

HISTORICISMO Y VANGUARDIA EN LA ARQUITECTURA DE LA EXPOSICION IBEROAMERICANA

por

ALBERTO VILLAR MOVELLÁN

El arte en general suele ser un índice primordial del espíritu de los pueblos o de las etapas históricas de una comunidad. La arquitectura, en particular, es sobre todo la más social de las artes. La inversión que requiere una obra arquitectónica invita a recapacitar una y otra vez acerca de las posibilidades del proyecto y no sólo de sus posibilidades funcionales, sino también de sus implicaciones estéticas. Antes de llegar a la realidad es frecuente que una obra de arquitectura tenga que superar muy diversos controles, desde la propia génesis, pasando por los gustos de la propiedad, hasta los sucesivos escollos del poder público, cuando no de la opinión pública. Todos estos pasos inciden de alguna forma sobre los resultados estéticos de la obra.

Una construcción arquitectónica es un hecho plástico que se le impone al ciudadano sin pedirle parecer y que se convierte en parte integrante del entramado urbano, y, en consecuencia, en elemento sustancial de la forma visible del paisaje cotidiano del habitante. Es lógico, pues, que el ciudadano se preocupe, a veces de manera exigente, por la estética arquitectónica. Y si ello sucede con actuaciones localizadas en el tejido de la ciudad, mucho más acontecerá cuando se pone en marcha una Exposición Internacional.

La Exposición es una ciudad de nueva planta que surge con una función muy precisa: la de servir de escaparate. Pero un escaparate muy rico en significados, con valores sincrónicos y diacrónicos, un escaparate en el continente y en el contenido. La célula generadora de una Exposición es el «pabellón», un edificio por lo común exento y pensado para cubrir dos necesidades contrapuestas: una de carácter estático, la serie de productos diversos que se ofrecen como muestra, y otra de tipo dinámico, la circulación del numeroso público que acude a contemplar lo expuesto. Los pabellones se distribuyen a su vez sobre un plano en una superficie limitada de territorio, casi siempre anejo a la ciudad ya existente, que se constituye en sede del Certamen.

Una Exposición es un compromiso histórico que adquiere una generación de habitantes de una ciudad. Aunque el resultado final es fruto de múltiples factores, sin embargo la impresión que prevalecerá en el ánimo del espectador es la que procede de los estímulos arquitectónicos y urbanísticos. El visitante medirá y recordará la Exposición por su arquitectura. Este es el efecto momentáneo. Luego se dará un efecto posterior, pues a las generaciones venideras no les quedará otra memoria que la arquitectura. Posiblemente exageramos los términos, si tenemos en cuenta que la documentación generada, los muestrarios expuestos, las crónicas literarias y el registro gráfico de los acontecimientos son instrumentos esenciales para conservar la memoria del Certamen. Pero insistimos: a las generaciones futuras no les quedará más experiencia tangible de la Exposición que su arquitectura, y éste es un efecto perdurable.

Por todas estas razones es comprensible que las distintas instancias encargadas de organizar un Certamen, incluso los propios ciudadanos a través de los medios de comunicación, dediquen un tiempo considerable a dilucidar qué tipo de Exposición quieren, es decir, cómo será la Exposición. Y lo más curioso es que ese cómo no afecta tanto a los contenidos, que suelen venir dados por la tradición ferial o en todo caso por las propias posibilidades económicas y tecnológicas del país

organizador, sino que la discusión del *cómo* se refiere principalmente a la forma física del continente, o sea, al resultado estético del conjunto.

Más tarde vendrá la difícil tarea de llevar a la práctica las ideas mediante un proceso en el que el proyecto puede verse ampliado o disminuido. Este último caso es el más frecuente; sin embargo, las dos grandes exposiciones españolas de 1929 surgieron como ideas mucho más modestas. En Sevilla, los dos núcleos germinales de Plaza de América y Plaza de España, se vieron aumentados en 1925 con el añadido Sector Sur de la Exposición. El certamen barcelonés, por su parte, pasó de ser una Muestra de Industrias Eléctricas a ser una Exposición Internacional.

Estamos ya, pues, en el terreno del historiador del arte. En efecto, la Exposición, por su estructura física, es una manifestación artística que responde estéticamente a un momento histórico. Por tanto el proyecto participará siempre, en todo o en parte, de una o varias de las opciones estilísticas que imperen en el período. Además la Exposición, que en cuanto hecho arquitectónico y urbanístico repite otras experiencias similares, tenderá a estudiar los certámenes celebrados anteriormente y a buscar fuentes de inspiración en el estilo de las Exposiciones más acordes con la idea abstracta del Certamen que tengan los organizadores. Así, el comité de la naciente Exposición Hispanoamericana llamó a consultas en 1911 al arquitecto Vicente Rodríguez, alma de la Exposición Regional de Valencia de 1909, y él diseñó el primer plano de conjunto del certamen sevillano.

La impronta dejada por una Exposición en la trama urbana depende del posterior destino de su territorio y del número de pabellones permanentes que se hayan proyectado. Es claro, por ejemplo, que si la Exposición Hispanoamericana se hubiese llevado a cabo, según las previsiones iniciales, en 1914, su influencia sobre el conjunto de la ciudad del siglo XX hubiese sido también muy distinta. Con la prolongación no deseada de los preparativos, se hizo posible que creciera el número de pabellones sólidos y que los países iberoamericanos constru-

yeran edificios utilizables después del acontecimiento, que han quedado felizmente para disfrute de la ciudad, constituyendo hitos destacados de su estética urbana y, en fin, de la «arquitectura de la ciudad» del novecientos, en lenguaje de Aldo Rossi.

Pensemos que de haberse celebrado en aquel año sólo hubiese quedado como recuerdo algún pabellón de la Plaza de América; pero no habrían nacido la Plaza de España, ni el conjunto de pabellones del Sector Sur y de los Jardines de San Telmo. En este sentido podemos afirmar que la Exposición Iberoamericana fue un caso excepcional por el número de edificios permanentes, gracias a los cuales la ciudad puede enorgullecerse todavía de aquella celebración, que fue el acontecimiento más importante de su historia contemporánea.

Lo más frecuente, en cambio, es que las Exposiciones tengan una gestación más rápida y que permanezca de ellas algún edificio significativo que tiene carácter de recuerdo y símbolo. Los ejemplos abundan: París, la torre Eiffel (1889), Palacio del Trocadero (1937); Bruselas, Museos del Arco del Centenario (1910), Atomium (1957); Barcelona, Museo de Zoología (1888), Museos de Montjuich (1929), etc. Junto al edificio-símbolo suele quedar una organización ajardinada que coincide, al menos en parte, con el recinto ferial.

Llegados a este punto, resulta difícil no aludir al próximo evento expositivo que Sevilla tiene planteado. Hoy día, una Exposición Universal tiene otros matices, quizás otros procesos ejecutivos, y se integra en un engranaje de convenios internacionales. Antes se lanzaba la idea de la Exposición y luego había que convencer a los concurrentes. Hoy es al contrario, hay que convencer a los organismos internacionales para que permitan montar una Exposición. Pero el resultado es el mismo, que al país le cuesta considerable esfuerzo pagar el lujo de un certamen que, al igual que cuando nació el invento a mediados del siglo XIX, sigue siendo no más que un extraordinario cartelón publicitario en el que lo anunciado sólo a veces coincide con la realidad social y económica del país anfitrión.

Sin embargo, los criterios actuales en el campo de las Exposiciones son mucho más pragmáticos y desde luego nada «románticos», en la acepción vulgar del término. Se trata ante todo de hacer rentable el acontecimiento, tanto por la atracción turística cuanto por lo que recibirá el territorio o zona de influencia a cambio de las molestias. Es decir, se atiende preferentemente a crear una infraestructura urbanística, primordialmente en vías de comunicación y zonas verdes, mientras que se concibe el aparato constructivo del certamen como enorme agrupación de arquitecturas provisionales con la única misión de servir para la muestra.

El arquitecto enfrentado a un proyecto de edificio provisional tendrá escaso compromiso con la historia, puesto que no quedará de la obra piedra sobre piedra. Por el contrario, podrá expresarse en el mismo con gran libertad estilística, pues aunque su diseño no sea estéticamente aceptable para la mayoría social, ésta se mostrará más tolerante sabiendo que aquello desaparecerá pronto. Las arquitecturas efímeras pueden permitirse la licencia de ser más valientes en la experimentación de formas y espacios, algo que no suele concedérseles a los pabellones destinados a pasar a la posteridad.

Cuando los arquitectos actuales critican el historicismo de los pabellones de la Exposición Iberoamericana, ignoran por lo general muchas de estas circunstancias. Para ellos hubiese sido deseable que aquella Exposición, celebrada en 1929, hubiera tenido una estética racionalista o «moderna», como la de Estocolmo de 1930, por ejemplo. Pero la evidencia cae por su peso a poco que consideremos los condicionantes sociales y culturales de uno y otro país, el carácter distinto de ambos certámenes y el tiempo dedicado a la gestación de cada cual. La Exposición de Sevilla de 1929 se hizo con historicismo regionalista porque fue producida por una sociedad concreta donde el regionalismo, estética y culturalmente, desempeñaba un papel dominante. La Exposición del 92 tendría que montarse con la estética propia de lo Postmoderno, que es la que corresponde al momento histórico presente; sin embargo, es posible que los organizadores se decidan por un concepto es-

tético más atrasado, por ejemplo, el «estilo internacional», que para muchos sigue siendo el único válido. En cualquier caso, la opción que se escoja debe salir de una discusión en la que se contrasten pareceres muy amplios, de modo que el resultado estético refleje el gusto predominantemente aceptado por la generación que da vida al certamen.

1. EL DEBATE EN EL CONCURSO: HISTORICISMO FRENTE A MODERNISMO

El concepto de vanguardia es ambiguo y atañe a cosas distintas según los momentos y las situaciones. La idea que subyace en el propio término es la de ir por delante, y en el caso de las artes, que es el que nos ocupa, la de constituir avanzada en el campo de la experimentación tectónica o plástica. Aproximadamente tenemos una idea exacta de la capacidad semántica del vocablo cuando hablamos del papel de las vanguardias en el arte del siglo XX, de su ascenso y su caída. Pero como actitud de apertura a lo nuevo el concepto se vuelve relativo en función de los objetos de referencia. Así por ejemplo, se discute acerca de si el Modernismo es un arte de vanguardia o un arte regresivo. Del Regionalismo, en cambio, todo el mundo opinará que es un arte regresivo por sus indiscutibles tintes conservaduristas, cuando analizado en profundidad resulta un arte francamente depredador de la historia y, por tanto, espiritualmente conectado con el inmisericorde afán destructor de la civilización industrial.

Todo es, pues, relativo. De ahí que merezca la pena detenerse a considerar el papel estético representado por el historicismo regionalista o nacionalista en la Exposición Iberoamericana respecto a las posiciones estéticamente más avanzadas, y cómo en determinados momentos la aparente regresión estilística que el historicismo representa se ve desplazada hacia posiciones morales de auténtica vanguardia por el conservadurismo a ultranza.

- El primer encuentro entre posiciones de tradición y van-

guardia se produce con motivo del concurso de proyectos para la Exposición, resuelto en 1911. A la convocatoria se presentaron sólo tres proyectos, uno de los cuales, el de Narciso Mundet Ferreras, fue descalificado por no poseer su autor titulación de arquitecto, requerida por las bases. La oferta quedó de esta manera en un mano a mano entre dos arquitectos, el riojano Fermín Alamo y el sevillano Aníbal González. Ambos presentaron proyectos variopintos, nada uniformes estéticamente considerados, pero atendiendo a la intencionalidad plástica de los pabellones relevantes, el primero podía calificarse de modernista y el segundo de historicista. Ciertamente eran dos opciones con posibilidades de éxito. La Exposición de Zaragoza de 1908 se había resuelto con pabellones modernistas; la de Turín de 1911 con clara tendencia academicista.

Ahora bien, el ambiente en Sevilla estaba algo crispado por la discusión precisamente entre Modernismo y Regionalismo. En cafés, periódicos y tertulias se hablaba del tema, sin duda porque se refería a una parcela de la economía, como es la construcción, en la que el sector de los propietarios tenía suculentas inversiones, pero también porque desde 1907 el Modernismo había pasado a ser una cuestión de moral. El hablar favorablemente del Modernismo, aunque fuera arquitectónico, se entendía como una velada oposición a las doctrinas del Papado. Y es que tanto en moral como en arquitectura, lo que se discutía era una cuestión de libertad: libertad ética, libertad estética. El Modernismo arquitectónico suponía, antes que nada, la oposición abierta a las imposiciones academicistas.

En la Sevilla de 1910 y gracias a la actividad de arquitectos como Simón Barris y Aníbal González, que habían sintetizado un estilo de caracteres locales, era posible escoger entre tradición —representada por el historicismo regionalista— y vanguardia —significada por la libertad del Modernismo—. Enseguida los poderes públicos municipales participaron del debate con motivo de adecuar la estética del caserío urbano a las exigencias del magno acontecimiento previsto para 1914. Entre 1910 y 1912 se produce el contraste de opiniones más agudo, que comienza con la moción del concejal Javier de Lepe

y concluye con el Reglamento del Concurso de fachadas de casas de «estilo sevillano».

El debate se produce durante la fructífera alcaldía de Antonio Halcón y Vinent, conde de Halcón (1909-1913), y son tres los concejales cuya actuación interesa destacar en cuanto portavoces de tres posturas que aunque estéticas, venían a coincidir con opciones políticas: Francisco Javier de Lepe y Quesada, Francisco Carrasco de Rivera y José Galán Rodríguez. El primero, conservador y el segundo, republicano, son los antagonistas, que se encargarán de enfrentar tradición con vanguardia. Lepe, en efecto, propuso la realización de un concurso con premios en metálico destinado a promover la construcción o reformas de casas de «estilo sevillano», es decir, de historicismo regionalista, con objeto de poder mostrar para la Exposición una arquitectura nueva con caracteres *típicos*, pero incluyó en su propuesta que no se admitieran los proyectos de estilo modernista. Javier de Lepe era beligerante contra el Modernismo: había afirmado que si estuviese en su mano lo borraría de un plumazo. Su opción era la de los arquitectos más prestigiosos de la Escuela de Madrid, como Ricardo Velázquez y Vicente Lampérez, quienes valoraban en la arquitectura el culto a la tradición por encima de la libertad del arquitecto en cuanto artista.

En el polo opuesto se hallaba Francisco Carrasco, defensor ante todo de la libertad y, por tanto, del Modernismo, por el simple hecho de haber sido proscrito en el reglamento preparado por Lepe. Carrasco defendía la libertad de las artes y la lucha contra los modelos académicos. Cuando en 1912 se votaron las enfrentadas propuestas de uno y otro, la opción de la libertad obtuvo cinco votos, frente a los veintidós conseguidos por la cláusula antimodernista de Lepe.

La propuesta del concejal José Galán era integradora, una opción intermedia que trataba de conciliar las antagónicas, anulando lo que constituía el «casus belli», la terminología estilística. Galán aceptaba el concurso, el embellecimiento de las casas de la ciudad, pero era partidario de dejar a los propietarios y arquitectos en libertad de elección por lo que se refe-

ría al estilo de las obras; en consecuencia, proponía que se eliminara también de las bases el término «estilo sevillano», pues nadie sabía bien en qué consistía tal estilo. Aun cuando Galán era también concejal del partido republicano, su criterio era el más próximo a la corriente política liberal y también al de los profesionales de la arquitectura, que coincidían en su escepticismo acerca de las posibilidades de la nueva estética regionalista que Barris y González veían tan claras. Sin embargo, la mayoría política, que representaba al poder económico, no dudó en apuntarse a la opción estética más conservadora, la del historicismo.

En el transcurso de esta dilatada polémica tiene lugar el concurso de proyectos para el Certamen Hispanoamericano. Fermín Alamo se acerca al mismo desde fuera, con visión nada localista, pensando en términos de una Exposición Internacional, pero no en calificación de ningún tipo mediante el estilo arquitectónico. Aníbal González, por el contrario, redacta un proyecto esencialmente regionalista, dirigido a un Jurado absolutamente local, que sería el mismo Comité Ejecutivo de la Exposición, integrado por representantes del Ayuntamiento, de la Diputación y de las fuerzas vivas de la ciudad.

Lo verdaderamente interesante de este concurso es que el debate pasó a ser simplemente estético. Todo hace suponer que cualquiera de los dos proyectos eran válidos para los efectos del Certamen; no parecían preocupar las cuestiones referentes a infraestructura, circulación, distribución de edificios. El Jurado llega a un punto muerto que es el de la decisión estética. En este campo sólo dos voces había en el Comité especialmente cualificadas, la del erudito José Gestoso y la del pintor y académico Gonzalo Bilbao Martínez. Uno y otro eran decididos partidarios de la estética regionalista; pero en aquel Jurado estaba también José Galán Rodríguez, que a buen seguro introduciría elementos de duda entre sus compañeros de enjuiciamiento.

Fue el industrial Pedro Fernández-Palacios quien propuso que se consultara a la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, opinión aceptada por todos, que demuestra hasta qué

punto el concurso de proyectos de la Exposición había llegado a ser un debate estético.

La Real Academia, entonces presidida por el Marqués de Torrenueva, nombró una comisión formada por dos arquitectos, Francisco Aurelio Alvarez y Mariano González Rojas, dos pintores, Virgilio Mattoni y José García Ramos, y un erudito, Cayetano Sánchez Pineda. Su dictamen, asumido por la Junta General en septiembre de 1911, es uno de los documentos más claramente reveladores de la proclividad de los directores del gusto hacia los valores historicistas y localistas de la arquitectura. No se atreven los académicos a rechazar el valor del Modernismo, sino que privándolo de su carácter universal lo rebajan a la categoría de un regionalismo nórdico y aducen que es estilo propio de países fríos y brumosos, por lo que no se ajusta al «límpido azul de nuestro cielo». En cambio, el proyecto de Aníbal González se basaba según ellos en los dos pilares esenciales de regionalismo, el clima y la historia.

El clima era entendido a estos efectos principalmente como luz y color. La luz favorecía el color, un factor arquitectónico defendido en el siglo XIX por John Ruskin en el Reino Unido y por Velázquez Bosco en España. El color podía obtenerse fácilmente gracias al desarrollo de la industria local del barro de Triana: el ladrillo amarillo o rojo y la cerámica policroma. Es exactamente lo que pretendía Aníbal González. La historia, por su parte, se refería más bien a los aportes de Sevilla a la historia de la arquitectura. En la arquitectura local es donde estaban contenidas las enseñanzas para el surgimiento de la nueva arquitectura; no podía ser de otro modo, pues los académicos defendían con evidente criterio regionalista la «sevillanización» de Sevilla con vistas al certamen: «hemos de procurar por nuestra parte —decían en su dictamen—... que Sevilla se muestre muy sevillana, apareciendo engalanada a los ojos de los huéspedes con las fastuosas galas propias, no con ajenas estofas, aun cuando éstas pudieran ser más deslumbrantes».

Tras el dictamen de la Academia, el Comité no necesitó más que un día para decidirse por el proyecto de Aníbal Gon-

zález. El historicismo, entendido como tradición local, ganaba así la partida a la vanguardia, entendida a su vez como modernismo extranjerizante.

2. EL HISTORICISMO COMO VANGUARDIA

En una visión simplista de los datos que el acontecer estético ofrece, el historicismo arquitectónico será tenido siempre como una regresión. Sin embargo no fue así entendido por buena parte de los regionalistas sevillanos y en ocasiones el uso del regionalismo historicista significó en Sevilla una posición de vanguardia, de modernidad, frente a los criterios conservadores a ultranza de la imagen de la ciudad. En efecto, el regionalismo historicista se asocia en el transcurso del primer cuarto del siglo con las ideas de renovación urbanística. El regionalismo necesita nuevos solares para desarrollar su estética, precisa obras de nueva planta y calles nuevas. Una Plaza Nueva, una nueva Gran Vía, serán lugares ideales para levantar conjuntos regionalistas. Ello significa la destrucción de la trama urbana heredada y, por tanto, una posición no-tradicional.

Por otro lado, al apetecer nuevas vías que faciliten la circulación generada por el comercio y la industria, al predicar el ensanche de viejas callejuelas, la apertura de barrios cerrados e insalubres, el establecimiento de parques y jardines, en fin, la conversión de Sevilla en una ciudad distinta y moderna para adecuarla a las exigencias de la Exposición, los arquitectos regionalistas se hallan más próximos a posiciones de vanguardia que al criterio de quienes defendían que la ciudad heredada debía ser intocable.

Pronto se demostró que el verdadero espíritu conservador se guardaba en la Academia y que, por paradójico que pudiese parecer, quienes practicaban el historicismo regionalista eran muy poco respetuosos con la historia. La apertura del barrio de Santa Cruz, la ruptura de la estética decimonónica de la Plaza Nueva, fueron ocasiones para que la Academia

ejerciera su derecho de protesta en contra de las libertades que los regionalistas se tomaban con el tejido urbano tradicional.

La ruptura entre Academia y regionalistas se produjo en 1925. Con ocasión de informar sobre un proyecto de rascacielos en el Prado de San Sebastián, la Academia acometió contra la arquitectura regionalista. En su alegato quedaban en evidencia las obras de los arquitectos más representativos —Aníbal González, José Gómez Millán, José Espiau y Muñoz— y la responsabilidad urbanística del arquitecto municipal Juan Talavera. Especialmente duras fueron las palabras dedicadas a la nueva gran vía, la actual Avenida de la Constitución, que en su primer tramo reunía piezas extraordinariamente representativas del regionalismo temprano: se refiere la Academia a ellas diciendo que el Ayuntamiento había permitido su construcción «... sin reparar en lo exótico de muchas de ellas ni en el abigarrado conjunto que habían de ofrecer, convirtiendo una de las más importantes vías de Sevilla, en antiestético muestrario de órdenes y estilos que se muerden de verse juntos y dan triste idea de la cultura artística de un pueblo que no supo ordenar sus edificaciones ni acomodarlas a sus tradiciones arquitectónicas».

Como se aprecia, el regionalismo ha pasado a ser para los conservacionistas académicos estilo exótico que no se acomoda a la tradición arquitectónica. Este era el estilo de la Exposición, dirigida todavía por Aníbal González, cuyo mayor pecado había sido la construcción de las torres de la Plaza de España. En efecto, la Academia rechazaba el proyectado rascacielos del Prado porque la planicie del caserío sevillano no podía admitir otra estructura vertical que la de la Giralda. La competencia con la monumental torre heredada era crimen de lesa tradición. Aníbal González, junto con el Comité responsable, eran culpables por haberse atrevido a lanzar al cielo las dos esbeltas torres de la Plaza de España, el símbolo arquitectónico más significativo de la Exposición Iberoamericana.

El alegato de la docta casa produjo la dimisión automática de los arquitectos académicos —Talavera, González Alvarez, Gómez Millán y González Rojas— y la crisis llevó apa-

rejada posiblemente la dimisión también del Presidente de la Academia, Carlos de la Lastra, marqués de Torrenueva, que la había dirigido desde 1900 a 1925.

El interés de Aníbal González al construir la Plaza de España tenía poco que ver con posiciones de vanguardia, pero el propio hecho arquitectónico se convertía de rechazo en actitud vanguardista. La situación venía a ser en cierto modo parecida a la provocada por Gaudí con la construcción de la Sagrada Familia. ¿Se trataba de una obra vanguardista? Para el arquitecto ni lo era, ni dejaba de serlo. Sencillamente era una obra personal, la obra de su vida. Exactamente como la Plaza de España para Aníbal González. El arquitecto sevillano se sentía regionalista, pero tenía sus propias ideas de lo que significaba el regionalismo.

La Plaza no era más que un ingente símbolo de las Españas, del abrazo que España enviaba a América; de ahí su perfecta orientación hacia el Oeste, hacia el puerto y el camino de las Indias, por donde se pone el sol. Su estética era un tributo al pasado, pero lo que tenía de regionalista era un canto a la esperanza de futuro. Y el regionalismo de la Plaza se resume en su impronta y su factura. Las torres que desafían a la Giralda como símbolo de una Sevilla nueva, tan poderosa como la del XVI; el ladrillo y la cerámica nacidos de los alfares de la vega de Triana; los albañiles, tallistas, rejeros, marmolistas, ceramistas, carpinteros, constructores en general, que hicieron realidad la colosal arquitectura, es decir, mano de obra sevillana sin la cual no entendía Aníbal González la idea del regionalismo arquitectónico. La posición de independencia artística del arquitecto queda patente además en la falta de prevención a colaborar con el ingeniero en la cimentación de las torres y en el uso del hormigón armado en aquella y en determinadas estructuras portantes.

Frente a las estéticas del Modernismo y del Racionalismo, que son por principio universalistas y por ello generalizadoras, la del historicismo regionalista o nacionalista tiende a defender lo particular y diferenciador. Por lo demás el historicismo es un símbolo que puede utilizarse con actitud regresiva o con voluntad renovadora, y como tal símbolo puede

politizarse. Cuando el historicismo pasa a ser el código formal de las apetencias de un partido, su valor de estética arquitectónica, de investigación y búsqueda se desintegra y se convierte simplemente en el marco superficial de actitudes totalitarias. Los casos de la Rusia Soviética, de la Alemania Nazi y de la Italia Fascista son ejemplos típicos.

Pero convengamos en que el historicismo ilusiona a esas ideologías por lo que tiene de posibilidades innovadoras, como ilusionó igualmente a los rigurosos académicos de fines del XVIII. Cuando Méjico decidió presentarse a la Exposición con el pabellón neomaya de Manuel Amábilis, seleccionado por concurso entre 26 proyectos, no puede interpretarse sin más como poética regresiva. La intención del diseño era revolucionaria y, por tanto, innovadora a su modo.

Otros países buscaban también con sus pabellones nuevas formas de expresión simbólicas, todas ellas dentro del historicismo: el panhispanismo de Martín S. Noel en el de Argentina, el neoperuanismo de Manuel Piqueras en el del Perú y la original agrupación volumétrica y «paisajista» de Juan Martínez en el de Chile son ejemplos de cómo el historicismo fue utilizado en la Exposición Iberoamericana para ilustrar comportamientos teóricos de vanguardia, aunque la propia historia se encargará de demostrar no mucho después que historicismo y vanguardia eran factores contrapuestos, porque la arquitectura había elegido un camino anhistórico dominado por la industria, la geometría y el ahorro económico.

3. LA DISCUSIÓN DE LO BELLO-ÚTIL EN LA EXPOSICIÓN: HISTORICISMO FRENTE A RACIONALISMO

Los padres de la estética del ochocientos se pasaron buena parte de la centuria discutiendo acerca de la incompatibilidad entre lo bello y lo útil. Un cuadro de Leonardo no podía utilizarse como tabla de planchar, según quería más tarde Marcel Duchamp. Por lo mismo, una tabla de planchar no podía ser bella. Los productos de la industria eran útiles, lue-

go no podían ser bellos. Una farola labrada en la forja por un rejero podía ser una obra artística. La misma forma labrada en molde y producida en serie por fabricación industrial, perdía su belleza.

En general, la presencia de la industria en la construcción significaba pérdida de carácter artístico en la arquitectura; por esta razón, entre otras, la obra de un ingeniero no podía ser artística, mientras que sí lo era la de un arquitecto, cuya génesis se presumía totalmente artesana.

El Modernismo supuso en parte la integración de arte e industria en determinados aspectos, como en el de las estructuras, mientras que se defendió por encima de todo la labor artesanal en las superestructuras. Por fin, el Racionalismo trajo el concepto de casa-máquina, proclamado por Le Corbusier, o sea, la total industrialización de la actividad constructiva. En consecuencia, si se quería hablar de belleza arquitectónica, no habría más remedio que admitir la belleza del producto industrial.

Los años de esta discusión última son también los de la consecución de la Exposición Iberoamericana. Con la aparición del Racionalismo, que abjuraba contundentemente de las soluciones basadas en la historia, el historicismo cobró definitivamente tacha de regresivo, mientras el antihistoricismo racionalista o moderno se entendió como vanguardia. No obstante, la discusión entre una y otra oferta fue mucho menos virulenta que entre Modernismo y Regionalismo, pues se barajaban allí conceptos estilísticos semejantes, mientras que en el nuevo debate parecían oponerse elementos nada homólogos. Si la arquitectura perdía la belleza dejaría de ser arte, pero se terminaría toda discusión.

La primera vez que el Racionalismo asoma en la Exposición Iberoamericana es en 1924. En esa fecha el Comité de la Exposición encarga al ingeniero francés Jean Claude Nicolas Forestier la urbanización del Sector Sur de la Muestra. Forestier, como se sabe, se había encargado de arreglar el Parque de María Luisa, núcleo esencial del Sector Norte inaugurado en 1914, y diez años después se le pide que ordene el

Sector Sur, siendo sus directrices seguidas puntualmente, aunque con ligeras variantes, por Aníbal González al diseñar la urbanización definitiva del Sector.

El proyecto de Forestier tiene lógicamente recuerdos del Parque de María Luisa, pero tiene así mismo radicales diferencias. Ante todo se trata de una concepción de nueva planta. En ella se disponen ejes y contraejos limitados por figuras cuadradas o semicirculares, lográndose una racionalización geométrica de los espacios. Forestier diseña incluso los pabellones que se reparten por el entramado lineal y son pabellones racionalistas.

La propuesta racionalista de los edificios no tendría éxito, pues aquella zona estaba principalmente destinada a los pabellones regionales que se resolvieron con estética historicista; pero en cambio, el diseño urbanístico se aceptó casi por entero, prueba de que en materia de urbanismo no existía en principio oposición de criterios por lo que un esquema vanguardista podía ser asumido por un convencido regionalista sin mayor reticencia, sobre todo en trabajos de nueva planta donde el patrimonio histórico no estaba comprometido.

El diálogo entre historicismo y racionalismo no tuvo en la Exposición tintes dramáticos, primero porque los regionalistas más convencidos estaban cansados o veían las cosas con otra edad; segundo, porque ambas tendencias se repartieron bien los terrenos de modo que la presencia del racionalismo no supondría en modo alguno la pérdida de protagonismo de la estética regionalista.

Desde 1926 Vicente Traver sustituye en las máximas responsabilidades arquitectónicas a Aníbal González. Aunque este hombre infatigable cultivaba un decidido neobarroco, cual se muestra en su obra de mayor empeño, el Pabellón de Sevilla (1925-28), tenía como ayudantes a dos jóvenes arquitectos, José Granados y Fernando de la Cuadra, que muy pronto ensayarían las formas del movimiento moderno. La volada marquesina del Pabellón de Información (1929) que hiciera Traver a medias con Granados cubre un espacio cúbico y anuncia con su valentía la estética de la nueva arquitectura.

Ahora bien, el nuevo lenguaje llevaba aparejada la idea de la industria y, en efecto, ese fue el destino que se le dio en la Exposición: fue relegado a servir de reclamo comercial e industrial, lo que «disculpaba» el aspecto llamativo, «anti-estético» y no artístico de aquellas construcciones, cuya vida, por otra parte, sería efímera. El mismo Fernando de la Cuadra realizó una de las obras más interesantes y cuidadas dentro de la estética moderna, el Pabellón Maggi, compuesto por mitades de planta rectangular, una aérea a base de una marquesina sobre pilares cilíndricos y otra cerrada y cúbica para las dependencias. Pero el ejemplar más ostentoso fue el Pabellón de Industrias de Cataluña y Baleares, obra de Jaume Mestres, inspirado en el Pabellón de Lyon que Tony Garnier levantara en la Exposición de París de 1925. Igualmente destacaron por su lenguaje moderno los pabellones de El Eclipse, de Julio Jiménez y el de Gal, de Vincente Sáenz.

Así transcurrió el último e incruento debate estético del primer tercio de nuestro siglo en el seno de la Exposición Iberoamericana, la cual, por su larga preparación y peregrinar lento pudo ser testigo de las más ricas controversias en el campo de nuestra arquitectura y también de las realizaciones más espléndidas que posee la Sevilla contemporánea.

BIBLIOGRAFIA

- Cabeza Méndez, José María: *La Exposición Iberoamericana y los aparejadores*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla. Sevilla, 1982.
- Domínguez, Cristina: *Los jardines de Jean Claude Nicolas Forestier en España*. Tesis Doctoral inédita. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1985.
- Pérez Escolano, Víctor: *Aníbal González. Arquitecto (1876-1929)*. Sevilla, 1973.
- Pevsner, Nikolaus: *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona, 1979.
- Trillo de Leyva, Manuel: *La Exposición Iberoamericana. La transformación urbana de Sevilla*. Sevilla, 1980.
- Villar Movellán, Alberto: *Arquitectura del Modernismo en Sevilla*. Sevilla, 1973.
- *Arquitectura nacionalista hispanoamericana en la Exposición de Sevilla de 1929*. En "La proyección del Arte Español en América y Filipinas". Simposio. Universidad Hispanoamericana de La Rábida, 1977.
- *Introducción a la Arquitectura Regionalista. El modelo sevillano*. Córdoba, 1978.
- *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla. 1900-1935*. Sevilla, 1979.
- *En torno a la arquitectura de la Exposición*. En "El Coliseo en Sevilla. 50 años después de la Exposición Iberoamericana. Semblanza de una época: arquitectura y vida sociocultural de Sevilla". Sevilla, 1979.
- *Aspectos teóricos de la arquitectura neobarroca hispánica*. "Primeras Jornadas de Andalucía y América". Tomo II. La Rábida, 1981.
- *Las fuentes monumentales de la Exposición de Sevilla. 1909-1929*. En "Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz". Tomo I. Sevilla, 1982.
- *Tres aspectos del historicismo regionalista: ética, libertad y clientela*. En "Lo viejo y lo nuevo en el Arte Español Contemporáneo. Influencias foráneas y manifestaciones autóctonas. (1880-1980)". V Congreso Español de Historia del Arte. Barcelona, 1984.
- *El modernismo arquitectónico andaluz y su singularidad*. En "El Modernismo Español e Hispanoamericano. Sus raíces andaluzas y cordobesas". Seminario Internacional. Córdoba, 1985.