por la Tierra. En el caso de las ciudades, la literatura y el arte en general, referidos a ella o surgidos al calor de sus calles, encrucijadas, plazas y casas, del ajetreo de sus gentes, se han convertido en auténticos *monumentos*, capaces de ser más fieles de la *realidad* presente que esa fina película que ahora envuelve nuestro cotidiano.

Por ello no es de extrañar que tanto en los ámbitos de la gestión patrimonial como en los propiamente académicos, en distintas vertientes, incluso en algunos de carácter ciudadano, estos asuntos sean de interés general. Así ahora no es raro encontrar bajo el título de “patrimonio inmaterial” un conjunto de materias y manifestaciones, como las que nos ocupan en este número, que de forma a veces apresurada intentan llenar de sentido algo en cierta medida fantasmagórico. El recurso más inmediato para estas tareas de emergencia suele ser tirar de la tradición, o mejor, del imaginario que de ésta se ha hecho desde la repetición ritual del mito.

Sevilla, *la ciudad de la gracia*, puede hablar mucho de ello. De tal manera que con el movimiento cíclico y recurrente de sus celebraciones, auténticos autos sacramentales de lo identitario, donde el sevillano se puede reconocer

como parte de un colectivo orgulloso de su pasado, romano, musulmán y cristiano, aunque esta dramatización se desvanezca cuando termina la jarana. Y sin embargo, también en Sevilla, parece que nunca ha dejado de existir otras voces que desde la heterodoxia, el exilio, la marginalidad o lo *underground*, ofrecen luces de la ciudad donde todavía “el cielo monta gallardo al río de orilla a orilla”.

Este número de *eDap*, es sólo una primera incursión al filón literario de la ciudad del Guadalquivir, considerado desde la *particella* de la arquitectura, mediante un mapa-guía de diversas temáticas, y unas fugas que se han proyectado sobre la ciudad, sobre los rastros que permiten escanear el estado actual de la cuestión, donde Carmen, Don Juan, Rinconete, Cortadillo y otros personajes universales, conviven con historias ya casi olvidadas, pero que podemos salir a su encuentro por las calles, rincones y casas de la ciudad.

El *Kursaal* ahora es una tienda de una cadena comercial de éxito, *La Sacristía* en la Alameda un falso histórico, las palmeras de la Plaza de la Magdalena que filmara Buñuel en *Ese oscuro objeto del deseo* hace tiempo que cayeron, y hasta el mismo Fernando Rey saldría espantado si volviera al barrio de Santa Cruz en busca de esa mujer doble, aflamencada y desnuda por veces, y otras, atada con un corsé ortopédico.

**DE SEVILLA**

**Imágenes, relatos y fragmentos de la ciudad**



ORIGINE

GENSI EPIDISSIMO GEORGIUS HOVENAGLIVS AMICITIE MONVMENTV D. AO CIV ID XCIII. FRANCOF. AD MOENVM.



## Ciudades Imaginadas

Gabriel Campuzano Artillo

Nunca he pensado en ello de una forma académica o erudita, pero podría decirse que me he sentido verdaderamente atraído por las ciudades de la literatura. Más por las imaginadas que por las reales, si es que puede hacerse esta distinción. Y, desde aquel inicial —y compartido— “enganche” con las Ciudades Invisibles de Italo Calvino, podría trazar una cartografía biográfica, una especie de bio-atlas, donde coexistirían las primerizas Berenice, Pentésilea, Bauci o Fillide con las posteriores Macondo, Santa María, Comala o Santa Teresa. Pero también con las recreadas por Pessoa (Lisboa), Musil (Viena), Cortázar (París), Auster (New York) o Vila-Matas (Barcelona). Ciudades que han sido, como las reales, unas veces visitadas y otras verdaderamente habitadas: Vividas, paseadas, recorridas, deambuladas, atravesadas... Con verdadero placer, en compañía y en soledad, o con la desesperación del que se encuentra allí atrapado en contra de su propia voluntad... Con la guía del autor o abandonado a la propia suerte. Y, como con tantas cosas, no solo he disfrutado con ello sino que han supuesto para mí un reto y un estímulo. Seguramente por esto, son ya varios los proyectos fotográficos en los que he tratado de crear espacios similares: Ciudades imaginadas, construidas con los materiales de la memoria propia.

Ya en 1996 me propuse “traducir a imágenes” mi propio ejemplar del libro de Italo Calvino y, hasta 2010, he continuado fotografiando la ciudad invisible que guarda —detrás de su ventana— la habitación de cada hotel que tuve que ocupar por unos días. Después de tanto tiempo, el motivo se redujo a una decisión tan sencilla que casi resultaba ingenua: abrir la ventana y abrir el libro; ya que así fue como descubrí la primera. Busqué y busqué hasta encontrar tantas como las que tenía el ejemplar amarillo y deshojado que estuvo viajando conmigo de cuarto en cuarto... Y les puse sus nombres.

Entre 2004 y 2008 desarrollé un proyecto para fotografiar alcacogrhu-jase. Compuse un álbum de esa ciudad imaginada con el material urbano y arquitectónico de aquellas más cercanas. Una “aplicación”, algo ensayística por su metodología conceptual, de los Imaginarios Urbanos (de Armando Silva) a esa ciudad compuesta a partir de estas ocho reales: Almería, Cádiz, Córdoba, Granada, Huelva, Jaén y Sevilla. Una idea sugerida —salvando muchas distancias— por casos como el de Santa María; la ciudad que Onetti compuso con Buenos Aires y Montevideo.

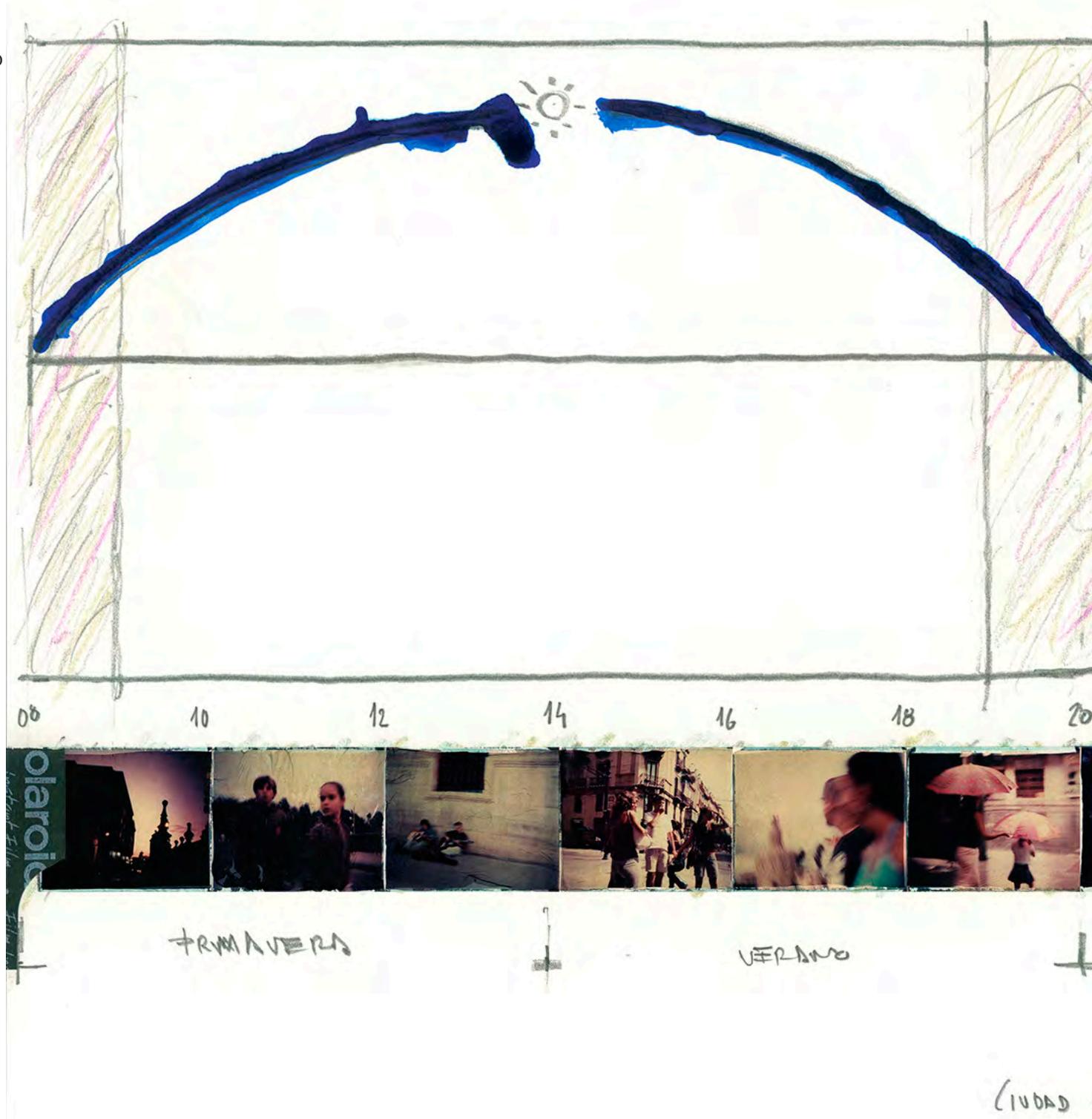
Aunque no soy especialmente “viajero”, entre 2000 y 2010 también he fotografiado todas las ciudades que he visitado para documentar Archivos

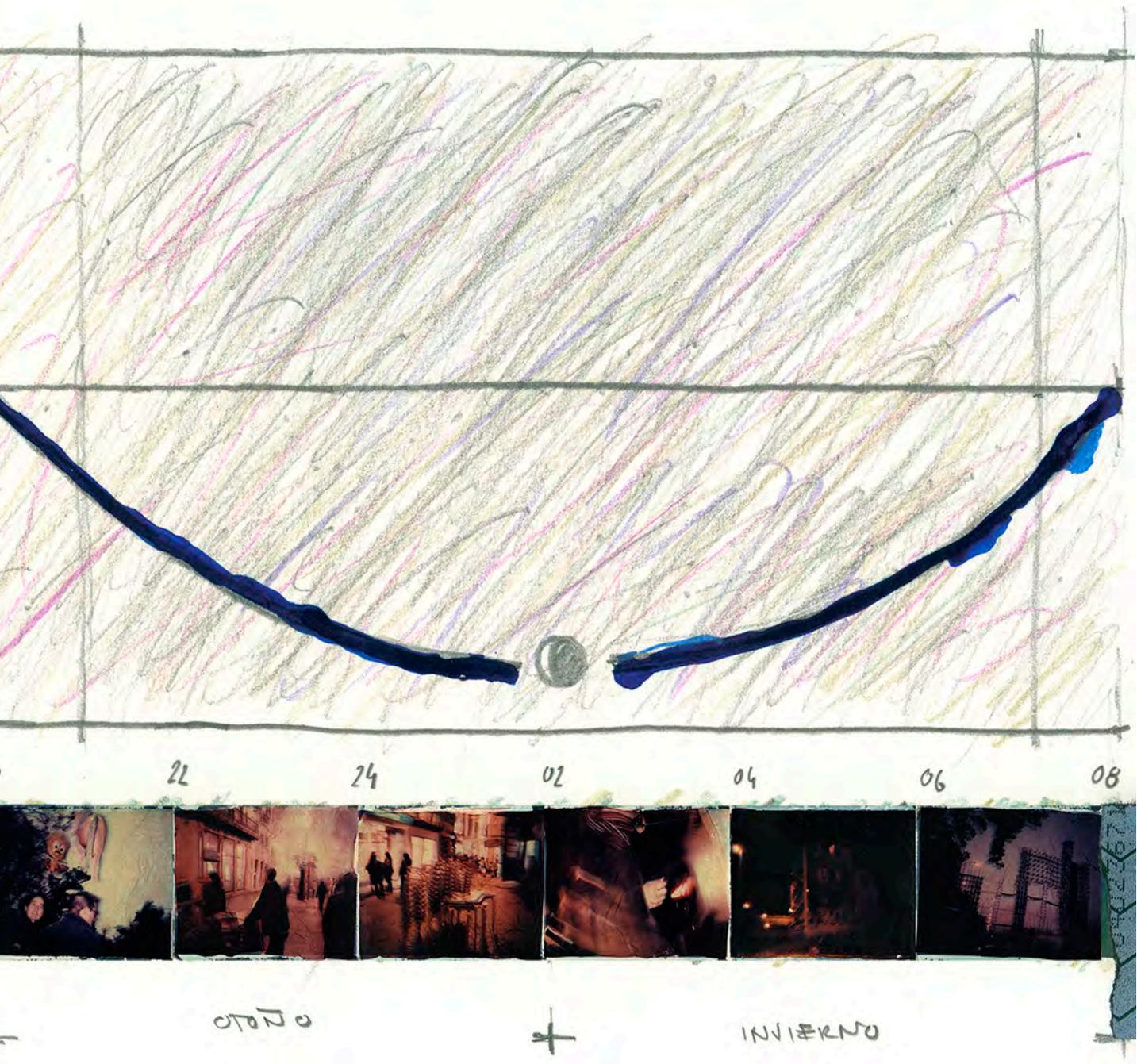
de una Memoria; la mía propia. Estos empezaron siendo exclusivamente urbanos y han terminado por abarcar múltiples aspectos relacionados con el tiempo y el espacio habitados; la acumulación, la superposición y la re-ordenación de los recuerdos. Durante todo ese tiempo también he fotografiado mi propia ciudad —Ciudad-Círculo— pero creo que no he conseguido registrar más que un año de su existencia... y ya lo he dejado.

(Estos proyectos pueden ser vistos en [www.gabrielcampuzano.com](http://www.gabrielcampuzano.com))









Cirano



### Resumen / Abstract

En el interior de ciudades como Sevilla es difícil identificar alguna referencia como la forma que tiene la ciudad. Las calles se curvan y cruzan en una trama urbana parecida a un laberinto. El espacio que vivimos es una mezcla de sensaciones y sus interpretaciones sensoriales. Es un espacio formado por intuiciones, símbolos, significados e imágenes recordadas. Nos movemos, así, constantemente, en un espacio recordado, que reconocemos por las extensiones táctiles de nuestros sentidos. Solo la representación dibujada de proyecciones del espacio, como se ha hecho tradicionalmente, parece no ser suficiente para definir la forma de la ciudad. Si la forma viene definida por las características del límite, donde lo que es deja de ser y un límite es la zona de fricción entre mundos diferentes, entonces los límites de estos espacios urbanos son los lugares donde nuestros sentidos se ven excitados, alterados y a veces bloqueados. Los límites son las zonas en las que la percepción cambia. La fotografía, con la elección por el fotógrafo de diferentes exposiciones y encuadres, puede mostrar con claridad estos límites. Una vez revelado este límite, la forma de la ciudad se hace evidente en cada paseo y se integra de forma natural en la percepción del espacio que nos rodea. Es ahora cuando el ojo de nuevo puede buscar el desenfoque, cuando se persigue de nuevo el aura y la atmósfera de las cosas y la ciudad se recorre con la certeza de reconocer su forma.

*Inside cities like Sevilla is difficult to identify some reference as urban form. The streets are curved and intersect in a way similar to an urban maze. The space we live in is a mixture of feelings and their interpretations by the senses. It is a space formed by intuition, symbols, meanings and remembered images. We move within a constantly reminded space that we recognize by extensions of our senses. Only drawn representation of spatial projections, as has been done traditionally, seems to be sufficient to define the shape of the city. If the shape is defined by the characteristics of the boundary, and this is where it is, then no longer a limit is the area of friction between different worlds. The boundaries of these urban spaces are places where our senses are aroused, altered and sometimes blocked. The limits are zones where the perception changes. The photography, with the photographer's choice of different expositions and framing, can display clearly these limits. Once revealed this limit, the shape of the city is evident in every walk and integrates naturally in the perception of space around us. It is now when, again, the eye can look for blur vision, when we can pursue again the aura and atmosphere of the city things and we can walk again with the knowledge of recognize their shape.*

## Sevilla Forma Urbis, cámara en mano

Luis González-Boado Halcón

Suelo andar mucho por Sevilla, ciudad en la que vivo, sus calles son fáciles para el paseo. Pasear por el centro histórico de Sevilla es una experiencia llena de aciertos, desconciertos y pérdidas para el que no conoce su forma. Los que hemos crecido en ella podemos recordar con claridad el descubrimiento de la ciudad que, para muchos de nosotros, suponían los inciertos recorridos que se realizaban por las calles del casco histórico para ver las procesiones de su semana santa por zonas y barrios que nunca antes habíamos visitado. Esos recorridos se realizaban siempre siguiendo a algún amigo que conocía el camino, si perdíamos al guía nosotros mismos estábamos perdidos. No es extraño oír, de pasada, como los turistas que pasean por el centro dicen que la ciudad se asemeja a un laberinto, y ver como desesperadamente buscan en los planos de bolsillo la forma de salir de él sin demasiado éxito. En muchos de estos paseos me pregunto por la forma de la ciudad, por su imagen, por cómo es esta ciudad. En como percibirla con claridad. Sin duda la forma urbana, el espacio de la ciudad, por si solo es uno de los elementos patrimoniales más difíciles de percibir en esta ciudad de forma consciente.

No es la imagen lejana lo que busco. Lo que para los habitantes de las edades del bronce y del hierro eran las murallas como imagen de la ciudad,

su personificación, lo es ahora, para los habitantes de las urbes contemporáneas de bordes difusos el *sky line*. El perfil de la ciudad, igualmente su imagen e igualmente la representación de su poderío. Identificar una ciudad por este perfil es fácil, si lo tiene, claro, no todas las ciudades lo tienen tan definido. Es cinematográfico como el de Nueva York vista desde la orilla opuesta del Hudson, Cádiz también lo tiene desde la orilla de la bahía, hasta Carmona lo tiene, acercándose desde Córdoba. Son ciudades que se ven desde la lejanía, su silueta recortada contra el cielo forma una imagen reconocible. Otras, sin embargo, no lo tienen tan claro. Roma no lo tiene Berlín tampoco. O al menos como imagen reconocible y publicitada de la ciudad. Sevilla casi siempre se ve desde arriba, está en un valle en un valle fluvial más profundo que su entorno cercano. Para que la ciudad se recorte en el cielo formando un bonito *Sky line* es fundamental aproximarse a ella desde lejos y a su mismo nivel. En otras ciudades el perfil, la línea en la que el cielo se recorta contra ellas se percibe en su interior. Es esta imagen más cercana la que llama mi atención.

Una vez en la ciudad, dentro de ella, la acción urbana se desarrolla en un espacio existencial, dentro del cual se desarrolla nuestro estar en el mundo. No existe una lógica, ni una forma, capaz de explicar el cómo es la experien-

cia viva, directa, de los espacios arquitectónicos. La vida, como experiencia total, está recogida en espacios y lugares que sólo se pueden recorrer de forma experimental, es decir viviéndolos.

Existe un espacio físico, con límites físicos, este mundo físico en cierto modo es la realidad sensible y perceptible a través de las sensaciones que recibimos por medio de los sentidos. La física estudia las propiedades de este mundo dinámico e imperfecto, todas ellas son susceptibles alguna comprobación experimental. Este espacio es un mundo de luz y de procesos materiales, generalmente estos procesos son explicables mediante la física clásica de Newton, apoyada de descripciones mediante elementos del mundo matemático. Además, simultáneamente, existe un espacio creado en la mente, un espacio de experiencia psíquica, personal y subjetiva.

Es un espacio formado por intuiciones, símbolos, significados, imágenes recordadas. Nos movemos, así, constantemente en un espacio recordado, que reconocemos por las extensiones táctiles de nuestros sentidos. Si la forma podría venir definida por las características del límite del ser, donde lo que es deja de ser, si un límite es la zona de fricción entre mundos diferentes. Los límites de estos espacios urbanos son los lugares donde nuestros sentidos se ven excitados, alterados y a veces bloqueados, son las zonas en las que la percepción cambia. Visto así, *no podemos suponer como límites del espacio, sólo aquellos contruidos con argamasa y ladrillos, también limitan nuestro espacio los olores, las diferencias de temperatura, las sombras. El mundo alrededor cambia constantemente a lo largo del día y también cambia, consecuentemente, el espacio contenido, muchos de sus límites son cambiantes, son móviles y se transforman con el tiempo*<sup>1</sup>. Es en este espacio donde acontece la conciencia del mismo. Este espacio lo construimos nosotros interpretando también en él el espacio físico. El espacio que percibimos, en el que vivimos, no es una suma de partes y objetos más símbolos y significados, es un espacio holístico, es algo más que la simple suma de las partes que lo componen. Walter Benjamin enunciaba un concepto, quizás válido, el concepto de aura; *Conviene ilustrar el concepto de aura [...] mediante el*

1. GONZALEZ-BOADO, Luis. *Límites: discursos sobre el contorno*. Sevilla. Tesis Doctoral, 2011. Pg. 133.

*concepto de aura de los objetos naturales. Definimos esta como la aparición irrepetible de una lejanía, por cerca que pueda hallarse*<sup>2</sup>. El aura construida es consustancial con la definición de la arquitectura contemporánea. La misma arquitectura, que se ha permitido, introducir el horizonte en su interior y ha disuelto, o por lo menos, graduado en infinitos espacios intermedios, la capacidad envolvente de la piel, ha creado este gradiente de presencia, que Walter Benjamin denomina aura como un recuerdo del alma que dicen ver algunos místicos orientales. *Esta inserción dentro de un continuo es deseo latente de muchas arquitecturas, el crear un espacio fluido con la urdimbre y el aura*<sup>3</sup>.

La percepción de la realidad es una construcción mental. *Lo visible no existe en ninguna parte. No sabemos de ningún reino de lo visible que mantenga por sí mismo el dominio de su soberanía. Tal vez la realidad, tantas veces confundida con lo visible, exista de forma autónoma, aunque éste ha sido siempre un tema muy controvertido. Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella. Lo visible puede permanecer alternativamente iluminado u oculto, pero una vez aprehendido forma parte sustancial de nuestro medio de vida. Lo visible es un invento. Sin duda, uno de los inventos más formidables de los humanos. De ahí el afán por multiplicar los instrumentos de visión y ensanchar así, sus límites*<sup>4</sup>. Todos estos flujos y sensaciones están enmarcados en una realidad espacial concreta, limitada por muy móvil que esta sea. Los edificios que la forman, que construyen sus calles y plazas, son un límite proyectado en este campo. Para construir la ciudad que vivimos se usan materiales igualmente informes, la luz, la vista, el tacto, y los propios materiales de construcción. Toda esta amalgama se hace presente en la propia construcción, dando forma al espacio, dentro de lo que antes era un campo ilimitado de visión. Recuerdo las lecciones de geometría descriptiva y como dibujábamos la proyección de las sombras, la línea de su contorno

2. BENJAMIN, Walter. *Sobre la Fotografía*. Valencia. Pre-textos, 2005. Pg. 100.

3. GONZALEZ-BOADO *ibid*. Pg. 535.

4. BERGER, John. *Ways of seeing*. Londres. Penguin Books, 1974. Pg. 7.

era la línea que marcaba donde se interrumpía la energía radiada por el sol y la forma distorsionada de la figura que proyectaba una sombra era la forma de esa interrupción.

Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance. *Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos*<sup>5</sup>. *“Wir machen uns Bilder der Tatsachen*<sup>6</sup>. Fabricamos imágenes de las cosas. La reconstrucción de la realidad en nuestro cerebro es para Wittgenstein un artefacto, algo que hacemos o producimos. Usando nuestro lenguaje y nuestra lógica, construimos modelos mentales, y estos re-producen el orden, que percibimos o creemos percibir, las formas, que imaginamos, de los hechos representados. *El espesor y la realidad de las cosas no están en las cosas mismas, sino que están en nuestra mente (y en nuestra piel) y depende de la cantidad de correlaciones que una cierta estimulación sensorial consigue generar*<sup>7</sup>. La realidad que nos rodea no surge solo de reconocer la geometría que la describe o esa pila de datos, plantas, alzados, topografías etc., sino hasta que se descubre la relación entre ellos y como configuran el continuo que nos envuelve. Del análisis de esas urdimbres y relaciones que le dan a los datos la consistencia de una situación real. *Gracias a la existencia de estos vínculos y fibras entre las cosas y nosotros, podemos hablar de participación en el mundo que nos rodea. Nos proponemos sobre todo mostrar estas sustancias envolventes, constituyentes e ilimitadas, y tal vez el intento afecte, y hasta llegue a modificar, la noción misma de objeto en cuanto algo limitado, redefiniéndolo en una geometría de intersecciones, fugas e interposiciones*<sup>8</sup>.

La arquitectura, y la ciudad es uno de sus productos, es un arte intermedio, no es transportable y por tanto ha necesitado siempre de una repre-

5. BERGER, John. Ibid. Pg. 14.

6. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza Editorial, Madrid, 1999. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1921. Pg. 21 “nos hacemos figuras de los hechos”.

7. MANZINI, Enzo. *Artefactos: hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste Ediciones, 1992. Pg. 52.

8. NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La habitación vacante*. Valencia: Pretextos, 1999. Pg. 37.

sentación, salvo la experiencia directa, muchas de las experiencias espaciales que tenemos son las que nos ha producido un objeto intermediador y no el propio espacio en sí. *Todos los momentos culturales, al margen de su duración y transcendencia, se han servido de instrumentos de mediación. Que les sirvieron para plantear, resolver y explicar las relaciones con el mundo*<sup>9</sup>. Los planos de las ciudades, aun siendo muy perfectos, no son en absoluto suficientes. La representación en planta es la marca de la ciudad en su suelo, pero casi siempre resulta insuficiente. Esto los sabían bien los antiguos cartógrafos que insertaban imágenes en perspectiva de cada edificio singular que se cruzase en su trazado a modo de anclas visuales y ayudas para que fuese más fácil de interpretar el plano. Tampoco nos debe extrañar demasiado que los modernos navegadores de los vehículos sean usados por muchos conductores en la modalidad 3d que ofrece una representación en perspectiva del trayecto. Por otro lado esos dibujos, siempre atractivos, que son el desarrollo en alzado de alguna calle son por la misma causa igualmente insuficientes. Es necesario igualmente contar con más datos para imaginar correctamente el espacio<sup>10</sup>. Tal vez la explicación dada por Norberg-Schulz sea útil. *El proceso por el que una imagen espacial puede ser transpuesta a la esfera emocional es expresado por el concepto espacial. Proporciona información acerca de la relación entre el hombre y lo que le rodea. Es la expresión espiritual de la realidad que se halla frente a él. El mundo situado ante él es modificado por su presencia; le obliga a proyectar gráficamente su propia posición si desea relacionarse con él*<sup>11</sup>. La representación de la imagen de la ciudad más bien tendría que ser

9. MORALES, Jose. “El acuerdo urbano.” *Neutra* 01-2009, n° 01-2009 Sevilla 2009. Pg. 22.

10. HOLL, Steven, PALLASMAA, Juhani, PEREZ GOMEZ, Alberto. *Questions of Perceptions*. San Francisco: William Stout Publishers, 2006. Pg. 55.

“Our perception develops from a series of overlapping urban perspectives, which unfold according to angle and speed of movement. While we might analyze our movement along a specific path at a given speed, we can never enumerate all possible views. The partially described paths through urban geometries remain in doubt, always changing. A series of views from a stationary position is layered upon perceptions along a horizontal, diagonal, or vertical axis of movement. Further, no single view of a building or urban space can be complete, as the perception of a built object is altered by its relationship to juxtaposed solids, voids, the sky and the street.

11. GIEDION, Sigfried. “Die Ungreifbarkeit des Raumes”. *Neue Zürcher Zeitung* 22/8.1965. Pg. 13.

una representación de flujos, de intersecciones, la que fuera capaz de transportar la concepción espacial de esta ciudad. No solo fijar la atención, sino atender a todo lo que la visión periférica nos muestra y por periférico carente de un detalle específico. Moverse por las calles de esta ciudad da lugar a experiencias y percepciones en las cuales el fondo es el horizonte inmediato, o mejor dicho, una yuxtaposición de horizontes. Cuando caminamos y miramos a nuestro alrededor y fijamos nuestra atención en el entorno los planos de visión se superponen se entremezclan en una compleja y móvil geometría. No es extraño que un paseo por el casco antiguo de esta ciudad sea el equivalente a un paseo por un laberinto para un visitante novel. Todos estos planos constituyen un envoltorio de nuestro espacio que se desliza y superpone a la misma velocidad que caminamos. Es cierto que el lugar no solo es una imagen visual y menos si esta es fija. *La noción de lugar no designa simples determinaciones fotográficas o geométricas sino el entorno en el que se produce el encuentro con un mundo habitado por sentidos, por memorias, por divinidades*<sup>12</sup>. Pero es igualmente cierto que el carácter evocador de la fotografía es muy útil para hacer que estos flujos y percepciones se recreen en la mente del observador. Pensar en el uso que se le puede dar a la fotografía para este cometido de representación y revelación es casi inmediato. *Las fotografías son quizás los objetos más misteriosos que constituyen, y densifican, el ambiente que reconocemos como moderno. Las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su talante codicioso*<sup>13</sup>.

La fotografía tiene sus propias características que la hacen un medio con sus propias particularidades y para muchos cometidos resulta insuficiente. Sin embargo nuestra sociedad produce imágenes de forma compulsiva y, aun con sus carencias, es muy medio muy válido para destacar determinados aspectos de la realidad. *Una sociedad llega a ser “moderna” cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas*

12. SOLÁ-MORALES, Ignasi. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Pg. 113.

13. SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Farrar, Straut and Giroux, 1977. Pg. 16.





*ansidados sustitutos de las experiencias de primera mano*<sup>14</sup>. La fotografía se ha usado como demostración de la realidad, algo fotografiado es algo cierto. *Pero a pesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad*<sup>15</sup>.

La fotografía enmarca los flujos que crean la realidad, los eligen y recortan y con esta elección proponen una hipótesis tangible, No es la realidad la que existe con anterioridad esperando a ser observada, la realidad la producimos con los medios que usamos para representarla. *En vez de limitarse a registrar la realidad, las fotografías se han vuelto norma de la apariencia que las cosas nos presentan, alterando por lo tanto nuestra misma idea de realidad y de realismo*<sup>16</sup>.

Al hacer una elección determinada se ignora lo demás, la fotografía se refiere a lo que no se ve, provoca en el espectador la necesidad inconsciente de imaginar el continuo del que ha sido extraída, de construir lo que falta. Nos parecen reales, porque somos nosotros los que imaginamos la realidad que no está contenida en el documento gráfico. *Al mismo tiempo que registra lo que se ha visto, una foto por su propia naturaleza, se refiere siempre a lo que no se ve. Aísla, preserva y presenta un momento tomado de un continuo*<sup>17</sup>. Nos invita a imaginar lo que no está. Para entender correctamente una imagen fotográfica tenemos que imaginar el continuo del que se ha extraído, no nos vale con la mera imagen tenemos que imaginar el mundo que se fotografió. Esta capacidad de evocación espacial es la que hace de la fotografía un medio capaz de crear la experiencia. *Producción del medio y producción de la experiencia son dos caras de un mismo proceso. La arquitectura y el paisaje urbano son a la vez el medio y el resultado de esta mediación para hacer de los no lugares, lugares; de lo informe, forma; de lo ininteligible, inteligible; de lo fluido, consistente. Así no sólo nuestro acceso a la experiencia de*

14. SONTAG, Susan. Ibid. Pg. 216.

15. SONTAG, Susan. Ibid. Pg. 19.

16. SONTAG, Susan. Ibid. Pg. 128.

17. BERGER, John. *Selected essays and articles. the look of things*. Sobre las propiedades del retrato fotográfico, Gustavo Gili, Barcelona, 2006. Londres: Penguin books, 1972. Pg. 13.



los lugares pasa necesariamente por los medios que nos los hacen accesibles, sino que esta mediación es la arquitectura misma. En otras palabras, lo que pretendo explicar es, no sólo la necesidad de la mediación, sino también la condición mediática, establecimiento de ficciones, que es propia de la arquitectura y del paisaje urbano<sup>18</sup>.

Estas imágenes sólidas, que decía Gibson<sup>19</sup> son hoy el medio principal de comunicación para el nuevo espacio construido. Hoy es casi imposible tener experiencias espaciales directas de todos los lugares que conocemos. Este conocimiento de “segunda mano”, es el conocimiento de esta época en la que vivimos. Hasta el punto que sería difícil desligar nuestro conocimiento de la arquitectura de las imágenes que nos la han presentado. La elección por los fotógrafos de encuadres, exposiciones y composiciones concretas ha sido definitiva en nuestro conocimiento de la misma. Ni siquiera en la experiencia directa de los objetos edificados escapamos a la mediación fotográfica, de modo que carece de sentido la idea maniquea según la cual habría una experiencia directa, honesta, verdadera de los edificios, y otra manipulada, perversa, a través de las imágenes fotográficas. Por el contrario, la percepción que tenemos de la arquitectura es una percepción estéticamente reelaborada por el ojo y la técnica fotográfica. La imagen de la arquitectura es una imagen mediatizada que, según los recursos de la representación plana de la fotografía, nos facilita el acceso y la comprensión del objeto<sup>20</sup>. El ojo, tecnológicamente asistido por la cámara fotográfica fija de forma definitiva el tiempo y el espacio por medio de esta asistencia. En torno de la imagen fotográfica se ha elaborado un nuevo sentido del concepto de información. La fotografía no es sólo una porción de tiempo, sino de espacio<sup>21</sup>.

La fotografía congela una elección determinada, en cierto modo revela una observación concreta que a partir de entonces es distinta y se separa del

continuo real. *Fotografiar es conferir importancia*<sup>22</sup>. A pesar de ser un acontecimiento automático, previo a él existe la decisión, la elección de momento y en el caso de la fotografía del lugar exacto, espacio, encuadre y objetivo. Cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos<sup>23</sup>. La fotografía puede ser usada como la herramienta ideal para poner de relieve lo que queremos extraer de la realidad. Es el fotógrafo el que manipula la luz hasta extraer lo que quiere de la realidad. *La fotografía es un registro automático, realizado con la medición de la luz, de un acontecimiento dado; sin embargo utiliza ese acontecimiento dado para explicar el hecho de registrarlo. Denominamos así fotografía al proceso de hacer consciente la observación*<sup>24</sup>. En cierto modo la fotografía en sí misma justifica la elección del momento y el encuadre.

La cámara así usada revela una nueva visión de la ciudad. Podemos revelar lo que sabemos que existe. *La fotografía se distingue de otras artes visuales, en que no es una interpretación, de la realidad, o al menos no lo es más allá de los ajustes de la cámara y de la elección de un determinado instante y punto de vista. La fotografía es una impresión de la realidad, un vestigio o un rastro de esta*<sup>25</sup>. La fotografía posee la certeza de la representación de la realidad.

En el paseo urbano por Sevilla la línea de sombra forma una parte importante del diseño de la ciudad, Sevilla es una ciudad diseñada para proyectar sombras. Y esto hace que sea una ciudad directamente relacionada con el cielo. Las calles giran y se retuercen para evitar en lo posible la entrada directa del sol, a veces se consigue a veces no. La línea de la sombra no es más que

18. SOLÁ-MORALES, Ignasi. Ibid. Pg. 111

19. GIBSON, James J. *The Ecological Approach to visual perception*. Hillsdale, Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum Assoc Inc, 1979. Pg. 42.

20. SOLÁ-MORALES, Ignasi. *Los artículos de Any*. Barcelona: Fundacion caja de arquitectos, 2009. Pg. 65.

21. SONTAG, Susan. Ibid. Pg. 41.

22. SONTAG, Susan. Ibid. Pg. 49.

23. SONTAG, Susan. Ibid. Pg. 20.

24. BERGER, John. *Selected essays and articles. the look of things*. Sobre las propiedades del retrato fotografico, Gustavo Gili, Barcelona, 2006. Londres: Penguin books, 1972. Pg. 10.

25. BERGER, John. *About Looking*. Londres: Writers and readers publishing cooperative ltd, 1987. Pg. 56.



la figura distorsionada de la proyección de la línea que forma la separación entre la edificación y el cielo, el perfil de la ciudad. La forma en que la calle a modo de gigantesca ventana se abre al cielo. Es en esta línea, en este límite es donde se conjugan las formas de las calles, sus anchos y trazados con la altura de la edificación su forma y sus remates. Es un límite vibrante donde se trasluce, donde se deja ver la forma de la ciudad. Y la forma de esta línea es distinta en cada ciudad, incluso en ciudades muy cercanas es diferente, como diferentes son el trazado de sus calles y la altura de las edificaciones. Se podría decir cómo es la ciudad por la que paseamos por la forma general de este recorte. Son las características de esta línea sinuosa en muchos casos la que nos habla de la forma urbana, de cómo se han dispuesto las calles y de cómo se ha conformado la edificación en estas calles. La forma de estas líneas describe la forma de la ciudad. *Al enseñarnos un nuevo código visual las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar*<sup>26</sup>.

Cuando en nuestro deambular por Sevilla buscamos la forma de la ciudad en esa línea que separa la luz de la sombra, en esa forma en que la ciudad se recorta y deja ver el cielo, o, mejor aún, en la forma que el recorte del cielo tiene en cada calle, la fotografía pone de relieve y extrae lo que queremos ver de la realidad. *El objeto de la fotografía es todo lo que acontece tanto en el mundo como, así mismo, en nuestro universo personal*<sup>27</sup>. Con la adecuada manipulación de la exposición reducimos la imagen a un mundo de sombras y de luces, de negros y de blancos, donde la línea que los une es la línea del cielo, los contornos variables de la ciudad que cambia de forma según nos movemos por ella, *Para hacer una buena fotografía, según la acepción general, se ha de haber visto de antemano*<sup>28</sup>. Manipulando la exposición para conseguir aislar lo construido de la huella que deja, revelamos la geometría de la misma. *La fotografía implica el*

26. SONTAG, Susan. Ibid. Pg. 16.

27. CARTIER-BRESSON, Henri. *The decisive moment*. New York: Simon And Schuster, 1952. Pg. 3.

28. SONTAG, Susan. Ibid. Pg. 168.

*reconocimiento de un ritmo en el mundo de los objetos reales*<sup>29</sup>. Es la puesta al descubierto de esa forma la que justifica la propia imagen. No obstante en ella se intuye lo que no se ve, el negro es el peso de lo material, la masa y la forma, el blanco es el cielo. *Solo gracias a la fotografía tenemos consciencia del inconsciente óptico [...] La fotografía deja también al descubierto múltiples escenarios que no son visibles a simple vista*<sup>30</sup>.

En Sevilla esta línea es el recorte con el que el cielo aparece en cada uno de los paseos por sus calles. Curiosamente la forma de este recorte tiene mucho que ver con la forma de la ciudad. Son las características de esta línea, sinuosa en muchos casos, las que nos hablan de la forma urbana, de cómo se han dispuesto las calles y de cómo se ha conformado la edificación en estas calles. La forma de estas líneas describe la forma de la ciudad. En Sevilla, siempre son líneas sinuosas que se unen muy pronto en ángulos imposibles. La densidad del negro nos habla de la profundidad de las calles. Lo escueto del ancho de la cuña que siempre forma el cielo es la relación entre el ancho y alto de las mismas. El transcurso de las sombras por sus fachadas es igualmente sinuoso, el sol rara vez llega al suelo. En otras ciudades cercanas es bien diferente, con una proporción distinta de claros y oscuros. Con trazados a veces similares, sus calles tienen alturas diferentes, remates distintos. La diferencia es enorme con ciudades de forma bien distinta, París o Nueva York o cualquier otra, en ellas nada tiene que ver la línea del cielo con la de Sevilla, son claramente distintas. La línea del cielo de Sevilla nos habla del trazado sinuoso de la ciudad, del trazado árabe, o más bien de lo que ha quedado de él tras los años. Es la impronta que como una máscara va dejando la ciudad en la cámara, pero es la impronta de su huella en el cielo.

Al fotografiar estos recortes de cielo como impronta urbana la hacemos visible, así la forma queda revelada. *Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una*

*fotografía*<sup>31</sup>. Desde esta perspectiva vemos la forma de las calles, circunstancia que a veces es difícil desde la propia calle. Si para apreciar la forma de algo necesitamos apreciar sus límites, establecer una cierta distancia, es más fácil mirar el cielo que mirar el suelo. La fotografía pone de manifiesto un perfil urbano escondido en la propia ciudad. *Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder*<sup>32</sup>. Una vez fotografiada de esta forma la ciudad, todo se vuelve evidente, no son necesarias las explicaciones en la propia imagen está reflejado lo obvio de la situación. La frase justificativa del fotógrafo americano Robert Frank<sup>33</sup> cobra todo su sentido. Ahora ya, revelada por la fotografía la forma del contorno, este se hace evidente en cada paseo y se integra de forma natural en la percepción del espacio que nos rodea. El ojo puede, de nuevo, buscar el desenfoque, cuando se persigue de nuevo el aura y la atmosfera de las cosas. Liberados al ser conscientes de sus limitaciones de la tiranía del ojo de cristal, ahora somos más conscientes de la importancia de la propia visión, como herramienta creadora y no restrictiva, de la visión y el pensamiento. *Liberado del deseo implícito de control y poder del ojo, quizá sea precisamente en la visión desenfocada de nuestro tiempo cuando el ojo será capaz de nuevo de abrir nuevos campos de visión y pensamiento*<sup>34</sup>. Lo que permanecía oculto esta ahora a la luz. Ahora es el mundo imaginado con los datos que tenemos y la forma de la línea la que nos hace reconocer la trama... la *forma urbis* y por supuesto, salir del laberinto.

31. SONTAG, Susan. Ibid. Pg. 18.

32. SONTAG, Susan. Ibid. Pg. 16.

33. FRANK, Robert. "A statement". Editado por TJ Maloney's. U.S. Camera Annual, nº 1958. 1958: Pg. 115.: "To produce an authentic contemporary document, the visual impact should be such as will nullify explanation". "Para producir un auténtico documento contemporáneo, el impacto visual debe ser tal que no necesite explicación".

34. PALLASMAA, Juhani. The eyes of the skin. Hoboken, Nueva Jersey: wiley-Academy, 2005. Pg. 34.

29. CARTIER-BRESSON, Henri. Ibid. Pg. 4.

30. BENJAMIN, Walter. Ibid. Pg. 28.

*En el fondo -o en el límite- para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos<sup>35</sup>.*

*El espacio se deshace como la arena que se desliza entre los dedos. El tiempo se lo lleva y sólo me deja unos cuantos pedazos informes<sup>36</sup>.*

(Las fotografías de las calles de Sevilla de Luis González-Boado Halcón)

35. BARTHES, Roland. "La Chambre Claire, note sur la photographie". *Cahiers du Cinema*, 1980. Paris. Pg. 104.

36. PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Traducido por ed. Montesinos, 1999. Paris: Editions Galilée, 1974. Pg. 140.



## En el Infierno de una Noche



ISAAC DEL VANDO-VILLAR

“En el infierno de una noche” de Isaac del Vando-Villar. publicado en la revista *Grecia* (BNE)

## Resumen / Abstract

Gracias a la relación que un grupo de jóvenes poetas sevillanos mantiene con Rafael Cansinos Assens se constituye en Sevilla en 1919 un grupo ultraísta en torno a la revista *Grecia*. Su director, Isaac del Vando Villar y su jefe de redacción, Adriano del Valle, tendrán un papel importante en el paso del modernismo a las nuevas tendencias de vanguardia con las que se identifica el ultraísmo. El dadaísmo estará representado por Rafael Lasso de la Vega y el expresionismo por el joven Jorge Luis Borges que, de paso por Sevilla, se adhiere al ultraísmo y más tarde lo exportará a América. El grupo ultraísta organiza dos veladas en las que expone sus ideas estéticas. Tras el traslado de *Grecia* a Madrid la revista *Gran Gignol* prolongará brevemente la aventura.

*Thanks to the relationship between a young group of poets from Seville and Rafael Cansinos Assens, an Ultraísta group was formed around «Grecia» magazine in 1919. Its director, Isaac del Vando Villar, and editorial head of staff, Adriano del Valle, played a major role in the transition from Modernism to the new avant-garde trends that are the identity of Ultraísmo. Dadaism was represented by Rafael Lasso de la Vega and Expressionism by the young Jorge Luis Borges. Borges joined Ultraísmo when he was in Seville and then brought it to America. The Ultraísta group organized two evening receptions to present their aesthetic ideas. After «Grecia» moved to Madrid, «Gran Gignol» magazine continued the adventure for a short time.*

## Scherzos ultraístas en Sevilla

Victoriano Alcantud

El ultraísmo, único movimiento español afín a las vanguardias históricas, se fragua en Madrid en 1918. Bajo esta bandera se aglutinarán corrientes inspiradas por el cubismo, el expresionismo, el dadaísmo o el futurismo. Movimiento sintético, se inscribe en un intento global por aquellos años de modernización ideológica y cultural del país. Desde la célula primitiva del café *El Colonial*, en donde Rafael Cansinos Assens organiza las tropas tras el segundo viaje del chileno Vicente Huidobro a la capital, se irradiará a través del país el anhelo de renovación ultraísta. Pero será en Sevilla donde el ultraísmo funde su primer núcleo estable alrededor de la revista *Grecia*.

El anuncio de este nacimiento lo encontramos en el número que concluye la aventura de la revista *Los Quijotes*, el 25 de octubre de 1918, publicación que prepara, junto a *Cervantes*, la llegada de la vanguardia. En esta entrega se publica una “Carta abierta a Rafael Cansinos Assens” enviada por “un grupo de jóvenes entusiastas” que anuncia la fundación en Sevilla de la revista *Grecia*. En esta carta, firmada por Adriano del Valle, un grupo de jóvenes “epicúreos o soñadores” se propone cultivar “un jardín hermético” poblado de Pegasos, Centauros, Afroditas y toda la compañía habitual del jardín de las Hespérides. El conjunto bañado por “la luna plateada” sobre fondo de mar latina. El texto no tiene nada de vanguardista y parece ignorar

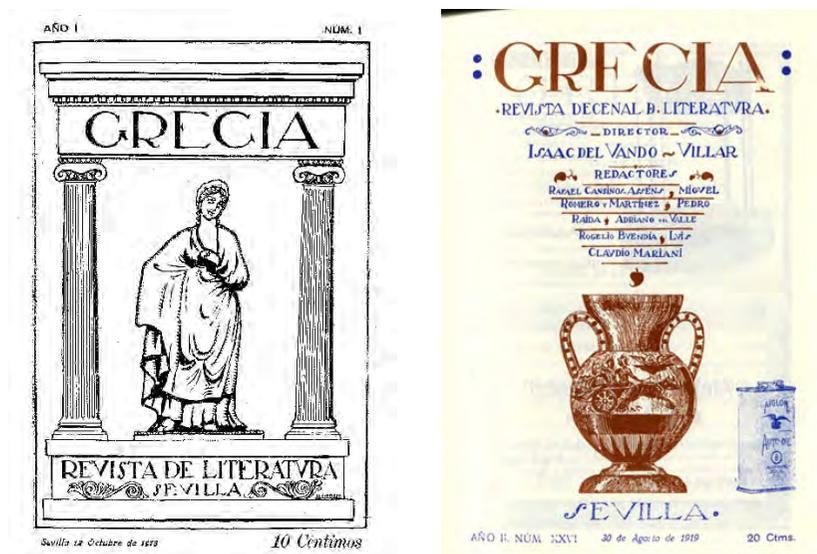
todo sobre las nuevas orientaciones de la literatura europea. Felizmente, la fidelidad a Darío, cuyo magisterio invocan, les salvará de una putrefacción anticipada:

*“Puestos bajo la advocación de Orfeo nicaragüense, el que encadenara los leones con las cuerdas de oro de su lira, su «Programa matinal» en donde dijo:*

*En la angustia de la ignorancia  
de lo porvenir, saludemos  
la barca de fragancia  
que tiene de marfil los remos.”*

Afortunadamente, para salvarlos de la ignorancia del porvenir en materia de arte, reflectores potentes orientarán la frágil embarcación. Por supuesto el más luminoso es el de Cansinos, sevillano trasladado a la capital en sus años mozos de donde nunca más saldría. Si Sevilla es pionera ultraísta es sin duda por el contacto que los poetas locales mantuvieron con el periodista y escritor modernista.

Aunque el manifiesto del Ultra es pergeñado en la capital, la revista *Grecia*, que aparece en Sevilla el 12 de octubre de 1918, será pues la primera en acoger las manifestaciones poéticas del ultraísmo. Dirigida por Isaac del

Portadas de los números I y XXVI de la revista *Grecia* (BNE)

Vando-Villar, sus miembros fundadores ya habían colaborado en *Los Quijotes*. Concebida modernista, la revista se adapta con una asombrosa rapidez a los nuevos aires vanguardistas:

*“Unas semanas antes de la publicación del manifiesto un grupo de escritores sevillanos había brotado una revista, velero airoso y ágil que navegaba por las aguas del Sur bajo el influjo de un viento rubeniano. Grecia acogió el manifiesto con simpatía y sus firmantes fuimos invitados a colaborar en sus páginas. Todavía durante un cierto tiempo la revista se mantuvo en dos frentes: uno que miraba al pasado y otro al porvenir. Junto a las traducciones de los poetas simbolistas (...) se publicaban otras que nosotros enviábamos desde aquí, de los modernos poetas franceses: Apollinaire, Reverdy, Cendrars... Pronto se nos incorporó todo el grupo y Grecia fue un vivero de ensayos”* (Garfias, 2001: 104).

En la capital andaluza también se liquidan los restos del modernismo, pero aquí este vacío se rellena con una literatura costumbrista de tono local que recrea los tópicos de la Andalucía poética y sentimental. La literatura había estado dominada por el grupo del *Ateneo Hispalense*, epígonos del ro-

manticismo y defensores de la Sevilla tradicionalista según Barrera (1987: I, 22). Los futuros vanguardistas aprenderán en este «modernismo degradado» la técnica y los temas literarios contra los que tendrán que rebelarse. Los principales colaboradores de *Grecia* serán pues poetas sevillanos: P. Garfias (aunque nacido en Salamanca), J. González Olmedilla, R. Lasso de la Vega, Adriano del Valle y Pedro Raida, a los que hay que añadir Rogelio Buendía, nacido en Huelva pero estrechamente vinculado al grupo, y el malagueño Pedro Luís de Gálvez. El director, Isaac del Vando-Villar, había hecho sus pinitos en el periodismo y residido en México. Más tarde codirigirá la revista *Tableros* con Gutiérrez Gili y viajará a Buenos Aires y Montevideo en 1922 en tanto que “embajador” del ultraísmo español. La “transmigración” de *Grecia* a Madrid se debe en buena parte a la tentativa de Vando-Villar de triunfar en la capital, aunque la llegada del ultraísta periférico al *Colonial* no fue simple, si creemos las palabras de Cansinos:

*“De Sevilla nos llega un aliado terrible que se llama don Isaac del Vando-Villar, un joven gordo, con una gran cabeza y una cara moffetuda y lustrosa, conocido en su ciudad como chamarilero, con pretensiones de anticuario, especializado en la venta de Grecos y Murillos a los turistas... La adhesión de don Isaac es algo comprometedor, pues (...) ya estuvo internado en el manicomio de Miraflores (...) Ahora don Isaac estaba en Madrid..., y desde el primer instante asumía el papel de « jefe del movimiento », con indignación de Guillermito, y así se titulaba en los membretes de sus cartas. Don Isaac era incapaz de pergeñar un poema, ni aun ultraísta, padecía de estreñimiento e insomnio y siempre estaba quejándose: -¡Esta cabeza !...- -verdaderamente debía de pesarle ¡por su volumen !... ¡Pero en cambio tenía unas condiciones magníficas de organizador y en seguida lanzó una revista, Tableros, a base de publicidad, y como director de ella, imponía su voluntad despótica a los poetas, que hasta le hacían poemas para que él los firmase...”* (Cansinos, 1996: II, 242-243).

En este pasaje irónico, en el que podemos leer sobre todo las rivalidades del triunvirato ultraísta (Cansinos, Guillermo de Torre y Vando-Villar) en su lucha por la dirección del movimiento, Cansinos se refiere a la personalidad torturada de Vando-Villar que había al parecer realizado una breve

estancia en el hospital psiquiátrico de Miraflores, a principios de 1918, tras su tentativa abortada de triunfar en Madrid y de un supuesto viaje a París. Gracias pues a la admiración que le profesaba a Cansinos y a su amistad con Adriano del Valle, *Grecia* vio la luz. Adriano del Valle, que era entonces viajante a cuenta de la empresa familiar de juguetes, dirigirá más tarde otra revista importante con Fernando Villalón y Rogelio Buendía, *Papel de Alelujas*. Su primer libro de poemas, *Primavera portátil*, no se publicó hasta 1934, gracias al apoyo de Eugenio D'Ors que cargó con los gastos de edición. Pues entre tanto Adriano había llegado a ser, junto con Ramón de Basterra, uno de los dos poetas preferidos del catalán. El periodo vanguardista de Adriano del Valle fue breve y, tras algunas experimentaciones caligramáticas en *Grecia*, optó por una poesía más tradicional, inspirándose en la corriente neopopulista.

En cuanto al grueso de la tropa ultraísta de Sevilla, encontramos sobre todo los nombres de los que hicieron un fugaz paso por las letras y el periodismo. Dotados de un restringido capital cultural y capaces de una débil inversión en el campo literario, su experiencia se limitó a menudo a un simple “pecado de juventud”. Poetas o prosistas, están embebidos de un modernismo tardío y en la mayor parte de los casos las problemáticas vanguardistas los sobrepasaron. Podemos citar a J. González Olmedilla, poeta y crítico teatral, que coordinó en 1916 el volumen colectivo *La ofrenda de España a Rubén Darío* tras el fallecimiento del poeta; a Salvador Valverde, considerado por sus pares más como un “poeta decadente” que como un vanguardista; a José Mas, novelista costumbrista; a Luis Mosquera, prolífico autor de obras de teatro y de zarzuelas, novelas y cuentos; a Pedro Raida, autor de uno de los raros libros ultraístas, *Mercedes (Poemas absurdos)*, en 1920; o a los hermanos Romero Martínez, José María, médico y prosista a sus horas, y Miguel, doctor en Filosofía y Letras y humanista, cuyo “Scherzo ultraísta” (*Grecia* n° 13, 15-04-1919) es considerado por J.M. Barrera como el acto de nacimiento del ultraísmo sevillano. Con excepción de los dos últimos, se trata de personajes que pertenecen más bien a la bohemia o a los márgenes de la literatura, y que

se encontraron en un momento dado en una coyuntura literaria en la que se instalaron con más o menos fortuna. De este grupo, la historia literaria sólo ha retenido cuatro nombres: Pedro Garfias, Rogelio Buendía, médico de formación y uno de los miembros más activos de la vanguardia en Andalucía, Pedro Luís de Gálvez, poeta bohemio y truhán, y Rafael Lasso de la Vega, personaje sorprendente y múltiple del que empezamos ahora a conocer su curiosa trayectoria.

Primero quincenal, *Grecia* aparecerá cada diez días a partir del número catorce y en 1920 su redacción se instalará definitivamente en Madrid. Nace sin embargo, como vimos, bajo la advocación de Rubén Darío y, como todas las revistas vinculadas con los inicios del ultraísmo, lleva en sus primeras entregas las huellas del modernismo. En el artículo de presentación, “Nuestras normas”, Adriano del Valle, que era jefe de redacción, expone las orientaciones de la revista en términos similares a los de la carta a Cansinos aparecida en *Los Quijotes*. En medio de un decorado orientalista bastante tórrido, los esclavos esperan al “robusto Massaud” y mientras el sultán contempla la escena detrás de su nube de hachís, Schahrazada tiene la primera palabra:

*“Que Schahrazada diga la primera palabra de luz de nuestra obra, ante el sultán violento y sanguinario del vulgo, y bien haya si ella basta para detener sobre nuestras frentes la corva cimitarra de la incomprensión.*

*En nuestro sueño, —pues que sueño es toda obra de juventud, y ésta lo es— nos ponemos bajo la advocación de Rubén, el Panida de los liróforos celestes como él mismo coronó a Verlaine, el sátiro griego de la Galia, y su Programa matinal será la norma de nuestras aspiraciones.*

*Ante la angustia de la ignorancia de lo porvenir », fletemos la barca de cristal y lirios que ha de nacer rumbo a la fragante Citera.”* (*Grecia* n° 1, 12-10-1918, p. 1-2).

Los versos de Darío citados más arriba que la revista había adoptado por lema son reveladores del periodo de incertidumbre que se abre. Las portadas sucesivas daban cuenta de un clasicismo sin complejos, pero durante un cierto tiempo, al lado de un ánfora griega (que había reemplazado a la Minerva de Grosso de los primeros números) se podía ver una publicidad a

todo color de aceite para coches. Voluntad de contrastes o simple signo de los tiempos, la revista nunca lo aclaró. Guillermo de Torre, que en *Literaturas europeas de vanguardia* consideraba a *Grecia* como la revista más interesante del primer periodo, vuelve en 1971 sobre sus juicios y sobre este detalle:

“*En un momento dado, Grecia (...) cambia la doncella de su cubierta por un ánfora griega, y aunque todavía cualquier intención irónica anti-arte estaba lejos, el azar, con una de sus juguetas, hizo que junto a tal viñeta apareciese el anuncio de un bidón de aceite para automóviles. En contraste con esta modernidad involuntaria, o más bien de acuerdo con el producto anunciado, persistía la retórica oleaginoso del director de la revista y de los demás redactores sevillanos, su abuso de exclamaciones, sus imágenes trasnochadas, de vaga procedencia religiosa —si no valle-inclanesca— (...) Junto a ellas, incongruentemente, expresiones de clara afiliación marinettiana.*” (Torre, 1974, II: 220).

Pronto la revista manifiesta una “tendencia a seguir el constructivismo formalista de la poesía francesa”, según Andrés Soria (1988: 76) que cita la apología de Cansinos por Adriano del Valle:

“*Gracias a la generosidad franciscana de Cansinos Assens, el Adelantado más lírico y avizorante de cuantos atalayan desde los Pirineos espirituales de nuestra República de las letras, el marinettismo furioso que pedía la demolición de las piedras sagradas de las Mecas del arte, para erigir en sus solares grandes fábricas de conservas, han llegado a nosotros atemperado por los balsámicos nepentes de la moderna lírica francesa, que de una forma tan varia, tan rica en matices y tan pródiga en nuevas sugerencias, ha sabido blindar estas torres elefantinas del arte contra « los melinitas verbales » de Marinetti y su banda de revolveratori .”*

Adriano del Valle marca sus distancias con el futurismo en este artículo-homenaje y traza la genealogía de la « nueva lírica » cuyos precursores serían Whitman y Mallarmé, y los continuadores en Francia Apollinaire, Reverdy (“...el autor de *Nomade*, ese poema que posee la visión simultaneísta del arte de Picasso”), Cendrars o Max Jacob. Es interesante detenerse en el retrato que hace de Juan Ramón Jiménez:

“*Entre nosotros, Juan Ramón Jiménez, el enamorado novio de la luna, ese lírico príncipe que tiene el alma enferma de primavera y el corazón ulcerado por las estrellas de*

*la noche, expresó la melancolía osiánica de su estro en nuevas modulaciones verbales en las que retornó a una edénica despreocupación en el verso, en cuanto a revestirle con los ropajes purpúreos del consonante y de la musicalidad rítmica del metro se refería.*”

Es evidente que si Adriano del Valle está al corriente de las nuevas tendencias, anda todavía lejos de haber asimilado su sustancia. Sin hablar del estilo, digno de los epígonos modernistas, la proximidad con el Jiménez melancólico o el Cansinos muralla contra las defensas futuristas no tiene nada de « moderno ». Cansinos es por otro lado uno de los primeros en producir en la revista poemas bajo el signo del ultraísmo: en diciembre de 1918 publica la primera de las siete series de « Poemas del Ultra », siendo la primera vez que aparece la palabra « ultra » en la revista. A partir del mes de julio de 1919, se ejercerá en las nuevas formas expresivas y, con el seudónimo de Juan Las, publicará una serie de « Lirogramas ». En un poema de la primera serie titulado « El arte nuevo », el « poeta de cuarenta años » sentado apáticamente en una esquina de la mesa se siente transfigurado por la revelación del arte por venir:

“*Dijo, “Ultra”, éste será mi arte, / cantar este deslumbramiento, / que me torna atónito y ávido, / me encadena y me lanza, / como a una gran cosa que vibra; / cantar el más allá, que yo presiento / en mi pecho que angustia el porvenir : / contar todo esto, irradiarme, / multiplicar mis cuarenta años, / cantar esto tan sólo, / esta inquietud extática, / las sonrisas que me laceran, / las miradas que me arrastran, / cual si yo fuese el tiempo, / irradiarme como la gran glorieta / traspasada, / aunque deba caer / para siempre, / desde el alto Viaducto, con los miembros / abiertos en pétalos maravillosos.*”

El poeta melancólico no puede renunciar tan fácilmente a su éxtasis modernista y la separación entre las intenciones y la forma propuesta son flagrantes. Más que cantar el “ más allá ” nos desvela su angustia del porvenir y el sacrificio del poeta al nuevo arte. La caída del Viaducto posee todos los rasgos de la desesperación romántica. Este motivo del Viaducto madrileño, que Cansinos trata de imponer como figura emblemática del ultraísmo, revela una buena parte de las contradicciones del movimiento. Contrariamente a la Torre Eiffel, imagen radiante de una vanguardia que mira hacia el por-



“poema” se abre con la dirección del remitente para seguir con los “datos técnicos” de un automóvil, así como sus condiciones de precio y envío. Otros poemas de Raida (“A Emelina”, o “Antonia”) utilizarán una tipografía original con, por ejemplo, palabras insertas en cuadrados. Las palabras así aisladas se ponen de relieve y añaden un plus de sentido a su prosaica banalidad. O bien los versos pierden su estabilidad horizontal y se entrecruzan en diagonal como “En el seno de los modernos atletas del canto”. En el único caligrama en sentido estricto, “El futuro nido”, en el que el poeta sueña con su chalet “Villa azul”, los versos adquieren la forma de lo que dicen.

Sevilla no fue solamente una ciudad pionera en cuanto a la publicación de textos de la nueva vanguardia, también fue la primera en organizar una velada ultraísta. El dos de mayo de 1919, en el Ateneo Hispalense, González Olmedilla, Pedro Luís de Gálvez, Garfias y la redacción al completo de la revista *Grecia* organizan una lectura de poemas de Apollinaire, Adriano del Valle, Garfias, Marinetti, Pedro Raida, J. M. Romero, Vando-Villar y el maestro Cansinos. No era la primera vez que miembros del grupo intervenían aquel año en la honorable institución hispalense. Adriano del Valle había leído en febrero sus poemas que llevaban títulos tan reveladores como “Salutación a las Náyades” o “Madrigal de la fuente del convento”. En marzo fue el turno de Pedro Raida, quien leyó extractos de su novela *El matador de toros* sobre el fanatismo de los aficionados, y en abril él mismo presentó prosas de su libro en preparación, *Justicia*. Pero era la primera vez que el grupo se presentaba como tal bajo la rúbrica “ultraísta”. La crónica del acontecimiento corrió a cargo de Adriano del Valle en las páginas de *Grecia*. Esta “fiesta”, que estaba bajo la “égida espiritual” de Cansinos, comenzó con una lectura de Luis de Gálvez de algunas páginas en las que estaban expuestas las “nuevas normas literarias”.

El tono de la velada puede parecer resueltamente futurista si juzgamos por los títulos de los poemas leídos: “El poema de las calles triunfantes” de Vando-Villar, la “Canción del automóvil” de Marinetti, leída y traducida por

Miguel Romero Martínez, o la “Canción del aeroplano” de José María Romero, hermano del precedente. En este último poema el volátil que remonta hacia el azul no ha logrado completamente, a pesar del ruido de los motores, quitarse de encima las plumas modernistas: “*Abandona la tierra y dirígete al cielo, / ob mi águila blanca, de alas enormes y vibrantes; / mueve tu hélice potente, / y, entre torbellinos de aire, / elévate en el espacio / y sigue tu ruta hacia el azul*”.

Mucho más enérgico se mostró su hermano Miguel que leyó uno de sus “psicogramas líricos”: “Scherzo ultraísta. Opus II”. En este poema, el autor se siente solidario con la renovación de la “vanguardia del Arte” que lucha por los “ideales humanos”, al mismo tiempo que denuncia el mimetismo y el onanismo (sic) de los pedantes. Él prefiere emplear galicismos y neologismos y cantar el automóvil con Marinetti. Quiere, en suma: “¡ser en las letras, como vosotros, un bolchevique!”. En este extenso poema —el ultraísmo no ha encontrado aún el gusto por las secuencias cortas— dividido en cuatro partes (“Palinodia”, “¡Con vosotros los fuertes!”, “Bolchevismo” e “Inventario”), encontramos una feroz comparación con la ruptura bolchevique:

*Alfa*

*Si se renueva el mundo,  
si advendrá el nuevo hombre,  
¿no es imbécil que conservemos las momias  
cuando el alcohol va a andar tan escaso?  
Enterremos los fetos en cal viva,  
volemos sus cenáculos con dinamita?  
quememos sus gramáticas y retóricas  
y con los ripios de sus poemas  
levantemos prisiones  
para encerrar a los indecisos.  
(Y bien encadenados, ¿eh?)*

*Beta*

*Emplumemos y aborquemos*

*a los facedores de quintillas.  
¡Que no quede uno  
De la vil ralea! (...)*

Se diría que nos encontramos en un cabaret sombrío del Berlín de posguerra y no en el apacible ateneo a orillas del Guadalquivir, pero es cierto que algo del “hombre nuevo” está en marcha y ha cruzado las fronteras. Si comparamos este poema con otros del mismo autor publicados en la prensa periódica, infinitamente más comedidos y acordes con una estética modernista, podemos ver cómo este tipo de actos y la tribuna que los acogía y prolongaba en *Grecia*, ofrecía un espacio en el que podía expresarse el furor iconoclasta. Pues a pesar de que para Miguel Romero tras proscribir las antiguas normas -el ritmo y la rima-, queda lo esencial –“el pensamiento y el corazón”-, el mal ya está hecho: se abrió una brecha que será fuente inagotable de cuestionamiento de la polis y de las relaciones humanas y sagradas que en ella se practican. El componente iconoclasta del ultraísmo sevillano no es anodino, como ha demostrado Pedro G. Romero (2004). En una ciudad tan marcada por el fenómeno religioso los vanguardistas no podían dejar de tocarlo de una manera o de otra desde el momento en que se enfrentaban a la tradición. Poemas de Pedro Ralda, Juan José Olmedilla y sobre todo de Isaac del Vando-Villar evocaron puntualmente la cuestión de lo sagrado desde el punto de vista de los ritos o de los símbolos, como el conocido caligrama de Vando-Villar en forma de cruz, “En el infierno de la noche. Kursaal”. No obstante hay que reconocer que estas aproximaciones son bien tímidas cuando las comparamos con los resultados que el contacto con la ciudad tuvo en ciertos visitantes célebres. Pensamos claro está en la *Historia del ojo* de Georges Bataille que visitó Sevilla en 1922, pero también en la serie de cuadros que inspiraron a Francis Picabia sus dos viajes de bodas (en 1908 y en 1910 con su segunda esposa Gabrielle Buffet). Recordemos que, de padre cubano, Picabia tenía un tío en Sevilla que había sido alcalde de la ciudad, Manuel Héctor Abreu.

Encontramos una postura también militante pero más moderada en Pedro Garfías. El poeta, que había leído su “Alocución a los hermanos del Ultra” pidiéndoles que abrieran los ojos a la vida que iba a darles una “imagen nueva”, dio cuenta también de la velada en las páginas de *Cervantes*. En ellas habla de las “admiraciones confusas y las hipócritas sonrisas” que acompañaron este primer “combate” del grupo que era también un “sacrificio”: “...esta fiesta del Ultra, en el Ateneo sevillano, ante la admiración de los sorprendidos y el asombro de los filisteos, tiene toda la solemnidad de una primera fe de vida, de un primer acto de presencia, impetuoso y entusiasta, que ha de alentarnos a nuevos combates (...) Hemos celebrado nuestra fiesta del Ultra, y han sido los hermanos de Grecia quienes se han sacrificado primeramente ante el ara.”

A Garfías lo mueve también el odio por lo antiguo, o más bien por los antiguos, en una filiación directa de las directivas contra el pasado de Marinetti, así como por un deseo de pureza: “Yo os predico el odio y la guerra a los viejos y sólo os pido, en cambio, pureza (...) ¡Ha llegado ya nuestra hora! Y yo os pido pureza y rebeldía y unión”.

González Olmedilla, que arrancó su intervención con un “Queridos enemigos nuestros, ¡salud!”, aprovechó para exponer un “mosaico” de sus ideas sobre el ultraísmo. La guerra, sostiene Olmedilla, ha tenido un efecto destructor y purificador en los valores espirituales de la civilización moderna, “los poetas, “pararrayos celestes”, erguidos sobre la humanidad para recibir los teogramas del Verbo”, no pueden quedarse extasiados en la contemplación y la imitación de lo antiguo. Hay que considerar el modernismo como un clasicismo al que no hay que imitar y el poeta moderno debe oponerse a la retórica (“oquedad sonora”), a los tópicos, al preciosismo, al sentido de la proporción y sobre todo a la adecuación del tema a una forma métrica preestablecida que limitaría la “sinceridad emotiva”. La nueva lírica comenzaría en 1906 con *Le cornet à dés* de Max Jacob del que recuerda el principio de la gratuidad del arte: “El arte es, propiamente, una distracción”, es decir, aclara Olmedilla, “un juego de almas cándidas, un juego de seres puros. Por tanto, al arte no se le debe exigir nada, sino la gracia y la alegría de un juego.

Los poetas [deben] reclamar la irresponsabilidad de [sus] cantos, ante el ojo desmesuradamente abierto y duro de la crítica”. Y por si no se le hubiera comprendido añade la idea de Oscar Wilde: “El Arte es perfectamente inútil”. Afirmaciones que encuentran su justificación en la separación entre la obra de arte y la realidad según el criterio establecido en otra cita de Max Jacob que Olmedilla transcribe y que encontramos constantemente en los comentarios de esta época en la que se afirma la autonomía del campo literario: “Una obra de arte vale por sí misma, y no por la constatación que de ella puede hacerse con la realidad”. Sin embargo, cuando Olmedilla clausura su intervención con algunos consejos a los aspirantes a poetas, les recomienda que empiecen instruyéndose en los moldes clásicos, que hagan sonetos y se embriaguen con las antiguas rimas. No se puede ser más prudente como consejero de la juventud. Las formas de ruptura son moderadas, el canon clásico debe ser respetado y dominado antes de afrontar las nuevas vías. No existe ese odio a lo antiguo, y con él la apología de la destrucción del orden establecido, que otras vanguardias llevan hasta sus últimas conclusiones. Para Olmedilla todo es cuestión de formas: del libre juego de formas no entrabadas por un discurso que las determine, y ello independientemente de cuál sea la naturaleza del discurso. Vemos, pues, cómo en un mismo acto, o en una misma revista, e incluso en un mismo autor coexisten formas y posiciones diferentes. El ultraísmo va a dudar durante un cierto tiempo sobre la identificación entre modernidad y ruptura iconoclasta, representada por el signficante “bolchevique” (o “bolcheviquista” como a veces se transcribía) y una radical autonomía con las cosas del mundo, para decidirse finalmente por la segunda opción.

El dos de marzo de 1920, tendrá lugar la segunda y última velada ultraísta con ocasión de una lectura de poemas de Pedro Garfias. Adriano del Valle se encarga de presentar al poeta y sostiene que Garfias es un poeta solar, contrariamente a ese otro poeta andaluz, J.R. Jiménez, que es un poeta lunar. En primer lugar porque canta al sol despojado de tópicos y de símbolos, como muestra el poema que cita:

*Las ramas se han colgado sus pendientes  
Y el Sol*

*el Sol*

*el Sol*

*ha tendido sus redes.*

*Mi corazón es un pez rojo entre las mallas*

*Abrid*

*Abrid mi jaula*

*Catarata policroma*

*Alguien vierte su vida*

*sobre todas las llagas.*

*¿Ganará mi esperanza?*

*Y los copos del Sol*

*resbalan por mis ojos vacíos.*

En segundo lugar, y el poema lo muestra también, porque Garfias es un poeta creacionista, es decir, un verdadero creador de imágenes: imágenes continuamente desdobladas en otras imágenes que nos evocan, según A. del Valle las “grandes Atlántidas sepultas”. Tras el fracaso público de la lectura, « nuevo éxito de incompreensión » dirá Olmedilla en su crónica, Garfias, Vando-Villar, González Olmedilla y Adriano del Valle, “ebrios de versos, aturdidos de pianolería, opilados de café con leche, vacíos de sueño”, continúan la fiesta con un happening iconoclasta:

*“Garfias habla en cubista. Y ensaya unos insultos líricos a la respetable señora Luna, que por lo traída y llevada, bien merece un sillón en las Academias de todos los países.*

*Adriano, incorregible corruptor de estrellas vírgenes, alza hasta tocar a Syrio con la mano, su brazo expresivo, a cuyo extremo se agita un puño suelto, deshilachado y rebelde, que es como la insignia de su bolchevismo sobre su uniforme del regimiento número 10 de infantería de línea. Sin rasurar, bajo su traje oleaginoso, parece por su aspecto bohemio, un superviviente de las huestes de Weyler... como debieron ser los soldados de Weyler.”*

GRECIA

5

# DADA

Sociedad Anónima

Duda de todo No cree en nada De todo se ríe DADA Es todo Todo es DADA  
Desconfiad de DADA

para la explotación del vocabulario--Tr. Tzara--

CARNET de Aa El Antifilósofo

Los verdaderos DADA están contra DADA

\* \* \*

La genuflección transparente de los senos desnudos, marca la forma desinteresada de las locuras para manos rápidas, golondrinas bicicletas, y el amor de los lienzos blancos, como un navío en la calle, echando anclas con dignidad.

Mi querida es una muchacha *bien*, encantadora y de buena familia.

Tengo tanta melancolía.....

El cristo tenía los brazos bastante cortos, yo los tengo demasiado largos.

Raro personaje la risa.

F. PICABIA.

**DADA** única expresión del hombre moderno

Poema perdido en todos los trenes la señal arreholera.

Sobre su propio nombre la misma hora en cada esquina.

Buenas noches Conversación a media luz Pasadizo el timbre de la puerta encendedor mecánico.

R. LASSO DE LA VEGA.

El jefe de estación no es ningún gran doctor; pero sí el director de un museo.

G. RIBEMONT DESSAIGNES.

La parálisis es el comienzo de la sabiduría.

PICABIA.

Después de nosotros la blenorragia.

DR. SERNER.

La eternidad! La eternidad! Dejadme contar hasta 10.

LUIS ARAGÓN.

un alfabeto nuevo se forma sin esfuerzo el inmediato.

TRISTAN TZARA.

Es que DADA formará parte en la Liga de Naciones?

R. LASSO DE LA VEGA.

La vida no tiene más que una forma: el olvido.

F. PICABIA.

SUICIDIO

A b c d e f  
g h i j k l  
m n o p q r  
s t u v w  
x y z

LUIS ARAGÓN.

Enervemos, desconcertemos, turbemos. Charlot «Nihilismo de la risa».

J. EDWARDS.

DADA es brutal y no hace propaganda alguna.

DADA es una cantidad de vida en transformación transparente amarilla y giratoria.

AA EL ANTIFILÓSOFO.

Me adhiero al movimiento DADA

CHARLOT CHARLIN.

Si Garfias “habla en cubista”, Olmedilla habla en modernista y en su retrato de Adriano del Valle reconocemos los harapos bastante poco modernos del poeta bohemio. Pero la feliz compañía prosigue su recorrido y se detiene ante el futuro emplazamiento del monumento a Fernando III, responsable, sostiene el cronista, del retraso de Sevilla en su camino hacia la civilización. Arrebatados por “un vértigo iconoclasta” dilapidan la estatua imaginada: “...ya nadie podrá evitar, puesto que es un hecho consumado, el que unos poetas bolcheviques, sin ritmo y sin retórica, hayan lapidado «concienzudamente» -¡la única vez que pensamos ser concienzudos!- la estatua nonata de un militarote del pasado sangriento erigida en el centro de la Ciudad civilizada.”

La empresa es “bella por lo estéril y desinteresada” y sintiendo la “embriaguez iconoclasta” alborotarles los sentidos, deciden comenzar esa misma noche “la cruzada contra todo lo viejo” encaminándose hacia la casa de Luis Montoto, patriarca de las letras sevillanas, gran amigo de Menéndez Pelayo y autor prolífico. Isaac del Vando-Villar toma el mando de esos “rojos ejércitos iconoclastas” y al grito de ¡Ultra! lanzan sus proyectiles de papas y pan duro contra los cristales del prócer detestado. Cumplida su misión se dispersan para cumplir con «el cotidiano ágape auroral» y proyectar la siguiente *razzía*.

Bromistas étlicos o émulos de Dadá, dejemos al lector decidir. Lo cierto es que el dadaísmo ocupa páginas claves en *Grecia* siendo su mejor representante Rafael Lasso de la Vega. Lasso comienza dedicando la rúbrica de “bibliografía extranjera” a la *Antología Dadá 4-5* publicada recientemente en Zúrich, así como al último número de 391 de Picabia publicado en París. Subraya el cosmopolitismo de Picabia (“el hombre internacional, español de Francia, francés de New York, neoyorkino de Zúrich, polar del Zahara y sobre todo, gran mecánico del arte...”) y de su revista, editada anteriormente en Barcelona. Más tarde, en la página consagrada a Dadá en el mes de junio, Lasso es el único que intercala en la breve antología textos propios:

“DADA Sociedad Anónima para la explotación del vocabulario”. Selección de textos de autores de la vanguardia europea. Publicados en la revista *Grecia* (BNE)

*DADA única expresión del hombre moderno*

*Poema perdido en todos los trenes la señal arbolera.  
Sobre su propio nombre la misma hora en cada esquina.  
Buenas noches Conversación a media luz  
Pasadizo el timbre de la puerta encendedor mecánico*

Esta rúbrica Dadá se introducía con una frase de Tzara: “DADA Sociedad Anónima para la explotación del vocabulario” y encuadrada se encontraba esta declaración de principios: “Duda de todo No cree en nada De todo se ríe DADA Es todo Todo es DADA Desconfiad de DADA”. Los textos eran de Picabia, Ribemont Dessaignes, Aragon y del chileno Joaquín Edwards Bello, gran amigo de Lasso, quien publicará en 1921 en Santiago de Chile uno de los primeros libros vanguardistas latinoamericanos, *Metamorfosis*. El espíritu Dadá le venía bien a la personalidad de Lasso de la Vega cuya vida es una sucesión de supercherías y mistificaciones. Nacido en Sevilla, hijo de médico, abandona los estudios en la academia de marina para dedicarse a la poesía. Su primer libro, *Rimas de silencio y soledad* (1910) es de factura modernista-simbolista. Durante los años que pasa en Madrid comparte su vida bohemia con González Olmedilla, Goy de Silva o Antonio de Hoyos. Frecuenta también el círculo de *Pombo*. Su figura excéntrica no podía escapar a la pluma feroz de Cansinos que habla de él en varias ocasiones en sus memorias y describe su vida de pícaro o su manera de agarrarse al último visitante con fortuna:

*“Aparece ahora en el Colonial Rafael Lasso de la Vega (...) Ahora es ya un hombrecito de treinta años, más o menos, tiene los dientes podridos y llenos de mellas, los ojos turbios y la cara oscurecida por una barba que su dueño olvida afeitarse a tiempo. Su indumentaria delata la bohemia en la que vive: camisa sucia, pantalones desflecados, chalina grasienta y sombrero de mugrientas alas; pero eso sí, nunca le faltan sus botitos y su monóculo (...) Lasso de la Vega siempre cultivó el parasitismo (...), siempre anduvo tras los poetas americanos attachés a las embajadas de sus países, medianos y generosos, y nadie*

## RUSIA

La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje con gallardetes de hurras: mediodías estallan en los ojos. Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres y el sol crucificado en los ponientes se pluraliza en la vocinglería de las torres del Kremlin. El mar vendrá nadando a esos ejércitos que envolverán sus torsos en todas las praderas del continente. En el cuerno salvaje de un arco iris clamaremos su gesta bayonetas que portan en la punta las mañanas.—JORGE-LUIS BORGES



Grabado en madera, por Norah Borges.

“Rusia” de Jorge Luis Borges, ilustrado con un grabado de Norah Borges (BNE)

como él en este sentido contribuyó a la patriótica tarea de estrechar lazos. Lasso de la Vega se agarra a sus mecenas como una boa. Cuando coge a uno, no lo suelta hasta agotarlo. Lasso de la Vega tiene algo de cocotte literaria.” (Cansinos, 1996: II, 220-221).

Otra vanguardia fundamental, el expresionismo, tendrá en Grecia un eminente y solitario introductor. Jorge Luis Borges, que acaba de llegar a España tras su estancia en Suiza en donde había vivido con su familia durante la guerra, se dedicará en sus páginas a traducir y glosar la poesía expresionista. Pasará con su familia el invierno de 1919 en Sevilla y allí entrará en contacto con el grupo ultraísta. En una carta de enero del 1920 a su amigo Maurice Abramowicz evoca el ambiente que encuentra en Sevilla:

“He hecho aquí algunos amigos, tipos muy gentiles, poetas ultraístas, fervientes adoradores de Baudelaire, Mallarmé, Pérez de Ayala, Apollinaire, Darío... y con ellos por fuerza he noctambulado, discutido, emitido juicios arbitrarios bajo los excelsos reverberos cuyas llamas de oro me hacen pensar (ultraístamente) en Budas fervientes que invocan a la noche conspiradora, vaciado vasos, inspeccionados bailes de prostitutas, comido churros, jugado y aun ganado a la ruleta y antes de ayer a la noche visto el alba que se abría en una tempestad de luz sobre el Guadalquivir y cambiaba los vidrios del cafetín donde estábamos en raros vitrales espléndidos de púrpura y azul pálido.”

Su primera contribución, en diciembre, que es también el primer poema que publicó, es “Himno del mar”, primero de una serie destinado a formar parte de un libro cuyo título hubiera sido “Los salmos rojos” o tal vez “Los ritmos rojos”. Este poemario “rojo”, que Borges destruyó y nunca publicó y del que se conservan solamente aquellos poemas que fueron publicados en las revistas ultraístas, estaba marcado en su expresión y en su contenido por el expresionismo alemán y compartía los ideales de fraternidad y pacifismo que eran propios de aquel movimiento.

Borges contribuye en Grecia con textos personales en prosa y en verso y con traducciones del inglés (E.R. Dodds, Henry Mond y Conrad Aiken), del francés (un texto de Pierre Albert-Birot, “La Légende”, de su libro *La Trilogie*) y del alemán (un inédito de su amigo austriaco Simón Jichlinski). En el mes de agosto traduce textos de las dos principales revistas del expresionis-

mo, *Die Aktion* y *Der Sturm*. Define este movimiento en una nota de introducción como “la tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuitivista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultra-realidad espiritual” (Borges, 1997: 52). Al mismo tiempo que asocia su emergencia con la guerra y la crisis de valores de la sociedad industrial: “*Ser occidentalista significaba aplaudir la sociedad industrializada, culpable de la guerra; significaba la claudicación del espíritu ante los barrotes temporales y espaciales que eran su cárcel. La realidad tangible sólo ofrecía una demencia dolorosa y aguda. Urgía superarla, vencerla, visualizarla de una manera nueva... Y fruteó el expresionismo.*”

En su introducción, Borges afirma que la desconfianza hacia la razón, sumado a la dolorosa realidad, provocó un arte nihilista, utópico y místico, capaz de “ejercer una influencia paralelamente anarquizante sobre los dos opuestos sectores de la estética y la cuestión social”. Borges, como vemos muy impresionado en esa época por la estética expresionista, tras una primera traducción de poemas de Kurt Heynicke y Wilhem Klemm vuelve con una nueva selección, “Antología expresionista”, más extensa, que incluye a otros poetas del círculo. Al lado de los dos poetas citados encontramos a Ernst Stadler, precursor del expresionismo lo mismo que Rilke, Trakl y Jorge Heym, muerto en 1914 por “una bala francesa”. Encontramos también a Johannes R. Becher, “el más alto poeta de Alemania” y uno de los más importantes de Europa según Borges, quien hace referencia a su amistad con Karl Liebknecht. Publicará aún una traducción de Klemm en noviembre, “Lírica expresionista. Wilhem Klemm” a la que añade una “efigie” del poeta insistiendo en su carácter anti-naturalista y deformador de la realidad: “*Wilhelm Klemm es hoy el poeta que diversifica los ángulos de visión, que refracta los datos sensoriales y prismatiza carnavalescamente esa realidad que la ideología naturalista venera y que apenas ocupa un punto momentáneo y finito en la plana cuadrículada donde se atraviesan tiempo y espacio. Su mirada perfora el mundo real, y en su hiperestesia creatrix opone al traumatismo de los sufrimientos la visión goyesca y barroca de otro kosmos absurdo...*”

El año siguiente Borges completa su recorrido expresionista con “Horizontes. Die Aktions-Lyrik 1914-1916, Berlín” en el que comenta una an-

tología homónima defendiendo la autonomía del arte por la vía del sueño, que prefigura algunas de sus posiciones idealistas posteriores: “En el fondo, lo visto, lo sufrido, lo imaginado y lo soñado son igualmente reales, es decir, existen. La objetividad no es en última exégesis más que una suerte de denominador común de muchas sensaciones subjetivas”. El arte no tiene nada que ver con la objetividad o con los prejuicios teóricos de Zola, busca al contrario la emoción que se expresa en “frases truncadas y en un heroico barroquismo verbal”.

Podemos seguir la trayectoria de Borges en España con la revista heredera de *Grecia*: *Gran Gvignol*. *Revista Quincenal*. *Literatura*. *Teatros*. *Arte*, en la que encontramos su firma en los tres números que llegó a publicar entre enero y marzo de 1920. La revista tenía su redacción en la calle Teodosio, nº 45. Si bien encontramos en ella a antiguos colaboradores de *Grecia* (A. del Valle, R. Buendía, Lucía Sánchez Saornil, bajo el seudónimo de Luciano de San-Saor, J.M. Romero Martínez, J. González Olmedilla, E. López Parra o L. Mosquera) es una publicación poco ultraísta y parece haber vuelto hacia fuentes más modernistas, aunque más bien parece que cada uno tira por donde puede y los escasos poemas de corte moderno alternan con otros neorrománticos, sentimentales, neopopulistas o impresionistas. Suponemos que esta orientación la debe a su director, Manuel Calvo Ochoa, funcionario del ayuntamiento de Sevilla y autor de teatro y zarzuelas. Su única contribución, aparte de la ecléctica “Salutación liminar” del nº 1, será un texto sobre la Semana Santa de Sevilla, “El Santo Sepulcro”.

Por su parte Borges publica las prosas “La lucha” y “Liberación” y un texto un tanto edípico, “Hacia la nada”, que retoma el título de un drama de su padre Jorge Guillermo Borges “sobre la desilusión de un hombre con respecto a su hijo”. Este texto formaba parte de un libro en preparación, “Los naipes del tahúr”, que Borges destruyó, según cuenta en su *Autobiografía* (1970): “Eran ensayos literarios y políticos (yo era todavía un anarquista, un librepensador y estaba a favor del pacifismo), escritos bajo la influencia

de Pío Baroja...”. Pero la nota curiosa de *Gran Gvignol* son los textos que proporciona el padre de Borges. Uno analizando el hedonismo de la filosofía poética de Omar Jayyán y otro en donde hace una recreación de “El Cantar de los Cantares”.

El ultraísmo sevillano fue a la vez pionero y efímero. Con la “transmigración” de *Grecia* a Madrid de la mano de Vando-Villar el movimiento se disuelve, lo que no quiere decir que pasara desapercibido y no dejara sus huellas. Habrá que esperar la aparición de la revista *Mediodía* en 1926 para constatar que la vanguardia dejó su impronta en la ciudad como lo muestra el homenaje que rinde en su número inaugural a la revista pionera de la modernidad sevillana: “*Grecia ha sido, a pesar de sus grandes deficiencias de conjunto, el único fenómeno literario, orientador y noble, que se ha producido en nuestra ciudad. Su ritmo turbulento, epiléptico, de continuada psicosis lírica, respondía a la exacerbación literaria creada por la exacerbación moral de la gran guerra. La revista “labró su ambiente” con su sinceridad y atrevimiento. En la época de los ismos, fue la adolescencia del “arte puro de hoy.”*”

El ultraísmo adolescencia del arte puro puede ser una simpática definición del movimiento. En cualquier caso, lo que va siendo cada vez más claro es que sin estos simpáticos y algo despistados muchachos la literatura y el arte que iba a alcanzar su apogeo en los años treinta hubieran sido muy distintos.

#### Bibliografía citada

BARRERA, José María:

- (1987): *El ultraísmo en Sevilla (historia y textos)*, Sevilla, Alfar, 2 vols.

- (1997): *La revista Grecia y las primeras vanguardias*, Sevilla, Alfar.

- (2001): “*Gran Gvignol* (1920): una revista olvidada de la vanguardia sevillana en el centenario de Borges”, *Sevilla y la literatura: homenaje al Profesor Francisco López Estrada*, Universidad de Sevilla.

BORGES, Jorge Luis (1997): *Textos recobrados (1919 – 1929)*, Buenos Aires, Emecé.

- CANSINOS ASSENS, Rafael (1996): *La novela de un literato*, Madrid, Alianza, 3 vols.
- GARFIAS, Pedro (1989) (2001): *La voz de otros días (Prosa reunida)*, ed. de J.M. Barrera, Sevilla, Renacimiento.
- ROMERO, Pedro G. (2004): *Sacer. Fugas sobre lo sagrado y la vanguardia en Sevilla*, Sevilla, UNIA
- SORIA OLMEDO, Andrés (1988): *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo.
- TORRE, Guillermo de (1971): *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 vol., Madrid, Guadarrama.

Portada del número 3 de la revista *Sudoeste*

### Resumen / Abstract

Gracias a la literatura podemos viajar a un sin fin de ciudades. Estos viajes virtuales ofrecen por añadidura la posibilidad de visitar otros tiempos de esas mismas ciudades, en cierta medida ya desaparecidas bajo el implacable mundo homogeneizador contemporáneo. Con el viaje como metáfora de la existencia humana o como experiencia realmente vivida, la distancia existente entre el incremento de estímulos externos y la capacidad de asimilación de estos, parece propiciar una suerte de des-ubicación espacio temporal, que distorsiona o anula cualquier representación. Esta incertidumbre es la que hace inagotable el trabajo del arte y de la literatura.

Fernando Pessoa la mayor parte de su vida estuvo “hincado en Lisboa”. Se otró gracias a la estrategia de la heteronimia organizada en su *drama em gente*, para “fingir” de una forma dramatizada todos los viajes que realmente nunca hizo. Los distintos heterónimos comparten una misma trayectoria errática y sin raíces, condenados a un exilio particular en cada caso, incluso cuando se trata de la Lisboa cotidiana, monótona, siempre igual y distinta. Pessoa que nunca estuvo en España, dentro de lo que denominó nacionalismo cosmopolita, propuso la conveniencia de “uma entente ibérica”. Realmente la difusión de su obra en España, en vida, fue casi nula. Sin embargo, de forma anticipatoria, gracias a su relación con los poetas españoles Rogelio Buendía, Adriano del Valle e Isaac del Vando-Villar se publicaron sus primeros textos en Huelva y Sevilla, en 1923.

En ambientes culturales, tampoco propicios como los de Lisboa y Sevilla en los inicios del siglo veinte, al margen de las rutas principales, surge una modernidad otra, de órficos y ultraístas que quisieron poner el reloj a su hora a unas ciudades que seguían mirando al pasado, de la mano de las revistas *Orpheu* en la ciudad del Tajo y *Grecia* a orillas de Guadalquivir. La relación cruzada entre Pessoa y estos poetas andaluces, es una prueba de ello.

*Thanks to literature we can travel to an endless array of cities. These virtual travels additionally offer the possibility of revisiting other periods of those same cities that have already disappeared to a certain extent under the relentless homogenization of the contemporaneous world. Taking travelling as a metaphor of the human existence or as an experience actually gone through, the distance between the increase of external stimuli and the ability to assimilate them seems to bring about a sort of displacement in space and time that distorts or destroys any representation. This uncertainty is what makes the work of art and literature endless.*

*Fernando Pessoa spent most of his life “stuck in Lisbon”. He became an alter ego thanks to the strategy of the heteronymy organized in his drama em gente, to “fake” all the trips that he never really took in a dramatized manner. The different heteronyms share the same rootless and erratic trajectory, condemned to a particular exile in each case, even in the case of the everyday, monotonous, and always the same yet different Lisbon. Pessoa, who never travelled to Spain, proposed the convenience of “uma entente ibérica”, in what he called cosmopolitan nationalism. Actually, the spread of his work in Spain during his lifetime was virtually nil. However, as anticipation, his first texts were published in Huelva and Seville in 1923, thanks to his relationship with the Spanish poets Rogelio Buendía, Adriano del Valle and Isaac del Vando-Villar.*

*In such unfavourable cultural environments as those in Lisbon and Seville in early 20th century, apart from the main routes, another modernity appears, with orphics and ultraists who were determined to set the clock in time in cities that were still dwelling on the past, hand in hand with the magazines Orpheu in the Tagus river city, and Grecia on the banks of the Guadalquivir river. The exchanged relationship between Pessoa and these Andalusian poets are proof of this.*

## Fernando Pessoa en Andalucía. Viajes literarios entre Sevilla y Lisboa

Juan José Vázquez Avellaneda

Podemos viajar a ciudades que quizás nunca visitaremos, gracias a la literatura. Por Dublín con Joyce; por Nueva York con Dos Passos, o incluso con Kafka que viajó poco, más allá de Francia y el norte de Italia, lo que no le impidió escribir su inconclusa “novela americana”; por Cuernavaca con Lowry, por la Habana con Carpentier, por Berlín con Döblin, por Alejandría con Durrell o por México DF y medio mundo con Bolaño. Se trata de una suerte de libertad, sobre todo si se tiene poco dinero, a la que podemos aficionarnos con facilidad. Estos viajes virtuales ofrecen por añadidura la posibilidad de visitar otros tiempos de esas mismas ciudades, en cierta medida ya desaparecidas bajo el implacable mundo homogeneizador propio del consumo de masas contemporáneo. Así podemos ir tras los sitios literarios de ciudades como París, por ejemplo siguiendo los pasos de las vanguardias, de Breton, Aragon y los surrealistas, de Benjamin y los pasajes, buscando el Bateau Lavoisier picassiano; para descubrir finalmente la presencia de un mundo ya ausente como el de las postales antiguas de Man Ray o de Brassai que se venden como souvenirs.

Fernando Pessoa interrogándose sobre el sentido verdadero de nuestra experiencia en los lugares, concluía con una frase enigmática: *VIAJAR. PERDER PAISES*. Un enunciado que podríamos explicarlo atendiendo a

su *Lei de Malthus da sensibilidade*<sup>1</sup>, en la que sostiene que “Os estímulos da sensibilidade augmentam em proporção geometrica; a própria capacidade de sentir augmenta apenas em progressão arithmetica,” y como estas dos progresiones en el devenir de los tiempos, cada vez marcan números más distantes, continúa, ocurre que “Com a era das machinas a distancia entre os termos de uma e outra progressão accentuou-se dolorosamente.” Si todavía podemos dar por buena esta *Ley*, si como parece cierto que la distancia existente entre el incremento de estímulos externos propios del mundo moderno y la capacidad de asimilación de estos, persiste en nuestro tiempo, el viaje como metáfora de la existencia humana o como experiencia realmente vivida, en cualquier caso, parece propiciar una suerte de des-ubicación espacio temporal, que distorsiona o anula la *representación* que podamos hacernos de sitios y ciudades. En cierta medida, esta incertidumbre es la que hace inabordable el trabajo del arte y de la literatura para su continua recomposición. El camino que ambos toman diríamos que parte de una situación concreta a la que se le inserta una *idea* o *sensación*, como diría Álvaro Campos, capaz de trasladarnos de la realidad externa e inmediata, a una realidad interior más

1. PESSOA, Fernando: *Pessoa inédito*, coordenação Teresa Rita Lopes. Livros Horizonte. Lisboa 1993. Trecho 178.

extensa, más verdadera, que desplaza a la anterior aunque está nunca deja de aparecer. Así, en destinos exóticos como Marrakech, en la Xemaá el Fna, el vacío de la encrucijada parece una plaza más de la Sevilla monumental. Incluso si se viene de la gran metrópoli de Nueva York, como le ocurre a John Cage, se puede descubrir en la ciudad del Guadalquivir, la intensidad de los acontecimientos: “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.”<sup>2</sup> Las ciudades parecen guardar en su interior determinadas formas que las hacen parecerse unas a otras, explicarse desde reflejos que vislumbramos de manera especular y es en la literatura donde podemos encontrar la universalidad que tienen los paisajes concretos como *lugares de elección*.

Sabemos que Fernando Pessoa “hincado en Lisboa” según sus propias palabras, no como un árbol que tiene raíces sino como un poste, desde 1905 a su vuelta de Durban, se otró, para “fingir” de una forma dramatizada todos los viajes que realmente nunca hizo, en el heterónimo Álvaro de Campos, poeta e ingeniero al que le atribuyó una biografía cosmopolita, repleta de Orientes y Occidentes, que quedan reflejados en su obra poética, dibujando un auténtico mapa-mundi. En las odas sensacionistas de Campos, y con el ánimo de que “se venzan los espacios”, aparecen todos los lugares de la biografía atribuida al heterónimo por el propio Pessoa: los de su formación inglesa como ingeniero naval, Londres, York, Cardiff, Liverpool, en el muelle de Barrow-on-Furness, andando por Oxford, Escocia e Irlanda que también visitó; los lugares del oriente del cual vuelve hastiado, la India y China; países e imperios, ciudades cuyas culturas surcaron los mares, Roma, Grecia, Fenicia, Cartago, y también Sagres y Portugal-Infinito; “todas-las ciudades-de Europa”; todos los tiempos, Babilonia, Asiria, Egipto y los jardines de Proserpina; paisajes artificiales como los Canales de Panamá, Kiel y Suez; un encuentro con Walt en el *Brooklyn Ferry*; mares y océanos, sobre todo el

2. CAGE, John: *Una declaración autobiográfica*. En *Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia 1999, p. 33.

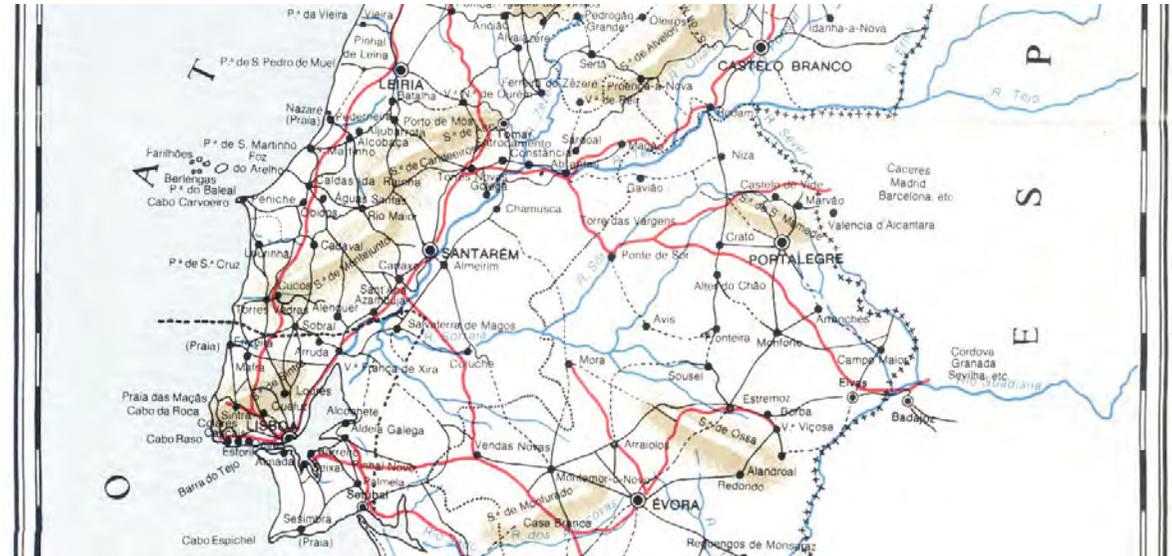
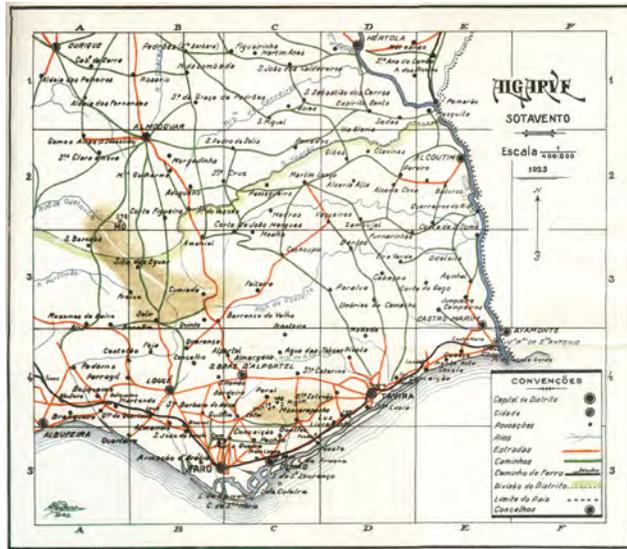
Atlántico; rutas marítimas, Port Said, Singapur, las islas Maldivas, Macao, Zanzíbar, Dar-es-Salaam, Majunga, Noissé-Bé, Madagascar, Guardafui, las islas Canarias, Ciudad del Cabo, el cabo de Buena Esperanza...; y también Australia, donde se es feliz “siempre que no se vaya a allí.”

La movilidad desmesurada de este personaje del *drama em gente* pessoano, contrasta con la biografía real del poeta, incluso con la de otros personajes principales del drama como Alberto Caeiro, Ricardo Reis o Bernardo Soares. Pero todos ellos parecen compartir una misma trayectoria errática y sin raíces que les condenan a un exilio particular en cada caso. Alberto Caeiro huyendo de “la pequeñez de las ciudades” para ubicarse en un quintal del Ribatejo, el médico monárquico Reis siguiendo a la familia real de camino a Brasil y Soares con el Campos último y Pessoa *ele mesmo* en Lisboa “o meu lar”, una Lisboa cotidiana, monótona, siempre igual y distinta. Ciudad vista de forma intensa entre el arte y la vida, en el diario del semi-heterónimo y agente comercial Bernardo Soares, donde podemos encontrar en el trecho 348<sup>3</sup> al que considera como al “único viajero con alma verdadera”, en la figura de un muchacho que busca en los “folletos de propaganda de ciudades, países y compañías de transportes”, la dirección del viaje verdadero y, claro, “las combinaciones con Portugal.”

Fernando Pessoa nunca estuvo en España, no es de extrañar si consideramos que tampoco visitó ciudades portuguesas como Porto, la otra gran capital del país, donde se publicaron algunos de sus primeros textos en *A Águia*; ni Coimbra, donde estaban sus amigos de la segunda generación de modernos, los que le publicaban en la revista *Presença*; relaciones literarias que podrían haberle facilitado alguna visita a esas localidades.

Las dos únicas ciudades de su país que visitó más allá de Lisboa y alrededores, fueron Tavira en el Algarve y Portalegre en el Alentejo, ambas en cierta medida no muy lejos de la frontera española. El paso de Pessoa por el Algarve se produce en mayo de 1902, antes de un viaje a las Azores. La fa-

3. PESSOA, Fernando: *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, traducción, organización, introducción y notas de Ángel Crespo. Seix Barral. Barcelona 1984.



Algarve Sotavento y fragmento del plano general de Portugal. Publicados en la *Guia de Portugal* de Raúl Proença

milia paterna era originaria de Tavira, un hecho que quedará dramatizado en su obra literaria al localizar el nacimiento del heterónimo Álvaro de Campos en esa localidad. Las intersecciones entre la vida del poeta y la su de compañía literaria de heterónimos, situará en Tavira unos de sus famosos poemas como es *Notas em Tavira*<sup>4</sup> donde el poeta ingeniero revisita el paraíso perdido de su infancia, reconociéndose extranjero y transeúnte.

*Cheguei finalmente à vila de minha infância.  
Desci do comboio, recordo-me, olhei, vi, comparei  
(Tudo isto levou o espaço de tempo de um olhar cansado).  
Tudo é velho onde fui novo.*

[...]

4. PESSOA, Fernando: *Poemas de Álvaro de Campos*, (3 vol.) edición de Adolfo Montejo Navas, Hiperión, Madrid 1998. Vol. II. pp. 348, 349.

*Sou forasteiro, tourist, transeunte.  
É claro: é isso que sou.  
Até em mim, meu Deus, até em mim.*

La visita a Portalegre, se produce en 1907, y tiene como objetivo la compra de una imprenta, con el dinero que había recibido por la herencia de su abuela Dionísia, para la editorial *Emprezza Ybis. Typographica e Editora, Oficinas a Vapor* que había fundado en Lisboa. De este episodio, nos queda la carta escrita en inglés que Pessoa envía el 24 de agosto de 1907 a uno de sus primeros amigos de Lisboa, a Armando Teixeira Rebelo, portugués de Sudáfrica como él, donde le habla de esa breve fuga de Lisboa, de su estado de ánimo marcado por el sentimiento de soledad, más extranjero si cabe aún en esa tierra extraña de “semi-espanholismo e nada” y deseando volver cuanto antes a Lisboa. Algunos fragmentos de la misma pueden servirnos de muestra: “Portalegre é um lugar em que tudo quanto um forasteiro pode fazer é

cansar-se de não fazer nada. As suas qualidades componentes parecem-me conter (depois de uma profunda e cuidada análise), em quantidades relativas e incertas, calor, frio, semi-espanholismo e nada. O vinho é bom (embora não daqui, creio), mas é decididamente alcohólico, especialmente quando a jarra de água está na outra extremidade da mesa e tu te esqueces (quer dizer, eu me esqueço) de o pedir.”<sup>5</sup>

La carta termina con un poema titulado, *O Alentejo visto do comboio*, donde deja patente su impresión hacia el paisaje duro que descubre al otro lado del Tejo/Tajo, como una suerte de descenso a los infiernos.

*Nada com nada em sua volta  
E algumas árvores no meio,  
Nenhuma das quais claramente verde,  
Onde não há vista de rio ou de flor.  
Se há um inferno, eu encontrei-o,  
Pois se não está aqui, onde Diabo estará?*

Los recelos que podía sentir el poeta portugués en esos años hacia lo español, como parece traslucir en las palabras escritas en Portalegre, no significa que no hubiera en él un interés concreto hacia el otro lado de la raya. Gracias a la alquimia con la que sabía mixturar contrarios, hay un iberismo pessoano, insertado en su defensa de lo que denominó como *nacionalismo cosmopolita* y que se ha conocido con detalle con la edición de sus inéditos.<sup>6</sup> El sentimiento nacionalista de Pessoa, se apoya en un proyecto transnacional dirigido hacia distintas geografías. Para ello, establece algunas prioridades en cuanto a la dirección exterior a la que deben dirigirse los empeños para dar a conocer la verdad sobre la ignorada o mal conocida Portugal: “Os trez pontos de apoio exteriores d’esta propaganda devem ser Londres, Madrid e o Rio de Janeiro.” Inglaterra, España y Brasil, son los países elegidos y

5. SIMÕES, João Gaspar: *Fernando Pessoa - Correspondência 1905-1922* -. Editora Companhia das Letras.

6. *Pessoa inédito*. Op. cit. pp. 307-337.

cada uno de ellos por motivos diferenciados. Del primero reconoce la tradicional alianza de la política exterior portuguesa con el país atlántico, por lo que conviene “mantener a Inglaterra bem informada”, dice. En relación con España propone, “A conveniencia de uma entente ibérica”, con los límites que la alianza con Inglaterra y la independencia de la misma Portugal con respecto a España, imponen. Brasil queda incluida por los “naturaes vinculos espirituales” que le unen a la antigua metrópoli. El tipo de propaganda, continúa, debe ser en general de carácter comercial y político, dirigido desde Lisboa. En el caso de España, establece una precisión: “Em Hespanha o que é mais preciso é a disseminação da nossa litteratura, sobre tudo da litteratura tipicamente portugueza...”, puesto que a su entender esto contrarrestaría la habitual influencia de la literatura española en Portugal.

De los primeros intentos que Fernando Pessoa realizó para difundir la nueva literatura portuguesa, la representada por él y por sus compañeros de la revista *Orpheu*, fue el envío en marzo de 1915 del primer número de la misma a Miguel Unamuno del que no recibiría respuesta alguna. El autor de *Por tierras de Portugal y España* parece que tampoco mostró interés alguno a otros envíos, como los realizados por Mario Sá-Carneiro de algunas de sus obras. Hay que recordar que Sá-Carneiro, otro de los grandes del primer modernismo portugués, amigo y compañero de aventuras literarias de Fernando Pessoa, si estuvo en España, especialmente en Barcelona, una ciudad cuyo ambiente cultural no le despertó mucho interés. La elección de ambos hacia Unamuno hay que entenderla por el prestigio del mismo en España y por la relación que mantenía con los círculos saudositas, con Teixeira de Pascoaes, y con publicaciones destacadas en el ambiente lusitano de principios de siglo, como *A Águia*.

Como contraste con la posición de Unamuno, tenemos a Ramón Gómez de la Serna que como “catador de ciudades” y fascinado en Lisboa, capital de un Portugal republicano, país excitante en comparación con la España “tétrica” y “clerical” de “domingos” y “Viernes Santos”, no dejará de apreciar la presencia de “muchos jóvenes de corazón” en el emergen-



Fotografías de Fernando Pessoa, Adriano del Valle acompañado por Fernando Villalón y Luis Cernuda, Rogelio Buendía e Isaac del Vando-Villar

te ambiente cultural lisboeta. Citando así, a Veiga Simões, Joaquim Correa da Costa, Mario Beirão, Alfonso Duarte, Mário de Sá-Carneiro, Fernando de Pessoa, Augusto de Santa Rita, Luis de Montalvor, Silva Tavares, Pedro Meneses, Luiz J. Pinto, Augusto Cunha. En esta situación, vaticina que “surgirá, volverá a nacer, un Verlaine”, incluso aunque afirme que “Portugal es el último reducto de Europa”, y que quizás por eso sea un país de “intelectuales suicidas” como Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Julio César Machado, Trindade Coelho, Soares dos Reis y el último en ingresar en el grupo, Mário de Sá-Carneiro. El caso de Sá-Carneiro que se suicida en París el 26 de abril de 1916, le sirve para reconocer la marginalidad de la cultura portuguesa incluso la de aquellos que estaban más atentos a los aires de modernidad que aparecían en las capitales europeas. Así, Gómez de la Serna afirma: “Indudablemente se han suicidado por eso, porque estaban lejos de París; porque aun viviendo en una patria admirable, está tan remota a las ciudades inquietantes, está tan incomunicada con las tierras centrales

de Europa, tan injustamente incomunicada, tan sin ecos, que se vive la melancolía del retiro y de la distanciaci3n, aun en la comfortable luz, bondad e inteligencia de este pa3s.”<sup>7</sup>

La *entente ibérica* pessoana se realizará de manera muy puntual, en vida del poeta, y tendrá unos inicios marcados por las relaciones mantenidas por Pessoa con los escritores Isaac del Vando Villar, Adriano del Valle y Rogelio Buendía, más próximos en sus preferencias estéticas, modernos a pesar de vivir en una geografía marginal de la cultura española, la del suroeste peninsular, y que parece compartir con Lisboa ese mapa de ríos atlánticos, lejos de las grandes metrópolis europeas que sirvió de portada para los tres números editados de la revista *Sudoeste* (1935), dirigida por Almada Negreiros, otro compañero de Pessoa y figura destacada asimismo del modernismo

7. GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Pombo*, Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Visor Libros. Madrid, 1999. Las impresiones de este “mir3n callejeador” sobre Lisboa, son recogidas en la parte final de esta obra de 1918, bajo la forma de unas *Cartas desde Portugal*, pp. 348-436.

lusitano. Cabe decir de pasada, a propósito de *Sudoeste*, que en su número tres y último, se produce un encuentro entre autores del primer y segundo modernismo portugués, con dos textos breves, especialmente significativos: *Nós os do "Orpheu"* por Fernando Pessoa que afirma, "*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua"; y *Nós "A Presença"* firmado por João Gaspar Simões que afirma, "*Orpheu* existiu, *Presença* existe."<sup>8</sup>

Lisboa y Sevilla están unidas por una carretera que pasa por el Alentejo, por Grândola, a una distancia aproximada de 400 Km., cruzando los ríos del suroeste peninsular: Guadalquivir, Guadiana, Sado y el Tajo. Ciudades de historias compartidas y tópicos similares. Con fundaciones míticas en ese viaje hacia poniente que la cultura clásica mediterránea realizó. Puertos atlánticos estratégicos en los orígenes de la economía-mundo moderna, en la era de los *descubrimientos/descobertas*, con historias serpenteantes que pasan de momentos de gran apogeo, a largos períodos de decadencia al margen de las rutas principales, ciudades instaladas en la interiorización barroca de la crisis, en las que solo en momentos de catástrofe pueden reinventarse. Y una nata hecha por un conglomerado de pillos y aristócratas, de devoción y culpa; ciudades trufadas de relatos exóticos de folclore y pasiones orientalistas; teatro del mundo para propios y extraños en la ebriedad del rito y la fiesta, con una religiosidad de guitarra y donde las miradas oscuras se cruzan, ya suene un *fado* o una *soleá*. De tal manera que "Quem não viu Lisboa não viu coisa boa" o lo que es lo mismo "Quién no ha visto Sevilla no ha visto maravilla". Imaginario reproducido una y mil veces, como los paisajes del Guadalquivir por Sevilla de Barrón, un pintor que recrea en distintas versiones las Cuevas del Gato, que sirven como embocadura a diversas escenas. Tradiciones que pesan sobre cada generación y que en algunos momentos hace que se produzcan respuestas destacadas de contestación. Así, a las puertas de la "Exposición Iberoamericana" de 1929 en Sevilla, un acontecimiento de exaltación nacional de lo español, en el primer número de la revista *Mediodía* de junio

8. *Sudoeste* nº 3. Lisboa, noviembre 1935. pp. 3 y 22. Original digitalizado en: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Sudoeste/Sudoeste.htm>



Portada del número 1 de la revista *Mediodía*

de 1926 -revista que se consideraba continuadora de *Grecia*, "...la disciplina estética más sincera y trascendente que ha germinado en la ciudad de la Giralda"-, Manuel Chaves Nogales en un texto titulado *Sevilla desde dentro y desde fuera* afirma: "Lo peor de Sevilla es el sevillanismo. [...] Literariamente Sevilla está demasiado hecha, demasiado trabajada. Dejémosle estar. La única manera de no torcer su sentido será no pretender interpretarlo. No añadirle cosas; dejarla desnuda; cuanta menos literatura mejor. [...] El sevillano da la impresión de estar muy satisfecho de sí mismo, muy orgulloso, muy contento [...] En lo espiritual le basta con sus reservas orgánicas -la tradición- y ahora con esa aspiración del hispanoamericanismo. Nunca miraremos con bastante recelo eso del hispanoamericanismo. [...] Porque no estamos en ruta. Sevilla, metida en sí, dedicada a su propio culto, se va quedando fue-

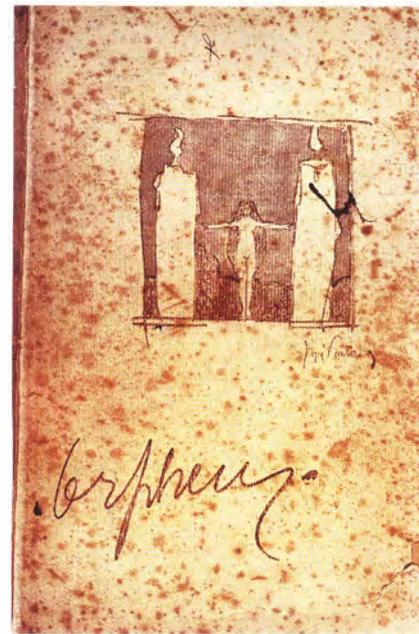
ra de órbita de la civilización. [...] Claro es que el imperativo geográfico podría vencerse. Nuestra inquietud, nuestra curiosidad, nuestros esfuerzos por atraernos la cultura moderna de Occidente nos pondría en ruta. Pero hacemos precisamente lo contrario; nos quedamos mirándonos el ombligo y cada día nos aislamos y nos empozamos más.”<sup>9</sup>

Lisboa tendrá una exposición similar unos años después. Con el *Estado Novo*, Lisboa se convierte simbólicamente en “Capital do Império” con la “Exposição Histórica do Mundo Português” celebrada en 1940, que se ubicará en el entorno del Monasterio de los Jerónimos, en Belém, incorporando a la capital un nuevo espacio de nacionalismo luso, celebración de sus grandes gestas oceánicas. Un asunto éste que incluso fue tratado, según su particular universo, por el último Pessoa en su obra *Mensagem*, el testamento poético del autor que no llegó a ver ya esa ciudad.

En estos ambientes culturales, tampoco propicios como eran los de Lisboa y Sevilla en los inicios del siglo veinte, surge una modernidad otra, de órficos y ultraístas que quisieron poner el reloj a su hora -podemos recordar la afirmación del “ultraísta” Guillermo de Torre, de querer “poner su reloj con el de Europa”- a unas ciudades que seguían mirando al pasado, de la mano de las revistas ya míticas como fueron *Orpheu* en la ciudad del Tajo y *Grecia* a orillas de Guadalquivir. Ángel Crespo,<sup>10</sup> de forma anticipada en distintos artículos sobre el iberismo de Fernando Pessoa, nos habla de la relación existente entre *Orpheu* y el movimiento *Ultra*, cuyo manifiesto fue publicado en la revista sevillana, dirigida por Isaac del Vando-Villar, en su número XI del 15 de marzo de 1919. El paralelismo entre ambos lo demostraría, entre otros aspectos, el carácter cosmopolita que tienen los dos movimientos como introductores en la península ibérica de las propuestas de las primeras vanguardias históricas, dada y futurismo especialmente, tenemos que apuntar. Con esta característica, y el con el cultivo de la imagen y la me-

9. *Mediodía. Revista de Sevilla* n° 1, pp. 6, 7. Edición facsímil *Mediodía. Revista de Sevilla. Números 1 al 14. Sevilla, 1926-1929*. Edición de José María Barrera López. Ed. Renacimiento. Sevilla 1999.

10. CRESPO, Ángel: *Con Fernando Pessoa*, Huerga y Fierro Editores, Madrid 1995. pp. 453-489.



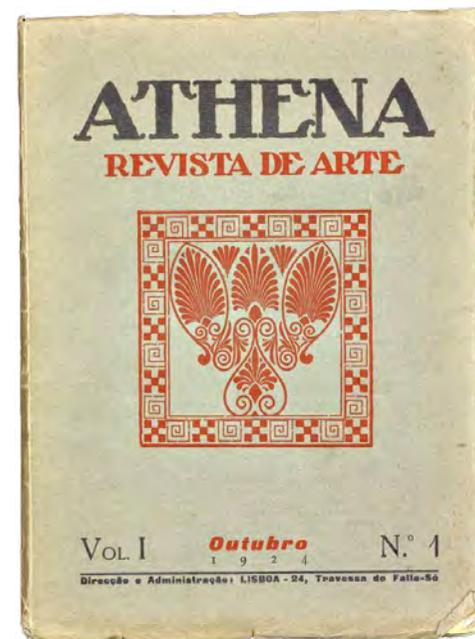
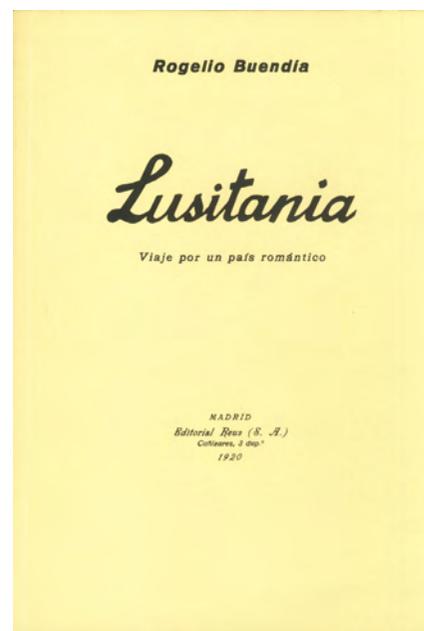
Portadas del número 1 de *Orpheu* (BNP) y del número XXVI de *Grecia* (BNE)

táfora que comparten portugueses y españoles, Crespo señala la “substancia helénica” que se mantiene en ambos movimientos, recordando para ello una palabras de António Mora, el heterónimo filósofo: “Debo mi comprensión de los literatos de “Orpheu” a una lectura asidua sobre todo de los griegos, que preparan a quien los sepa leer a no asombrarse de nada. Desde la Grecia antigua se ve el mundo entero.”

La difusión de la obra de Pessoa en España, en vida del autor, ya se ha dicho, fue casi nula. No es de extrañar si consideramos la tradicional ausencia de las letras portuguesas en el ámbito cultural español. Si acaso son figuras destacadas como el caso de Pascoaes, los que mantienen las relaciones de forma más constante, en su caso con el ya mencionado Unamuno y más tarde con el mismo Federico García Lorca.

Es en Huelva, con la publicación en *La Provincia* el 11-9-1923 de una traducción de Rogelio Buendía y su esposa del poema *Inscriptions*, la primera vez que se difunde en España una obra del autor portugués. Se trató realmente de los epigramas V, VII, VIII, XII y XIII, de un conjunto de catorce que publicó el mismo Pessoa para acompañar su obra *Antinous* bajo el título de *English Poems I-II*, ambos escritos originalmente en inglés. Fernando Pessoa en su autoedición, complementa el largo poema homoerótico que es *Antinous* con *Inscriptions*, un conjunto de epigramas tumulares, del tipo de los epitafios de la Antigüedad Clásica, que giran sobre la muerte como destino irremediable, sobre la fragilidad del ser, el paso del tiempo y todo ello con personajes de distintas edades en ambientes de cierta clasicidad agraria. Este mismo año, también en septiembre, en el diario *La Unión* de Sevilla, aparece un comentario de Pessoa a la obra *La rueda de color* de Rogelio Buendía, con una presentación del poeta portugués a cargo de Adriano del Valle, con el título *En torno a La Rueda de Color. Opinión de un poeta portugués sobre un libro de Rogelio Buendía*.<sup>11</sup> En el artículo, Adriano del Valle presenta a Pessoa, que dice conocer después de un viaje a “aquel bello país ibérico”, como “gran poeta”, “avecindado en Lunalópolis” y dotado de “un espíritu tan amplio y tan abierto a todas las fuerzas ciegas de la Naturaleza –“súbdito del mar y del cielo” se llama él- que toda su obra crítica está llena de una gran prodigalidad de comprensión, de una fina sonrisa de simpatía, para todas las más audaces manifestaciones del arte contemporáneo”. Las palabras de Fernando Pessoa sobre *La rueda de color*, hablan nítidamente sobre los gustos estéticos compartidos con el español: “El arte de Rogelio Buendía, medio moderno, medio japonesa, hecha en versos contemporáneos, del espíritu miniaturista de los Haikais, embriagó un momento lo que sueña en mí. Sin duda, que el alma de lo fútil, de lo transitorio –que siente que lo es- llena de sueño la realidad de su inspiración impresionista [...] Vivir la vida como si bebiésemos por ella una bebida que entretiene sin alimentar, constituye una de las razones de ser del hombre moderno. Hasta el ser moderno, por tanto, va siendo antiguo.”

11. SÁEZ DELGADO, Antonio: *Órficos y Ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias. (1915-1925)*. Editora Regional de Extremadura. Mérida 1999. pp. 361 y 362.



Portada de *Lusitania. Viaje por un país romántico* de Rogelio Buendía y del número 1 de *Athena*

La relación cruzada entre Pessoa y estos poetas andaluces, se fragua por esos años asimismo con una relación personal de amistad gracias a una serie de cartas que permiten conocer con detalle los asuntos, los tiempos, y la intensidad de estas relaciones en cada caso. Sobre la publicación en *La Unión* antes citada, en los inéditos pessoanos<sup>12</sup>, entre otras, tenemos la carta de agradecimiento dirigida por Fernando Pessoa a Adriano del Valle, el 8-10-1923, por la publicación de su crítica sobre la obra del poeta onubense y amigo de ambos.

Sobre la correspondencia mantenida entre estos poetas, resulta imprescindible el trabajo sobre órficos y ultraístas de Antonio Sáez Delgado.<sup>13</sup> Por

12. *Pessoa inédito*, Op. Cit. p. 325.

13. *Órficos y Ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias. (1915-1925)*. Op. cit. pp. 367-482.

este material publicado y que es resultado de las cartas que se han podido conservar, sabemos que Fernando Pessoa dirigió un total de tres cartas a Rogelio Buendía, entre agosto y septiembre de 1923, que giran en torno a la obra ya citada del poeta onubense y la crítica que realizó de la misma el portugués. Esta relación entre ambos, aunque puntual y facilitada por la amistad que los dos tenían con Adriano del Valle, hay que entenderla dentro del gusto hacia lo lusitano de Buendía. Autor del libro de viajes titulado *Lusitania. Viaje por un país romántico* (1920), un texto con “impresiones” de distintas ciudades del país vecino y animado de un sentimiento iberista destacado. Asimismo antes de la relación epistolar con Pessoa, Rogelio Buendía había colaborado en dos números de 1922 de la revista *Contemporânea* -una publicación dirigida por el arquitecto José Pacheco vinculado a *Orpheu*-, revista de gran valor estético y literario, considerada como un lugar clave en el tránsito entre el primer y el segundo modernismo portugués.

La relación epistolar entre Pessoa e Isaac del Vando-Villar, se reduce a tres cartas del portugués al español, ya afincado en Madrid, entre agosto y septiembre de 1924. El tema principal es el acuso de recibo en Lisboa del trabajo *La sombrilla japonesa* del director de *Grecia*, del que Pessoa realiza un trabajo de análisis en un tono similar al realizado sobre *La rueda de color*, destacando en la de Vando-Villar asuntos como su gusto por lo exótico, la ironía y el decorativismo, mostrando un interés especial hacia el poema titulado *El viento en Albaida de Aljarafé*. El interés del español para que su obra pueda ser difundida en Portugal con la ayuda de su amigo, es contestado por un Pessoa que parece revestirse de cierta marginalidad para excusarse, así le dice: “vivo mais ou menos afastado do meio literario”.

Adriano del Valle sin duda resulta ser el que mantuvo una relación más intensa con el poeta portugués. Lo demuestran las 14 cartas cruzadas entre ambos, desde agosto de 1923, con *La rueda de color* como motivo principal, y una última de noviembre de 1924 de Adriano del Valle a Fernando Pessoa, muy significativa por lo que hace a las relaciones que establece entre las revistas *Orpheu* y *Grecia*, sobre las correspondencias entre ellas, sobre lo

moderno y lo antiguo, visto de forma retrospectiva a la altura de esos años en los que Pessoa editor de *Athena*, se alejaba del vanguardismo *ad hoc*, para desarrollar su complejo proyecto heterónimo, y después de que entre ambos nunca llegaran a considerar las similitudes rupturistas que compartieron ambas revistas en la primera década del siglo: “Dentro de la orientación que inicia *Athena* –muy antigua y muy moderna- ¿Por qué no se inclinan un poco a la estética de la avant-guerra y de la post-guerra, que culminó –y culmina- con los nombres de Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, Cendrars, Paul Morand, Giraudoux y tantos otros nombres sugestivos? Temo que para ello sea una rémora el mismo título de la Revista –*Athena*- pero nosotros, los jóvenes, hicimos una Revista en Sevilla que se tituló *Grecia*, en la que creamos la moderna y audaz escuela literaria que ha dado la vuelta al mundo con este nombre que no sé si habrá llegado a sus oídos: *ultraísmo*.” Para Adriano del Valle, la relación con Fernando Pessoa, le sirvió como un contacto primordial para su aproximación a la literatura lusitana, que de otra manera le hubiese sido difícil. Pessoa le irá realizando envíos sucesivos gracias a un dinero facilitado por el sevillano para tal motivo. La lista de nombres de escritores portugueses que aparecen de forma reiterada en la mayoría de las misivas resulta significativa, valgan de ejemplo: las obras polémicas de amigos de Pessoa como *Sodoma divinizada* de Raúl Leal y *Canções* de António Botto, y con estos las de Mario Sá-Carneiro, Judith Teixeira, Cesário Verde, Camilo Pessanha, Almada Negreiros, entre otros.

La relación entre el sevillano y el lisboeta parece quedar interrumpida, aunque no resulta improbable que pueda explicarse por la pérdida de otras cartas posteriores a la última de 1924. Después de estos inicios, habrá que esperar a 1928 para ver publicado en España algo del modernismo literario lusitano en el *Almanaque de las Artes y las Letras* con las obras: *Norte-Sur* de Almada Negreiros, *O recreio* de Sá-Carneiro y *Pierrot bebado* que había publicado Pessoa en la revista *Portugal Futurista* (1917).

Fernando Pessoa, un poeta que se reconocía *animado pela filosofia*, que estableció desde el poema la ontología del sujeto moderno con gran precisión

Portada del número 2 de *Orpheu* (BNP)

poética y analítica gracias a una nueva lengua que une razón y sensación; que mediante la multiplicación de autores que interactúan con *ele proprio* gracias al dispositivo de la heteronimia, disuelve la unicidad del sujeto, declarándose neopagano, activista anticristista contra cualquier monoteísmo, afín a cualquier forma de pensamiento aunque sin concederle a ninguno la supremacía; donde siempre la realidad solo resulta ser una cristalización efímera, atmosférica, donde el presente se manifiesta como anti-presente que se desencadena por un objeto banal, un paquebote en la *Ode marítima* o el envoltorio de una chocolatina en *Tabacaria*, entre la seguridad del comercio y más allá hasta el infinito; llega a escenificar la fundación de autores que actúan en su

*drama em gente* en el que denomina *día Triunfal*, el 8 de marzo de 1914<sup>14</sup>. Ese día arrimado a una cómoda y escribiendo de pie, salen más de 30 poemas que atribuye a Alberto Caeiro y que luego se publicarán en *O guardador de rebanhos*, escribe a máquina *Ode Triunfal* como Álvaro de Campos y escribe *Chuva Oblíqua* como Fernando Pessoa *ele só*, en “reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.”

*Chuva oblíqua (poemas interseccionistas)* se publica en el n° 2 de la revista *Orpheu* en 1915<sup>15</sup> y en uno de sus fragmentos nos encontramos a Pessoa en un viaje por Andalucía bajo una mirada que atraviesa, “Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito...” que intersecciona un paisaje de “hora doble”, “el polvo de las dos realidades”, como lo hace la lluvia oblicua.

*Que pandeiretas o silencio d'este quarto!...*  
*As paredes estão na Andaluzia...*  
*Ha danças sensuaes no brilho fixo da luz...*

*De repente todo o espaço pára...,*  
*Pára, escorrega, desembrulha-se...,*  
*E num canto do tecto, muito mais longe do que elle está,*  
*Abrem mãos brancas janellas secretas*  
*E ha ramos de violetas cabindo*  
*De haver uma noite de primavera lá fóra*  
*Sobre o eu estar de olhos fechados...*

14. En carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro el 13 de enero de 1935, sobre la génesis de los heterónimos. En PESSOA, Fernando: *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. (Introdução, organização e notas de António Quadros.). Publ. Europa-América, Lisboa 1986. -199. Publicada en *Presença*, n° 49. Coimbra. Junio 1937.

15. Firmado como Fernando Pessôa en *Orpheu* n° 2. Abril-Mayo-Junio. Lisboa 1915. BNP. Biblioteca digital. pp. 159-164.





Detalle de la fuente con la Musa de la Poesía

## Resumen / Abstract

Los Jardines de Cristina son el resultado de una sucesión de urbanizaciones superpuestas en el tiempo de un territorio a las afueras de la ciudad, de la Puerta de Jerez. Emplazado entre ésta principal puerta del sur de Sevilla, el Río Guadalquivir y el murallón que unía la Torre del Oro al recinto intramuros. Los Jardines fueron inaugurados el 24 de Julio de 1830, onomástica de la Reina Cristina.

Uno de los objetivos de la obra realizada para la Rehabilitación de los Jardines del Cristina, además de su fidedigna recuperación, tanto en sus elementos arquitectónicos y ornamentales como de la espléndida vegetación, ha consistido en integrarlos de nuevo a la escena urbana tras una época de aislamiento y abandono. Para ello se han remodelado todos sus límites con la trama urbana. El recorrido peatonal establecido en el eje del casco histórico, Avenida de la Constitución, se prolonga por el Paseo – Salón Central de los Jardines del Cristina. Esta operación urbana de enorme trascendencia, que de manera sencilla y sensible une los recorridos por las aéreas monumentales de Sevilla con uno de sus más bellos jardines hoy restaurados e integrados a la trama urbana, permite soldar la ciudad al río, al cauce histórico del Guadalquivir, donde sus antiguos muelles portuarios dejan paso a nuevos paseos del frente fluvial; a los lugares más abiertos de la ciudad como el reciente renovado Paseo del Muelle de Nueva York. Pero además la integración de los jardines a la ciudad, siendo en lo fundamental lo expuesto, se materializa por convertir en espacio de sosegada estancia, lo que fue intensa calzada de tráfico rodado entre la Puerta de Jerez y el Puente de San Telmo.

El punto de conexión entre la Puerta de Jerez y los Jardines de Cristina se ha señalado con un nuevo hito urbano: la Fuente – Manantial que dedica Sevilla a los poetas de la Generación del 27. De traza horizontal se dispone como elemento de enlace y delimitación, de continuidad y definición soldando los ámbitos de la Puerta de Jerez y de los Jardines del Cristina.

La dedicación de los Jardines del Cristina a recordar la Generación del 27, también se extiende a la denominación de sus Paseos, Glorietas y Pérgola Central, grabándose sobre piedra los nombre y versos de los principales poetas: Paseo Federico García Lorca, Glorieta Rafael Alberti, Paseo Luis Cernuda, Paseo Dámaso Alonso, Paseo Pedro Salinas, Glorieta Manuel Altolaguirre, Glorieta Emilio Prados, Paseo Joaquín Romero Murube, Paseo Vicente Alexander, Glorieta Jorge Guillén, Glorieta Miguel Hernández, Pérgola Gerardo Diego.

*The Cristina Gardens are the result of a series of superimposed urban developments over time on a territory at the outskirts of the city of Seville located amid the main door to Seville to the south (the Door to Jerez), the Guadalquivir River and the wall that joined the Gold Tower to the city behind the walls. The gardens were opened on July 24th 1830 in honor of Queen Cristina.*

*One of the aims of the work undertaken to restore the Cristina Gardens, besides faithfully recovering both its architectural and ornamental details as well as its splendid plants, has been to once more blend the gardens into the urban scene following a period of isolation and abandonment.*

*To do this, all the city proper borders have been redefined. The pedestrian walk in the city center on the Avenida de la Constitución has been prolonged through the central walk of the Cristina Gardens. This enormously transcendental operation, accomplished in a simple way, joins the walks through the monumental areas of Seville with one of the most beautiful inner-city gardens linking as well with the historic part of the Guadalquivir River, where the former port gives way to new walkways along the river front, the open-most spot in the city with the recently renovated Nueva York Pier Promenade. In addition, the incorporation of the gardens into the city transforms what had been a place with busy traffic, amidst the Door to Jerez and the San Telmo Palace, into a restful place to be.*

*The point where the Door to Jerez and the Cristina Gardens meet has been highlighted with a new landmark: a flowing fountain dedicated to the poets of the Generation of 27, placed there to join as well as mark the limits of both the Door to Jerez and the Cristina Gardens.*

*The dedication of the Cristina Gardens as a memorial to the poets of the Generation of 27 continues in the names of the walks, squares and pergolas within (Paseo Federico García Lorca, Glorieta Rafael Alberti, Paseo Luis Cernuda, Paseo Dámaso Alonso, Paseo Pedro Salinas, Glorieta Manuel Altolaguirre, Glorieta Emilio Prados, Paseo Joaquín Romero Murube, Paseo Vicente Alexander, Glorieta Jorge Guillén, Glorieta Miguel Hernández, Pérgola Gerardo Diego), as well as including poems by the major poets engraved on stones.*

## Desde Sevilla, arquitectura y poesía. Rehabilitación e integración de los Jardines del Cristina, Sevilla

Antonio Barrionuevo Ferrer

Los Jardines de Cristina son el resultado de una sucesión de urbanizaciones superpuestas en el tiempo de un territorio a las afueras de la ciudad, de la Puerta de Jerez. Emplazado entre ésta principal puerta del sur de Sevilla, el Río Guadalquivir y el murallón que unía la Torre del Oro al recinto intramuros. Su originaria configuración como Jardín y Salón Urbano, llevada a cabo según proyecto del arquitecto Melchor Cano, fue presentada por el Asistente de Sevilla José Manuel Arjona, en 1828. Los Jardines fueron inaugurados el 24 de Julio de 1830, onomástica de la Reina Cristina, erigiéndose en el Salón principal el Templo de Flora, en el que se situaba el busto de la reina y en el sotabanco los siguientes versos.

*Dulce Cristina a quien España adora  
a ti cede su trono la alma Flora”*

La gran transformación del sector viene inducida tras el derribo de Puerta de Jerez, por el proyecto de abrir el interior de la ciudad murada hacia el sur; como uno de los ideales del Proyecto de Ensanche y Reforma Interior formulado a finales del siglo XIX. Este proyecto se materializa definitivamente con ocasión de la celebración de la Exposición Iberoamericana de

1929, en que se considera que la Ciudad Murada debe formar el Sector Norte de la Exposición. Esta actuación rompe el Salón y destina los terrenos, entre la nueva avenida de acceso al Puente San Telmo, el Paseo de las Delicias y Almirante Lobo, para edificar el Hotel Cristina. Con ello la superficie del jardín sufre una transformación total, según el proyecto del Ingeniero de Montes Juan José Villagrán, disponiéndose el nuevo Paseo Central del Cristina en continuación con las fachadas norte de la Puerta de Jerez.

Uno de los objetivos de la obra realizada para la Rehabilitación de los Jardines del Cristina, además de su fidedigna recuperación, tanto en sus elementos arquitectónicos y ornamentales como de la espléndida vegetación, ha consistido en integrarlos de nuevo a la escena urbana tras una época de aislamiento y abandono. Para ello han remodelado todo sus límites con la trama urbana. En su lateral con el Hotel Alfonso XIII y el Palacio de San Telmo, el Paseo de Roma ensancha su acerado al mismo tiempo que se urbaniza como apeadero terminal del transporte público para las líneas de autobuses urbanos, taxis, coches de caballo y una de las mayores bases de bicicletas de alquiler. Así, este enclave sirve para la aproximación máxima del transporte público rodado al centro histórico de Sevilla, justo en una de sus puertas principales – la Puerta de Jerez – que tras la apertura de la gran



Las afueras de la ciudad al Sur de la Puerta de Jerez. Grabado S. XVII. Salón y Paseo de Cristina tomada desde el río. Muelle de Viajeros. Sevilla 1833. Salón y Paseo de Cristina. Grabado del S. XIX

vía sevillana – Avenida de la Constitución – conecta el interior de la ciudad histórica murada con su exterior. Sin duda la nueva ordenación del Paseo de Roma, como terminal del transporte beneficia y mejora el carácter peatonal y amable de la ciudad suprimiendo el tráfico rodado entre el citado Paseo de Roma y la Calle Almirante Lobo. Pero aún hay más beneficios para la ciudad, sus habitantes y sus visitantes. El recorrido peatonal establecido en el eje del casco histórico, Avenida de la Constitución, se prolonga por el Paseo – Salón Central de los Jardines del Cristina. Esta operación urbana de enorme trascendencia, que de manera sencilla y sensible une los recorridos por las aéreas monumentales de Sevilla con uno de sus más bellos jardines hoy restaurados e integrados a la trama urbana, permite soldar la ciudad al río, al cauce histórico del Guadalquivir, donde sus antiguos muelles portuarios dejan paso a nuevos paseos del frente fluvial; a los lugares más abiertos de la ciudad como el reciente renovado Paseo del Muelle de Nueva York.

Pero además la integración de los jardines a la ciudad, siendo en lo fundamental lo expuesto, se materializa por convertir en espacio de sosegada estancia, lo que fue intensa calzada de tráfico rodado entre la Puerta de Jerez y el Puente de San Telmo. Lo que mermó el recinto propio del jardín tras la pérdida de su primigenia territorialidad anterior con la construcción del Hotel Cristina, privándole de su extremo noroeste y la presencia fascinante de la Torre del Oro, como punto de referencia de sus perspectivas ribereñas.

Para ello se hizo necesario idear la nueva configuración de esta gran superficie del jardín y convertir su actual aridez en un lugar sombreado y fresco, aclimatado y defendido de los rigurosos extremos meteorológicos de Sevilla. La Pérgola Vegetal que se ubica en el espacio de la antigua calzada hoy renombrada Paseo del Cristina, entre la Puerta de Jerez y el Puente de San Telmo, constituye un pórtico de planta rectangular alargado cubierto a modo de “Stoa”, mediante una sucesión de columnas - ligeras debido a su materialidad, esbeltez, ritmo, proporcionalidad y orden, en el que prevalece, solo elementos horizontales y verticales como en las arquitecturas clásica. Esta larga Pérgola Vegetal soporte de glicinias se ha concebido para instalar en ella dos kioscos – veladores, cuyos recintos acristalados y sus aéreas exteriores como terrazas bien ordenadas y dispuestas, hagan del Cristina uno de los lugares más atrayentes de la ciudad para disfrutar de la gastronomía sevillana al aire libre; potenciando sus formas tradicionales de relaciones sociales en torno a la gastronomía, aumentando su atractivo turístico. El establecimiento de estos kioscos-veladores puede equipararse a tantos otros existentes en parques, ramblas y paseos: Café de los Espejos en el Paseo de Recoletos de Madrid, o los veladores del Central Park en Nueva York.

El punto de conexión entre la Puerta de Jerez y los Jardines de Cristina se ha señalado con un nuevo hito urbano: la Fuente – Manantial que dedica Sevilla a los poetas de la Generación del 27. De traza horizontal se dispone



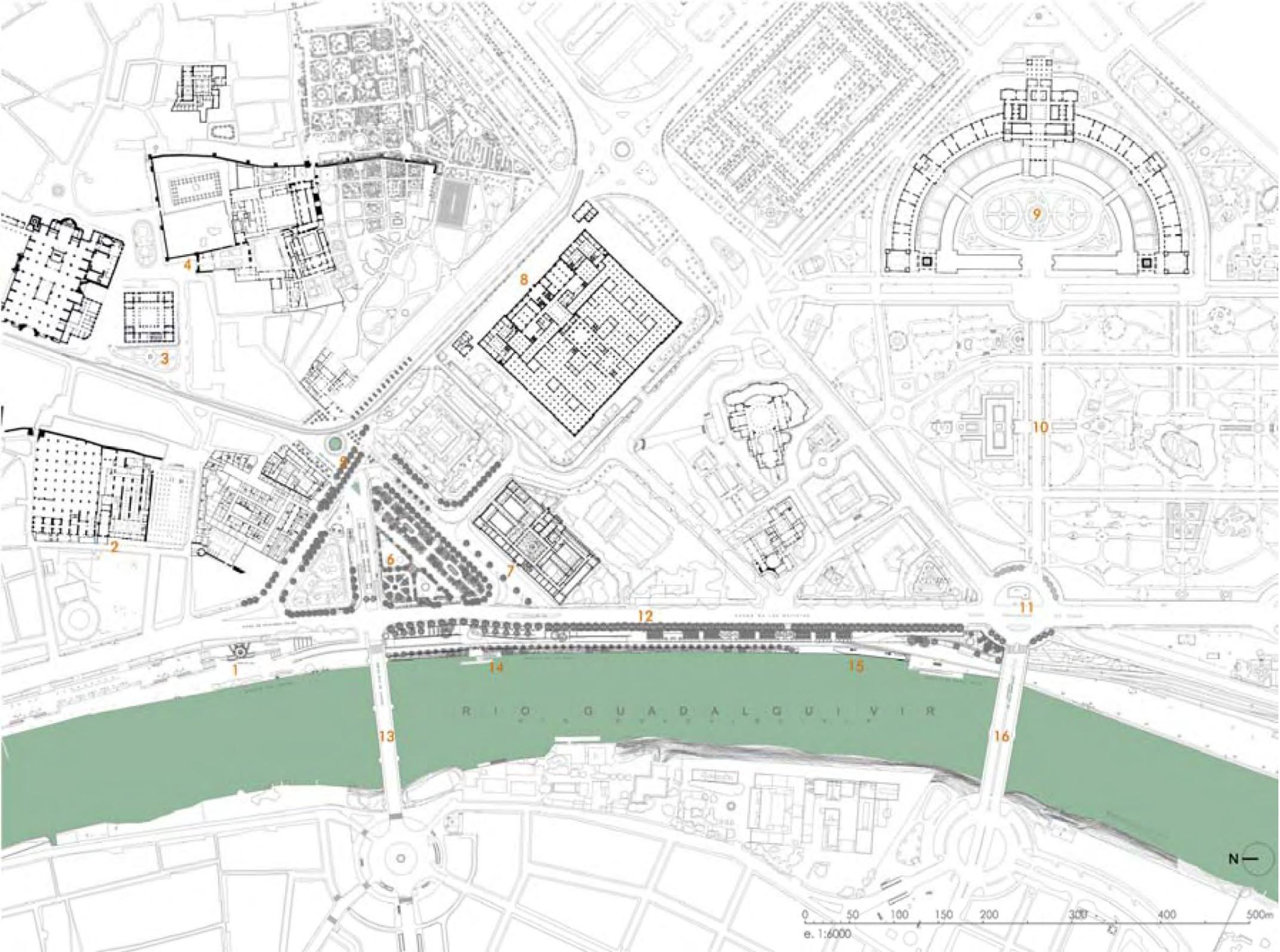
Salón del Paseo de Crisitna. Litografía de un cuadro de A.M. Esquivel 1833. Vista área de Sevilla y de los Jardines de Cristina en los años 20. Los Jardines de Cristina aislados por las vía circundantes. Años 80

como elemento de enlace y delimitación, de continuidad y definición soldando los ámbitos de la Puerta de Jerez y de los Jardines del Cristina. De planta triangular está formada por dos lados que señalan al Guadalquivir en las direcciones del Puente de San Telmo y de la Torre del Oro, cuya intersección forman el vértice del manantial del que brota el agua. El tercer lado de la fuente se orienta según la dirección del Paseo central de los Jardines, que coincide aproximadamente con la fachada de la Puerta de Jerez y la Avenida de la Constitución, conformando la Giralda el fondo de perspectiva. Así la forma de la fuente es homónima con las trazas del Hotel Cristina, siguiendo la evolución en el tiempo del ámbito. Su trazado establece con naturalidad el enlace de todos los ejes urbanos que en ella concurren. Respecto a la materialidad, está revestida en todos sus paramentos en mármol blanco macael, proveniente de las canteras de Almería. Son sillares de mármol de grandes dimensiones que prestan a la fuente firmeza y nobleza, luminosidad y resplandor. En los planos donde discurre y se embalsa el agua, el material de revestimiento elegido es la pizarra verde que presenta irisaciones de cobre. Estas placas de pizarra son de gran formato y espesor. Su corte natural presenta la exfoliación propia del material resaltándose su tonalidad verde agua que se asemeja a las del cauce del Guadalquivir. El cromatismo de la Fuente Memorial de la Generación del 27 de tonalidades blancas y verdes hace alusión a la seña de identidad de Andalucía. En su lecho brotes de agua

iluminados en la noche dibujan la constelación de la Osa Mayor, señalándonos el Norte.

El criterio para la intervención en el jardín se ha regido por la recuperación fiel de sus elementos ornamentales y vegetales, respetando su trazado regular, ordenándolos según jardines de la época y utilizando plantas de reconocida aclimatación en nuestra ciudad tradicionalmente plantadas en sus patios y jardines. Los parterres sombreados por las copas de los árboles verdaderos protagonistas del jardín han sido plantados con clivias y cintas, matizadas con un seto que lo delimita. Un enclave estratégico del jardín ha sido la Glorieta que se ha conformado alrededor de la lagunaria colocando un banco circular para aumentar la sociabilidad del jardín devolviéndole su carácter de salón urbano. En la plantación de la pérgola vegetal las plantas protagonistas son las glicinas y los coralitos que le dan una uniformidad.

Para la recuperación del Jardín Histórico se han repuesto y repuesto los bordillos de ladrillo visto que definen los parterres reparados los peldaños existentes, los bancos y muretes, procurando la fiel restauración de los elementos ornamentales fundamentalmente concebidos por la arquitectura del ladrillo y cerámica característica de su época de formación. Se han reproducido los jarrones florales originarios y sus basamentos, situados en todos los accesos a las glorietas del jardín. Se acometió la restauración de las Fuentes del Paseo de Vicente Alexandre, de la Pérgola Central de columnas de már-





Rehabilitación e Integración de Los Jardines del Cristina (2011). En la página anterior: Planta General. En esta página: Planta de Ordenación. Vista área de la intervención. Detalle de la Pérgola Vegetal. Dos vistas del restaurante y los veladores de la Pérgola Vegetal. (Propuesta del Concurso no ejecutada)



Paseo de Luis Cernuda, Salón Central. Glorieta de Miguel Hernández, Banco de reunión de la Lagunaria. Paseo de Vicente Alexandre. Paseo de Roma, Apeadero de los Jardines de Cristina. Paseo de Pedro Salinas. La Fuente Manantial de la Generación del 27

mol y sobrecubierta de madera, y de los monumentos existentes, especialmente el dedicado a Emilio Castelar, obra realizada en 1925 por el escultor sevillano Manuel Echegoyan. Las farolas de tipo fernandino y bancos de hierro fundido, modelo clásico, se han elegido por poseer estos elementos el diseño y el material originales de los jardines decimonónicos. El pavimento de albero repuesto, incluso ampliado, se considera el material más adecuado para los espacios públicos ajardinados de Sevilla. Idóneo por introducir frescor y color necesarios para el reflejo de la luz natural de la ciudad, y por su carácter ecológico, frente a los pavimentos pétreos. En las aéreas de conexión del jardín con la ciudad que lo circundan se han empleado baldosas de granito flameadas de gran formato y espesor y en las calzadas, adoquines de granito, asegurando la buena ejecución y durabilidad de la obra pública. Previamente, se ha renovado todo el sistema de saneamiento y la red eléctrica.

### La Generación del 27 y Sevilla

Como es sabido el acto fundacional de la Generación del 27 reunió a sus principales poetas en Sevilla en Diciembre de 1927, en un acto homenaje al insigne poeta cordobés Luís de Góngora y celebrar el Tercer Aniversario de su nacimiento. Góngora fue tomado como guía de la nueva generación de poetas y literatos que irrumpieron con fuerza y juventud en el panorama establecido de la cultura literaria española. A la hora de pensar esta recuperación del Cristina comencé a releer la obra poética de Vicente Alexandre y sus escritos, encontrando en una de sus publicaciones “Sombra del Paraíso”, la poesía titulada “A una muchacha desnuda”.

*Cuan delicada muchacha,  
tú que me miras con tus ojos oscuros.  
Desde el borde de ese río, con las ondas por medio,  
veo tu dibujo preciso sobre un verde armonioso.  
No es el desnudo como llama que agostara la hierba,*



Monolito a Luis Cernuda: “Donde habita el olvido”. Monolito a Emilio Prado: “Sueños”

*o como brasa súbita que cenizas presagia,  
sino que quieta, derramada, fresquísima,  
eres tú primavera matinal que en un soplo llegaste.*

*Imagen fresca de la primavera que blandamente se posa.  
Un lecho de césped virgen recogido ha tu cuerpo,  
cuyos bordes descansan como un río aplacado.  
Tendida estás, preciosa, y tu desnudo canta  
suavemente creado por las brisas de un valle.  
Ab, musical muchacha que graciosamente ofrecida  
te rebúsas, allá en la orilla remota.  
Median las ondas raudas que de ti me separan,  
eterno deseo dulce, cuerpo, nudo de dicha,  
que en la hierba reposas como un astro celeste.*

Es Jorge Guillén uno de los poetas del 27 que más trabajó por la publicación y reunión de todos los componentes considerados de la generación. En “Reviviscencias” dedica un poema al momento de la primera reunión de los miembros de la Generación del 27 en Sevilla del cual extraje estos versos, “A unos amigos”

*¿Aquél monumento es ya una leyenda?  
Leyenda que recoge firme núcleo.  
Así no se evapora, legendario  
Con sus claras jornadas de esperanza,  
Esperanza en acción y muy jovial,  
Sin postura de escuela o teoría.  
Sin presunción de juventud que irrumpe,  
Redentora entre añicos,  
Visible el entusiasmo  
Diluido en la luz, en el ambiente  
De fervor de amistad.  
Un recuerdo de viaje  
Queda en nuestras memorias.  
Nos fuimos a Sevilla.*

....

*Conchuyó la excursión.  
Juntos ya para siempre.*

Estos dos poemas inspiran la Fuente Memorial de la Generación del 27 y vienen a estar grabados sobre ella. En su conjunto el Memorial suscita el nacimiento de un río figurando un manantial que surge de un estrato rocoso y que en suave cascada llena el lecho concebido como un estanque. Sobre el manantial que brota, una delicada muchacha tendida lee plácidamente y evoca la “Musa de la Inspiración Poética”. En la determinación de las formas de la fuente ha intervenido el escultor Sergio Portela que es el autor de la escultura de bronce que la corona. Suspendida en el aire, descansa en un dintel sobre el río aplacado en el que se inscribe a modo de frontispicio “SEVILLA A LOS POETAS DE LA GENERACIÓN DEL 27”; siendo también la fuente-manantial homenaje de Sevilla al Guadalquivir. En su frente a la ciudad la fuente ofrece el agua de 3 caños como fuente de vida y cultura.

La dedicación de los Jardines del Cristina a recordar la Generación del 27, también se extiende a la denominación de sus Paseos, Glorietas y Pérgola Central, grabándose sobre piedra los nombres y versos de los principales poetas: Paseo Federico García Lorca, Glorieta Rafael Alberti, Paseo Luis Cernuda, Paseo Dámaso Alonso, Paseo Pedro Salinas, Glorieta Manuel Altolaguirre, Glorieta Emilio Prados, Paseo Joaquín Romero Murube, Paseo Vicente Alexander, Glorieta Jorge Guillén, Glorieta Miguel Hernández, Pérgola Gerardo Diego.

Uno de los más significativos poemas extractados es el que se le dedica al poeta Luis Cernuda, como homenaje de su tierra natal.

#### *DONDE HABITE EL OLVIDO*

*Donde habite el olvido,  
En los vastos jardines sin aurora;  
Donde yo sólo sea  
Memoria de una piedra sepultada entre ortigas  
Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios*

*Donde mi nombre deje  
Al cuerpo que designa en brazos de los siglos,  
Donde el deseo no exista.*

*(...)  
Allá, allá lejos;  
Donde habite el olvido.*

#### FICHA TÉCNICA

##### TÍTULO DEL PROYECTO:

**PROYECTO DE OBRAS DE CONSERVACIÓN DE LOS JARDINES DEL CRISTINA Y PEATONALIZACIÓN DE SU ENTORNO (AVENIDA DE LAS DELICIAS, AVENIDA DE ROMA, PASEO DEL CRISTINA Y PUERTA DE JEREZ).**

PROYECTO FINANCIADO CON FONDOS 5000 DEL GOBIERNO DE ESPAÑA

Presupuesto de las obras: **1.919.665,55 €**

Fecha de inicio y finalización: **Septiembre 2010 - Junio 2011**

PROMOTOR: **Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Sevilla**

AYUNTAMIENTO DE SEVILLA - Servicio de Rehabilitación y Renovación Urbana:

Arquitecto Coordinador del Proyecto: **Francisco José Barrera Campos.**

Arquitecto Técnico Director de Contratos de Obras: **Carlos de la Herrán Lumberas**

Arquitecta Directora de Contrato de Obras: **Margarita Valle Palacios.**

EQUIPO REDACTOR DEL PROYECTO:

Arquitecto Autor del Proyecto y Obra: **Antonio Barrionuevo Ferrer**

Arquitectos Colaboradores: **María del Mar Hernández Carrillo / Irene Espinosa Sánchez del Villar / Isabel**

**Caperta Maia Caldeira / Elisa María Ramiro Agudo**

DIRECCIÓN FACULTATIVA:

Arquitecto, Autor del Proyecto y Director de Obra: **Antonio Barrionuevo Ferrer**

Arquitecto Técnico, Director de Ejecución y Coordinador de Seguridad y Salud en fase de Ejecución: **Daniel**

**Villegas Morón**

COLABORADORES:

Asesor de jardinería: **José Elías**

Estructurista: **José Antonio Reboreda.**

Escultor: **Sergio Portela**

Selección de Poemas: **Antonio Barrionuevo, Pilar Urbano**

EMPRESA CONSTRUCTORA: **CONTRAT Ingeniería y Obras S.A.**

Director General: **José Luís Río**

Delegado de Andalucía Occidental: **Antonio Zambonino Púlito**

Jefe de Obra: **José Miguel Galiano Pérez**

Jefe de Obra y Jefe de Producción: **David Linares Pérez**

Encargados de Obra: **Miguel Martínez, Antonio Román**

Topógrafo: **Cristóbal Gamero**

Administrativa de la obra: **Eva Verdugo**

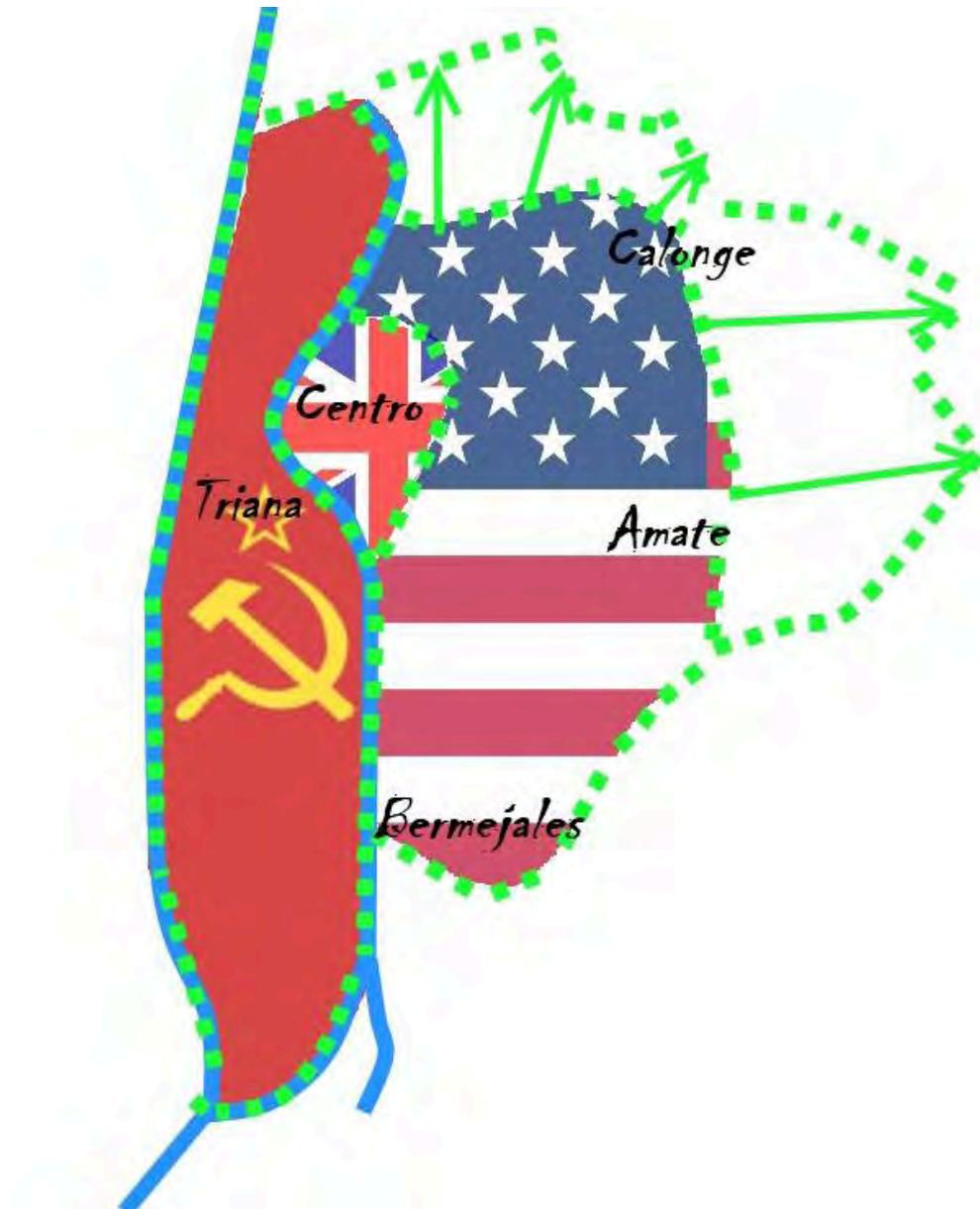
FOTOGRAFÍAS PROFESIONALES:

Fotógrafo de Arquitectura: **Clemente Delgado**

OTRAS FOTOGRAFÍAS:

Arquitectos: **Cesar Portela-Jardón / Antonio Barrionuevo Ferrer / Isabel Caperta Maia Caldeira**





## Casete número 3

Rafael Serrano Bello

*(Fuertes toses, carraspeo)*

*(Voz de anciana)*

...¿sabes...? esa falsa incertidumbre en no querer admitir en qué momento exacto de la noche cayó el Muro de Berlín... que no es más que un motivo para prolongar el festivo incidente (ya sabes cómo se ponen dos berlineses de cierta edad cuando se emborrachan: recordemos juntos una vez más aquella noche, dime otra vez que dejaste a los niños con tu hermana soltera y dime otra vez por qué tu hermana soltera no estaba ya en el Muro y cómo es que aceptó a quedarse con los niños, bla, bla, bla).

*(Voz de muchacha)*

Me suena, sí.

*(Voz de anciana)*

Pues una incertidumbre parecida, así, artificial, residía en la afirmación de Vicente de que no se sabía a ciencia cierta quién había sido el primero que dijo que María Jiménez cantaba con el coño.

El deseo por parte de Vicente de emborronar la autoría de la garbancera frase sobre la cantante sevillana (que María Jiménez cantaba con el coño fue

afirmado por la propia María Jiménez) era un intento por su parte de hacer leyenda de un personaje que no merecía sino un especial de *Cine de Barrio*. Vicente fue comprando todos sus discos, aceptó sus bandazos de estilo, se compungió ante la noticia de la muerte de la hija de la Jiménez en un accidente en el 85.

Él sabía que no debía de hacer sonar ninguno de sus vinilos en mi presencia, pero bien que los dejaba a la vista. Para más inri, María Jiménez resultó ser de la CIA.

*(Voz de muchacha)*

Pero un momento, un momento, vamos a llevar un orden. ¿Cómo os conocisteis Vicente y tú? Quiero decir, de verdad.

*(Toses. Pausa de medio minuto)*

*(Voz de anciana)*

"De verdad". Ah, es un placer para un espía el poder sincerarse, aunque sólo sea para demostrarse a sí mismo que todavía es capaz de decir la verdad... veamos,...

Fui destinada a Sevilla en 1961. ¿Cómo era aquello?... *Nochnoy zefir / Struit efir / Shumit / Bezbit / Gvadalkvivir*<sup>1</sup> ¡Valiente cursilería! Ese poema estaba en el dossier que me leí durante el vuelo que me llevó a Sevilla por primera vez, una carpetita con tres pamplinas que me habían entregado en Berlín sobre Sevilla, una especie de guía de viajes que no servía absolutamente para nada. Incluso el mapa que contenía, anterior a la Guerra Civil española, estaba ya obsoleto. Hemos mejorado mucho, ya lo creo.

Mi misión era la de reclutar como agente doble a un sevillano que al parecer trabajaba para los servicios secretos británicos. Este agente parecía poder tener información acerca del paradero de un ex-militar nazi de alto rango. Tenía como afición el coleccionismo de memorabilia nazi, dagas de las SS, medallas, granadas inutilizadas, ese tipo de cosas, y se sospechaba que algunos de sus proveedores eran nazis en apuros económicos.

En la ficha que me habían entregado de él rezaba:

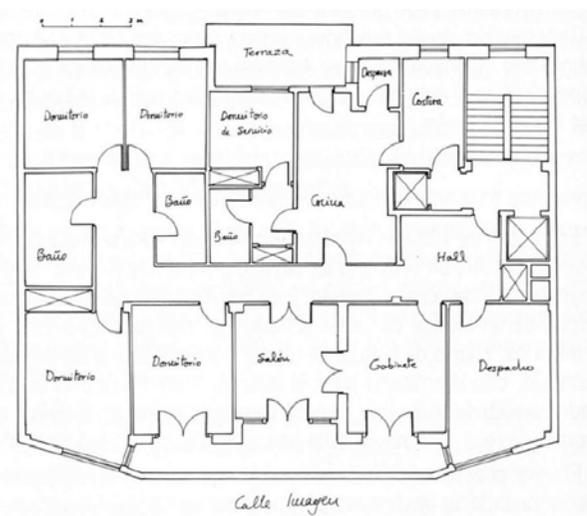
Nombre: Vicente Expósito Navarro. Nombre en clave: *Vicente*.  
Profesión: Oculista

Recuerdo que pensé "¿Quién es tan incauto, o tan payaso, como para utilizar como nombre en clave su propio nombre? ¿Así habían adiestrado los británicos a sus agentes en Sevilla?"

Vicente vivía desde el año 56 en la calle Imagen, en una de esas grandes viviendas construidas gracias a haber declarado en ruina varios bloques, haberlos expropiado por la seguridad de los inquilinos, y haber realojado a éstos en otras viviendas fuera del casco antiguo y que no podrían costearse a largo plazo<sup>2</sup>. Pisos enormes ¿Qué hacía un oculista soltero ocupando uno de ellos? Hoy en día la gente cambia de gafas cada año, pero en los cincuenta una óptica no era un negocio tan boyante. Este Vicente podía ser más de lo que aparentaba ser.

1. PUSHKIN, A. "(...) Del céfiro nocturno / éter fluye. / Bulle, / huye / el Guadalquivir (...)". *Ispanskij romans*. 1827. Traducción de Eduardo Alonso Duengo.

2. FERNÁNDEZ, V. "La reforma interior de Sevilla entre 1940 y 1959". Universidad de Sevilla y Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1992, p140.



Proyecto de vivienda en la calle Imagen (1954)

### *(Silencio de medio minuto)*

Una semana después de que abriera las puertas de mi flamante piso en la calle Asunción, desde Moscú nos avisaron, el sábado 12 de agosto de aquel 1961, de que el Muro de Berlín sería erigido durante la noche. Pensé que lo del Muro inquietaría al tal Vicente, haría más difícil su reclutamiento, así que me di prisa, tanta, que aquella misma noche yo ya estaba desnuda y encima de Vicente, que era nada, muy poquita cosa, cuarenta y tres años, con bigotito a la moda del régimen, piernas escuálidas, olor a Flöid, muy amable y muy paciente, quizás por deformación profesional.

Todo en él me resultó irritante en los primeros lances de nuestro encuentro. Contaminado por la idea del amor que los americanos con sus películas imponían a medio mundo<sup>3</sup>, Vicente parecía insistir con sus caricias en que aquello era un lance amoroso y no pura lujuria, terreno en el que yo me sentía más en mi salsa. En la escuela de espías de la KGB nos habían

3. GIDDENS, A. "La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas". Ediciones Cátedra, 1995.

enseñado que ese amor romántico que pretendía desde el principio Vicente no era sino una maquiavélica técnica de opresión capitalista. Entre polvo y polvo, sentí pánico: ¿y si yo estaba jugándomela con un maestro del espionaje, uno que me superara en Destreza Amatoria Manipulativa?

Por precaución, hallándome como te digo encima de él, decidí “meter la segunda marcha”. Así llamábamos en la escuela de espías a sacarnos el pene de nuestro contricante y llevarlo hacia atrás (como quien mete la segunda marcha), para así poder introducirnoslo por detrás. Aquella modalidad de penetración, se nos había dicho, era una herramienta de dominación del hombre sobre la mujer, el fin último del capitalismo. Por tanto lo mejor era hacerlo una misma, desactivando así toda fantasía futura masculina al respecto. Un poco como ese dicho, “a la cárcel vas a venir a robar”. Coloqué la punta de su pene a la entrada, y descendí sobre él teniendo en mente el giro zen que nos habían enseñado: yo era el queso que cortaba el cuchillo. Un solo, lento y continuado tajo. *Struit efir / Shumit / Bezhit*. Los ojos de Vicente brillaron en la penumbra al percatarse de por dónde iba yo (o más bien de por dónde iba él) y con la diplomacia con la que quitaría unas gafas de sol caras de manos del hijo pequeño de una buena clienta, me apartó de sí.

Este primer encuentro con Vicente me recordó que en Berlín las mujeres eran muy reticentes a conceder sexo anal a sus parejas (¿dónde estabais escondidos -decían- cuando los rusos nos violaban por detrás en vuestra derrota?). Como te he dicho, cualquier hecho en una ciudad parece que tenía (tiene) su reflejo en la otra. En esa relación de homología, el tiempo también entraba en juego. A veces me he entretenido en pensar qué sucedería en Berlín dentro de diez años si yo plantaba un rosal en Sevilla, o si demolía la catedral con explosivos. Aunque, quizás, esos posibles actos míos no serían sino una réplica a algo sucedido en Berlín.

*(Tintineo, quizás una cucharilla en una taza. Medio minuto de silencio.)*

Ay cariño, ¿Por dónde iba?...

*(Voz de muchacha)*

Tu primera vez con Vicente.

*(Voz de anciana)*

Sí, eso, Vicente, claro. Vicente.

Tenía las piernas de un niño.

Cuando llegué a mi casa, yo todavía estaba en su cama. Resultaba que, entre una cosa y otra, el pequeño oculista me había recordado que yo tenía un cuerpo. Pensé que no correría ningún riesgo si volvía a repetir la experiencia. Al fin y al cabo, era como si me atrajera mi cuerpo, y no el suyo.

Sube la persiana, haz el favor. No hay por qué gastar tanta luz.

*(Ruido de persiana.)*

Realmente no sé qué hubiera podido hacer yo como agente si Vicente no hubiera sido coleccionista de objetos nazis. Con la cama yo no obtenía nada (salvo mi propia satisfacción), y sin embargo Vicente se mostraba muy agradecido y parlanchín cuando yo le facilitaba una máscara antigás alemana o una pistola Luger, objetos que me hacían llegar desde el Centro de Documentación de Berlín, donde los aliados guardaban parte del material requisado a los nazis (y no exclusivamente documentos). Yo le decía que me los enviaban unos conocidos que tenía en aquella ciudad.

Lo primero que le regalé, ese mismo año del 61, fue una gorra blanca de la Luftwaffe, forrada de piel de carnero. Le insté a que se la probara (a veces una tiene la necesidad de burlarse de su amante).

“No sería adecuado”, me dijo. Una hora más tarde recibía de él la primera de las informaciones que me proporcionaría, la de la Operación Clavel<sup>4</sup> <sup>5</sup>. Yo no le había pedido que me lo contara (al fin y al cabo mi objetivo era el ex-coronel de las SS).

4. Diario ABC (edición de Andalucía) del 20 de diciembre de 1961, página 31 y siguientes.

5. Diario ABC (edición de Andalucía) del 17-12-1961, p75.

El Muro de Berlín, como es sabido, fue construido tras el segundo bloqueo soviético a Berlín Occidental. El primero, el del año 48, había sido burlado por los aliados occidentales gracias al establecimiento del puente aéreo. Llegaron a efectuar novecientos vuelos al día para llevar todo tipo de bienes a aquellos malditos berlineses capitalistas sedientos de Coca-Cola. En el 61, el segundo bloqueo que intentamos establecer sobre Berlín Occidental tampoco salió bien, y de ahí que acabáramos construyendo el Muro.

Así que cuando en noviembre el Tamarguillo se desbordó, inundando barrios enteros de Sevilla y dejando sin casa a mucha gente, los americanos quisieron hacer ver al mundo que no olvidaban Berlín, y usando de tapadera al locutor Bobby Deglané montaron en diciembre una caravana humanitaria de 142 camiones en Madrid con destino a Sevilla, a la cual llamaron Operación Clavel. Una manera que tenían los americanos, me dijo Vicente, de recordarnos a los rusos el exitoso puente aéreo del 48, de decirnos que el Muro no les detendría. Yo le repliqué que no me parecía que Sevilla fuera un escenario tan importante como para mandar desde ella un mensaje al mundo.

En cualquier caso fue para mí una sorpresa el que Vicente tuviera contactos entre algunos agentes americanos que al parecer habían recalado como yo en Sevilla. Por Vicente supe, unos días antes de que llegara a Sevilla la caravana de camiones, que también había una avioneta involucrada en la operación.

*(Medio minuto de silencio)*

La avioneta que sobrevolaba la caravana de la Operación Clavel, fotografiándola, se estrelló en el Polígono de San Pablo, matando a veinte personas.

Esa noche Vicente me abrió la puerta de su piso abatido, me acusó entre sollozos de haber pasado la información a la KGB para que derribara el avión. Me dijo, dándome la espalda, que no quería verme nunca más. Yo lo negué todo, le imploré que entrara en razón, traté de demostrarle que la URSS no sacaba nada

c o n



Accidente de la avioneta que acompañaba a la caravana de la Operación Clavel

aquello. Ofrecí los mismos argumentos que a mis superiores un día antes, los cuales, al recibir de mi parte la información de la existencia de la avioneta, habían ordenado que fuera sabotada.

Le toqué el hombro, y él dio un paso hacia adelante para rechazar el contacto. Pensé en ofrecer mi cuerpo para que se deshiciera de su rabia, pero tras nuestro primer encuentro él me había extraído todas las balas de ese revólver. Me quedé muda, y sólo entonces él se volvió, me abrazó y me dijo que me creía. Es curioso cómo, en castellano, la declaración de amor de un espía es fonéticamente similar a la de un civil.

Meses más tarde comenzaron las obras del desvío del cauce del arroyo del Tamarguillo, y tras un poco de trabajo de campo llegué a saber que el material necesario para las obras había sido transportado en varios de aquellos 142 camiones de la Operación Clavel. Mis superiores enfurecieron al saberlo, como si los americanos nos la hubieran jugado, aunque en aquellos años yo no alcancé a comprender la causa. Yo defendí a Vicente ante mis superiores, sin saber muy bien de qué. Él no podía haber estado al tanto del plan de los americanos. Era imposible, les dije; me dije. Pregunté acerca del plan, y recibí la callada por respuesta.

Vicente y yo comenzamos a vernos no sólo en su casa o en la mía, sino en parques, en el cine, en las calles de Sevilla. Hay que reconocer que la primavera aquí es imbatible. Y echar un polvo con todas aquellas cornetas lloriqueando tenía su punto.

Y, sí, en algún lugar, tras una cascada de buganvillas, bajo un paso de palio, en el interior de una de las campanas de la Giralda, se escondía un nazi, y mi deber era encontrarlo. Pero aprendí que, gracias a Vicente, podía proveer a mis superiores de otras informaciones, chivatazos, algún plano militar, alguna foto que podría destapar un escándalo. Un goteo de información no muy espectacular, pero que parecía ser suficiente como para que la misión inicial no pareciese tan urgente.

Al año de conocernos, Vicente comenzó a insistir en que visitásemos Berlín. ¿No tendríamos acaso en mis conocidos, esos que me enviaban objetos para su colección, a unos perfectos guías locales? Seguro que en los mercadillos él podía encontrar todavía algunos tesoros a precio de ganga. Se moría de ganas de ver dónde decía la versión oficial que se había suicidado Hitler (él se negaba a creer que Hitler se hubiese suicidado). A mí me repugnaba su atracción hacia todo este tipo de cosas, pero ¡yo echaba tanto de menos mis años en Berlín! Había estado allí desde el final de la guerra hasta el 61 en que me destinaron a Sevilla. Había visto cómo aquella ciudad

resurgía de sus cenizas. Sé que cualquier ciudad acaba resurgiendo cuando es devastada, pero yo viví cómo los berlineses lo hacían con Berlín, y a pesar de que llegué pensando que se merecían hasta la última bomba que les había caído encima, todas y cada una de ellas, me había resultado inevitable el acabar ayudándoles. Yo todavía conservaba amigos allí, personas que no tenían nada que ver con el espionaje.

Así que dejé que insistiera un poco más, y acabamos yendo. Mira, acércame ese libro. O bueno, ábrelo tú por el marcador y lee el comienzo, lo que está subrayado. Es una novela de espías entretenidilla.

*(Voz de muchacha)*

*“¿Qué se siente al saludar a una chica con la cual se ha estado a punto de contraer matrimonio mucho tiempo atrás? ¿Qué se siente al verla esbozar la misma sonrisa cautivadora y notar que su mano le aprieta a uno el brazo en un gesto ya casi olvidado? ¿Acaso las arrugas provocadas por su sonrisa no le obligan a uno a preguntarse qué ratos maravillosos se ha perdido? Esto era lo que yo sentía hacia Berlín cada vez que regresaba.”<sup>6</sup>*

*(Voz de anciana)*

Yo pude volver a ver a gente querida, a tus padres, por ejemplo, y dejé que Vicente deambulara algunas mañanas por los mercadillos, las tiendas de anticuario y los memoriales, algo que a mí no me interesaba para nada.

¿Sabes una cosa? Yo quería evitar ver el Muro. Tenía la certeza de que si lo veía mi lealtad hacia el partido flaquearía. Así que cada vez que cruzaba la frontera entre el lado occidental y oriental, como íbamos en el coche de unos amigos, yo cerraba los ojos. Nos paraban, miraban nuestros pasaportes, nos dejaban pasar. Ya sabes que un occidental podía atravesar la frontera en ambos sentidos; eran los berlineses orientales los que estaban atrapados. En todos estos años habré visitado Berlín unas diez veces, tras aquella primera vez. Nunca vi el muro. Claro, lo he visto en la televisión, en fotografías...

6. DEIGHTON, L. “El juego de Berlín”. Planeta.1984.

*(Medio minuto de silencio)*

La caída de los grandes ideales era fácil de comprobar en una ciudad como Berlín, el descreimiento del posmodernismo campaba a sus anchas, generando un proceso de desmitificación constante. Por el contrario, Sevilla, como parte de una España autárquica, no había vivido este desencanto (al fin y al cabo no había tenido la ocasión de sentirse demasiado ilusionada), y seguía viviendo de elevarse a los altares. “¡Oh gran Sevilla, Roma triunfante en ánimo y nobleza!”<sup>7</sup>. Sí, pero “*Me espanta esta grandeza*”. *Me espanta*. Mira que hay verbos.

En fin... ¡La evolución de Berlín era tan distinta a la de Sevilla! No me refiero sólo a lo visible de la ciudad. Por ejemplo, en Berlín Occidental una se encontraba con que, como espero que sepas, la ciudad no formaba parte de la República Federal de Alemania (la Constitución federal no era de aplicación allí). Y si bien todo el mundo hacía la vista gorda en la práctica, no podías votar en las elecciones federales... y los varones estaban exentos del servicio militar. Ese detalle hacía que muchos jóvenes (sobre todo los jóvenes de mentalidad más joven) de la RFA se mudaran a Berlín Occidental para librarse del servicio, asegurando así a la ciudad una transfusión continua de sangre nueva. Por el contrario, en Sevilla, la asfixia provinciana fue siempre tal que este tipo de jóvenes acababa huyendo de la ciudad si podía o buscando un hueco pequeño donde refugiarse su espíritu, en el que acabaría secándose lentamente. Así sucedió con los roqueros que se quedaron en Sevilla. Curtidos y con la dulzura con sordina, como los higos secos, Sevilla les había drenado la vida, y cuando se disponían en su vejez a drenársela a su vez a alguna joven forastera, si ésta preguntaba que por qué no se habían marchado, respondían que un amor, que sus padres, que sus hijos, que la hipoteca.

Con los años el juego de homologías entre Sevilla y Berlín se hizo tema recurrente en las conversaciones que tenía con Vicente. Recuerdo que una vez le comenté en broma que parecía que, si al alcalde Luis Uruñuela le hubiese dado un buen día por erigir un obelisco en mitad de Sierpes, en Unter den Linden habría aparecido de la noche a la mañana un profundo pozo.

7. CERVANTES, M. “Al túmulo del rey Felipe II en Sevilla”. 1598.

La relación de homología enlazaba las dos ciudades, bastaba seguir el hilo invisible de la proyección de un concepto en una ciudad hasta un objeto de la otra, de una persona a un evento, de una corriente a un plan.

Sólo una cosa me parecía que compartían las dos ciudades: en Sevilla, tenía la sensación de que cada vez conocía la existencia de más y más espías. Creo que fue en los ochenta cuando Vicente... Ay, perdona, cariño, ¿tú tendrás hambre, no? ¿De verdad? Bueno, acabamos esta cinta y te hago una tortillita. Y te frío unas acedías.

Pues eso, que sería en los ochenta cuando Vicente comenzó a viajar por su cuenta a Berlín. Yo ya me había asegurado de que sus contactos (propietarios de tiendas de antigüedades) no me podían ser útiles. Gente, en cualquier caso, secretamente nostálgica del régimen nazi, escoria que todavía sacaba provecho del III Reich mercadeando con su parafernalia de chiflados.

Ahora, con la perspectiva de los años, veo que cada uno de aquellos viajes lo cambió un poquito. Pero poco a poco no se nota la diferencia.

En las antípodas de la mirada, a la vez descreída y retadora, de Nina Hagen (la María Jiménez berlinesa), podía encontrarse las hechuras de eunuco del exalcalde sevillano Manuel del Valle, tirando el 26 de mayo de 1990 de una cuerda prendida a uno de los paños del muro de Torneo para hacerlo caer, con la ilusión con que un niño jalaría de la guita de un globo. No se podía comenzar a derribar un muro de una manera más cursi, y se lo comenté a Vicente mientras formábamos parte de los pocos espectadores del momentazo. La mecánica del acto era ridícula, a pesar de que, por decirlo así, a la sombra de esos escasos metros de muro de muestra se encontraban guardados centenares de marginados, putas y yonquis del centro de Sevilla.<sup>8</sup>

-¿Y a quién le importan?- me respondió Vicente.

La respuesta de Vicente me molestó, y no debería de haberme molestado. Tendría que haberme comportado de manera más profesional, haber abierto en mi cerebro una carpeta y etiquetarla con la fecha de aquel día.

8. RODRÍGUEZ, A., COBOS, R. Grupo 7.

(Toses)

La vida de un espía, corazón, es un continuo sospechar que se cuece algo gordo, y prácticamente nunca lo es. Te pasas el tiempo persiguiendo pistas falsas cocinadas cariñosamente para ti, o construyendo con mimo pistas falsas para tus enemigos, transformándote de ratón a gato y viceversa. Y todo se vuelve un poco como en el cuento de Pedro y el lobo. Aprendes a ignorar. Giras una y otra vez la lámina lenticular, viendo alternativamente una y otra imagen, la que reconforta y la sospechosa, hasta que al fin te detienes, colocándola de manera que puedas ver sólo la que no supone una amenaza.

Fue la mano de Vicente la que apreté, para que me infundiera valor, cuando visité en la Expo del 92 el Pabellón de Alemania. Sabía ya que en el interior me encontraría algo de lo que había estado huyendo durante treinta años. Y era su mano la que apretaba para vencer ese miedo, mientras esperábamos en la cola para entrar.

El trozo del Muro que se exhibía<sup>9</sup> tenía forma de L. El palito horizontal de la L quedaba del lado oriental, bajo tierra, e impedía derribar el Muro embistiéndolo con un camión.

No pude parar de llorar hasta que salimos de allí. Vicente me tuvo que sentar en un banco.

Lloré por el partido, por lo que le había hecho a Berlín, por los camaradas caídos. Por la vida que no viví en aquella ciudad.

(Medio minuto de silencio)

Bah, espejismos<sup>10</sup>.

Ahora ese trozo de Muro está en Isla Mágica. ¿Te lo puedes creer?<sup>11</sup>

9. Diario ABC (edición de Andalucía) del 24 de mayo de 1992.

10. CAVAFIS, C. “(...) Así como tu vida la arruinaste aquí / en este rincón pequeño, en toda tierra la destruiste”. La ciudad. 1910. Traducción de Miguel Castillo Didier.

11. <http://esasevilla.blogspot.com.es/2012/01/el-muro-de-berlin-en-sevilla.html>

En fin, al día siguiente solicité mi retiro, y me fue concedido.

Me propuse hacer las cosas que siempre había querido hacer: dar clases de yoga, comerme una hamburguesa en un MacDonald's, apuntarme a un club de lectura y proponer a Pushkin para luego ponerlo a parir.

Así fue como supe de Alfonso Grosso, al leer en el club su Florido Mayo. En esta novela homenajeaba al Ulises de Joyce. O más bien le pedía ayuda, como si necesitara romper una muralla invisible que aislara Sevilla del resto del mundo. Acababa su novela con la misma frase con la que Joyce había acabado su Ulises<sup>12</sup> una afirmación de la vida que, al utilizarla Grosso, se volvía desesperación. Tipo difícil, Grosso. Su carácter facilitó que lo marginaran, y, el barroquismo de Florido Mayo, que no fuera leído.

Y hete aquí que investigándolo llegué a saber que Alfonso Grosso también era un espía, de los israelíes.

Yo, tras décadas dedicada al espionaje, había acabado por encontrar normal usar tinta invisible y no poder ver lo que escribía, así que al leer a Grosso, un espía que escribía con tinta china, no podía evitar el sentir cierta atracción hacia su figura. Pasé la novela a Vicente, y, al despreciarla éste, por despecho hice en secreto una visita a Grosso en el sanatorio en el que moriría un año más tarde de Alzheimer. Decían que Grosso había olvidado que había sido escritor<sup>13</sup>, como si la tinta que hubiese usado al escribir fuese de broma, de esa que desaparece. Tonta de mí, pensé que Grosso podría ser mi María Jiménez.

Fue horrible encontrarme con él, horrible. Grosso, con el pelo enmarañado y los ojos desorbitados, me vio entrar en su habitación, alzó un dedo hacia

12. GROSSO, A. “(...) aunque ya sé que es tarde para empezar de nuevo con treinta años de retraso porque quizá de haberte conocido entonces *yo te hubiera rodeado con mis brazos sí y atraído hacia mí sí podrías haber sentido mis senos todo perfume sí mi corazón hubiera latido como loco y hubiese dicho sí yo quiero sí*”. Florido Mayo. 1972. (En el entrecorillado, en cursiva, la frase final de Ulises, que también es usada como frase final por Grosso)

13. JARQUE, F. [http://elpais.com/diario/1995/04/12/cultura/797637616\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1995/04/12/cultura/797637616_850215.html), El País, 12 de abril de 1995.

mí y comenzó a gritar ¡TODOS ESPÍAS! Volcó su cama, se parapetó detrás, y siguió chillando ¡TODOS! Me tiró un vaso, una zapatilla, y un cuaderno.

Y en el cuaderno, que recogí, encontré este mapa.

Al principio pensé que no era más que la obra de un loco. Todo el cuaderno estaba lleno de garabatos, nombres, disparates. Pero aquel mapa me recordaba algo, y tardé una semana en saber qué.

Mira aquí. Parece que hay dibujada como una especie de expansión de la zona bajo el dominio de la bandera americana. Esa nueva “frontera”, a donde señalan las flechas, coincide exactamente con el actual cauce del Tamarguillo. Sí, ese que te he dicho que fue desviado en el 61, con el material de construcción traído en secreto por los americanos gracias a la Operación Clavel.

*(Voz de muchacha)*

Joder.

*(Voz de anciana)*

Si, querida. En el último año me he entrevistado con camaradas retirados, que ya no tienen nada que perder y lo largan todo. He investigado siguiendo las notas del cuaderno de Grosso. Y las conclusiones son las que ya te comenté ayer. En la Conferencia de Yalta, Churchill, Stalin y Roosevelt no sólo decidieron qué hacer con Europa, o si crear o no la ONU. Decidieron qué hacer con nosotros, los espías. Con tanto paranoico suelto. Y nos mandaron aquí, por millares, con misiones falsas. El mapa muestra la división territorial pactada, a la manera en que se hizo en Berlín, y la posterior expansión territorial americana del año 61, probablemente violando el acuerdo original.

*(Voz de muchacha)*

Pero en Berlín había también una zona bajo dominio francés.

*(Voz de anciana)*

Supongo que en Sevilla quisieron hacer algo más serio. Los franceses no son gente seria.

*(Voz de muchacha)*

El tener una segunda vida de espías, tras la anodina fachada oficial, explicaría el carácter que he observado en los sevillanos: abiertos en un principio al forastero, tienden a cerrarse más tarde, cuando el recién llegado se aproximaba peligrosamente a la superficie de sus secretos.

*(Voz de anciana)*

Es posible, es posible. ¡Hay tantas consecuencias en las que pensar!

Y, ojo, no guardo rencor a mis superiores. *Struit efir / Shumit / Bezhit*. La vida no tiene sentido, pero hay que vivirla como si lo tuviera. A mí me facilitaron esa tarea. Al fin y al cabo, yo debía lealtad a un régimen comunista. Quizás me hubiera resultado más complicado encajar el golpe si yo hubiese sido americana.

Y, ahora sí, te voy a hacer esa tortillita, digas tú lo que digas.

*(Voz de muchacha)*

Pero ¿y Vicente?

*(Medio minuto de silencio. Un clac-clac-clac de batir de huevos acompaña a la voz de anciana y hace que sean difíciles de entender algunas palabras)*

Uy, eso te lo cuento ya mañana, mi vida. (...) Vicente había leído unas notas de Himmler (...) expediciones por Asia<sup>14</sup>, disparates de astromancia, telurismo, ocultismo, en las que se recogía cómo antiguos lamas tibetanos creían que los contrarios se atraen para unirse y destruirse, (...) que el ying-yang no es sino el esquema eterno para la fabricación de una bomba mis-

14. HALE, C. “La cruzada de Himmler”. Inedita Ediciones. 2011.

tica, (...) puede tener cualquier tamaño, basta encontrar dos cosas totalmente opuestas y juntarlas, o crearlas de la nada o de algo ya existente (...) y cómo Vicente había dedicado gran parte de su vida, junto con otros filonazis, a hacer una Sevilla que fuera la antítesis de Berlín, (...), especulación inmobiliaria (...) provocando una especie de atracción magnética potentísima entre las dos ciudades (...) de la corteza terrestre y las uniera y encajara como las dos partes de una galleta de El Príncipe, (...) en el firmamento hasta abrir un agujero a otra dimensión donde aguardaban legiones de (...)

*(Cesan los clac-clac-clac)*

En definitiva, ese es el motivo por el que abandoné a Vicente. No quería pasar lo poco que me quedaba de vida junto a un loco de remate. Mañana te contaré lo del juicio por exaltación de ideología nazi.

A la que se casa, yo la mataba. Tú no te cases.

Y por supuesto que yo no creo en todas esas tonterías del ying y el yang, claro que no. Pero, a veces, por ejemplo, escucho en la televisión acerca de los esfuerzos integración entre berlineses del Este y del Oeste<sup>15</sup>, y caigo en la cuenta de cómo en Sevilla se han diseñado los PGOUs de manera contraria, trazando corredores que no hacen sino fragmentar la ciudad, separar aún más a cierto tipo de gente de cierto tipo de gente<sup>16 17</sup>. y me quedo pensando: ¡mira, Valentina, que si resulta que al final el tontorrón éste...!

*(Medio minuto de silencio)*

¿Cómo está? ¿Quieres más sal?

15. PRADEL, M., "Innovación social, gobernanza urbana y desarrollo económico: una comparativa entre dos barrios de Berlín". XI Congreso Español de Sociología. 2013.

16. DIAZ, I. "Cambios en la geografía social de Sevilla. 1981-2001" Cuadernos Geográficos, 46. 2010-1, pp139-161.

17. DIAZ, I. "Miedo y asco en Sevilla: especulación y espectáculo en el planeamiento postdesarrollista". Jornadas contra la depredación de los bienes comunes. Ciudad, territorio y capitalismo. Madrid. 10-12 de noviembre de 2011.

**ARCHIVO SML**  
sevilla\_mapa\_guía





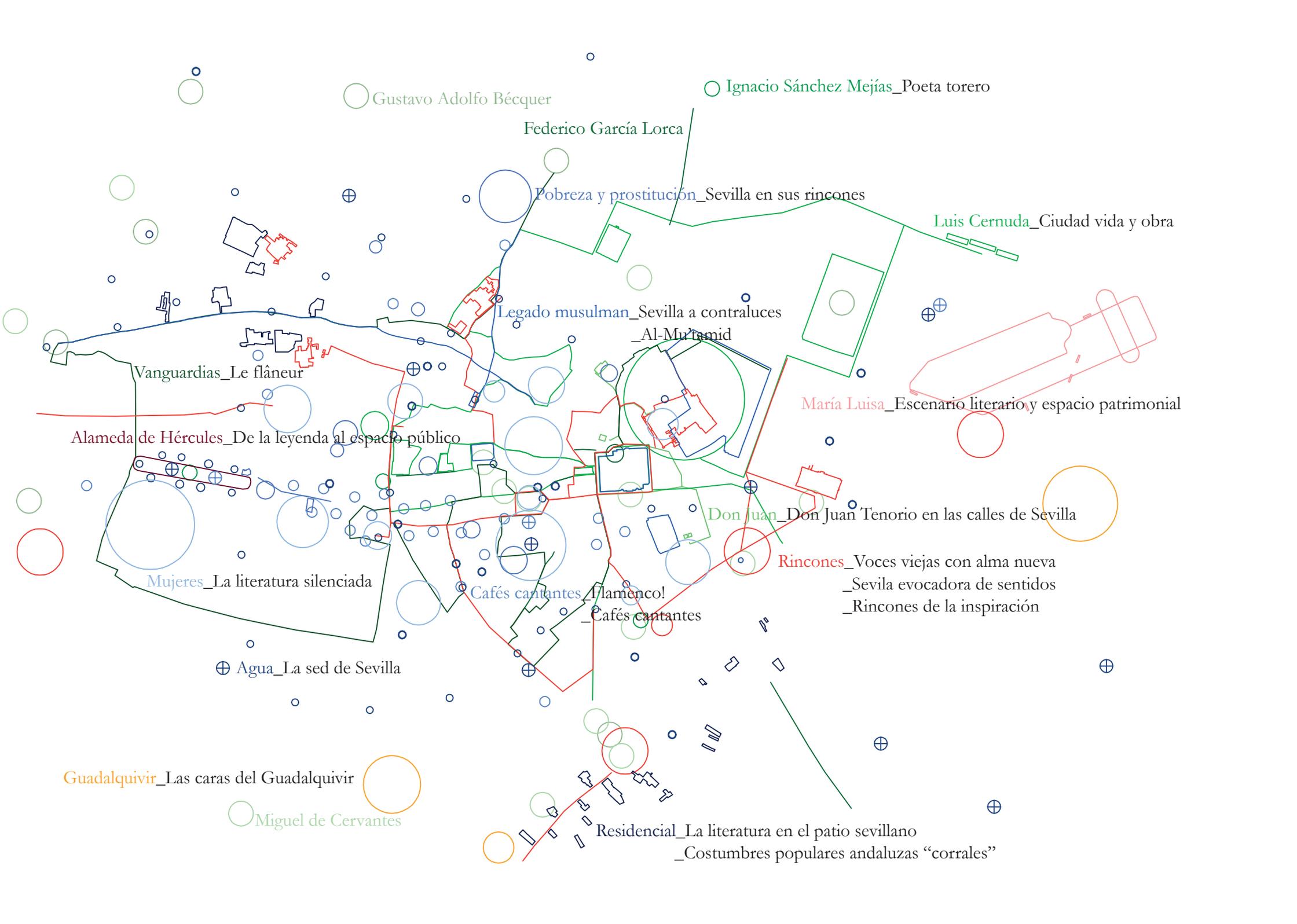
## Para ir con el mapa\_guía

eDap

Alumnos del tercer curso de arquitectura de la escuela de Sevilla, en 2011-12, salieron en busca de un intangible formulado bajo el título: “Sevilla mítica y literaria. De las ciudades y sus escritores. Para una espacialización de la escritura. Paisaje interior\_Paisaje exterior. Patrimonio inmaterial.”

Confiando en la necesaria complicidad de la arquitectura con otros saberes y prácticas, se aportó una bibliografía general en torno a la ciudad y a su imaginario literario, para salir de viaje, con este material textual, al encuentro con la ciudad de ahora, con sus calles y plazas, con sus paseos y parques, a sus riberas y casas. La espacialización de sitios e itinerarios, de ambientes, rincones y tiempos, de autores que dieron cuenta de las distintas Sevillas vividas, constituyeron un auténtico proyecto patrimonial colectivo. Aquello que de partida parecía un inmaterial, se convirtió en una red concreta de *monumentos*, que como otros, puede que pronto desaparezcan definitivamente de la memoria.

Con el Archivo SML, hemos realizado un montaje sobre el plano de la ciudad con todas las expediciones realizadas. Se trata de una invitación a callejear por una ciudad, Sevilla, propicia y abundante para cualquier deriva.



Gustavo Adolfo Bécquer

Ignacio Sánchez Mejías\_Poeta torero

Federico García Lorca

Pobreza y prostitución\_Sevilla en sus rincones

Luis Cernuda\_Ciudad vida y obra

Legado musulman\_Sevilla a contraluces  
\_Al-Mu'tamid

Vanguardias\_Le flâneur

Alameda de Hércules\_De la leyenda al espacio público

María Luisa\_Escenario literario y espacio patrimonial

Mujeres\_La literatura silenciada

Don Juan\_Don Juan Tenorio en las calles de Sevilla

Cafés cantantes \_Flamenco!  
\_Cafés cantantes

Rincones\_Voces viejas con alma nueva  
\_Sevila evocadora de sentidos  
\_Rincones de la inspiración

⊕ Agua\_La sed de Sevilla

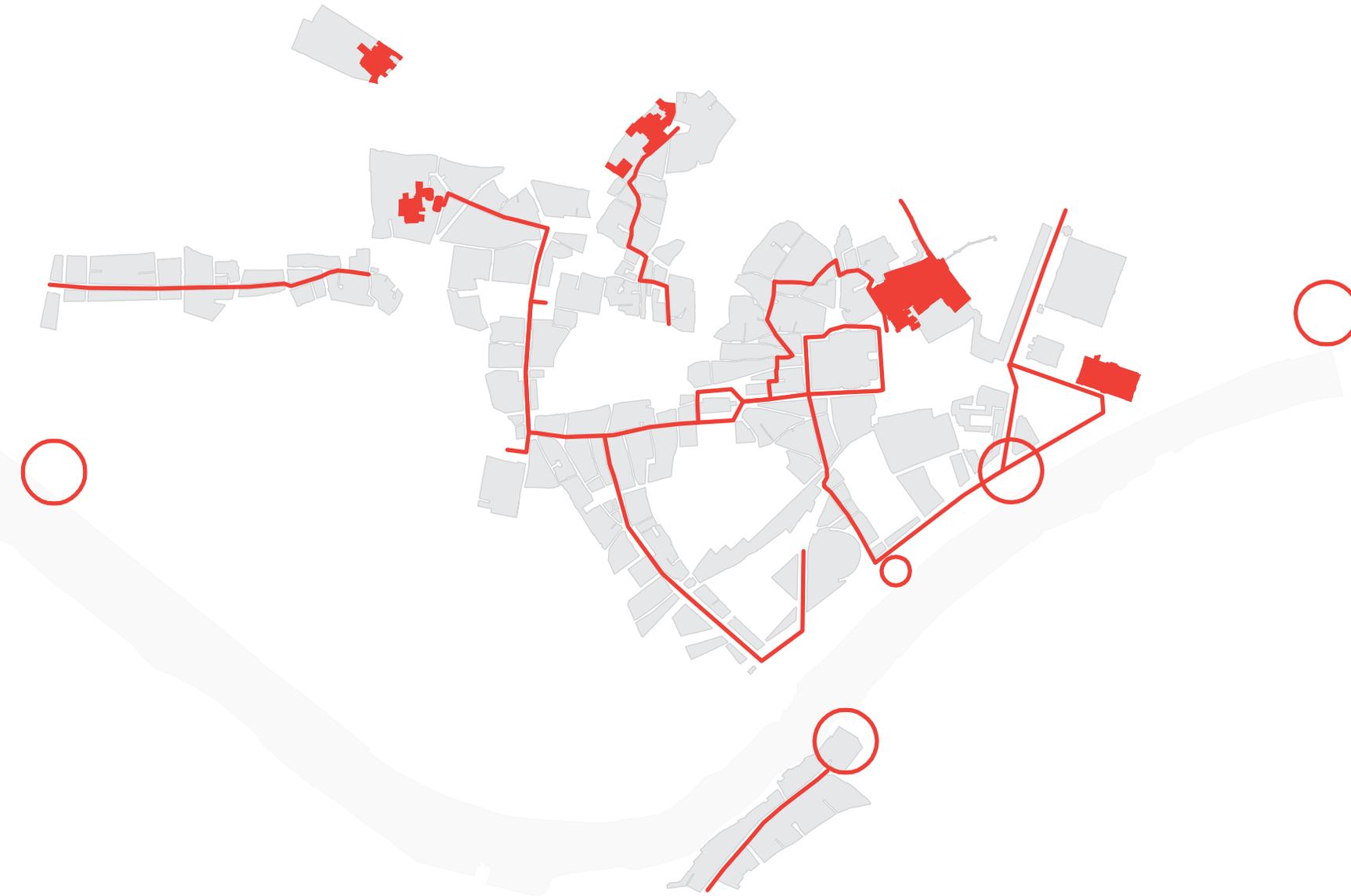
Guadalquivir\_Las caras del Guadalquivir

Miguel de Cervantes

Residencial\_La literatura en el patio sevillano  
\_Costumbres populares andaluzas "corrales"



Rincones\_Voces viejas con alma nueva\_Sevila evocadora de sentidos\_Rincones de la inspiración



## RINCONES DE LA INSPIRACIÓN, Sevilla literaria

*LUIS CERNUDA, jardín antiguo*

Ir de nuevo al jardín cerrado,  
Que tras los arcos de la tapia,  
Entre magnolios, limoneros  
Guarda el encanto de las aguas.  
Oír de nuevo en el silencio  
Vivo de trinos y de hojas,  
El susurro tibio del aire  
Donde las almas viejas flotan.

Ver otra vez el cielo hondo  
A lo lejos, la torre esbelta  
Tal flor de luz sobre las palmas:  
Las cosas todas siempre bellas.

Sentir otra vez, como entonces,  
La espina aguda del deseo,  
Mientras la juventud pasada  
Vuelve. Sueño de un dios sin tiempo.

*JUAN RAMÓN JIMENEZ, Giralda!*

Giralda, ¡qué bonita  
me pareces, Giralda- igual que ella,  
alegre, fina y rubia-,  
mirada por mis ojos negros- como ella-,  
apasionadamente!

¡Inefable Giralda,  
Gracia e inteligencia, tallo libre  
-¡oh, palmera de luz!,  
¡parece que se mece, el viento, el cielo!-  
Del cielo inmenso, el cielo  
Que sobre ti -sobre ella- tiene,  
Fronda inefable, el paraíso!

*LOPE DE VEGA, el arenal de Sevilla*

-Famoso está el arenal.  
-¿Cuándo lo dejó de ser?  
-No tiene, a mi parecer, todo el mundo vista  
igual

*AR-RUS-ĀFĪ, el Guadalquivir entre árboles*

Entre orillas pendientes, se diría  
que nace de una perla por su pureza.  
A la tarde, las grandes arboledas  
lo cubren con su sombra  
que da a las aguas un color de herrumbre.  
Azul, con la túnica oscura,  
es como un guerrero tendido  
a la sombra de su bandera.

*ANTONIO MACHADO, retrato*

Mi infancia son recuerdos de un patio de  
Sevilla, y un huerto claro donde madura el  
limonero

*BÉCQUER, la semana santa en Toledo*

Sevilla la alegre y la bulliciosa, con su Plaza  
Nueva, guarnecida de una guirnalda de na-  
ranjos en flor; la muchedumbre que se agita  
en su ámbito y por entre la cual desfilan,  
al compás de la música, aquellos miles de  
elegantes y perfumados penitentes de todos  
hábitos y colores, blancos, negros, rojos y  
azules, repartiendo a las niñas dulces de sus  
canastillas y arrastrando luengas colas de  
terciopelo o de seda

*BÉCQUER, la venta de los gatos*

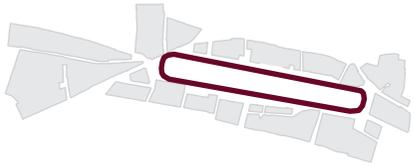
En Sevilla, y en mitad del camino que se di-  
rige al convento de San Jerónimo desde la  
puerta de la Macarena, hay, entre otros ven-  
torrillos célebres, uno que, por el lugar en que  
está colocado y las circunstancias especiales  
que en él concurren, puede decirse que era,  
si ya no lo es, el más neto y característico de  
todos los ventorrillos andaluces.

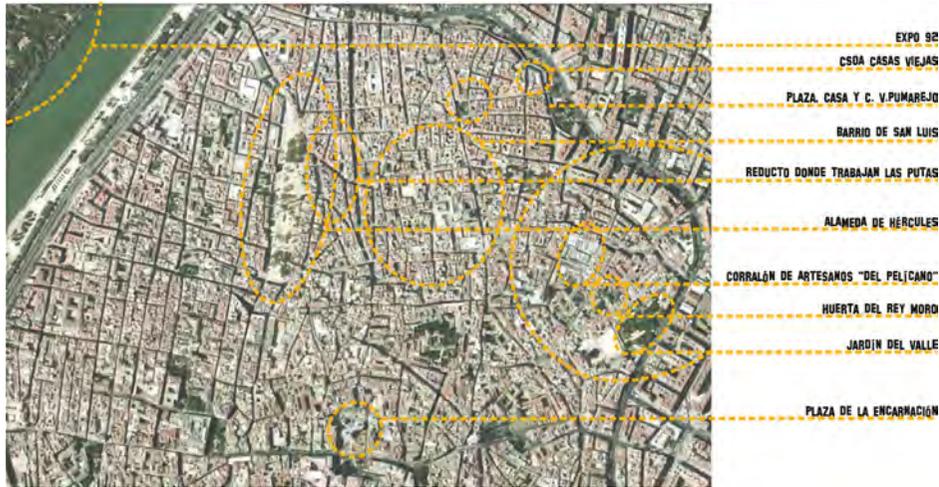


Alameda de Hércules\_De la leyenda al espacio público

Según la leyenda, Hércules marcó con seis pilares de piedra el lugar donde Julio César refundaría la ciudad tras la destrucción contra Cartago. Este ilustre general romano le dio nombre de lulia Rómula Híspalis: lulia por su propio nombre, Rómula por el de Roma, e Híspalis por estar edificada sobre postes clavados en el suelo, debido a la inestabilidad del terreno sobre el que se asienta la ciudad.

Las columnas sobre las que se alzaron las efigies de la patria hispalense proceden del templo romano del siglo I a.C., que se situaba en la actual calle Mármoles, en el barrio de Santa Cruz. Fueron encontradas seis grandes columnas de unos 15 metros cada una. De ellas, dos fueron trasladadas a la Alameda de Hércules.





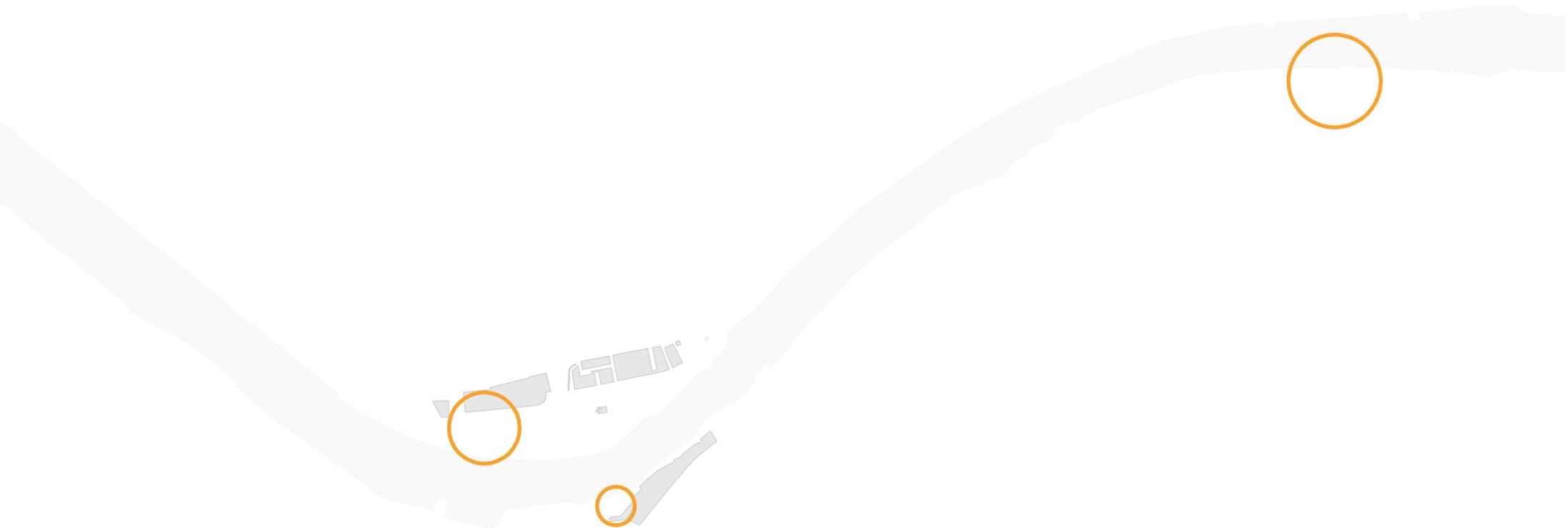
## LA ALAMEDA DE HÉRCULES

Su historia mítica nos llevará desde su creación en 1574 hasta la actualidad, pasando por una evolución social, cultural, y de movimientos reivindicativos que ha marcado y seguirá marcando la ciudad de Sevilla. Un espacio vivo y de producción que posee la magia de su propio abandono.



Guadalquivir\_Las caras del Guadalquivir\_El Guadalquivir como puerta de la historia

Sevilla alberga en sus adentros lo que su río le ha traído desde fuera. Desde el barrio trianero que se acercó al mar hasta la antigua Torre del Oro que queda asomada a sus orillas como recuerdo del Nuevo Mundo. Desde la fábrica del tabaco procedente de las nuevas tierras conquistadas al Archivo de Indias que recoge la esencia de un momento. Tampoco las Reales Atarazanas para la construcción de galeras tendrían sentido sin el río y su conexión con otras aguas y mares. Por ello, en el Arenal de Sevilla se levantan 17 enormes naves de fábrica de ladrillo en sentido perpendicular al Guadalquivir y delante de la cerca almohade de la ciudad, donde los carpinteros de ribera se esforzaban en la construcción de barcos y los pescadores y almacenistas se dedicaban a la salazón del pescado.



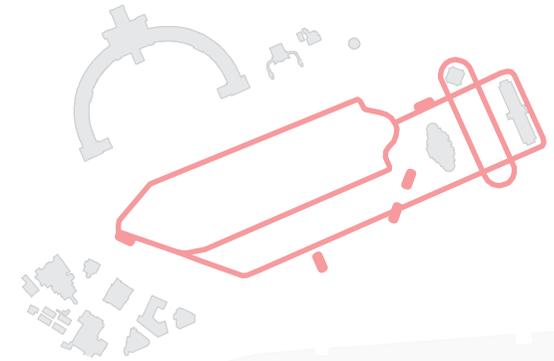


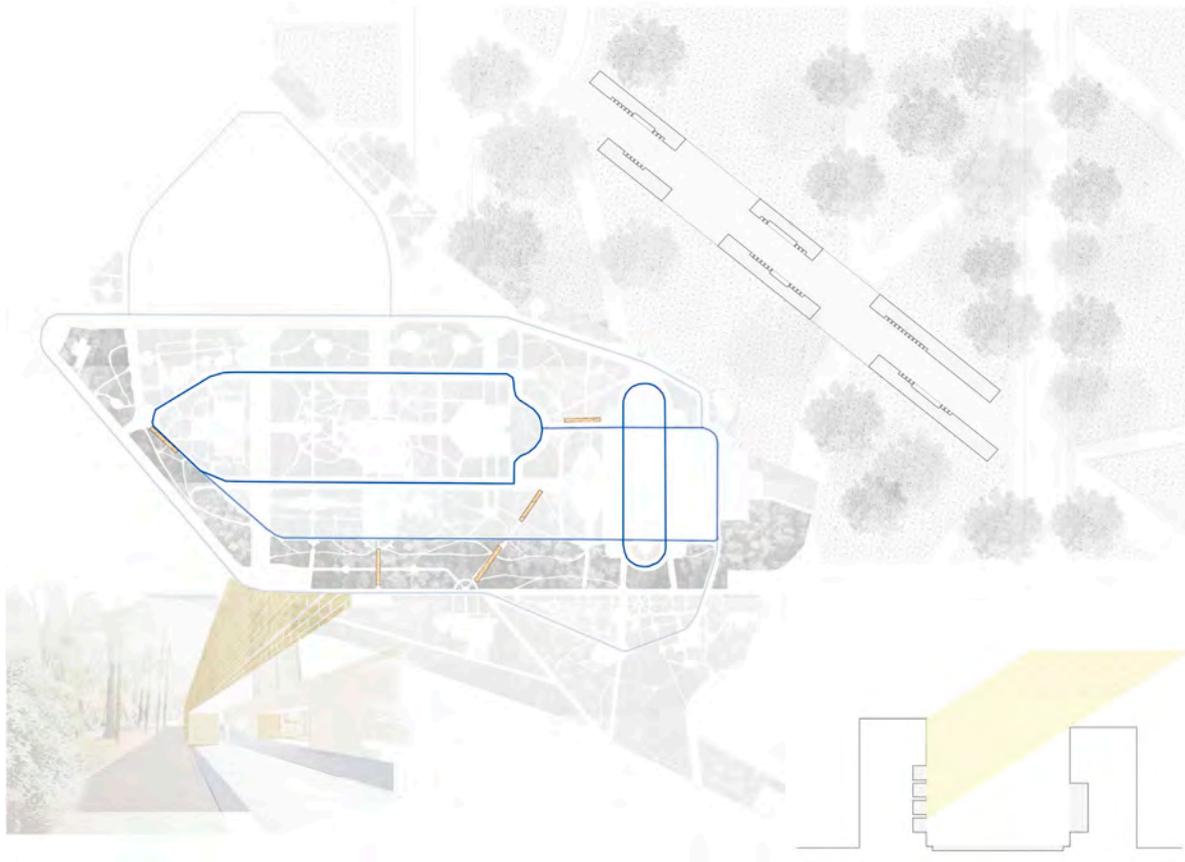
La literatura es un cuadro hecho con palabras que pretende ponernos en la situación descrita y sentirla. Tanto en un libro como en un cuadro, captamos mejor la información cuando está organizada, recogida; dentro un encuadre. En el caso de un libro ese encuadre es mental no es físico, y en un cuadro lo captamos de forma física.



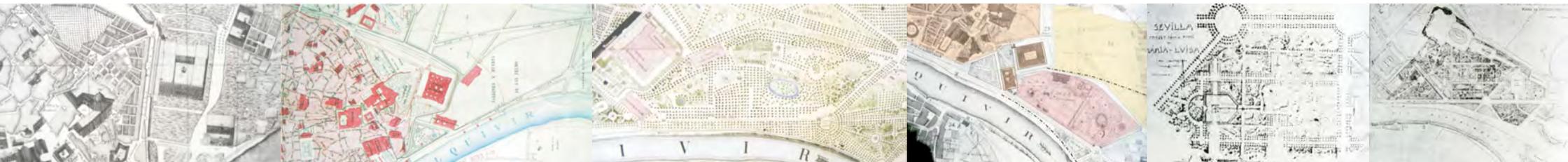
María Luisa\_Escenario literario y espacio patrimonial

En María Luisa el monumento básico es la glorieta, una estructura arquitectónica muy compatible con el parque que funciona como vacío y sin elementos monumentales es capaz de llamar la atención de quién pasa por allí, y en concreto los antiguos anaqueles de libros de la exposición Hispanoamericana de 1929 tienen una poderosísima capacidad de preguntarnos que había allí, donde están esos libros. De observar esta experiencia donde es lo que falta lo que nos dice algo, queremos saber dónde está el libro que falta y que ha hecho de la ciudad de Sevilla una ciudad mítica y literaria.

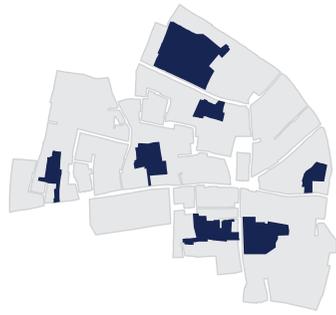




Aquello que se proyecte deberá ser capaz de, como los anaqueles vacíos o las pequeñas glorietas, hacer visible esa ausencia. La relación de la Literatura de Sevilla no se va a producir en una representación de la identidad que ha dado y que nunca será recibida por nadie, sino a través del valor que el elemento que se proyecte dará a los libros que le han dado a la ciudad su identidad: su patrimonio inmaterial.



Residencial\_La literatura en el patio sevillano\_Costumbres populares andaluzas “corrales”



*“patio, más o menos amplio, en cuyo centro se alza una fuente o se hunde un pozo: fuente o pozo que están al servicio de los vecinos, los cuales utilizan sus aguas para todos los usos de la vida, siempre y cuando lo permiten las cañerías y las lluvias; cuatro corredores que circunscriben el cuadrado del patio, y en ellos tantas puertas como habitaciones -salas- componen la planta baja, amén de un pequeño rincón destinado a depósito de inmundicias y de un patio mucho más pequeño -patinillo- dedicado a lavaderos, cuando estos no están en el mismo patio. La parte alta del edificio corresponde exactamente a la baja. Cada vecino, o lo que es lo mismo, cada familia, habita una sala.”*

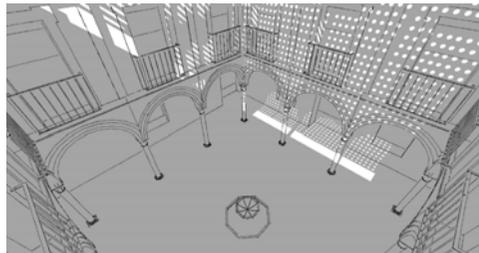
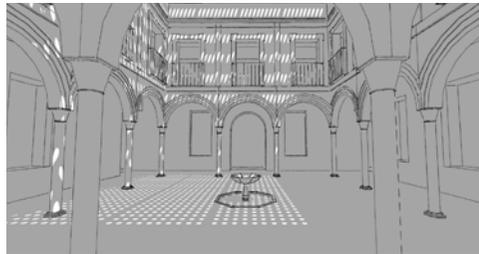
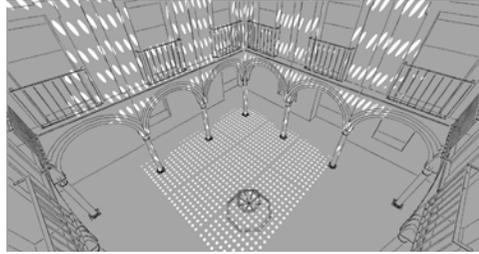
Luis Montono

El corral de vecinos es, junto con la casa patio, el tipo habitacional más representativo de la ciudad de Sevilla. Tiene su origen en el curralaz mozárabe (corral hacia el cual las viviendas abrían sus puertas). Hemos de remontarnos al s.XIV para hallar las primeras referencias a esta tipología, aunque es en el s.XVI cuando empieza a desarrollarse de forma pródiga en Sevilla -y particularmente en Triana-, en respuesta al crecimiento poblacional que experimenta la ciudad al ser puerto de indias. Posteriormente, en los siglos XVIII y XIX se producen nuevos picos de crecimiento, en este caso ligados a la inmigración procedente del campo.

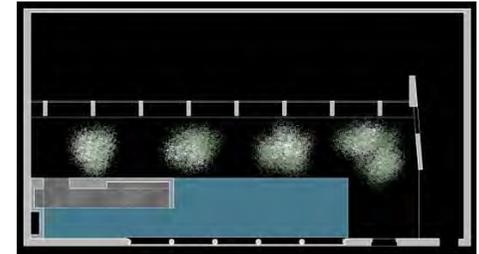
## INTERVENCIÓN EN LA CONSEJERÍA DE CULTURA, c/ sta maría de la blanca

La casa palacio sevillana, con una evolución formal y material evidente, ha sabido mantener su esencia a lo largo de la historia. A través de la literatura de Cernuda, Machado o Bécquer podemos entender como han cambiado estos espacios y sus viviendas.

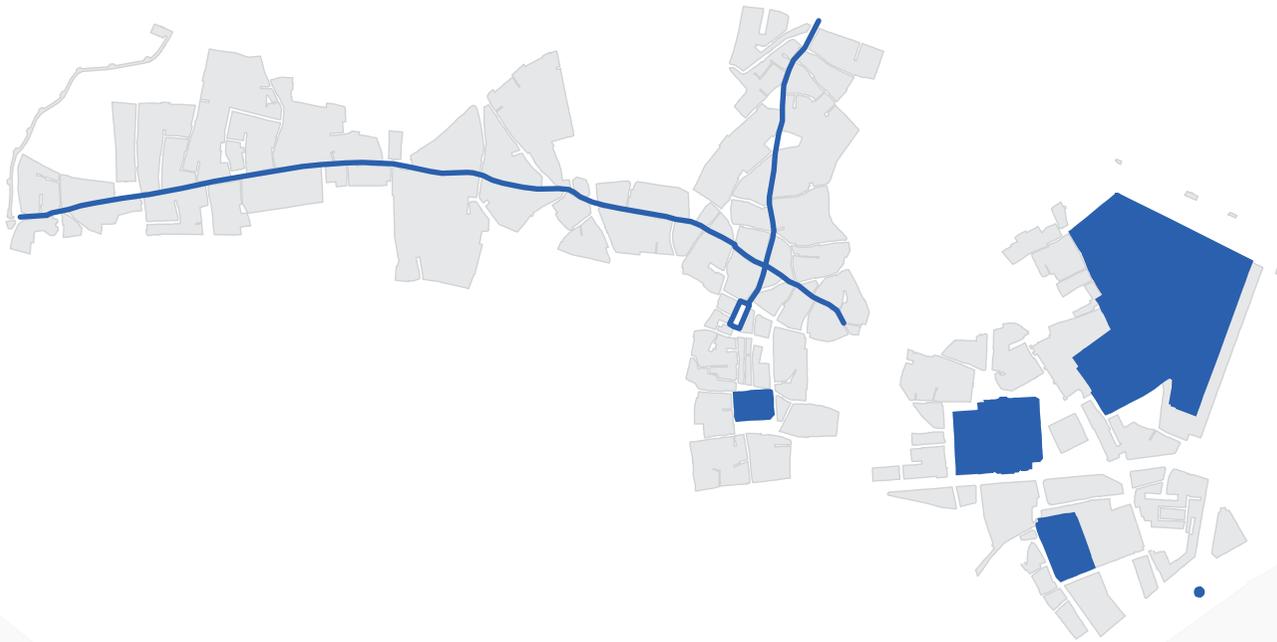
Con esta intervención pretendemos dar protagonismo al agua, siempre presente pero oculta a la vista. Potenciar el carácter laberíntico y profundo de estas casas sevillanas que al trapasar su umbral nos transmiten la sensación de estar en otro mundo distinto muy lejos de todo el ajetreo y la vida de las calles.



Al ser el lugar más apartado de la casa, el patio trasero genera un espacio recogido, casi espiritual, que invita a la reflexión, al sosiego. Este lugar en la actualidad ha perdido cierto de este carácter ya que en las intervenciones que ha sufrido a lo largo del tiempo se ha eliminado una pequeña fuente que dotaba al espacio de un carácter propio y especial. Nuestra intervención recupera la presencia del agua. La fuente construida en mármol blanco recoge el agua, invitando a descubrir a la persona, dándole al lugar el privilegio del sonido, continuo fluir del agua, interpretando el poema de Luis Cernuda.



Legado musulman\_Sevilla a contraluces\_Al-Mu'tamid



*Mullan las nubes con perenne llanto  
tu blanda tierra, ¡Oh! tumba del exilio  
que el rey Ibn Abad cubres los restos.  
Guardas con él tres ínclitas virtudes  
-ciencia, merced, clemencia- congregadas;  
la fértil abundancia que las hambres  
vino a extirpar, y el agua en la sequía.  
Cobijas al que lides riñó invicto  
con la espada y la lanza, y con el arco;  
el que al fiero león fue dura muerte;  
émulo del Destino en las venganzas;  
del Océano en derramar favores;  
de la Luna en brillar entre las sombras  
la cabecera del salón.  
Sí, es cierto:  
no sin justicia, con rigor exacto,  
un designio celeste vino a herirme.  
Pero, hasta este cadáver, nunca supe  
que una montaña altísima pudiese  
caber en temblorosas parihuelas.  
¿Qué quieres más? ¡Oh, tumba! Sé piadosa  
con tanto honor que a tu custodia fían.  
El rugidor relámpago ceñudo,  
Cuando cruce veloz estos contornos,  
Por mí, su hermano —cuya eterna lluvia  
de mercedes refrenas con tu laude-,  
llorará sin consuelo. Y las escarchas  
en ti lágrimas suaves, gota a gota,  
destilarán los ojos de los astros,  
que darme no supieron mejor suerte.  
¡Las bendiciones del Señor desciendan,  
insumidas a números, incesantes,  
sobre quien pudre tu caliente seno!*

*Dejadme, donde dichoso  
y respetado he vivido,  
discurrir sobre las ondas  
del Guadalquivir tranquilo  
A la luz de las estrellas  
en clara noche de estío.  
A la sombra reposarme  
de los frondosos olivos,  
y oír el susurro libre  
del aura mansa de los mirtos.*

Al Mutamid

*Un encuentro secreto,  
Una visita nocturna,  
...Pero el delator acecha.  
La luz de su frente, verá;  
El tilín de alhajas, escuchará;  
El ámbar de su cuerpo, olerá.  
Tres trabas al amor, tres problemas  
sin resolver.  
Se tapa la cara con la manga,  
Se quita las alhajas.  
¿Cómo ocultar su fragancia?*

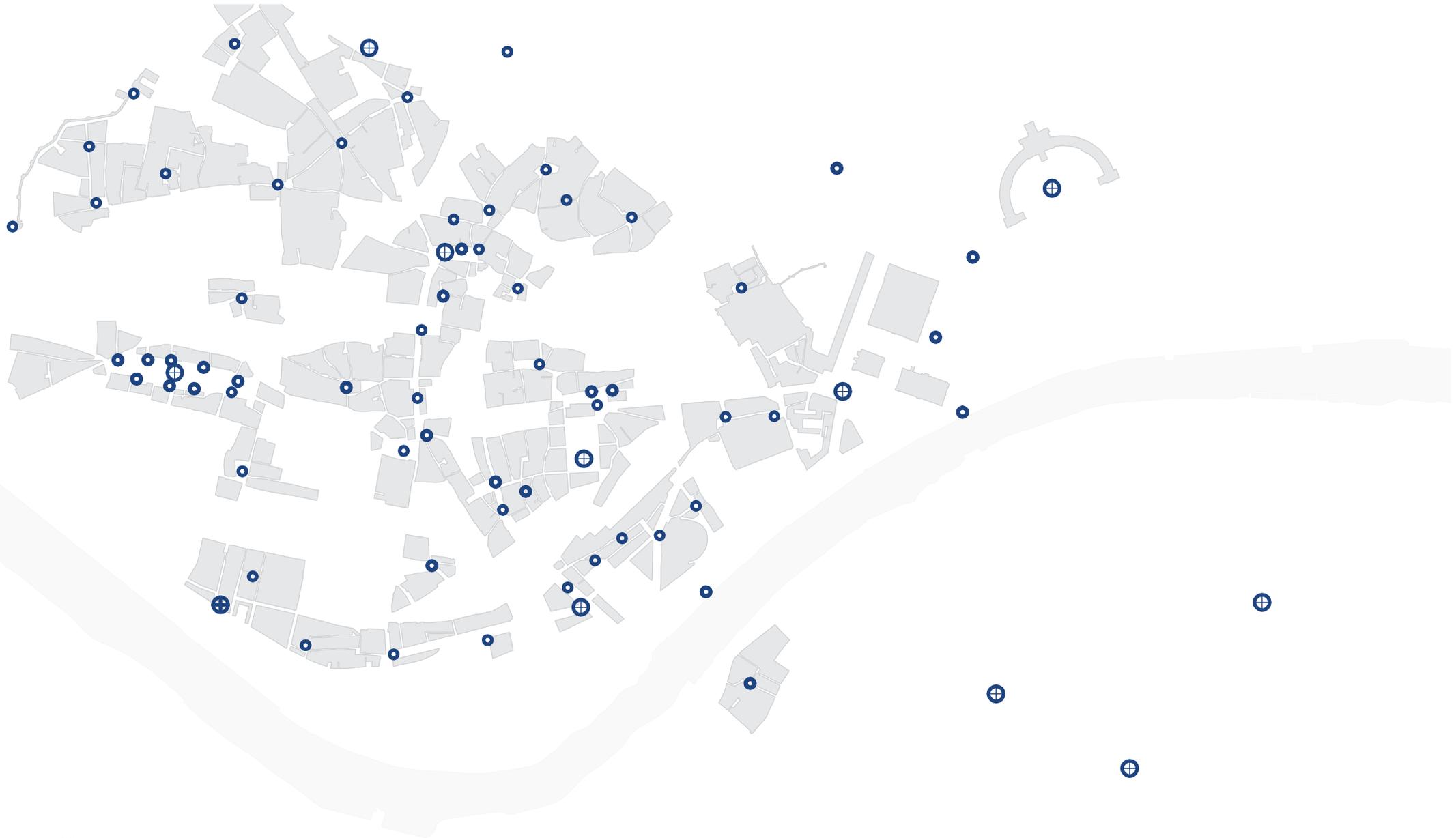
Al Mutamid

*Pregunta, amigo Abu Barker, a mis posadas de Silves,  
si añoran como yo  
Los días de amor.  
Saluda al Palacio de las Barandas de mi parte,  
De parte de mis deseos por acompañarlo.  
Es guarida de leones y morada de bellas mujeres.  
¡Qué madrigueras y qué aposentos! [...]*

Al Mutamid



Agua\_La sed de Sevilla



### \_Antecedentes

A lo largo de nuestra investigación previa a este proyecto tuvimos contacto con una serie de textos periodísticos y literarios acerca de la cultura del agua en Sevilla. Para abordar este tema tan general decidimos enfocar nuestro proyecto en los puestos y fuentes de agua potable de la ciudad, lo que nos llevó a rescatar la tradicional y desaparecida figura del aguador.

### \_Patrimonio inmaterial

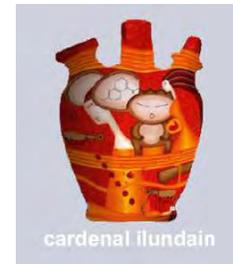
El aguador, como personaje de las calles sevillanas, desarrolló su actividad - actualmente entendida como una prestación de servicios a la comunidad - a lo largo de los siglos estando siempre en contacto con las acciones cotidianas de los ciudadanos y a su vez involucrado en sus vidas e historias. Estas historias, tan bien relatadas en nuestra literatura, son pruebas de cómo el aguador no sólo era uno más, sino un personaje activo que determinó muchos finales felices y presenció hechos importantes a lo largo de la historia.

*“El patrimonio cultural no se limita a sus manifestaciones tangibles, como los monumentos y los objetos que se han preservado a través del tiempo. También abarca las que innumerables grupos y comunidades de todo el mundo han recibido de sus antepasados y transmiten a sus descendientes, a menudo de manera oral.”*

- UNESCO -

### \_Propuesta

La instalación proyectada trata de la recuperación del botijo, recipiente tradicional de almacenamiento de agua utilizado por el aguador, a través de una relectura de su significado simbólico y contemplando toda la carga histórica y vernácula que este objeto agrega en la memoria de la ciudad. Cada botijo tendrá una caracterización propia, considerado como un lienzo de arte sobre el cual no sólo artistas y amantes de la creación y del diseño serán libres para intervenir sino una intención mucho más pública, contando con toda una participación ciudadana desde barrios de vecinos hasta comunidades, con la condición de que sus “ilustraciones” se aproximen a la cultura del aguador, negocien con el entorno en que la fuente intervenida se ubica y transmitan un mensaje sostenible.



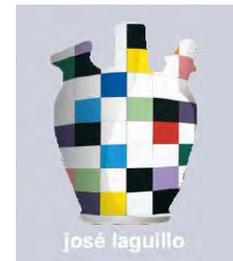
cardenal ilundain



cristo de burgos



diego puerta



jose lagullo



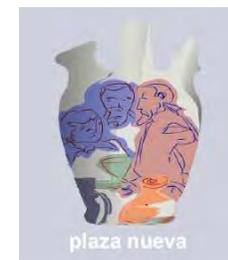
juan carlos i



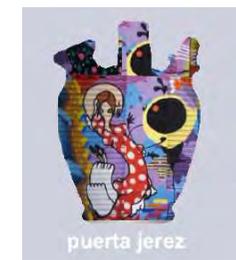
kansas city



plaza de españa



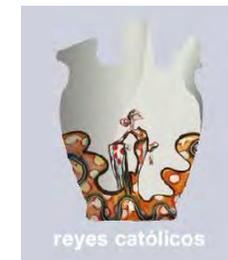
plaza nueva



puerta jerez



ramon de carranza



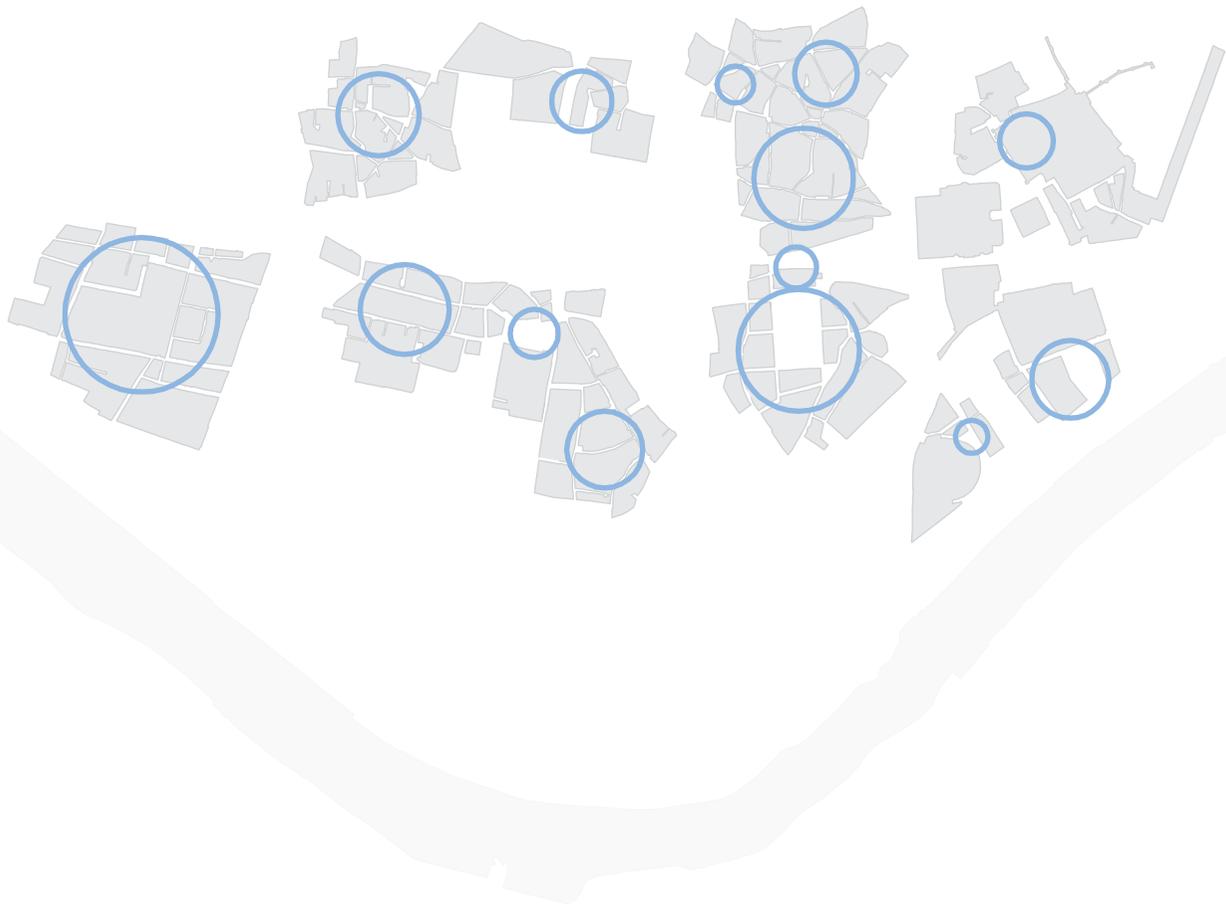
reyes catolicos



trabajo

## Mujeres\_La literatura silenciada

Como aspectos generales de la “literatura de la mujer en Sevilla” hemos detectado una serie de similitudes entre la mayor parte de ellas. En primer lugar, hemos podido observar como muchas de ellas utilizaban seudónimos, no necesariamente era un seudónimo masculino para que las dejaran publicar y nadie las cuestionase, sino que también usaban seudónimos femeninos para mantener el anonimato por miedo a represalias, reflejo de las sociedad que les tocó vivir. Por otro lado, todas ellas pertenecían a familias más o menos adineradas, situadas en clase alta de la sociedad, también reflejo de una sociedad más antigua, en donde a las clases bajas les era imposible el acceso a la cultura. En general, todas ellas eran educadas para ser amas de casa, pero sus inquietudes personales y un marido que las apoyaba, las llevaron a escribir y a crear entre todas, una literatura que consideramos que está en segundo plano por detrás de la literatura masculina.



La mayoría de ellas siguen la estela del romanticismo sevillano, propio de Bécquer, y los cuadros de costumbres, aunque vemos como Fernán Caballero se marca de este grupo y comienza con la corriente de novela realista española, en donde se comienzan a reflejar aspectos duros y comprometidos de la sociedad de entonces.

Tenemos el contraste de los personajes de doña Inés y Carmen. Ambos personajes se rodean de una nube de amores y desamores, cada una lo vive de una manera. Mientras doña Inés, que estaba en el convento, es una mujer sometida a los engaños masculinos; Carmen es el polo opuesto, dejando hombres en morados a su paso, que trabaja como cigarrera en la fábrica de tabacos y en el burdel, careciendo de lástima a la hora de tratar a los hombres.

El papel de la mujer en sus obras es completamente diferente a la que ofrecen los hombres. Ya desde los escritos de Ana Caro, en cuya obra “Valor, agravio y mujer” vemos a un Don Juan invertido, donde es la mujer la que se disfraza

de hombre y actúa como tal. También en el “Precio de la dádiva” de Antonia Díaz y Fernández observamos a una mujer fuerte y dominante que, en ocasiones, no duda en discutir con su marido sobre los asuntos más importantes. En “La Gaviota” de Fernán Caballero, también observamos como la mujer es la que se convierte en infiel, característica hasta entonces totalmente masculina. Las mujeres tienen personalidades fuertes y se produce una inversión de características en muchas de las obras que hemos analizado, haciéndose más protagonistas que el hombre en muchos casos.

### A. Nacidas en Sevilla

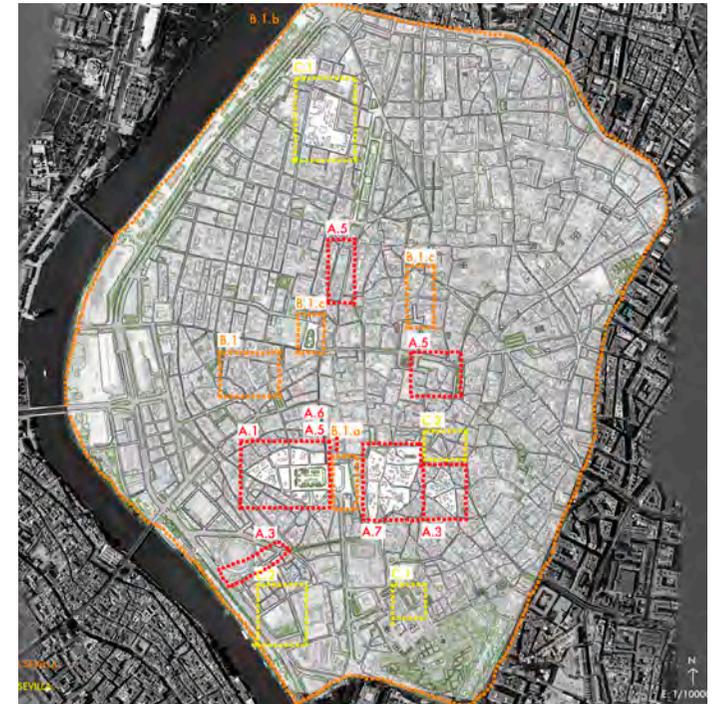
- A.1 Ana Caro. Convento de San Francisco, lugar de celebración la obra de teatro de la autora
- A.2 Amparo López del Baño.
- A.3 Antonia Díaz y Fernández. Calle Antonia Díaz, en honor a ella. Calle mármoles, lugar celebración tertulias de Don José Bueno, donde ella participaba.
- A.4 María Bárbara Tixe. Calle Argote de Molina
- A.5 Mercedes de Velilla. Calle Amor de Dios-Teatro Cervantes, donde se estrenó “El vencedor de sí mismo” segunda obra escrita por una mujer sevillana
- A.6 Concepción de Estevarana. Calle general Polavieja, donde se celebraban tertulias donde también participaba Mercedes de Velilla.
- A.7 Blanca de los Ríos Nostench. Calle Francos, lugar de nacimiento.

### B. Viven y escriben sobre Sevilla

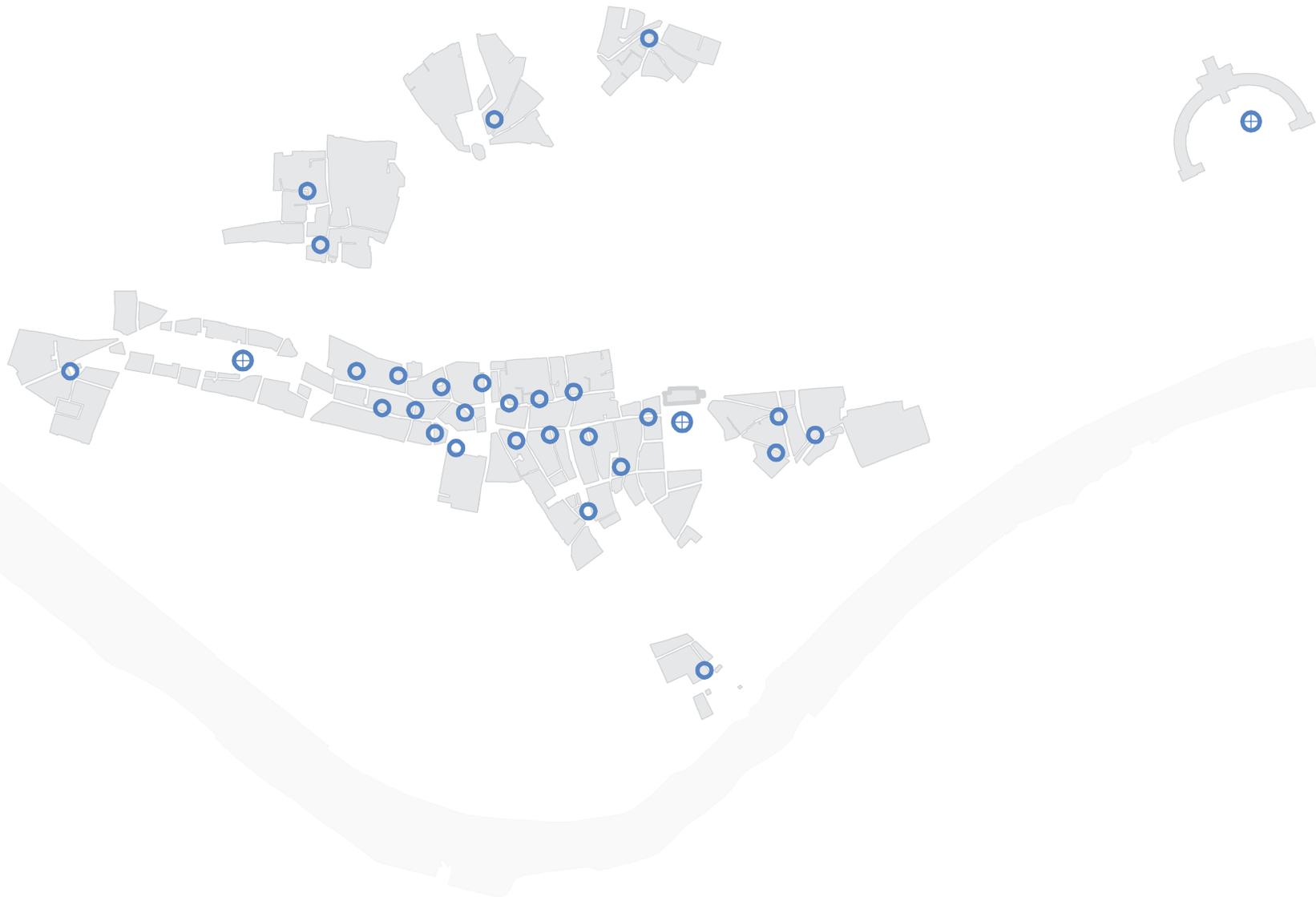
- B.1 Fernán Caballero
  - B.1a La familia de Alvareda. Plaza de San Francisco, lugar donde se ejecutaban a los condenados a muerte
  - B.1b La Gaviota. Recorrido por la muralla de la obra
  - B.1c Lágrimas. Calle Regina, lugar de baratilleros. Plaza del Duque, lugar donde se reunían los hombres.

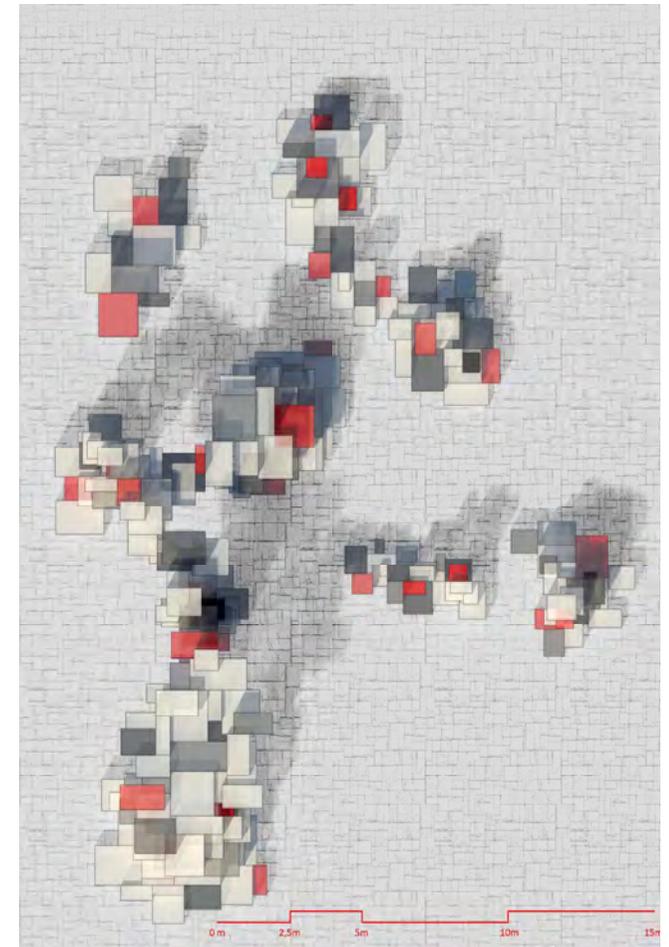
### C. Protagonistas de Sevilla

- C.1 Doña Inés. Convento de Santa Clara, lugar donde pasa parte de su vida.
- C.2 Carmen. Calle Candilejo, donde tenían lugar sus lances amorosos. Fábrica de Tabacos, lugar donde trabajaba. Plaza de toros, lugar donde murió.



Cafés cantantes

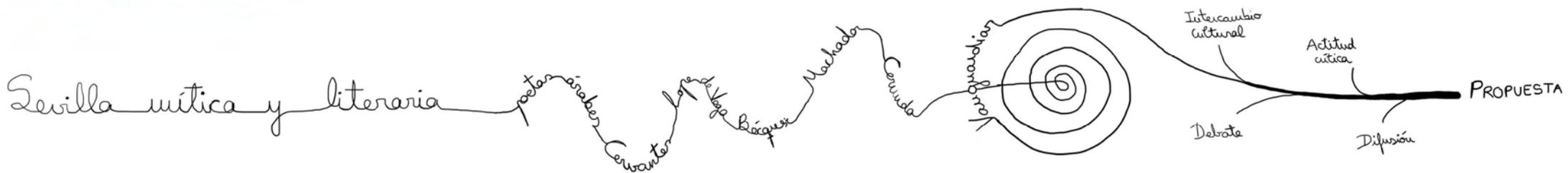




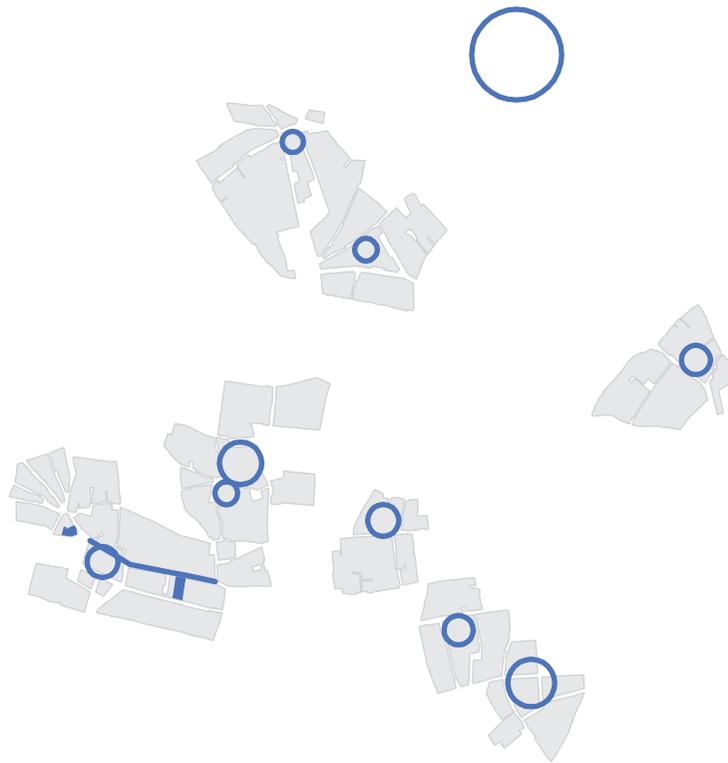
Nuestra propuesta parte del extinto Café Kursaal. Este café fue el lugar de reunión de la sevilla vanguardista. Un lugar en el que se discutía de literatura, pintura, política, se realizaban exposiciones, conciertos... en definitiva un lugar de intercambio cultural.

Para reflejar el concepto de *no lugar, en todo lugar*, hemos considerado idóneo no representar nuestra propuesta en un lugar concreto de Sevilla. Por tanto, hemos intentado combinar distintos espacios de una misma ciudad en uno sólo, usando alguno de sus escenarios inventando uno nuevo.

La instalación intenta unir a la sociedad Sevillana, mezclarla y darla a conocer, tanto para sí mismos como en el exterior. Modificando de alguna manera la apariencia sevillana, y mostrando a su sociedad por su patrimonio intelectual. De este modo, todo el mundo tiene cabida en este *no lugar*, y no solo físicamente. Así, la instalación acoge distintos usos: talleres, exposiciones públicas, exposiciones históricas que expliquen el por qué de ella, biblioteca social, punto de subida y descargas etc.

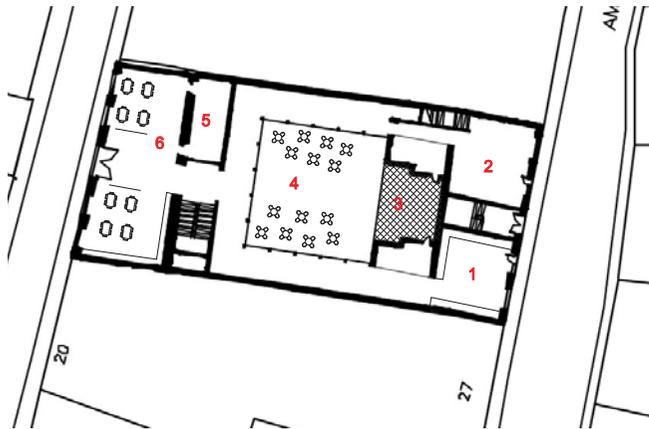


Pobreza y prostitución\_Sevilla y sus rincones

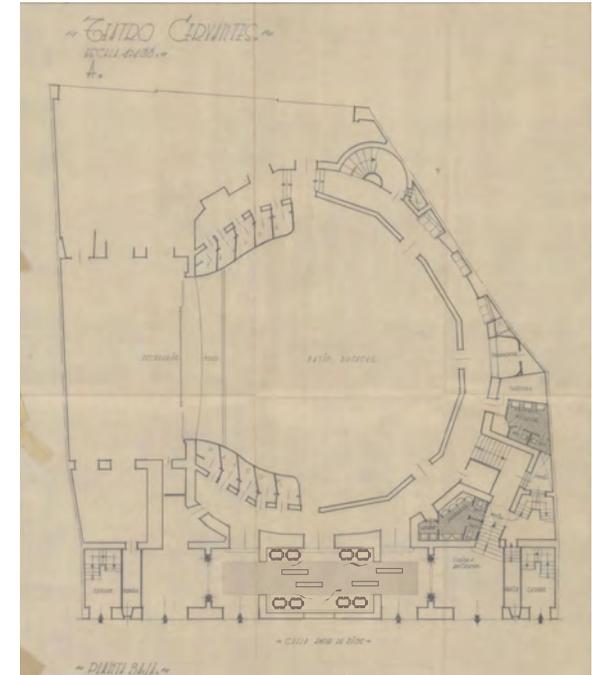
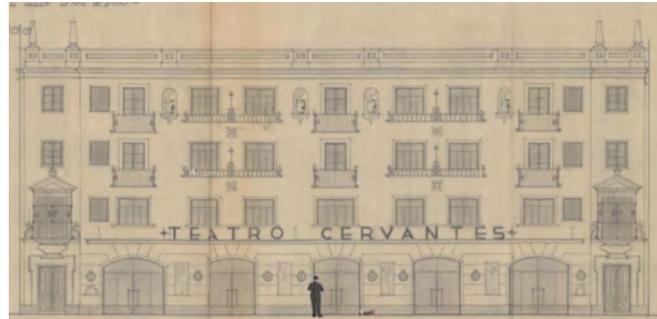
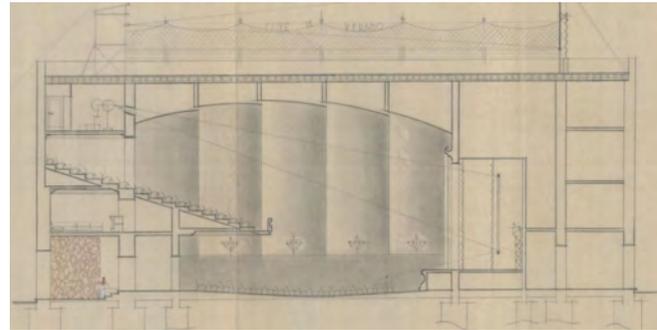


Teniendo en cuenta la posición de centro comercial que gravita en Sevilla hasta la Campana y que la Alameda de Hércules se constituye en un espacio cívico, dedicado al ocio y la restauración a lo largo de todo el día, las calles Trajano y Amor de Dios se definen como los principales ejes peatonales que comunican ambos espacios estratégicos de la ciudad. Recordando el pasado de todos esos lugares, vinculado a tertulias literarias y políticas, teatros y salones de variedades, que animaron la vida cultural de la ciudad, se propone una intervención en forma de centro cultural cohesionado, aprovechando dos inmuebles, de forma que sean una entidad en la que se combine el uso del espacio central (pasaje bordadora Elena Caro), y dos edificios de cierta relevancia, que se rehabilitan asumiendo un programa complejo de uso. Se trata de rediseñar las preexistencias para promover un uso más espacial.

El complejo cultural, tiene la virtud, al estar próximo al Instituto San Isidoro, puede dar servicio a los jóvenes del mismo, como una forma de acercarse a la literatura y la vida cultural de la ciudad. Se trataría de un conjunto de instalaciones, que a modo del Circulo de Bellas Artes de Madrid, serían un Círculo de Literatura y Cultura de Sevilla.



El programa del mismo constaría del edificio del antiguo Cine Trajano o Sala de Variedades: café tertulia, café teatro (podrían compartir las instalaciones: dos recintos próximos que comparten las instalaciones). Sobre la sala de teatro habría una sala de conferencias y reuniones, que organizaría ciclos sobre Sevilla. En los niveles superiores se encontrarían talleres sobre literatura, costumbre y vida urbana, algunos de ellos en forma de cibertalleres, con acceso a vídeos y proyecciones digitales, bancos de datos, etc. En la planta baja, habría una pequeña tienda librería.



Se combinaría la actividad cinematográfica comercial, con actividades teatrales propias del Círculo. En la entrada se definiría una exposición sobre personajes de la vida literaria de Sevilla, empleando su imagen perfilada, aproximándose al ambiente de la época, en el que se promueven actividades participativas, en torno a los personajes que frecuentaban los cafés, tematizando la instalación.



### Federico García Lorca

La intención que la investigación pretende es intentar, aunque sea en un ápice, indagar en la visión que tenía Lorca de la ciudad de Sevilla. Qué valores destacó el autor de la misma; cuales consideraba que eran característicos de ella, que la identificaban y diferenciaban del resto; cuales son intrínsecos a ella misma y cuáles de ellos han sido capaces de traspasar sus murallas y hacerlos extensibles a toda una región, generando una interesante cuestión: la imagen tipificada de Andalucía es resultado de la naturaleza de todos sus territorios, reflejo de su carácter o en cambio ha sido una imposición de la reciente capital de sus costumbres y formas de vida.



Lorca en su obra aplica a Sevilla temas tan extendidos a toda Andalucía como son la semana santa; o el folclore, el flamenco. En el primer cuarto del siglo pasado el poeta ya hacía en Sevilla su germen, en donde estos temas existen con mayor intensidad. Parece anecdótico pero es curioso observar como el “albero” de las plazas de toros o el de las ferias de toda la región tiene el color de la tierra del Valle. Esto, ¿es respuesta a quererse parecer a quien engendró tales festividades?, a qué se debe.

El poeta granadino penetra con agudeza en lo más puro de la esencia de Sevilla, a través de un número considerable de composiciones poéticas y de comentarios en prosa define la ciudad más alegre de su triángulo. Y unas veces por sí misma y otras en comparaciones o contrastes con Córdoba, y sobre todo, con Granada, Sevilla adquiere el perfil definitivo con que ha quedado fijada en la obra de Lorca. Nos parece que nunca un poeta no nacido en Sevilla penetró tan hondamente en la significación de esta ciudad como lo hizo García Lorca.

*El paisaje, los caminos color naranja*

El paisaje, los árboles, las plantas no son meros recursos descriptivos del poeta ya que estos llegan a imponerse de la irradiación sentimental que este siente. Se subordinan al clima creado, hablan, adelantan o presagian por sí mismos, convirtiéndose en emisarios, ecos o indicios de lo desconocido, lo ignoto, lo presentido si acaso por el instinto.

*El Guadalquivir, la obsesión por el agua*

En el presente esquema se pretende comparar los elementos entre las dos ciudades. Entre ambas se complementan. De los que una carece, la arquitectura lo recrea. Dos mundos en una misma latitud. La naturaleza amplia y llana de Sevilla frente a la coqueta, pintoresca y recogida de Granada.

## SEVILLA

*Obsesión por el agua**Sortilegio de torre enjaezada**Paisaje sensorial**Caminos de color naranja del paisaje**Semana Santa***Guadalquivir****Giralda****Albero****Azahar****Saeta que se****deshace en cantos**

## GRANADA

*Manantiales de cauces tímidos**Cerros vigía**Tierra roja**Ciprés**Pasión y melancolía**La Giralda, torre enjaezada*

Otro de los temas poéticos que García Lorca trató en relación con Sevilla, es el de la Giralda. La famosa torre árabe, como el río Guadalquivir, forma parte de la fisonomía de la ciudad, prestándole su sello, su elegancia y, en definitiva, su alegría. Sevilla no es nunca Sevilla sola, sino su río, su torre, su paisaje, tan especiales y propios a su carácter y sentido que, juntos todos estos elementos, harán de ella una ciudad única.

En la obra de Lorca la aparición de la Giralda sigue un proceso gradual. Sólo en una ocasión la llama por su nombre y es precisamente cuando lo hace por última vez. Antes, sólo será una “torre” que, por inconfundible, ni siquiera necesita identificarse.

*La Semana Santa, la saeta y los arqueros*

En la semana grande las tabernas son la propia estación de penitencia de los ciudadanos. Entre paso y paso es el refugio para establecer intensas relaciones personales.

Las hornacinas repartidas por toda la ciudad extiende la pasión a la calle durante todo el año



Vanguardias\_Le flâneur



Desde las proclamas futuristas de Marinetti, uno de los principales objetivos de la vanguardia fue la búsqueda de un nuevo espacio desde el que reinventar la ciudad.

En su acepción más amplia, el término “ciudad” puede leerse como sinónimo de civilización moderna, y en este sentido, el ultraísmo en virtud del parentesco que mantiene con el futurismo italiano, contiene múltiples alusiones a los elementos emblemáticos de esa modernidad.

Proponemos una Sevilla de múltiples miradas y múltiples lecturas, donde cada deriva sea distinta a la anterior. Aunque los caminos puedan coincidir, se renuncia a una aprehensión global, dirigiendo la mirada hacia los detalles, situaciones patrimoniales ocultas que se desvelan en la madrugada del flâneur, del paseante.

“Consecuentemente, la experiencia urbana, entendida así, verificaría que los ejercicios del paseo, con o sin rumbo determinado, no son sólo estrictamente puras experiencias espaciales, sino una operación esencialmente antropológica, poética, mítico-simbólica (por lo tanto el simbolismo de la errancia humana romántica, su identidad mágica a tiempos pretéritos de la humanidad), una actividad cautivadoramente sensitiva. ¿Es además la flâneire una modalidad de la escritura moderna donde los sentidos retornan hacia ese protagonismo atávico?”

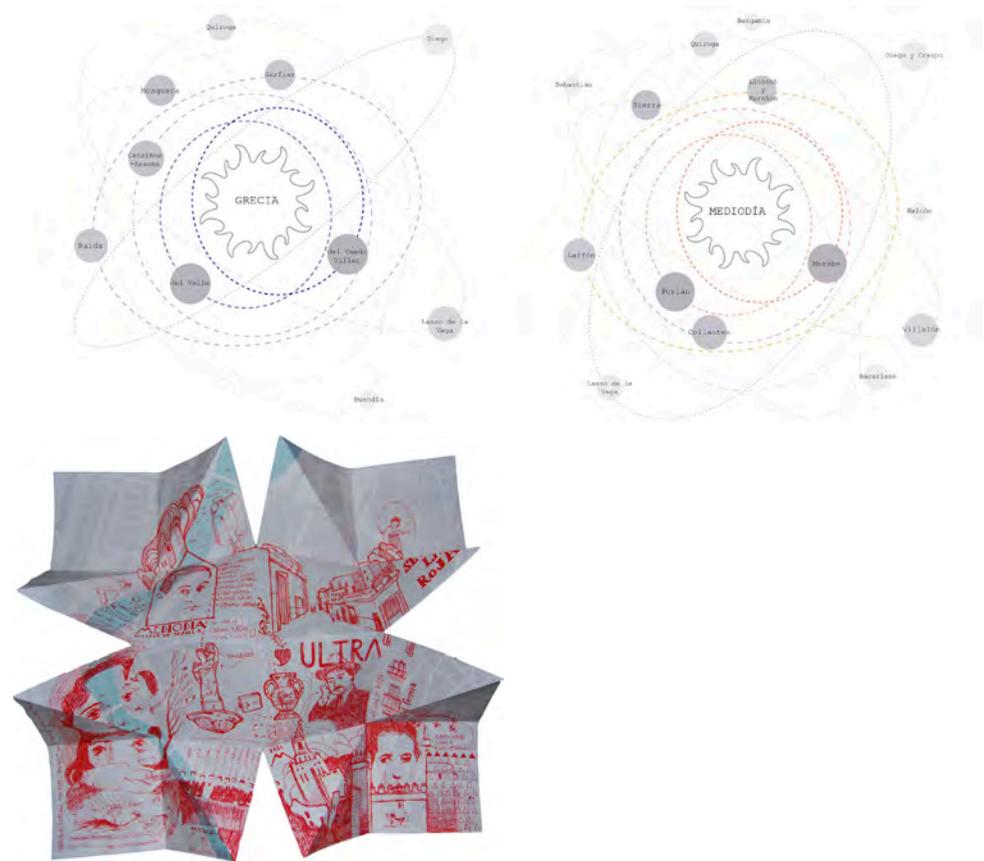
“Erotología de los Sentidos: el Flâneur y la Embriaguez de la Calle.”

Inspirados por los movimientos renovadores de la percepción literaria (y por lo tanto de la ciudad) de las tempranas revistas del s. XX en Sevilla, ésta primera propuesta de errancia patrimonial se enfoca a las revistas de literatura “Grecia” y “Mediodía”.

Las primeras vanguardias hispánicas tuvieron su propia poética y esta no es otra que la del “ultra”.

La influencia de Baudelaire y su visión de La Ciudad del Mal que había calado en la bohemia madrileña de final de siglo, se deja notar en los poetas más apegados a los métodos expresivos del modernismo como Rafael Lasso de la Vega o Luis Mosquera, pero es abandonado por los ultraístas más decididos.

Durante mucho tiempo, superada poco a poco la crítica negativa en torno al ultraísmo (efímero, poco valor, etc...) se ha intentado delimitar las características formales e imaginativas de este movimiento literario para situarlo, en su justo lugar frente al tópico “27, tradición y vanguardia”.







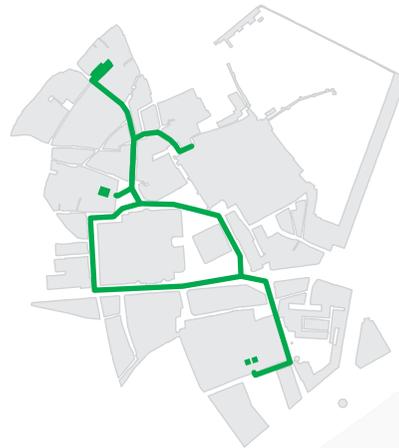
### *El magnolio*

[...]En un recodo de la calle estaba el balcón, al que se podía trepar, sin esfuerzo, desde el suelo; y al lado suyo, sobre las tapias del jardín, brotaba cubriéndolo todo con sus ramas el inmenso magnolio. Entre las hojas brillantes y agudas se posaban en primavera, con ese sutil misterio de lo virgen, los copos nevados de sus flores.

Aquel magnolio fue siempre para mí algo más que una hermosa realidad: en él se cifraba la imagen de la vida. Aunque a veces la deseara de otro modo, más en la corriente de los seres y de las cosas, yo sabía que era precisamente aquel apartado vivir del árbol, aquel florecer sin testigos, quienes daban unas puras flores, como sacrificio inaceptado ante el altar de un dios.



Don Juan\_Don Juan Tenorio en las calles de Sevilla



Nuestra propuesta nace de la idea de la fomentación, de la literatura en Sevilla, Don Juan Tenorio leyenda mítica de la ciudad, reinterpretada por incontables autores, vuelve a las calles de Sevilla en forma de teatro ambulante, convirtiendo edificios históricos en escenarios, creando así un recorrido turístico-literario que llenara el casco antiguo de Sevilla de magia y ambiente. La obra Don Juan Tenorio de Zorrilla ha sido la elegida para su representación, por ser la más cercana y conocida a la ciudad, esta se desarrollara a lo largo de toda una tarde en diferentes puntos de la ciudad obligando a su público a recorrer las calles y los edificios, viéndolos desde otra perspectiva y convirtiéndose ellos mismos en personajes de la obra que asisten atónicos como el Don Juan vuelve a Sevilla.

Los lugares escogidos, para esta representación, han sido elegidos tanto por su repercusión en la obra, como por su valor histórico-artísticos; estos son, en orden cronológico según la historia, la Taberna del Laurel (Barrio Santa Cruz), las calles del anteriormente citado Barrio, la Iglesia de Santa Cruz, El hospital de la caridad, Palacio de los Mañara y por último la placita de Santa Marta situada en la plaza del triunfo.

PARTE PRIMERA



**ACTO I**  
*Libertinaje y escándalo*

LOCALIZACIÓN  
Hostelería del Laurel,  
Barrio de Santa Cruz



**ACTO II**  
*Destreza*

LOCALIZACIÓN  
Alrededores del Barrio  
de Santa Cruz



**ACTO III**  
*Profanación*

LOCALIZACIÓN  
Iglesia de Santa Cruz

PARTE SEGUNDA



**ACTO I**  
*La sombra de Doña Inés*

LOCALIZACIÓN  
Hospital de la caridad



**ACTO II**  
*La estatua de Don  
Gonzalo*

LOCALIZACIÓN  
Palacio Arzobispal



**ACTO III**  
*Misericordia de Dios y apoteo-  
sis del amor*

LOCALIZACIÓN  
Plaza de Santa Marta



**Bibliografía específica para los trabajos****De arquitecturas, espacios, ciudades y literaturas**

-AA.VV.

-*Barcelona Madrid 1898-1998. sintonies i distàncies*. José Corredor-Matheos, Antoni Martí, Dolores Saiz, Josep Maria Cadena, David Albet, Laura Mercader, Martí Peran, Jordi Balló, Carlos Sambricio, Ernest Lluch, Vicente Cacho, Xavier Bru de Sala, Javier Tusell, Jordi Casassas, Ferran Mascarell, Albert Manent, Cristian Cirici, José Carlos Mainer, Santos Julià CCCB. Col·lecció: Catàlegs d'exposicions. Barcelona 1997

-*Canaletto, una Venècia imaginària*, Annalia Delneri, Dario Succi, André Corboz. Barcelona 2001

-*Ciutat i còmic / Ciudad & cómic*, Juan Antonio Ramírez, José Miguel León de Pablo, Jesús López-Araquistáin, Sergi Vich, Jorge Gorostiza. CCCB. Col·lecció: Catàlegs d'exposicions. Barcelona 1998

-*Creación espacial y narración literaria*. Coloquio Internacional de Narratología (1997. Sevilla) Concepción Pérez, M<sup>a</sup> de Gracia Caballos, Anna Raventós [editoras] Sevilla : [s.n.], 2001

-Comunicación literaria y espacio : Andalucía, universo narrativo del siglo XX / edición, M<sup>a</sup> Elena Barroso Villar ; [Grupo de Investigación "Literatura, transtextualidad y nuevas tecnologías. Aplicación a la enseñanza en Andalucía" responsable de los estudios] Sevilla : Universidad de Sevilla [etc.], 2001

-*Cosmópolis. Borges y Buenos Aires*, CCCB. Col·lecció: Catàlegs d'exposicions. Barcelona 2002

-*Dadá Berlín* / Manuel Maldonado (ed.) ; traducciones de Juan Pablo Larreta Zulategui ... [et al.] Sevilla : Doble J, 2006

-*El Dublín de James Joyce*, Juan Insua, Morris Beja, Agustine Martin, Fritz Senn, Francisco García Tortosa, Joaquim Mallfrè. CCCB. Col·lecció: Catàlegs d'exposicions. Barcelona 1995

-*El espacio geográfico del Quijote en Castilla-La Mancha* / coordinadores, Félix Pillet Capdepón y Julio Plaza Tabasco. Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006

-Espacios y discursos en la novela española : del realismo a la actualidad / Wolfgang Matz (ed.). Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2007

-*Historia y poética de la ciudad : estudios sobre las ciudades de la Península Ibérica* / Eugenia Popeanga y Bárbara Fraticelli (ed.) Madrid : Universidad Complutense, 2002

-*Imágenes de la ciudad* / II Curso de Cine y Literatura, Burgos, 1 al 22 de marzo de 2002 ; coordinadores Carlos Lozano García ... [et al.] Burgos : Universidad de Burgos, 2003

-*Industria y ciudad en la literatura* / Manuel Maldonado Alemán, Eva Parra Membrives (eds.) ; prólogo de Luis A. Acosta ; autores Luis A. Acosta ... [et al.] [Sevilla] : Agathon, 1996

-*La ciudad imaginaria* / Javier de Navascués (ed.) Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2007

-*La ciudad en la literatura y el cine : aspectos de la representación de la ciudad en la producción literaria y cinematográfica en español* / Joan Torres-Pou, Santiago Juan-Navarro (eds.) Barcelona : PPU, 2009

-*La ciutat de K. Franz Kafka i Praga / The City of K. Franz Kafka and Prague*. Alberto M. Racheli, Peter Sprengel, Nora Catelli, Jordi Llovet, Mark M. Anderson, Klaus Wagenbach, Maria Carolina Foi, Lluís Izquierdo, Juan Insua, Josef Cermák CCCB. Col·lecció: Catàlegs d'exposicions. Barcelona 1999

-*La Generación del 27 : ¿Aquel momento es ya leyenda?* / edición de Andrés Soria Olmedo Madrid : Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [etc.], 2010

-*La Trieste de Magris*, Xavier Pla, Claudio Magris, Giorgio Pressburger, Josep Ramoneda. CCCB. Col·lecció: Catàlegs d'exposicions. Barcelona 2011

-*La recuperación del paisaje* / Eduardo Martínez de Pisón, Nicolás Ortega Cantero (editores) Madrid : UAM ; Soria : Fundación Duques de Soria, 2008

-*Les Lisboas de Pessoa / As Lisboas de Pessoa / Pessoas Lisabon*, Juan Insua, Teresa Rita Lopes, Joaquim Sala-Sanahuja, Lima de Freitas, Pilar Gómez Bedate, José Augusto França, María José Lancastre. CCCB. Col·lecció: Catàlegs d'exposicions. Barcelona 1997

-*Literatura, fotografía y espacio urbano* / Manuela Ledesma Pedraz ... [et al.]. PUBLICACIÓN Jaén : Universidad de Jaén, 2004

-*Litoral : revista de la poesía y el pensamiento*. Málaga Litoral, 1926-

-*Madrid-Barcelona : literatura y ciudad : (1995-2010)* / edición, introducción y guía de lectura, Jorge Carrión. Valladolid : Cátedra Miguel Delibes ; Madrid Iberoamericana ; Vervuert, 2009

-*O imaginário da cidade* / Rogério Lima, Ronaldo Costa Fernandes, organizadores. Brasília, DF : UnB, c2000.

-*París i els surrealistes*, Jean Michel Goutier, Dominique Rabourdin, Robert Lebel, Victoria Combalía. CCCB. Col·lecció: Catàlegs d'exposicions. Barcelona 2005

-AINSA, Fernando, *Del topos al logos : propuestas de geopoética*. Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2006

-BAKER, Edward, *Materiales para escribir Madrid : literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*. Madrid : Siglo Veintiuno de España, 1991

-BARRANTES MARTÍN, Beatriz, *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*. Valladolid : Universidad de Valladolid, 2007

-CAÑAS, Dionisio, *El poeta y la ciudad : Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid Cátedra, 1994

-CAPEL SÁEZ, Horacio, *Dibujar el mundo : Borges, la ciudad y la geografía del siglo XXI*. Barcelona : Ediciones del Serbal, 2001

-CARRIÓN, Jorge, *Viaje contra espacio : Juan Goytisolo y W.G. Sebald*. Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt : Vervuert, 2009

- GRAU, Cristina, *Borges y la arquitectura*. Madrid : Cátedra, 1999
- LÓPEZ CABRALES, Juan José, *La ciudad de las palabras* [Archivo de ordenador] : imágenes urbanas en novelas españolas contemporáneas / Juan José López Cabrales Cádiz Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2000
- MARTÍ MONTERDE, Antoni, *Poética del Café : un espacio de la modernidad literaria europea*. Barcelona : Anagrama, 2007
- MATAS PONS, Álex, *La ciudad y su trama : literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid : Lengua de trapo, 2010
- PARRA BAÑÓN, José Joaquín, *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago* : tesis doctoral dirigida por José Ramón Sierra Delgado
- PEREC, Georges, *Especies de espacios* / traducción de Jesús Camarero. Barcelona : Montesinos, 2007
- R. DAVIDSON, Ian, *Ideas of space in contemporary poetry*. Houndsmills, UK. [etc.] : Palgrave Macmillan, 2007
- RAMOS VILLALMANZO, Carlos, *Ciudades en la mente: dos discursos en el espacio urbano de la narrativa española moderna (1887-1934)* Sevilla : Fundación Genesian, 2002
- RICCI, Cristián H. *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata : (1900-1938)* Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009
- ROSS, Kristin, *The emergence of social space* [Recurso electrónico] : Rimbaud and the Paris Commune / foreword by Terry Eagleton. Minneapolis : University of Minnesota Press, c1988
- RUBIERA MATA, María Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*. Madrid : Editora Nacional, 1981
- SALVADOR, Álvaro, *El impuro amor de las ciudades : (notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)* Madrid : Visor, D.L. 2007 EDICIÓN 2ª ed. corr. y aum.
- VÁZQUEZ AVELLANEDA, Juan José, *Em Lisboa : escritura y ciudades : the city of Fernando Pessoa, 1 de noviembre de 1755, 30 de noviembre de 1935* / tesis doctoral de Juan José Vázquez Avellaneda ; directores José Morales Sánchez, José Ramón Sierra Delgado [Sevilla] : [Universidad de Sevilla, Departamento de Proyectos Arquitectónicos] , 2006
- ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas : entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*. Barcelona : Gustavo Gili, 2006
- De las literaturas de Sevilla  
AA.VV
- Bohemia y literatura : tres noches de Sevilla : Rafael Lasso de la Vega, Rafael Cansinos Assens, Alejandro Sawa* / Coordinador, Alfredo Valenzuela ; Aquilino Duque... [et al.]. Sevilla : Renacimiento, 2011
- Estampas sevillanas del ochocientos : la ciudad en la literatura* / Rogelio Reyes Cano y Miguel Cruz Giradles, Sevilla : Instituto de la Cultura y las Artes, Ayuntamiento de Sevilla, 2006 EDICIÓN 2ª ed.
- Grecia : revista de literatura (1918-1920)* / edición de José María Barrera López ; índice onomástico de Mª Cristina Guijarro Hernáiz, Málaga : Centro Cultural de la Generación del 27, 1998
- Itálica famosa: aproximación a una imagen literaria* / edición, estudio y selección de textos de Jacobo Cortines, Sevilla : Diputación de Sevilla, 2010
- Le goût de Séville* / réunis et présentés par Jean-Noël Mouret, Paris : Mercure de France, 2004
- Mediodía : revista de Sevilla : números 1 al 14, Sevilla, 1926-1929* / edición de José María Barrera López, Sevilla : Renacimiento, 1999
- Periodistas de Sevilla : retratos de autores de dos siglos* / [coordinadora María José Sánchez-Apellániz] Sevilla : Asociación de la Prensa de Sevilla, 2010
- SACER : fugas sobre lo sagrado y la vanguardia en Sevilla* / introducción y selección de textos Archivo F.X., Pedro G. Romero. Sevilla : Universidad Internacional de Andalucía, 2004
- BATAILLE, Georges, *Historia del ojo*; prólogo de Mario Vargas Llosa, La sonrisa vertical, Tusquets editores, Barcelona 1993
- BARCO, Pablo del, *Las Sevillas de Manuel Machado*. Sevilla : Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, 2003
- BARRIOS, Manuel, *Sevilla literaria : Síntesis de urgencia Sevilla* : Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1981
- BREIDENBACH, Michael, *Sevilla im prosawerk von Gustavo Adolfo Bécquer = Sevilla en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer* : con un resumen en español Köln [etc.] : Böhlau, 1991
- BRIOSO SANTOS, Héctor, *Sevilla en la Literatura del Siglo de Oro : el sentimiento anticidudano barroco*. Sevilla Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, 1998
- CABALLERO CUBILLO, Concha. *Sevilla : ciudad de las palabras* ; prólogo de Luis García Montero Sevilla : RD, 2009
- CANSINOS ASSENS, Rafael,  
-*La novela de un literato* : (hombres-ideas-efemérides-anécdotas---) ; edición preparada por Rafael M. Cansinos, 3. Vol. Madrid Alianza Editorial, 1996
- Sevilla en la literatura : (las novelas sevillanas de José Mas)*.Madrid : Librería y Editorial de Rivadeneyra , 1922

- CHAVES NOGALES, Manuel, *La ciudad*, Sevilla : Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1991 EDICIÓN 3a ed.
- COLÓN, Carlos *Lacrimae : la Sevilla imaginaria*, Sevilla Alfar, 1991
- CORTINES, Jacobo, *Jardines de Sevilla en la lírica castellana*, Sevilla : Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 2000
- CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel, *Sevilla y Lorca*, Sevilla Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, 1998
- FERNÁNDEZ BERROCAL, Rocío, *Juan Ramón Jiménez y Sevilla*, Sevilla : Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones : Fundación Focus-Abengoa, 2008
- FERNÁNDEZ NAVARRO, Antonio, *Realidad y fabulación de Sevilla a través de los textos de viajeros franceses del siglo XIX* [Recurso electrónico] : Laborde, Mérimée, Gautier y Davillier / Antonio Fernández Navarro ; directora, Elena Suárez Sánchez 2009
- GAMALLO FIERROS, Dionisio, *Bécquer y Sevilla : homenaje al autor de las Rimas y de las Leyendas en la inauguración de la Feria del Libro y de Primavera de su ciudad natal, día 14 de abril de 1948*. Madrid : [Veritas] 1948
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel,  
-*Guía sentimental de Sevilla*. Júcar, 1993
- Sevilla en la poesía*, Sevilla : J. Rodríguez Castillejo, 1988
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, *Don Juan, Fígaro, Carmen*, Sevilla : Fundación José Manuel Lara, 2007
- IZQUIERDO, José María, *Divagando por la ciudad de la gracia*, Sevilla : Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1999 EDICIÓN 3ª ed.
- MARTÍN LÓPEZ, Carolina *La trilogía Da Ponte-Mozart : de Sevilla a Europa*, Sevilla : Fundación José Manuel Lara, 2007
- MONTOTO Y RAUTENSTRAUCH, Luis, *De Cervantes y Sevilla, crónica 1616-1916*, Sevilla : Tip. de Gironés, 1916
- MUÑOZ SAN ROMÁN, José, *Sevilla en la literatura extranjera*. Sevilla Imprenta provincial, 1941
- PALENQUE, Marta, *Sevilla en el recuerdo : datos para la biografía de Rafael Cansinos Assens (1915-1920)* [S.l. : s.n., 2001?]
- PÉREZ OLIVARES, Rogelio, *¡Sevilla! : apuntes sentimentales para una guía literaria y emocional de la ciudad de la gracia*; ilustraciones en color de González Santos, Grosso, Pedraza Ostos, Pinelo, Rico Cejudo y Romero de Torres. Madrid (Madrid : Talleres Tipográficos de Zoila Ascasíbar) [s.n.], 1929
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. *Itinerarios de la Sevilla de Cervantes : la ciudad en sus textos / Pedro M. Piñero Ramírez, Rogelio Reyes Cano, Ayuntamiento de Sevilla [etc.]*, 2005
- PIVETEAU, Olivier, *El burlador y el Santo : Don Miguel Mañara frente al mito de Don Juan*, traducción, Elena Suárez Sánchez Sevilla : Cajasol Fundación, 2007
- REYES CANO, Rogelio,  
-*El río de Sevilla en la apreciación literaria : (desde los textos grecolatinos a la Generación del 27)*, Sevilla Diputación Provincial de Sevilla, 1998
- Sevilla en la Generación del 27 : estudio y antología de Salinas, Guillén, G. Diego, Aleixandre, García Lorca, D. Alonso, Cernuda y Alberti*, Sevilla : Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, 2002
- ROMÁN GUTIERREZ, Isabel, *Pintura, literatura y sociedad en la Sevilla del siglo XIX : el álbum de Antonia Díaz / Isabel Roman Gutiérrez, Marta Palenque*, Sevilla : Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones , 2008
- ROSA, Julio M. de la, *Luis Cernuda y Sevilla : (Albanio en el Edén) : Notas para una introducción a la lectura de "Ocnos"* ; prólogo de Juan Goytisolo, Sevilla : Edisur, 1981
- VALLECILLO LÓPEZ, José., *La literatura y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)* Sevilla : Fundación Colegio de Aparejadores y Arquitectos de Sevilla : Ateneo de Sevilla, 2004



## CRÉDITOS

### Han colaborado en este número

*Gabriel Campuzano Artillo. Luis González-Boado Halcón. Victoriano Alcantud Serrano. Antonio Barrionuevo Ferrer. Rafael Serrano Bello. Manuel Ramos González.*

### ETSA de Sevilla

FAP SEVILLA MÍTICA Y LITERARIA 2011-2012

*Profesores: Juan José Vázquez Avellaneda / Fernando Vilaplana Villajos*

*Alumnos: G1a. Garrido Novell, Rafael. G1b. Canales López, Juan Pablo. G1c. Carrasco Carrasco, Pablo. G2a. Álvarez Oliver, Cristina. Sánchez Mora, Marta. G2b. Rodríguez Santana, Ángela. Sanz Moreno, Ornella. G3a. Garrido Molina, Nicolás. Martínez Olvera, Enrique Gerardo. Toribio González, Carlos. Sánchez Reche, Félix. G3b. Montero Nieto, Juan Carlos. Moreno García, Gonzalo. Rodríguez Gómez, Pablo. G3c. Naranjo Llamas, Carlos. Quevedo Acuña, Leandro. Rodríguez Barabona, Miguel. Murillo Monge, Adrian. G3d. González Tornay, Lucía. Jiménez Gutiérrez, Beatriz María. Mosquera Pérez, Clara Teresa. Ortiz Soto, Pedro. G3e. Benítez Sánchez, Carlos. Gonzalo Marcos, Olalla. Santana Botella, Marta. Trujillo Fernández, Pedro. G3f. Potenciano Priego, María Soledad. Raseo Carballo, Esperanza. Rodríguez Espinosa, María del Carmen. G3g. Jasmín Sales, Fernando. Mora Ramos, Antonio. Villalobos del Pozo, Jesús. G3h. Forstner, Stephanie. Rapposch, Christina. Santiago Díaz, Andrea. De Bussehere, Sofie. G4a. Domínguez-Adame Palomo, Álvaro. Martín Carrasco, Manuel. Méndez Barragán, Jose María. Santos Alonso, Álvaro. G4b. González López, Valme. Pardina Poblete, Alberto. Pérez Álvarez, Juan Bautista. Rubio Aragón, Beatriz. G4c. Ledoux Pardo, Eduardo Santiago. Morales Mateo, Luis Alfonso. Romero Milla, Francisco Javier. Sánchez Serván, Ana. G4d. Abascal Rosas, Concha. Amador Gálvez, María. Baños Jaime, Paula. Sánchez Martín, Carlos. G4e. Brenes Marín, Irene. Calero Calatayud, Pilar. Salvador Oyarzábal, Francisco Javier. Vicente Martínez, Juan Antonio. G4f. Casatejada Gil, María Pilar. Jiménez Molero, José Luis. Rodríguez Vergara, Verónica Milagros. Sánchez Sanabria, Carlos. G4g. Barkan Ben Azouq, Mohamed. Cid Escobar, Germán Manuel. Pérez Fenoy, José. Rueda Alonso, Antonio. G4h1. Martín Rizo, Joaquín. Montaner Arauz, Pablo. G4h2. Sotillo Belmonte, Clara. Soto Coronel, Almudena. G4i. Marqués Cuadra, Ignacio. Rufian Andújar, Julio. Santos Freyta, Ángel María. Sayago Amorós, Juan Manuel. G4j. Jaraquemada Montero de Espinosa, Almudena. Leva Soldado, Dionisio. Martín Soto, Consuelo. Reyes Morillo, José Manuel. G4k. Lagos Provencio, Marcelino. Merchán Caballero, Gabriel. Oller Jiménez, Diego. Sánchez Montiel, Guillermo. Reis Se, Marília. G4l. Molina, Jesús Miguel. Pezzj Dalbo, Megui. Rech Dall'alba, Saymon. Rodríguez Rodríguez, David. G5a. Selfa Arjona, Alicia. Serrano de la Haba, Patricia. Serrano Peinado, María del Carmen. Simón Lobato, Irene. Viega Limón, María Dolores. G5b. Camacho Carrasco, Juan Antonio. de la Corte Castilla, Manuel. Flores Barriga, Jesús. Pillón Almeida, Raquel. Tiecher Lonchi, Fernanda.*

### De las imágenes, planos y fotografías

Portada: Pilar Casatejada Gil. José Luis Jiménez Molero. Verónica Rodríguez Vergara. Carlos Sánchez Sanabria.

Página 1: “Sevilla Hispalis” de *Civitates Orbis Terrarum*. G. Hoefnagle 1565-67. (Fragmento)

Página 7: “Sevilla Hispalis” de *Civitates Orbis Terrarum*. G. Hoefnagle 1565-67. (Fragmento)

Página 76: Vista de Sevilla atribuida a Alonso Sánchez Coello (1593). (Fragmento)

Página 113 Casa donde estuvo ubicada la redacción de la revista *Grecia*. Calle Amparo, 20. Sevilla. (JVA)

En los artículos, según autores. Abreviaturas utilizadas: (BNE) Biblioteca Nacional de España. (BNP) Biblioteca Nacional de Portugal. (JVA) Juan José Vázquez Avellaneda.









**SEVILLA DICIEMBRE 2013**



**D** O C U M E N T O S d e **A** R Q U I T E C T U R A y **P** A T R I M O N I O