

El jardín de las delicias arquitectónicas: la exposición de Sevilla de 1929 y los pabellones americanos*

Francisco Javier Rodríguez Barberán

En 1929 coinciden en España dos acontecimientos cuyo contenido nos remite inevitablemente al mundo de las exposiciones que se multiplicaron durante el siglo XIX y los primeros años del XX. La estrategia del dictador Miguel Primo de Rivera –y, de modo muy especial, su rechazo al nacionalismo catalán– había conseguido unificar por decreto en 1926 dichas muestras bajo el término común de “Exposición General Española”: desaparecían así nominalmente las “coincidencias lamentables” y las “rivalidades” entre la Exposición Internacional de Barcelona y la Exposición Iberoamericana de Sevilla, y se daba paso a un tiempo de exaltación cuyo carácter efímero y superficial quedó atestiguado por la gran crisis de los años treinta, cuyo punto culminante fue la Guerra Civil.

El contexto en el que este artículo se inscribe restringe en cierta medida el análisis de la propia historia de los dos certámenes, especialmente en lo que hace referencia al caso de Barcelona. Ambos coinciden en que su proceso de gestación fue largo y en que los objetivos fueron cambiando muy a menudo, yendo desde lo más específico a lo más general. Las dos exposiciones supusieron importantes cambios para las respectivas sedes, mayores quizás en el caso de Sevilla, ya que la capital catalana había experimentado notables transformaciones durante las décadas finales del siglo XIX y los primeros años del XX. Barcelona, además, contaba con el precedente de la Exposición Universal de 1888, mientras que Sevilla aún tenía numerosas asignaturas pendientes en su urbanismo. Tampoco son comparables el contexto

económico, social y cultural de ambas ciudades, lo cual, desde luego, tendrá su repercusión en las arquitecturas y los espacios significativos de las mismas. Sin embargo, no debemos caer en el error de las simplificaciones: en modo alguno debemos entender que Barcelona representa la apuesta “moderna”, orientada hacia Europa, mientras que Sevilla supone la complacencia narcisista con el pasado, con la retórica del Descubrimiento como principal atractivo. Aunque ello puede deducirse incluso de los textos de la época, sería demasiado maniquea esta contraposición: el metro de platino iridiado para medir la condición contemporánea de las dos sedes de esta “Exposición General” no se puede aplicar tan sólo al Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe en Barcelona y a la sevillana Plaza de España de Aníbal González. No es desde luego el objeto de este texto analizar de modo singular el valor de todas las arquitecturas levantadas en las dos ciudades, ya que estoy interesado sobre todo en una valoración de la aportación de las naciones del continente americano a la muestra sevillana. Sin embargo, conviene advertir, como hizo en su momento Ignasi de Solà-Morales (2004), que en la exposición de Barcelona la irrupción de la modernidad –tanto desde el punto de vista compositivo como “estilístico”, con todo lo discutible del término– representa casi un “relleno” respecto a los grandes pabellones e instalaciones de tono académico. Frente a una secuencia que fija los esplendores del modernismo en Cataluña como el primer eslabón de una cadena que tendrá

* Las figuras que no tienen especificada la fuente son propiedad del autor.



Figura 1:
Juan Miguel Sánchez.
Cartel de Fiestas de
Primavera de Sevilla de
1929.



sus hitos en la Exposición de 1929 y, un poco más adelante, en los años de la República, con la irrupción del Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, GATCPAC, parece oportuno señalar –siguiendo nuevamente a Solà-Morales (2004)– que son muchas y relevantes las presencias ajenas a este discurso lineal demasiado apegado a las visiones “heroicas” de la modernidad que han marcado buena parte de la historiografía del siglo xx.

Creo que la naturaleza de este texto reclama más bien una mirada al contexto de la Sevilla en la cual se inaugurará la Exposición Iberoamericana y, de manera muy especial, a todos aquellos elementos que, de modo directo o indirecto, aparezcan conectados con el objetivo último del mismo: analizar, desde la perspectiva del debate arquitectónico de la época, cuáles fueron las aportaciones de los pabellones americanos levantados para la muestra, y de qué modo se reflejó en ellos la realidad de la arquitectura de ese continente en un tiempo de cambios tan acelerados. Superados viejos prejuicios sobre una modernidad única y ortodoxa, no cabe discutir la importancia de este legado, y de ello es el mejor testigo la imagen de estos edificios, que forma ya parte indisoluble del patrimonio arquitectónico de la Sevilla contemporánea.

Sevilla, 1900-1929: una ciudad para una exposición

Tras los cambios experimentados por la capital hispalense a lo largo del siglo anterior, la ciudad del primer tercio del xx fue la consecuencia lógica de aquéllos. El tren de la modernización –y valga aquí esta metáfora como ejemplo de la importancia del ferrocarril para dicha modernización– había llegado a Sevilla y ésta parecía dispuesta a superar el decaimiento de épocas anteriores. No obstante, hay que pensar que la sociedad sevillana no era, en modo alguno, una sociedad moderna. La industria, que había iniciado un cierto despegue a partir de 1850, comienza a quedar estancada, no sólo respecto al conjunto de España sino incluso al de la región andaluza. Algo semejante cabe decir del comercio, demasiado apegado a fórmulas antiguas que empezaban a convertirse en un lastre para su desarrollo. La distancia entre clases era enorme, tanto desde el punto de vista económico como cultural, ya que el analfabetismo era aún una lacra importante; y esto ocurría además cuando el despegue demográfico de la ciudad se hacía más evidente: si en 1900 Sevilla tenía unos 150 mil habitantes, éstos pasaron a ser casi 230 mil al final de la Exposición Iberoamericana. Todo, por tanto, se hacía más complejo y desigual, y tenía lugar dentro de un contexto general marcado por tensiones que, como demostraron los acontecimientos de la década siguiente, no tenían fácil solución.

¿Cuál fue la respuesta de la escena urbana a esta nueva realidad? El ensimismamiento y la ensoñación. Con muy pocas excepciones –la tímida apertura a las referencias internacionales que supuso la breve aparición del modernismo, visto por autores como Alberto Villar Movellán (1979) y Víctor Pérez Escolano (1996) como una moda pasajera–, la arquitectura se planteó una vuelta al pasado cuya máxima era “la reinvención de la ciudad”. En realidad, esta actitud provenía en una medida muy importante de las notas que dominaban el mundo cultural hispalense, cuyo perfil era eminentemente conservador. A pesar de que en el urbanismo sevillano seguían activos los principios modernizadores que habían operado durante buena parte del siglo xix, éstos no consiguieron encontrar un correlato en la estética y los valores de la arquitectura. La generación de arquitectos titulados en los primeros años del siglo xx es un claro ejemplo de ello. Aníbal Gonzá-

Figura página anterior:
Manuel Amábilis.
Pabellón de México
de la Exposición
Iberoamericana de 1929
(foto de época). Detalle.

Fuente:
Amábilis (1929).

lez, José Espiau o Juan Talavera, cuyas primeras obras para la clientela sevillana utilizaron el lenguaje modernista –para lo cual contaron con el apoyo, por ejemplo, de un personaje cosmopolita como el argentino Simón Barris–, se inclinaron muy pronto por una estética que hoy rotulamos con el nombre de “regionalismo”, pero que en su época fue más conocida como “estilo sevillano”. En este estilo se intuía una especie de eco lejano del *Arts and Crafts* decimonónico –con la recuperación de los oficios tradicionales y las artes aplicadas a la arquitectura–, pero carente de los registros de modernidad visibles en ese movimiento: los modelos estéticos no tenían que ver con lo contemporáneo, ya que bebían sobre todo del arte islámico y el mudéjar, así como de las versiones locales del Renacimiento y el Barroco; y en cuanto a los sistemas de producción, todo descansaba en una concepción artesanal de la arquitectura, ajena a los parámetros industriales que se encontraban en la raíz de los procesos de la modernidad. Sería erróneo afirmar que estas actitudes conservadoras en la arquitectura fueran exclusivas de Sevilla, ya que en el resto de España, bien sea bajo la etiqueta de regionalismo, bien con otro tipo de notas, existieron abundantes propuestas que se desmarcaron del modernismo, estética y tecnológicamente, y que volvieron su mirada al pasado.

En el caso sevillano, no obstante, esto se hizo más evidente por el largo proceso de gestación de la muestra internacional, con la cual se intentó que Sevilla recuperara la imagen de sus momentos de mayor esplendor a través de una recreación actualizada de los símbolos que presidieron la ciudad medieval o la “Nueva Roma” del Descubrimiento. Tengamos en cuenta que la exposición fue aplazada de modo repetido a lo largo de todo el primer tercio del xx y que, precisamente por eso, se convirtió –de un modo un tanto involuntario– en el acicate para todas las actuaciones urbanas que tuvieron lugar en la ciudad entre 1910 y 1930. Quizás en ello resida una interesante paradoja: la gran celebración de que Sevilla había dejado atrás su decadencia, convirtiéndose por fin en una “urbe moderna”, mas eligió el pasado como refugio. El proyecto general para la muestra de Aníbal González, premiado en 1911 tras un concurso con escasa repercusión nacional y nula presencia internacional, era sobre todo un catálogo de edificios y recintos con una fuerte carga historicista, que heredaban los

aspectos más anecdóticos y conservadores de las exposiciones del xix, y que, sin embargo, contaba con una gran ausencia respecto a aquellos certámenes: el culto a la tecnología. No tenía demasiado en cuenta las posibilidades urbanísticas de la Exposición, con la expansión de la ciudad hacia el sur como referencia; tampoco resolvía de modo claro la integración entre la muestra y el Parque de María Luisa, el antiguo jardín “pintoresco” propiedad de los duques de Montpensier, que había sido donado a la ciudad en 1893, y cuya reforma sería llevada a cabo, no sin obstáculos, por el francés J. C. N. Forestier. Era en definitiva, y como he mencionado con anterioridad, el reflejo de buena parte de la arquitectura española de su tiempo y, desde luego, el altavoz perfecto para una forma de entender la arquitectura en la ciudad de Sevilla cuyo impacto se prolongó durante décadas.

La mayoría de las obras levantadas en la ciudad y en el propio recinto de la Exposición a lo largo de dos décadas apostó por las mismas fórmulas. El aire inconfundible de los edificios regionalistas –pero también, por ejemplo, de muchos de los pabellones construidos para la muestra–, con sus trabajos de ladrillo, azulejería, yesería, forja o madera, se extendió por Sevilla con tal naturalidad que llegó a ser valorada como una arquitectura con mayor grado de “autenticidad” que la llevada a cabo en épocas anteriores. Ello afectó a la imagen urbana, ya que parecía también importante conciliarla con la estética triunfante. Es precisamente este aspecto el que enlaza con otro elemento de singular relevancia: la Sevilla que durante el siglo xix fuera una de las mecas de los viajeros románticos, deseaba seguir siendo un destino de referencia para el naciente turismo. La promoción de la ciudad y sus fiestas se volcó durante el primer tercio del xx en la imagen tradicional de la capital hispalense. Sevilla, más que nunca, asumió su carácter de escenario ideal para los mitos que en torno a ella se habían forjado. Incluso hoy basta con caminar por la calle Mateos Gago, abierta para ofrecer la perspectiva de la Giralda entre los naranjos, u observar el aspecto de un barrio como el de Santa Cruz –“municipalmente típico”, como advirtió con lucidez el escritor y periodista Manuel Chaves Nogales en los años veinte–, para darnos cuenta de que la naturaleza de este proyecto responde a la conversión de Sevilla en su propio sueño. La “idealización” arquitectónica y urbanística de la ciudad no tuvo la profundidad de la literaria: en

José María Izquierdo, en el ya citado Chaves e incluso en el gran poeta Luis Cernuda, la esencia del lugar era, sobre todo, un estado del espíritu, una esencia que debía captarse debajo de la superficie; en los edificios regionalistas, a pesar de su amabilidad y de la indudable capacidad para “construir ciudad” que en muchas ocasiones acreditan, todo está volcado hacia las apariencias. De hecho, una de las grandes apuestas oficiales de la época fue la iniciativa del ayuntamiento hispalense –conocida por el nombre del concejal que la impulsó como “moción Lepe”– para promover un “concurso para la construcción y reforma de fachadas de estilo sevillano” (Villar, 1979). Las bases de dicho concurso, publicadas en 1912, consagraron el regionalismo como estilo oficial de la capital andaluza, la cual pasó a ser, en el sentido del término aplicado por Adolf Loos a la Viena de 1900, una “Sevilla potemkinizada”.



Figura 2:
Barrio de Santa Cruz.
Tarjeta postal.

La Exposición “española”: edificios singulares, pabellones y espacios representativos

Imputar exclusivamente al ambiente de la ciudad la imagen de la Exposición de 1929 sería un error tan grande a la hora de hacer balance de ésta como dejar de lado la realidad de España en el contexto arquitectónico internacional. La modernidad, como ya se ha remarcado anteriormente, se encontraba aún circunscrita en nuestra nación a obras singulares o a personalidades que todavía no se habían agrupado en torno a un proyecto común. No existe una concepción unitaria de lo moderno, del mismo modo que historicismos, academicismos y regionalismos de diverso cuño, tan abundantes en esta etapa, no componen un

frente cerrado de arquitecturas “reaccionarias” opuestas a la buena nueva de lo contemporáneo. Algo semejante podría decirse del continente americano, ya que el primer cuarto del siglo xx sigue dominado todavía por debates donde lo estilístico anula la percepción de que la auténtica modernidad no es una cuestión de imagen: tiene que ver sobre todo con planteamientos vinculados a los procesos industriales de producción y a los materiales, con las reflexiones sobre la formación de los profesionales, o con el grado de implicación de la arquitectura con las transformaciones que la sociedad demandaba. De ahí que para los intereses de este artículo sea mejor una mirada liberada de prejuicios simplificadores que sólo entienden de “antiguo vs. moderno”, y prevalezca la opción de encontrar las razones que se esconden detrás de las obras y no el deseo de reducirlas a simples ilustraciones de una determinada estética.

Ello puede aplicarse, por ejemplo, a los dos grandes conjuntos de la exposición –la Plaza de América y la Plaza de España– y encontrar en ellos algunas guías con las cuales afrontar el análisis de un corpus heterogéneo en el que caben edificios tan diversos como un hotel y un casino, los pabellones de las provincias andaluzas y de las regiones españolas –salvo Baleares, todas tuvieron pabellón propio–, así como los que muchas firmas comerciales levantaron en el recinto. Este ejercicio, apoyado en buena medida en los trabajos de investigación realizados a lo largo del tiempo por los citados Alberto Villar (1979) y Víctor Pérez (1996), puede ofrecer aún campo para nuevas reflexiones.

El conjunto de la Plaza de América es el correspondiente a la “Plaza de Honor” del primer proyecto elaborado por Aníbal González, cuyo desarrollo se sitúa entre 1911 y 1913. Los tres edificios que la componen y la plaza que éstos definen suponen la formación de un núcleo lleno de referencias a la historia de la arquitectura en general, pero también al devenir de la participación española en las propias exposiciones internacionales del siglo anterior. Esta visión pretendía consagrar lo que el arquitecto llamará el estilo regionalista tradicionalista, también denominado, como se ha señalado anteriormente, “estilo sevillano”. Su proyecto presentaba, en palabras de la época,

... una serie de edificios en los cuales el arte ojival florido aparece con todos sus primores

como lo concibieron los artistas del siglo xv, y el mudéjar y el plateresco desplegando sus galas atraen nuestra atención, y forman un conjunto castizo español, y eminentemente regional (Aníbal González, citado en Villar, 1979).

El vocabulario delata con claridad las intenciones de la propuesta, en la que la apuesta estilística se reafirma frente a cualquier tentación “internacionalista” y se apuesta por un casticismo que, gradualmente, va de lo español a lo andaluz, y de ahí a lo local.

El Pabellón de Industrias, Manufacturas y Artes Decorativas –después denominado de Arte Antiguo– es el edificio conocido hoy como Pabellón Mudéjar, y comparte con los otros dos edificios un tratamiento compositivo apoyado en una estructura simétrica de raíz academicista. Sin embargo, más que la propia distribución o estructura del edificio, lo auténticamente importante en él es, como en el caso de los citados pabellones, el catálogo de referencias estilísticas que lo informan y la relación que puede establecerse con las arquitecturas que por estos años se levantan en la ciudad. Por lo que respecta al primero de estos aspectos ha de mencionarse un número importante de influencias que van desde las notas neoislámicas –y, muy especialmente, las de tono más “alhambrista”, como se conoció en el siglo xix a las arquitecturas que recogían como una moda la ornamentación nazarí– hasta las múltiples versiones del neomudéjar –con citas textuales a monumentos sevillanos como el Alcázar– que se observan en todo el conjunto. El segundo de los temas enlaza con la primera etapa del regionalismo arquitectónico, planteado como alternativa al breve intervalo del modernismo, y que en esos años comienza a dominar, con la acepción de “estilo sevillano”, la obra de arquitectos como el propio Aníbal González o José Espiau Muñoz.

Frente al gran número de elementos presentes en la historia de la arquitectura sevillana que forman parte del Pabellón Mudéjar, el Pabellón de Bellas Artes –más tarde renombrado Pabellón Renacimiento y que sirve hoy de sede al Museo Arqueológico– revela una dimensión historicista que lo acerca mucho más a un tema característico del siglo xix: la búsqueda de una “arquitectura nacional”. Sobre la base de un proyecto muy volcado en su dimensión de espacio expositivo –lo que lleva a Aníbal González a tomar referencias que van desde la Gliptoteca de Munich de Leo von Klenze al Museo del Prado de Juan

de Villanueva–, el edificio se muestra como un catálogo de elementos ornamentales extraídos de la primera etapa del Renacimiento español, es decir, lo que en la época era conocido como “estilo plateresco”. Curiosamente, y a pesar de que fueron numerosos los edificios sevillanos levantados en el siglo xvi conforme a esa estética, Aníbal González se inclina por otras obras que ya habían tenido su reconocimiento en pabellones españoles de exposiciones internacionales del xix: así, y como ocurrió en París en 1867 y 1900, el pabellón de la muestra hispalense opta por la influencia castellana, desde el palacio de Monterrey y las iglesias salmantinas del siglo xvi hasta la Universidad de Alcalá de Henares. La portada monumental que precede a la sala oval ubicada en el centro del conjunto, las galerías porticadas exteriores con sus características columnas con zapatas, o los remates con elementos figurativos y flameros que ornamentan el exterior de la mencionada sala y de los cuatro volúmenes torreados que la enmarcan, componen un catálogo de ese Renacimiento español que coincide con el inicio de la gran empresa americana. Incluso desde un punto de vista material se establecen diferencias con la arquitectura sevillana del momento, ya que se opta aquí por el uso de la piedra frente al ladrillo, la cerámica y el yeso de los otros pabellones, e incluso de la Plaza de España, cuyo diseño definitivo está cerrándose por estos años.

Para completar el recorrido estilístico por la arquitectura española en la época del Descubrimiento, el Pabellón de la Casa Real tomaba como fuente la época del reinado de los Reyes Católicos. La mezcla entre elementos góticos y mudéjares

Figura 3:
Aníbal González.
Pabellón Mudéjar de
la Plaza de América.
Sevilla.



que había sido utilizada ya veinte años atrás por Arturo Mélida para el pabellón español de la exposición parisina de 1889, sirvió como lugar de encuentro apropiado para los intereses de Aníbal González en esos momentos: se unían aquí la indagación historicista en su vertiente medieval con su particular visión de la “reforma de las artes aplicadas”, además de las búsquedas tipológicas. En este caso se trata de producir un conjunto de planta centrada a partir de un octógono, que termina por transmitir el efecto de una cruz inserta en un cuadrado. Este esquema compositivo se ve envuelto por una abundante ornamentación, que utiliza sobre todo el ladrillo limpio y la cerámica, con profusión de esculturas, reenmarques, frisos ornamentales y cresterías.

Resulta difícil obviar que estos diálogos entre la historia de la arquitectura y la necesidad de un “nuevo estilo”, pero también entre una tradición académica genérica y la gramática ornamental y material propia de un lugar, resulten decisivos en el segundo de los grandes conjuntos de la Exposición: la Plaza de España. Su gestación se inicia con una reforma del plan inicial de la muestra, reforma que permitió abordar la creación de una plaza cuyo carácter era el de un espacio abierto conmemorativo, con un ámbito central de planta oval, el cual, lamentablemente, fue modificado al levantarse, años después, una fuente ornamental en su centro. Como elementos de cierre se concibieron tres grandes edificios: el Palacio de Actos y Fiestas, escoltado por los pabellones de Agricultura e Industrias Generales. La obra poseía un gran sentido teatral de la composición, lo que la convertía, de modo simultáneo,

en mirador sobre el Parque de María Luisa y telón de fondo para el mismo. El diseño fue revisado en varias ocasiones, puesto que el propio carácter monumental de la obra parecía impulsar los cambios. El resultado final la hace una pieza clave del regionalismo en la ciudad y, de modo más concreto, de lo que se denominó “estilo sevillano”. Frente a las notas todavía muy deudoras del siglo XIX que aparecen en la Plaza de América, la Plaza de España es más propicia para una fusión de influencias. De hecho, y para presentar la obra, Aníbal González afirma:

Me he inspirado en el Renacimiento español. Claro está que modernizándolo, interpretándolo, según la idea fundamental, por decirlo así, que me ha servido de norma para cuanto he realizado en Sevilla. Y este secreto estriba en que en Sevilla, la patria del color, el color debe tratarse de modo que realce los valores de la construcción. Y para ello la cerámica es un elemento ideal, sin olvidar la armonía obtenida por el juego de otros elementos (Aníbal González, citado en Villar, 1979).

El larguísimo proceso de construcción contribuyó a reducir más aún la carga historicista de la arquitectura en beneficio de una estética sincrética que representa la quintaesencia del regionalismo. La visión desde el gran espacio central y el espacio peatonal que se abre ante la media elipse definida por la construcción resulta definitiva para entender la naturaleza de la propuesta. El conjunto está dominado por un núcleo central donde se concentran los espacios más representativos –patios porticados, salones de recepciones, un pequeño teatro– y del que parten dos grandes alas con una galería. Ésta se abre a la plaza a través de arcos de medio punto bajo los que se sitúa una serie de murales cerámicos y bancos del mismo material –“dispuestos como si fuesen palcos” (Aníbal González, citado en Villar, 1979), en palabras del arquitecto– dedicados a las provincias españolas. Los extremos son ocupados finalmente por dos edificios de menor entidad que el central, estructurados en torno a un patio; no obstante, junto a dichos edificios aparecen los que probablemente sean los elementos más característicos de la Plaza de España: las dos torres, incorporadas desde el momento de su construcción al perfil de la ciudad.

En cualquier descripción de la Plaza de España han de tenerse en cuenta dos elementos esenciales que han sido destacados por todos

Figura 4:
Aníbal González. Plaza
de España. Sevilla.



los autores que se han ocupado de la misma. Por un lado, la importancia de las artesanías tradicionales sevillanas que se refleja sobre todo en la materialidad de los edificios. La fábrica de los mismos tiene como base el ladrillo limpio moldurado y tallado, pero también se incorporan a dicha fábrica abundantes elementos ornamentales de cerámica vidriada y hierro forjado, además de la madera y los vidrios emplomados en los espacios cubiertos y en los interiores; el único contrapunto a esto lo pondría el uso del mármol blanco, reservado casi exclusivamente para las columnas. El segundo tema que debe ser destacado es el de las referencias historicistas que Aníbal González utiliza para la obra y que no sólo se limitan a la invocación de los estilos históricos españoles –sobre todo el Renacimiento y el Barroco–, sino que permiten ampliar la visión más allá de nuestras fronteras. En lo que hace referencia al planeamiento general, se ha hablado de influencias italianas, cuya base principal estaría en el entorno de la obra del arquitecto y tratadista del siglo XVI Andrea Palladio, famoso sobre todo por la sistematización de los modelos de villas suburbanas, dentro de las que existen diversos ejemplos de edificios con alas curvas. A dicha base se incorporarían otras influencias académicas de los siglos XVIII y XIX, las cuales se encargaron de ofrecer a la plaza su dimensión monumental. Un tema diferente es el que cabe aplicar al análisis pormenorizado de los elementos aislados o del repertorio ornamental aplicado a la arquitectura: ahí cabe invocar un amplio catálogo de tipos e imágenes extraído de la arquitectura española renacentista y, en menor medida, barroca. De lo primero sería un buen ejemplo la decoración de las fachadas y las galerías porticadas, y así puede observarse sobre todo en las puertas de Aragón y Navarra; de lo segundo pueden dar fe, de modo particular, las torres de los extremos, cuyos esquemas han sido comparados con las torres del Pilar en Zaragoza o con la torre del reloj de la Catedral de Santiago de Compostela.

Mucho más allá de estas valoraciones, existe en la Plaza de España en particular, pero también en el recinto de la exposición en general, un componente muy importante para algunas de las reflexiones que habrán de seguir. Como ya ha sido señalado con anterioridad, todas estas arquitecturas contribuyen a la creación de una escenografía urbana grata a los habitantes de la ciudad pero, y esto es lo más importante, también pensada para

satisfacer las demandas de quienes se acercan a ella buscando la confirmación de unas referencias que la incipiente cultura de masas ha consolidado desde mediados del siglo XIX. Andalucía y, dentro de ella, Granada, Córdoba y Sevilla, supusieron para la imaginación romántica lo que en alguna ocasión he denominado “un Oriente cercano y confortable”, un espacio cargado de resonancias legendarias que, sin embargo, se localiza dentro del continente europeo. La arquitectura del “estilo sevillano” posee estas características: no creo que sea azaroso que los edificios de la plaza de América y, sobre todo, de la de España, se conviertan muy pronto en un atractivo turístico de una ciudad con un patrimonio tan rico como Sevilla, tal y como atestigua, por ejemplo, la publicidad de los años veinte y treinta. Esta fascinación es algo que no ha disminuido con el paso del tiempo, y valgan para ello dos ejemplos cinematográficos: David Lean localizó en dichos edificios algunos de los escenarios urbanos de *Lawrence de Arabia* y, de un modo aún más insólito, George Lucas convirtió –con leves retoques digitales– la Plaza de España en el palacio de un planeta lejano en su *Episodio II* de la saga *Star Wars*.

No es de extrañar que las obras de la Exposición de 1929 que han llegado hasta hoy sean, casi siempre, las que han estado más de acuerdo con esta “estética triunfante”. Ése sería el caso del Pabellón de Sevilla, aunado a las funciones de Casino y Teatro, y en el cual se produce una lectura muy particular del regionalismo, debida a Vicente Traver, y con referencias a la arquitectura española y europea del siglo XVIII. También cabe incluir aquí una obra tan íntimamente ligada a la muestra como el Gran Hotel –hoy, Hotel Alfonso XIII–, en el que José Espiau abordaba una variación sobre el tema del “estilo sevillano” cuyas notas tenían que ver sobre todo con el barroco local. Frente a esto, son muchos los edificios que no sobrevivieron al certamen cuya imagen resultaba extraña a lo que los anteriores representaban. Es evidente que muchos de ellos eran, desde su origen, obras sin voluntad clara de permanencia y, por tanto, pobres en su materialidad; sin embargo –y con la excepción de los pabellones americanos, que serán analizados más adelante–, no deja de ser curioso que pastiches arquitectónicos como los pabellones regionales de Navarra, Castilla la Vieja-León, Galicia o Extremadura, o los provinciales de Córdoba, Jaén o Cádiz, concebidos todos ellos como un ensamblaje de portadas, cúpulas o ventanas

de “monumentos incomparables” de estos territorios, tuvieran una vida breve por lo general. No hubo en Sevilla, como sí había ocurrido en Barcelona con el denominado “Pueblo Español” de Montjuic, una voluntad expresa de crear lo que en lenguaje contemporáneo denominaríamos “parque temático” de los “invariantes castizos” de la arquitectura nacional: aquí los edificios se levantaban



Figura 5:
Juan Miguel Sánchez.
Cartel de Fiestas de
Primavera de Sevilla de
1925.



Figura 6:
Folleto publicitario de la
Perfumería Gal para la
Exposición de 1929.

como piezas aisladas en un paisaje sin atributos específicos, lo que contribuyó no poco a reducir el impacto de los mismos como conjunto capaz de erigirse en alternativa al “estilo sevillano”. Por el contrario, ha llegado hasta nuestros días con escasísimas modificaciones el pabellón del Protectorado de Marruecos: puede que su fábrica poseyera más posibilidades de reutilización, pero no me resisto a apuntar que en su supervivencia debió pesar que en el mismo se ofrecía la versión más exótica de un regionalismo que, en el fondo, había encontrado en el mudéjar –precisamente la arquitectura que en la España medieval “cristiana” mantuvo los materiales, técnicas y ornamentación propios de la arquitectura islámica– una referencia esencial para su carácter sincrético y, podríamos decir, casi de “metaestilo”.

Ello alcanza también a un sector que parecía llamado a dar cabida a las mayores novedades estéticas: el de la industria y el comercio. En la Sevilla de principios del siglo xx fueron muchas las tiendas y los edificios fabriles que adoptaron el modernismo como signo inequívoco de progreso y de moderado cosmopolitismo. Cuando la Exposición de 1929 es una realidad consolidada, existía además a nivel internacional una referencia ineludible en el ámbito de los certámenes internacionales: la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925. Más allá de aportes claves para la modernidad presentes en la misma –pabellones como el de la Unión Soviética de Konstantin Mélnikov o el de “L’Esprit Nouveau” de Le Corbusier–, la muestra parisina certificó en incontables edificios el triunfo de una estética muy extendida desde el final de la I Guerra Mundial, y que recibió desde entonces un nombre que la catapultó a la categoría de estilo: hablamos del *art déco*. Parecía lógico que ello tuviera en Sevilla una cierta repercusión. La ciudad ya había dado muestras de que en su proyección nacional e internacional, este estilo –tan vinculado al mundo de la publicidad, los viajes y a un espectáculo de masas como el cine– podía tener espacio propio: en los carteles de fiestas de primavera –Semana Santa y Feria– de los años veinte, por ejemplo, ya aparecían imágenes que se aproximaban sin tapujos a dicha estética. Añadamos a ello que la esencia de los pabellones comerciales era entonces muy diferente a la que hoy podríamos entender: los productos que promocionaban no tenían que mirar al pasado con nostalgia, sino ofrecerse como una apuesta de modernidad o, en todo caso, de sofisticación.

Parecía pues lógico que el *art déco* –o incluso la modernidad que entonces empezaba a manifestarse en la arquitectura española– produjera alguna obra significativa; sin embargo, ello no fue así. Apenas el pabellón de las Industrias de Cataluña y Baleares, de Jaime Mestres, el de la firma alimentaria Maggi, de Fernando de la Cuadra y Jesús Guinea, el de la Perfumería Gal o el de Uralita, aportaron algo en esta línea. El regionalismo impuso también aquí su marca y los edificios comerciales que han llegado hasta nuestros días –los pabellones de la firma bodeguera Domecq y el de Telefónica– son un ejemplo de la complacencia en esa estética y la difícil implementación de las notas modernas –incluso en la mucho menos comprometida versión que el *art déco* propone de dicha modernidad– en el imaginario urbano de Sevilla. Quizás el ejemplo que mejor representa esta paradoja entre modernidad y tradición es el de la Compañía Telefónica Nacional de España. Juan Talavera Heredia es el arquitecto responsable de levantar los dos edificios emblemáticos de la Compañía para la capital hispalense: su sede central, en pleno corazón del conjunto histórico, y el pabellón de la Exposición. Ambos casos revelan tendencias dentro del “estilo sevillano” –neobarroca en el caso del primero, mudéjar con fuerte inspiración en edificios históricos de la ciudad en el segundo–, pero renuncian categóricamente a que la aportación tecnológica que la telefonía suponía en su momento se traducía en un lenguaje contemporáneo.

La Exposición “americana”: todo vale en el Jardín de las Delicias

Me parece adecuado que estos conflictos entre modernidad y tradición –si aplicamos a este término la acepción más restrictiva, esto es, la que era habitual en la época que ahora analizamos– sirvan de puente entre el análisis de los pabellones institucionales, regionales, provinciales y comerciales, y los que componen la participación internacional. El resumen de ésta confirma el carácter de la exposición sevillana. Aunque con diferente entidad, trece estados tuvieron pabellones propios permanentes: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Santo Domingo, Estados Unidos –en este caso, por gestión expresa del rey Alfonso XIII–, Guatemala, México, Perú, Portugal, Uruguay y Venezuela, aunque este último con un pabellón provisional; aparte de ello hubo cinco

naciones en las llamadas “Galerías Americanas”, que fueron El Salvador, Panamá, Bolivia, Costa Rica y Ecuador, aunque estos tres últimos no recibieron ni siquiera diploma acreditativo de su participación. La única nación de habla castellana que no estuvo presente fue Paraguay.

Ello nos sitúa ante un contexto cultural muy específico: nos encontramos –con la excepción lógica de Portugal y Estados Unidos– ante países “jóvenes”, con las conmemoraciones del centenario de su independencia todavía muy presente en la memoria colectiva, y donde el debate sobre la identidad nacional y, por supuesto, la de todo un continente, está en plena actualidad. La dimensión social y colectiva de dichas identidades, tal y como lo plantean Ramón Gutiérrez (1998) y Graciela M. Viñuales, poseía en el arranque del siglo xx una dimensión muy diferente de la actual: la conciencia del patrimonio cultural estaba definida de un modo que no puede ser comparada con la que hoy existe; casi todo se dirimía en el terreno de la admiración estética o de la erudición positivista, y además aparecía fuertemente marcada por el debate ideológico en torno a las señas de identidad de las diferentes naciones. Como si ello no fuera suficiente, y como también se han encargado de remarcar en numerosas ocasiones los citados autores, sería erróneo entender todos los fenómenos que se producen en ese momento sin dejar de reconocer las tensiones entre un sistema de análisis eurocéntrico y el sentido de una secuencia en la que la “apropiación” de la arquitectura posee una entidad propia determinante. La trasposición a Latinoamérica de lo experimentado en la arquitectura del otro lado del Atlántico durante el siglo xix –arranque clasicista/académico; convivencia de los historicismos y el eclecticismo; irrupción del *art nouveau* en su versión menos comprometida con la renovación tecnológica– tiene un punto de inflexión cuando se produce la aparición del fenómeno “neocolonial”. No hablo en este momento de un “estilo”, ya que la arquitectura neocolonial es unánimemente reconocida como la consecuencia de un debate ideológico con profundas implicaciones políticas, sociales y culturales. Serán muchos los textos de este monográfico donde se glosen estas cuestiones, y existen ya diversos trabajos –el volumen coordinado por Aracy Amaral (1994), por ejemplo– en los que esto ha sido tratado con profundidad y con un conocimiento de causa mayor. Para el análisis de lo que ocurre con los pabellones americanos en la

Exposición de Sevilla me resulta más apropiado establecer los paralelos entre lo que significa el neocolonial en la arquitectura de aquel continente y el contexto, ya esbozado con anterioridad, de la arquitectura regionalista o, específicamente, la del “estilo sevillano”.

Existe un amplio trabajo de Amparo Graciáni (1993), lamentablemente inédito, donde se estudia de modo pormenorizado la presencia de las naciones latinoamericanas en la Exposición de 1929. No pretendo llevar a cabo aquí una paráfrasis de dicho estudio, y abordar por tanto, y de modo individualizado, la historia y el simbolismo de cada uno de los pabellones; ello también resultaría redundante porque han sido además objeto de atención relativamente reciente algunos de los autores –pienso, por ejemplo, en los casos de Martín Noel¹ y de Manuel Piqueras Cotelí² de dichos pabellones. Me interesan mucho más ciertas coincidencias y algunas distancias entre el universo de las arquitecturas “españolas” y las que representaron aquí al nuevo continente. En primer lugar, resulta sumamente interesante observar qué tipo de estética podemos situar bajo el paraguas del término “neocolonial”, ya que éste es también un problema que tiene que ver con el regionalismo y con el “estilo sevillano”. Si aceptamos la opinión de Gutiérrez (1998) y Viñuales, existiría un “neocolonial hispanista”, esto es, con modelos tomados directamente de la tradición española; un “indigenismo” volcado en la ornamentación del mundo precolombino; y un “neocolonial estricto” –la expresión es mía– que rastrea las imágenes del mundo colonial en América. El primer y tercer caso presentan una analogía poderosa con las versiones del “estilo sevillano” a las que hacía referencia, por ejemplo, cuando analizaba las diferentes acepciones de dicho estilo que simbolizarían los conjuntos de las plazas de América y España, aun siendo obras de un mismo autor; o que se ponían de manifiesto cuando comentaba las miradas sobre el Barroco de Traver para el Pabellón de Sevilla o de Espiau para el Gran Hotel, española y europea la primera, claramente local la segunda. También es fácil encontrar la conexión a través de circunstancias coincidentes en la composición de las edificaciones y en la cultura material que representan. La raíz académica del plan de los pabellones españoles y americanos suele ser casi siempre determinante en sus trazas, con independencia de la gramática ornamental que los revista. Del

mismo modo, y debido tanto a razones de índole práctica –no olvidemos que las obras son construidas, salvo aportaciones excepcionales, por operarios sevillanos formados durante años en la forma de trabajar de los arquitectos regionalistas– como a una historia común compartida, el triunfo del ladrillo, la madera y el azulejo suele estar garantizado. Por eso, y ya sean las fuentes del neocolonial directamente españolas, o ya provengan de “renacimientos y barrocos apropiados” por los territorios americanos, existen menos tensiones entre estas dos acepciones de lo neocolonial y el “estilo sevillano”, que entre éste y determinadas versiones del regionalismo presentes en la muestra.

Pensemos en los pabellones que mejor representan esta opción y de qué manera pueden ser observados como los “aliados naturales” de la arquitectura local del momento, hasta el punto de que su incorporación a la escena urbana sevillana resulta de una absoluta naturalidad. Ya que parece convenir poco a la naturaleza de este texto un análisis exhaustivo de todos los edificios, he preferido dejar un tanto de lado obras como el Pabellón de Santo Domingo –debido a Martín Gallart y Canti, y que reproduce a menor escala el Palacio del Almirante Diego Colón–, ya que se encuentra demasiado cerca de la estética “de ensamblaje” a la que me refería al hablar de la mayoría de los pabellones españoles. Tampoco me detendré en los de Uruguay –obra de Mauricio Cravotto–, donde resalta más una vertiente ecléctica que propiamente neocolonial, ni en los de Brasil –Pedro Paulo Bernardes–, dada su fantástica versión del barroco y, sobre todo, que lo visible en él queda mucho más de manifiesto en el Pabellón de Portugal. Éste sí es una pieza importantísima para explorar las afinidades entre la participación extranjera en la muestra y el contexto local.

La presencia de Portugal en la Exposición es el resultado de un largo proceso, lleno de avatares políticos y culturales que afectaron tanto a la propia presencia de esa nación en la muestra como a la imagen misma del pabellón. En dicho proceso es muy importante que tan sólo un año antes de la exposición se produzca la subida al poder del dictador Salazar, quien apuesta por Sevilla en detrimento de Barcelona. La ideología nacionalista impulsará de modo natural la continuidad de los lenguajes historicistas en las exposiciones internacionales como una herencia del siglo XIX,

¹ Ver AA.VV. (1995).

² Ver Wuffarden (2003).

aunque el discurso de la modernidad hubiera aparecido ya en la nación vecina durante la década de los veinte. En el caso de Portugal, las dos opciones más habituales para sus pabellones habían sido el recurso al Manuelino –la más característica expresión del gótico en esa nación– o la apuesta por el barroco, ya que ambos estilos coincidían con etapas de esplendor del imperio colonial. El concurso para el pabellón sevillano se convocó en 1927 y a él concurrieron los arquitectos más importantes de la nación. Lamentablemente ese concurso no exhibió conflicto alguno entre las corrientes tradicionalistas y las primeras notas renovadoras de influencia internacional, ya que las bases del mismo obligaban a que el proyecto se basara en los estilos históricos portugueses antes enunciados. El fallo se resolvió a favor de los hermanos Carlos y Guillermo Rebelo de Andrade, quienes ya habían construido el pabellón portugués de la Exposición de Río de Janeiro de 1922, y que insistieron en la estética del barroco portugués del siglo XVIII, conocido en la época como estilo Juan V.

Si el barroco hermana en cierta medida a los pabellones de Brasil y Portugal, la historia política de las relaciones entre América del Norte y el Caribe termina por ofrecernos algunas de las claves que hacen de los pabellones de Cuba y Estados Unidos dos piezas singulares que beben de fuentes arquitectónicas comunes. El edificio cubano, obra de Evelio Govantes y Félix Cabarrocas, y el estadounidense, debido a William Templeton Johnson, son el resultado de los múltiples cruces de influencias producidos entre ambas naciones a lo largo de buena parte del siglo XX, como bien han señalado, por ejemplo, Roberto Segre y Susana Torre (Amaral, 1994). Podemos interpretar que, en Estados Unidos, era la atracción por el pasado en una nación sedienta de historia, unida a la percepción de que el entonces llamado *California style* o *mission style* era lo más próximo a lo que años después llamaría Juan Antonio Ramírez (1987) el “estilo del relax”, lo que fomentó esta pasión por el mundo de las misiones y el vocabulario colonial. En el caso de Cuba, el segundo elemento citado tiene también cabida, dada la condición de la isla de temprano destino turístico, pero sobre todo se trataba de una búsqueda identitaria en una clave muy cercana a lo que hoy llamaríamos conciencia patrimonial.

El Pabellón de Estados Unidos simbolizaría pues una mirada al pasado que renuncia de modo

voluntario a las aportaciones contemporáneas, ya sea un *art déco* consolidado, ya sean los diversos ensayos wrightianos que habían marcado las primeras décadas del XX en esa nación. Ello propicia por tanto un acercamiento “escapista” a las imágenes del mundo colonial, cuya huella se conservaba en el suroeste de la nación. En este sentido, las misiones de California, con su mezcla de elementos cultos y populares, se convirtieron en una inspiración para los arquitectos de aquel país, tal y como lo demostraron los edificios levantados en el Parque Balboa de San Diego para la Exposición Internacional de 1915. De un modo muy semejante a lo ocurrido con las mansiones de las grandes estrellas de Hollywood, la coartada histórica funciona de un modo muy semejante a las falsas ruinas que se levantaban en los jardines pintorescos europeos durante el siglo XIX. La actitud desinhibida a la hora de manejar los estilos arquitectónicos –en el pabellón se observan detalles que van desde la decoración plateresca propia del primer Renacimiento español hasta notas propias del Barroco dieciochesco– armoniza a la perfección con determinadas notas del “estilo sevillano”, pero también nos remite a un fenómeno característicamente estadounidense: la idea de que la historia es un territorio tan propicio para la fantasía como para la realidad. Que el Pabellón de Estados Unidos dedicara un edificio –hoy desaparecido– a un cinematógrafo, habla de la conciencia que se poseía de que la imagen del mundo comenzaba a ser modelada a través del gran poder de esa industria. No parece casual que algo más de diez años después se produzca en el cine una curiosa utilización de lo neocolonial. Cuando Orson Welles rueda *Ciudadano Kane*, uno de los elementos fundamentales es la mansión del protagonista, a la que pone el nombre de *Xanadú*, y que está claramente inspirada en San Simeón, la monumental residencia del magnate de la comunicación William Randolph Hearst. Cuando *Xanadú* es presentada no sólo se utiliza un truco habitual en el cine –las *matte paintings* o pinturas sobre vidrio–, sino que se usan imágenes documentales de lo que se supone son los exteriores de la mansión: mientras una voz en *off* habla de las obras de arte atesoradas por el millonario, la cámara muestra lo que parecen ser torres, cúpulas y portadas de arquitectura española o latinoamericana. Sin embargo, se trata en realidad de vistas fragmentarias de los principales edificios de la Exposición de San Die-

Figura 7:
Edificio California.
Parque Balboa. San
Diego (USA).



go: con un sentido eminentemente práctico, la autenticidad queda en un segundo plano frente a la efectividad de un decorado en el que todos pueden encontrar la verificación de su imaginario histórico colonial.

La sintonía del Pabellón de Cuba con el contexto local proviene de otras fuentes: tiene que ver sobre todo con la recepción temprana en la isla de técnicas, usos de materiales y caracteres arquitectónicos provenientes de la herencia mudéjar y de la incorporación de las nuevas notas del Renacimiento. En este sentido, creo que las figuras de Govantes y Cabarrocas explican lo comentado respecto al caso cubano a la perfección, sobre todo si atendemos a tres hechos que se producen de modo casi simultáneo: en 1928 construyen en Varadero la residencia de Irenée Du Pont; al año siguiente firman el proyecto de Sevilla con unas notas a medio camino entre lo culto y lo popular, muy cercanas a esa residencia de vacaciones; y finalmente, en 1930, reciben la Medalla de Oro del Congreso Panamericano de Río de Janeiro, entre otros aportes, por sus trabajos de restauración en la ciudad de La Habana. Un edificio para el ocio, un pabellón representativo de la nación y una actividad que se inscribe dentro de lo patrimonial, componen un interesante muestrario de relaciones entre pasado y presente, no demasiado alejado del fenómeno de reinvención

urbana y “puesta en escena” que la Exposición Iberoamericana significaba.

Por eso quizás sea lógico que el último de los pabellones analizados en esta revisión del neocolonial como “compañero de viaje” de las propuestas regionalistas en Sevilla sea el que, en cierta medida, mejor representó la comunión de intereses entre ambas líneas: el de la República Argentina, obra de Martín Noel. Siendo Argentina una nación en la que la huella colonial es difícil de encontrar en sus versiones más reconocibles, la apuesta de Noel por lo que él considera decisiva aportación española a la cultura latinoamericana cristaliza en un edificio que podría calificarse como “neocolonial sincrético”. Más que representar a un país, el Pabellón de Argentina representaba la idea de lo neocolonial como lugar de encuentro entre el legado arquitectónico español y la apropiación que del mismo se hace en el Nuevo Continente, aunque para ello sea necesario recurrir a notas peruanas o bolivianas, en palabras de Margarita Gutman (Amaral, 1994), “inventando la tradición”. Curiosamente, y como resalta esta misma autora, no es un conjunto demasiado apegado a las normas de composición académica, sino que se mueve con relativa naturalidad por un juego de volúmenes en el que prima el simbolismo de la unión entre España y Latinoamérica, sobre el cual Noel (AA.VV., 1995) escribe de modo reiterado. A pesar de algún pequeño guiño a la modernidad en el interior del pabellón –los murales que diseña Gustavo Bacarissas para el mismo, deudores de la estética *déco*–, la obra se encarga de visualizar lo que en una publicación de la época, recogida por Amparo Graciani (1993), se dice: “... al lado de un nuevo “estilo sevillano” se ve un nuevo estilo de barroco americano español, como lo atestigua el pabellón de Argentina”.

Precisamente por esto, las situaciones más singulares en la Exposición de 1929 –y por supuesto más distantes, al menos en apariencia, de las referencias al contexto sevillano– vendrían de lo que se ha llamado hasta aquí “neocolonial indigenista” y que, en otras ocasiones, se resume en el término “neoindigenismo”. ¿Podemos considerarlo una manifestación aparte del neocolonial? No me preocupan tanto las divergencias ideológicas que puedan estar en la base de esta separación –reivindicar el esplendor de las culturas precolombinas frente a la conquista y el dominio español–, sino temas que competen mucho más a la arquitectura en sentido estricto.

Una imagen puede resultar a veces de una gran contundencia: en el citado estudio coordinado por Aracy Amaral (1994) dedicado al neocolonial, el fenómeno del neoindigenismo posee en casi todos los ensayos un papel nulo o, en el mejor de los casos, marginal; sin embargo, la fotografía que aparece en la portada del libro es el patio central del Pabellón de Perú en la exposición hispalense, cuya ornamentación pertenece al repertorio “neoincaico”. ¿Cómo actuar aquí? ¿Separamos lo neocolonial de lo neoindígena, o entendemos que su situación podría compararse con la que el “estilo sevillano” mantiene respecto al regionalismo, esto es, una variante del mismo que, por su extensión e influencia, posee una personalidad propia reconocible? No es fácil responder a ello, sobre todo si queremos limitar nuestra respuesta al ámbito de la Exposición Iberoamericana. Tengamos en cuenta que el tema de la presencia de lo precolombino en la arquitectura del siglo xx tiene una relevancia enorme cuando comienza a gestarse el fenómeno ya analizado del *art déco*. Desde que a mediados del xix se produjo el descubrimiento –o, en otros casos, el “redescubrimiento”– de los grandes conjuntos arquitectónicos precolombinos, la fascinación por éstos no hizo sino crecer. En una de las más recientes síntesis sobre el *art déco*, y pese a que el fenómeno del *déco* en Latinoamérica no ocupa en ella un espacio relevante, Oriana Baddeley (2003) dedica un capítulo a lo que la investigadora denomina las “fuentes mexicanas antiguas del Art Déco”. En él aparece la “prehistoria” de esta forma de neoindigenismo concretada en el “Palacio Azteca” que fue Pabellón de México en la Exposición de París de 1889, y se comenta la réplica de un templo de Uxmal que Edward H. Thompson levantó para la Exposición Colombina de Chicago en 1893. Sin embargo, la secuencia no se detiene, y también observamos la evolución de este exotismo genuinamente americano, que alcanzó su culmen en la década de los veinte cuando el propio Frank Lloyd Wright llevó a cabo sus experimentos con bloques de hormigón para una serie de casas en Los Ángeles –las residencias Millard, Ennis y Hollyhock, entre otras–, cuyos volúmenes y ornamentación le valieron el nombre de “casas mayas”. Como podemos deducir tan sólo por estos ejemplos, la valoración del neoindigenismo va a estar determinada por el contexto en el cual se manifieste, y veremos cómo el ambiente de Sevilla le lleva a mostrarse de maneras diferentes.



La aportación neoindígena a la Exposición podía circunscribirse, como en el caso del Pabellón de Colombia, a un amplio aparato ornamental –realizado aquí por el escultor Rómulo Rozzo– de motivos precolombinos, y que un arquitecto sevillano como José Granados de la Vega incorporó a un conjunto claramente inspirado en la arquitectura religiosa y civil de época virreinal, con recuerdos indudables del barroco caribeño de Cartagena de Indias, entre otras ciudades. A veces la inserción en esta estética podía tratarse de un simple revestimiento para ocultar la pobreza material de una obra: es el caso del Pabellón de Guatemala, diseñado por Emilio Gómez Flores como un sencillo paralelepípedo recubierto por murales cerámicos azules y blancos –los colores de la enseña nacional guatemalteca–, a la que se añaden detalles polícromos, con temas como el quetzal o las estelas mayas. La obra se transforma

Figura 8:
Martín Noel. Pabellón de Argentina de la Exposición Iberoamericana de 1929.



Figura 9:
José Granados. Pabellón de Colombia de la Exposición Iberoamericana de 1929 (foto de época). Detalle.

así, involuntariamente, en un “edificio-anuncio”, sobre el que además recae la paradoja de que el revestimiento fue realizado por la fábrica de cerámica trianera de Ramos Rejano, quizás la que mejor representa la presencia de este material en las obras del “estilo sevillano”.

Muy distinto es el caso del Pabellón de Perú, obra del escultor y arquitecto Manuel Piqueras Cotoí, ya que el mismo sí que refleja de modo literal un compromiso que la arquitectura peruana de la época establece entre el pasado precolombino y el virreinal, y cuya particularidad es señalada por autores como Pedro A. Belaunde (Amaral, 1994). Se trata de romper con la dinámica de que la cultura progresista prefiera mirar los logros de la civilización incaica, mientras que los sectores conservadores se identifican con la época colonial. El resultado, muy influenciado por una obra anterior como la fachada de la Escuela de Bellas Artes de la capital peruana, busca la síntesis entre el ornamento neoindígena, algunos elementos singulares de esta misma filiación –vanos de doble y triple jamba, así como puertas trapezoidales, con uso profuso de la piedra– y la tradición hispánica, visible en las rejas de hierro forjado y, sobre todo, en los balcones de madera con celosía, tan característicos de la arquitectura limeña.

No obstante, la gran apuesta de la arquitectura neoindígena vino con el Pabellón de México. Lo que en él ocurre no se limita a la seducción historicista tan presente en una obra de esta naturaleza o al discurso ideológico que el rechazo absoluto a la estética colonial podía suponer. El edificio de Manuel Amábilis Domínguez –con quien colaboraron Leopoldo Tommasi López y Víctor M. Reyes en la decoración escultórica y pictórica respectivamente– se convierte en una pieza singular, ya que su estética supone el más claro ejemplo de que las fronteras entre los “neos”

y otras propuestas de la época deben ser repensadas. El edificio presenta una estructura centralizada que tiene como núcleo un vestíbulo octogonal abovedado –inicialmente pensado como “sala de lecturas” o “de fiestas y conferencias”– del que arrancan cuatro salas –concebidas originalmente como salas de exposiciones– dispuestas de modo radial. Todo el conjunto está iluminado por vanos que se cierran por medio de vidrieras que originalmente poseían motivos neoindígenas en su decoración.

Como señala el propio arquitecto de la obra, ésta toma como referencia “la arquitectura clásica que ostentan los monumentos antiguos de México” (Amábilis, 1929). De hecho, y como demuestran los textos de Amábilis relacionados con el pabellón, son las referencias geométricas y los “trazos reguladores” que él observa en ellos lo que alimenta el proyecto. El exterior del edificio, recuperado tras su reciente rehabilitación por la Universidad de Sevilla, muestra cuatro fachadas prácticamente simétricas. Para la traza de éstas y su ornamentación, las principales fuentes provienen de la arquitectura mexicana del denominado “periodo clásico”, sobre todo en lo que hace referencia a los espacios de encuentro de los pueblos mayas y toltecas. Las grandes construcciones de ciudades como Uxmal o Chichén-Itzá aportan un repertorio de imágenes –jeroglíficos y grecas, columnas serpentiformes– y de esquemas compositivos que se reproducen en todo el pabellón. Lamentablemente, la decoración interior se perdió casi por completo y ello impide que la obra sea observada con el sentido unitario que tuvo originalmente. No obstante, el impacto del pabellón mexicano sigue siendo poderoso, y quizás represente dentro de la Exposición el punto más alejado de las notas dominantes en la arquitectura sevillana de la época.

El matiz, no obstante, conviene mantenerlo, ya que hay un edificio entre los “americanos” que se resiste a la catalogación. Me parece interesante cerrar este texto sobre la exposición sevillana como “cámara de maravillas” arquitectónicas –en el sentido que el término tiene en la historiografía artística, y no dando a las obras más valor del que, aun siendo mucho, realmente poseen– con un pabellón singular: el de Chile, obra de Juan Martínez Gutiérrez. Resulta difícil incluirlo dentro del neocolonial, sobre todo porque éste implica, por encima de muchas otras cosas, una estética determinada, y en la obra con la que Juan

Figura 10:
Manuel Amábilis.
Pabellón de México
de la Exposición
Iberoamericana de 1929
(foto de época).



Martínez resultó vencedor en el concurso para el pabellón de Sevilla hay demasiados elementos singulares. La obra posee una dimensión monumental realmente insólita, que en cierta medida está relacionada con realizaciones posteriores –la Facultad de Leyes y la Escuela del Ejército, ambas en Santiago, o el Templo Votivo de Maipú–, pero que rehúye, por ejemplo, la sistematización tipológica de las dos primeras, o se hace más afín a algunas notas de la modernidad que en el Templo Votivo. Se pueden rastrear en la compleja mezcla de volúmenes que componen el pabellón gestos dirigidos a la evocación de lo precolombino o detalles tomados del repertorio colonial, como también existen elementos que se mueven en la difusa frontera que separa algunas notas del *art déco* y las vanguardias, especialmente el expresionismo. Es curioso que el paisaje circundante –el Parque de María Luisa, los pabellones de Uruguay y Perú, o el antiguo Pabellón de Sevilla– se haya acostumbrado a esta obra de gran escala, con una presencia que la mayoría de los autores –Alberto Villar, por ejemplo– han tendido a calificar de “telúrica”. Quizás la respuesta debamos hallarla en que todo cabe cuando una ciudad acepta la singular celebración arquitectónica que supone una exposición, y que la de Sevilla, más que el triunfo de una estética, ha terminado por ofrecernos unas escenografías que aún hoy conservan intacto su poder de seducción.

Referencias

AA. VV. (1995). *Catálogo de la exposición “El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra”*.

Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Amábilis, M. (1929). *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. México: Talleres Gráficos de la Nación.

Amaral, A. (coord.) (1994). *Arquitectura neo-colonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. México, Sao Paulo: Fondo de Cultura Económica.

Baddeley, O. (2003). “Ancient Mexican Sources of Art Deco”. En: Benton, Ch. *et al. Catálogo de la exposición “Art Deco. 1910-1939”*. pp. 56-65. London: Bulfinch Press.

Graciani, García, A. (1993). *La participación internacional y colonial de la Exposición Iberoamericana. Estudio histórico-artístico*. Tesis doctoral no publicada. Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla. Sevilla.

Gutiérrez, R. (coord.) (1998). *Arquitectura latinoamericana en el siglo xx*. Barcelona: Lunwerg.

Pérez Escolano, V. (1996). *Anibal González arquitecto (1876-1929)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Ramírez, J. A., Santos, D. y Canal, C. (1987). *El estilo del relax*. Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos.

Solà-Morales, I. de (2004). *Eclecticismo y vanguardia y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Villar Movellán, A. (1979). *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla. 1900-1935*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Wuffarden, L. E. (ed.) (2003). *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937): arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima: Grafis Editores.



El jardín de las delicias arquitectónicas: la exposición de Sevilla de 1929 y los pabellones americanos

(págs. 284-299)



Francisco Javier Rodríguez Barberán Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Profesor Titular y Director del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Responsable de los Programas de Doctorado del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Comisario y responsable técnico de numerosas exposiciones de arquitectura y artes plásticas contemporáneas.

Ha centrado su actividad investigadora en los estudios sobre la arquitectura y los espacios de la muerte contemporáneos –fue responsable científico del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos, organizado en 1991 por la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía– y en la actualidad está volcado en las investigaciones sobre la imagen de la arquitectura y la ciudad contemporáneas en el cine y la fotografía.

Al margen de estos temas, ha sido colaborador durante varios años en las actividades de difusión del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, y es vocal de la Comisión Andaluza de Bienes Inmuebles, dependiente de la Consejería de Cultura.

Recepción

21 de julio de 2006

Evaluación

12 de septiembre de 2006

Aceptación

20 de octubre de 2006

Correspondencia

barberan@us.es, jrbarberan@telefonica.net

Resumen

Se trata de una reflexión en torno a los edificios y conjuntos que componen la Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla, con el reconocimiento del contexto urbano, cultural y arquitectónico de la ciudad. Para ello se establecen una serie de paralelismos entre los fenómenos característicamente latinoamericanos que se trasladan a los pabellones nacionales construidos en dicha muestra –la presencia del neocolonial y del neoindígena especialmente–, y la realidad de una Sevilla dominada por la aparición del llamado regionalismo, con su variante del “estilo sevillano”.

Dentro de la importancia que estas relaciones tienen, el artículo también quiere revisar de qué modo estas formas de entender la arquitectura se relacionan con los procesos de la modernidad en un sentido amplio, ya sea a través de las singularidades del *art déco*, ya con ligeros apuntes que remiten a un movimiento moderno que aspira en los años veinte a convertirse en un estilo internacional.

Para ello se analiza la bibliografía más actualizada y se intenta, sobre todo, romper con un discurso maniqueo donde todo aquello que se sitúa al margen de una visión heroica de la lucha entre vanguardia –positiva– y tradición –negativa– ha de quedar soslayado.

Palabras clave

Sevilla (España), historia, arquitectura, exposiciones.

The garden of architectural delights: the Sevilla exhibiton of 1929 and the american pavillons

Abstract

The Architectural Garden of Delights: Sevilla's Exposition 1929 and the American Pavillons

The paper is a reflection concerning the buildings that comprised the Hispanic –American Exposition in Sevilla 1929, with the acknowledgement of the urban, cultural and architectural context of the city. A parallel approach is established between the Latin American characteristics that are taken to the national pavillons built for the exposition –specially the neocolonial and neoindigenous presence– and the reality of Sevilla, a city that has been dominated by a Regionalism, specifically the “Sevillian Style”.

Among the importance of these relationships, the paper also wants to study how this architectural understanding is linked with the modernity; by means of the singularities of the *art deco*, or by some indications of a modern movement that in the 1920s is pretending to become an International Style.

The most updated bibliography is analyzed, intending –among all– to break the ambiguous argument that everything different from the heroic vision of the discussion between the vanguard –positive– and the tradition –negative– has to be eluded.

Key Words

Sevilla (España), history, architecture, exhibitions.