

LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA EN CONTEXTO

Ana Souto, PhD, DEA.

**Thesis submitted to the University of Nottingham
for the degree of Doctor in Philosophy**

May 2007

Volume I

Resumen (Abstract)

La presente Tesis Doctoral *La Exposición Iberoamericana (EIA) de Sevilla en contexto* tiene como hilo conductor la arquitectura como manifestación cultural de su época. De esta manera, el análisis arquitectónico de la EIA pondrá de manifiesto, en primer lugar, la influencia de las Exposiciones Universales ensayadas durante el siglo XIX. Estos certámenes demostraron su capacidad de síntesis al encapsular los avances de cada país, sin olvidar la plasmación de la identidad nacional a través de la arquitectura de sus pabellones. La EIA se basará en este modelo para sintetizar no ya los avances tecnológicos o coloniales de España y Latinoamérica, sino, por el contrario, las relaciones existentes entre ambas tras las independencias.

En segundo lugar, y a través del análisis de los pabellones de las distintas naciones será posible discernir qué imagen querían mostrar al “otro” – a España, a las otras repúblicas latinoamericanas – con su participación en la EIA. La Plaza de América a través de los estilos Neogótico, Neomudéjar y Neoplateresco pondrá de manifiesto la influencia de la corriente conservadora panhispanista, que proponía restablecer una suerte de neoimperialismo sobre las excolonias españolas. Frente a este afán de superioridad cabe destacar cómo la mayoría de las repúblicas

latinoamericanas prefirieron condensar su identidad en pabellones neobarrocos, en los que la arquitectura se relaciona con la corriente liberal del Panhispanoamericanismo. El mejor ejemplo de esta corriente está representado en el pabellón de Argentina.

México, por su parte, pondrá la nota discordante al establecer, con la arquitectura de su pabellón Neoindígena, la independencia total de España, y la relevancia de las culturas indígenas a la hora de conformar su identidad nacional. Diseñado por Amábilis durante el gobierno de Calles, este pabellón está inmerso en la corriente del Indigenismo que, a pesar de haberse desarrollado en toda América Latina, tuvo especial pujanza en México. Por último, en la arquitectura de la Plaza de España será posible descubrir, en la elección de los estilos arquitectónicos, la necesidad de repensar una nueva identidad para España, que había dejado de ser un imperio para convertirse en una nación europea de segunda fila.

De esta manera, en tercer y último lugar, al analizar los pabellones de la EIA, será posible comprender las distintas motivaciones que llevaron a los países participantes a erigir un pabellón permanente en la capital hispalense: bien para fomentar las relaciones entre las naciones hispanas en aras de ser más fuertes frente al imperialismo de los Estados Unidos; para redescubrir una identidad común basada en la "raza" o en la lengua; para fortalecer las relaciones comerciales; o simplemente con la intención de utilizar la arquitectura como propaganda política, económica, o incluso turística.

Agradecimientos

La presente Tesis Doctoral ha sido posible gracias al apoyo de numerosas personas. En primer lugar, debo mi más sincero agradecimiento a la Escuela de Lenguas Modernas de la Universidad de Nottingham, que me obsequió con una beca de estudios para llevar a cabo esta Tesis Doctoral. Dentro del Departamento de Estudios Hispánicos y Latinoamericanos es necesario subrayar los invaluable comentarios y retos impuestos por mis supervisores, Professor Mark I. Millington y Dr. Jean Andrews. Gracias por su tesón, seriedad y regularidad en las supervisiones, motor indispensable en una investigación de doctorado. Del mismo modo debo extender mi gratitud a los examinadores de esta investigación durante el *Viva Voce*, Professor Paul Garner y Professor Jeremy Lawrence, por sus acertadas correcciones a la misma.

En segundo lugar, ha sido invaluable la respuesta de compañeros y colegas, por una parte, en el ámbito de los Seminarios organizados por el Departamento de Estudios Hispánicos y Latinoamericanos de la Universidad de Nottingham, y por la otra, en congresos y mesas redondas a los que he acudido desde Febrero de 2004. El desarrollo de mi línea de investigación ha ido creciendo y tomando forma gracias a las siempre interesantes aportaciones recibidas tanto en las supervisiones como en estos foros.

Me gustaría recalcar, también, la ayuda fundamental que he recibido en los centros de investigación, archivos y bibliotecas a los que he acudido en estos últimos años, ya que me han proporcionado los cimientos sobre los que construir esta Tesis Doctoral. Así, quisiera hacer especial hincapié en los archivos y bibliotecas de Sevilla (Archivo Municipal), Madrid (Biblioteca Nacional), París (Biblioteca Fournay, Biblioteca y Archivo del Bureau International des Expositions y la Biblioteca Administrativa de París). A todos ellos, gracias por su generosa contribución, especialmente a la última por permitirme fotografiar los planos originales de Davioud del Palacio del Trocadero de 1878. En el mismo sentido cabe destacar la amable disposición de la Capitanía General del Ejército, sita en el Pabellón central de la Plaza de España, que me ofreció la oportunidad de ver y pasear por una de las arquitecturas centrales de mi investigación, y tomar, también, fotografías del mismo.

Por último, no podría terminar estas palabras de agradecimiento sin mencionar el apoyo incondicional de mi familia y amigos: Isabel, Alberto (por vuestra amistad y el reportaje fotográfico de nuestro primer viaje a Sevilla), Jerome, Jean-Laurent, Shilpa, Rui, Pablo, Sania, Maha, Guillermo, Emilse, y especialmente a Martin y, por último, como siempre, y a pesar de la distancia, a mi padre, de quien he heredado la pasión por la investigación y la docencia.

Nottingham, 10 de Mayo de 2007.

Índice

Introducción	1
Capítulo I. España en el Contexto Internacional	21
Parte I: España en el contexto internacional.....	22
Las Exposiciones Universales: Origen e historia.....	23
Arquitectura europea del siglo XIX: El eclecticismo	38
La arquitectura y urbanismo de las exposiciones universales decimonónicas.....	42
Parte II: España y las Exposiciones Universales.....	53
La arquitectura decimonónica española.....	54
Los “neos” historicistas y sus antecedentes.....	58
La imagen de España en las Exposiciones Universales.....	63
La visión de los cronistas españoles en las Exposiciones Universales.....	68
Las Exposiciones Universales en España.....	72
Capítulo II. España y América	80
Parte I: España y América.....	81
El regeneracionismo y el fomento del Panhispanoamericanismo.....	83
El Panhispanismo y la idea de “raza”.....	97
Panamericanismo.....	101
Panlatinismo.....	109
Parte II: España y América en los eventos celebrados en España.....	113
La Unión Iberoamericana (UIA).....	114
El Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, 1892.....	116
Tercer Centenario de la publicación de El Quijote, 1905.....	124

El Congreso de Americanistas, 1892 y el Congreso Económico y Social de Madrid, 1900.....	128
Capítulo III: La Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929.....	133
Los orígenes de la Exposición: de la EHA a la EIA.....	134
El programa de la EIA.....	143
La asistencia de las Repúblicas Americanas.....	146
El turismo y la propaganda en la EIA.....	147
La arquitectura en la EIA: El Regionalismo.....	154
El urbanismo de la EIA.....	161
Capítulo IV. América en la EIA: la Plaza de América y los pabellones de las repúblicas americanas.....	168
La Plaza de América.....	169
El Pabellón Real.....	170
El Pabellón de Bellas Artes.....	173
El Pabellón de Industrias y Artes Decorativas.....	176
Los Pabellones Americanos.....	182
Pabellón de Argentina.....	189
La Plaza de América: ¿representación de la América española o de la España Neo-imperial?.....	195
Capítulo V. México en Sevilla.....	203
México en Sevilla. Motivaciones.....	204
México en las Exposiciones Internacionales y Ferias Mundiales.....	212
México en Sevilla.....	221
“Itzá”, por Manuel Amábilis.....	224
El Pabellón de México. Arquitectura.....	229

Decoración interior.....	234
El interior del Pabellón de México. Productos y artes mexicanos.....	236
México en Sevilla: conclusiones.....	237
Capítulo VI. La Plaza de España.....	241
La Planta de la Plaza de España.....	243
El alzado.....	246
Los elementos decorativos.....	251
El estilo.....	254
La representación de las provincias en la Exposición General Española: La Plaza de España y Los Pabellones Regionales en la EIA y el Pueblo Español en Barcelona.....	265
Contenido de las exhibiciones de la Plaza de España.....	270
La simbología.....	271
Conclusiones.....	276
Bibliografía.....	289

Lista de Ilustraciones

Volumen I

Poster de la EIA, reproducido en Assassin (1992).....	1
“Le bain de pieds international” (1900), reproducido en Babelon (2005, s/p).....	19
Cartel del Centenario del Descubrimiento de América reproducido en la página web http://artehistoria.com (14/3/2007).....	78
Cartel de la EIA reproducido en Salas (2004, s/p).....	131
Vista aérea de la Plaza de América. Imagen reproducida en Salas (2004, 61).....	166
Proyecto de Pabellón de México para la EIA de Carlos Obregón Santacilia. Imagen reproducida en Jiménez (2003, 28).....	201
Foto de la Plaza de España el día de la inauguración de la EIA, publicado en formato de tarjeta postal por la Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992 (1992).....	240
Imagen de la ría de la Plaza de España. Imagen reproducida en Salas (2004, 177).....	275

Volumen II

Plano de la EIA. Salas (2004, s/p)

Capítulo I. España en el contexto internacional.....1

1.1. Crystal Palace en Sydenham http://www.ric.edu/rpotter/beforeafter.html (24/04/07)	2
1.2. Palacio de Cristal. Paxton, 1851 http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007)	3
1.3. Crystal Palace en Nueva York, 1853.	

http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007)	4
1.4. Exposición de París, 1855. Babelon (2005, 64)	5
1.5. Palacio de Bellas Artes de París, 1855. Babelon (2005, 64)	6
1.6. Palacio de Industrias de París, 1855.	
http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007).....	7
1.7. Exposición de Londres, 1862.	
http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007).....	8
1.8. Exposición de París, 1867. Plan general.	
http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007).....	9
1.9. Exposición de Viena, 1873. Plan general	
http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007).....	10
1.10. Exposición de Viena, 1873. Interior de la Rotonda y Pabellón de la Industria.	
http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007).....	11
1.11. Plan general de la Exposición de Filadelfia, 1876.	
http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007).....	12
1.12. Filadelfia, 1876. Pabellones de Horticultura y Máquinas	
http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007).....	13
1.13. Filadelfia, 1876. Pabellones de Agricultura y Arte	
http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007).....	14
1.14. Plan general de la Exposición de París, 1878.	
Babelon (2005, 95).....	15
1.15. Galería de Máquinas. París 1878. Babelon (2005, 95)	16
1.16. Palacio Trocadero, 1878. Calvo (1992, 32)	17
1.17. Vista aérea de la Exposición de París, 1889.	
http://driout.club.frVue_sur_le_Palais_du_Trocadero.jpg (15/02/07).....	18
1.18. La Torre Eiffel, 1889	
http://www.culturageneral.net/arquitectura/jpg/torre_eiffel.jpg (24/04/07).....	19
1.19. Galería de Máquinas. París 1889.	

http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/images/1889par/machines.jpg (13/3/2007).....	20
1.20. Plan general de Chicago, 1893 http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007).....	21
1.21. Chicago, 1893. Pabellones de la Agricultura y de la Administración http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007).....	22
1.22. Plan general de la Exposición de París, 1900. http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007).....	23
1.23. Grand y Petit Palais. París, 1900. http://bern-1914.org/pictures/jpg/paris1900/paris1900_03.jpg (24/01/07).....	24
1.24. Plan general de la Exposición de San Louis, 1905. http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007).....	25
1.25. St. Louis, 1905. Festival Hall. http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/1904stl/festival.html (13/3/2007).....	26
1.26. Plan general de la Exposición de Bruselas, 1910. http://users.telenet.be/expo1910/expofirst.html (24/04/07).....	27
1.27. Bruselas, 1910. Grand Palais. http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (13/3/2007).....	28
1.28. Reproducción del Patio de los Leones. Cristal Palace, Sydenham, 1852. Canogar (2000, 17)	29
1.29. Pabellón español en París, 1867. Neoplateresco. Jerónimo de la Gándara. Canogar (2000, 20)	30
1.30. Pabellón español en Viena, 1873. Neomudéjar. Álvarez Capra. Canogar (2000, 23)	31
1.31. Pabellón español en Filadelfia, 1876. Neoárabe. Canogar (2000, 25)	32
1.32. Pabellón español en París, 1878. Neoárabe, Ortiz Villajos. Canogar (2000,	

29)	33
1.33. Pabellón español en Amberes, 1885. Neoárabe. Bueno (1987, 50).....	34
1.34. Pabellón español en París, 1889. Síntesis, Arturo Mélida. Bueno (1987, 75).....	35
1.35. Pabellón español en Chicago, 1893. Reproducción de la Lonja de Valencia. Bueno (1987, 86)	36
1.36. Pabellón español en París, 1900. Neoplateresco, José de Urioste. Canogar (2000, 21).....	37
1.37. Exposición de París, 1900. <i>España en tiempos de los moros</i> , Dernaz. Canogar (2000, 58-59)	38
1.38. Exposición de París, 1900. <i>La Calle del Cairo</i> . Babelon (2007, 131)	39
1.39. Pabellón español en St. Louis, 1905. <i>La Calle de Sevilla</i> . Canogar (2000, 32)	40
1.40. Pabellón español en Bruselas, 1915. Reproducción de la Alhambra. Canogar (2000, 60)	41
1.41. España en París, 1900. "Le bain de pieds international" (1900), reproducido en Babelon (2005, s/p)	42
1.42. Café restaurante Los Tres Dragones, de Doménech. Barcelona, 1888 http://biztravels.net/biztravels/pix/pix.php?p=197&l=468 (24/04/07).....	43
1.43. Exposición Hispano-Francesa. Zaragoza, 1908. Palacio de los Museos y Edificio de Artes e Industrias. http://www.pueblos- espana.org/aragon/zaragoza/zaragoza/Museo+Provincial/ (15/03/07); http://perso.wanadoo.es/zaragozaantigua/fotos/exposicion%20hispano%20francesa %204.jpg (15/03/07)	44
1.44. Exposición de Barcelona, 1929. Palacio Nacional	

http://www.paueducation.com/shapeup/img/news/mnac.jpg (24/04/07)	45
1.45. Exposición de Barcelona, 1929. Palacio de Agricultura.	
http://www.liceus.com/cgi-bin/tcua/palaciodelaagriculturaproyecto.jpg (24/04/07)	46
1.46. Exposición de Barcelona, 1929. <i>El Pueblo Español</i> .	
http://www.ayllon.info/fotos/poesvista.jpg (14/03/07)	47

Capítulo III. La Exposición Iberoamericana de Sevilla,

1929	48
3.1. Cartel de la Fiesta “España en Sevilla”, 1908. Salas (2004, s/p)	49
3.2. Proyecto de EHA de A. González, 1911. Villar (1979, 233)	50
3.3. Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona, 1929. http://static.flickr.com/79/244441862_08ec9b6b49.jpg (13/3/2007)	51
3.4. Primer plano de emplazamiento de la EHA, 1910. Rodríguez (1994, 145)	52
3.5. Primer plano general de la EHA, 1912. Salas (2004, 33)	53
3.6. Plano de la EHA, 1920. Rodríguez (1994, 181)	54
3.7. Plano de la EIA, 1924. Rodríguez (1994, 187)	55
3.8. Plano de la EIA, 1925. Rodríguez (1994, 192)	56
3.9. Plano de la EIA, 1925. VV.AA. (Buenos Aires, 1925)	57
3.10. Plano definitivo de la EIA, 1929. VV.AA. (1927)	58
3.11. Vista aérea de la desconexión entre los pabellones americanos y la Plaza de España. Salas (2004, 151)	59

Capítulo IV. La Plaza de América.....60

4.1. La Plaza de Honor en el plano de 1912. Salas (2004, 33)	61
--	----

4.2.	Plano de conjunto de la Plaza de América. VV.AA. (1929).....	62
4.3.	Planta del Pabellón Real. VV.AA. (1929).....	63
4.4.	Alzados del Pabellón Real. Ana Souto (2006).....	64
4.5.	San Juan de los Reyes, Toledo. http://home.uchicago.edu/~yzhang/Spain/Toledo/178.jpg (14/03/07).....	65
4.6.	Planta del Pabellón de Bellas Artes. VV.AA. (1929).....	66
4.7.	Alzado del Pabellón Plateresco. Salas (2004, 77).....	67
4.8.	Detalle del preciosismo de la decoración de la puerta principal del Pabellón de Bellas Artes. Alberto Carrero (2004).....	68
4.9.	Fachada de la Universidad de Salamanca. http://www.jmu.edu/international/images/20universidad.JPG (1/3/2007).....	69
4.10.	Ayuntamiento de Sevilla. Ana Souto (2006).....	70
4.11.	Planta del Palacio Mudéjar. VV.AA. (1929).....	71
4.12.	Alzado del Pabellón Mudéjar. José Barrea.....	72
4.13.	El Alcázar y la Casa de Pilatos, Sevilla. Ana Souto (2006).....	73
4.14.	Glorieta del Quijote. Ana Souto (2006).....	74
4.15.	Glorieta dedicada a Rodríguez Marín. Ana Souto (2006).....	75
4.16.	Vista aérea de los pabellones americanos. Salas (2004, 151).....	76
4.17.	Pabellón de la República Dominicana. Salas (2004, 113).....	77
4.18.	Pabellón de Cuba. Salas (2004, 109).....	78
4.19.	Pabellón de Uruguay. Alberto Carrero (2004).....	79
4.20.	Pabellón de Chile. Alberto Carrero (2004).....	80
4.21.	Interior del Pabellón de Chile. Alberto Carrero (2004).....	81
4.22.	Pabellón de Perú. Alberto Carrero (2004).....	82
4.23.	Pabellón de Venezuela. Salas (2004, 116)	83
4.24.	Pabellón de Guatemala. Alberto Carrero (2004).....	84
4.25.	Pabellón de Colombia. Alberto Carrero (2004).....	85
4.26.	Orfebrería Muisca (X-XVI).	

http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_1979.206.740,1992.92.jpg
(24/04/07).....86

4.27. Pabellones de Portugal y Brasil.
Alberto Carrero (2004); Salas (2004, 112).....87

4.28. Pabellón de Estados Unidos.
Alberto Carrero (2004); Salas (2004, 124).....88

4.29. Pabellón de Marruecos. Alberto Carrero (2004).....89

4.30. Pabellón de Guinea. Salas (2004, 119)90

4.31. Pabellón de Guinea: bailes folclóricos Salas (2004, 120)91

4.32. Pabellón de Macao. Salas (2004, 123).....92

4.33. Pabellón de Argentina. Alberto Carrero (2004).....93

4.34. Planta y alzado posterior del pabellón de Argentina. Pérez *et al.* (1995, 168).....94

4.35. Fachada principal del pabellón central de Argentina. Ana Souto (2005)95

4.36. Vista exterior del pabellón de Argentina. Ana Souto (2005).....96

4.37. Juego de fachadas con las torres del pabellón de Argentina.
Alberto Carrero (2004).....97

4.38. Cartel de la Exposición General Española, 1929.
Salas (2004, s/p).....98

4.39. Portada de la Guía Oficial de la EIA, 1929. Salas (2004, s/p).....99

4.40. Cartel de la EIA, de Bacaristas, 1929. Salas (2004, s/p).....100

4.41. Fuente de la Hispanidad. Salas (2004, 147).....101

Capítulo V. México en Sevilla.....102

5.1. Mural de la Creación, Colegio San Ildefonso. Diego Rivera (1922).

http://www2.kenyon.edu/Depts/Mll/Spanish/Projects/Trejo-Zacarias/Images/creaci.jpg (8/3/2007)	103
5.2. Mural “La Gran Tenochtitlán”, Palacio Nacional. Diego Rivera (1945). Ana Souto (2003)	104
5.3. Pabellón de México en Nueva Orleans, 1884. Estilo Morisco, José Manuel Ibarrola. Alva (1994, 54).....	105
5.4. Palacio de Bellas Artes y Correos, Ciudad de México. Adamo Boari (1904-32/1902-07). Ana Souto (2003).....	106
5.5. Pabellón de México en París, 1889. Palacio Azteca, Anza y Peñafiel. Bravo (1890).....	107
5.6. Planta Colegio Benito Juárez. Carlos Obregón Santacilia, 1923. Jiménez (2003, 31).....	108
5.7. Pabellón de México en Río de Janeiro, 1922. Palacio Virreinal, Carlos Obregón Santacilia. Jiménez (2003, 27).....	109
5.8. Proyecto de Obregón Santacilia para la EIA de Sevilla, 1926. Jiménez (2003, 28).....	110
5.9. Conjunto Isabel. Juan Segura, 1929. Ana Souto (2003).....	111
5.10. Casa de Frida Kahlo y Diego Rivera. Juan O’Gorman, 1929. Ana Souto (2003).....	112
5.11. Monumento a la Revolución. Carlos Obregón Santacilia, 1929. Ana Souto (2003).....	113
5.12. Pirámide del Adivino de Uxmal y Arco de Labná. Ana Souto (2003); http://www.richmond.edu/~jhayden/Yucatan_scenes/labna_page&images/labna_arch.JPG (7/3/2007).....	114
5.13. Pabellón de México. Graciani (1998, 2).....	115
5.14. Palacio de Sayil. http://mayaruins.com/sayil/y2_021.html (15/3/2006).....	116
5.15. Detalle de la decoración de Sayil. http://mayaruins.com/sayil/y2_021.html	

(15/3/2006).....	117
5.16. Fachada lateral del pabellón de México, 1929. Ana Souto (2006).....	118
5.17. Planta del Palacio de Sayil. http://mayaruins.com/sayil/y2_021.html (15/3/2006).....	119
5.18. Planta del Pabellón de México. Amábilis (1929).....	120
5.19. Grand Palais, París. Ana Souto (2006).....	121
5.20. Símbolo de la Creación Atlante-Tolteca. Amábilis (1975, 95).....	122
5.21. Chichén Itzá: Templo de los Guerreros. http://www.e-worldphoto.com/mex/yucatan/chichen_itza7.jpg (8/3/07).....	123
5.22. Fachada principal del Pabellón de México. Ana Souto (2006)	
5.23. Chac Mool en Sevilla. Graciani (1998, 16).....	124
5.24. Chac Mool en Chichén Itzá (800-1200). http://www.internet-at-work.com/hos_mcgrane/chichen/chichen_warriors.html (08/03/07).....	125
5.25. Mascarón de Chaac en Sayil. http://mayaruins.com/sayil/y2_021.html (8/3/07).....	126
5.26. Mascarón de Chaac en Sevilla. Ana Souto (2006).....	127
5.27. La serpiente emplumada en Sevilla y en Chichén Itzá. http://www.mysteriousplaces.com/mayan/images2/warriors.JPG (08/03/07).....	128
5.28. Escudo Nacional de México. Alberto Carrero (2002).....	129
5.29. Greca de la Unidad. Ana Souto (2006).....	130
5.30. Alzado del Pabellón de México. Amábilis (1929).....	131
5.31. Leyenda de entrada al Pabellón de México. Graciani (1998, 29).....	132
5.32. Arco de los guerreros. Graciani (1998, 125)	133
5.33. Arco de los constructores. Graciani (1998, 126).....	134
5.34. Arco de los sacerdotes o misioneros. Graciani (1998, 125).....	135

5.35. Arco de la Fusión de las razas. Graciani (1998, 126).....	136
5.36. Mural de la cultura indígena. Graciani (1998, 143).....	137
5.37. Rivera en uno de los murales del Pabellón de México en Sevilla. Graciani (1998, 144).....	138
5.38. Exposición de arte contemporáneo mexicano. Graciani (1998, 42).....	139
5.39. Exposición de París de 1925: Pabellón de Italia y “Une rue du village français”. Album de postales de la Exposición de París de 1925, Biblioteca Fournay, París.....	140

Capítulo VI. La Plaza de España.....141

6.1. Plano de la Exposición, 1911. Villar (1979, 233).....	142
6.2. Plano general de la EIA, 1929. VV.AA.(1927).....	143
6.3. Planta de la Plaza de España. VV.AA. (1927).....	144
6.4. Primer proyecto de Plaza de España, 1914. Salas (2004, 37).....	145
6.5. Planta del Pabellón principal de la Plaza de España. Archivo Municipal de Sevilla, Sección XVIII (EIA). Rollo 673.....	146
6.6. Fachada del anillo exterior. Ana Souto (2005).....	147
6.7. Fachadas del anillo interior. http://malone.ba.ttu.edu/Sevilla-Plaza%20de%20Espana%201.JPG (24/04/07); Ana Souto (2006).....	148
6.8. Pabellón central: alzado. Alberto Carrero (2004).....	149
6.9. Columnata de entrada al pabellón central de la Plaza de España. Ana Souto (2005).....	150
6.10. Pabellón central: fachada posterior. Ana Souto (2006).....	151
6.11. Pabellón central: columnata exterior. Ana Souto (2006).....	152
6.12. Museos artístico e industrial. Archivo Municipal de Sevilla, Sección XVIII (EIA). Rollo 673.....	153

6.13.	Torre Sur de la Plaza de España. Alberto Carrero (2004).....	154
6.14.	La Kutubia (Marrakech) y la Giralda (Sevilla). Ana Souto (2006); http://www.spanish-fiestas.com/seville/images/giralda.jpg (24/04/07).....	155
6.15.	Puerta de Aragón: fachada posterior. Ana Souto (2006).....	156
6.16.	Puerta de Aragón: fachada anterior. Ana Souto (2005).....	157
6.17.	Detalle de las balaustradas. Ana Souto (2004).....	158
6.18.	Monasterio de Santa Paula (siglo XV). http://home-and-garden.webshots.com/photo/2586543630049353575fjYVfN (24/04/07).....	159
6.19.	Banco de la provincia de Navarra. Alberto Carrero (2004).....	160
6.20.	Artesonado de los Reales Alcázares de Sevilla. Alberto Rojas (2003)	161
6.21.	Artesonados de la Plaza de España. Alberto Carrero (2004).....	162
6.22.	Planta de la Villa Badoer, Palladio (1508). http://hanser.ceat.okstate.edu/3083/Palladio__La_Frata_Polesine_Villa_Badoer_1508-80_dwg_711.jpg (24/04/07)	163
6.23.	Planta del Trocadero de París, 1878. Ana Souto (2006). Planos originales de Davioud. Biblioteca Administrativa de París, Hotel de Ville. Fondo Exposiciones Universales.....	164
6.24.	Palacio del Rey de Roma. Andia (1991, 105).....	165
6.25.	Fachada del pabellón central del Trocadero. Ana Souto (2006)..... Planos originales de Davioud. Biblioteca Administrativa de París, Hotel de Ville. Fondo Exposiciones Universales.....	167
6.26.	Comparación entre las plantas de la Plaza de España y el Trocadero de París. (VV.AA: 1927); Ana Souto (2006). Planos originales de Davioud. Biblioteca Administrativa de París, Hotel de Ville. Fondo Exposiciones Universales.....	168

6.27. Comparación de las plantas del pabellón central de la Exposición de San Luís y de la Plaza de España. http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/html (24/04/07); Salas (2004, 37).....	169
6.28. San Pedro del Vaticano. http://www.telecable.es/personales/angel1/arqbar/bernini/plape.htm (24/04/07).....	170
6.29. Galería de la Plaza de España. http://www.upo.es/econ/SEVILLA%20-%20GALERIA%20PLAZA%20ESPANA.JPG (24/04/07).....	171
6.30. Galería del Trocadero, 1878. Gaillard (2003, 39).....	172
6.31. Levantamientos del Dos de Mayo, Banco de la provincia de Madrid. Ana Souto (2005).....	173
6.32. Los Pabellones regionales en torno a la Plaza de los Conquistadores. Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992 (1992).....	174
6.33. Pabellón de Granada. Salas (2004, 85).....	175
6.34. Pabellón de Castilla la Vieja y León en la EIA. Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992 (1992)	176
6.35. El Pueblo Español, Barcelona, 1929. http://photo.net/philg/digiphotos/200102-e10-barcelona/poble-espanyol-jumble.half.jpg (24/04/07).....	177
6.36. La Plaza de España, escenario de Star Wars (2002). http://nodo018.bankhacker.com/pueblos/fotos/00038739.jpg (28/3/07).....	178

Lista de abreviaturas

A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda

AGA. Archivo General de la Administración

AHMS. Archivo Histórico Municipal de Sevilla

COAM. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

CONACULTA. Consejo Superior para la Cultura y las Artes

CSIC. Centro Superior de Investigaciones Científicas

EE.UU. Estados Unidos

Ed. Editorial

EHA. Exposición Hispanoamericana

EIA. Exposición Iberoamericana

et al. et alli (y otros)

ETSA. Escuela Técnica Superior de Arquitectura

FCE. Fondo de Cultura Económica

IIE. Instituto de Investigaciones Estéticas

INBA. Instituto Nacional de Bellas Artes

n. número

p. página

SEP. Secretaría de Educación Pública

Tip. Tipografía

UAM. Universidad Autónoma de Madrid

UCM. Universidad Complutense de Madrid

UIA. Unión Iberoamericana

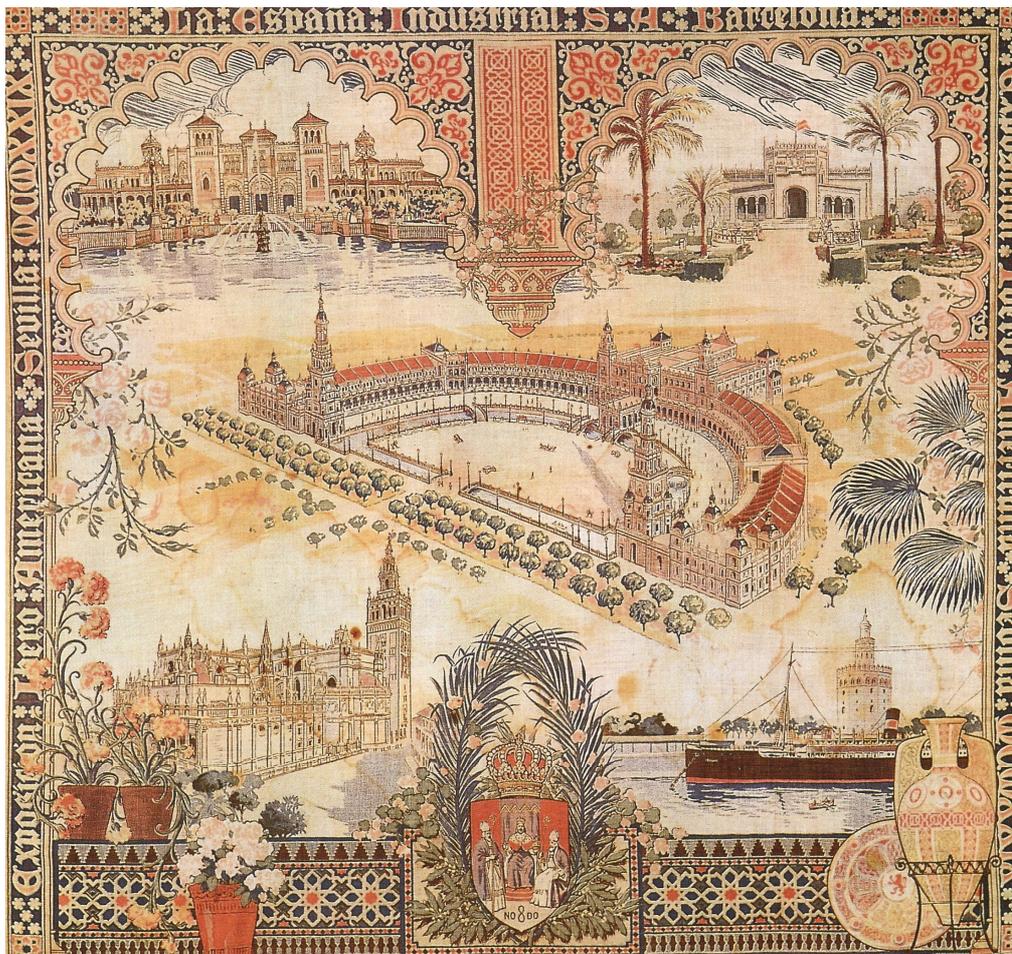
UNAM. Universidad Nacional Autónoma de México

USA. United States of America

VV.AA. Varios Autores

V. Volumen

Introducción: La Exposición Iberoamericana en contexto



Poster de la EIA, reproducido en Assassin (1992)

En 1908, una serie de intelectuales sevillanos, regeneracionistas y regionalistas, apoyaron la idea del comerciante sevillano Luís Rodríguez Caso de convocar a las repúblicas americanas a participar en una Exposición Hispanoamericana con la idea de demostrar el interés por reanudar y/o reforzar las relaciones entre España y América. Estos intelectuales consideraban que un evento de tal categoría podría conllevar numerosos beneficios para Sevilla: la ciudad se adaptaría a los tiempos modernos, como otras tantas ciudades habían conseguido gracias a la celebración de una exposición internacional; Sevilla, al reanudar las relaciones con América, podría convertirse así en un centro turístico, pero también comercial e intelectual; y por último, podría levantar los ánimos tras el Desastre y, además, demostrar que la Leyenda Negra y los estereotipos del andaluz ya no tenían cabida ni en España ni en Sevilla.

El deseo de llevar a cabo semejante proyecto se convirtió bien pronto en una odisea, no sólo por las rivalidades con otras ciudades españolas, sino también por la desidia de las administraciones, los problemas económicos, e incluso la influencia del escenario internacional, envuelto en la Primera Guerra Mundial. Así, la Exposición no se llevó a término sino hasta 1929, asumiendo, por el camino,

numerosos cambios, como en su propio título – Iberoamericana desde 1922 al invitar a Portugal y Brasil –, o en los puestos de la administración – con diversas sustituciones en las comisarías y en el propio gobierno, especialmente tras el golpe de Primo de Rivera –.

La celebración de esta Exposición tuvo consecuencias fundamentales para Sevilla, ya que gracias a la misma, la ciudad fue equipada con nuevas infraestructuras – desde el Canal de Alfonso XIII a la creación de hoteles, carreteras, espacios públicos, colonias habitacionales, etc. –, así como con nuevas edificaciones monumentales: es decir, una nueva cara para el exterior. Sin embargo, al coincidir el término de la EIA con la crisis económica internacional, y la caída de la dictadura en el ámbito nacional, los beneficios económicos, comerciales, e incluso “espirituales” de este evento no surtieron los frutos originalmente deseados. Lo que sí quedó para la posteridad fue la arquitectura y urbanismo de la Exposición. Y ese es precisamente el centro de esta investigación: el análisis de la arquitectura de la EIA que todavía forma parte del entramado sevillano, su lugar en el contexto de las exposiciones internacionales y la influencia en la misma del acercamiento entre España y sus excolonias.

Así, la primera parte de esta Tesis Doctoral se centra en la descripción de las exposiciones universales como producto de la segunda mitad del siglo XIX: de la Revolución Industrial, del clímax de los imperios y del auge de los nacionalismos. Estos elementos se pondrán de manifiesto a través de la arquitectura de las exhibiciones, en la que convivirán los materiales industriales con las formas historicistas; la representación de las posesiones coloniales y de las metrópolis; es decir, de la presentación, ante el visitante, de la identidad nacional. Es interesante observar cómo este último aspecto será crucial a la hora de elegir el estilo arquitectónico que mejor defina la identidad de cada país, demostrando, en la mayoría de los casos, el protagonismo de la iconografía historicista en los pabellones nacionales.

Este problema de la representación de la identidad es crucial en esta Tesis Doctoral, ya que sirve de hilo conductor de la misma, describiendo las diversas manifestaciones de España en este sentido, desde su primera participación en la Exposición de Londres de 1851, hasta las edificaciones de la EIA, introduciendo nuevos aspectos en las conmemoraciones de 1892 y 1905 en la Biblioteca Nacional de Madrid. Dado que gran parte de este trabajo se relaciona con el tema de la identidad, considero necesario explicar mi punto de vista sobre este tema tan espinoso y polémico.

El concepto de identidad, unido íntimamente al de nación, se remonta a las ideas de *populus* y *natio* de la época medieval, en la que la comunidad política, la *natio*, se identificaba por un principio de unidad, basado éste último en la voluntad de los seres humanos de vivir juntos gracias a una serie de elementos compartidos, como son la lengua, la raza, la religión, las costumbres, etc. (Souto Paz: 1997, 125). Esta idea, surgida como consecuencia de la creación de los nuevos estados europeos tras la Caída del Imperio Romano, recuperó un gran protagonismo en el siglo XIX, como consecuencia de la caída del Antiguo Régimen. Este resurgir de la identidad cultural como delimitador de la nación será el motor de las unificaciones alemana e italiana en la segunda mitad del siglo XIX, pero también será fundamental para la creación de una nueva identidad tanto para España como para las nuevas repúblicas latinoamericanas.

La independencia de las colonias españolas trajo como consecuencia la creación de nuevos estados en los que convivían distintas naciones culturales: las culturas indígenas preexistentes junto a la cultura española impuesta a partir de 1492. Estos estados plurinacionales se encontraron – y en muchas ocasiones este proceso sigue abierto – con la dificultad de definir una identidad que agrupara a todos los ciudadanos del estado en cuestión. Así surge una nueva oleada de nacionalismo, definido por Smith como:

[...] an ideological movement for the attainment and maintenance of autonomy, unity and identity of a human population, some of whose members conceive it to constitute an actual or potential 'nation'. (Smith: 1996, 358)

Entendiendo nación como:

[...] a named human population sharing an historic territory, common myths and memories, a mass, public culture, a single economy and common rights and duties for all members. (Smith: 1996, 358)

El problema de aplicar estas definiciones en el ambiente latinoamericano es no solamente la multiculturalidad predominante en todos ellos, sino también los problemas derivados de la independencia. Como afirma Appelbaum, las tensiones entre "sameness and difference and between equality and hierarchy have shaped Latin American nation building" (Appelbaum *et al.*: 2003, 1), hasta el punto de que se puede afirmar que "national identity [in Latin America] has been constructed in racial terms" de la misma manera que "the definitions of race have been shaped by processes of nation building" (Appelbaum *et al.*: 2003, 1).

Si seguimos el estudio de Needler sobre América Latina, se puede apreciar una clara división étnico-cultural que será la base para la definición de la identidad en las distintas repúblicas americanas, distinguiendo así entre los países mestizos – Salvador, Honduras, Chile, Nicaragua, Colombia y Paraguay –, los países indígenas – Bolivia, México, Guatemala, Perú y Ecuador –, los países de base europea – Costa Rica, Uruguay y Argentina –, y por último, los países de población mulata – Venezuela, República Dominicana, Haití, Cuba, Panamá y Brasil – (Needler: 1977: 8-11).

A pesar de la importancia del predominio de una parte de la población sobre la otra, en función de sus características étnicas y/o sociales, culturales y económicas, cabe subrayar que la definición de estas nuevas identidades depende fundamentalmente del grupo en poder. Así lo explica Smith:

The nation is an invented category [...]. The past to which nationalists aspire is mythical: it exists only in the minds of nationalists and their followers, even when it is not cynically fabricated for present political purposes. (Smith: 1999, 31)

De esta manera se puede observar cómo la identidad de estos nuevos estados – en vías de convertirse en estado-nación – cambia a lo largo del siglo XIX e incluso del XX, ya que, como afirma Holt:

Nations are not imagined at one moment, once and for all, but must be periodically reimagined, even reinvented, often at moments of crises, precipitated by the need to determine who belongs and does not, who defines the character of the nation and who is the antithesis. (Holt en Appelbaum et al.: 2003, X)

Esta redefinición afectará de igual manera tanto a las recién independientes repúblicas latinoamericanas como a España. En los Capítulos II y V pondré de manifiesto las transformaciones que sufrirá la identidad española y mexicana a través de la arquitectura que ambos países llevarán a los certámenes internacionales.

Si en América Latina las dificultades para construir una nueva identidad son el fruto de la independencia o descolonización – ya que de acuerdo con las teorías de varios autores no es posible hablar de postcolonialismo en el mundo hispanoamericano, debido a que este término fue acuñado para dar respuesta al fenómeno de la descolonización en el siglo XX¹ –, en España la situación no es más sencilla. En la exmetrópoli asistimos al duelo de la creación de una nueva identidad, porque la que fuera “el imperio donde no se ponía el sol” se había convertido en una mera potencia de segunda fila en el escenario europeo. Precisamente por este motivo volvió la mirada a Europa, tratando de reivindicar su lugar en este contexto y, como consecuencia, participó frecuentemente en las exposiciones universales celebradas tanto en Europa como en América.

A pesar de lo difícil que fue para América Latina crear una identidad sobre los elementos heredados de la dominación española – la lengua, la cultura, la religión, las costumbres, que ponían de relieve la imposición de una cultura extranjera sobre la indígena, que si no desapareció fue disminuida en su importancia –, de forma paralela, a lo largo del siglo XIX, tanto España como algunas de las excolonias

¹ Sobre este tema vid: Toro (1997); Castro-Klarén y Chasteen (2003).

comenzaron a ser conscientes de la importancia de esos lazos culturales que seguían atándolas firmemente en una identidad por encima del imperialismo y las nuevas fronteras delineadas tras las independencias: la lengua, la religión y las costumbres, unidas todas bajo el palio de la “raza” hispánica.

De esta manera se iniciaba la nueva definición de una identidad supraestatal, basada en sentimientos fraternales y elementos culturales, al margen de la imposición política, como había ocurrido durante la época colonial. Es bien sabido que las afinidades entre España y América, tras las independencias, pasaron por épocas de clara incompreensión. Como explica Wiarda, estas relaciones se caracterizaron por un receloso “amor-odio” (Wiarda: 1984, 212) que poco a poco se fue transformando en un vínculo mucho menos pasional. A partir de 1890, y fundamentalmente al descubrir las ya no tan veladas intenciones de EE.UU. para el centro y sur de América, las excolonias impulsaron un nuevo acercamiento hacia España (Wiarda: 1984, 216). Más tarde, la neutralidad de España en la primera Guerra Mundial también favoreció la amistad de América Latina, aunque la imposición de la dictadura de Primo de Rivera volvió a desairar a las excolonias, por el nuevo tinte conservador de la misma (Wiarda: 1984, 257).

Desde el punto de vista español cabe señalar que, tras la pérdida total de las colonias, en 1898, el gobierno se enfocó en mantener, como fuera, el resto de su imperio en Marruecos. Por este motivo el gobierno dejó de lado la cuestión del acercamiento o entendimiento con América, ya que su única prioridad no era favorecer el reencuentro con las excolonias sino procurar, por todos los medios, mantener íntegro lo poco que le restaba de su imperio: Marruecos. Como explica Isidro Sepúlveda, los intentos de aproximar las dos orillas del Atlántico no tuvieron su origen en el gobierno, obsesionado con la Guerra en Marruecos, sino en las iniciativas privadas que querían fortalecer los lazos comerciales y/o intelectuales entre España y América Latina (Sepúlveda: 2005).

En el Capítulo II describo cómo estas iniciativas privadas se bifurcaron en dos corrientes: una de corte conservador (panhispanista), la otra liberal (panhispanoamericanista). Pero frente a estos deseos de reconciliación, también hubo cabida para otras corrientes en las que España dejaba de formar parte de esa identidad común americana: así surgieron el panamericanismo – basado en la unidad del continente americano bajo el liderazgo militar y económico de Estados Unidos –, el panlatinismo – América Latina liderada culturalmente por Francia –, y por último, el indigenismo – en el que la identidad se basa en la tradición prehispánica y en el mundo contemporáneo, negando completamente el lapso de tres siglos de influencia española –.

A pesar de la existencia de esas corrientes en las que España quedaba excluida, cabe destacar que se llevaron a cabo constantes proyectos hispanoamericanos e iberoamericanos. En el mismo Capítulo II describo tres ejemplos de estos acercamientos: la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América, en 1892; el Congreso Económico y Social de 1900 y la Conmemoración de la publicación de la primera parte de *El Quijote*, en 1905. Las colecciones exhibidas en las exposiciones darán muestra, al igual que la arquitectura, de la identidad o imagen que se pretendía presentar al visitante.

El factor de “la mirada del otro” será fundamental a la hora de construir una identidad. Jorge Larrain destaca la importancia que tienen para construir la identidad, tanto los valores culturales compartidos, como la existencia del “otro, aquél a quien presentamos nuestra propia identidad” (Larrain: 2000, 24-26). Como demostraré más adelante, en los casos de México (Capítulo V) y España (Capítulos I, IV y VI), la definición de la identidad nacional irá cambiando no sólo en función del grupo en el poder, sino también en función de la “mirada del otro”, teniendo especialmente en cuenta si la arquitectura va a ser observada por un extranjero o por un compatriota.

El Capítulo III aborda la historia de la gestación de la EIA, así como la arquitectura regionalista, estilo arquitectónico análogo a la arquitectura historicista utilizada en las exposiciones universales. Es así como sienta las bases para la descripción y análisis de una serie de pabellones de la Exposición de Sevilla (en los Capítulos IV, V y VI): por una parte, los realizados por la Comisión de la EIA, proyectados y llevados a cabo por Aníbal González – la Plaza de América, con sus tres pabellones, así como la Plaza de España –, y por la otra, los pabellones de Argentina y México que hablarán, respectivamente, de dos corrientes de pensamiento totalmente opuestas en su relación con España.

De esta manera, a lo largo de la segunda parte de esta Tesis Doctoral, establezco una estrecha conexión tanto con el primer capítulo como con el segundo. En primer lugar, subrayo la influencia determinante de las Exposiciones Universales en la EIA. Por un lado, desde el punto de vista de la estructura y planificación – desafortunadamente eliminada durante la última época de la gestación del certamen –; por el otro, desde la selección de la iconografía arquitectónica, ligada siempre al historicismo. Este estilo tomará forma tanto en los pabellones realizados por Aníbal González, como en los realizados por los arquitectos latinoamericanos. En los edificios realizados por Aníbal González en la Plaza de América, será evidente el peso de los pabellones realizados por los arquitectos españoles para las Exposiciones Universales, en aras de satisfacer la mirada del visitante extranjero. Sin embargo, en la Plaza de España, es decir, para el pabellón que debía sintetizar el carácter español, en este caso en el marco del territorio nacional, González hará uso del estilo regionalista, al igual que harán sus homólogos en la Ciudad Condal en el Pueblo Español.

En segundo lugar, destaco las diferencias entre la EIA y el resto de los eventos internacionales de los que inevitablemente parte para su propia configuración. Las diferencias fundamentales se basan en que los certámenes internacionales surgieron para mostrar los adelantos industriales, imperialistas y en

la materialización arquitectónica de la identidad, basada, en términos generales, en la Historia. En la EIA, por el contrario, y siguiendo el modelo de las conmemoraciones de 1892 y 1905 en Madrid, frente a la industria, se exalta la importancia de la cultura – del arte, la literatura, la historia –; frente al Imperio se afianzan las relaciones con las excolonias – elemento que no es óbice para eliminar la presencia de las últimas colonias españolas y portuguesas en la EIA: Guinea, Marruecos y Macao –; tan sólo el eclecticismo seguirá siendo el protagonista de la iconografía arquitectónica de la EIA, al igual que en las exposiciones universales.

En tercer lugar, demuestro cómo cada pabellón responde a cada una de las corrientes descritas en el Capítulo II, con la excepción hecha del panlatinismo: el panhispanismo, panamericanismo, panhispanoamericanismo, indigenismo y regeneracionismo se identificarán con los pabellones de la Plaza de América, de Estados Unidos, de los pabellones latinoamericanos en general (siendo Argentina el mejor ejemplo), el pabellón de México y la Plaza de España, respectivamente.

Como señalaba más arriba, la aportación fundamental de esta Tesis Doctoral es el enfoque con el que abordo el estudio de la Exposición Iberoamericana: en el contexto de las exposiciones universales y los ideales de acercamiento entre España y América. Para llevar a cabo este acercamiento fue necesario introducir en la presente investigación información suficiente sobre las exposiciones internacionales. En este sentido fue fundamental la panorámica que ofrece Rydell sobre las exposiciones universales; así como la visión más concreta de Babelon sobre los certámenes realizados en París entre 1855 y 1937.

En el ámbito español cabe destacar las publicaciones de Bueno Fidel y Canogar sobre la participación de España en las exposiciones universales. Mientras sus estudios se centran más en la descripción de los estilos arquitectónicos utilizados por España en estos eventos internacionales, en esta investigación he introducido, asimismo, el retrato que de estas participaciones hicieron cronistas contemporáneos, subrayando la decepción que, en ocasiones, los mismos escritores

sintieron al visitar tanto los pabellones como las colecciones expuestas en su interior.

En el segundo capítulo ofrezco una visión general de los distintos movimientos que originaron las independencias latinoamericanas tanto en el contexto español como en el americano. Para alcanzar este objetivo fueron fundamentales las obras de Wiarda, Pike y Sepúlveda sobre el tema. Si bien los estudios de los dos primeros son relativamente antiguos, ambos describen con extraordinaria lucidez la época que nos interesa en esta investigación. En primer lugar, en el libro editado por Wiarda se ponen de relieve los factores que provocaron un mayor entendimiento o desencuentro entre España y América no sólo en la época que nos ocupa, sino también durante el resto del siglo XX, hasta la década de los ochenta. Evidentemente, la intromisión de Estados Unidos en varios países latinoamericanos fomentó la simpatía hacia España, promoviendo asimismo el intercambio comercial entre ambos. Sin embargo, la soberbia española y especialmente la Guerra de Cuba, en la época que nos ocupa, y posteriormente el franquismo, pusieron la nota discordante a los intentos de aproximación.

El estudio de Pike, por su parte, desglosa las relaciones entre España y América Latina en función de quién estuviera promoviendo las mismas: los conservadores o los liberales. De esta manera hace hincapié en la importancia de los programas políticos a la hora de reanudar o promover el acercamiento entre ambas orillas del Atlántico. Tanto Wiarda como Pike, mencionan la Exposición de Sevilla como ejemplo de estas iniciativas, destacando, ambos, el fracaso de la misma.

En esta misma línea se enmarca la obra de Sepúlveda Muñoz con la que fuera su Tesis Doctoral, un estudio fundamental de la comunidad cultural hispanoamericana, destacando todas y cada una de las acciones que impulsaron el reencuentro entre España y sus excolonias: desde las revistas hasta los congresos, pasando por el papel de la Iglesia Católica. En este caso Sepúlveda destaca el

Centenario de 1892 y la EIA como indicadores de la relevancia de las nuevas relaciones hispanoamericanas. En su nuevo libro hace una revisión de estos acercamientos desde el punto de vista del Gobierno español, a través de las acciones diplomáticas que, en su opinión, fueron insuficientes.

La Exposición Iberoamericana, por su parte, ha recibido la atención de numerosos investigadores sevillanos ligados a dos proyectos de revisión de la misma. El primero se relaciona con el ambicioso proyecto del Catedrático de la Universidad hispalense, Octavio Gil Munilla, que pretendía elaborar un “análisis íntegro del proceso de la EIA” en todas sus facetas, con motivo del cincuenta aniversario de la susodicha exposición, en 1979 (Braojos en Rodríguez Bernal: 1994, 15). Así, delegó las investigaciones por materias entre sus colaboradores, y gracias al tesón de Víctor Pérez Escolano, Alberto Villar Movellán, Manuel Trillo de Leyva, Amparo Graciani y Encarnación Lemus, se alcanzó la meta perseguida: entender el proceso de creación de la EIA. Sin embargo, y a pesar del valor de dichas publicaciones – investigaciones que han sido fundamentales para la consecución final de esta Tesis Doctoral –, cabe destacar que sus esfuerzos se centraron fundamentalmente en situar la EIA en el contexto de la “Historia local, íntimamente ligada a no pocos acontecimientos de trascendencia nacional, y por descontado, a la Sevilla de Alfonso XIII” (Braojos: 1994, 15).

La segunda etapa de investigación se relaciona con la Expo '92: como consecuencia de la celebración de una nueva exposición en Sevilla – en esta ocasión, internacional –, se volvió la mirada atrás para subrayar que no era ésta la primera vez que Sevilla era capaz de albergar un evento de tal envergadura. Por este motivo, resurgió un nuevo interés por la EIA, motivando, al mismo tiempo, una serie de publicaciones que volvieron a dar luz al proyecto original de Gil Munilla y su equipo. En general, la mayor parte de estas publicaciones relacionadas con la EIA se centraron en la descripción y análisis exhaustivo de la Exposición, desde la influencia y apoyo de la prensa de la época, pasando por estudios sistemáticos de la

arquitectura de la exposición, para alcanzar, con el estudio de Rodríguez Bernal, una visión panorámica del proceso y culminación de la EIA basado, principalmente, en los fondos del Archivo de la Exposición, albergados en la Hemeroteca Municipal de Sevilla.

El conjunto de estas publicaciones cubre un panorama muy completo de la Exposición. Cabría destacar, por grupos temáticos, las aportaciones de estos investigadores sevillanos. En primer lugar, la génesis y desarrollo de la EIA, desde un punto de vista más general, fueron analizados de una manera global en las investigaciones de Manuel Alfonso Rincón, Eduardo Rodríguez Bernal y Alfonso Braojos. En segundo lugar, desde el punto de vista del urbanismo y la arquitectura son fundamentales los estudios de Víctor Pérez Escolano, Alberto Villar Movellán, Amparo Graciani, Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Manuel Trillo de Leyva.

Manuel Alfonso Rincón, en su estudio sobre la Sevilla de 1929, y especialmente en el capítulo dedicado a la EIA, hace una descripción de las arquitecturas de los pabellones, así como de los productos expuestos en los mismos, ofreciendo una suerte de guía de la exposición a través de sus páginas. La monografía de Eduardo Rodríguez es seguramente la más completa, no sólo por el tesón investigador de Rodríguez, que revisó el Archivo Municipal de Sevilla para encontrar todo el material disponible sobre la EIA (desde los distintos cambios en las comisarías hasta los presupuestos), sino también porque su trabajo se alargó más de lo previsto en el tiempo, publicándose ya en 1994. De esta manera tuvo la oportunidad de introducir en su libro las aportaciones de sus colegas sevillanos.

Alfonso Braojos se centró en sus estudios en arrojar más luz sobre la Sevilla de Alfonso XIII, ya que tuvo una influencia determinante en la gestión y desarrollo de la EIA. De hecho, el monarca no sólo apoyaría el proyecto de Rodríguez Caso frente a otras iniciativas (como las de Madrid o Bilbao), sino que además se interesó personalmente con las obras de la EIA y de la Corte de Tablada en el canal bautizado con su propio nombre. Así, Alfonso XIII no sólo visitó en repetidas

ocasiones la ciudad, para ver los avances de las obras, sino que también presidió numerosos actos en 1929, especialmente durante la inauguración del certamen.

Nicolás Salas se centra en una visión más original de la EIA, a través de la anécdota o de imágenes con distintas perspectivas de la Exposición, como las fotografías aéreas de la misma o las 450 estampas del certamen, enlazadas en una publicación en la que las fotografías de la época sirven de excusa para comentarios más personales y detalles más cotidianos sobre lo que nos ha llegado de la exposición, así como de lo que fue destruido al término de la misma.

A la hora de abordar la arquitectura de la exposición sevillana es imprescindible aproximarse, en primer lugar, a la obra de su creador: Aníbal González. La monografía de Pérez Escolano sobre González es muy completa y ofrece un conocimiento más amplio sobre el arquitecto, contextualizando la arquitectura realizada para la EIA dentro de una trayectoria arquitectónica paralela a la génesis y desarrollo del regionalismo en España y especialmente en Sevilla.

La obra de Villar Movellán marca el contexto en el que se desarrolla la arquitectura regionalista sevillana, ofreciendo un marco muy completo del lugar que ocupa Aníbal González en el mismo: padre del regionalismo sevillano y guía de la primera generación de arquitectos en torno a un resurgimiento de los estilos “castizos” sevillanos, especialmente del mudéjar. Será el barroco el generador de la segunda oleada de regionalismo sevillano, en el que ya no participará González con la misma vitalidad.

A la hora de analizar la arquitectura del pabellón argentino fue fundamental la publicación colectiva sobre el arquitecto Martín Noel, editada por Pérez Escolano, con la valiosa participación de Gutiérrez Viñuales explicando la contribución de Martín Noel a la arquitectura de la EIA. Del mismo modo cabe subrayar el importante trabajo de investigación que Amparo Graciani realizó en el Archivo Municipal de Sevilla sobre el Pabellón de México en la EIA, recuperando la fisonomía del edificio de 1929 a través de las fotografías conservadas en este archivo. En este apartado

cabe destacar, aunque fuera del ámbito de la Universidad de Sevilla, la panorámica que Tenorio-Trillo ofrece en su obra sobre la participación de México en las Exposiciones Universales.

Frente a estas investigaciones, que se aproximan al estudio de la EIA desde una parcela más especializada, cabe destacar la obra de Trillo de Leyva sobre la arquitectura de la exposición sevillana desde un punto de vista más general, ofreciendo una clara panorámica de todas las medidas que se llevaron a cabo para la exitosa consecución del certamen hispalense, acciones que determinarían inevitablemente el desarrollo de la ciudad y su adecuación a la modernidad.

En el ámbito internacional cabe señalar el estudio de Silvie Assassin, que ofrece, de nuevo, un panorama general del origen y desarrollo de la EIA, apoyando la descripción de los edificios con fotografías de la época. Su investigación se centra especialmente en el papel representado por su compatriota y encargado del paisajismo en la exposición, J.C.N. Forestier. Por último, en el contexto de la academia británica hay que subrayar la aportación de Anthony Gristwood en su estudio comparativo entre la EIA de 1929 y la Expo '92. En este estudio Gristwood entiende ambas exposiciones en el contexto de la crisis post-colonial española: la primera, nostálgica del Imperio apenas perdido; la segunda, demostrando la superación de esta crisis al establecer un nuevo lugar para España, tanto en relación con las excolonias como con el resto del mundo (Gristwood: 1999, 155-173).

En todas estas publicaciones se hace mención, de alguna manera, al contexto internacional del que es fruto esta exposición: la intención de recuperar las relaciones entre España y América, dentro de un ambiente regeneracionista y regionalista; y la necesidad de modernizar Sevilla, para transformarla en una urbe propia del siglo XX. Esta Tesis Doctoral parte de estas dos premisas, otorgándole un mayor protagonismo que en las publicaciones señaladas más arriba. A partir de este contexto, que analizo en la primera parte de esta Tesis, analizo la exposición en sí, especialmente la arquitectura de ciertos pabellones, siempre desde un ángulo poco

desarrollado hasta ahora: la influencia de las exposiciones internacionales y la importancia del espíritu panhispanista como motor último de esta empresa.

Por lo tanto, esta Tesis no introduce ninguna novedad en lo que respecta a los temas generales tratados por los investigadores hispalenses, tales como la respuesta y apoyo de la prensa local al evento, o la historia de la misma. De hecho, me he servido de sus publicaciones para sentar las bases de mi análisis. En lo que se refiere a la arquitectura, se podrá observar que, a lo largo de estas páginas, en ocasiones, pondré de manifiesto mi desacuerdo con autores como Pérez Escolano o Villar Movellán debido a la luz del nuevo enfoque de mi investigación, que se basa en la importancia del contexto mencionado más arriba.

Por otro lado, y debido a los límites necesarios de una Tesis Doctoral, resulta imposible abarcar un análisis exhaustivo de todos los pabellones construidos para la EIA. Por este motivo me detendré de manera más detallada en las construcciones de las sedes de la Exposición llevadas a cabo por el arquitecto sevillano Aníbal González, así como en dos ejemplos de arquitectura latinoamericana que servirán de contrapunto para la arquitectura española: México y Argentina. El resto de los pabellones serán temas para futuras investigaciones.

La metodología utilizada para la consecución de la presente Tesis Doctoral se ha basado fundamentalmente en la investigación bibliográfica tanto de obras primarias como secundarias; en el rastreo de evidencias documentales en distintos archivos y en el análisis de una serie de edificios que formaron parte de la Exposición Iberoamericana. La investigación bibliográfica se centró en la búsqueda de fuentes primarias relacionadas con las exposiciones universales, las relaciones entre España y América y la gestación de la Exposición Iberoamericana, tanto en archivos como en bibliotecas. El centro de la investigación fue explicar el contexto partiendo de las crónicas de los escritores o protagonistas coetáneos. Sin embargo, varias obras secundarias han sido fundamentales a la hora de describir el escenario general de este contexto.

El trabajo en los Archivos se centró básicamente en el Archivo Municipal de Sevilla y el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares, donde está custodiada gran parte de la información relativa a la Exposición Iberoamericana. Cabe destacar, sin embargo, que la documentación que se encuentra en la actualidad en el Archivo Municipal de Sevilla estuvo almacenada, tras la Exposición, en los sótanos de la Plaza de España. Como explica Rodríguez Bernal, tras una inundación en Sevilla el 22 de febrero de 1936, parte de la población fue alojada en este edificio y, como consecuencia del frío, varias cajas de documentos, actas y planos fueron utilizadas para avivar hogueras (Rodríguez Bernal: 1994, 24). De esta manera, cabe constatar que los fondos que se conservan hoy en día en Sevilla no están completos.

Para el capítulo relativo a la arquitectura de las exposiciones universales fue fundamental el Archivo de la Administración de París, donde se conservan los planos de Davioud de 1888, así como el Archivo del Bureau International des Expositions, que alberga numerosos catálogos originales de las distintas exposiciones universales celebradas entre 1851 y la actualidad. Por último, cabe señalar que gran parte de los planos originales de Aníbal González se conservan en el Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla, de acceso exclusivo a arquitectos. A pesar de mi insistencia, no conseguí obtener acceso a los planos.

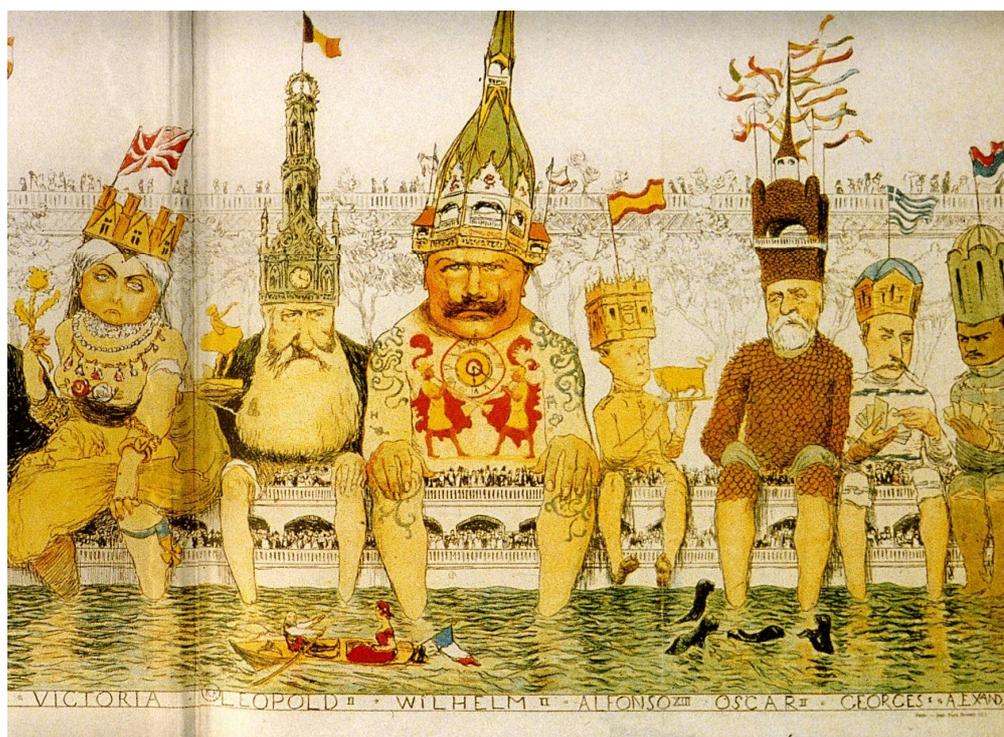
El análisis de la arquitectura de la Exposición partió de la observación directa de los edificios, y más tarde de las fotografías de las mismas. La visita de los interiores de estos edificios no siempre fue fácil: mientras que la mayoría de los pabellones americanos forman parte de la Universidad de Sevilla, otros, como la Plaza de España, pertenecen al Ejército, por lo que para su visita fue necesario pedir permiso en la Capitanía General.

La adopción de esta metodología se basó fundamentalmente en el acercamiento propuesto por esta Tesis Doctoral: entender la Exposición Iberoamericana en contexto. De esta manera, al hacer hincapié en la época en la

que fue ideada, gestionada y finalmente celebrada, el punto de vista de la investigación se debía centrar en los textos de la época y en el análisis de la arquitectura desde el punto de vista de la historia del arte. Este enfoque, es decir, la descripción del contexto histórico y el análisis arquitectónico de los pabellones de la Exposición, evidentemente introduce claros límites a este estudio, ya que, a pesar de que linda con otras disciplinas, éstas han sido deliberadamente excluidas.

Las teorías sobre la identidad o la memoria en la arquitectura – especialmente las relacionadas con la memoria urbana, definidas por Mark Crinson a partir de los textos de Pierre Nora (Crinson: 2005) – así como el Postcolonialismo aplicado a América Latina – con textos fundamentales como las antologías de Alfonso de Toro (1997, 2006) y Mark Thurner junto con Andrés Guerrero (2003) – son contemporáneas a este estudio, pero no al tema de esta investigación, la Exposición Iberoamericana. Por este motivo, por la insistencia de esta investigación en revelar la intención original de la Comisión de la Exposición Iberoamericana que ha sido perdida a lo largo de los años, estos límites se convierten en áreas de estudio ajenas a la presente tesis Doctoral, pero al mismo tiempo generan futuras oportunidades de ampliar esta investigación, al aplicar las distintas teorías al contexto de la Exposición Iberoamericana.

Capítulo I. España en el contexto internacional



“Le bain de pieds international” (1900), reproducido en Babelon (2005, s/p)

Parte I: Las Exposiciones Universales: Origen e historia. Arquitectura europea del siglo XIX: El eclecticismo. La arquitectura y urbanismo de las exposiciones universales decimonónicas. La arquitectura decimonónica española

Parte II: España y las Exposiciones Universales. La arquitectura decimonónica española. Los “neos” historicistas y sus antecedentes. La imagen de España en las Exposiciones Universales. La visión de los cronistas españoles en las Exposiciones Universales. Las Exposiciones Universales en España

Parte I: Las Exposiciones Universales: Origen e historia. Arquitectura europea del siglo XIX: El eclecticismo. La arquitectura y urbanismo de las exposiciones universales decimonónicas. La arquitectura decimonónica española

La tesis que pretendo defender a lo largo de estas páginas se basa en dos fenómenos originados en el siglo XIX, desarrollados en la primera mitad del siglo XX, y mantenidos en nuestra época con un ánimo completamente distinto del que las originó. El primero de estos fenómenos, y que desarrollaré más ampliamente en el segundo capítulo, es el movimiento de acercamiento entre España y América. El segundo, el auge de las exposiciones universales, será el tema principal de este capítulo.

Este capítulo se divide en dos partes: la primera se refiere a las Exposiciones Universales mientras que la segunda analiza la participación de España en estos eventos. De esta manera, en primer lugar haré una breve reseña del origen e historia de las exposiciones universales para recapitular las características que las definen, y así poder elaborar una comparación con los eventos realizados en España. Las fuentes relacionadas con las exposiciones universales incluyen la bibliografía especializada en el tema, sin embargo haré especial hincapié en los comentarios recogidos por los cronistas españoles que visitaron dichos eventos. En segundo lugar, explicaré las formas arquitectónicas y urbanísticas más habituales en las Exposiciones Universales, para que, de esta forma, estas notas introductorias sirvan de base para la comparación que haré, en la segunda parte del capítulo, entre las primeras muestras universales y los eventos realizados en territorio español.

Las Exposiciones Universales. Origen e historia

Las Exposiciones Universales se resuelven como la materialización de tres elementos definidores del siglo XIX: el progreso industrial, el auge del imperialismo y la construcción de la identidad nacional. Si bien la exhibición de los avances industriales destaca como el origen último de la celebración de estos eventos internacionales, la exaltación de los imperios coloniales marca un segundo lugar muy destacado (Rydell: 1992, 4).

Se puede observar cómo varias de las Exposiciones Universales están relacionadas directamente con el protagonismo colonial, como la de Holanda, en 1883; Londres: *La Colonia y las Indias*, 1886; Chicago: *Exposición Colombina*, 1893; Buenos Aires: *Conmemoración del Centenario de su Independencia*, 1910; Río de Janeiro: *Conmemoración del Centenario de su Independencia*, 1922; Wembley: *Exposición del Imperio Británico*, 1924; Sevilla: *Exposición Iberoamericana*, 1929; París: *Exposición Colonial Internacional*, 1931; Lisboa: *Exposición Colonial Portuguesa*, 1934, etc.

Todas estas exposiciones están relacionadas de alguna manera con el mundo colonial, aunque desde distintos puntos de vista: la de Chicago de 1893 subraya la fuerza de una ex-colonia; Gran Bretaña, en 1924, hace gala de su imperio; mientras que España y Latinoamérica señalan cómo el final del colonialismo hispánico podía convertirse en el inicio de una nueva relación post-colonial. A través de los comentarios de José de Castro y Serrano (1829-1896), escritor español, se puede entender mejor cómo se entendía el colonialismo en el siglo XIX, sintetizado en las siguientes líneas:

La cuestión política exige el entrometimiento de los pueblos cultos en los salvajes, las intervenciones de los pueblos gobernables en los ingobernados, la expansión de las nacionalidades fuera, muy fuera del recinto de las naciones. (Castro: 1863, 434)

Será en 1867 cuando el fenómeno de las exposiciones universales y de la construcción de la identidad entren en contacto y sienten las bases para la

materialización arquitectónica de la identidad nacional. En la Exposición de París de 1867, los organizadores del certamen introdujeron en las bases de participación de los distintos países la necesidad de sintetizar su identidad en las fachadas de sus pabellones. De esta manera, los países participantes contribuyeron a la creación de las llamadas Calles de las Naciones, una suerte de teatro del mundo, materialización del ideal pedagógico del siglo XIX (Bueno: 1987, 13).

Tanto el país anfitrión como los países invitados debían sintetizar su identidad en los estilos arquitectónicos de sus pabellones, así como en las obras expuestas en su interior. De esta manera, la imagen de la identidad presentada ante el mundo era el fruto de una creación artificial de los sectores políticos en el poder (Hobsbawn: 2003, 91), que proyectaron la arquitectura con la intención de mostrar una u otra imagen de su país, destacando, al seleccionar la iconografía arquitectónica, un momento histórico específico que interesaba de una manera especial al gobierno en cuestión.

A pesar de que hoy en día estemos familiarizados con el concepto de Exposición Universal, cabe destacar que en sus orígenes estos eventos disfrutaron de una magnitud mucho mayor que en la actualidad. Estas celebraciones servían no sólo de escenario para las relaciones comerciales entre las naciones, sino también de lugar de esparcimiento y de conocimiento universal. Así lo explican varios de los cronistas que visitaron las exposiciones de la segunda mitad del siglo XIX, como José Emilio de Santos, periodista español, quien daba cuenta, en 1875, de la importancia de estos certámenes ya que señalaban el grado de desarrollo de los distintos países participantes:

(Las exposiciones) son un libro abierto donde se lee el estado de los pueblos, son como la esfera de un reloj que marca el grado de adelanto, de atraso o de estacionamiento que tiene la máquina, sin necesidad de mirarle por dentro. (Santos: 1875, XVI)

Gumersindo Vicuña, ingeniero industrial, tan sólo tres años después, tras su visita a la Exposición de París de 1878, ponía también de manifiesto la relevancia de las

exposiciones, ya que, en su opinión, mostraban ya no sólo los adelantos en el campo de la industria, sino también una imagen general y sintética de su época contemporánea:

Una Exposición Universal es el resumen de nuestra época, más dada a lo útil que a lo ideal, pagada especialmente de todo lo que afecta a mejorar las condiciones de la vida, ya en la parte material, ya en la moral. Visitar una Exposición equivale a recorrer muchas fábricas y a frecuentar numerosos museos. (Vicuña: 1878, 1 y 7)

Las exposiciones no sólo fueron útiles en ese sentido, sino que mostraron cómo en una época de revoluciones, de guerras civiles e internacionales, era posible la reunión de personas de distintas nacionalidades y culturas en un clima de diálogo y concordia. Precisamente éste es uno de los valores que el Presidente del Bureau Internacional des Expositions, M. Pilles Noghès, defendió en las palabras de apertura de un coloquio internacional celebrado el 14 de septiembre de 2001, tan sólo tres días después de los atentados de Nueva York: “el terrorismo es la antítesis de lo que nosotros defendemos. La vocación de las exposiciones internacionales es promover el diálogo y la concordia entre los pueblos” (Noghès: 2001, 1).

El título de este coloquio celebrado en 2001, *Les effets durables de l'éphémère*, pone de relieve cómo, a pesar de lo efímero de estos eventos, sus efectos son durables, permanentes. Pero si sus efectos son durables, y en gran medida han dejado huella en la fisonomía y arquitectura de las ciudades que las albergaron, cabe subrayar que tras las guerras mundiales su carácter ha cambiado drásticamente. Así, su faceta más comercial desapareció en aras de desarrollar al máximo su perfil más didáctico, de museo universal. De hecho, y a pesar de la globalización, de la saturación de información que recibimos a través de Internet, de los medios de masas, etc, estas exposiciones todavía vigentes hoy, dan muestra del interés del público por estos “museos del mundo”.

El antecedente último de las Exposiciones Universales fueron las exposiciones nacionales que, a finales del siglo XVIII, fueron impulsadas por el nuevo gobierno revolucionario francés. Sin embargo, y a pesar de haber albergado

en numerosas ocasiones la celebración de estas ferias de intercambio a nivel nacional, París no fue la ciudad que albergó la primera exposición universal, sino que este honor fue asumido por la capital del imperio británico gracias al impulso del Príncipe Alberto, consorte de la Reina Victoria, en 1851.

La Comisión Real, bajo la dirección del Príncipe Alberto, promovió la participación de la mayor cantidad posible de países en esta primera Exposición Universal. El ideal que impulsaba la convocatoria era favorecer el libre comercio internacional, así como la visión de la exposición como un festival de paz (Auerbach: 1999, 187). Sin embargo, la noticia de la llegada de tantos extranjeros desató la alarma entre la opinión pública, creando un clima de xenofobia ante “el otro”. La prensa inflamó estos miedos poniendo de relieve que con los viajeros se podrían introducir raras y peligrosas enfermedades que podrían causar epidemias entre la población. Y no sólo se referían a enfermedades del cuerpo sino también del alma, ya que, por un lado, consideraban que la moral y religión británicas estaban muy por encima de las del resto de Europa, y tenían miedo de verlas reducidas ante la llegada del extranjero; y por el otro, todavía recordaban los efectos de las revoluciones liberales de 1848, de manera especial los gobiernos autoritarios europeos, quienes hicieron llegar sus preocupaciones al propio Príncipe Alberto, en aras de prevenir nuevos brotes de liberalismo (Auerbach: 1999, 182-3).

Sin embargo, ninguno de estos temores cobró forma y la exposición resultó en un gran éxito y modelo a seguir por las ciudades más importantes del mundo occidental y parte de sus colonias. Como afirma John Davies, esta exposición sentó las bases del mundo moderno: el capitalismo, la producción industrial, los avances tecnológicos y el intercambio internacional y pacífico (Davies: 1893, 3). Al mismo tiempo la exposición de Londres de 1851 definió la esencia de la arquitectura exposicional, de hierro y cristal. El Palacio de Cristal de Paxton fue elegido, entre otras cosas, por ser barato, desmontable y extensible en su capacidad, según el número de visitantes que tuviera que albergar; asimismo, también jugó un papel

importante en la decisión el uso del cristal, símbolo de la transparencia financiera de la que hacía gala la Reina Victoria (Davies: 1893, 4).

El edificio de Paxton se consagró como “el palacio de la industria, monumento testimonial de la nueva fe y catedral de la economía” (ETSA-COAM: 1985, 9). Sin embargo, en su interior no sólo se exhibieron los avances de la industria y el comercio, sino también la bonanza desprendida de las colonias del Imperio Británico. De hecho éste ocupaba la mitad del Palacio de Cristal, demostrando así su preponderancia frente a los otros países participantes. A pesar de este protagonismo material, Gran Bretaña tuvo que hacer frente por primera vez a su eterno rival: Francia. Así lo describe Juan Yllas y Vidal, comisionado por la Corporación de Fábricas de Barcelona, tras su visita a Londres, en 1852:

La Inglaterra (mejor diremos el imperio Británico, de ciento cuarenta millones de súbditos) no pecó por exceso de vanidad al reservarse para sí la mitad del edificio, aún así tuvo que desbordar y salirse de tan inmenso cauce. Indispensablemente la Inglaterra aparecía como la nación de más poder; y sin embargo (no se imputa a envidia o alucinación), no era ella la primera del torneo; la vencía en perfección la Francia. (Yllas y Vidal: 1852, 24)

Es posible que esa rivalidad fuera el acicate que impulsó a Francia, tan sólo cuatro años más tarde, a celebrar la segunda exposición internacional, a pesar de estar inmersa en la guerra de Crimea. Napoleón III pretendía, a través de esta exposición, reforzar el prestigio del Imperio francés y exhibir los avances industriales realizados en Francia (Benevolo: 1971, 103). En el catálogo publicado sobre la Exposición Universal de París, de 1855, destaca la constante comparación que subraya las diferencias entre la exposición de Londres y la de París. En primer lugar, se pone de relieve el aumento de la superficie total de la Exposición, ya que los noventa y cinco mil metros cuadrados de Londres, fueron superados por los ciento ochenta y cuatro mil doscientos metros cuadrados de París. La comparación sigue entre los metros dedicados al Imperio Francés (cincuenta y cuatro mil) frente al Imperio Británico (diecisiete mil); de la superficie pasa al número de expositores, al número de visitantes, etc. (VV.AA: 1859).

Napoleón III, en su afán por desbancar a Gran Bretaña, desglosó la exposición de 1855 en distintos pabellones: el Palacio de Bellas Artes, el de Industrias y la Galería de Máquinas al borde del Sena, sentando las bases, a su vez, de las siete exposiciones posteriores que albergaría la capital francesa. Es interesante destacar que el Palacio de Bellas Artes de París estaba más cerca de la historia y del arte que el pabellón de Paxton: tanto en su exterior, inspirado en la arquitectura del Renacimiento, como en su interior, en el que albergaba más de cinco mil obras de arte (Babelon: 2005, 14).

Gran Bretaña llevó a cabo otra Exposición Universal en Londres, en 1862, pero ésta no promovió grandes novedades, ya que el edificio diseñado por Fankes era bastante semejante al Palacio de Cristal de Paxton. Sin embargo, éste recibió bastantes críticas, especialmente por parte de los más tradicionalistas. Es interesante comprobar la modernidad de los comentarios de Castro y Serrano sobre el edificio en cuestión, ya que destaca que alejarse de los cánones clásicos no implica la falta de belleza o armonía en la arquitectura, puesto que ésta debe estar en concordancia con la época en la que se desarrolla:

El Palacio [de Fankes] no es ciertamente un Partenón ni un templo de Diana; pero antes de tratarlo del modo que se hace (criticándolo), convendría discutir si el templo de Diana y el Partenón son los tipos que deben tener presentes al construir un edificio destinado a exponer en un solo golpe de vista los productos de la industria del siglo XIX. (Castro y Serrano: 1863, 30)

La exposición que sí incorporará importantes novedades será la de París, celebrada en 1867. En primer lugar, porque se experimentará con una nueva forma expositiva; y en segundo lugar, porque se hará hincapié, por primera vez, en la necesidad de sintetizar la identidad de una nación a través de los elementos constructivos, ya que en esta ocasión se invitó a los países participantes a erigir un pabellón en el que se denotara claramente el país al que pertenecían (Bueno: 1987, 16).

Como explica Eugène Rimmel, en una obra publicada en 1878 sobre la Exposición de París de 1867, los organizadores de los certámenes internacionales,

tanto en Londres como en París, siempre se encontraron con la misma dificultad: la clasificación de los objetos, bien por su naturaleza o por su proveniencia. Es por este motivo por el que Gustave Eiffel y Jean Krautz se decidieron por la forma elíptica y la circulación radial a través de las llamadas Calles de las Naciones. De este modo se podía abrazar de un golpe de vista la industria de una nación en las calles radiales, y se permitía una comparación más fácil entre los productos de los diversos países a través del recorrido elíptico del pabellón (Rimmel: 1878, 9).

En el discurso de apertura de la Exposición de París de 1867, el emperador Napoleón III, hizo especial hincapié en los valores morales que destacaba al principio de este capítulo, concordia y civilización:

En efecto, en estas grandes reuniones que parece no tienen por objeto sino los intereses materiales, hay siempre una idea moral que se desprende del concurso de todas las inteligencias, idea de concordia y de civilización. Aproximándose, aprenden las naciones a conocerse y estimarse; los odios se extinguen y aquella gran verdad se confirma tanto más cuanto la prosperidad de un país contribuya a la prosperidad de todos. (Recogido en Soriano: 1868, 21)

Sin embargo, y a pesar de sus buenas intenciones, tan sólo tres años más tarde le declaró la guerra a la naciente Alemania, guerra que pondría de manifiesto, poco después, su derrota en el plano militar.

Tras el éxito de las exposiciones celebradas en Londres y París, otras naciones decidieron hacer lo propio en su territorio. La Exposición Universal de Viena de 1873 hizo lo posible por estar a la altura de las circunstancias. Sin embargo, en la opinión de Juan Navarro Reverter, ingeniero de formación y fundador de la Unión Hispanoamericana, la exposición de Viena no pudo mantener el nivel deseado ya que “Francia e Inglaterra son las dos naciones que mejores condiciones reúnen para dar al mundo estos espectáculos del trabajo humano” (Navarro: 1875, 127). Su crítica no se detuvo ahí, sino que alcanzó a la Rotonda, el pabellón principal de la Exposición, sobre la que, totalmente tradicional en sus comentarios – al contrario de las palabras de Castro y Serrano, reproducidas más arriba –, Navarro Reverter mantenía que:

La Rotonda es la expresión filosófica del progreso material del siglo: la Rotonda falta de belleza estética, falta de proporciones, falta de los ropajes espléndidos del Oriente, de la sencilla elegancia griega, de la unidad artística de Roma, de la envoltura caprichosa de los árabes, dice al mundo que pasó el período del Romanticismo de la piedra. La Rotonda rompe con la tradición y atropella con valentía la ley del gusto. (Navarro: 1875, 142-3)

Aunque pueda resultar un tanto extraño, el país que siguió más fielmente las enseñanzas de la historia del arte será Estados Unidos: a pesar de ser la nación más joven, la "tierra de la libertad", el país en donde se desarrollaron los primeros ensayos de arquitectura moderna, es en Estados Unidos donde las exposiciones tuvieron un carácter más tradicionalista. Si bien Chicago es el mejor ejemplo de ello, antes de llegar a 1892 hay que señalar su antecedente más directo: la Exposición Universal de Filadelfia de 1876. Fue ésta la primera de las imponentes World's Fairs, las ferias mundiales, donde todo – los edificios, los recintos, los parques – cobró una escala monumental, inaprensible, totalmente distinta a la ensayada en Europa.

La Comisión de Filadelfia construyó más de ciento sesenta edificios, muchos de ellos representativos de los distintos estados norteamericanos. Entre ellos destacaba el Palacio de Bellas Artes, permanente, al que "se le ha querido dotar de belleza arquitectónica" a través de un estilo de Renacimiento moderno, así como el Pabellón de Jardinería, de estilo morisco del siglo XII (Cortázar: 1878, 98). Este mismo cronista español, Cortázar, subraya el valor de desglosar la exposición en distintas construcciones, ya que "la edificación de una sola hubiera entorpecido en alto grado la apreciación y el estudio de las producciones expuestas" (Cortázar: 1878, 93).

De vuelta en el continente europeo, y siguiendo el orden cronológico, la siguiente exposición a destacar es la de París de 1878. Derrotada Francia en Sadowa por la nueva nación alemana, esta exposición da muestra de la importancia concedida a estos fenómenos expositivos como signo de la fuerza y moral de un pueblo. Así lo expresaba Napoleón III en su discurso de apertura:

Porque estas exposiciones no son simples bazares sino manifestaciones brillantes de la fuerza y genio de los pueblos. El estado de la sociedad se

revela por el mayor o menor grado de avance en los distintos elementos que la conforman. (Citado en Gilmore: 1981, 477)

Tras la derrota militar el imperio francés trató de poner de manifiesto los elementos que demostraban su grado de avance como pueblo: la industria y especialmente el arte. El Palacio del Trocadero se convirtió así en un canto a la historia, al arte, al desarrollo de las capacidades artísticas del hombre, en este caso, del hombre francés. Obra de Gabriel Davioud y David de Bourdais, el pabellón era un compendio enciclopédico de la historia de la arquitectura: en él se mezclaban los exóticos estilos de la India, Persia, Egipto o Marruecos, con elementos de la tradición más clásica de la historia europea: Grecia, Roma, Bizancio y Florencia (Andia en Babelon *et al.*: 2005, 18).

El Palacio del Trocadero se convirtió, de hecho, en el marco de referencia de las subsiguientes exposiciones, hasta que fue demolido en 1935 para ser sustituido por el actual Museo del Hombre, obra realizada para la Exposición Universal de 1937, en la que, en cualquier caso se mantuvo la función museológica elegida por Viollet le Duc en 1878, en su afán por mantener el exótico edificio de Davioud tras la clausura de la exposición universal (Babelon: 2005, 18).

Diez años más tarde recogería el testigo de los certámenes internacionales España, o más bien Barcelona, ya que ésta era la única ciudad española que podía acoger un evento de tamañas dimensiones. Madrid, la capital, había intentado varias veces, desde 1851, ser la sede de una exposición universal, sin embargo, por motivos políticos y/o económicos, estos intentos no pasaron de ser proyectos sobre el papel (Díaz y Pérez: 1872).

Un año después se inauguraba, posiblemente, la Exposición más importante de todas las celebradas desde 1851: París, 1889. El motivo de su éxito sería la erección de la Torre Eiffel, una construcción en la que se combinaba la destreza en el uso de los nuevos materiales férreos, unida a un nuevo concepto de belleza, industrial, que tímidamente se alejaba de los cánones clásicos. Es interesante

destacar, por otro lado, que a pesar de la audacia de esta construcción de hierro, alarde de la ingeniería decimonónica, ésta no tenía mayor uso que el estético: no era más que un punto de referencia, un símbolo del progreso francés de aquella época, completamente distinto de la imagen romántica que le concedemos hoy en día.

De hecho, en 1889 se habló y escribió interminablemente sobre la polémica torre. Por un lado, en opinión de los más tradicionales, la Torre Eiffel era la antítesis de la belleza, por lo que se pidió su demolición (Benevolo: 1971, 13). Así se expresó un grupo de intelectuales, entre los que se encontraban Zola, Maupassant, Gounoud o Garnier, en una carta dirigida al comisariado de la Exposición de 1889:

Seigneur et compatriote,

Nous venons, écrivains, peintres, sculpteurs, architectes, amateurs passionnés de la beauté jusqu'ici intacte de Paris, protester de toutes nos forces, de toute notre indignation, au nom du goût français méconnu, au nom de l'art et de l'histoire français menacés, contre l'érection, en plein coeur de notre capitale, de l'inutile et monstrueuse Tour Eiffel, que la malignité publique, souvent empreinte de bon sens et d'esprit de justice, a déjà baptisée du nom de tour de Babel. [...] La ville de Paris va-t-elle donc s'associer plus longtemps aux baroques, aux mercantiles imaginations d'un constructeur de machines, pour s'enlaidir irrémédiablement et se déshonorer ? [...]. (Gounod *et al.*: 1887)

Para otros, mucho más progresistas en sus opiniones, como el arquitecto del pabellón argentino para la misma exposición, resultaba sorprendente que el hierro, material del futuro, todavía flirteara con los ornamentos del pasado:

No es posible tratar sin vacilación ni preámbulo una cuestión tan grave como el examen técnico de la obra colosal que ha causado en 1889 la admiración del mundo entero. Puesto que se han introducido en el edificio elementos de adorno, puesto que no se le ha dejado su desnudez, y que se ha creído necesario disimular o completar una parte de la armadura metálica, se ha reconocido implícitamente, y quizás por lo demás equivocándose en ello, que el monumento necesitaba algo más que su elevación a trescientos metros del suelo. (Alcorta: 1890, 379)

Tres años más tarde, y de nuevo en el continente americano, cabe destacar la Exposición de Chicago de 1892: una exposición que conmemoraba un hecho perpetrado por europeos, a través de la grandilocuencia típica del joven continente. Esta exposición destaca precisamente por la contradicción existente entre el hecho histórico a festejar, el descubrimiento de América, y la forma de celebrarlo. La

intención de los organizadores era demostrar la independencia de América frente a Europa: cómo Estados Unidos era una potencia en pleno desarrollo, a la altura – si no por encima – de los países del viejo continente. Sin embargo, el proyecto urbanístico y arquitectónico de Olmsted y Burnham estaba cargado de referencias europeas: los canales venecianos y la arquitectura de corte neoclásico (Wit: 1993, 54-58). Fue un proyecto totalmente opuesto a los rascacielos más pragmáticos de la vanguardista ciudad de Nueva York, e incluso del propio centro urbano de Chicago.

Esta contradicción hace pensar en una suerte de dependencia de los Estados Unidos hacia Europa, especialmente desde el punto de vista artístico. Nacida y desarrollada sobre la *tabula rasa* de una nueva nación, recientemente independizada de Europa, sobre un territorio virgen, y un desarrollo económico y social distinto del viejo continente, la arquitectura de finales del siglo XIX en Norte América combinaba el pragmatismo de los rascacielos con sutiles referencias a la historia del arte occidental, creando así unas construcciones nuevas que sorprendían enormemente a los visitantes europeos, como podemos apreciar en los comentarios de Rafael Puig y Valls, Ingeniero de Montes y Presidente de la Academia de las Ciencias y las Artes de Barcelona:

Respecto a la belleza de los edificios principales del gran centro comercial de Nueva York, el europeo, si va a América con los prejuicios del viejo continente, si no empieza por considerar que el yankee sacrifica gustoso las líneas y los adornos de los estilos arquitectónicos más preciados, a lo que entiende que mira como fin primordial a lo útil y a lo cómodo, perderá lastimosamente el tiempo tratando de explicarse por qué se han mezclado en un mismo edificio detalles hermosos y bien concebidos, con adefesios y composiciones extravagantes que parecen la obra caprichosa de un niño. (Puig y Valls: 1894, 28)

No se debe olvidar que, aunque los Estados Unidos quiso marcar la diferencia con respecto a las exposiciones universales europeas bautizando sus eventos como World's Fairs, su modelo expositivo resultaba muy similar: era una forma de enfatizar la unidad nacional a través de la industria, el arte, y cómo no, el imperio (Rydell: 1992, 6). De hecho, la elección de Chicago y no de otra ciudad estadounidense se debió a su capacidad para condensar la esencia del “progreso

americano”. Así lo explica George R. Davis, Director General de la Exposición:

To all discerning minds it consequently appeared eminently proper that the celebration of our four centuries of unexampled prosperity, of which this marvelous city is itself the apoteosis, should be held in Chicago. (Davis: 1893, 11)

Más adelante, en la misma introducción, el Coronel Davis hace mención a la importante participación tanto de sus hijas “adoptivas” (foster children), las jóvenes repúblicas latinoamericanas – demostrando una relación de corte paternalista, elemento que analizaré en el Capítulo II –, así como de España, “porque nos dio a Colón” (Davies: 1893, 14). De hecho gran parte de la Exposición Colombina se dedicó a la exhibición de objetos relacionados con la vida y obra de Cristóbal Colón, en el que se personifica el Descubrimiento de América, desbancando así el protagonismo de España como motor de semejante hecho histórico.

La Comisión de Chicago se encargó de reproducir fielmente el Monasterio de la Rábida (donde coetáneamente, en Huelva, se celebraban los actos de conmemoración del Descubrimiento de América en España), exponiendo en su interior una gran colección de reliquias del descubridor. Tanto la idea de la reproducción del convento – que le costó a la Comisión cincuenta mil dólares de la época – como la colección de reliquias, fueron obra del ingenio y tesón de William Eleroy Curtis, quien se recorrió Europa en busca de documentos relativos a Colón (Davies: 1893, 473). Evidentemente, el hecho de personalizar el Descubrimiento en la figura de Colón fue una forma más de minimizar o incluso ignorar el papel histórico de España en tal evento.

En la Exposición de París de 1900 cabe destacar, por un lado, la vuelta al origen arquitectónico de las exposiciones, al Palacio de Cristal de John Paxton de 1851, como se puede apreciar en la imponente cubierta del Grande Palais, de hierro y cristal; y por el otro, la recuperación de una arquitectura más cercana a las lecciones de la historia, con el Petit Palais y su decoración barroca. También cabe señalar la famosa Calle de las Naciones, desarrollada a lo largo del Sena gracias a

la construcción de quince palacios extranjeros. De nuevo la organización francesa exigió, como en 1867, que los pabellones fueran realizados según el estilo típico de la nacionalidad que representaran, “aquella que según su temperamento, caracterizaba mejor sus materiales de construcción, su raza, su medio, su género, su ideal” (Mier: 1902, 224). De esta manera, esta calle:

[...] que resulta uno de los grandes atractivos de la Exposición, es una doble serie de palacios independientes de arquitecturas desemejantes, que representan las tendencias del arte en cada nación. (Fernández Soler: 1900, 38)

La Exposición de París de 1900 se convertirá en una suerte de canto del cisne de las exposiciones universales decimonónicas. A partir de entonces estos eventos perderán su importancia: se celebrarán en ciudades periféricas, como St. Louis (1904); sus dimensiones y relevancia serán menores, y por este motivo perderán su significado primero: la ostentación del imperialismo y de los avances de la industria. Agravada la situación a su vez por la inestabilidad de la Primera Guerra Mundial, la siguiente gran exposición europea no se celebrará sino hasta 1925, de nuevo en París. Sin embargo, en esta ocasión no se tratará de un certamen universal, sino simplemente internacional, ya que el *leit motiv* de la misma se centró en las artes decorativas.

En cualquier caso esta exposición se sale del marco cronológico establecido como antecedente de la Exposición Ibero Americana de Sevilla, ya que al ser concebida ésta última en 1909, su formato está determinado por la influencia de las exposiciones decimonónicas, y no por las celebradas en el primer cuarto del siglo XX.

Arquitectura europea del siglo XIX. El Eclecticismo

El arte de la construcción en las Exposiciones Universales refleja una interesante contradicción propia del siglo XIX: el avance de la ingeniería frente a la presencia del eclecticismo en la arquitectura; la modernidad y la internacionalización

de las obras constructivas frente al historicismo nacionalista de la arquitectura ecléctica. De esta manera conviven la ingeniería y la arquitectura: por una parte, toma fuerza el interés por los avances de la ingeniería, de las estructuras de hierro y de cristal, siendo el punto de partida Paxton y su Pabellón de Cristal de Londres, de 1851, con una tradición mantenida en las restantes exhibiciones, tradición que culminará en la de 1889 con la erección de la Torre Eiffel. Pero, por otra parte, sobrevive una arquitectura anclada en el pasado, una arquitectura que reniega constantemente de la modernidad de los materiales nuevos y recurre a la historia en busca de su identidad, resultando, de esta mirada atrás, y como respuesta a la frialdad del Neoclasicismo del período anterior, el nacimiento del Eclecticismo.

La Europa del siglo XIX tuvo que hacer frente a una serie de cambios fundamentales que afectaron todas las esferas de la vida, la política, la economía y la sociedad. La revolución industrial, el auge de los imperialismos, la caída de los gobiernos monárquicos, el nuevo protagonismo de la burguesía y especialmente del proletariado, cambiaron radicalmente el espectro de la Europa absolutista inmediatamente anterior. Todos estos cambios afectaron profundamente a la arquitectura, introduciendo, por un lado la polémica entre ingeniería y arquitectura, y por el otro, y como consecuencia de lo anterior, el desarrollo del Eclecticismo.

Para la descripción de los estilos arquitectónicos utilizados en las exposiciones universales decimonónicas utilizaré los términos historicista y ecléctico, aunque no todos los especialistas en la arquitectura moderna estén de acuerdo con éste último. Según Hitchcock, el uso del adjetivo “ecléctico” aplicado a la arquitectura del siglo XIX, resulta inapropiado porque las construcciones de todo el siglo XIX e incluso de parte del XVIII, estuvieron inmersas en un clima ecléctico, aunque a un nivel menor que después de 1850. En opinión de este historiador, este aumento de soluciones eclécticas tampoco es suficiente como para describir la esencia de toda la producción arquitectónica realizada en la segunda mitad del siglo XIX (Hitchcock: 1958, 113). Según Hitchcock la gran diferencia que introduce el estilo que se ha

venido a llamar Eclético es en realidad la emergencia de los nacionalismos europeos. En su opinión, es el auge de los nacionalismos el que provoca la búsqueda de elementos autóctonos, propios de la historia de cada país, interés que provocaría la independencia de un estilo uniforme europeo, como había sido el Neoclasicismo en la época inmediatamente anterior (Hitchcock: 1958, 113).

Según el historiador de la arquitectura Peter Collins, el término “Eclecticismo” ha asumido un sentido peyorativo en su uso actual con el que tampoco está de acuerdo. Su forma de entender el eclecticismo está más cerca de la definición que hiciera Diderot del mismo en 1755, al hablar de la “persona ecléctica”:

A philosopher who tramples underfoot prejudice, tradition, seniority, universal consent, authority, and everything that subjugates mass opinion; who dares to think for himself, go back to the clearest general principles, examine them, discuss them, and accept nothing except the evidence of his own experience and reason; and who, from all the philosophies which he has analysed without respect to persons, and without partiality, makes a philosophy of his own, peculiar to himself. (Diderot citado en Collins: 1965, 17)

Por otro lado, y siguiendo las palabras que el editor de la *Revue Générale d'Architecture* expresó en 1853, Collins entiende que el Eclecticismo fue una suerte de puente necesario para pasar del Revivalismo de la primera mitad del siglo XIX, a la nueva arquitectura del futuro (Collins: 1965, 120). Así es como interpreta Collins la obra teórica de Loos (*Ornament and Crime*, 1908) o las construcciones de los arquitectos racionalistas de la primera mitad del siglo XX, como un momento de transición hacia la modernidad.

El Eclecticismo, en realidad, surgió en primer lugar dentro del ámbito de la doctrina filosófica, para después aplicarse a distintos campos de la producción humana. Los pilares de la doctrina del Eclecticismo se basan en las teorías de Victor Cousin (1792-1867), quien mantenía que la filosofía moderna debía basarse en el reconocimiento de la libertad del individuo para adoptar lo mejor de cualquier pensamiento filosófico del pasado, eludiendo todo intento de exclusivismo (Isac: 1987, 30). Es así como se llegó a una suerte de *collage* que afectará al siglo XIX en

todos sus niveles culturales. Aplicado a la arquitectura, la selección del pasado se convirtió en la mejor forma de recrear un presente basado en la Historia, especialmente en los episodios de mayor relevancia de cada país.

La arquitectura del siglo XIX estaba inmersa en una crisis debido a la impotencia de crear y desarrollar una línea que representara a su sociedad, que viviera entre el ornamento de la historia y el confort de la revolución industrial (Patetta: 1975, 311). Por este motivo, los arquitectos eclécticos del siglo XIX sostenían que no debía existir una fórmula establecida en relación con la selección del pasado, sino que cada uno, de forma racional y libre, podía decidir qué elementos del pasado se podían aplicar en un contexto determinado (Visentin: 2003, 32). Así lo describía un profesor del University Collage de Londres en 1842:

For not only our own school, but those of our continental neighbours have reached a most critical period. We are all in fact in a state of transition. There is no fixed style now prevalent here or at Paris, at Munich or Berlin. There is no predominant predilection nor acknowledged reason for adopting any one of the old styles of Art. We are wandering in a labyrinth of experiments, and trying an amalgamation of certain features in this or that style of each and every period and country to form a homogeneous whole with some distinctive character of its own, for the purpose of working it out into its fullest development, and thus creating a new and peculiar style. (Donaldson: 1842, 29-30)

Se puede sintetizar, entonces, la esencia de la arquitectura ecléctica, en las siguientes líneas: una reacción artística que – dentro del contexto del Romanticismo europeo y de los movimientos nacionalistas franceses, alemanes e italianos –, ante la frialdad y uniformidad del Neoclasicismo, promueve la búsqueda de los elementos definidores de la identidad nacional en su propia historia; por lo tanto, fomenta la exaltación de los componentes artísticos de la arquitectura nacional frente al “utilitarismo” internacional de las obras de ingeniería.

La revolución industrial había introducido una serie de nuevos materiales en la construcción, especialmente el hierro y el cristal, que en las primeras obras arquitectónicas fueron cubiertos por una piel de mampostería, disimulando así los esqueletos de hierro. Más adelante, una vez asimilada la modernidad en

arquitectura, surgirán nuevas tipologías arquitectónicas relacionadas con la maleabilidad y resistencia del hierro, así como con la liviandad del cristal, dando como resultado el auge de los rascacielos frente al anacronismo de la arquitectura historicista.

Las ventajas de la producción ingenieril desencadenarán una profunda crisis en la arquitectura. A pesar de que en un principio las obras de ingeniería tratarán de adaptar el nuevo material arquitectónico a la ornamentación, en aras de disfrutar del beneplácito del público, pronto se independizarán de ésta para formar parte de la nueva corriente racionalista en arquitectura. La historia de las exposiciones universales es una clara muestra de la decadencia en la que cayó la arquitectura de corte historicista, reemplazada, en 1925, por la arquitectura *art nouveau*, para ser completamente olvidada y criticada por el movimiento moderno de Arquitectura Internacional.

La arquitectura y el urbanismo de las exposiciones universales decimonónicas

Las exposiciones universales serán un perfecto campo de cultivo para el desarrollo de ambas corrientes, tanto de la ingeniería como de la arquitectura. De hecho, como afirma Benevolo, sería posible leer la historia de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XIX a través de estos certámenes, ya que en ellos se dio una muestra inequívoca de los avances de la ingeniería y de su convivencia con la arquitectura de corte historicista. Entre 1851 y 1929 encontraremos ejemplos en los que se manifiestan las diferentes combinaciones de los elementos artísticos y los materiales industriales, ya sea de forma independiente o en combinación (Benevolo: 1971, 96).

Desde el punto de vista de la planificación, cabe destacar que las primeras exposiciones universales, al estar limitadas a la construcción de un pabellón único y temporal, no observaron ningún tipo de proyección urbanística. De hecho, estos

palacios del progreso se insertaron en jardines de los centros urbanos, tal y como sucedió en la exposición de Londres de 1851. El Palacio de Cristal, construido originalmente en Hyde Park, al ser trasladado a Sydenham al término de la Exposición, y al convertirse en una estructura permanente, introdujo una planificación paisajística en ese nuevo y definitivo emplazamiento (Imagen n. 1.1)

El esquema de edificio único sólo se utilizará en las primeras exposiciones de Londres (1851 y 1864) y la de Nueva York de 1853. A partir de 1855 París introducirá una nueva forma expositiva, desglosada por temáticas en distintos edificios que en ocasiones llegaron a ser permanentes. Como norma general se podría afirmar que hasta 1893 se buscaron emplazamientos privilegiados dentro de la ciudad; mientras que, a partir de la Exposición Colombina de Chicago, las exposiciones universales se ubicaron en nuevos emplazamientos pensando en la futura expansión de la ciudad.

El Palacio de Cristal de Paxton (Imagen n. 1.2), de 1851, sentará las bases de los pabellones de las siguientes exposiciones. La simpleza y claridad de su estructura se debieron a la formación de Paxton, ingeniero y jardinero, que buscaba la funcionalidad de los invernaderos al margen de la grandiosidad más cercana a los cánones de la arquitectura (Benevolo: 1971, 102). Su repercusión fue inmediata en la Feria Mundial de Nueva York de 1853 (Imagen n. 1.3), con un pabellón que bebía directamente de las directrices de Paxton, bautizado al igual que su predecesor, como Palacio de Cristal.

Fue la primera exposición universal celebrada en suelo francés, en 1855, la que aportó varias novedades desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico. En primer lugar, introdujo la multiplicación de los pabellones frente al palacio único de Londres y Nueva York (Imagen n. 1.4): en esta ocasión se construyeron cuatro pabellones entre el Puente del Alma, el Sena y la Plaza de la Concordia, ocupando un espacio verde en el mero centro de la ciudad, tal y como se conserva en la actualidad. El pabellón de las Máquinas, temporal, se resolvía paralelo al río,

mientras que el Palacio de la Industria y el de Bellas Artes cerraban el triángulo en sus otros dos lados. De esta manera podemos hablar de una solución urbanística concentrada en un espacio manejable para los visitantes, es decir, a escala humana.

En segundo lugar, cabe destacar que para esta exposición de París se crearon construcciones en las que convivían la arquitectura y la ingeniería, teniendo siempre mayor peso la primera, salvo en la Sala de las Máquinas. Hector Lefuel, autor del nuevo Louvre, fue el arquitecto designado para llevar a cabo el Palacio de Bellas Artes de la exposición de París de 1855. En este edificio temporal, de planta cuadrada con una fachada cóncava que podríamos considerar como un antecedente del Palacio del Trocadero de 1878, fue realizado siguiendo las formas arquitectónicas del renacimiento francés, eso sí, adaptadas a la función expositiva (Andia en Babelon: 2005, 65).

El Palacio de la Industria (Imágenes n. 1.5 y 1.6), realizado por el arquitecto Viel con la colaboración del ingeniero Alexis Barrault, mantenía el mismo esquema estructural del Palacio de Cristal londinense, aunque en esta ocasión introduciendo cierta inspiración renacentista con la clara intención de vincular el edificio con la tradición clasicista de la arquitectura francesa. Sin embargo, a pesar de la majestuosidad exterior del edificio, el pabellón fue duramente criticado ya que, como consecuencia de la cubierta de cristal, la temperatura aumentaba considerablemente en su interior, provocando una situación muy incómoda para los visitantes (Andia en Babelon: 2005, 67). En cualquier caso, esta estructura se mantuvo hasta 1900, año en que fue reemplazada por el Grand Palais (Benevolo: 1971, 103). El Salón de las Máquinas, por último, se desarrollaba a lo largo del Sena totalmente ajeno a la tradición artística de la arquitectura si no fuera por las fachadas en forma de arcos de triunfo clásicos que cerraban la estructura en sus extremos.

La Exposición de Londres de 1862 (Imagen n. 1.7) no introdujo ningún avance, sino todo lo contrario, ya que a pesar de seguir el modelo de Paxton, Fankes cubrió con mampostería los muros que Paxton había dejado abiertos, en

1851, con los ventanales acristalados.

En 1867, París volvió a sorprender a los visitantes de la exposición universal con una nueva estructura basada en galerías concéntricas interrumpidas por calles radiales (Imagen n. 1.8), de manera que la exhibición temática se ubicaba en las galerías, mientras que los distintos países exponían sus productos a lo largo de las Calles de las Naciones. Esta solución supuso un éxito para el mundo de la ingeniería en general y, para Eiffel y Krantz, creadores de esta solución, en particular.

El plano de la exposición de Viena de 1873 (Imagen n. 1.9), no ofreció mayores innovaciones, al margen del abandono del esquema triangular a favor de uno rectangular, creando estructuras paralelas al seguir las pautas longitudinales del edificio de la Rotonda y la Sala de las Máquinas. Los edificios de la Exposición, por otra parte, demostraron una clara filiación con la historia, tal y como se puede observar en el interior de la Rotonda y en la fachada principal del Pabellón de la Industria (Imagen n. 1.10).

La exposición de Filadelfia de 1876 (Imagen n. 1.11) fue, por un lado, la primera en romper con la escala humana utilizada hasta ahora en términos urbanísticos para introducir el concepto de World Fair americana en su significado pleno: tanto la arquitectura como el espacio eran de escala monumental. El plan mantuvo la estructura triangular, delimitada también por el río Schuylkill, aunque en este caso el elemento fluvial disfrutó de un menor protagonismo que en París.

Por otro lado, la Feria Mundial de Filadelfia de 1876 demostró la dependencia de Estados Unidos hacia Europa al asumir no sólo el modelo europeo de Exposición Universal – a pesar de que había fracasado en Nueva York en 1855 –, sino que además destacó la necesidad de utilizar los mismos estilos arquitectónicos historicistas sobre estructuras de ingeniería. El edificio principal, así como la Sala de Máquinas y el pabellón de la Horticultura (Imagen n. 1.12), siguieron muy de cerca las formas ensayadas en Londres y Nueva York, mientras que la Galería de Arte y el Pabellón de Agricultura demostraron una fuerte dependencia de las formas

arquitectónicas historicistas (Imagen n. 1.13).

La exposición de 1878 (Imagen n. 1.14), celebrada en París, pondrá las bases de las exhibiciones que tendrán lugar posteriormente en la capital francesa: se mantendrá el espacio del Campo de Marte, ya utilizado en 1867, pero se vinculará a la otra orilla del Sena, a la colina de Chaillot, donde se construirá el Palacio del Trocadero, obra no sólo arquitectónica sino también urbanística como consecuencia de sus brazos abiertos hacia los jardines donde se ubicarán varios pabellones extranjeros.

Así, en la Exposición de París de 1878 se mezclaron las estructuras más cercanas a la ingeniería con el mejor ejemplo de eclecticismo de la época: el Palacio del Trocadero. Las estructuras erigidas en el Campo de Marte para albergar la exhibición de los productos industriales fueron construidas siguiendo las pautas ingenieriles ensayadas en las estaciones de ferrocarril (Imagen n. 1.15). La condición efímera y moderna de estas construcciones contrasta con la erección del Palacio del Trocadero (Imagen n. 1.16), permanente y en una situación privilegiada, en la cima de la colina de Chaillot, donde se combinan eclécticamente los estilos islámicos, medievales y exóticos. Como afirma Hitchcock, su influencia en el mundo arquitectónico fue mínima por ser una obra tan extraña; sin embargo, y a pesar de esa condición, destaca esta obra como un “excepcional monumento de la arquitectura exposicional” (Hitchcock: 1958, 113).

Este mismo esquema urbanístico se mantendrá en la Exposición de 1889 (Imagen n. 1.17), con la excepción de un nuevo elemento que se convertirá en una suerte de faro de la civilización, que iluminaba a la humanidad con la luz de la industria, de la ingeniería, del progreso: la Torre Eiffel (Imagen n. 1.18).

Esta estructura de hierro fue criticada tanto por los vanguardistas – como ya señalé más arriba, por parte del arquitecto del Pabellón argentino – como por parte de los artistas contemporáneos – entre los que se encontraban Gounod, Zola, Maupassant y Garnier –, que demostraron su conservadurismo al tachar la torre de

“inútil y monstruosa” (Gounod *et al.*: 1887). Por otra parte, el resto de las construcciones del Campo de Marte, destacando la Galería de las Máquinas por su escala monumental (Imagen n. 1.19), fueron realizadas siguiendo las formas de las construcciones temporales de 1878, aunque en este caso las fachadas demostraron una fuerte vinculación con las formas arquitectónicas propias del historicismo. Se puede afirmar lo mismo de la Exposición Colombina de Chicago de 1893, en la que predominó la arquitectura de corte historicista, al igual que en Filadelfia.

La Exposición de Chicago de 1893 se desarrolló en una nueva área de crecimiento de la ciudad, a la orilla del Lago Michigan (Imagen n. 1.20). En el plano de la ciudad sorprende la irregularidad pintoresca de la exposición – como consecuencia del lago y el protagonismo que Olmsted otorgó al paisajismo –, frente a la regularidad de la planta de la yuxtapuesta nueva ciudad de Chicago, reconstruida tras la devastación provocada por el fuego tan sólo unos años antes, en 1871. Tanto en la dimensión arquitectónica como urbanística, esta exposición llama la atención por la constante referencia al historicismo, como se observa en el pabellón de Agricultura, llegando hasta el punto de introducir incluso el elemento acuático para evocar los pintorescos canales venecianos (Imagen n. 1.21).

En la Exposición de París de 1900 (Imagen n. 1.22) se abrieron nuevas sedes paralelas a la del Campo de Marte, motivo por el que se rompió con el esquema unitario que he descrito hasta ahora en todas las exposiciones. Los pabellones del Grand y Petit Palais en la Avenida Winston-Churchill, constituían uno de los ángulos de un nuevo esquema triangular irregular de dimensiones colosales. Los lados del triángulo venían determinados por el Campo de Marte, los jardines del Panteón y el propio río Sena, donde se desplegaron los pabellones de los países participantes, conformando así la Calle de las Naciones.

De nuevo llama la atención el anclaje a la historia por parte del arquitecto Girault, responsable del Petit y Grand Palais (Imagen n. 1.23). En ambas construcciones conviven, una vez más, la modernidad de los materiales utilizados,

con la constante mirada hacia el pasado. Si bien el Grand Palais otorga un mayor protagonismo a la cubierta de hierro y cristal, en el Petit Palais se subraya únicamente la filiación con la arquitectura clasicista francesa.

En la Exposición de St. Louis de 1904 (Imagen n. 1.24) se mantiene el mismo esquema triangular, destacando en el vértice del mismo una estructura semejante al Palacio del Trocadero, formada por tres pabellones independientes que se verán unidos por unas galerías porticadas, creando así una figura semi-ovoidal que recuerda los brazos abiertos del Palacio de Davioud. La arquitectura del Festival Hall, el Palacio de Minas e Industrias y el Pabellón del Gobierno de los Estados Unidos de esta exposición de St. Louis (Imagen n. 1.25) pusieron de nuevo la nota historicista en suelo americano con la sumisión de los nuevos materiales a las formas de la arquitectura monumental.

La Exposición de Bruselas de 1910 (Imagen n. 1.26) se organizó en función de un plan cerrado en sí mismo, en torno a jardines que volvían a emular con sus formas los brazos abiertos de Trocadero. En esta ocasión no se aprecia la base de una forma geométrica, aunque la intención de mantener la exposición compacta es más que evidente. En el Grand Palais de Bruselas se volvió a utilizar, una vez más, el eclecticismo historicista característico de estos pabellones de exhibición (Imagen n. 1.27).

A partir de estas descripciones se puede concluir, por una parte, que en el campo del urbanismo predomina la planificación urbanística regular, basada en formas geométricas, triangulares o rectangulares, con un edificio significativo ocupando el lugar más destacado, a manera de anfitrión de la exposición. Por la otra, en el ámbito de la arquitectura, cabe llegar a la conclusión de que, a pesar del protagonismo inicial de la ingeniería en estado puro del Palacio de Cristal de Paxton, en las sucesivas exposiciones las formas arquitectónicas historicistas cobraron mayor relevancia, relegando la ingeniería al mero uso de estructuras y materiales, para adornarla con la ornamentación ecléctica. Este resultado final de la arquitectura

victoriosa no es más que un síntoma de la crisis decimonónica en el mundo de la construcción, en la que la arquitectura se dejó llevar de la mano del Eclecticismo, por miedo a las aportaciones que los nuevos materiales pudieran introducir.

Poco después la ingeniería y la arquitectura se unirán de manera indisoluble para conformar los fundamentos de la así llamada arquitectura funcionalista o racionalista. Las teorías liberales de Julian Guadet, profesor de teoría arquitectónica en la Universidad de París desde 1894, se plasmaron en las obras de los arquitectos vanguardistas que creían en los mismos principios de libertad y supremacía de la imaginación, rompiendo de forma definitiva con los estilos tradicionales (Benevolo: 1971, 123-124). Así se daba por finalizado el período del Historicismo o Eclecticismo en la arquitectura, simbólicamente representado por la sustitución del Palacio del Trocadero: el ecléctico de 1878 por el moderno de 1937.

Las exposiciones universales supusieron así, en el campo de la arquitectura, una interesante contradicción: la existencia de una profunda sumisión a las formas arquitectónicas del pasado en estas ferias en las que se pretendía destacar los avances de la técnica, de la industria, del progreso: en las Salas de Máquinas se disimularon el hierro y el cristal con adornos arquitectónicos, y en los pabellones nacionales se hará una verdadera apología de la arquitectura historicista. En éstos, especialmente a partir de 1867, se debía sintetizar la identidad del país participante en la feria; y en la época de los incipientes nacionalismos, nada mejor que la Historia para crear una nueva identidad nacional.

En este clima internacional es en el que se quiere ver inmersa España, un país que había perdido la mayor parte de su imperio y que no había logrado introducirse plenamente en los avances de la Revolución Industrial. Sin embargo, para España, la oportunidad de participar en estos eventos se relaciona con la construcción de una nueva identidad para un país que debía reencontrarse consigo mismo; un país que debía olvidarse del imperio para construir una nación unida en el contexto de los nacionalismos españoles. Debido a sus problemas internos, España

participó de una manera bastante sencilla en estos eventos internacionales, sencillez que no fue óbice para faltar a ninguna de estas citas.

Por otro lado, España también trató de celebrar este tipo de certámenes en su territorio, aunque, de nuevo, bajo el signo de la sencillez. Así se llevaron a cabo las exhibiciones de Barcelona y Zaragoza, siguiendo los cánones de las exposiciones internacionales, pero adaptándolas a la situación económica, social y política de España. La segunda parte de este capítulo está dedicada al estudio de la participación española en los certámenes internacionales, a través de su arquitectura y de las crónicas ofrecidas por los visitantes coetáneos. Por último, haré una breve descripción de las exposiciones internacionales celebradas en España, las dos de Barcelona, y la Hispano-Francesa de Zaragoza.

Parte II. España y las Exposiciones Universales. La arquitectura decimonónica española. Los “neos” historicistas y sus antecedentes. La imagen de España en las Exposiciones Universales. La visión de los cronistas españoles en las Exposiciones Universales. Las Exposiciones Universales en España

España se relaciona con los eventos decimonónicos que se han descrito en la primera parte de este capítulo de tres formas distintas. En primer lugar, por su continua participación en estos certámenes, tanto en los europeos como en los americanos; en segundo lugar, porque España consiguió llevar a cabo dos exposiciones universales en su territorio, o más bien en Barcelona, única ciudad española capaz de organizar un evento de tal envergadura; y en tercer y último lugar, porque España se inspiró en las exposiciones universales para adaptarlas a sus propias necesidades y posibilidades en la EIA de Sevilla. En este capítulo haré referencia a estos tres tipos de acercamiento por parte de España a los eventos internacionales que tuvieron lugar en el siglo XIX y principios del siglo XX. Para empezar, describiré las formas arquitectónicas utilizadas en los años y en las exposiciones que enmarcan este estudio, para seguir con una relación de la participación española en las mismas; y por último, destacar las distintas

traducciones de los certámenes internacionales llevadas a cabo en suelo español.

La arquitectura decimonónica española

Al igual que el resto de los países europeos, España participó del Eclecticismo en su arquitectura, aunque ésta se bifurcará, a su vez, en dos variantes: el historicismo y el regionalismo. El primero surge como consecuencia directa de la participación española en los certámenes internacionales desde 1851: esta corriente recuperará los episodios más sobresalientes de la historia como elementos característicos y definidores de su identidad para ser interpretados por el “otro”, el visitante a las exposiciones internacionales. La segunda variante, el regionalismo, está íntimamente ligada tanto al fenómeno de los nacionalismos en España como a la pérdida de las colonias.

Es interesante destacar cómo muchos arquitectos españoles justificaron el uso del estilo ecléctico como consecuencia de la crisis en la que se encontraba el país: a la crisis general europea, se sumaban sus propios problemas derivados de la pérdida de las colonias y el fortalecimiento de los nacionalismos en España (Palacios: 1926, 9). Según Juan de la Rada y Delgado, el arte y la arquitectura eran “el símbolo de una sociedad”, y por eso, al preguntarse sobre la posibilidad de que existiera un carácter propio en la arquitectura del siglo XIX, afirmaba, en 1882 que:

Al hombre de nuestro siglo parece no le basta lo presente. Ávido de emociones, lleva al concurso de sus deseos nunca saciados lo moderno y lo antiguo, lo nacional y lo extranjero, el arte y la industria [...] Es un eclecticismo inconsciente el de nuestra vida moderna, que sintetiza el único carácter que puede llamarse propio de nuestro siglo. (Rada y Delgado: 1882, 26)

De ahí la necesidad de seleccionar en el pasado las formas de la arquitectura contemporánea. Para Manuel Vega y March, sin embargo, el problema fundamental era la desconexión de España con Europa. Así lo expresaba este arquitecto en 1919:

Con dolor, pero sincera y noblemente, reconozcamos que nuestra profesión en España se halla al margen de la vida activa, al borde de la corriente del

progreso, como tal vez se halla la misma España al borde de la corriente universal. (Vega y March: 1919, 6)

Durante el siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX se puede observar cómo, siempre dentro del ambiente del eclecticismo, la elección de un estilo u otro (historicista o regionalista) variará en función del destino último de la obra arquitectónica. Es decir, a la hora de representar la identidad española en el extranjero se recurrirá al historicismo, mientras que el regionalismo tendrá un mayor campo de acción en el ámbito peninsular, especialmente a partir de la segunda década del siglo XX.

Como consecuencia del auge de los nacionalismos en España y en especial del foco catalán, podemos hablar de un primer centro de atención sobre la identidad nacionalista en los estudios de Elías Rogent, en Cataluña, entre 1845 y 1848 (Navascués: 1985, 28). Será fundamental en este sentido la aportación de su discípulo Lluís Domènech i Montaner quien, en su artículo “En busca d’una arquitectura nacional”, publicado en *La Renaixença* el 28 de febrero de 1878, puso de relieve la dificultad de elaborar un estilo único para un país como España, en el que:

Ni una misma historia, ni una misma lengua, ni iguales leyes, costumbres e inclinaciones han formado el diverso carácter español. El clima más variado, la tierra más diferente, en su topografía, época de formación y naturaleza, constituyen las diversas regiones de España y, como es natural, de estas circunstancias ha nacido el predominio de tradiciones artísticas generalmente árabes en el mediodía, románicas en el norte, ojivales o góticas, como se dice vulgarmente, en la antigua corona aragonesa y centro antiguo de España y del renacimiento en las poblaciones a las cuales dio vida el poder centralizador de las monarquías austríaca y borbónica. (Domènech i Montaner: 2002 [1878], 74)

El regionalismo arquitectónico, en esencia, ponía de manifiesto esa diversidad de la cultura española, aunque es importante señalar que en algunas ocasiones también trató de imponerse como un estilo nacional². Los grandes defensores de esta idea fueron Leonardo Rucabado y Aníbal González, promotores

² Este tema lo desarrollaré más adelante, en el Capítulo IV: La Exposición Iberoamericana.

a su vez del regionalismo montañés y sevillano, respectivamente, pero unidos en la promulgación de una “arquitectura nacional”, en el VI Congreso Nacional de Arquitectura, celebrado en San Sebastián en 1915. A través de una ponencia titulada “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional”, ponían de relieve que “por dignidad nacional, se impone la necesidad de un resurgimiento del Arte español arquitectónico” (Rucabado y González: 1915, 30). Por este motivo condenaban el uso de “los estilos exóticos, históricos y actuales, con una sola, exclusiva e irreductible excepción, la de las tradiciones españolas” (Reig: 1985, 36).

En la misma línea de argumentación se encuentra la aportación de Luís María Cabello y Lapiedra. Según este arquitecto:

El carácter del pueblo ha influido e influye en la transformación de las formas arquitectónicas, y aquí, en España, donde la raza es única, pero el carácter varía según sus regiones, el estilo nacional debe surgir dentro de las características populares y regionales. Copiar por copiar los estilos de pasadas épocas será la muerte de lo que hemos dado en llamar Arte español; cultivar los estilos que echaron raíces en el solar ibérico, para que revivan en nuevas obras, fortifiquen nuestro espíritu y alienten el alma española, será sólida base de nuestra moderna Arquitectura nacional. (Cabello: 1917, 13-14)

Es decir que, según Cabello, la única manera de crear un arte estrictamente español y nacional debía ser a partir de la recapitulación de los distintos estilos regionales de la península. Este regionalismo comenzó con una selección de los monumentos más importantes de la geografía española, para derivar, algo más tarde, hacia una propuesta que buscaba las raíces en la arquitectura vernácula, anónima, paralela a las teorías de Unamuno sobre el casticismo, ajena a “la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras” (Unamuno: 1983 [1895] 27). Torres Balbás, consciente de la importancia de la adhesión a las tradiciones vernaculares en la arquitectura contemporánea, instó a sus coetáneos a propagar:

[...] este sano casticismo, abierto a todas las influencias, estudiando la arquitectura de nuestro país [...] Analizando, tal vez con más frecuencia, los monumentos modestísimos que constituyen esa arquitectura cotidiana, popular y anónima, en cuyas formas se va perpetuando una secular tradición, y en las que podemos percibir mejor el espíritu constructivo de nuestra raza.

(Torres Balbás: 1919, 21)

La arquitectura de representación española en las Exposiciones Universales, tanto dentro como fuera del territorio español, así como la de la primera fase de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, seguirá el modelo del historicismo arquitectónico. Aunque los arquitectos tenían a su alcance un amplio abanico de posibilidades estilísticas, cabe destacar que la nota predominante en los pabellones que representaron a España en las exposiciones internacionales celebradas entre 1851 y 1929 fue el historicismo de corte exótico. Es decir, que se utilizaron elementos del pasado árabe español, bien alhambrista bien mudéjar, dependiendo del grado de exotismo que se quisiera mostrar. Sin embargo, en tres ocasiones se intentó mostrar al mundo una imagen más seria de España, relacionada con su faceta más intelectual – de las universidades – o incluso más cercana al auge del imperialismo hispánico. En esos casos se utilizó el estilo plateresco o el gótico isabelino.

Los “neos” historicistas y sus antecedentes

Los arquitectos encargados de plasmar la esencia de España en los pabellones erigidos en las exposiciones universales entre 1851 y 1929 hicieron uso, básicamente, de cinco estilos: neoárabe, neomudéjar, neorrenacimiento, neoplateresco y neogótico. El neoárabe responderá más al concepto de España que se tenía en el extranjero: un lugar exótico en los confines de Europa, con una arquitectura basada en el imperio de los sentidos, con el protagonismo del agua y la profusa decoración. El neomudéjar, manteniendo parte de ese exotismo, ponía de relieve la cultura híbrida surgida a partir de los inicios de la Reconquista: es decir, un proyecto castellano llevado a cabo por manos árabes.

Mientras el neorrenacimiento destacaba la participación de España en las corrientes intelectuales y culturales coetáneas, en este caso del Renacimiento italiano del siglo XV, el neoplateresco hacía mayor hincapié en la asimilación del

Renacimiento en clave española. Ambos estilos se utilizaron en aras de ofrecer una España ligada al fenómeno intelectual renacentista, cuna de las universidades y del descubrimiento de América. Por último, el neogótico fue el estilo menos utilizado en este tipo de manifestaciones, ya que sólo fue elegido para la Exposición Colombina de Chicago de 1893. Su simbología estaba estrechamente ligada a la unificación de la península así como a la era de los descubrimientos, conseguidos ambos en la época de los Reyes Católicos, denotando, del mismo modo, una clara vinculación con el catolicismo más conservador.

El uso de estos cinco estilos vendrá determinado por distintas circunstancias. Bien por el momento histórico, por la intención de seducir al turista decimonónico con el exotismo o la intelectualidad, o bien por influencia de los debates surgidos en torno a la arquitectura dentro de los ámbitos académicos. El ejemplo más claro de la revalorización de un estilo en el siglo XIX fue el de la arquitectura árabe. Si bien a principios del siglo XIX el interés por esta arquitectura se limitaba a un mero acercamiento romántico, a partir de la segunda mitad del siglo surge una revisión en clave científica que puso en tela de juicio una época tantas veces ignorada debido a sus fuertes connotaciones político-religiosas (Manzanares de Cirre: 1971).

Es en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, especialmente en las sesiones de recepción pública de los nuevos académicos, donde se empezaron a descubrir las nuevas inquietudes respecto al panorama arquitectónico nacional. Estos discursos abrieron nuevas vías de investigación sobre los estilos que permanecían en el olvido o que habían sido utilizados únicamente desde la superficialidad, consiguiendo así productos pastiches, ajenos a su valor histórico. Desde la propia Academia se promoverá el estudio más científico de estas épocas históricas, favoreciendo así su nuevo uso en la arquitectura historicista, y más tarde en la regionalista. Como afirmó Enrique Serrano Fatigati, secretario de la Academia de San Fernando en 1908, "hay en el fondo de los variados trabajos de esta Academia un eterno ideal: la nacionalización del Arte" (citado en Isac: 1987, 85).

Antes de describir los pabellones con los que participó España en las Exposiciones Universales cabe ofrecer unos breves datos sobre cada uno de los estilos utilizados con ánimo de evitar las repeticiones más adelante.

El neoárabe: El arte hispano-árabe se desarrolló durante siete siglos en la Península Ibérica, desde el año 711 hasta 1492. Debido a este gran lapso de tiempo, a lo largo de los siglos, este arte se desarrolló aportando novedades que ponían de manifiesto la maestría y delicadeza de sus obras palaciegas y religiosas. A pesar de formar parte del legado artístico español, en el siglo XIX se hizo un uso muy particular de esta tradición arquitectónica. Se rescataron estructuras que ligaban la imagen de España con un pasado legendario y exótico, y por tanto, ajeno a la identidad castellana dominante en aquella época. Normalmente su uso en las ferias internacionales se limitaba a una copia servil de algún monumento perfectamente reconocible, como la Alhambra de Granada, presente desde la Exposición de Londres de 1851.

El neomudéjar: Fue gracias al discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de José Amador de los Ríos, en 1859, que el mudéjar fue releído como una genuina aportación española a la historia del arte europea (Isac: 1987, 55). Y de ahí que, en la búsqueda del mejor estilo para representar la identidad española en las ferias internacionales, el neomudéjar ganara popularidad frente al neoárabe.

Los elementos que definen la arquitectura mudéjar, y que pasarán a formar parte de la iconografía del neomudéjar decimonónico, serán las yeserías (de bajo coste, resistencia y ductibilidad); el ladrillo (elemento crucial y definitorio de ambos estilos); la cerámica vidriada (tanto en exteriores como en interiores) y las cubiertas de madera (López: 2000, 88-113).

Se considera que la arquitectura mudéjar es aquella realizada por manos árabes en territorio y bajo dominio cristiano, por lo tanto podemos hablar de la existencia de este estilo desde el siglo XI, con los avances obtenidos por Alfonso VI en la reconquista del territorio árabe. Del mismo modo se puede argüir que el

momento de mayor esplendor será la Sevilla de Pedro I el Cruel, quien realizó las obras del Alcázar de Sevilla, entre 1364-1366 (Chueca: 2001, 466-71). Esta construcción y la Casa de Pilatos serán los ejemplos más sobresalientes de la arquitectura mudéjar, y ambos servirán de inspiración para la creación del neomudéjar. Éstos serán los modelos a seguir por Aníbal González en la Sevilla de la Exposición Iberoamericana, especialmente en el Pabellón Mudéjar de la Plaza de América y en la Plaza de España.

El neogótico: El gótico fue un estilo que se desarrolló a lo largo de varios siglos en la península ibérica (XII-XVI). Sin embargo, a la hora de recrear la nueva versión decimonónica, el gótico elegido fue el que se había desarrollado bajo los auspicios de los Reyes Católicos, es decir, en su fase final, contemporáneo al Renacimiento. Esta decisión se debió a dos motivos: a la modernidad del estilo en sí mismo, y a la fuerte connotación nacionalista atribuida a los artífices de la Reconquista. El último gótico, de finales del siglo XV, respondía a un programa iconográfico renovado, acorde con la política de Isabel y Fernando: no planteaba una ruptura brusca con las tradiciones, pero al mismo tiempo ofrecía un perfeccionamiento del pasado. Así lo explica Nieto Alcaide:

Las realizaciones arquitectónicas de los Reyes Católicos articularon una referencia visual y emblemática del poder real, un símbolo de los nuevos tiempos y la referencia a la culminación de un proceso histórico secular, cuyo engarce con la tradición legitimaba y fortalecía la imagen de la nueva situación política. Lo conocido se traduce y renueva en un símbolo de modernidad. (Nieto *et al.*: 1989, 18)

Por lo tanto, esta forma arquitectónica, de fuerte anclaje en la tradición, exalta la modernidad de los nuevos tiempos en los que la monarquía había logrado la unificación territorial de la Península, la expulsión de los herejes, y el descubrimiento de un nuevo mundo. El uso del neogótico en este momento se hará eco, precisamente, de estos elementos, susceptibles de conformar esa identidad nacional tan deseada. A pesar de su fuerte contenido simbólico, este estilo será utilizado en muy contadas ocasiones: en Barcelona, 1888; en Chicago, 1893 y en Sevilla, 1929.

Cada caso responde a necesidades y demandas completamente distintas: su uso en 1888 se relaciona con el apoyo que Domènech i Montaner ofreció al movimiento de la *Renaixença* al ensalzar el “glorioso pasado medieval catalán” (Urrutia: 1997, 51) sobre el que debía cimentarse el nacionalismo arquitectónico catalán. En el caso de 1893, la réplica de la Lonja de Valencia en la exposición de Chicago se debe al interés del comisario español por promocionar su ciudad natal; mientras que el uso de Aníbal González en Sevilla se relaciona con esta nueva manera de entender el gótico, que subraya la importancia de la corona como unificadora de la identidad española. Como afirma Javier Hernando, este limitado protagonismo en las exposiciones universales se explica también por su vinculación con la exaltación de la religión católica, ligada especialmente con el período de la Restauración (Hernando: 1989, 198).

Neorrenacimiento: El Renacimiento es un estilo ajeno a la tradición española, creado en Italia en el siglo XIV y basado en la recuperación del legado clásico. Por estos motivos, su implantación en la península no creó escuela y fue suplantado rápidamente por el Plateresco. Su recreación en el siglo XIX no obtuvo mayor aceptación: en sus inicios se entendió como la salida conservadora del Neoclasicismo en clave ecléctica, por lo que resultaba una opción tan neutra, tan alejada de las formas vernaculares de cada país, como el estilo anterior (Hernando: 1989, 179). A pesar de su fuerte componente simbólica, que hacía hincapié en el mundo intelectual del Renacimiento, en el panorama de las exposiciones internacionales tan sólo fue utilizado en Filadelfia (1876), en un arco de triunfo dentro del edificio principal de la Exposición.

Neoplateresco: El Plateresco se define como la mejor asimilación española del espíritu renacentista. Asumiendo el carácter más intelectual del clasicismo italiano, aporta la sensualidad de la profusión de las fachadas, como una suerte de legado del mundo gótico. La época del Plateresco se enraíza en la España de las Universidades de Alcalá de Henares y Salamanca, y en el Imperio de Carlos I

“donde no se ponía el sol” (Chueca: 2001, 10-13). Como afirma Nieto Alcaide, “la idea del Plateresco como estilo nacional y respuesta hispánica frente al clasicismo italiano ha tenido un fuerte arraigo en los historiadores españoles” (Nieto: 1989, 59). Quizá sea este el motivo por el que fue repetidamente utilizado en las exposiciones universales, siempre que se quería ofrecer una imagen más intelectual de España, distinta de la manida estampa folklórica ofrecida por el estilo neoárabe.

La imagen de España en las Exposiciones Internacionales

Como ya he señalado más arriba, en el contexto de las Exposiciones Internacionales y del Eclecticismo reinante en las mismas, España se presentará con una imagen más cercana al Historicismo que al Regionalismo. Se puede observar, desde 1851, el uso del estilo ecléctico como una constante en la mayoría de los pabellones de los países participantes en las exposiciones universales, en un intento por sintetizar su identidad en un estilo arquitectónico. Sin embargo, no será sino hasta 1867 cuando la organización del certamen de París exija a los participantes esa condición *sine qua non*.

Desde entonces España trató de crear una síntesis de su identidad nacional a través de la arquitectura, representación oficial que se irá transformando entre 1851 y 1929. Es interesante destacar cómo, a pesar de que la iconografía arquitectónica más habitual en las exposiciones sea la que muestre una cara más exótica de España, se puede apreciar un cierto interés por destacar otras facetas de la cultura española a partir de 1898. Es decir, la imagen dominante antes de la pérdida de Cuba estaba teñida por el exotismo recurrente del mundo hispanoárabe, descrito por Washington Irving y plasmado en las acuarelas de David Roberts (Bueno Fidel: 1987, 20); mientras que, gracias al movimiento regeneracionista, se buscaron iconografías más acordes con la nueva imagen que España pretendía mostrar al exterior: un semblante sereno, intelectual y europeo, pero al mismo tiempo auténticamente español.

En la *Description of the Great Exhibition of the World's Industry held in London in 1851* se describe la pobreza del pueblo español a partir de los objetos exhibidos en el pabellón de Paxton: así se destaca la precariedad de una España en decadencia frente al poderío del Imperio Británico (Canogar: 2000, 16). Sin embargo, esta imagen no es del todo peyorativa, ya que en la misma descripción se ensalza el retraso y exotismo de la península como refugio romántico. Así comienza la imagen alhambrista de España en las exposiciones universales, con la réplica que hará Owen Jones en Sydenham del Patio de los Leones (Imagen n. 1.28).

En la Exposición de París, de 1867, Jerónimo de la Gándara reinterpretó la imagen española con un pabellón Neoplateresco (Imagen n. 1.29) que no tuvo ningún éxito debido esencialmente a dos motivos. Por un lado, y en relación con la mirada del “otro”, del extranjero que pretende reconocer la semblanza típica de cada país a través de su arquitectura, este pabellón constituyó un fracaso precisamente por el intento de mostrar una imagen de España que nunca se había exportado internacionalmente, y que por ende, no podía ser apreciada por esa mirada escrutinadora. Por otro lado, el hecho de que este estilo no fuera reutilizado en las exposiciones universales con demasiada frecuencia se relaciona con su proximidad temporal a la revolución *La Gloriosa*, razón por la que se archivó en los anales del olvido como imagen de la revuelta liberal (Fernández de los Ríos: 1878, 100).

En Viena, 1872, Álvarez Capra se sumergió de nuevo en el orientalismo tan demandado en el extranjero con un pabellón Neomudéjar (Imagen n. 1.30), es decir, la castellanización del mundo árabe. En Filadelfia, 1876, la imagen española recuperó nuevamente estos orígenes con un pabellón Neoárabe (Imagen n. 1.31), mientras que en el interior del pabellón principal se llevó la réplica de un arco de triunfo renacentista. De nuevo, en París, 1878, España se dejó llevar por esa visión romántica y mantuvo el estilo Neomudéjar en el pabellón diseñado por Agustín y Manuel Ortiz de Villajos (Imagen n. 1.32). La misma situación se repitió en la Exposición de Amberes de 1885 (Imagen n. 1.33).

El pabellón de Arturo Mérida en París, en 1889 (Imagen n. 1.34), supuso un paso señero al introducir una mezcla de estilos arquitectónicos no utilizados hasta entonces, y que respondían a la revalorización de la época de los Reyes Católicos, ensalzando, a partir del Neogótico, el Neoplateresco y el Neomudéjar, la época del descubrimiento de América y de la unificación de la Península Ibérica. Este pabellón tuvo una influencia trascendental en la concepción de la Plaza de América de la EIA, ya que Aníbal González utilizará los mismos estilos arquitectónicos, aunque desglosados en tres edificios independientes.

Tan sólo cuatro años después, para la Exposición Colombina de Chicago de 1893, se decidió hacer una mera réplica de la Lonja de Valencia (Imagen n. 1.35). La justificación para llevar a cabo su construcción fue que el año de realización de la misma coincidía con la fecha del “descubrimiento” de América por Colón. Por otro lado, el Comisario también quiso subrayar, con este edificio – centro mercantil de la ciudad levantina –, las relaciones comerciales existentes entre España y sus ex-colonias. A la misma feria se llevó otro pabellón dedicado a las manufacturas españolas, en este caso de clara inspiración en la mezquita de Córdoba. De nuevo, imagen hispanoárabe de España.

La Exposición de París de 1900 supuso un momento clave para la iconografía que se utilizará en exposiciones posteriores con el ánimo de destacar la época más gloriosa de la historia de España: la del Imperio y de las Universidades de Salamanca y Alcalá de Henares. Así, José Urioste (Imagen n. 1.36) defenderá el Neoplateresco como estilo nacional, recuperando las formas ya utilizadas por Jerónimo de la Gándara en 1867, para conectar esta iconografía con el nuevo espíritu del Regeneracionismo.

Es interesante destacar cómo, frente al impulso de España por mostrar una imagen culta, europea, pero al mismo tiempo netamente española, nos encontramos con la respuesta de la organización francesa, que construirá, bajo el proyecto del arquitecto francés Dernaz, *La España en tiempos de los moros* (Imagen n. 1.37),

una suerte de síntesis de los tópicos españoles, donde no faltó la silueta de la Giralda de Sevilla y mucho menos el baile flamenco. En este caso, España resultaba tan exótica como la “Calle del Cairo” (Imagen n. 1.38), construida para la Exposición de este mismo año, con personas de origen egipcio como parte del decorado para perfeccionar el sentido de realidad que se podría esperar de este museo del mundo. Cabe señalar que esta idea se repetirá en la EIA al reproducir un poblado de Guinea, con los aborígenes representando danzas y otros roles propios de su cultura.

De este modo, España, tratando de mostrar una imagen nueva, lejos del exotismo y de la pandereta – elementos que no necesariamente deberían ir unidos – fracasará en su empeño debido a la insistente mirada del “otro” que, al no reconocer la esencia española en el estilo Neoplateresco, se dejará llevar por el magnetismo de la imagen estereotipada del proyecto de Dernaz. Como resultado de esta presión, tanto en la Exposición de St. Louis (Imagen n. 1.39), en 1905, como en la de Bruselas (Imagen n. 1.40), en 1915, se recuperará la imagen arquetípica del folklore andaluz y del exotismo de la Alhambra de Granada, respectivamente.

Es importante señalar que la iconografía arquitectónica cobrará un significado nuevo en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, donde se recuperará el estilo Neoplateresco – un estilo que había sido ideado para la mirada extranjera – para utilizarlo dentro del propio territorio nacional. En este caso Aníbal González creará un nuevo programa iconográfico más acorde con el espíritu panhispanista predominante en la EIA, como demostraré más adelante.

La visión de los cronistas españoles en las Exposiciones Universales

Una vez analizados los modelos arquitectónicos utilizados en las exposiciones, es interesante ver cómo los cronistas españoles coetáneos, que visitaron estas ferias y que no estaban necesariamente relacionados con el arte o la arquitectura, valoran la participación española en función de los pabellones

presentados en el extranjero. Frente a estas descripciones, cargadas de subjetividad – muchas veces incluso de auténtica vergüenza ajena –, las crónicas oficiales de los catálogos españoles no dan pie a ninguna lectura más allá de un mero listado de los objetos presentados en las mismas.

De los comentarios recogidos en estas crónicas, me gustaría hacer hincapié en tres temas básicos: la ausencia de juicios de valor sobre la calidad artística de los pabellones; la constante crítica al trabajo llevado a cabo por las comisiones designadas por el gobierno; y finalmente, la frustración de los cronistas al encontrar repetidas una y otra vez, las imágenes estereotipadas de España. De este modo, y en primer lugar, podemos apreciar cómo el acercamiento de estos cronistas a los pabellones de España no refleja un interés artístico en sí mismo:

Siguiendo el orden por el que están formados todos los Palacios en la Calle de las Naciones, corresponde mencionar el de nuestra desgraciada patria, y aun cuando no es de mi incumbencia, ni me considero competente para describirlo, sólo por tratarse de algo de nuestra querida ciudad, no puedo menos de dar algunos detalles de su construcción arquitectónica. (García: 1901, 16)

En segundo lugar, se observa que la mayoría de los cronistas hace una dura crítica a las Comisiones encargadas de exhibir la imagen española, ya que les parece que el resultado de su misión ha sido negligente:

La España representaba en la Exposición, fuerza es decirlo, un papel muy subalterno; pero podía descubrir allí, cualquier mirada escudriñadora, que era en gran parte voluntaria esta humillación. (Yllas y Vidal: 1852, 9)

Estos comentarios estaban inevitablemente unidos a una crítica de la situación política de España en aquella época. Así lo destaca Soriano al hablar de la participación española en la Exposición de París de 1867:

Por desgracia, en España la vida moral de los pueblos ha sido descuidada por todos los gobiernos modernos, y este modo de obrar ha producido la desidia que nos consume y la división que nos devora; perdiéndose con la felicidad individual la prosperidad pública y haciendo que se olvide nuestro brillante pasado entre las miserias políticas del presente. (Soriano: 1868, 32)

Por este motivo insiste en el papel moral que le corresponde a los cronistas, ya que:

[...] no es nuestra misión el comentar, sino el exponer; no es nuestro pensamiento enseñar, sino estimular el amor patrio; no ambicionamos que el

Gobierno nos oiga, sino que el público nos escuche; no deseamos honores ni distinciones, sino que España sea por su trabajo lo que en otros tiempos fue, y que las naciones extranjeras den a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César. (Soriano: 1868, 32)

Uno de los aspectos más lamentables de estas exposiciones, y quizá uno de los más criticados por los cronistas, fue precisamente la frecuencia con la que las Comisiones se dejaban seducir por la imagen tópica de la España de pandereta. Así lo describió Joaquín Costa:

Si alguno de nuestros lectores ha visitado la Exposición Universal, y en ella aquel edificio severo y majestuoso que se llama el Anexo o Pabellón Español, lo primero que se presentaría a su vista fue sin duda un toro disecado con todas las señales de la pica y de las banderillas, de la espada y de la ausencia del yugo. La Comisión General Española obró, en nuestro juicio, con demasiada ligereza, permitiendo la exhibición de este objeto que dio margen a maliciosos improperios y hablillas poco decorosas. (Costa: 1868, 73-74)

Esta imagen arquetípica estaba respaldada no sólo por la mirada extranjera, sino también por los mismos empresarios españoles quienes, animados por la popularidad de estas manifestaciones en el extranjero, enviaban sus proyectos a las Comisiones del Gobierno, destacando la raigambre tradicional de, por ejemplo, las corridas de toros que, según el autor de la propuesta, ya se realizaban en el siglo X (Timoner: 1886).

La crítica de los cronistas se vuelve todavía más amarga en la Exposición de París de 1900, a causa precisamente de ese intento por independizarse de la imagen folclórica y exótica de España a través del Pabellón de Urioste. Sin embargo, frente a la seriedad de la iconografía arquitectónica, la introducción de un tablao flamenco por parte de la organización española, y el espectáculo de *España en tiempos de los moros* llevado a cabo por la francesa, echaron por tierra cualquier intento de transformar la imagen estereotípica de España en el extranjero. Así lo explica Valero de Tornos:

En los bajos de nuestro edificio está instalándose un café, [...] con tablado para cante y baile flamenco. Habremos perdido las colonias; pero la guitarra y la caña, eso nunca. Nos quejamos de que nos crean un país de luna, de majas, frailes y toreros, y lo primero que va a todas partes es el cante flamenco.

Aún se nos permite ser árabes, y por eso la Andalucía en tiempos de los moros, otro espectáculo español del último certamen, se ha visto concurrido en los primeros meses y ha sido también prueba de nuestra cultura. (Valero: 1901, 21 y 61)

Estas críticas se repetirán en las exposiciones en las que, como en St. Louis, en 1905, se recuperó el tópico de la España de pandereta. De ahí la decepción de los comentarios de Redondo, que no sólo afectan a las Comisiones del gobierno español, sino también a los propios organizadores de las Exposiciones:

Ni el deseo de ver cómo traducían los americanos al inglés el ambiente moral de nuestras plazas de toros, ni cómo representaban las escenas más culminantes del populoso barrio de Triana, tuvieron fuerza bastante para hacerme franquear el dintel de aquellas puertas, y sin dejar de preocuparme por lo que podrían decir allí de nosotros, con cierta melancolía me alejé de aquellos lugares. (Redondo: 1905, 36)

A pesar de las críticas recibidas por los cronistas coetáneos, es evidente que para las autoridades en el poder las exposiciones universales constituían una buena propaganda para España, al margen de la mejor o peor gestión llevada a cabo por las Comisiones organizadoras. En mi opinión, la participación de España en la mayoría de estos eventos se debió al interés de subrayar su presencia en el teatro internacional. España, ajena a las características que definen las Exposiciones Universales (la prosperidad, tanto industrial como colonial, y la materialización de la identidad en los pabellones de arquitectura), demuestra su interés por participar en estos eventos aún sumida en una profunda crisis de identidad, y prácticamente desposeída de industria y posesiones coloniales.

La carencia de protagonismo de España en el contexto de las exposiciones universales fue notoria tanto en los textos de los catálogos – publicados por las Comisiones organizadoras que, con el objetivo de dar una imagen general de los países participantes antes de entrar en la descripción de los objetos exhibidos en las exposiciones ponían de relieve la precariedad de España como consecuencia de las guerras internas (Rimmel: 1878, 256)–, así como en los grabados de la época. Sirva de ejemplo esta caricatura de todas las naciones europeas bañadas por el Sena en la Exposición de París de 1900. En esta estampa, en la que se ridiculiza a todos lo

países participantes, España está representada por la joven y frágil figura de Alfonso XIII, coronado por el pabellón español y jugando con un toro, a la sombra del poderoso Guillermo II de Prusia (Imagen n. 1.41).

A mi modo de ver, lo que pretendieron los diferentes gobiernos españoles, entre 1851 y 1929 fue mostrar que, a pesar de la crisis y la decadencia, a pesar de no estar al nivel de la industria y del imperialismo decimonónico de las grandes potencias (Reino Unido, Francia o Alemania), España todavía quería y podía estar presente en estas ferias internacionales. La celebración de las dos exposiciones universales en Barcelona y la internacional de Zaragoza respondió a la necesidad de demostrar que España, con colonias o sin ellas, seguía siendo un país europeo y a la cabeza de un “imperio espiritual”, como demostró en las exposiciones de 1892 y 1905 que analizo en el Capítulo II de esta Tesis Doctoral.

Las Exposiciones Universales en España

Como afirmé más arriba, solamente se celebraron dos exposiciones universales en España, ambas en la misma ciudad, Barcelona, y una internacional en Zaragoza. La primera exposición de Barcelona, de 1888, fue realizada gracias al impulso del empresario Eugenio R. Serrano de Casanova – que concibió la idea tras su visita a la Exposición de Amberes de 1884 –, aunque más tarde fuera apropiada por el Alcalde de Barcelona, Rius i Taulet (Comisión Ciudadana: 1988, 316 y 320). En cualquier caso, la exposición siempre mantuvo una dimensión nacionalista española, tal y como afirmó José Coroleu, presidente del Ateneo de Barcelona:

Muchas, muchísimas veces se ha tildado a Cataluña de particularista; muchas, muchísimas veces se ha motejado a Barcelona de egoísta [...] y sin embargo, Barcelona ha celebrado la primera Exposición Universal Española. (Coroleu en VV.AA.: 1889, 9)

En su opinión, la Exposición de Barcelona de 1888 era la mejor forma de demostrar que España sí estaba a la altura del escenario europeo, y que España era mucho más que el tópico de la pandereta:

España, a causa de su peculiar situación en el continente europeo, y de su escasa importancia política y mercantil, es poco visitada por los extranjeros y esto, unido al desventajoso concepto en que se nos tiene por el prolongado período de decadencia que hemos pasado, hace que, por punto general, nos crean allende los Pirineos, mucho más atrasados de lo que en realidad estamos.

No se trata, señores, de una frívola jactancia, sino de pagar una deuda de agradecimiento. Se trata de probar a nuestros amigos de allende los Pirineos, que España es una nación hidalga y Barcelona dechada de cortesía, justificando con hechos la fama que nos dieron las historias. (Coroleu en VV.AA.: 1889, 12 y 22)

Las razones que motivaron la celebración de susodicho evento son varias.

En primer lugar, y siguiendo las palabras de Coroleu, cabe destacar la necesidad de demostrar al resto de Europa que España podía albergar una exposición en su territorio. Cabe recordar que Madrid siempre tuvo en mente el proyecto de celebrar una exposición universal en la capital española. En 1852, el Conde de San Luís quiso emular el ejemplo de Gran Bretaña tras su visita a la exhibición de Londres; O'Donnell también pensó en la organización de una muestra hispano-portuguesa; por último, durante el Sexenio Revolucionario se promovió la idea de celebrar una exposición universal en 1874, aunque ésta última tampoco tuvo éxito (Díaz y Pérez: 1872, 15-20). La inestabilidad política imposibilitó la celebración de ninguna de estas iniciativas, motivo que hizo exclamar al Catedrático y Diputado Gumersindo Vicuña: "Ojala estuviéramos preparados convenientemente para tamaña empresa!" (Vicuña: 1878, 297).

En segundo lugar, la exposición de Barcelona de 1888 asumió un contenido simbólico muy importante que llegó a ser incluso contradictorio. Por un lado, y de nuevo subrayo las palabras de la primera cita de Coroleu, Barcelona estaba representando a toda la nación española, demostrando así su unidad con la misma. Pero por el otro, no debemos olvidar el valor simbólico del emplazamiento de la exposición, sobre las antiguas murallas de la Ciudadela, fortificación erigida por Felipe V para contener las revueltas de los barceloneses en 1714. Tal era el valor simbólico de este barrio que, tras la revolución de 1868 la fortaleza se convirtió en parque público, como recuerda la placa conmemorativa del mismo: "La tiranía de

Felipe V, primer Borbón, levantó la Ciudadela. La libertad, al arrojar de España al último Borbón, la derriba” (Vázquez: 2002). Así es como describe su importancia Antonio García Llansó, en su estudio sobre la Exposición de 1888:

Destruida la temida fortificación [...] símbolo de tiranías pasadas, la ciudad trató de olvidar hasta la memoria de sus antiguas amarguras y borrar el recuerdo perenne de la historia de sus funestas guerras, convirtiendo en jardines, en lugar de recreo y de paz el que ayer era la genuina representación de la guerra. (García Llansó: 1888, 20)

La Exposición de Barcelona de 1888 fue, también, testigo de la plasmación de la identidad catalana a través del neogótico. El arquitecto Domènech i Montaner, tanto en su obra escrita (“En busca de una arquitectura nacional”) como en la construida, dio buena muestra de la existencia de un nacionalismo arquitectónico catalán. Los mejores ejemplos construidos de estas teorías nacionalistas serán los pabellones que Domènech diseñó para la Exposición Internacional de Barcelona de 1888. En ellos, Domènech plasmó sus convicciones políticas sobre la afirmación de la catalanidad apoyada en su “glorioso pasado medieval” (Borrás: 1971, 15). Su obra más emblemática en el recinto expositivo será el *Café-Restaurante Castillo de los Tres Dragones* (actual Museo Zoológico), en donde ensayó los conceptos espaciales del gótico catalán: concepción única del espacio interno y gran sobriedad de los paramentos (Imagen n. 1.42).

Es muy interesante la trayectoria de este arquitecto ya que, a pesar de que en sus inicios estuviera más cerca de los ideales arquitectónicos promulgados por el arquitecto-conservador y teórico francés, Viollet-le-Duc, del que es muestra el Café de la Exposición de 1888, más adelante se convertirá en uno de los pioneros de la arquitectura modernista, junto con Gaudí, como se puede observar en su obra El Palau de la Música, de 1908 (Dent Coad: 1995, 58-61).

La siguiente convocatoria de una muestra internacional en territorio español fue la Exposición Hispano-Francesa de 1908 en Zaragoza. Desde 1902 el Ayuntamiento estaba calibrando la posibilidad de celebrar un evento en conmemoración de los Sitios de Zaragoza de 1808. Sin embargo la primera

propuesta formal vino de la mano de un industrial, Basilio Paraíso. Su proyecto consistía en realizar una exposición internacional, que no universal, ya que tan sólo sería invitada Francia. De hecho la intención última de ésta era promover la reconciliación entre España y Francia, relación beneficiosa que promovería el progreso y el comercio en España. Su primer proyecto fue rechazado, pero cuando fue finalmente aceptado se le otorgó libertad absoluta de acción. El resultado fue una muestra de corte internacional, con pabellones dedicados a la agricultura, la alimentación, la mecánica, las industrias químicas, el arte retrospectivo, las bellas artes, la pedagogía, la economía social, la higiene y otras industrias diversas (Forcadell: Zaragoza, 2005).

El plan urbanístico de la exposición, así como la mayoría de los pabellones fueron realizados por el arquitecto municipal Ricardo Magdalena, seguidor de Viollet-le-Duc en su primera época, pero modernista al igual que Doménech i Montaner en la época que nos ocupa. La mayoría de los edificios eran de carácter temporal y estilo modernista. Sin embargo, el pabellón francés, a pesar de albergar una exposición de automóviles y otros avances industriales, fue construido en estilo Rococó, al igual que el actual Museo Provincial de Zaragoza, Palacio de los Museos en la Exposición (Imagen n. 1.43) que, todavía inmerso en la tradición historicista de los pabellones de las exposiciones universales, se inspiraba claramente en el Renacimiento español.

La Exposición de Barcelona de 1929 volvió a hacer uso de los mismos elementos prototípicos de las exposiciones universales que ya habían sido ensayados en la exhibición de 1888. De hecho, al formar parte de la Exposición General Española – denominación bajo la que se unificaban la de Sevilla, Iberoamericana, y la Internacional de Barcelona – su organización y disposición se mantuvieron muy cerca de los lineamientos europeos. De esta manera mantuvo el carácter de universalidad, por una parte, al invitar a países de todo el mundo, y por la otra, al acoger en su seno la exhibición de todos los progresos industriales.

Obviamente la tercera premisa del imperialismo no podía ser cubierta tras la independencia de las colonias. De hecho ni siquiera las repúblicas latinoamericanas participaron en la misma ya que se habían comprometido con anterioridad con la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

Al igual que la exposición hispalense, la muestra de Barcelona encontró varios problemas antes de hacer realidad la inauguración de la misma. En 1929 habían pasado ya quince años desde que Francesc Cambó y Joan Pich habían empezado a promover, en 1913, la realización de una Exposición Internacional de Industrias Eléctricas. Se pretendía inaugurar ésta en 1917, pero con motivo de la primera Guerra Mundial hubo de ser retrasada unos años (Guía Oficial: 1929, 45). Finalmente fue el interés de la Dictadura de Primo de Rivera por llevar a cabo la Exposición General Española el que finalmente impulsó la celebración de la Exposición Internacional de Barcelona.

El emplazamiento elegido fue Montjuïc, donde se empezaron las obras en 1914, siguiendo el proyecto urbanístico monumental historicista de Puig i Cadafalch. El resto de los edificios fueron construidos por diferentes autores en diferentes estilos, entre los que predominaron las notas historicistas, como la neobarroca fuente de la Plaza de España, de Josep Maria Jujol, el neorrenacentista Palacio de Artes Gráficas de Ramón Durán y Pelayo Martínez, y especialmente el Palacio Nacional (hoy Museo Nacional de Arte de Cataluña, MNAC) de Pere Cendoya y Enrique Cata, obra ecléctica en la que se combinan el clasicismo y el estilo churrigueresco (Imagen n. 1.44). Pero también hubo cabida para la arquitectura de corte regionalista, como el Palacio de Agricultura (Imagen n. 1.45) de Manuel Mayol Ferrer y Josep Maria Ribas Casas o el Pueblo Español (Imagen n.1.46).

Manuel Guardia y Albert García Espuche explican que la Exposición de Barcelona de 1929 debe ser valorada simplemente como una iniciativa urbana, y por este motivo no debe ser comparada con proyectos estatales de grandes naciones como Francia o Reino Unido (Guardia y García en Sánchez Mantero: 1994, 35). De

hecho, las dos exposiciones celebradas en Barcelona (1888 y 1929) fueron promovidas por la ciudadanía, por lo que desarrollaron un programa más centrado en el ámbito regional que internacional. Evidentemente, a partir del golpe de estado de Primo de Rivera, con una política claramente anticatalanista, la Exposición de 1929 adoptó un carácter más nacional (Guardia y García en Sánchez Mantero: 1994, 39). De esta manera, cabe subrayar que el espacio que acogió mayor número de visitantes en esta exposición fue el Pueblo Español, donde se ensayó una suerte de síntesis de todas las arquitecturas regionales que alberga España, donde la mirada del otro podía distinguir:

algo más sutil, más íntimo, más humano, en su fondo. El tipismo, el sabor local, el ambiente, lo más difícil de realizar se logró de manera tan perfecta, que si por algo maravilla el Pueblo Español es porque a pesar de la gente exótica que lo invade sin cesar, tejiendo a su paso una guirnalda de elogios inconcretos, conserva su propia esencia pueblerina, la 'fragancia del vaso'. (Sainz: 1929, 17)

Y que:

Después de estas exposiciones es de creer que los literatos extranjeros que todavía hacen 'color' a costa nuestra, se tendrán que resignar a conceder que hacemos algo más que corridas de toros. (Sainz: 1929, 5)

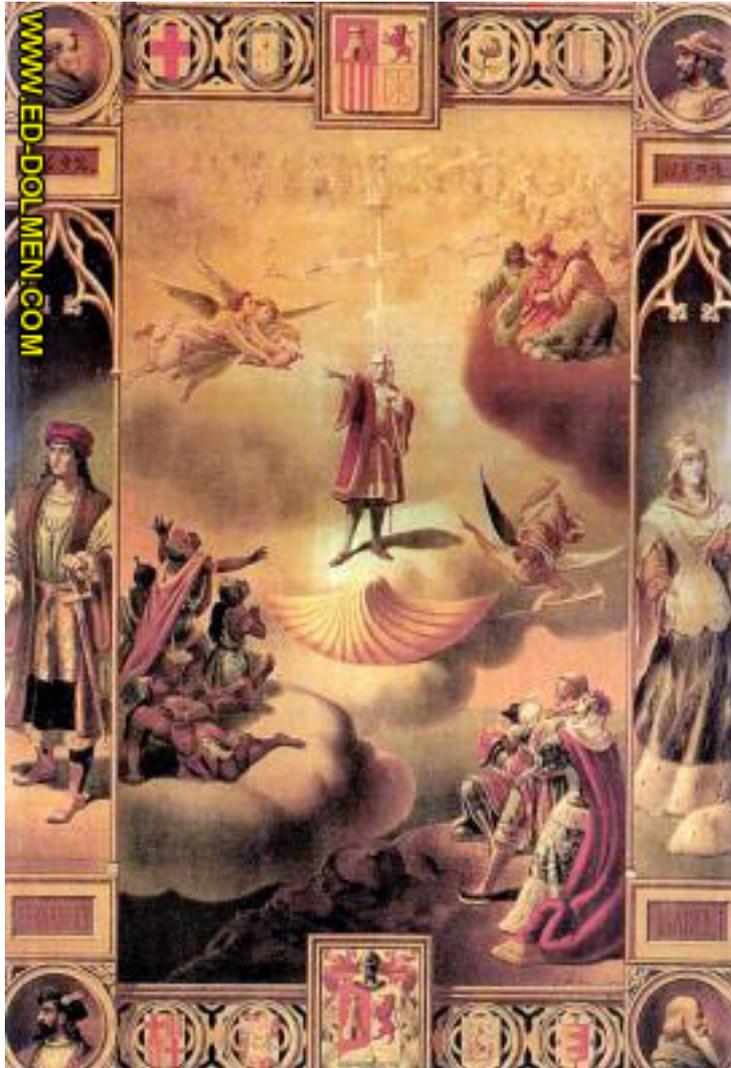
Precisamente, a través de la celebración de estas dos Exposiciones paralelas, el régimen de Primo de Rivera quería mostrar al mundo que, por un lado "la principal finalidad de la Exposición de Sevilla no (era) otra que la de afirmar, más todavía, la unión espiritual entre España y sus hermanas de América" (Cruz en UIA: 1929: XXI); y que por el otro,

Movió los elementos organizadores de la Exposición Internacional de Barcelona el nobilísimo afán de enaltecer a España, hoy en pleno resurgimiento, ofreciendo al mundo una muestra cabal de su riqueza y vitalidad [...] mostrándose al mundo como un país tranquilo, laborioso, próspero, que, dueño de un gloriosísimo pasado, se apresta a colocarse al nivel de las naciones más adelantadas. (Marqués de Fronda en UIA: 1929, XXXV)

De esta manera también lo entendió Juan Valero de Tornos, quien afirmó que la exposición de Barcelona había dejado en muy buen lugar a España, que a través de la visita de distintos reyes y dignatarios "dejaron en Europa una tarjeta, por la que

nos dimos a conocer como pueblo culto, trabajador e industrial” (Valero de Tornos: 1901, 16). Es decir, una imagen bien distinta de la que España exportó durante el siglo XIX en las Exposiciones Universales celebradas en Europa y América.

Capítulo II. España y América



Cartel del Centenario del Descubrimiento de América reproducido en la página web <http://artehistoria.com> (14/3/2007)

Parte I: España y América. El regeneracionismo y el fomento del Panhispanoamericanismo. El Panhispanismo y la idea de "raza". El panamericanismo. El Panlatinismo

Parte II: España y América en los eventos celebrados en España. La UIA. El Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, 1892. Tercer Centenario de la publicación de El Quijote, 1905. El Congreso de Americanistas, 1892 y el Congreso Económico y Social de Madrid, 1900

Parte I: España y América. El regeneracionismo y el fomento del Panhispanoamericanismo. El Panhispanismo y la idea de "raza". El panamericanismo. El Panlatinismo

Durante la segunda mitad del siglo XIX, como consecuencia de la combinación de tres hechos históricos íntimamente relacionados entre sí – la independencia de las colonias españolas en América, la decadencia de España fruto de la desintegración de su imperio, y la amenaza imperialista de los Estados Unidos –, se forjaron nuevas relaciones entre España y América basadas, por una parte, en elementos espirituales, tales como la lengua o la idea de “raza”, y por la otra, de forma paralela, en el desarrollo de los intercambios comerciales. Este acercamiento se produjo especialmente a partir de 1866, cuando España reconoció las nuevas repúblicas latinoamericanas³ y desistió en sus ansias de reconquistarlas. De esta manera fue posible establecer nuevos lazos entre la ex-metrópoli y sus antiguas colonias (Zea y Santana: 2001, 6).

España se acercó a América a través de dos corrientes que, a pesar de compartir ciertos elementos, demuestran dos formas muy distintas de aproximación a las excolonias. Por un lado, el **panhispanismo**, de corte conservador, trataba de

³ España reconoció la soberanía e independencia de sus excolonias a través de la firma de tratados de comercio: con México, en 1836; con Ecuador, en 1840; con Chile, en 1844; con Venezuela, en 1845; con Bolivia, en 1847; con Costa Rica, en 1850; con Nicaragua, en 1850; con Buenos Aires, en 1851; con Santo Domingo, en 1855; con Guatemala, en 1863; con el Perú, en 1865 y con el Salvador, en 1865. (Céspedes: 1893, 138).

recuperar el papel de liderazgo del que España había gozado en los últimos siglos en América, entendiendo todo el proceso de las independencias como “meras rencillas familiares entre madre e hijas” (Quesada: 1900, 18). Por el otro, el **panhispanoamericanismo**, de tendencia liberal, estaba avalado por los llamados **regeneracionistas**, escritores, políticos e intelectuales que, conscientes de la debilidad política de España en el contexto internacional, fomentaron un movimiento de introspección de la nación española, del ex-imperio del que surgieron las repúblicas latinoamericanas para favorecer un contacto más espiritual con América, basado en la lengua.

Si bien España demostró claramente su interés por recuperar las relaciones con América, ya en clave liberal o conservadora, en el contexto latinoamericano la respuesta se desglosó en varias actitudes: por un lado, fue posible encontrar reacciones positivas tanto al panhispanismo como al panhispanoamericanismo, es decir, de restauración de los vínculos con España dentro de unos cánones más o menos liberales o conservadores. Pero por el otro lado, es interesante observar el fenómeno opuesto, de clara negación de todo lo relacionado con la antigua metrópoli. Así tomaron fuerza tres corrientes distintas: el indigenismo, el panamericanismo y el panlatinismo. El movimiento **indigenista** tuvo un especial protagonismo en el contexto mexicano, en el que me detendré más adelante al analizar el Pabellón de México en la EIA de Sevilla en el Capítulo V.

En Estados Unidos surgió asimismo otra forma de entender las relaciones entre España y sus excolonias: el **panamericanismo**. Esta corriente estaba íntimamente ligada a la Doctrina Monroe y al lema “América para los americanos”, totalmente en contra de cualquier intervención o relación entre España y América. Con el tiempo esta Doctrina se confundió con las tendencias imperialistas de EE.UU. que transformaron la Doctrina Monroe en “América para Norte América”, como se justificaría en el Roosevelt Corollary de 1904. Este nuevo lema motivó la incredulidad de los latinoamericanos, empujándoles a participar del panhispanismo o

panhispanoamericanismo en aras de frenar la conquista de América central y del sur por parte de los EE.UU.

Por último, cabe mencionar el **panlatinismo**, íntimamente vinculado con el imperialismo de Napoleón III y el uso del nuevo término “latino” aplicado al continente americano. La difusión de este vocablo surgió de forma paralela en América y en Francia: por un lado, varios intelectuales latinoamericanos lo usaron como vocabulario estratégico frente a España y Estados Unidos y sus respectivos panhispanismo y panamericanismo; por el otro, Francia promovió el uso y difusión de “latino” en aras de demostrar su liderazgo cultural en América (Aillón en Granados y Marichal: 2004, 74).

El Regeneracionismo y el fomento del Panhispanoamericanismo

En el ámbito español, entre la época de las independencias americanas y 1929, se observa la necesidad de crear o recrear una nueva identidad en España: fue el regeneracionismo el que impulsó esta revisión y reformulación de España. Este movimiento tomó forma después de 1808, tras su propia guerra de independencia, aunque alcanzó mayor protagonismo con la así llamada Generación del 98. Los regeneracionistas analizaron España como una potencia enferma o en decadencia, una nación en plena desintegración, tanto en su imperio como en la propia metrópoli. De ahí que la regeneración se buscara en dos ámbitos: la recreación de la identidad española en torno a Castilla, y la unión con América en términos de igualdad, a través del comercio y la interacción intelectual, demostrando, de esta manera, su filiación con el panhispanoamericanismo.

En España se puede hablar de la existencia de movimientos regeneracionistas en tres épocas distintas: la primera se produjo en torno a la Constitución de 1812; la segunda tomó forma durante el Sexenio Democrático; mientras que la tercera se desarrollaría entre la polémica Generación del 98 y la del

14. En todos los casos, este movimiento apoyado por intelectuales y políticos liberales, se basaba en la *regeneración*, es decir:

[...] el restablecimiento y mejora de una cosa que se había deformado y degenerado, y esta cosa no era otra sino la nación española, con un espíritu e instituciones genuinas cuyo restablecimiento y regeneración se propusieron tanto los liberales de Cádiz como los revolucionarios del 68 o los regeneracionistas del fin de siglo. (Pérez Garzón en Morote: 1997, 25)

Los regeneracionistas que repensaron España durante el Sexenio se vieron influidos por el contexto de una Europa sumida en una crisis tanto religiosa como existencial, consecuencia del fracaso del positivismo (Véase Sánchez Illán: 2002). De la misma manera cabría destacar el impacto, en los regeneracionistas españoles, de otro regeneracionismo, el francés, surgido tras la derrota ante Prusia en Sedán, en 1870. El análisis de la situación acometido por políticos e intelectuales franceses, llevó a la conclusión de que la única forma de recuperación de Francia era seguir el ejemplo de la nueva nación victoriosa: Alemania, tal y como se puede entender de las dos obras centrales del regeneracionismo francés: *La réforme intellectuelle et morale*, de Ernest Renan y *Les origines de la France contemporaine*, de Hippolite Taine (Cacho Viu: 1997, 99).

En el caso español, fueron los intelectuales, entendiendo como tales a "those who are regarded as possessing some kind of 'cultural authority', that is, who deploy an acknowledged intellectual position or achievement in addressing a broader, non-specialist public" (Collini: 2006, 47), quienes, como explicó Unamuno en 1898: "no somos más que los llamados, con más o menos justicia, intelectuales y algunos hombres públicos, los que hablamos ahora a cada paso de la regeneración de España" (citado en Fox: 1988, 21). Stephen Roberts, por su parte, también hace hincapié en el protagonismo de los intelectuales en el debate sobre la nación y la identidad nacional en España, y subraya de manera especial la figura de Miguel de Unamuno como "el primer intelectual moderno en España, el pionero que contribuyó a configurar este concepto y a cimentar este término" (Roberts: 2005, 258 y 271).

Esta última etapa del regeneracionismo está relacionada íntimamente con el Desastre de 1898, un hecho histórico que ha trascendido en la actualidad al ámbito de la mitología, hasta el punto de considerarse que la pérdida de las colonias fue una auténtica catástrofe a nivel nacional. Sin embargo, es interesante destacar que varios historiadores económicos han demostrado que el desastre militar o político de 1898 no trajo como consecuencia una crisis económica, sino todo lo contrario, ya que reactivó la economía al reintroducir el capital indiano en España (ver Álvarez Junco en Pan-Montojo: 1998, 410). Por este motivo es posible establecer hasta tres lecturas diferentes sobre la recepción del Desastre en la sociedad española a través de la prensa de la época. Frente a la Guerra de Cuba, desencadenante último del Desastre, parte de la población española mostró su apoyo a la patria; otra parte se opuso firmemente a la guerra, mientras que otro sector de la población se mostró indiferente ante la misma (ver Pérez Ledesma en Pan-Montojo: 1998, 91-92). Sin embargo, la imagen que los intelectuales ofrecieron de España era siempre la de:

Un país atrasado. Estado corrupto. País pobre. País sin agua y suelo pedregosos. País sin industria. País desigual. Pero sobre todo país de políticos nefastos. Y, por tanto, país de eunucos, impotentes para dar un golpe de timón a la suerte colectiva, a la pobreza, al declive. (Pan-Montojo: 1998, 261)

Este clima de pesimismo, tanto en el ambiente intelectual como en el literario, se materializó en la llamada Literatura del Desastre, entendiendo por ésta la relacionada con la Generación del 98 así como la inmediatamente anterior, literatura que ya intuía el desencadenamiento del mismo. Un buen ejemplo de estos escritos sería *La moral de la derrota* (1900) de Luis Morote (1862-1913). En su análisis sobre España, Morote destaca que los “instintos de destrucción y de aniquilamiento nacional, van inseparablemente unidos a la raza española”, y por eso “América continúa la triste historia de devorarse a sí misma” (Morote: 1997 [1900] 110). En cualquier caso, frente al pesimismo con el que entiende la debilidad de la raza, explica la importancia de la lengua, del espíritu de la “raza”, como elemento de unión entre España y América, un nexo al margen de las relaciones políticas:

Nuestra habla, cultura, arte, genio y espíritu de raza, eso perdurará y será la razón de ser en el planeta de una España, la más grande España, patria moral y mental de dieciocho nacionalidades, de casi todo un continente, de un mundo separado de nosotros, políticamente, pero queriendo y pensando las mismas cosas que su madre augusta, pues al hablar, al escribir, al rezar, al cantar, al amar, habrá de hacerlo en castellano. (Morote: 1997 [1900] 262)

Tras el Desastre, España necesitaba repensarse y reconstruir su identidad ya que, del “Imperio donde no se ponía el sol” no quedaban más que los restos de Marruecos y Guinea Ecuatorial. Siguiendo el ejemplo de regeneración de Francia tras la derrota de Sedán, los intelectuales españoles se dejaron guiar por autores como Ernest Renan y su conferencia en la Sorbona, el 11 de marzo de 1882, bajo el título de “*Qu’est ce que une nation?*”. Según Renan era fundamental que la nación se basara en “un fait tangible: le consentement, le désir clairement exprimé de continuer la vie communed” (Renan: 1882). Por lo tanto, si América no quería seguir formando parte del Imperio hispánico, España debía convencerse a sí misma, en la época de los incipientes nacionalismos, de que “España”, como nación, existía, aunque sólo fuera en torno a Castilla, tal y como lo entendieron Maurice Barrés y los escritores del 98 (Sánchez Illán: 2002, 45).

Conscientes de la diferencia entre nación y estado – la nación es la comunidad de personas que comparten elementos comunes, tales como la lengua, la raza, la religión, la historia; el estado es una entidad construida a partir de vínculos impuestos que pretenden defender y controlar la misma (Mar-Molinero y Smith: 1996, 72) –, los políticos e intelectuales españoles impulsaron una nueva identidad basada en la comunidad cultural de la lengua, la “raza”, la religión y la historia, en la que había cabida para las excolonias.

Para los intelectuales y liberales, por lo tanto, las bases de las relaciones con América estaban claras. Así lo demostró Juan Valera (1824-1905) en sus *Cartas Americanas*, donde hizo hincapié en la inviabilidad de mantener alianzas ni confederaciones que tuvieran un fin político práctico; aunque consideraba, al mismo tiempo, que esta razón no era óbice para dejar de subrayar la validez de:

Reanudar sus antiguas relaciones, en estrechar y acrecentar su comercio intelectual y en hacer ver que hay en todos los países de lengua española cierta unidad de civilización que la falta de unidad política no ha destruido. (Valera: 1942, 1656)

Valera puso de manifiesto su interés por reanudar las relaciones con Latinoamérica especialmente a través de su papel en el cuarto Centenario del Descubrimiento de América, cuando ejerció de director de la revista homónima entre 1892 y 1894. Pero quizá el papel más importante de Valera fue el de publicista de obras literarias americanas a través de su trabajo como crítico literario. Consciente de la importancia de la lengua como elemento de cohesión entre España y América, alabó las acciones de la Real Academia de la Lengua en su difusión por América, que en 1864 ya tenía seis académicos correspondientes en el continente americano, y que fue estableciendo, a partir de 1873, Academias correspondientes en Bogotá, Ecuador, México, El Salvador, Venezuela, Chile y Perú, acallando así las quejas sobre la superioridad de España en lo que se refería a la lengua (Sepúlveda: 1994, 41).

Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) demostró también un claro interés por renovar las relaciones entre España y América. El presidente de la República Argentina, Figueroa Alcorta, le concedió unas tierras en Río Negro en donde establecería la Colonia Cervantes con la idea de “perpetuar su nombre en el país por una eternidad” (Macarro en Sánchez Mantero: 1994, 102), en este caso, a través de la arquitectura.

Miguel de Unamuno (1864-1936) es, sin duda, la figura de referencia fundamental en este período, y buen ejemplo del interés demostrado por los intelectuales liberales en mantener relaciones con América. Partiendo del análisis de una España en decadencia llegó a establecer un vínculo común entre ambas orillas del Atlántico basado en la lengua española, defendiendo que “la lengua es la sangre del espíritu” (Unamuno: 1958 [1911], 834). Debido a la relevancia de la lengua España no debía ser vista por América como la metrópoli o madre patria, sino como una hermana espiritual, ya que:

¡*Tierra!*, así, en robusta entonación castellana, ¡*tierra!* debió ser la primera palabra que oyó silenciosa América al abrirse a nuestro mundo, y en el seno del verbo de que brotó esa palabra ha de fraguarse la hermandad española (Unamuno: 1958 [1899], 789).

En torno al casticismo es la obra en la que Unamuno desglosa sus pensamientos sobre España. Escrito como artículos entre febrero y junio de 1895, y publicado finalmente en 1902, esta obra señala tres elementos en los que basar la identidad española: el 2 de Mayo, “en todos los sentidos la fecha simbólica de nuestra regeneración” (Unamuno: 1983 [1895] 17); la lengua castellana y el Quijote, “que debe ser nuestro evangelio de regeneración nacional” (Unamuno: 1983 [1895] 26); y la vida intrahistórica, que “es la sustancia del progreso, la verdadera tradición” (Unamuno: 1983 [1895] 27). Estos elementos, eran los llamados a regenerar España:

Un país pobre donde no hay harina, todo es mohína. La pobreza económica explica nuestra anemia mental; las fuerzas más frescas y juveniles se agotan en establecerse, en la lucha por el destino. Fue grande el alma castellana cuando se abrió a los cuatro vientos y se derramó por el mundo, luego cerró sus valvas y aún no hemos despertado [...] Su ruina empezó el día en que gritando: “¡mi yo, que me arrancan mi yo!”, se quiso encerrar en sí. (Unamuno: 1983 [1911] 134 y 141)

Por eso Unamuno pretende abrir España al mundo, a Europa y a América: entiende que es necesario “abrir de par en par las ventanas al campo europeo para que se oree la patria” (Unamuno: 1983 [1911] 143), y al mismo tiempo demuestra que América forma parte de la identidad española gracias a un elemento crucial: la lengua castellana. Unamuno lo explicaba de esta manera:

Porque del latín brotó en España más de un romance, pero uno entre ellos, el castellano, se ha hecho lengua nacional e internacional además, y camina a ser verdadera lengua española, la lengua del pueblo español que va formándose sobre el núcleo castellano. (Unamuno: 1983 [1911] 43)

Es por este motivo por el que Unamuno estaba en contra del cultivo del catalán y el euskera en el territorio español, porque en su opinión esta actitud demostraba una regresión a la época medieval de los cantones (Roberts: forthcoming). Del mismo modo mostraba su desacuerdo en lo referente al uso que en ocasiones se hacía del

castellano en Latinoamérica, como la incoherencia de ciertas publicaciones que se limitaban a buscar y destacar las diferencias entre el castellano de España y de Argentina (Unamuno: 1958 [1911]); o el inapropiado uso de la “x” en “México”, uso que no consideraba más que un mero “desahogo infantil” (Unamuno: 1958 [1898] 786).

Unamuno pretendía establecer una comunicación entre España y las repúblicas de la América española basada en el castellano, la lengua común a todas ellas:

Y así hoy, cuando aseguradas nuestras sendas independencias nacionales, las de los pueblos de nuestra habla, sentimos la necesidad vital de asegurar y consolidar nuestras sendas personalidades colectivas y comunes, nos vemos forjados a fundarlas sobre una Interpopular hispánica, sobre una hispanidad común (Unamuno: 1958 [1935] 917).

El interés de Unamuno por América se hizo patente a través de sus amistades con escritores latinoamericanos, como Rubén Darío, Ricardo Rojas o Alfonso Reyes, así como a través de sus colaboraciones en las publicaciones periódicas *Nación* y *Caras y Caretas* de Buenos Aires (entre 1899 y 1935) y en *La Lectura* de Madrid (entre 1901 y 1906), donde escribía críticas literarias de obras hispanoamericanas (García Blanco: 1964, 8-21). Por estos motivos debemos incluir a Unamuno no sólo dentro del regeneracionismo, sino también dentro de la corriente liberal del panhispanoamericanismo.

Preocupado por los asuntos relativos a las relaciones entre España y América, Unamuno también tomó partido en las polémicas sobre el término idóneo a utilizar para referirse a las antiguas colonias españolas: íberas, latinas o hispanas. En su opinión el término más acertado era “Hispanoamérica” ya que alude al concepto histórico geográfico de Hispania, que incluye España y Portugal (Unamuno: 1958 [1913] 859), descartando “Latinoamérica” ya que “han inventado eso de latinoamericanos por la razón pobrísima de que nadie sabe que sea eso de latinos” (Unamuno: 1958 [1913] 859). Según Unamuno los pueblos hispanos

estaban más cerca de la raza germana que de la latina, y por esa razón sería una “locura querer latinizarnos torciendo nuestro natural (Unamuno: 1958 [1913] 859).

Firme en sus convicciones acerca de la unidad entre España y América basada en la lengua española, reniega de la retórica y “vaciedad del iberoamericanismo oficioso” que sólo busca mercados en América, sin ofrecer reciprocidad (Unamuno: 1958 [1919] 881), una hipocresía de corte panhispanista y conservadora, que estaba avalada por la celebración de la Fiesta de la Raza, un acto errado, ya que, en su opinión:

La fiesta de la raza espiritual española no debe, ni puede tener un sentido racista material – de materialismo de raza –, ni tampoco un sentido eclesiástico – de una u otra iglesia –, y mucho menos un sentido político. Hay que alejar de esa fiesta todo imperialismo que no sea el de la raza espiritual encarnada en el lenguaje. Lenguaje de blancos, y de indios, y de negros, y de mestizos, y de mulatos; lenguaje de cristianos católicos y no católicos, y de no cristianos, y de ateos; lenguaje de hombres que viven bajo los más diversos regímenes políticos (Unamuno: 1958 [1933] 911).

Unamuno también se acercó a Latinoamérica a través de la crítica literaria, como cuando abordó el texto *Ariel* de José Enrique Rodó. Si bien esta obra se convirtió en la bandera de los pueblos latinoamericanos en contra de los EE.UU., y fue alabado por intelectuales españoles tales como Clarín o Altamira, en la opinión de Valera y Unamuno, Rodó se alejaba de la tradición literaria española para caer en las redes del modernismo francés (ver Roberts en San Román: 2001, 70-73). Sin embargo, y a pesar de estas críticas, Unamuno y Rodó mantuvieron una relación epistolar entre 1900 y 1916, donde demostraron su interés por encontrar sus puntos de encuentro, llegando a la conclusión de que ambos buscaban la misma “idealidad” espiritual: otorgaban el mismo protagonismo a la juventud y proclamaban la necesidad de una tutela gubernamental ejercida por los intelectuales (ver Roberts en San Román: 2001, 78-86).

El uruguayo José Enrique Rodó (1872-1917) se convirtió, en aquella época, en el protagonista del panhispanoamericanismo en el continente americano. Su obra, *Ariel*, publicada en 1900, transcribió los sentimientos antiamericanos de sus

contemporáneos como respuesta a la amenaza constante de imperialismo sobre las nuevas repúblicas. Haciendo uso de los personajes de *La Tempestad* de Shakespeare, identificaba Hispanoamérica con el personaje de Ariel:

Triunfante, significa idealidad y orden en la vida, noble inspiración en el pensamiento, desinterés en moral, buen gusto en arte, heroísmo en la acción, delicadeza en las costumbres. Vencido una y mil veces por la indomable rebelión de Calibán, proscrito por la barbarie vencedora, asfixiado en el humo de las batallas, manchadas las alas transparentes al rozar el “eterno estercolero de Job”, Ariel resurge inmortalmente... Su benéfico imperio alcanza, a veces, aun a los que le niegan y desconocen. (Rodó: 1991 [1900] 152-153)

Rodó, de esta suerte, apelaba a la juventud hispanoamericana para contrarrestar los peligrosos efectos que el utilitarismo de EE.UU. estaba ejerciendo sobre el centro y sur del continente americano. Por eso les rogaba que se defendieran contra la tiranía del utilitarismo, la esclavitud del espíritu (Rodó: 1991 [1900] 63). El poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) ya se había hecho eco de este personaje en su artículo “El triunfo de Calibán”, publicado el 20 de mayo de 1898, en el que afirmaba que:

La raza nuestra debiera unirse, como se une en alma y corazón, en instantes atribulados; somos la raza sentimental, pero hemos sido también dueños de la fuerza. El sol no nos ha abandonado y el renacimiento es propio de nuestro árbol secular (Darío: 1898)

Estas palabras de Darío ponen de manifiesto un nuevo interés de las repúblicas americanas por España. El año 1898 demostró de manera grandilocuente que España no suponía en forma alguna una amenaza, mientras que EE.UU. se convertía en el enemigo común tras su ataque a la “hidalga y hoy agobiada España” (Darío: 1898). Según el escritor mexicano Alfonso Reyes (1889-1959), tras la guerra y especialmente la derrota española, era necesario aproximarse “al Imperio Ibérico, que podemos llamar místico, considerándolo como una cruzada que se realizó, que engendra vida, que crea naciones”, olvidando el dominio político para recordar únicamente “la novedad histórica: el orbe ibérico” (Reyes: 1933, 33).

Es entonces cuando se extiende una nueva mitología sobre España, ajena a la Leyenda Negra de la conquista, de la Inquisición, para mostrar una imagen más

espiritual basada en el personaje del Quijote frente al capitalista Sancho (Balfour en Mar-Molinero y Smith: 1996, 115). Y aunque en ocasiones el quijotismo se aplicaba despectivamente en referencia a los deseos imposibles y empresas sin éxito, regeneracionistas como Santiago Ramón y Cajal entendieron el quijotismo como una esencia altruista, apasionada y desinteresada, necesaria para la regeneración y prosperidad de la nación (Tzitsikas: 1988, 19 y 24). Así es como lo resume el literato chileno Fernández Pesquero:

Los pueblos iberoamericanos son hijos de naciones todo luz, todo feracidad, todo alegría y, por lo tanto, todo fe e idealismo. La raza del Quijano halló un campo fértil en los sembrados aborígenes de razas autóctonas llenas de tradiciones y de arrostos legendarios por su valor y talento, desde sus culturas aztecas e incaicas predominantes en casi toda la flor del continente. (Fernández Pesquero: 1931, 229)

Es por este motivo, por esta inevitable conexión con España, por la que varios escritores latinoamericanos analizaron también las causas de la decadencia española. Buen ejemplo de ello son las obras del venezolano César Zumeta (1899) *El continente enfermo*, y de los argentinos Agustín Álvarez, *Manual de patología política* (1899); *Pueblo enfermo*, de Manuel Ugarte (1910); *Nuestra América*, de Carlos Octavio Bunge (1903); o *Psicología genética*, de José Ingenieros, publicada en 1911 (Lago Carballo en Rodó: 1991, 11).

El político e historiador mexicano Francisco Bulnes (1847-1924), en su obra *El porvenir de las naciones hispanoamericanas* (1899), explicaba el Desastre en términos étnicos. Según sus teorías existía una relación entre las tres grandes razas y sus dietas: la del trigo, la del maíz y la del arroz. Sólo los que se alimenten de la primera obtendrán un desarrollo óptimo según el cual lograrán ser la única raza progresista (ver Vargas en Granados: 2004, 164). De esta manera explicaba el desarrollo de EE.UU. frente a la debilitada España y las repúblicas americanas. En la misma línea de pensamiento se encuentran los planteamientos del jurista argentino Juan Bautista Alberdi (1810-1884), quien en 1845 mantenía que la

inmigración sajona debía sustituir la española “debilitada por la servidumbre colonial” (Sánchez Mantero: 1994, 62).

Sin embargo, no todos los autores latinoamericanos escribieron en este tono sobre el legado de España en América: Argentina, por ejemplo, a finales del siglo XIX y principios del XX, experimentó un cambio en su actitud ante España. Frente a la disolución de la identidad argentina como consecuencia de la inmigración, fue necesario volver la mirada a España para defender así su tradición, lengua y costumbres como propias de Argentina. Por lo tanto, se puede observar cómo, una vez superada la fase de desespañolización que siguió a la guerra de independencia, descrita a través de la pluma de Domingo Fausto Sarmiento, surge una nueva relación con España, impulsada, especialmente, por los clubes españoles en Argentina, dando respuesta así a un importante problema de inmigración (León: 1929, 16).

Entre 1871 y 1914 entraron más de cinco millones de inmigrantes a Argentina, de los cuales más de la mitad decidieron establecerse allí. La mayoría llegaba de España e Italia, aunque también llegaron gran cantidad de rusos, británicos, turcos, alemanes y franceses (Gallo: 1986, 363). Este cosmopolitismo, a pesar de sus connotaciones positivas, introdujo importantes dificultades y preocupaciones a la hora de crear una identidad nacional. Como consecuencia de la incesante inmigración un grupo de jóvenes empezó a rechazar las influencias extranjeras para consolidar una cultura auténticamente argentina, siendo la base de la misma la herencia española (ver Delaney en Pérez Mendiola: 1996, 75).

Ricardo Rojas (1882-1957), escritor y educador argentino, a través de varias publicaciones como *La restauración nacionalista* (1909), *Blasón de plata* (1912), *La argentinidad* (1916) o *Eurindia* (1924), señaló la importancia de fomentar la tradición en aras de formar un espíritu nacional. La idea general de estas obras la sintetiza Fernández en la siguiente frase: “Argentina no rechaza lo europeo: lo asimila; no reverencia lo americano: lo supera” (Fernández: 2000, 28).

En *El Solar de la Raza* (1913), Manuel Gálvez (1882-1962), literato e historiador argentino, puso de relieve que el sustrato sobre el que emergía la identidad argentina es español, y por ende, espiritual, totalmente distinto del afán materialista norteamericano que estaba conquistando paulatinamente el país (Fernández: 2000, 28). De hecho, en su opinión, solo los individuos que gozaran de una sensibilidad especial, como los escritores, artistas e intelectuales, podrían entender o sentir la verdadera España (ver Delaney en Pérez Mendiola: 1996, 78). *El Solar de la Raza* gozó de gran popularidad en su época, ya que se llegaron a vender miles de copias en las primeras semanas y se hicieron ocho reimpresiones en treinta años, sin embargo, como afirma Delaney, una buena parte de los argentinos de aquella época se consideraban parte de una sociedad establecida en el nuevo mundo, y por este motivo se sentían desligados de la ex-metrópoli (ver Delaney en Pérez Mendiola: 1996, 80-81).

Paralelos a los análisis de estos escritores, tanto latinoamericanos como españoles, cabe destacar dos figuras españolas fundamentales que lucharon a lo largo de su vida en aras de restablecer las nuevas relaciones entre España y América: Rafael María de Labra y Rafael Altamira. Labra (1840-1918) destacó en tres frentes fundamentales a la hora de entablar las nuevas relaciones entre España y América Latina: a través del periodismo, de la política y de los congresos. En primer lugar, fue colaborador de la revista *América*, dirigida por Eduardo Asquerino, y redactor jefe de la *Revista Hispano-Americana* entre 1860 y 1870. En segundo lugar, entre 1870 y 1896, fue representante parlamentario de los liberales y autonomistas de Cuba y Puerto Rico. En tercer y último lugar, organizó el Congreso Pedagógico Hispano-portugués-americano en 1892 y contribuyó al Congreso Social y Económico Hispano Americano celebrado en Madrid en 1900 (Labra: 1906, 17). Estos importantes roles fueron suficientes para que Rodolfo Reyes, director de la revista *La Unión Hispano-Americana*, le bautizara como el “patriarca del Americanismo en España” (Sepúlveda, 1994, 42).

A lo largo de su vida, Labra destacó la importancia de actuar desde el panhispanoamericanismo con América. Así, siempre defendió que España no podía seguir liderando en América, sino, a lo más, podía “aspirar a que ésta la considerara como su hermana mayor” (Labra: 1906, 71). Por eso destacaba la labor de la UIA al fomentar las relaciones comerciales y culturales, como la Exposición Hispanoamericana, que estaba proyectada en aquella época para 1908 en las proximidades de la Moncloa madrileña (Labra: 1906, 95).

Según Labra se podían destacar cinco fechas en el acercamiento entre España y América: 1836, 1878, 1892, 1900 y 1912. La primera, 1836, se refiere a la fecha en que las Cortes reconocieron la independencia de las repúblicas latinoamericanas y se iniciaron los tratados de paz, amistad y comercio. Así se relaciona con la segunda fecha, 1878, año en que se facilitó la “paz del zanjón” con Cuba, con la que se dio término a la Guerra de los Diez Años. Labra destaca 1892 gracias a la conmemoración del descubrimiento de América; mientras que en 1900 señala la celebración del Congreso Internacional Iberoamericano de Madrid. Por último, estima que 1912 trascendió por la celebración de los movimientos liberales que dieron pie a la Constitución de 1812, así como al inicio de las independencias latinoamericanas. Labra tampoco olvida los impulsos culturales de eventos como el Centenario del Quijote, la Fiesta de la Raza, o la futura celebración de la Exposición Hispanoamericana, que se esperaba abriera sus puertas en Sevilla en 1917 (Labra: 1915, 16).

Rafael Altamira (1866-1951), desde su cátedra universitaria de Oviedo, impartió conferencias a lo largo y ancho del orbe hispánico, donde siempre fue recibido con los brazos abiertos (Sánchez Mantero: 1994, 291). Por un lado, en sus discursos, Altamira observaba la lógica de la emancipación de las colonias españolas, ya que la sublevación, a su entender, era el “último hecho y consecuencia lógica” de la historia de la colonización (Altamira: 1924, 434). Al mismo tiempo era consciente del peligro que entrañaba la idolatría propugnada por

las nuevas repúblicas hacia los EE.UU., especialmente porque los hechos demostraban el claro espíritu imperialista de éste sobre el resto del continente (Altamira: 1916, 24).

Por este motivo, y sin ánimo de recuperar el liderazgo político sobre América, Altamira sostenía que era necesario conservar la identidad de los países hispanohablantes. Esta identidad común se cimentaba en sensaciones, “como la que experimenta un hombre de habla española cuando tiene en sus manos un libro de Cervantes”; y sentimientos, como “cuando nos ponemos enfrente de alguno de los paisajes típicos de nuestra península” o cuando los hispanoamericanos “vienen a nuestra tierra y buscan amorosa y afanosamente la casa troncal de la que partieron sus ascendientes españoles” (Altamira: 1927, 9). Es decir, una identidad basada en el idioma y la civilización, y una relación basada en la mirada recíproca (Altamira: 1927, 13).

El panhispanismo y la idea de “raza”

A pesar de la importancia que los regeneracionistas otorgaron a la lengua como nexo con América, de forma paralela, en el ámbito conservador, se desarrolló un movimiento en el que gozará de un mayor protagonismo el concepto de “raza⁴” como elemento de unión y de orgullo entre España y sus ex-colonias. La “raza” se convertirá en el elemento sobre el que basar la nueva identidad panhispánica, gracias a la cual España vivirá una segunda etapa de imperialismo en América, aunque en este caso, de carácter espiritual, impulsada por los conservadores.

Si los liberales habían formulado una identidad común entre España y América basada en la lengua, en la igualdad entre las naciones, los conservadores impulsaron una relación neo-colonial basada en el orgullo de la “raza”, llegando a

⁴ La idea de “raza” en este contexto se refiere a un concepto de unidad cultural, basado en elementos compartidos entre España y América, como son la lengua, la religión, las tradiciones, etc. Mantendré las comillas a la hora de referirme a este concepto para distinguirlo del significado actual de la misma palabra.

establecer la fiesta de la misma coincidiendo con el hecho histórico que las llevó a la inevitable unión: el descubrimiento de América. El panhispanismo se muestra así como un claro residuo del imperialismo español, de la necesidad de mantener el liderazgo en América, esta vez basándose en la herencia de la lengua, la religión y la ley española (Van Aken: 1959, 72). Aunque al mismo tiempo se pretendía fortalecer las relaciones comerciales, siempre se subrayó la supremacía de España.

Así lo expresaba Fernando Ortiz:

El panhispanismo significa la unión de todos los países de habla cervantina, no sólo para lograr una íntima compenetración intelectual, sino para, también, conseguir una fuerte alianza económica, una especie de Zollverein, con toda la trascendencia política que ese estado de cosas produciría para los países unidos y en especial para España, que realizaría así su *misión tutelar sobre los pueblos americanos de ella nacidos*. (Ortiz: 1910, 8)⁵

Es decir, que el panhispanismo fue una corriente marcada por tintes conservadores, que impulsaba una identidad basada principalmente en la religión católica y en el liderazgo de España sobre el resto de las repúblicas latinoamericanas, debido a su papel de colonizadora en el pasado, llevando a la práctica, de esta manera, un discurso neo-colonialista (Sepúlveda: 1994, 64). Será esta corriente la que utilizará con gran frecuencia el recurso de referirse a España como “madre” o “guía” de las nuevas repúblicas, sus “hijas”, recién emancipadas tras una “rencilla doméstica” (Reyes: 1911, 3), y hará hincapié en la importancia de la unión frente a la “raza” sajona. Esta línea de pensamiento fue muy frecuente en las manifestaciones y discursos relativos a la Fiesta de la Raza.

El origen de la celebración de la “Raza” se remonta a 1892, año en que se celebró el IV centenario del Descubrimiento de América. La UIA, encargada de organizar los eventos conmemorativos de 1492, promovió la declaración del 12 de octubre como fiesta cívica en España y América. Sin embargo, y a pesar de un esfuerzo especial, impulsado desde 1912, para conmemorar, todos los años, la fecha del descubrimiento de América con ánimo de “exteriorizar la intimidad

⁵ El subrayado es mío.

espiritual existente entre la nación descubridora-civilizadora y las formadas en el suelo americano, hoy prósperos estados” (UIA: 1913, 36), la fiesta no fue establecida en España sino hasta 1918 (Sánchez Mantero: 1994, 107). Fue Argentina la primera república latinoamericana en corroborar por decreto, en 1917, con Irigoyen en la presidencia, la Fiesta de la Raza; fue seguida por Perú, en el mismo año, y por Chile en 1921 (Pike: 1971, 173). Aunque México había celebrado de forma paralela esta misma festividad, no declaró de manera oficial la celebración del Día de la Raza hasta el decreto presidencial del 11 de octubre de 1929, durante la presidencia de Emilio Portes Gil (Blancarte: 1994, 145).

La nota dominante en estas celebraciones fue el conservadurismo, el neoimperialismo y la “raza” como elemento de unión entre los países hispanohablantes. Ejemplo de esta retórica son las palabras de Ernesto Quesada (1858-1934), primer profesor de la Cátedra de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires quien, en 1900, durante la Fiesta de la Raza en la capital bonaerense, pronunció un discurso de corte conservador, haciendo hincapié en la arrogancia de la “raza” sajona “con sus garras clavadas en los rincones más apartados del globo, sin más fe que en el éxito y el dinero”, frente a una España debilitada tras las guerras napoleónicas, que favorecieron la emancipación de “los hijos núbiles que se desprendieron del regazo de la madre, antes soberbia” (Quesada: 1900, 8-9).

Cabría destacar otros ejemplos similares, como el del presidente argentino Hipólito Irigoyen, quien en el decreto sobre la Fiesta de la Raza, afirmaba que el Descubrimiento “es el acontecimiento de mayor trascendencia que haya realizado la humanidad” y que fue llevado a cabo “gracias al genio hispano de Colón” (citado en Sánchez Mantero: 1994, 107). Asimismo, el vicepresidente del Centro de Instrucción Comercial de Madrid, en la celebración de esta fiesta de 1930, hablaba en los siguientes términos:

Como España dignificó el suelo y el espíritu de los pueblos hispanoamericanos, éstos, al darse cuenta de la obra capital realizada por ella, magna e incomparable empresa que empezó con el descubrimiento,

habrán de consagrar “una especie de culto religioso a la madre histórica suya, nuestra bien amada España” [...] ¡Lo reclama la Historia, lo pide imperiosamente su misión en el mundo! (Crespo: 1930, 11)

Paralelo a este entusiasmo por la “raza”, aparecieron escritores latinoamericanos que mostraban sus recelos frente al uso de este término. El polifacético escritor cubano Fernando Ortiz (1881-1969) publicó una recopilación de artículos en los que hablaba sobre la “reconquista de América” por parte de España. En su opinión, los nuevos acercamientos basados en la raza solo demostraban un nuevo racismo español, basado en las teorías de Fichte que Altamira había traducido al castellano en 1898. Así, criticaba tanto el uso de los términos “madre” e “hija” para hablar de España y sus antiguas colonias como un neoimperialismo que, a falta de otros elementos comunes, tenía que fundamentarse en la comunidad espiritual de la “raza”:

Quédase reducida a límites restringidos la llamada fuerza del idioma que con la raza y la religión son las únicas fuerzas de las que alardea España, a falta de otras más decisivas y más intensas y reales, como la industria, el comercio, la agricultura, el ejército, la marina, la escuela, la riqueza, la ciencia, en fin, la civilización. (Ortiz: 1910, 53)

Ortiz es un buen ejemplo de la respuesta negativa a las corrientes panhispanista o panhispanoamericanista. Sin embargo, este rechazo a la ex-metrópoli no implicaba necesariamente la adhesión a los Estados Unidos de América. De hecho, desde la época de las independencias latinoamericanas hasta 1929, es posible observar cómo, las relaciones entre los Estados Unidos del Norte y las nuevas repúblicas del Centro y del Sur de América pasaron por distintos estadios. Al principio, tras las primeras guerras de independencia de Latinoamérica, EE.UU. se impuso como una suerte de “hermano mayor” (Inman: 1921, 635) – siempre aludiendo a las relaciones familiares, al igual que la España conservadora había hecho con sus ex-colonias –, protector de las incipientes repúblicas frente a los deseos de la Santa Alianza (formada por la alianza de Austria, Prusia, Rusia y Francia) de recuperar el imperio hispánico. Esa es precisamente la base del Panamericanismo, corriente que describo a continuación.

Panamericanismo

James Monroe (1758-1831) fue el quinto presidente de los EE.UU. Aunque abandonó la carrera de leyes con motivo de la guerra de Independencia en 1776, retomará sus estudios de derecho bajo la tutela de Thomas Jefferson. La doctrina por la que se le conoce hoy día se basa en su séptimo mensaje anual al Congreso de los EE.UU., el 2 de Diciembre de 1823, como respuesta a la intención de la Santa Alianza, encabezada por el zar de Rusia, de recuperar las colonias españolas en América. Estas fueron sus palabras:

We owe it, therefore, to candor, and to the amicable relations existing between the United States and those powers, to declare, that we should consider any attempt on their part to extend their system to any portion of this hemisphere, as dangerous to our peace and safety. With the existing colonies or dependencies of any European power we have not interfered, and shall not interfere. But with the governments who have declared their independence, and maintained it, and whose independence we have, on great consideration, and on just principles, acknowledged, we could not view any interposition for the purpose of oppressing them, or controlling, in any other manner, their destiny, by any European power in any other light than as the manifestation of an unfriendly disposition towards the United States. (Monroe: 1823)

Desde su proclamación en 1823, la Doctrina Monroe se había convertido en la mejor fórmula para disuadir a las fuerzas de la Santa Alianza europea de recuperar los dominios españoles en América (Stewart: 1930, 28). Sin embargo, la tutela de los Estados Unidos se convirtió en una amenaza discreta y silenciosa, encubierta por su deseo de “ayudar” a los débiles. Fue Theodore Roosevelt quien justificó por escrito, en 1904, en el “Roosevelt Corollary to the Monroe Doctrine”, las acciones preventivas que ya había tomado sobre Cuba, Panamá y la República Dominicana, así como las futuras intervenciones que llevaría a cabo en el resto de América Latina (Skidmore y Smith: 1997, 340). Debido al nuevo giro de la política de exteriores de Norteamérica con respecto a la Doctrina Monroe – que podría aplicarse a la política de exteriores del actual gobierno de los EE.UU. – cabe reproducir parte del Roosevelt Corollary para poner de relieve esas diferencias que marcarán las relaciones en el continente americano en la primera mitad del siglo XX:

Any country whose people conduct themselves well can count upon our hearty friendship. If a nation shows that it knows how to act with a reasonable efficiency and decency in social and political matters, if it keeps order and pays its obligations, it need fear no interference from the United States. Chronic wrong-doing, or an impotence which results in a general loosening of the ties of society, may in America, as elsewhere, ultimately require intervention by some civilized nation, and in the Western Hemisphere the adherence of the United States to the Monroe Doctrine may force the United States, however reluctantly, in flagrant cases of such wrong-doing or impotence, to the exercise of an international police power. (Recogido en Skidmore, Smith: 1997, 340)

Es decir que, frente a la Doctrina Monroe, en la que se justificaba la intromisión de Estados Unidos únicamente como respuesta a los posibles intentos de la Santa Alianza por recuperar las excolonias españolas, acción que pondría en peligro su propia seguridad, el Corolario de Roosevelt ignora la posibilidad de un ataque exterior para introducir un nuevo significado a la Doctrina Monroe: proteger a las naciones latinoamericanas de sí mismas, de su propia negligencia e ineptitud de autogobierno.

De forma paralela a esta “protección” de Latinoamérica, por parte de los EE.UU., las propias naciones hispanoamericanas promovieron distintas acciones en aras de conseguir una confederación que las hiciera más fuertes para poder hacer frente a cualquier amenaza extranjera sobre sus recientes independencias. En 1826, en el Congreso de Panamá, Simón Bolívar planteaba la defensa en bloque de la Independencia americana (Granados: 2004, 45), reunión a la que asistieron los países de América central, Colombia, México y Perú, suscribiendo entre ellos el “Tratado de la Unión, Liga y Confederación perpetua” (Maíz: 2003, 132). A pesar de las similitudes con la Doctrina Monroe, cabe señalar una gran diferencia entre ambos tratados: la Doctrina Monroe era más amplia, ya que incluía a todo el continente americano, mientras que Bolívar se centraba únicamente en las repúblicas de origen hispano (Planas: 1924, 69).

El siguiente Congreso de trascendencia continental sería el convocado en Lima en 1847, en el que participaron Bolivia, Chile, Ecuador, Nueva Granada y Perú, en el que, buscando el medio de evitar las agresiones externas, firmaron el “Tratado

de Confederación” (Maíz: 2003, 132). Años más tarde, en 1856, Chile, Perú, Ecuador, Bolivia, Costa Rica, Nicaragua, Honduras, México y Paraguay, firmaron un “Tratado Continental” que fijaba “las bases de unión para las repúblicas americanas” (Maíz: 2003, 133). Además de estos congresos se convocaron también conferencias panamericanas: las seis primeras se celebraron entre 1889 y 1928, con sedes a lo largo y ancho del continente americano, desde Washington hasta Buenos Aires, pasando por Río de Janeiro o la Habana (Maíz: 2003, 256).

En relación con todos estos proyectos de confederación americana es interesante subrayar que éstos no fueron impulsados únicamente por los gobiernos; también hubo voces de alarma individuales, como la del chileno Juan Manuel Carrasco Albano, quien en 1855 concibió la unión de Latinoamérica frente a EE.UU. con la idea de preservar la “raza” española (Ardao: 1992, 38); Gabriel García Tassara, ministro plenipotenciario español en Washington, quien, en el mismo año trató de persuadir a los diplomáticos latinoamericanos de la necesidad de crear una confederación en contra del “Coloso” (Pike: 1971, 31); así como el Ministro de México en Guatemala, Juan Nepomuceno Pereda, que en 1857 mantenía la necesidad de convocar un congreso plenipotenciario de los Estados Hispanoamericanos debido a que la “raza latina” en el continente americano estaba amenazada en su existencia por la “raza anglosajona” (Granados: 2004, 56).

Pero no todo eran sospechas hacia los EE.UU. Cuando en 1887 Inglaterra pretendió heredar las tierras conquistadas en el Orinoco por Holanda, Estados Unidos aplicó la Doctrina Monroe a favor de Venezuela:

Venezuela maintains that Holland did not possess all that territory which England claims as her successor. This assertion is based upon countless proofs. England has advanced her stations along the borders of the Orinoco as far as the Amacuro. In this grave conflict Venezuela has appealed to her sisters on this continent, and particularly to the United States of America. (Robertson: 1920, 2)

La defensa de Venezuela por parte de los Estados Unidos demostró al resto del continente americano que el vecino del norte merecía todos sus respetos. Así, la

mayoría de las repúblicas del centro y del norte de América le brindaron su felicitación y agradecimiento ante semejante alarde de fuerza y diplomacia frente al viejo continente (Robertson: 1920, 5-12). Sin embargo, las siguientes acciones estadounidenses en Latinoamérica dibujaron un nuevo espectro de los Estados Unidos, demostrando que Pereda no estaba tan equivocado.

Poco a poco, aunque siempre en aras de “ayudar a los más débiles”, los EE.UU. fueron estableciendo otros campos de acción, como los protectorados de Santo Domingo, Nicaragua y Haití, que, según los EE.UU., podrían estar en peligro por no haber hecho efectivos los pagos de sus respectivas deudas externas con Europa (Inman: 1921, 647). De hecho, estos ejemplos le demostraron a EE.UU. que su ayuda era fundamental para “resucitar las finanzas” no sólo de aquellos países, sino también de Honduras, Cuba, Costa Rica e incluso México, motivo por el cual EE.UU. se veía en la obligación de seguir “ayudando” a Latinoamérica (Inman: 1921, 647). Estos ejemplos pusieron de relieve cómo la aplicación de la Doctrina favorecía la consumación de agresiones y atropellos, pero no por parte de las potencias europeas, como se temía al principio, sino por parte de sus propios “defensores”, los Estados Unidos del Norte (Liévano: 1971, 37).

De esta manera, esta comunidad basada en el derecho público, en el arbitraje internacional, en la defensa del débil por el “hermano mayor”, más fuerte, más desarrollado, demostró que, tras el espíritu filantrópico de los primeros años, Estados Unidos tenía otros planes para el resto del continente, especialmente para sus vecinos de Centro América. Así, nos encontramos con llamadas de atención por parte de varios intelectuales, como Justo Sierra (1848-1912), Secretario de Justicia e Instrucción Pública y Bellas Artes durante el Porfiriato, quien advertía que:

Para los Estados Unidos no hay derecho ajeno sino en la medida de su conveniencia; que, hija de dos grandes aves de rapiña, Inglaterra y Alemania, en donde está la presa está su garra; que nosotros podemos ser esa presa y ellos, seguro, serán esa garra. (citado en Hale: 1997, 90)

Del mismo modo, Miguel Alessio Robles (1884-1951), político y participante de los gobiernos revolucionarios mexicanos, consciente también de los peligros que entrañaba el imperialismo estadounidense encubierto bajo la Doctrina Monroe, en aras de defender su país y su “raza”, clamaba ante sus compatriotas tras descubrir:

[...] las maniobras de semejante propaganda yanqui, encaminada, sin duda alguna, a allanar los siniestros propósitos invasores del poderoso pueblo norteamericano, que tiene dominada a Cuba, humillado a Puerto Rico, sojuzgada a Nicaragua, escarnecido a Santo Domingo, ultrajado a Haití, atropellado a Panamá, amenazado a México, para llevar sus dominios y su expansión territorial a toda la América del centro. (Alessio en Vasconcelos: 1929, 27)

Según Samuel Guy Inman (1877-1965), acérrimo defensor de los EE.UU. y especialmente de la Doctrina Monroe, no se debería de confundir ésta última con tres nuevos proyectos que el gobierno estadounidense estaba desarrollando de forma paralela en la década de los veinte del siglo pasado: en primer lugar, su legítimo liderazgo en el continente americano, ya que era el país más desarrollado del mismo – motivo por el cual debía estar al cargo de la construcción del Canal de Panamá –; en segundo lugar, el imperialismo, entendido como “one of those tendencies of modern nations, to take over smaller and more poorly organized countries” (Inman: 1921, 656); y por último, el panamericanismo, entendido como “the recognition of a community of interests among all American countries and a determination to work these out cooperatively to the best advantage of all concerned” (Inman: 1921, 657).

Sin embargo, y a pesar de que Inman viera tan clara la diferencia entre la Doctrina Monroe y las ideas de liderazgo, imperialismo y panamericanismo, la mayoría de los intelectuales y políticos que hablaron sobre la aplicación de esta doctrina al sur de los Estados Unidos, analizaron estos problemas como un todo englobado bajo la Doctrina Monroe. Y es esta la razón fundamental por la que surgió, a lo largo y ancho de Latinoamérica, un nuevo sentimiento de cercanía con España, la ex-metrópoli. España ya no era vista como una amenaza, sino como un apoyo de corte espiritual, fraternal, y especialmente, como elemento de unión entre

todas las repúblicas latinoamericanas. En palabras de Emilio Zurano (1857-1943), vicepresidente del Círculo Mercantil e Industrial de Madrid:

No hay más que estos dos caminos: o dejarse someter a la extinción absoluta del principio de Monroe: “toda América para los Estados Unidos”, o la agrupación firme y sólida de todos los rublos hispanos para evitarlo”. (Zurano: 1930, 1)

El escritor español José Pla (1897-1981) también puso de relieve la importancia de la fraternidad espiritual y jurídica de los mejores hombres del tronco ibérico, siguiendo el ejemplo de la Sociedad de Naciones, para alcanzar la igualdad jurídica de todos los estados (Pla: 1928, 40). Buen ejemplo de esa búsqueda de “fraternidad espiritual y jurídica” serían las fiestas del Centenario de la Independencia de Argentina, celebradas en Buenos Aires en 1910. España participó en las mismas bajo la representación de la Infanta Doña Isabel, quien, con el ramo de olivo en la mano, fue a Buenos Aires para decirle a los americanos:

Es España, sí, la que conmigo viene a tender los brazos a la hija emancipada y siempre querida y a contribuir, en la medida de sus fuerzas, a sacar a salvo los intereses de la raza latina, amenazada en el Nuevo Mundo por la raza anglosajona. (Valdeiglesias: 1910, 537)

En estas líneas se destacan los elementos configuradores del panhispanismo de corte más conservador: España como nuevo líder espiritual de América, a la que se refiere siempre como una hija recién emancipada, que todavía necesita de la sabiduría de la madre. Y por supuesto, pone de relieve, una vez más, la irreconciliable diferencia de las razas latina y anglosajona. Es, en otras palabras, la historia de Ariel y Calibán, descrita por José Enrique Rodó, en su popular defensa del espíritu hispánico frente al materialismo de los Estados Unidos del Norte.

Es esta misma idea la que desarrolló el argentino Manuel Ugarte (1875-1951) en su campaña hispanoamericana, a la que dedicó diez años de su vida, recorriendo el mundo para explicar sus ideas de confraternidad entre España y Latinoamérica: “para no caer, con matices de forma y de procedimiento, en la zona de atracción de un neocolonialismo paradójal, bajo la influencia de pueblos de carácter antagónico”,

evitando “el odio contra un tercero [EE.UU.]”, para fomentar “la unión de los elementos que integran el Nuevo Mundo hispanoamericano” (Ugarte: 1922, X y XXI).

De hecho, en la década de los veinte del siglo pasado surgió una nueva actitud latinoamericana frente a los Estados Unidos. Su participación decisiva en la Primera Guerra Mundial puso de relieve, una vez más, el espíritu filantrópico y desinteresado de este país, ganándose de nuevo – como ya había sucedido en 1823 y 1887 – la confianza del resto del continente americano (Dunn: 1920, 177-183). Esta nueva actitud de los EE.UU. podría ser leída como una resurrección de las intenciones primeras de la Doctrina Monroe, ya que, por segunda vez en cien años, podría defender a América del peligro ruso:

The Monroe Doctrine of 1823 was aimed in part at Russian political aggressions in the new world. One of the factors which will stimulate a united America stand upon a new and broader principle as we approach the centennial of the Doctrine may very well be the defence of America against the menace of Russian bolshevism and its attendant evils. (Klein: 1921, 254)

De esta manera, cabe destacar cómo, a pesar de las conflictivas relaciones existentes entre Estados Unidos y Latinoamérica durante el siglo XIX y principios del siglo XX, la participación de EE.UU. en la primera Guerra Mundial provocó nuevas simpatías entre las antiguas ex-colonias españolas, como ya había ocurrido en 1823 y 1887. Este giro en las relaciones internacionales, el lapso de tiempo transcurrido entre la Derrota y 1922, así como el interés por fomentar el comercio con esta potencia mundial, pudo ser el acicate último por el que EE.UU. fue invitado a participar en la EIA, junto con Portugal y Brasil. Mientras que en 1908, cuando Rodríguez Caso lanzó la idea de una Exposición Hispanoamericana, no se planteó la posibilidad de invitar a EE.UU., en 1922 la situación era completamente distinta. De ahí que la Comisión entreviera mayores beneficios que desventajas a la hora de invitar a la nación que tanto había hecho por acelerar el Desastre.

Panlatinismo

Por último, como colofón de las corrientes de oposición a la reanudación de las relaciones entre España y América, cabe señalar la trascendencia del **Panlatinismo**, especialmente en lo que respecta a la denominación de la América española. Durante el siglo XIX Francia se había convertido en “la capital del siglo XIX” (Benjamin [1939] 2005). De ahí que muchos países latinoamericanos, una vez emancipados de España, prefirieran imitar las artes de este país y no las de España, un imperio en vías de extinción. Esta fascinación fue aprovechada por Francia para iniciar su imperialismo sobre el centro y sur de América. Así, el primer acercamiento fue llevado a cabo en México por la Comisión Científica Francesa, vanguardia de la expedición militar y de la subsiguiente Intervención Francesa en México – culminada con Maximiliano, tema al que volveré a hacer referencia en el Capítulo V sobre el Pabellón de México –.

De hecho, y a pesar de que los ideales imperialistas de Napoleón III habían terminado abruptamente tras la derrota de Sedán, en 1870, ante el ejército alemán, el uso del término “Latinoamericano” había sido acogido con tal entusiasmo en aquella época que llegó a ser más popular que el de “Hispanoamérica”. Es posible que éste último término hiciera demasiado hincapié en el reciente pasado colonial y que el uso del vocablo “Latinoamericano” demostrara una mayor independencia de América frente a España, “preservando su identidad e integridad frente a toda amenaza externa” (Zea: 1988, 55). En este caso, Latinoamérica no temía un nuevo brote imperialista por parte de Francia, especialmente tras la derrota de 1870 y el fusilamiento de Maximiliano, Francia ya no era una amenaza.

La percepción de España ante la entrada en desuso de la palabra *Hispanoamérica* demostró la importancia que este término implicaba, especialmente tras la pérdida de las colonias. En 1926, en la antesala de la celebración de la Exposición Ibero Americana (EIA) de Sevilla, surgió una importante polémica precisamente en relación a su denominación. Como explicaré más adelante, en el Capítulo III, dedicado a la *Historia y orígenes de la EIA*, la Exposición de Sevilla, en

sus inicios, se denominaba Hispanoamericana, y sólo cambió su nombre en 1922 al incorporarse a la celebración de la misma las representaciones de Portugal y Brasil. Como consecuencia de este cambio una serie de intelectuales españoles salieron en defensa del término “hispano” frente a “latino” o “íbero”, con una publicación colectiva bajo el título de *Nuestra raza es española (ni latina ni íbera). La exposición Hispanoamericana de Sevilla y el porvenir de la raza* (1926). Juan Cebrián señalaba en sus páginas que:

Todos reconocen hoy día que el porvenir de España está en América. El HISPANOAMERICANISMO es el factor más potente para el progreso de España y de sus hermanas americanas, para encumbrar la raza española al puesto honroso que le pertenece ante el mundo. (Cebrián: 1926, 5)

El resto del libro hace hincapié en la necesidad de reintroducir el título de “Hispanoamericana” a la exposición de Sevilla ya que se trata de publicitar España a través de la misma. Además explica que el apelativo “íbero” alude a un pueblo asentado a orillas del Ebro, por lo que no incluye en su definición al resto de la península; mientras que “latino” hace referencia a los pueblos nacidos o desarrollados bajo el dominio del imperio romano, es decir, la actual Francia, Italia o España. Pero sólo España y Portugal participaron en el descubrimiento y conquista de aquel continente, por lo que el término más adecuado es “hispano”, ya que incluye a los dos países de la península ibérica (Cebrián: 1926, 6).

En sus páginas también se recogen las críticas de Menéndez Pidal sobre el uso del término “latino” aplicado a América, que considera “impropio e inadmisibile” (Menéndez Pidal citado en Cebrián: 1926, 9). Antonio Goicoechea, vicepresidente de la Unión Iberoamericana (UIA), se expresaba con palabras análogas a las de Cebrián: el latinismo conduciría a la “desnacionalización del alma americana, a la ausencia del espíritu hispánico” (Goicoechea: 1928, 18).

A pesar de la existencia de dichas preocupaciones en un sector de la intelectualidad española, el estudio de Arturo Ardao demuestra que el país europeo que “más rápido, con mayor entusiasmo y por intermedio de lo más representativo

de su inteligencia, asumió, auspició e impulsó el nombre de América Latina, fue España” (Ardao: 1992, 10). Ardao destaca entre los grandes latinistas españoles a Emilio Castelar, quien en 1856 resumía así el papel de cada nación en relación con la “raza” latina:

Al fin, cada nación representa un gran destino en el mundo. Francia es el pensador y el tributo de la raza latina; Italia su poeta y su pintor; España y Portugal son su guerrero y su navegante”. (ver Castelar en Ardao: 1992, 74)

Fernando Jardón y Perissé (fallecido en 1924), académico de Jurisprudencia y Legislación, apoyaba años después las mismas teorías panlatinistas: entendiendo que la unión hace la fuerza, proponía organizar una confederación de la “raza” latina con todos los estados latinoamericanos, España, Portugal, Francia e Italia, con sus respectivas colonias, apoyándose mutuamente gracias al arbitraje permanente (Jardón y Perissé: 1903, 42).

Todas estas teorías afectaron de una manera u otra al desarrollo y celebración de la EIA de Sevilla. Partiendo del esquema arquitectónico y urbanístico ensayado en las Exposiciones Universales, el Comité de la EIA invitó a América a participar de un encuentro fraternal. Pero como demostraré más adelante, a través del análisis arquitectónico de los pabellones, en la EIA no hubo sólo manifestaciones panhispanoamericanas, sino también panhispánicas, indigenistas, e incluso panamericanistas.

Antes de analizar la EIA cabe destacar una serie de eventos que, por su afán por acercar España y América, y por su adaptación de las fórmulas exposicionales descritas en el primer capítulo, se convierten en claros antecedentes de la celebración de la EIA de Sevilla.

Parte II: España y América en los eventos celebrados en España. La UIA. El Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, 1892. Tercer Centenario de la publicación de El Quijote, 1905. El Congreso de Americanistas, 1892 y el Congreso Económico y Social de Madrid, 1900

España y América en los eventos celebrados en España

Entre 1892 y 1905 se celebraron tres eventos que demostraron el interés por fomentar las relaciones entre España y América en territorio español. Estos eventos bebieron de las fórmulas decimonónicas europeas, aunque introducirán una serie de cambios. De esta manera, se celebrarán centenarios, exposiciones y congresos, como en cualquier otro país europeo: si en el resto de Europa se le había otorgado una mayor importancia a la proyección internacional, en España se hizo mayor hincapié en el ámbito hispanohablante, cerrándose de esta manera al exterior, para destacar los elementos comunes a ambas orillas del Atlántico: la lengua, la cultura, la religión e incluso las relaciones comerciales.

Los centenarios que analizo en este capítulo son los del descubrimiento de América, en 1892, y el de la publicación de la primera parte del Quijote, en 1905. Ambos eventos aunaron los modelos de centenario y exposición, ya que se celebraron, paralelamente, actos conmemorativos, conferencias, fuegos artificiales y

fiestas cívicas, al mismo tiempo que se exhibían objetos relacionados con tal evento en los salones de la actual Biblioteca Nacional. Entre los congresos que más se relacionan con el tema que nos ocupa, cabe destacar, por un lado, los celebrados por la *Société Américaine de France*, y por el otro, el Congreso Económico y Social de Madrid de 1900. Estos eventos conforman el antecedente más directo de la Exposición Iberoamericana, ya que combinan los mismos elementos: los modelos decimonónicos europeos, aplicados al mundo hispanohablante.

En el ámbito de la arquitectura no se aportan grandes innovaciones ya que las conmemoraciones de 1892 y 1905 se celebraron en las salas del Palacio de Museos, Archivo y Biblioteca Nacionales (actual Biblioteca Nacional de Madrid). El edificio, de corte neoclásico gozará de mayor libertad en su distribución interior en 1892, ya que fue reestructurado en su ordenación interior en 1896 para adaptarlo a una nueva función: albergar los fondos de la Biblioteca Nacional española.

La Unión Iberoamericana (UIA)

Antes de entrar en la descripción de los eventos relacionados con los centenarios de 1892 y 1905 es necesario hacer un breve inciso para destacar el papel fundamental que jugó la Unión Iberoamericana (UIA) en la organización del centenario de 1892 y el congreso de 1900, siempre con la idea de fomentar las relaciones entre España y América desde el año de su fundación, 1885. Como se explica en los estatutos y reglamentos de ésta:

La UIA es una asociación internacional que tiene por objeto estrechar las relaciones de afecto, sociales, económicas, científicas, artísticas y políticas de España, Portugal y las repúblicas hispanoamericanas para que exista la más cordial inteligencia entre estos pueblos hermanos. (UIA: 1934, s/p)

Según el artículo III de los estatutos y reglamentos de la UIA, todos los centros, tanto el general de Madrid como los provinciales, tenían la obligación de intensificar las relaciones intelectuales entre España y América habilitando la expedición de títulos compatibles en cualquier universidad hispanohablante, así

como facilitando el intercambio de estudiantes y profesores; debían favorecer la compenetración y solidaridad en materias de comercio y comunicaciones con todos los miembros de la unión y, por último, debían celebrar conferencias, lecturas y veladas sobre temas que interesaran a la Asociación (UIA: 1934, s/p).

A pesar de que los estatutos y el reglamento de la UIA hablan de una asociación de *hermanos*, en buena parte de los artículos publicados en su órgano de difusión, la *Revista La Unión Ibero-Americana*, se demuestra una clara filiación a la corriente más conservadora del pan-hispanismo, a pesar de que Sepúlveda considere esta asociación como un “caso destacado dentro del hispano-americanismo” (Sepúlveda: 1994, 164). Esta superposición de voces dentro de la misma asociación podría deberse al hecho de que en 1890 se produjo la unificación de la UIA con la Unión Hispano-Americana (UHA), entidad a la que pertenecían Juan Navarro Reverter o Rafael María de Labra (Sepúlveda: 1994, 166). Así se expone en artículos como el que sigue, en el que se subraya la importancia de la lengua, la religión y el afecto, como elementos que vinculan a la *madre* España con América, sin olvidar la necesidad de mantener relaciones más pragmáticas, ligadas a las transacciones comerciales:

Las tendencias de los pueblos de América, hermanos nuestros, revelan con harta claridad y continuamente, que se proponen no sólo conservar los vínculos sagrados del idioma, de la religión y de toda clase de afectos que les ligan a la madre patria, sino también fomentar los intereses materiales basándolos sobre mutuas y ventajosas transacciones. (UIA: 1890, p. 6)

La UIA también trabajó con ahínco para promover otros proyectos, como el apoyo a España en la guerra de Cuba, desde 1896, para “extender la propaganda a favor de la confraternidad de España y los pueblos americanos de nuestra raza [...] para quitar alientos a la insensata y criminal insurrección de Cuba” (UIA: 1897, 6). También insistió en la importancia de fundar una Escuela Normal Hispano-Americana, en el mismo año, con el ánimo de conseguir el “libre comercio intelectual” del que se hablaba en el reglamento. Sobre este tema se insistió, de nuevo, en 1928, a la hora de promover en la Universidad de Madrid una cátedra de

estudios hispanoamericanos.

Aunque la UIA trató de llevar a cabo una Exposición Iberoamericana, Sevilla le arrebató el proyecto del que se acabaría desmarcando por completo. Lo que sí fue capaz de conseguir la UIA fue la imposición de la Fiesta de la Raza en España y organizar tanto la Exposición Histórico-Americana de 1892 como el Congreso de 1900, ambos en Madrid. En su afán por favorecer las relaciones con las nuevas repúblicas americanas, la UIA ofreció a los visitantes de la exposición de 1892 un domicilio acondicionado para que “se hallasen como en su propia casa”, así como la exhibición del primer proyecto de centro educativo, diseñado por Luís Cabello y Aso, antecedente de lo que sería la Universidad Hispanoamericana de Sevilla, proyecto de Aníbal González que tampoco llegaría a realizarse (Revista UIA: 1891, 1-2).

El Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, 1892

La idea de la conmemoración del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América tomó forma a partir de dos decretos reales de 1888 firmados durante el gobierno de Sagasta, bajo la regencia de María Cristina. Mientras uno de los decretos declaraba que la UIA se convertiría en “asociación de fomento y utilidad pública”, ya que sería la encargada de organizar las fiestas del centenario (UIA: 1890, 2), el segundo decreto describía de forma sumaria las características de los festejos de 1892. Este primer proyecto de conmemoración pretendía celebrar una exposición internacional, idea que se venía fraguando desde los años setenta del siglo XIX (Díaz y Pérez: 1872).

Sin embargo, en 1890 todavía no se había hecho nada al respecto, por lo que Cánovas del Castillo promovió la aprobación de un nuevo decreto real en el que se establecía que los festejos conmemorativos no seguirían el modelo de las exposiciones internacionales europeas, que consideraba restringidas al ámbito agrícola e industrial. El proyecto de Cánovas iba más lejos, ya que “por fortuna, peninsulares y americanos poseemos otros elementos que bastarán para ofrecer

suficiente y formal fundamento a una demostración congruente con la especial naturaleza del asunto” (Cánovas en VV.AA.: 1891, 11). De esta manera, la exposición realizada en 1892 se convierte en un antecedente directo de la EIA, ya que en ambas se parte del mismo modelo europeo, pero destacando, frente a los productos industriales y agrícolas, los lazos espirituales que unían España y América.

El Real Decreto de 1890 establecía la celebración del Congreso de Americanistas en el Monasterio de Santa María de la Rábida – razón por la que se culminaría finalmente la restauración iniciada en 1854 –, así como la organización de la exposición Histórico-Americana de Madrid, emplazada en el edificio destinado a Palacio de Museos, Archivo y Biblioteca Nacionales. La Exposición sería inaugurada el 12 de septiembre de 1892 y clausurada el 31 de diciembre del mismo año (VV.AA.: 1891, 5).

En la Exposición se pretendía poner de relieve el estado en que se encontraban los dos continentes implicados en este capítulo histórico: Europa en la época contemporánea a la Conquista, y América en la época inmediatamente anterior a 1492. La idea fundamental era subrayar los avances y progresos introducidos por España en América, pero al mismo tiempo debía “solemnizar la unión comercial y social de España con América”, ya que en aquella época era casi inexistente, a pesar de que “por la historia, la naturaleza y la conveniencia, debía ocurrir todo lo contrario” (Valero de Tornos: 1892, 18).

La Junta directiva, formada por el Ministro de México, Vicente Riva Palacio, y Rafael María de Labra, presidente del Fomento de las Artes de España, debía “conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento del Nuevo Mundo y honrar la memoria de Cristóbal Colón” (VV.AA.: 1891, 5). El Delegado General de la Exposición Histórico-Americana, Juan Navarro Reverter – ingeniero de profesión, pero íntimamente ligado a los dos elementos que se entremezclan en este capítulo, las exposiciones universales y las relaciones entre España y América, ya que fue

jurado y cronista de la Exposición de Viena de 1873 y fundador de la Liga Hispanoamericana en París, en 1900 –, subrayaba la necesidad de honrar el descubrimiento de América por ser “el hecho culminante de la Historia Universal” (ver Navarro en VV.AA.: 1893, 43):

Nuestra Exposición rechaza toda idea de interés y de beneficio personal; no hay para acudir a ella otros estímulos que la satisfacción de contribuir a una obra de puro entusiasmo. [...] Solamente por la influencia irresistible de la amorosa veneración que nuestra raza tiene a sus heroicas tradiciones, se comprende que con tan escaso tiempo, tan limitados recursos y tan largas distancias, haya podido reunirse un conjunto tan grandioso de riquezas científicas como encierra la Exposición Histórico-Americana. (Reverter en VV.AA.: 1893, 50-51)

Demostrando su clara vinculación con la corriente conservadora del panhispanismo, Reverter explica la diferencia esencial entre España y las civilizaciones europeas como un todo “siempre en creciente progreso” y las repúblicas americanas, “gigantescas y colosales, pero encerradas en un círculo que penosa y difícilmente lograban ensanchar” (Reverter en VV.AA.: 1893, 57). Al mismo tiempo, justificaba el acercamiento de Latinoamérica hacia España debido a que ésta última había esparcido por América “el genio inmortal de nuestra raza”, y por este motivo recibía, a cambio, “ese amor por la vieja *madre*” por parte de “sus *hijos* libres, prósperos y laboriosos”⁶ (Reverter en VV.AA.: 1893, 66). En el discurso de inauguración, Reverter hizo hincapié en que aquella era la primera vez que los pueblos americanos de “raza” ibérica se reunían para rendir homenaje a España y Portugal por su papel en el descubrimiento de América, por lo que el evento se convertía en la aurora de mutuas prosperidades para la “raza” iberoamericana (Reverter en VV.AA.: 1893, 70-71).

Navarro Reverter, junto con el Delegado Técnico de la Exposición, Juan Dios de la Rada y Delgado, llegó a la conclusión de que la exhibición debía dividirse en tres grandes series: la primera incluiría todos los objetos relacionados con la protohistoria americana; la segunda se dedicaría a los tiempos históricos

⁶ El subrayado es mío.

americanos, hasta la llegada de Colón en 1492; y la tercera comprendería la época del descubrimiento y las conquistas hasta mediados del siglo XVII, límite temporal establecido por el Real Decreto (Delegados General y Técnico: 1893, VI).

Los países europeos que participaron en la Exposición Histórico-Americana de Madrid fueron Portugal, Alemania, Dinamarca y Suecia, así como el Vaticano, con documentos referentes al Descubrimiento de América escogidos en su archivo secreto. De Hispanoamérica sólo faltaron Honduras, el Salvador, Chile, Venezuela y Paraguay, aunque, por otra parte, Estados Unidos sí participó. La aportación española estuvo respaldada por los cabildos de todas las catedrales españolas, así como por la Real Academia de la Historia, las bibliotecas de la Universidad Central y el Museo Arqueológico Nacional (VV.AA.: 1893). Aunque los organizadores del evento quisieron establecer una separación entre los objetos precolombinos y colombinos, los países participantes se negaron a semejante clasificación, manteniendo la de las exposiciones internacionales, es decir, en base a pabellones nacionales (Bernabeu: 1987, 98).

Las naciones europeas participantes aportaron información sobre las primeras expediciones a América por parte de los vikingos (Dinamarca) y ampliaron, a través de colecciones privadas y públicas, el conocimiento sobre Hispanoamérica (Suecia). Las repúblicas hispanoamericanas aportaron nuevos datos sobre civilizaciones antiguas precolombinas, mientras que Estados Unidos dividió sus salas entre la antropología, etnografía y arqueología, y la memoria de Colón (Bernabeu: 1987, 98).

Es muy interesante la respuesta que se obtuvo de los países participantes en esta exposición. La revista de la UIA se hizo eco de reacciones especialmente entusiastas, como la de la República del Ecuador que, considerando que “el descubrimiento de América es uno de los hechos más grandes de nuestra historia, por haber traído al Nuevo Mundo, con el don inestimable de la fe católica, los insignes beneficios de la verdadera civilización”, decretó, en primer lugar, que el 12

de octubre se convirtiera en fiesta cívica de la República y, en segundo lugar, que las Islas Galápagos se denominaran desde entonces Archipiélago de Colón. Fue el Ministro de Instrucción Pública ecuatoriano el que tuvo que refrenar semejante eufórica decisión al mostrar la dificultad de introducir ese cambio tan importante en la cartografía ya existente (UIA: 1890, 8).

Del mismo modo demostró Colombia su afecto por España al obsequiarla con el Tesoro de los Quimbayas, con motivo de la misma celebración de 1892. Tal decisión se debió a una muestra de agradecimiento hacia España por su ayuda en la cuestión de los límites entre Venezuela y Colombia. Este tesoro está integrado por ciento veintidós piezas de gran valor, y fue exhibido en las exposiciones de Chicago y Madrid de 1892, así como en las de Sevilla de 1929 y 1992 (Gamboa: 1992). Es tal su importancia que el gobierno colombiano sigue trabajando, en la actualidad, para repatriar su patrimonio artístico (www.quimbaya.com).

Paralela a esta exposición se celebró la Exposición de Bellas Artes, otorgándole un carácter internacional aprovechando la presencia de tantos representantes de países europeos en Madrid. Sin embargo, a pesar del empeño que pusieron los organizadores en establecer un estudio comparativo del estado del arte a finales del siglo XIX, la calidad de las obras presentadas era tan mediocre que no se logró el objetivo principal de la misma (Bernabeu: 1987, 103). Lo que sí favoreció susodicha exposición fue la recuperación de los temas colombinos en la pintura de historia, como el Descubrimiento, la visita a la Rábida o el recibimiento de Colón en Barcelona (Bernabeu: 1987, 104).

De forma paralela a la Exposición Histórico-Americana se celebraron una serie de festejos entre el 2 de agosto y el 12 de octubre del mismo año, incluyendo un concurso de bandas, una velada literaria y artística, funciones religiosas, una gran fiesta a la veneciana y conciertos (Bernabeu: 1997, 162-165). Todos estos eventos fueron descritos en las páginas de "El Centenario", revista que se publicó entre 1892 y 1894 bajo la dirección de Juan Valera y Juan de Dios de la Rada y

Delgado. Esta revista ilustrada de lujo, estaba consagrada a la reproducción de textos oficiales y de las crónicas del centenario, y promovió la participación de los intelectuales coetáneos para participar con artículos relacionados con temas hispanoamericanos. Sin embargo, el proyecto se convirtió en un pozo sin fondo ya que casi no había suscripciones, ni interés por la revista o por el propio centenario (Botrel: 1977, 381).

La Exposición de 1892 se convirtió en un excelente modelo para la EIA de Sevilla. Por una parte, la Exposición de Madrid destacó la importancia de reanudar las relaciones con América, tanto desde el punto de vista material – a través del comercio – , como desde el ámbito de las relaciones inmateriales, espirituales, fraternales, eso sí, intentando destacar siempre la supremacía de España frente a América, y por este motivo buen ejemplo de la corriente panhispanista. Esta exposición supuso una revisión de la Leyenda Negra, especialmente en lo que se refería al papel de España en América. Por una parte se intentaron reparar las injusticias que habían recaído sobre la figura de Cristóbal Colón (Céspedes: 1893, 510); y por la otra, se hizo especial hincapié en el motor religioso de la conquista, reivindicación proclamada por el Papa León XIII en ese mismo año (Baigini: 1992, s/p).

A pesar de los esfuerzos realizados durante la Exposición, los lazos con América no se vieron reforzados desde ningún punto de vista como consecuencia de este evento, especialmente debido a la ausencia de una fuerte representación americana, que se limitó a diplomáticos y a algún que otro escritor, como Rubén Darío (Bernabeu: 1992, 3-4). Además, y como consecuencia de su vinculación a la corriente panhispanista, el liderazgo de España fue demasiado arrogante: en primer lugar por la esencia misma de la Exposición Histórico-Americana, organizada para demostrar el grado de adelanto de Europa frente al continente americano; en segundo lugar, por las continuas referencias familiares, donde predominaba el paternalismo; y en tercer y último lugar, por el hecho de hablar siempre de

“descubrimiento” y no de “encuentro” de dos mundos, infravalorando la cultura americana.

Por lo tanto, se podría concluir que esta exposición representó un fracaso en lo que se refiere al acercamiento entre España y América. Sin embargo, según Pike, éste no fue el aliciente último que impulsó la celebración de la misma. En su opinión, el motivo fundamental que desencadenó la decisión de celebrar el Centenario fue la ambición de estar a la altura de la Exposición Colombina de Chicago (Pike: 1971, 35). De esta manera, España tuvo que hacer frente a ambos eventos: la celebración de una Exposición en España y la participación en una Exposición Universal en Chicago. La UIA subrayó la necesidad de que España participara en la Exposición Colombina para afianzar las relaciones comerciales con EE.UU., demostrando que se trataba de “dos pueblos íntimamente unidos por la simpatía y la admiración mutua”. Sin embargo, la Comisión de la Exposición de Chicago no se centró en demostrar esa “simpatía y adoración mutua”, sino en enfatizar la fuerza del Nuevo Mundo, especialmente fuerte desde su independencia de Europa (Céspedes: 1893, 519).

España, de manera indirecta, por culpa de su negligencia, colaboró a reforzar esta imagen estereotipada en Estados Unidos, ya que no se tomó la invitación con suficiente seriedad. La representación española en Chicago dejó bastante que desear, debido, principalmente, a la vacilación en aceptar la invitación al certamen. De hecho, el Decreto por el que se creó la Comisión y se aprobó el Reglamento de participación en la misma data del 21 de abril de 1892, siendo la fecha de apertura de la exposición el 14 de mayo del mismo año. El mismo texto del Decreto hacía hincapié en la importancia de la participación española en esta exposición, no sólo por la relevancia del hecho a conmemorar, sino también por la ocasión de demostrar su presencia en el teatro político y económico internacional. Así lo subraya el texto:

Teniendo en cuenta esta consideración [la conmemoración del Descubrimiento], el interés comercial que para nuestro país representa la Exposición americana, y otro interés de orden más elevado, el de que

España conserve siempre el puesto preeminente que por justo título le corresponde entre los pueblos que han contribuido a la obra de civilización del Nuevo Mundo, el gobierno de VM, [...] acordó aceptar la invitación que le fue dirigida por el de los Estados Unidos, para que concurra oficialmente con sus productos al concurso internacional de Chicago.

Ministro Aureliano Linares Rivas, 21 de abril de 1892. (Comisión General Española: 1892, 5)

Esta dilación en el tiempo trajo como consecuencia la cesión de los peores espacios dentro del Pabellón de las Manufacturas, así como en el de Agricultura. La exhibición de los productos puso también de manifiesto la precariedad de la participación española, ya que las instalaciones más espléndidas fueron las de los restos del Imperio español, con la exposición de los productos naturales de Filipinas, Puerto Rico y Cuba (Puig: 1894, 106).

Esta falta de interés ya había dejado una mala impresión de España en la Exposición de Filadelfia de 1876, en la que, según el propio cronista oficial español, el pabellón había sido “desgarbado y sin arte”, representando un “humilde papel” en el certamen (Alfonso: 1878, 117), a pesar de que su participación en esta Feria Mundial respondía a los mismos intereses de 1893:

[...] el interés moral de presentarse, el hacerlo por primera vez en aquel continente, con la dignidad y decoro que debe ostentar en América el país que la descubrió; y el interés material de entablar beneficiosas relaciones comerciales con los países del sur, donde se lee en nuestros libros, se vive con nuestros usos y se habla en nuestro idioma. (Alfonso: 1878, 117)

La comparación de los eventos celebrados en 1892, el primero en Madrid, el segundo en Chicago, demuestra de nuevo la incoherencia de España al participar en estos eventos internacionales. Si bien en España las celebraciones estuvieron bien organizadas, en la Feria Mundial de Chicago España perdió la oportunidad de destacar su papel en la historia. Evidentemente la repercusión de la exposición de Chicago, universal, fue mucho mayor que la de los eventos organizados en España, que sólo alcanzó a una selección de países (las repúblicas Latinoamericanas y los países europeos relacionados de alguna manera con el centenario). De esta manera, España perdió la oportunidad de mostrar una imagen digna en el extranjero, reiterando, en el contexto internacional, su papel de potencia europea de

segunda categoría, incluso en un evento como el de 1893, en el que tendría que haber subrayado su protagonismo.

Tercer Centenario de la publicación de El Quijote, 1905

En 1905 se celebraba el Tercer Centenario de la publicación de *El Quijote* con una exposición ubicada, al igual que en 1892, en el Palacio de Museos y Bibliotecas de Madrid. Si bien la conmemoración del descubrimiento de América se había visto envuelta en el espíritu neocolonialista del panhispanismo, la celebración de 1905 puso de relieve que era posible unir, bajo el mismo palio de la lengua española, a conservadores y liberales, tanto españoles como latinoamericanos en un clima de igualdad (Álvarez Junco: 2001, 590). Como se explicaba en un artículo en la revista cubana *Bohemia*, la celebración del Centenario de *El Quijote* no debía ser exclusivamente española, sino que en ella debían participar “todos los pueblos que hablan el idioma de Cervantes” (*Bohemia*, 19/5/1905, citado en Sánchez Mantero: 1994, 181).

El origen de la celebración del centenario se remonta a 1903, año en el que Mariano de Cavia, periodista liberal español, en un artículo publicado el 2 de diciembre en *El Imparcial*, exhortaba al público para que España conmemorase “magníficamente” el tercer centenario de la aparición de *El Quijote*:

Es menester que en 1905 se le haga la más luminosa y esplendorosa fiesta que jamás ha celebrado pueblo alguno en honor de la mejor gloria de su raza, de su habla y de su alma nacional. [...] Ha de ser una fiesta común a todas las naciones cuyos hijos llevan la sangre del sublime loco y del donosísimo zafio. (Cavia, citado en Sawa: 1905, 93)

Cavia explica cómo el conjunto de eventos que se conmemoraron en 1892 se convirtió en una suerte de funeral debido al recuerdo constante de las independencias latinoamericanas, así como de los problemas en Cuba. Por este motivo, y una vez superado el Desastre de 1898, había que mirar hacia delante y conmemorar el verdadero nexo de unión entre España y América: no ya el mundo colonial, sino la lengua, ya que,

España perdió sus Indias, mejor dicho, sus Españas occidentales. Pero le queda el QUIJOTE. Y esto es tanto y de tal grandeza, que si existe allende el océano alguien que abomine del nombre de España, ese es el primero en descubrirse ante el nombre de Cervantes. (Cavia, citado en Sawa: 1905, 95)

Su propuesta obtuvo eco inmediato en el Gobierno. Así, Maura publicó un decreto, el 2 de enero de 1904, nombrando la junta organizadora de las fiestas del tercer centenario de la publicación de *El Quijote* (Sawa: 1905, 103). Las celebraciones se concentraron en los primeros días del mes de mayo, en los que se sucedieron distintos eventos, desde la inauguración de la Exposición Cervantina, hasta la representación de tres episodios de *El Quijote* en el Teatro Real, pasando por una batalla de flores, una procesión cívica hasta la estatua de Miguel de Cervantes, una disertación de Menéndez Pelayo sobre *El Quijote*, un festival de coros y bandas – con la interpretación de los himnos “Gloria a España” y “Gloria a Cervantes” – y una misa en los Jerónimos, oficiada por el obispo de San Luís de Potosí (VV.AA.: 1905 a).

La Exposición Cervantina se desplegó en tres salas del ala derecha del Palacio de Museos y Bibliotecas. Las salas se habilitaron para albergar la exhibición de tapices, fotografías, láminas y alrededor de cuatrocientas sesenta ediciones de *El Quijote*. Así, en la primera sala se expusieron la mayor parte de las distintas ediciones que existían hasta entonces de *El Quijote*, así como varios tapices palatinos de temática Cervantina. En la segunda sala se podían admirar noventa y siete libros de caballería, mientras que en la última se contenían seiscientos noventa y nueve láminas realizadas por el pintor Jiménez Aranda (VV.AA., 1905 a).

Paralelo al programa capitalino se desarrolló otro de semejante importancia en Alcalá de Henares, ciudad que viera nacer a Cervantes. La gran diferencia entre ambos programas fue la Exposición Cervantina, ya que, al margen de ésta, Alcalá llevó a cabo una función teatral, una misa, un concierto de bandas, una procesión cívica, así como un acto literario con autores que, como Menéndez Pelayo, ofrecieron discursos en ambas ciudades (VV.AA.: 1905 a). En su intervención en la

Universidad Central, Menéndez Pelayo hizo hincapié en que:

Todavía el recuerdo de tal libro es nuestra mayor ejecutoria de nobleza, y las familiares sombras de sus héroes continúan avivando las mortecinas llamas del hogar patrio y atrayendo sobre él el amor y las bendiciones del género humano. (Menéndez Pelayo: 1905, 31)

A pesar de la variedad de eventos y la participación de importantes intelectuales, como Menéndez Pelayo, Rubén Darío, Pérez Galdós o Echegaray, el Centenario cervantino no se libró de críticas, como las de D'Ayot, quien calificaba de anacrónica la batalla de flores celebrada en la capital, y también criticaba los versos de Rubén Darío en el Ateneo (D'Ayot, en VV.AA.: 1905 b). Tal fue el bombardeo de eventos celebrados en el Centenario que incluso en las viñetas cómicas se veía a “Don Quijote y Sancho huyendo de los festejos” (VV.AA.: 1905 b).

La fuerza de la lengua española, del espíritu cervantino, en esta exposición, sobrepasaron fronteras, no sólo gracias a la presencia de representación gubernamental en Madrid de las repúblicas de Ecuador, Costa Rica, Argentina, Nicaragua, Perú, Cuba, Chile, Santo Domingo, El Salvador, Colombia, Paraguay, Uruguay y Venezuela, sino también gracias a los festejos celebrados en otros países, como en Inglaterra, Alemania, Francia, Italia, Portugal, Países Bajos, Filipinas, Cuba, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, Perú, Argentina, Salvador, Uruguay y Venezuela (Sawa: 1905, 275). El hecho de reconocer la lengua como elemento unificador llevó a decir a los organizadores de las fiestas en Cuba, “que nunca (España y América) estuvieron tan unidos como ahora que se ven separados” (VV.AA.: 1905 b).

El tercer centenario de la publicación del Quijote se convirtió así en el paladín del panhispanoamericanismo, según el cual todas las naciones de habla hispana se situaron al mismo nivel gracias a la lengua. Este elemento liberal puso de manifiesto una diferencia fundamental con el centenario de 1892, a pesar de que mantuvo el mismo patrón de festividades: misas, procesiones cívicas o las exposiciones, celebradas en el mismo edificio. Por esas similitudes se convierte en un antecedente

de la EIA, al igual que el evento de 1892.

El congreso de Americanistas en la Rábida, 1892. El Congreso Económico y Social de Madrid, 1900

Si bien los centenarios hicieron una valoración más simbólica de los elementos de unión entre España y América, los congresos, de corte científico, pusieron una nota de pragmatismo a las relaciones entre la ex-metrópoli y sus antiguas colonias. Sin embargo no fue España la que promovió estas reuniones internacionales por primera vez, sino que fue Francia la primera nación europea que propuso como tema América Latina a fin de ofrecer más datos sobre la misma a través de los congresos internacionales de americanistas.

El I Congreso Internacional de Americanistas se celebró en 1875 a instancias de la Société Américaine de France. Su intención era dar luz a la época anterior a la Conquista española en América. De los cincuenta y cuatro congresos que se han celebrado hasta la actualidad, cinco se han celebrado en España (incluido el último, en Sevilla), y catorce en Latinoamérica. En realidad, en su origen, el énfasis de la línea de investigación adoptada por estos congresos subrayaba el interés de los europeos, y especialmente de los franceses – promotores del panlatinismo –, por minimizar la importancia de España en América, estudiando exclusivamente la época precolombina (Bueno Sánchez: 2006).

Poco a poco estos cónclaves introdujeron importantes cambios en la forma de abordar los temas americanos, adoptando un punto de vista más incluyente, así como aceptando otras lenguas, como el español, que llegó a desbancar completamente el francés en el congreso de 1881 de Madrid (Bueno Sánchez: 2006). La relevancia de estos congresos en lo que toca al tema de nuestra investigación se refiere, especialmente, al congreso celebrado en 1892 en la Rábida, Huelva, con ocasión del Centenario del Descubrimiento de América paralelo a la Exposición Histórico-Europea.

Este Congreso de la Rábida, el noveno de los americanistas, puso de relieve la marcada tendencia panhispanista que dominó la exposición de Madrid celebrada en el mismo año por el impulso, en ambas, de Cánovas del Castillo. Éste, en el discurso de inauguración del Congreso hizo un exordio sobre las glorias del descubrimiento, sin hacer ningún tipo de mención a las independencias americanas. Tan sólo el reverendo de Badajoz las nombró para seguir con el discurso paternalista que ya analicé en la primera parte de este capítulo, destacando, en la misma intervención, la importancia de los vínculos que unen a España y América, especialmente la lengua:

Yo saludo a los pueblos americanos, que son y serán siempre verdaderos hermanos nuestros, aunque sean hijos emancipados [...] que esa lengua que se habla en tantos y tan ricos Estados sea verdadero vínculo de unión entre ellos y la madre patria. (Fray Francisco Sáenz de Urturi, en VV.AA.: 1894, 43-44)

Se puede establecer cierto paralelismo entre los centenarios citados más arriba y los congresos celebrados en España en relación con el mundo americano. Si bien el centenario y el congreso de 1892 demostraron una línea de pensamiento fielmente unida al espíritu panhispanista, en las fechas más próximas a la pérdida total de las colonias España promovió un movimiento de corte inclusivista e igualitario con América, el panhispanoamericanismo. De esta manera, el centenario de 1905 hizo hincapié en el lazo de la lengua, y el Congreso Económico y Social de 1900 de Madrid subrayó la importancia de trabajar juntos y a un mismo nivel con América en un plano económico, legal y comercial.

El Desastre del 98 supuso para España una revisión total de su fisonomía, de su identidad. Para América el mismo acontecimiento supuso la prueba necesaria para poder entablar nuevas y mejores relaciones con la derrotada ex-metrópoli. Era el momento de empezar a trabajar juntos ante un enemigo común, Estados Unidos y su forma de interpretar la Doctrina Monroe, especialmente tras el Corolario de Roosevelt. Por este motivo, el Congreso Social y Económico Hispano-Americano de Madrid, celebrado en 1900, se centró, durante los nueve días de su duración, entre

los muros, de nuevo, del Palacio de Museos y Bibliotecas, en el arbitraje internacional de la comunidad hispánica al margen del “proteccionismo” de los Estados Unidos sobre Latinoamérica (Pike: 1971, 70).

El Congreso de Madrid de 1900 fue el resultado de la iniciativa de Francisco Silvela, que propuso a la reina regente un decreto para la convocatoria del congreso; el esfuerzo de la UIA, que ya había organizado el centenario de 1892, y que se encargaría de nuevo de la organización del congreso; y de la importancia concedida al fomento de las relaciones con Hispanoamérica. Aprovechando la celebración de la Exposición Universal de 1900 en París, el gobierno español invitó a las representaciones gubernamentales hispanoamericanas a formar parte de este congreso en Madrid (VV.AA.: 1900, 7).

Estas acciones debían favorecer y acrecentar considerablemente las relaciones entre España, Portugal y sus respectivas excolonias, a través de la creación de nuevas leyes internacionales que promovieran los intercambios personales, culturales, docentes y comerciales (VV.AA.: 1900, 15), especialmente con las que participaron en el congreso de Madrid: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, Salvador, Santo Domingo, Uruguay y Venezuela (VV.AA.: 1900, 15). Todos estos países fueron representados por sus Jefes de Estado, poniendo de manifiesto la importancia y novedad de semejante congreso. España ya no era vista en términos imperialistas: las relaciones coloniales habían llegado a su fin en 1898 al mostrar la debilidad española.

Tanto el intelectual y político mexicano, Justo Sierra – representante de los países latinoamericanos – en el discurso de apertura, como Segismundo Moret – político y literato español – en su discurso de clausura, hicieron hincapié en estas valoraciones: España no podía presentarse ante América como igual mientras existiera una situación colonial y América no podía dialogar “fraternalmente” con una España que persistía en mantener por las armas su dominación colonial (Sepúlveda:

1994, 57). De hecho Sierra fue más allá para demostrar su panlatinismo, ya que consideraba que sólo con Francia al frente de las naciones hispanoamericanas sería posible detener a Estados Unidos (Granados: 2004, 119).

De esta manera, el Congreso de Madrid se mostró como un gran defensor del panhispanoamericanismo, destacando la posibilidad de mantener relaciones de igualdad con América y conseguir, así, la creación de un frente común a los Estados Unidos. Por su afán por reanudar las relaciones con América podemos entender este congreso como un elocuente antecedente de la EIA.

Capítulo III. La Exposición Ibero-Americana de Sevilla, 1929



Cartel de la EIA reproducido en Salas (2004, s/p)

Los orígenes de la Exposición: de la EHA a la EIA. El programa de la EIA. La asistencia de las Repúblicas Americanas. El turismo y la propaganda en la EIA. La arquitectura en la EIA: El Regionalismo. El urbanismo de la EIA

Los orígenes de la Exposición: de la EHA a la EIA

La primera noticia relacionada con la celebración de una Exposición Hispano-Americana se remonta a 1859. En aquel año, Eduardo Asquerino, director de *La América*, escribió una nota sobre la propuesta de llevar a cabo una Exposición Hispano-Americana íntimamente ligada a la idea de crear, de forma paralela, una Liga Hispano-Americana:

Nosotros, pues, queremos que se realice una Exposición Hispano-Americana, es decir, de todas las nacionalidades que hablan el idioma de Cervantes [...] Esta gran Exposición será un pacto de alianza de los pueblos más que de los políticos, será la unidad en las tendencias hacia la civilización, será un inmenso beneficio para el mejoramiento de la industria, para el desarrollo del comercio, para el porvenir de la raza latina. (Asquerino: 1859, 3)

A pesar de haber obtenido el apoyo del gobierno a través de un decreto real, la iniciativa de Asquerino no llegó a realizarse (Ardao: 1992, 45). Años más tarde, la Unión Iberoamericana (UIA) también demostró su deseo de organizar un certamen hispanoamericano como respuesta al “humillante Tratado de París” de 1898 (Braojos: 1992, 26). Sin embargo, habrá que esperar hasta 1907 para que la UIA ponga más énfasis en el proyecto de celebrar una Exposición Iberoamericana. Aunque en 1905 habían iniciado las conversaciones tanto con el gobierno español – para conseguir su apoyo – como con las repúblicas latinoamericanas – de las que también habían recibido su “aplauzo” –, y a pesar de que según sus noticias, “se han

tomado varios acuerdos, iniciando nuevos rumbos, con los cuales confiamos poder realizar el Certamen en 1910, época muy indicada para ello” (UIA: 1908, 6-7), en las Memorias de 1908, esta Sociedad tuvo que explicar los problemas que estaban entorpeciendo la celebración de este evento:

El interés que España y América tienen en este proyecto [la Exposición Iberoamericana] y los esfuerzos hechos por la Unión Iberoamericana para conseguir llevarlo a vías de hecho, bien probados están; y los obstáculos que vienen retrasando la realización del mismo, que no ha sido posible dominarlos por esta sociedad, se verán en su día, cuando se hagan públicos. (UIA: 1909, 10)

Esos obstáculos de los que habla la UIA eran los esfuerzos realizados por un grupo de intelectuales sevillanos, respaldados no sólo por el director del ABC de Madrid, Torcuato Luca de Tena (Pérez Escolano: 1996, 61), sino también por el mismísimo Rey Don Alfonso XIII. De hecho, los apoyos a Sevilla fueron tan fuertes que la UIA terminó por desentenderse completamente del proyecto, y nunca más aparecieron en sus memorias datos relativos a la organización del susodicho evento.

Es así como este grupo de sevillanos, en torno al liderazgo de Luís Rodríguez Caso, consiguió la sede para la organización del certamen, todavía bautizado en aquella época con el sobrenombre de Hispanoamericano. Como nos relata Narciso Ciáurriz, todo había comenzado en 1905, alrededor de este núcleo de regeneracionistas hispalenses, que siempre conversaban sobre los planes de Rodríguez Caso de preparar un certamen que homenajeara a la Bandera y a España, “porque estimábamos que en aquella época de calamidades y de dudas convenía hacer algo que levantara el espíritu nacional” (Ciáurriz: 1929, 10).

Siguiendo esta iniciativa, Rodríguez Caso presentó un proyecto a la ciudad de Sevilla el 9 de marzo de 1908, que fue aprobado el 26 de marzo por el Ayuntamiento, bajo el título de “España en Sevilla”, celebrándose esta fiesta el 30 de abril de 1908 (Imagen n. 3.1). La fiesta consistió en un Homenaje a la Bandera y a la Unidad de la Patria, pero no sólo contó con la presencia de las distintas regiones de España, que acudieron para rendir pleitesía a la Bandera, sino que los países

latinoamericanos, con su presencia, también reconocieron la pervivencia de una suerte de unidad espiritual con España (Rodríguez: 1994, 44). Tras el éxito de esta fiesta, Rodríguez Caso fue obsequiado con un sable de honor, y en el discurso de agradecimiento a la ciudad de Sevilla, éste propuso la idea de celebrar una exposición internacional hispano-ultramarina, internacional “España en Sevilla” o hispanoamericana, ya que, en su opinión:

[...] ¿Cuál más brillante y patriótico que ese gran Certamen de trabajo, civilización y progreso en que vinieran a convivir y confraternizar bajo el cielo sevillano la madre España con sus hijos de otros mundos? (Rodríguez Caso: 1909, 7)

A pesar de que no encontró más que una fría respuesta por parte de las autoridades españolas, cabe destacar que los cónsules de Argentina, Cuba, Panamá, El Salvador, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Chile, Guatemala, Haití, Honduras, México y Paraguay, presentes en la susodicha fiesta, ofrecieron su apoyo a Rodríguez Caso (Solano: 1986, 166).

El periódico sevillano *El Liberal*, se presentó como portavoz de esta empresa ante el mundo iberoamericano y publicó un artículo en el que José Laguillo, su director, se dirigió:

[...] a toda la prensa española en América, invitándola a emitir su opinión respecto a qué ciudad de la península debía servir de asiento al certamen; porque apenas surgida la idea, cuando habíamos hecho aquí bien patente el derecho de Sevilla a albergarla como metrópoli de Indias y por poseer el arsenal de su archivo y la Biblioteca Colombina, otras capitales pretendieron arrebatararnos esa primacía, siendo Madrid, Barcelona, Valladolid y Bilbao las que alegaban mejores títulos. (Laguillo: 1979, 284-5)

Fue así cómo, después de un intercambio con más de doscientos periódicos españoles y latinoamericanos – en los que se aclamaba a Sevilla como mejor candidata –, la prensa anunció que Sevilla era la vencedora de esa competición española y debía, por tanto, albergar la celebración de la EHA (Ciáurriz: 1929, 22).

Canalejas y Alfonso XIII solamente ofrecieron sus apoyos de manera oficial a partir de 1910. Por fin, tras diversas conversaciones con Madrid y Bilbao, se logró llegar a un acuerdo a partir del cual Bilbao realizaría una Exposición Anglo-

Iberoamericana al año siguiente – exposición que nunca se llevaría a cabo –, y Sevilla una Hispanoamericana, con vistas a realizarse el año 1914 (Rodríguez: 1994, 47). Así es como explica José Zurita el protagonismo de Alfonso XIII en la resolución de ese duelo entre Sevilla, Madrid y Bilbao:

Y aunque otras capitales piden y [...] no obtienen, Sevilla obtiene lo que pide porque cuenta con un buen intercesor. El rey de España quiere a Sevilla. (Zurita: 1916, 12)

Quizá, en la opinión de los miembros de la primera comisión organizadora de la Exposición, este apoyo llegó demasiado tarde, ya que todos ellos dimitieron de sus cargos en ese mismo año, aunque en 1911 fueron incorporados de nuevo al Comité de Honor por su valiosa aportación durante la génesis del certamen (Ciáurriz: 1929, 36).

Trillo de Leyva y Braojos mantienen que los motivos fundamentales por los que Sevilla quiso llevar a cabo la susodicha exposición, se resumen básicamente en dos: en primer lugar, la reivindicación nacional del hispanoamericanismo, y en segundo, las obras de la Corte de Tablada, también conocidas como el Canal de Alfonso XIII (Trillo: 1980, 36; Braojos: 1992, 27-29). De hecho, Trillo subraya una íntima relación causa-efecto entre las obras de una y otra: cada vez que las obras del canal se retrasaban, la fecha de inauguración del certamen se veía igualmente afectada. Pero las obras del Canal no fueron los únicos obstáculos en la consecución de la EHA: los problemas en Marruecos, las secuelas de Barcelona e incluso la Guerra Mundial también justificaron en gran medida el retraso de las obras. En cualquier caso, como argumenta Alfonso, sin este conflicto bélico internacional:

[...] tampoco hubiera habido manera de culminar una obra que carecía de base sólida, de orientaciones y de medios, y de la necesaria preparación, frente a las luchas políticas locales que, en fecha muy próxima al año 1923, la colocaron en una crisis tan honda que las probabilidades de un fracaso absoluto pesaron más en el ánimo de muchos, y aún de la opinión pública, que los aciertos arquitectónicos de D. Aníbal González y los propios intereses creados a favor de la Exposición. (Alfonso: 1992, 72).

Se podría afirmar, entonces, que los motivos últimos para celebrar la EIA en Sevilla fueron: la necesidad de convertir la ciudad de Sevilla en una urbe de corte moderna, capaz de convertirse en una nueva sede turística española, y al mismo tiempo, el interés por restablecer las relaciones con América. El primer motivo responde directamente a los intereses del ayuntamiento y los intelectuales de Sevilla por modernizar la ciudad. Rodríguez Caso, junto con otros tertulianos hispalenses, era consciente de los beneficios que se podían obtener a partir de la celebración de una Exposición: facilitaba la búsqueda de mercados, llamaba la atención de los turistas, y además promovía la renovación de las infraestructuras de la ciudad de acogida (Alfonso: 1992, 57).

Sevilla necesitaba, a principios del siglo XX, una renovación global de su trazado urbano, ya que, como afirman Bernal y Arenas, en aquellos años Sevilla no era más que una ciudad “desvertebada”, consecuencia de la inexistencia de un plano racional sobre el entramado tradicional, y de la dependencia de los intereses especulativos de la oligarquía urbana (Bernal y Arenas: 1992, 272). De este modo, y gracias a los pabellones de carácter permanente (las Plazas de España y América, así como la mayoría de los pabellones de los países extranjeros, y otros de promoción privada), y al nuevo plan urbanístico en el que se enmarcaba la Exposición, se equiparía a Sevilla con nuevas áreas urbanas, tanto monumentales como habitacionales, tales como las colonias de chalets Heliópolis y Ciudad Jardín, o las barriadas del Porvenir y Eritaña, además de la Corte de Tablada mencionada más arriba.

Esta adaptación de Sevilla al siglo XX debía suponer una atracción para el turismo, un turismo todavía en potencia, pero que seguramente se sentiría atraído por Sevilla, tanto por la Exposición como por las nuevas reformas de la ciudad. En espera de cubrir las necesidades de esta nueva demanda, las autoridades construyeron varios hoteles – destacando principalmente el *Alfonso XIII* –, y promovieron la visita de turistas latinoamericanos al acercar las fronteras con la línea

de dirigibles Sevilla-Buenos Aires, que cubriría esta ruta en el año de 1929 (VV.AA., 1927).

El segundo motivo, el acercamiento entre España y América, fue, según Trillo, “la idea aglutinante de la EIA”, especialmente entendida desde el punto de vista práctico del Ayuntamiento que conseguía, de esta manera “que la política nacional incidiera directamente en la resolución de los problemas urbanos planteados” (Trillo: 1980, 35). Es decir que, a fin de cuentas, ambas intenciones – tanto el acercamiento a América como la renovación de la ciudad – estaban indisolublemente unidas.

Sin embargo, cabe subrayar que desde el inicio de las gestiones, la fragilidad del proyecto se puso de manifiesto: ya no sólo por los repetidos retrasos que sufrió sino, y fundamentalmente, debido a los problemas económicos que supuso llevar a término una empresa de tamaño magnitud. Aunque es bastante fácil llegar a esta conclusión al analizar semejante empresa desde la distancia, es interesante observar cómo ya en 1916, trece años antes de que se inaugurara, José Zurita y Calafat nos ofrecía las mismas observaciones:

La grandeza de Sevilla es una grandeza ficticia, la prosperidad de la Hacienda municipal, una mentira financiera, y esto, lejos de llevarnos al fin deseado por todos, nos arrastra a la bancarrota, y compromete seriamente el éxito de la Exposición Hispanoamericana. (Zurita: 1929, 137)

Todavía en 1910 los ánimos eran muy otros, por lo que el primer Comité promovió la celebración de un concurso público para conocer las posibilidades reales de la ciudad a la hora de llevar a buen término el codiciado proyecto. El concurso, celebrado en 1911 fue extraordinariamente llamativo dado que no obtuvo una respuesta demasiado popular: tan sólo se presentaron tres proyectos, dos firmados por arquitectos, y el tercero por un maestro de obras. El jurado le concedió el primer premio a Aníbal González, demostrando ya no sólo que apostaba por este arquitecto, sino también por su arquitectura, por su decidida apuesta por el regionalismo sevillano, aunque siempre dentro de los cánones de las exposiciones

internacionales. Sevilla se imponía como la heredera del discurso regionalista iniciado poco antes con el concurso de fachadas sevillanas, de 1910⁷.

Así se iniciaba el largo periplo de la EHA, que, durante la primera década avanzó muy tímidamente como consecuencia de los problemas que señalé más arriba. En la década de los veinte asistimos, por el contrario, a dos cambios fundamentales en el desarrollo de la EIA. En primer lugar, y siguiendo la moción del 26 de diciembre de 1922 de la Comisaría Regia, se aprobaba un Real Decreto según el cual la exposición adoptaría el título de Iberoamericana al admitir la participación de Portugal⁸ y Brasil (Comisión EIA: 1922 a). Para la Comisaría Regia, la introducción de estos dos países respondía a una alta finalidad patriótica, que ponía de relieve “los sentimientos de recíproca y fraternal cordialidad entre España y la vecina República portuguesa, asegurando con ello, asimismo la participación más afectuosa de los Estados Unidos del Brasil” (Comisión EIA: 1922 a).

En segundo lugar, asistimos a un nuevo giro en la organización de la Exposición con motivo del golpe de estado de Primo de Rivera. Éste, preocupado por una nueva política de ultramar, apoyó decididamente la exposición de Sevilla, sin olvidar la de Barcelona, iniciada en 1914, que satisfaría también sus intereses en las relaciones con Europa. Gracias al Real Decreto de 7 de junio de 1926 se creó la *Exposición General Española* así como un Consejo de Enlace para evitar “coincidencias lamentables” o una “rivalidad perniciosa” entre Barcelona y Sevilla (Rodríguez Bernal: 1994, 73).

Lo que se consiguió gracias a este nuevo Decreto fue una clara delimitación de las actividades de cada exposición: la de Barcelona respondía al interés de Primo de Rivera por destacar la modernidad de España – al demostrar que podía estar a la altura del resto de los eventos europeos –, mientras que la de Sevilla hacía mayor hincapié en las relaciones con las excolonias. Así, la Exposición Iberoamericana se

⁷ Me extenderé en la arquitectura regionalista sevillana en el quinto epígrafe de este capítulo.

⁸ La EIA aceptó la solicitud de la Cámara Oficial de Comercio de Lisboa, en 1921, de participar en la Exposición (Solano: 1986, 174).

desvinculaba todavía más de la tradición de las exposiciones universales, ofreciéndole a Barcelona el testigo de ese modelo de certamen internacional. La Exposición Iberoamericana se convertía, por una parte, en:

[...] testimonio perdurable del desarrollo actual de España y de tantos países que con sus grandezas la enaltecen, ya que los descubrió, colonizó y dio su sangre, su religión y su cultura, realizando la más grande y desprendida obra de la civilización, [y] será el Libro de Oro [el] que encierre en sus páginas la gran epopeya del iberoamericanismo. (Primo de Rivera en el *Libro de Oro*: 1929, XIII)

Por otra parte, la exposición se convertía en componente esencial de la política de exterior del dictador:

Vaya por delante la afirmación de que los objetivos del Certamen Iberoamericano son esencial y profundamente políticos. Y que lo son, porque la principal finalidad de la Exposición de Sevilla no es otra que la de afirmar, más todavía, la unión espiritual entre España y sus hermanas de América. Una de las manifestaciones que con más interés ha de alentarse en la Exposición de Sevilla es el empeño romántico y justiciero de restablecer la “verdad” y presentar todos los factores de la colonización española en su exacta intervención y significado. (Cruz Conde en el *Libro de Oro*: 1929, 21)

Todos estos esfuerzos políticos dieron como resultado que Sevilla lograra congregar, en el Parque de María Luisa, a dieciséis repúblicas latinoamericanas, además de los Estados Unidos de América y Portugal. La mayoría de éstas – Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Estados Unidos de Norte-América, Guatemala, México, Perú, Portugal, Republica Dominicana, Uruguay y Venezuela – participaron con un pabellón individual, reflejando en su arquitectura los rasgos de su identidad nacional. Sin embargo, cinco países – El Salvador, Panamá, Costa Rica, Bolivia y Ecuador – se refugiaron en las Galerías Americanas al no poder hacer frente a los gastos de construcción de un pabellón permanente.

Tanto a través del carácter permanente de la Exposición, así como a través de los estilos arquitectónicos utilizados, las repúblicas latinoamericanas darán buena muestra de su interés por mantener relaciones “fraternales” con la antigua metrópoli a través de:

[...] estos preciosos edificios anclados como naves amigas en la fecunda tierra sevillana, de carácter permanente, fincas de países hermanos que ya se quedan a vivir con nosotros en un hogar común. (Espina: 1929, 5)

Pero éste no fue el único motivo por el que finalmente la EIA se convirtió en una realidad. En un Informe realizado por la Comisión Permanente, en 1925, se destacaba que la Exposición contribuiría al progreso urbano y embellecimiento de Sevilla; a la proclamación de Sevilla como ciudad turística de invierno; al crecimiento y progreso de la industria y el comercio; al aumento de la población hispalense; a la reivindicación del pasado glorioso de Sevilla; a la firma de tratados y convenios internacionales; y, finalmente, a la consolidación de Sevilla como Sede Americanista, gracias al Archivo de Indias, el Colegio Mayor Hispanoamericano y la Exposición Iberoamericana (Comisión EIA: 1925).

El programa de la EIA

En las bases del concurso organizado por el Comité Ejecutivo de la entonces Exposición Hispanoamericana no se especificaba con demasiado detalle el contenido de la misma. Tan sólo se contemplaba la construcción de distintos pabellones, así como la existencia del Stadium de la Exposición. De esta manera, en el plano de emplazamiento se sugería la existencia de edificios permanentes, tales como el Museo y Escuela de Bellas Artes; el edificio dedicado a las Letras y Ciencias, que albergaría la Cámara y Escuela de Comercio, así como la Escuela de Artes Aplicadas; un pabellón permanente para la exposición agrícola, un Palacio de Actos y Fiestas, y por último un Palacio de Exposiciones (La redacción de *La Exposición*: 1911). Estas bases nos muestran cómo, desde el principio, y a pesar de la vaguedad de los contenidos de la Exposición, el enfoque cultural venía dado por la construcción de los museos y las escuelas, frente a la generalización del Palacio de Exposiciones en el que podría caber la exhibición de cualquier tipo de material.

El proyecto ganador del concurso, firmado por Aníbal González (Imagen n. 3.2), introducirá más información en su memoria. Así, exponía las cinco secciones fundamentales del certamen: una primera parte dedicada a la Exposición de Artes,

Industrias y Ciencias; la segunda a los Estados Americanos; la tercera a las regiones españolas, etnografía y arqueología; la cuarta a la Sevilla Histórica y Tradicional, para terminar con la quinta sección dedicada a parque de atracciones (González: 1911). Para completar arquitectónicamente el proyecto, González previó la construcción de los siguientes pabellones: Bellas Artes; Industria, Manufacturas y Artes Decorativas; Agricultura; Máquinas y Electricidad, Minas y Metalurgia; Guerra y Marina; Fomento y Casa Real. Además de estos ocho edificios monumentales, contempló la necesidad de construir otros auxiliares dedicados a Palacio de Actos y Fiestas, y otro a la Administración (González: 1911).

En esta memoria podemos apreciar, de nuevo, que la industria no tendría un papel protagónico en la Exposición, al estar presente tan sólo en una de las cinco secciones del certamen. Sin embargo, entre este proyecto y el final hubo varias modificaciones. El cambio más drástico vendrá como consecuencia del cambio de la administración, en 1925, introducido por Primo de Rivera, que pretendía darle mayor agilidad a la celebración del Certamen. Es entonces cuando se realiza un informe sobre el estado de la Exposición y su posible inauguración en 1927. Las nueve secciones aprobadas por el Comité, en 1925, eran las siguientes: Arte (antiguo, moderno, internacional y de la casa real); Historia (de Sevilla, elogio de Sevilla, Sevilla y América y las regiones españolas); Industria y Comercio (Historia del comercio con América y Portugal, Industrias de la Región Andaluza; el Libro, la Revista y el Diario; Salón Internacional del Automóvil y Exposición Colonial); Agricultura y Ganadería; América y Portugal; Turismo; Deportes; Congresos y Fiestas (*Programa*: 1925).

En este informe se hizo hincapié, de nuevo, en la importancia del elemento cultural. Así, se afirmaba que “La Exposición de Arte Antiguo podría por sí sola asegurar el éxito de una magnífica Exposición Monográfica, que habría de dar la

*mayor espiritualidad*⁹ e interés al certamen” (Comisión EIA:1925). Este énfasis en la cultura está íntimamente relacionado con la idea de subrayar, de nuevo, la espiritualidad latina frente al materialismo occidental.

El informe justifica estas exposiciones históricas ya que “tienen la virtualidad de dejar grabados los hechos en la memoria del pueblo, despertando su patriotismo y la confianza en sí mismo” (Comisión EIA: 1925). Este informe también hace hincapié en la importancia de la “Exposición del Libro” en la Plaza de España, ya que:

No debía faltar ciertamente un elemento de exposición tan propiamente hermanado con las manifestaciones que acusan en más alto grado la espiritualidad del Certamen Ibero-Americano. Y por ello la Comisión Permanente ha concedido especial interés al estudio de esta Exposición del Libro. (Comisión EIA: 1925)

Este protagonismo del libro “hermanado con la espiritualidad del certamen” estaría vinculado, en mi opinión, con la Exposición Cervantina de Madrid de 1905. Pero la cultura se alejaba demasiado de las ventajas prácticas que podría traer como consecuencia la celebración de semejante evento, por lo que la Comisión subrayó, a la hora de describir la sección del Comercio, que:

[...] es preciso hermanar todo el romanticismo que encierra el descubrimiento de América con la obra realizada por España y con el procedimiento inmediato y esencialmente práctico que sugieren las conclusiones históricas en relación con nuestro comercio actual y futuro con América. (Comisión EIA: 1925)

Del mismo modo, dentro de los resultados prácticos que se podrían obtener de la Exposición, el informe subraya la necesidad de “dejar montada y en plena eficiencia una oficina local de turismo” y así conquistar “el nombre de Ciudad de Invierno” para Sevilla¹⁰ (Comisión EIA: 1925).

Una de las diferencias fundamentales entre el proyecto primitivo y el de 1925 es la introducción, en éste, de la exposición colonial española. A pesar de que el interés último de la Exposición fuera la reconciliación fraternal entre España y

⁹ El subrayado es mío.

¹⁰ El turismo lo analizaré más adelante en otro epígrafe.

América tras la aceptación total de las independencias por parte de España, resulta curioso que ésta necesitara hacer hincapié en la existencia, mínima, limitada, de su imperio. De hecho, la propia Comisión asumió que esta Exposición colonial sería más interesante por “las curiosidades que encierra que por la extensión que a la misma pueda dársele” (Comisión EIA: 1925). Portugal asumió la misma postura y participó en la EIA con un pabellón dedicado a Macao.

La asistencia de las repúblicas americanas

La mayoría de las naciones latinoamericanas demostraron su interés por participar en la EHA desde el origen mismo de la propuesta, cuando Laguillo las instó a participar en la encuesta sobre la EHA, en 1908. Sin embargo, el Comité no hizo ningún esfuerzo por mantener el interés de las nuevas repúblicas, y todavía en 1921, como critica Laguillo en el editorial de *El Liberal*, “la propaganda no está hecha ni aun empezada en América” (Laguillo, 1921). Será la nueva Comisión liderada por Cruz Conde la que, a partir de 1925, demuestre un mayor interés en la consecución del certamen y por ende en la participación de las naciones americanas. Es este el motivo por el que en ese mismo año se realizó un informe en el que se describía el estado de la concurrencia de estos países (Comisión EIA: 1925 b).

Será Estados Unidos el primero en confirmar tanto su participación como el legado de su pabellón a la ciudad de Sevilla. Al parecer, esta decisión influyó de manera determinante en el resto de los países, que reconocieron la importancia de la Exposición. Por lo tanto, si bien en 1925 no se había conseguido la confirmación oficial de ninguna de las repúblicas invitadas, al menos se podía hablar del “decidido propósito” de concurrir con pabellones propios por parte de Argentina, Perú, Chile, México, Puerto Rico y Cuba (Comisión EIA: 1925 b). En realidad el principal problema era la falta total de información por parte de la Comisión de la EIA, que debía ayudar a los gobiernos a decidir si participar en la EIA era una buena o necesaria inversión.

Como consecuencia de la pasividad de la Comisión de la EIA, en lo que respecta a la propaganda, en 1925 Bolivia, Honduras y Nicaragua todavía no habían contestado; Brasil no había tomado una decisión definitiva – en parte porque España no había participado en el Centenario de su Independencia –; Colombia, San Salvador y Venezuela estaban pendientes de la aprobación de distintas resoluciones por el Parlamento; Costa Rica dependía de la nueva administración que debía entrar en vigor a los pocos meses; Cuba no tenía un compromiso oficial, al igual que Uruguay, Guatemala o Paraguay; Chile había prometido concurrir, al igual que México, Argentina, Santo Domingo, Ecuador, Panamá, Perú y Puerto Rico (Comisión EIA: 1925 b).

El turismo y la propaganda en la EIA

El turismo y la propaganda fueron factores fundamentales durante la proyección y celebración de la EIA. En primer lugar, porque se pretendía fomentar Sevilla como ciudad turística de invierno, subrayando su clima benigno y la multitud de actividades que se podían realizar en su seno: desde el deporte hasta la cultura, tanto dentro como fuera de la EIA. Pero para conseguir el éxito de esta empresa, era necesario llevar a cabo una buena campaña propagandística. La información era fundamental para hacer llegar al turista los datos relativos a la ciudad, de manera que, sin una adecuada labor de propaganda, las expectativas de turismo en Sevilla no podrían ser satisfechas.

El turismo había gozado de bastante protagonismo en España desde el siglo XIX, aunque con el tiempo, las formas y los recursos fueron cambiando. De hecho, a lo largo del siglo XIX, España se presentó ante Europa como un refugio del pintoresquismo. Esta imagen idílica se inició con la imagen que las tropas del ejército británico – que fueron a España para apoyar al gobierno ante la invasión napoleónica – difundieron en Gran Bretaña. Estos soldados describieron una España valiente, luchando contra el invasor, pero también una España romántica en

la que “se fundían lo oriental y lo medieval, un país atrasado, lleno de fuerza y colorido” (Gutiérrez: 1995, 25).

Más tarde, los viajeros del siglo XIX reforzaron este tópico de la España romántica, especialmente gracias a las descripciones de los libros de viaje de Richard Ford (1796-1858) o George Borrow (1803-1881), así como las obras literarias de Lord Byron (1788-1824), Víctor Hugo (1802-1885) y Washington Irving (1783-1859), o la ópera *Carmen* (1875) de Georges Bizet (1838-1875). Todos, salvo Víctor Hugo, contribuyeron a la definición de la España pintoresca en la que el fandango y las corridas de toros sobrepasaron los límites regionales para convertirse en verdaderos símbolos nacionales en el extranjero (Fernández Álvarez: 1956, 156-163). Hugo, por su parte, debido a su experiencia personal – como consecuencia de sus viajes de la infancia en el País Vasco y su estancia en Madrid durante la ocupación francesa – no se dejará llevar por los tópicos que sedujeron a sus contemporáneos, sino que se convertirá en un defensor de la democracia en España y de las independencias latinoamericanas, como expresó en sus Cartas a España, Cuba y México (Ver Peña-Ruiz y Scot: 2002).

A partir del siglo XX, el gobierno comienza a otorgarle un mayor valor al turismo al entender los beneficios económicos que podía traer como consecuencia. Así, en 1905, el Ministro de Fomento, Álvaro de Figueroa, propuso la creación de la Comisión Nacional para Fomentar las Excursiones Turísticas y de Recreo Público Extranjero, que sería aprobado por el Real Decreto del 6 de Octubre de ese año (Esteve: 2000, 18). Esta Comisión debía dedicarse a la propaganda e información turística; sin embargo, por su escasa dotación y limitados recursos, no cambió sustancialmente el panorama del turismo en España.

Varias personas, conscientes del valor económico del turismo, comenzaron a demostrar, con cifras, la necesidad de reforzar el turismo en España. El Marqués de Marianao publicó sus *Consideraciones acerca de la necesidad del fomento del turismo como fuente de riqueza nacional mediante la formación del gran “Circuito*

Español”, en 1910. En sus páginas hacía hincapié en el turismo como generador de riqueza en Francia, Italia o Egipto (países que ingresaban 2.500.000, 500.000 y 30.000 francos anuales respectivamente gracias al turismo) por lo que intentó promover una suerte de “Grand Tour” en territorio español. Para ello, propuso al gobierno la mejora de las carreteras, especialmente las que unían las ciudades que integraban ese “circuito español” (Marqués de Marianao: 1910, 4-5).

Francisco Mas elaboró un estudio económico sobre el impacto de las Exposiciones Universales en la ciudad celebrante. Como barcelonés consciente de las bondades que había traído como consecuencia la Exposición de Barcelona de 1888, esperaba con entusiasmo la celebración de otra exposición en suelo catalán, sin embargo, en su estudio hacía hincapié en la necesidad de estudiar la historia de las exposiciones en aras de sacar el mayor provecho de las mismas y evitar el fracaso económico (Mas: 1910, 5-7). En su estudio toma el ejemplo de Barcelona de 1888 para demostrar que, a pesar de no haber obtenido un éxito financiero, la exposición al menos sí había impulsado la actividad económica barcelonesa en los años subsiguientes (Mas: 1910, 16). Su estudio termina con una tabla comparativa de las exposiciones celebradas entre 1851 y 1906, destacando que de entre las quince celebradas, tan sólo seis obtuvieron beneficios de la celebración de las mismas, entre las que, curiosamente, no figura ninguna de las exposiciones celebradas en París (Mas: 1910).

El Marqués de la Vega Inclán se convertirá en el mayor defensor y promotor del turismo en España. Gracias a su tesón consiguió que el gobierno creara, a través de un Decreto de la Presidencia de Ministros, del 19 de Junio de 1911, la Comisaría Regia de Turismo. De nuevo, debido a los limitados recursos, la labor del Marqués de la Vega Inclán tuvo un calado menor del esperado. Habrá que esperar hasta el directorio militar para que Primo de Rivera cree el Patronato Nacional de Turismo (Real Decreto de 25 de abril de 1928), dotado con recursos financieros para hacer frente a la Exposición General Española de 1929 (Esteve: 2000, 23-29).

El Marqués de la Vega Inclán explica en las páginas del *Libro de Oro* su trayectoria profesional ligada al fomento del turismo. En su viaje a los Estados Unidos de América descubrió cómo solamente los ricos hacían turismo en la costa californiana, mientras que el resto de la población tenía mayor interés en cruzar el océano para reencontrarse con la tierra de sus padres, con Europa. Tras esta experiencia llegó a la conclusión de que había que fomentar las relaciones entre España y las nuevas repúblicas americanas a través del turismo, porque:

[...] el principal motivo y tema de atención es, en nuestra opinión, el monumento. [...] Éste será precisamente el atractivo más constante para todos los países jóvenes que admiran con religiosa veneración lo que a ellos les falta, encontrando aquí esculpidos en los viejos sillares la historia, la tradición y el arte que se pierde en los remotos tiempos de la prehistoria. (Marqués de la Vega Inclán en el *Libro de Oro*: 1929, 317)

Por iniciativa del Marqués de la Vega Inclán, apodado en el *Libro de Oro* como “el apóstol del turismo en España”, se rehabilitaron, durante las primeras décadas del siglo XX, la Casa de Cervantes de Valladolid, la Sinagoga del Tránsito y la Casa-Museo del Greco de Toledo; se reformó el Barrio de Santa Cruz de Sevilla y se inauguraron el Parador de Gredos, el Museo Romántico y la Casa de América de Madrid (*Libro de Oro*: 1929, 321).

El Patronato Nacional del Turismo, por su parte, entendía su labor como patriótica al eliminar la cara más pintoresca de España en el extranjero. Pero para ello había que llevar a cabo una ingente labor de catalogación, conservación y difusión de los conocimientos así como de mejora de las infraestructuras, de manera que el turismo gozara de una mayor libertad de movimiento en el territorio español (UIA: 1929, 323). En el mismo *Libro de Oro*, José Ortiz y Muñoz, miembro del Patronato de Turismo, mostraba las múltiples opciones que ofrecía España como paraíso turístico:

La Geografía, el Arte, los tipos, las costumbres, los caracteres muestran una España rica y diversa que basta para satisfacer las exigencias mayores, tanto del turista erudito y culto como del simple viajero curioso que quiere gozarse en la múltiple maravilla de la naturaleza. (Ortiz en UIA: 1929, 325)

Del mismo modo, hacía hincapié en la importancia del turismo como defensa contra la leyenda negra:

Hasta no hace mucho tiempo en algunos países, y todavía en no pocos, España sigue mereciendo un concepto dudoso. Es el país de la eterna leyenda malsana y grotesca. No hay tranquilidad en sus ciudades y en sus campos. La vida es insoportable e incómoda, porque no se puede caminar por sus carreteras derruidas y salvajes, ni existe comunicación viable por sus arcaicos ferrocarriles. Sus hospederías son sucias, mal acondicionadas, sin el “confort” que exige la vida moderna y, además, carísimas. En España se explota a todo el mundo. Hasta aquí habla sólo la ignorancia o la perfidia. Porque España es bien distinta, sobre todo desde hace algunos años a esta parte. (Ortiz en UIA: 1929, 326)

Su contribución en el *Libro de Oro* subraya los beneficios del turismo en España, desde los atractivos del deporte (golf, polo, yatching) hasta la elección de la mejor estación para visitar una ciudad u otra (Madrid, ciudad otoñal, o Málaga y Alicante, estaciones de invierno). También hace hincapié en el turismo intelectual, ya que en España sobran los archivos, las bibliotecas, los museos, etc. (Ortiz en el *Libro de Oro*: 1929, 326-332). Luís Nueda, en su “Carta abierta a un extranjero curioso”, en la misma publicación, subraya de nuevo la importancia del turismo como arma en contra de la leyenda negra, asegurando que:

[...] por aquí, hombres y mujeres vestimos como en el resto de la Europa civilizada, no existen ya ni inquisidores ni salteadores de caminos, y no son mal mirados los ciudadanos que rehuyen asistir a la llamada “fiesta nacional”. (Nueda en el *Libro de Oro*: 1929, 336)

El fomento institucional del turismo en la EIA se centró en la mejora de las comunicaciones dentro de España (repavimentación de carreteras) y entre ésta y Latinoamérica, especialmente a través de la línea de dirigibles Sevilla- Buenos Aires. Sevilla en sí misma se convirtió en un foco turístico al fomentar la construcción de campos de golf y tenis, así como el stadium, todos ellos pertenecientes a la EIA. En sus dependencias se incluyó asimismo una parte expositiva dedicada al turismo, con proyecciones cinematográficas, información y organización de excursiones, tales como el *Circuito árabe* (que incluía la visita a Sevilla, Granada y Córdoba) o el *Circuito colombino* (con visitas a Sevilla, Huelva y la Rábida), así como *Excursiones a los alrededores de Sevilla* (Alcalá, Itálica, San Isidro, Carmona, etc.) (VV.AA.:

1925). Es interesante observar cómo, por una parte, se fomenta la visita del legado árabe y no barroco, por ejemplo, siguiendo la tendencia neoarabista predominante en las exposiciones universales; mientras que por la otra parte se remarca la importancia del legado colombino, como elemento a destacar para el público latinoamericano.

En la Filmoteca Nacional se conservan una serie de materiales visuales realizados sobre la EIA para fomentar la presencia del turismo en la Exposición. Todas las películas son mudas y en color amarillo con los rótulos en ámbar. Según Camilla Blot-Wellens y Begoña Soto, la película más importante de las realizadas para la propaganda de la Exposición General Española es *España ante el mundo*, de Walken y Calvache. En la cinta se muestran escenas de las exposiciones de Barcelona y Sevilla de 1929, así como de la inauguración de la estatua de Colón en Cádiz y la celebración del Consejo de la Sociedad de Naciones en Madrid en el mismo año (Blot-Wellens y Soto: 2005, 112).

En la actualidad esta cinta está siendo restaurada, sin embargo tuve la oportunidad de ver otras filmaciones en las que el tema era similar, aunque se centraban más en la EIA de Sevilla. *La inauguración de la EIA (A-9933)* es un material reconstruido a partir de diversas copias que fueron manipuladas tras la caída de la dictadura, eliminando a Primo de Rivera de la misma. La cinta fue grabada gracias a los servicios fotográficos de la Aviación Militar, por lo que se aprecian imágenes a vista de pájaro, ofreciendo una visión panorámica de toda la Exposición. En la primera parte de la cinta aparecen el pabellón de México, la Plaza de España y América así como la Tribuna Regia erigida expresamente para la inauguración. En la segunda parte se recogen las visitas reales a distintos pabellones, como el de Marruecos o Guinea. Según Blot-Wellens y Begoña Soto, a pesar de los esfuerzos realizados por el Patronato Nacional de Turismo por reforzar la propaganda de la EIA a través de estas películas, el resultado fue un fracaso debido a la pésima distribución de los materiales (Blot-Wellens y Soto: 2005, 112).

Fue precisamente la propaganda uno de los problemas fundamentales de la EIA. Los organizadores de la misma subestimaron la importancia de la propaganda desde el principio, lo que repercutió en la vaga respuesta de los países iberoamericanos para participar en la Exposición, así como en el número de visitantes a la misma. En 1925, cuando se preveía la inauguración de la EIA para 1927, el Comité llevó a cabo un informe del estado de gestación de la Exposición. En lo que se refiere a la propaganda, llama la atención que a esas alturas la Comisión no se hubiera gastado “un solo céntimo” en publicidad en la prensa al aprovechar las amistades con directores de revistas y diarios tanto españoles como americanos (Comisión EIA: 1925 c).

Otro fracaso de la propaganda de la EIA fue la publicación del *Libro de Oro Iberoamericano. Catálogo oficial y monumental de la Exposición de Sevilla*. Éste debía de haber sido publicado en dos volúmenes, el primero dedicado a España y el segundo a las repúblicas americanas y Portugal, con un apéndice consagrado a las relaciones iberoamericanas en el pasado, en la actualidad y en el porvenir. Sin embargo, el segundo volumen nunca llegó a terminarse, seguramente por motivos económicos, ya que al ser una edición de lujo – cada volumen costaba cuarenta pesetas de la época –, su difusión no podía ser otra más que muy limitada.

Por otro lado, hay que subrayar que este *Libro de Oro* no se centra en la EIA, a la que dedica tan sólo unas páginas, sino a la descripción pormenorizada de España, desde la geografía hasta la sanidad, pasando por el ejército o la economía. Es posible que la razón por la que el libro no versara sobre la EIA fuera su editor: la UIA, asociación que fue vetada de la celebración de la Exposición allá por 1909. De esta manera, una vez realizada la visión panorámica de España, se dedica a la descripción detallada de cada una de las provincias, haciendo caso omiso de la EIA.

El hecho de haber empezado el *Libro de Oro* con la descripción de España, dejando las naciones iberoamericanas y el análisis de las relaciones entre España y América para el segundo volumen, pone de relieve, de nuevo, la prepotencia de

España frente América, siempre dejando a ésta en un segundo lugar. De esta manera, se puede afirmar que el iberoamericanismo fomentado tanto por el Comité de la EIA como por la UIA a través de la publicación de este texto, está más cerca del panhispanismo conservador que del panhispanoamericanismo aglutinador de la “raza hispánica”.

La arquitectura en la EIA. El Regionalismo

En la arquitectura de la Exposición Iberoamericana de Sevilla es posible distinguir el uso de distintos estilos arquitectónicos en función de la época en que fueron construidos, así como en función de su condición de arquitectura provisional o permanente, o incluso del autor que proyectara los pabellones. La arquitectura del propio Aníbal González se moverá entre el historicismo de la Plaza de América, que sigue los patrones ensayados en los pabellones españoles de las exposiciones universales, y el regionalismo arquitectónico de la Plaza de España, donde materializará sus propias teorías sobre este estilo.

El regionalismo tomará un mayor impulso en la EIA a partir de 1917 a través de una nueva generación de arquitectos regionalistas que participarán en este certamen con pabellones de menor valor o de carácter temporal. En este caso el regionalismo se centrará en el redescubrimiento de la arquitectura barroca, frente al neomudejarismo predominante en la primera generación desarrollada en torno a González (Villar Movellán en Burgos: 1979, 29). Frente a este auge del regionalismo sevillano, llama la atención cómo, en los pabellones de las provincias españolas, a pesar de haber sido proyectados bien entrada la década de los veinte, predominarán de nuevo los estilos historicistas, en aras de condensar, en un sólo pabellón, los elementos característicos de una comunidad autónoma representada por sus diferentes provincias.

Por otra parte, cabe destacar cómo el modernismo y el racionalismo ocuparon un lugar de segundo orden en la EIA frente al regionalismo, ya que sólo

fueron utilizados en los pabellones comerciales y/o temporales, demostrando, una vez más, el carácter “tradicionalista” de la Exposición. Es interesante hacer hincapié en el paralelismo con la Exposición Universal de Barcelona, en la que predominaron los estilos históricos, monumentales en los pabellones representativos, y regionalistas en el Pueblo Español, con pocas innovaciones en materia arquitectónica, con la excepción del pabellón de Mies van der Rohe, que representaba a Alemania (Imagen n. 3.3).

En el Capítulo I, que versa sobre la participación de España en las Exposiciones Universales, he hecho referencia a cómo el Regionalismo se podría entender como una de las variantes del historicismo en España. Como afirma Chueca Goitia, es difícil establecer una línea divisoria entre el nacionalismo y el regionalismo: en principio, el primero se basaría en la recuperación de los estilos nacionales, mientras que el segundo tomaría como modelo la arquitectura local (Chueca Goitia: 2001, 787). Por estilos nacionales entendemos aquéllos que fueron utilizados a lo largo y ancho de la península, impulsados la mayoría de las veces por la monarquía o la nobleza, mientras que la arquitectura local respondería a las formas vernaculares, que dependen de factores geográficos, climáticos, culturales, etc.

Aunque algunos arquitectos, como Leonardo Rucabado y Aníbal González, consideraron que el regionalismo se podría convertir en un estilo nacional, para muchos otros la tipología regionalista sólo podría representar a una pequeña porción del país. Lluís Domènech i Montaner (autor del Café Restaurante de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, comentado más arriba), ya en 1877, al escribir sobre la búsqueda de una arquitectura nacional, puso de relieve la imposibilidad de adoptar un estilo único nacional en un país como España, en el que conviven diversas historias, lenguas, leyes, costumbres y climas. De hecho, de su artículo se puede extraer que la única solución es el eclecticismo regionalista: para la zona norte de España, la base de la arquitectura debía ser el románico y gótico; para la

zona sur los estilos árabe y mudéjar serían los modelos a imitar (Montaner: 1985, 60).

Si bien Doménech i Montaner destacó la dificultad de definir un estilo único nacional en España, muchos arquitectos preferían ese collage de estilos regionales a la implantación de un estilo extranjero. Así se expresaba Manuel Álvarez y Amoroso en 1910:

No sé si existe un estilo que pudiera considerarse como verdaderamente español; me inclino a pensar que no lo hay [...]. Mi argumento principal para oponerme a la implantación en nuestro país de la arquitectura extranjera consiste en que nuestras costumbres, en parte por tradición, y la mayoría de las veces por la imposición de nuestro clima, son diferentes. (Álvarez y Amoroso: 1910, 11 y 14)

Frente a la invasión de estilos extranjeros, especialmente del modernismo francés, se promovió una respuesta de carácter nacional que apoyaba el desarrollo del Regionalismo. Este movimiento fue el resultado de diversas circunstancias, tales como la reacción regeneracionista ante el Desastre, o la revisión y exaltación del arte español por teóricos como Vicente Lampérez o Leonardo Rucabado y el apoyo recibido por parte de instituciones nacionales como la Academia de Bellas Artes o la Sociedad Central de Arquitectos (Urrutia: 1997, 140).

Como ejemplos de este apoyo institucional a la arquitectura regionalista, especialmente entre 1915 y 1925, Navascués destaca, en primer lugar los concursos para Centrales de Correos en las provincias españolas, en los que se pedía la introducción de elementos tanto histórico-nacionales como locales, en aras de evitar el “exotismo”. En segundo lugar, destaca un proceso similar en los concursos para estaciones de ferrocarril, estructuras que pretendían “españolizar” con modelos independientes del originario francés. Por último, Navascués cita el concurso convocado por la Compañía Telefónica Nacional de España para su sede en Madrid (1925), en el que se explicitaba que la compañía se afirmararía en las fachadas, las cuales debían armonizar con el “carácter peculiar de cada población” (Navascués: 1985, 33-34).

Sevilla fue una de las ciudades que con más fuerza apoyó la implementación del regionalismo. Este apoyo tomó forma en la moción de Francisco Javier de Lepe en 1910 a favor de la cual el Ayuntamiento convocó un “Concurso para la construcción y reformas de fachadas de casas de *estilo sevillano*¹¹”. En las bases del concurso, se especificaba que las fachadas:

Deberán obedecer a los órdenes arquitectónicos o decorativos sancionados por la historia y muy singularmente aquellos estilos característicos de nuestra ciudad [...] Queda excluido del concurso el llamado estilo modernista. (Villar: 1979, 238)

Un año después la Academia de Bellas Artes de Sevilla volvió a poner de relieve su apoyo al regionalismo al conceder el primer premio del concurso de proyectos para la EHA a Aníbal González. Éste, junto con Leonardo Rucabado, se convertiría en el paradigma de arquitecto regionalista español gracias a su obra, tanto teórica como práctica. Rucabado y González partieron de la obra de otros teóricos españoles, como Vicente Lampérez o Luis María Cabello y Lapiedra, para configurar una teoría arquitectónica basada en el regionalismo, una teoría que aspiraba a colaborar en la reconstrucción nacional de España (Reig: 1985, 36).

Cabello, en *La Casa Española: Consideraciones acerca de una arquitectura nacional*, puso de relieve que en España la raza es única, a pesar de las variaciones regionales, y por este motivo, de entre esas características locales debe surgir un estilo propiamente nacional (Cabello: 1917, 13). Según Cabello, entre 1911 y 1917 surgió una reacción de los arquitectos españoles más tradicionales tanto frente al “exotismo” extranjero como ante su traducción en España: el modernismo catalán (Cabello: 1917, 38 y 43). Por este motivo Cabello defiende la importancia de la arquitectura monumental histórica como inspiración para la arquitectura moderna frente a las nuevas formas ensayadas por el modernismo catalán:

Desde que tuvo lugar la Exposición a que me vengo refiriendo [exposición del concurso de La Casa Española, de 1911], ha sido marcada la evolución en nuestra arquitectura y se señala una reacción contra el “exotismo” en las Artes. Los monumentos españoles, que son tesoro sin cuento y libro abierto

¹¹ El subrayado es mío.

de inmortal doctrina, han de servir de fuente inspiradora, no de rutinaria y servil imitación, a los ideales de la raza, recordando el glorioso abolengo arquitectónico, hoy más que nunca necesario, ya que circunstancias bien tristes y deplorables nos obligan en todas las manifestaciones de la vida a una seria reivindicación entusiasta de nuestra historia patria.

El desarrollo de la Arquitectura barcelonesa fue notable [...] de la originalidad se pasó, como acontece siempre, a la extravagancia, empleándose cuantas combinaciones de elementos puede imaginar la historia del arte arquitectónico, para crear un Arte especialísimo y *sui generis*, que llegó a denominarse “estilo catalán” y que, rayando en elucubraciones de la más pura y rica imaginación, dejó de ser Arquitectura. (Cabello: 1917, 43 y 55)

Rucabado y González, coincidiendo con las lecciones de Cabello, se unieron en 1915 para redactar sus “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional”, para el VI Congreso Nacional de Arquitectos. Su propuesta partía de la base de que la arquitectura es “un arte tradicionalista”, y que “en el culto de la tradición se halla, además, la satisfacción de una necesidad psicológica nacional que reclama la persistencia de los caracteres etnográficos que los pueblos todos han acusado siempre al manifestarse” (Rucabado y González: 1916, n. 10, 157). Dada la importancia de estas “orientaciones” tanto a nivel nacional como sevillano, especialmente por la implicación directa de González en la redacción de las mismas y su materialización arquitectónica en las edificaciones de la EIA, considero necesario reproducir a continuación las conclusiones de la ponencia de ambos arquitectos:

1. Por dignidad nacional se impone la necesidad de un resurgimiento del Arte español arquitectónico
2. España no muestra predilecciones por la libertad artística en la arquitectura
3. El culto de la tradición es uno de nuestros caracteres de raza
4. El culto de la tradición ha originado los más grandes estilos históricos y continúa alimentando los modernos, en los pueblos más florecientes
5. Las prácticas para la instauración del Arte Arquitectónico español tendrán, por inspiración esencial, los estilos históricos nacionales, con las naturales adaptaciones de lugar y época
6. En las escuelas de arquitectura se dará capital importancia a la enseñanza de los estilos históricos
7. Fomento de los museos regionales de arqueología
8. Organización de un certamen anual de arquitectura española
9. Imitar el ejemplo de Sevilla que, para fomentar la edificación en estilo regional, ha establecido un concurso [de fachadas sevillanas]
10. Exención de derechos de construcción a los proyectos de estilo regional. (Rucabado y González: 1916, n. 11, 176)

Estas diez conclusiones ponen de relieve el conservadurismo latente en el regionalismo. Es muy interesante observar cómo en las primeras afirmaciones los autores subrayan la carencia de libertad artística en España, haciendo caso omiso de la importancia que tuvo el modernismo en Cataluña. También destacan el carácter tradicionalista no sólo de la arquitectura sino también de la “raza hispánica”, y se apoyan en la idea de que la inspiración en la historia alimenta a los pueblos más florecientes. En mi opinión los autores se refieren al éxito del historicismo en Europa, utilizando las exposiciones internacionales como respaldo de su propuesta. La quinta conclusión hace mención específica a las adaptaciones regionales de los estilos nacionales, idea que se convertirá en la base fundamental del Regionalismo.

El resto de las conclusiones se centran en cómo fomentar este regionalismo arquitectónico: por supuesto éste debía comenzar por el estudio de la historia en las Escuelas y en los museos de arqueología, para que los futuros estudiantes conocieran la tradición histórica y arquitectónica de su país; la segunda propuesta se refiere al fomento entre los profesionales del regionalismo a partir de certámenes anuales y concursos que siguieran el modelo sevillano, para terminar con ayudas económicas gubernamentales que facilitarían la elección de este estilo por parte de los clientes.

Estas conclusiones de Rucabado y González ya habían tomado forma en la EHA de Sevilla desde la redacción misma del proyecto de González en 1911, en donde había afirmado que “el tradicionalismo es el que está aplicado en el proyecto objeto de este trabajo” (González: 1911). Sin embargo, y a pesar del éxito del regionalismo en el ámbito sevillano y cántabro, cabe subrayar que de forma paralela surgieron voces que abogaban por un regionalismo menos monumental, más ligado a las tradiciones vernáculas. Ya en el VI Congreso Nacional de Arquitectos, Rucabado y González tuvieron que hacer frente a las críticas de Demetrio Ribes que estaba totalmente en desacuerdo con las teorías expresadas por ambos. En su

opinión los estilos pasados no deberían reproducirse, ya que encadenarse a la historia pondría fin al progreso (Urrutia: 1997, 142).

Fue Leopoldo Torres Balbás uno de los teóricos más importantes de este regionalismo casticista, más cerca de las tradiciones autóctonas, vernaculares, que de la copia servil y al pastiche en el que estaba cayendo el regionalismo monumental:

En nombre de este falso y desgraciado casticismo se nos quiso imponer el “pastiche”, y fijándonos en las formas externas de algunos edificios de esas épocas, se las trasladó a nuestras modernas construcciones, creyendo así proseguir la interrumpida tradición arquitectónica de la raza.

Al lado de este falso casticismo, que ignora la evolución de nuestra arquitectura y sólo conoce unas pocas láminas de algunos de sus monumentos, hay otro, vital y profesional, que desdeña lo episódico de una arquitectura para ir a su entraña, y que, fiado en su personalidad, no teme el contacto con el arte extranjero que puede fecundarla. (Torres Balbás: 1919, 20-21)

Manuel B. de Cossío, Teodoro Anasagasti y Fernando García Mercadal, partiendo de las bases expuestas por Torres Balbás, aprendieron de la arquitectura popular española, especialmente de la mediterránea, de la que extrajeron el valor de las formas cúbicas y sus funciones pragmáticas para conseguir la promulgación de una nueva arquitectura moderna y racionalista (Urrutia: 1997, 145). De esta manera se puede establecer cierto paralelismo entre la decadencia del estilo Ecléctico en Europa – que ya describí en el Capítulo I –, y del regionalismo de corte monumental en España, ya que ambos dieron pie al desarrollo de la arquitectura moderna del Movimiento Internacional.

El urbanismo de la EIA

Como he descrito en el Capítulo I, en relación con el urbanismo de las Exposiciones Universales, el emplazamiento de las mismas sufrió transformaciones a lo largo del siglo XIX. Si bien al principio estos eventos se emplazaron en predios vacíos o jardines cercanos a los centros de las ciudades – como por ejemplo en las exposiciones celebradas en París entre 1855 y 1937, con la excepción de la

Exposición Colonial de 1931 – con el tiempo, en otras ciudades, se buscaron terrenos que en lo sucesivo podrían convertirse en las áreas de expansión de la ciudad, como sucedió en Chicago en 1893. En el caso de Sevilla los sucesivos retrasos de la exposición trajeron como consecuencia numerosos cambios que afectaron el urbanismo de la misma.

En el primer plano de emplazamiento realizado por la Comisión para el concurso de proyectos (Imagen n. 3.4), Rodríguez Caso tenía en mente la futura expansión de la ciudad paralela a la Corte de Tablada, a partir de la Avenida de la Palmera, donde se instalarían los pabellones temporales de las repúblicas latinoamericanas. También se tuvo en cuenta la inclusión de los jardines de los Parques de María Luisa, Mariana y Delicias, aunque con construcciones de menor entidad en aras de proteger el arbolado existente (Rodríguez: 1994, 143).

Esta decisión provocó que sólo se presentaran tres proyectos al concurso de 1912. La mayoría de los arquitectos entrevistados por la revista *La Exposición* criticaron la limitación económica del proyecto; la dificultad de introducir una Exposición en el trazado de la ciudad preexistente y la prioridad de invertir ese dinero en adecuar el alcantarillado de la ciudad. En este tono se expresaron los arquitectos sevillanos de la época, como Gómez Otero, Gómez Millán, Simón Barris, José Espiau, González Rojas, Juan Talavera, e incluso el mismo Aníbal González. Sin embargo fue éste el que puso una nota de optimismo al concurso y preparó su proyecto “por amor a la patria” (González: 1911).

Desde el primer plano de González (Imagen n. 3.5), ya como arquitecto director de las obras de la EHA, en 1912, se subrayaron los núcleos fundamentales de la misma: la Plaza de Honor (hoy Plaza de América), y el esbozo de una avenida hacia el río, que sería el origen del emplazamiento del sector sur (Rodríguez: 1994, 155). En los siguientes planos de 1918 y 1920 (Imagen n. 3.6) se observan las dificultades que tanto el Comité como el Ayuntamiento tuvieron para adquirir los

terrenos aledaños al núcleo original, ya que por entonces eran propiedad privada (Rodríguez: 1994, 177).

En 1922 se pensó en un nuevo núcleo para la Exposición: el centro histórico de Sevilla. El Comité Ejecutivo justificó este nuevo emplazamiento de la siguiente manera:

Una exposición esencialmente artística, americanista, histórica y agrícola, significa la más estrecha relación entre el presente y el pasado de Sevilla. Esta exhibición de la vida cotidiana ha de establecer, desde el primer instante, una comunicación real e íntima con la vida normal sevillana, porque nuestra historia y nuestro Arte es la ciudad misma. Por tanto la Exposición no puede emplazarse en unos jardines y predios de su periferia, sino que apartándose de lo que es normal y corriente en otras exposiciones, tiene que avanzar en el mismo corazón de la ciudad. (Colombí: 1922, 16)

Con estas palabras Colombí intentaba separarse del urbanismo de futura expansión llevado a cabo en otras exposiciones internacionales, en aras de renovar el centro de Sevilla, ya que la idea de fondo era introducir una Gran Vía que uniera la Campana, el Ayuntamiento, la Catedral y el Archivo de Indias (Rodríguez: 1994, 185). Sin embargo este proyecto no llegó a materializarse y se volvió, en 1924, a la idea de expandir la ciudad hacia el Sur.

En el plano de 1924 (Imagen n. 3.7) y especialmente en el de 1925 (Imagen n. 3.8), González introduce un nuevo protagonismo en el sector sur de la EIA. Si bien el de 1924 no es más que un esbozo, en el segundo plano de 1925 (Imagen n. 3.9) observamos la importancia del orden en este espacio elíptico de nueva construcción, en el que se organizarán los estados americanos en torno a los monumentos a la Reina Católica, Cristóbal Colón, los Hermanos Pinzón y al Padre Marchena. De esta manera, en el plano de 1925 se distinguían de forma clara y ordenada los distintos núcleos de la EIA: el primero sería la entrada principal, con el monumento conmemorativo del Certamen y el homenaje a la raza, en el que se introduciría, asimismo, la exposición regional; el segundo núcleo giraría en torno a la Plaza de España; el tercero en torno a la Plaza de América y por último, el cuarto, abarcaría las exposiciones de la industria y comercio, el automóvil, las naciones

americanas y Portugal, las colonias españolas y la exposición de Agricultura y Ganadería. En la Corte de Tabalada se situarían, por último, los campos de deporte y el stadium (*Programa: 1925*).

Este plano de 1925 demuestra claramente la influencia del urbanismo tantas veces ensayado en las Exposiciones Universales descritas en el Capítulo II. González, siendo consciente de los problemas de emplazamiento derivados de los jardines, procuró mantener el orden urbanístico a pesar de la división impuesta por los diferentes núcleos de la Exposición. De esta manera, y siguiendo el urbanismo de los certámenes anteriores, en primer lugar, establece dos centros claramente independientes y completos en sí mismos; en segundo lugar, mantiene el esquema triangular ya realizado en París o Filadelfia, otorgándole un mayor protagonismo a la Plaza de España, que sirve de vértice de la composición – y subraya el antecedente del Palacio del Trocadero, con sus brazos abiertos –, y al río, que delimita la Exposición en la base del triángulo; y por último, organiza todo el sector sur en torno a un espacio regular, gracias a la libertad propia de un espacio libre, que sería el origen del nuevo desarrollo urbano de la ciudad de Sevilla.

En 1926, y como consecuencia del interés de Primo de Rivera por inaugurar la EIA en el menor tiempo posible, el nuevo Comisario designado entonces, Cruz Conde, romperá con las propuestas de Aníbal González – que terminaría por dimitir al poco tiempo – y llevó al sector sur la exhibición de la España regional (Imagen n. 3.10), introduciendo, de esta manera, los pabellones de las repúblicas americanas en los limitados y desorganizados predios vacíos entre los parques de María Luisa, Mariana y Delicias. Es por este motivo por el que hoy en día permanece esa desconexión entre los pabellones americanos entre sí, así como con las plazas de España y América (Imagen n. 3.11), totalmente opuesto al plano de emplazamiento de 1925 de González.

En cualquier caso, y como muestra de la arrogancia del Comité con respecto a las naciones latinoamericanas, cabe destacar cómo, en 1922, el Comité señalaba que:

En lo que se refiere a las Repúblicas Americanas, necesario es confesar que la limitación que ha de ofrecernos sus aportaciones de carácter artístico e histórico está plenamente compensada con la enorme extensión que pueden alcanzar sus instalaciones agrícolas y ganaderas. (Colombí: 1922, 18)

Es decir, que el Comité no le concedía ningún valor a la arquitectura de las Repúblicas americanas, sino a los productos que debían exhibir: el Comité tenía en mente ofrecer en sus infraestructuras la nota artística del certamen, esperando del Nuevo Mundo únicamente la exhibición de sus productos industriales y/o naturales.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla supone, de esta manera, la culminación de las manifestaciones de fraternidad iberoamericanas en el contexto español, aunque siempre siguiendo el modelo de las Exposiciones Universales tantas veces ensayado durante la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX. Es importante señalar como antecedentes de este evento, tanto la Exposición Internacional de Barcelona de 1888, y la Hispano-Francesa de 1907, así como los eventos realizados para conmemorar el IV Centenario del Descubrimiento de América, en 1892 y el III Centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*, en 1905. Estas celebraciones han sido estudiadas con más detalle en los capítulos primero y segundo, por lo que no cabe volver a incidir en sus características. Ahora me interesa subrayar las diferencias de éstas últimas con los modelos europeos y americanos de exposiciones universales, ya que esos elementos se repetirán de nuevo en la EIA de Sevilla.

Si bien los certámenes internacionales sirvieron para mostrar al mundo los beneficios obtenidos gracias a los avances de la técnica industrial y a las riquezas de los imperios coloniales, en los casos de 1892, 1905 y 1929 en España, las exhibiciones se centraron en productos relacionados con la literatura, las bellas artes

o las artesanías, así como a símbolos que pusieron de manifiesto las buenas relaciones entre España y sus ex colonias. Es decir que, a pesar de partir del modelo de las exposiciones universales, los certámenes españoles de 1892 y 1905, conscientes de sus limitaciones, tendieron a celebrar eventos de un carácter más cultural que industrial. De nuevo la dicotomía expresada por Rodó en *Ariel*: materialismo de la raza anglosajona frente al espiritualismo de la raza hispanoamericana. Sin embargo, la lección que no faltará en los eventos españoles será la importancia de plasmar, a través de la arquitectura de los pabellones, la identidad de cada país participante en las muestras.

De esta manera, la EIA beberá de los modelos arquitectónicos y urbanísticos de las exposiciones universales, mientras que los contenidos estarán más cerca de los eventos de 1892 y 1905. Por lo tanto, las diferencias entre la EIA y las exposiciones internacionales residen, en primer lugar, en la importancia concedida en la EIA a los productos culturales y artísticos, frente a la exhibición de los avances industriales de las exposiciones internacionales; en segundo lugar, en el protagonismo de las nuevas relaciones fraternales con las excolonias, frente a la constatación del imperialismo de los certámenes europeos y americanos; y por último, en el carácter permanente de la EIA frente a la condición efímera de la mayoría de las exhibiciones internacionales.

Capítulo IV. América en la EIA: la Plaza de América y los pabellones de las repúblicas americanas

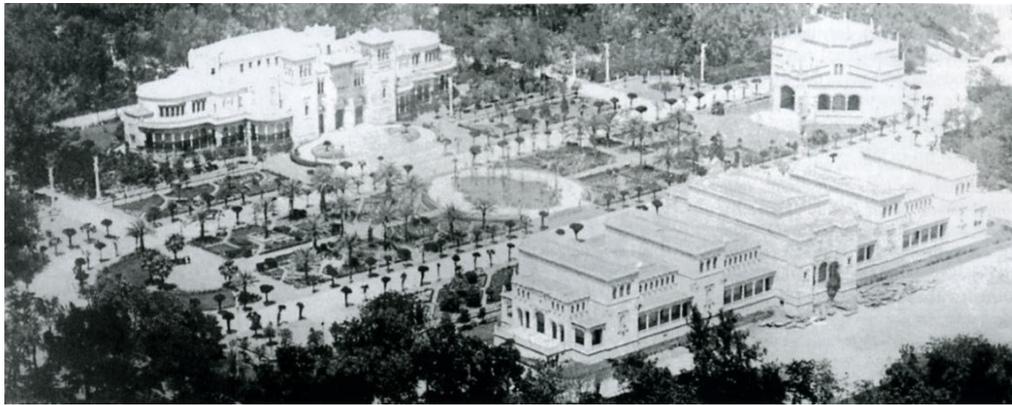


Imagen reproducida en Salas (2004, 61)

La Plaza de América. El pabellón Real. El Pabellón de Bellas Artes. El Pabellón de Industrias y Artes Decorativas. Los Pabellones Americanos. Pabellón de Argentina. La Plaza de América: ¿representación de la América española o de la España Neo-imperial?

En este capítulo destacaré la materialización arquitectónica de las relaciones entre España y América. Por un lado, a través de la descripción de la Plaza de América, proyectada por el arquitecto Aníbal González, demostraré cómo los estilos seleccionados por el arquitecto entroncan con la corriente panhispanista de corte conservadora descrita en el Capítulo II. Frente a este alarde de neoimperialismo, cabe destacar la presencia de un espíritu panhispanoamericano general entre casi todos los pabellones de las naciones americanas, excepción hecha de Estados Unidos (panamericanista) y México (indigenista).

La Plaza de América

La actual Plaza de América sigue fielmente los lineamientos enunciados por Aníbal González en su primer proyecto de “Exposición Hispanoamericana” de 1912, aunque en aquella época esta plaza se denominara de “Honor” (Imagen n. 4.1). De forma elíptica, contaba con tres edificios, dos permanentes y uno temporal, el Pabellón Real, que más adelante será modificado para convertirse también en un pabellón permanente. Ya en la primera memoria de 1911 González mostró la intención de elevar un monumento a la memoria de Cervantes en esta plaza, “pues siendo el idioma uno de los lazos que nos unen con la mayoría de las naciones americanas, representará este monumento el recuerdo de esta íntima relación”

(González: 1911). Sin embargo, debido al alto presupuesto que pidió el escultor de dicho proyecto, Lorenzo Coullat, el monumento nunca llegó a realizarse (Villar: 1979, 276), decisión que le restó a la plaza una mayor conexión con América.

El Pabellón Real se encuentra en el extremo norte de la plaza (Imagen n. 4.2), en el vértice de la misma, mientras que el Pabellón Mudéjar y el Plateresco se enfrentan en los lados más largos de la elipse, ocupando, por este motivo, un espacio mayor que el Real.

El Pabellón Real

El Pabellón Real (Imagen n. 4.3) es el edificio de menores dimensiones de la plaza, motivo que no menoscaba su importancia simbólica dentro del conjunto, ya que preside el eje axial del mismo, destacando el importante papel que tuvieron los Reyes Católicos en la historia de España y América. En planta, el edificio se resuelve en base a una cruz griega. El espacio central es un octógono en el que los chaflanes en los ángulos son menores que el resto de los segmentos. De los lados mayores parten cuatro alas rectangulares, que se verán inmersas, a su vez, en un cuadrado girado noventa grados sobre su eje.

En alzado (Imagen n. 4.4) se identifican claramente los distintos volúmenes reseñados en la planta debido a la diferencia de altura entre ellos. Así, los muros que conforman el cuadrado serán los de menor altura, y estarán dominados por el vacío impuesto por la arquería tripartita de los porches, cerrados en la actualidad con cristales, y que dan luz a todo el edificio. Algo más desarrolladas en altura se distinguen las alas que forman la cruz griega, completadas por un cuerpo de cresterías que les añade monumentalidad y esbeltez. Por último se destaca el cimborrio, el cuerpo octogonal central que se trasdosa perfectamente al exterior y culmina la verticalidad del edificio, tanto por su altura como por las cresterías que lo coronan. La luz tendrá entrada a través de los vanos abiertos en los espacios vacíos

dejados entre los chaflanes del octógono y los muros, de menor altura, que conforman el cuadrado.

Todo el exterior será, al igual que el Pabellón Mudéjar y la Plaza de España, un canto al barro en todas sus posibilidades, especialmente gracias al ladrillo que cubre los muros y la delicadeza de las cresterías realizadas en cerámica. En el interior destacaba especialmente el artesonado del salón central, alabado por sus contemporáneos como “uno de los alardes de la carpintería artística sevillana de estos tiempos” (Catálogo oficial: 1929, 75).

En las seis salas del Pabellón Real se exhibían piezas pertenecientes a la Casa Real Española, provenientes de la Real Armería y los Reales Sitios. En todas ellas se hacía alusión a los episodios bélicos de mayor relevancia de la historia española, subrayando la unidad de España y, al mismo tiempo, su presencia en el escenario europeo (Catálogo oficial: 1929, 75).

El estilo elegido por Aníbal González para representar a la monarquía en formas arquitectónicas fue el gótico isabelino de finales del siglo XV. La elección del gótico en su último período se relaciona directamente con la importancia de aquella época en la historia española. A pesar de que el uso del gótico a finales del siglo XV – época de máximo esplendor del renacimiento italiano –, puede resultar algo anacrónico, en realidad, este estilo es una muestra de la unidad de la península ibérica. Si bien en Sevilla el gótico está magníficamente representado por la Catedral hispalense (1401-1770) el gótico más característico de la época isabelina es San Juan de los Reyes de Toledo (Imagen n. 4.5), “donde se recoge plásticamente la tensión de un siglo de síntesis nacional. Es, en una palabra, la nueva nacionalidad española” (Chueca: 1981, 87).

San Juan de los Reyes fue construido en 1476 por Juan Guas para conmemorar la victoria de Isabel y Fernando frente a Juana la Beltraneja en la batalla de Toro, victoria que supuso para los Reyes Católicos el fin de la guerra de sucesión y el inicio legítimo de su reinado. La construcción, terminada en 1492, fue

decorada en su exterior con las cadenas de los prisioneros liberados en la Reconquista de la España musulmana. Este monasterio sería ya suficientemente importante tan sólo por los episodios históricos que conmemora, pero a este valor hay que añadir la alta calidad artística y sintética del estilo, que se resuelve entre el gótico hispano-flamenco y el mudéjar¹².

Ya en 1858 Emilio Castelar había destacado esa plasmación de la unidad de la península en la obra de San Juan de los Reyes, donde “el genio de oriente filigranó esas columnas, esos arcos, esas repisas” (Chueca: 1981, 89). Dada la importancia de este edificio, en 1881 se le encargaría a Arturo Mélida su restauración, y pocos años después esta obra le serviría de inspiración para llevar a cabo el Pabellón de España en la Exposición de París de 1889. En este edificio Mélida realizó la síntesis de los tres estilos que Aníbal González utilizará, por separado, en la Plaza de América: el Plateresco, el Mudéjar y el Gótico isabelino.

Es así como se puede observar el peso de las exposiciones universales en la EIA. En la primera sede de la EHA, la Plaza de Honor, se utilizaron los estilos arquitectónicos ya ensayados en otras exposiciones, con pabellones como el de Mélida, que tuvieron una muy buena acogida en su época (ver Capítulo II). Sin embargo, el gótico no fue uno de los estilos más populares en las exposiciones universales. De hecho, aparte de su uso en 1889, formando parte de esa síntesis ecléctica de Mélida, sólo fue utilizado nuevamente en 1892, en la Exposición Colombina de Chicago, con una réplica de la Lonja de Valencia, elegida por haber sido construida en el polémico 1492.

El Pabellón de Bellas Artes

El Pabellón de Bellas Artes, hoy sede del Museo Arqueológico de Sevilla, se desarrolla a lo largo del frente meridional de la plaza. Es, con creces, el pabellón de

¹²Para más información visitar el sitio: <http://www.toledo-virtual.com/monasterio-san-juan-reyes/3-11-13-11.htm>.

mayor entidad del conjunto, no sólo por sus mayores dimensiones (2.500 metros cuadrados frente a los 900 del Pabellón Real y los 2.300 del Mudéjar), sino también por el estilo elegido para el mismo: el neoplateresco, o en palabras del propio arquitecto, el renacimiento español, que gracias a su “sobriedad y severidad” pone de manifiesto su carácter “reposado y noble” (González: 1911).

En planta (Imagen n. 4.6), el eje longitudinal del edificio paralelo a la plaza elíptica se ve jalonado hasta cuatro veces por secciones perpendiculares de poca entidad, mientras que en el centro se ubica una quinta sección de mayores proporciones. Esta estructura daba como resultado dieciséis salas de exposición, mientras que en la actualidad se han alcanzado las veintisiete al dividir las estancias de mayores dimensiones. El elemento central es el que acoge la entrada al pabellón, de forma análoga al pabellón de Industrias y Artes Decorativas que se sitúa precisamente enfrente, al otro lado de la plaza. Los extremos del eje mayor (Este-Oeste) están resueltos con sendas terrazas porticadas, que recuerdan la estructura del Ayuntamiento de Sevilla. La fachada septentrional del pabellón, que mira hacia la plaza, está recorrida por los pórticos que quedan delimitados entre las secciones perpendiculares.

En alzado (Imagen n.4.7) el eje este-oeste queda en una altura inferior, destacando de esta manera las cinco secciones que lo interrumpen. Al igual que en la planta, la sección central también tiene un desarrollo mayor que las demás, ya que alberga bajo su cubierta la gran lucerna ovoide de esa sala central, de cristal policromado.

A pesar de la rotundidad volumétrica del edificio, que le confiere un aire de sobriedad al conjunto, el Pabellón de Bellas Artes está decorado con preciosismo hasta en los últimos detalles. Esta decoración se concentra de manera especial en los vanos de las puertas, ventanas y galerías porticadas, así como en la gran cornisa que envuelve el conjunto, coronada por una crestería bastante desarrollada (Imagen n. 4.8). La entrada principal se ve envuelta por una decoración tan abigarrada y

detallista como la efectuada por los artífices del siglo XVI, que seguían los patrones de la meticulosidad de los maestros plateros, como se puede observar en la fachada de la Universidad de Salamanca (Imagen n. 4.9).

En este pabellón se encontraba parte de la exposición de arte antiguo de la EIA, repartida entre el Pabellón Real y el sector de Navarra de la Plaza de España. En su interior se exhibían cuadros de notables pintores del Siglo de Oro español, como el Greco, Zurbarán, Velázquez o Murillo. También se exhibían artes menores, como rejas y hierros forjados o cerámica, y objetos arqueológicos encontrados en la provincia de Sevilla.

No cabe ninguna duda de que el estilo elegido por Aníbal González para llevar a cabo el Pabellón de Arte Antigo es el Renacimiento Español o Plateresco, como hemos podido observar a partir de su decoración. Aunque quizá los ejemplos más conocidos de arquitectura plateresca se encuentren en Salamanca, como la ya citada fachada de la Universidad, el Ayuntamiento de Sevilla no se queda a la zaga como representante de este estilo arquitectónico. Por eso debo insistir, por un lado, en que la inspiración de González, la mayoría de las veces, no surge sino en su propia ciudad, en la que se encuentran magníficos ejemplos de la historia del arte español.

El Ayuntamiento de Sevilla (Imagen n. 4.10) es uno de los ejemplos más notables de arquitectura plateresca en Sevilla. Construido entre 1527 y 1534 por Diego Riaño, ha sido modificado en varias ocasiones en su estructura y composición como consecuencia de la demolición del convento de San Francisco: en el siglo XVIII se creó una nueva fachada de estilo neoclásico sobre la Plaza Nueva, y en el XIX se llevaron a cabo diversas actuaciones que, poco antes de 1992, fueron eliminadas en aras de recuperar la concepción original del edificio¹³.

Por otro lado, cabe destacar, de nuevo, la constante referencia a las exposiciones universales, especialmente en las obras de la Plaza de América que, a

¹³ <http://www.andalunet.com/monumentos/fichas/ayuntamiento.htm> (15/2/2007).

fin de cuentas, fueron proyectadas en fecha tan temprana como 1911. El estilo plateresco había sido utilizado con anterioridad en los pabellones que representaron a España en estos eventos internacionales: Jerónimo de la Gándara lo había elegido en 1867, para la Exposición Universal de París de dicho año – en este caso el objeto de inspiración había sido el Palacio de Monterrey de Salamanca –; años más tarde lo volvió a utilizar Arturo Mélida en esa síntesis arquitectónica que ya he comentado más arriba.

Si bien se puede afirmar que los pabellones de la Gándara y Mélida fueron significativos dentro de la historia de la participación de España en estos certámenes, cabe subrayar que el verdadero hito arquitectónico en esta materia fue el pabellón construido por José de Urioste para la Exposición Universal de París de 1900. Como ya expliqué en el Capítulo II, este estilo fue recuperado dentro del ambiente regeneracionista, como ejemplo de la edad de oro española, tanto desde el punto de vista imperial, como, y fundamentalmente, desde el punto de vista intelectual: el Plateresco era sinónimo de la España de las universidades, del humanismo renacentista.

El Pabellón de Industrias y Artes Decorativas

El Pabellón de Industrias y Artes Decorativas, más conocido como Pabellón Mudéjar, y en la actualidad Museo de Artes y Costumbres, se desarrolla paralelo al de Bellas Artes, aunque en el lado septentrional de la plaza. Este edificio, al igual que el anterior, tampoco fue modificado desde su proyecto original de 1911. En este sentido es interesante destacar la gran diferencia existente entre los dos edificios que delimitan la plaza en sus extremos meridional y septentrional: mientras que el pabellón de Bellas Artes se basaba en la sobriedad y severidad del estilo renacentista español, en su vertiente más castellana; el pabellón de Industrias y Artes decorativas subrayaba “la gracilidad basada en los elementos mudéjares regionales” (González Álvarez-Osorio: 1911). Esta diferencia de estilo y esencia se

observa en sus menores dimensiones con respecto al pabellón plateresco, su vibrante juego de luces y sombras al exterior, el gran movimiento del trazado de la planta y, especialmente, en la amplia gama cromática que recorre sus muros (la piedra, el ladrillo, la cerámica).

En planta, el pabellón Mudéjar (Imagen n. 4.11) se organiza en torno a un gran patio a cielo abierto, recorrido en sus cuatro frentes por galerías porticadas. En realidad, la estructura es bastante similar a la del pabellón Plateresco: un espacio principal – la sala ovoidal en el plateresco, el patio en el mudéjar – genera dos ejes: uno longitudinal, paralelo a la plaza, en el que se distribuyen las salas, y otro perpendicular, de menor desarrollo. Evidentemente, la sustitución de la sala cubierta del pabellón de Bellas Artes, por un patio abierto, en el pabellón de Industrias, es una explícita referencia al arte mudéjar sevillano. Todo el edificio – salvo la entrada principal – está recorrido en la fachada por unas galerías porticadas que trasdosan fielmente todos los volúmenes al exterior.

En alzado (Imagen n. 4.12) se observa, al igual que en el pabellón Real, la ascensión de los volúmenes desde los elementos más exteriores, de menor altura, que culminan en la monumentalidad del volumen central, que esconde el vacío del patio. El empaque del eje este-oeste viene determinado no sólo por la mayor altura del mismo, sino también por el desarrollo del elemento central de la fachada, a su vez, flanqueada por dos torres. Así, siguiendo el eje norte-sur, aparece el primer nivel de la galería porticada exterior, rodeando todo el edificio, seguido en altura por los volúmenes de las salas semicirculares, altura que alcanza su cota máxima en las salas rectangulares, manteniéndose en el mismo nivel en los espacios que circundan el patio central. En el interior del Pabellón Mudéjar se expusieron obras de pintura, escultura, orfebrería e incluso mobiliario, procedentes de distintos museos y catedrales, que expusieron parte de sus tesoros en este pabellón.

La ornamentación está íntimamente unida al estilo arquitectónico del edificio: el mudéjar. Todo el conjunto se resuelve en función de la decoración, que determina

los volúmenes a través del uso de distintos materiales, superficies, colores. Así se combinan el rojo del ladrillo, el azul de la cerámica, el blanco de las columnillas andaluzas, el claroscuro de las galerías, etc., como preludio de lo que será el edificio de la Plaza de España.

El estilo mudéjar, elegido por González para llevar a cabo este edificio, es muy importante en lo que concierne al significado general de la plaza. Si bien el simbolismo del pabellón Real hace referencia a la época gloriosa de los Reyes Católicos y el Plateresco a la época de esplendor de las universidades y del Imperio “donde no se ponía el sol” – dos momentos cumbre de la historia de España, en los que se pone de relieve su papel como potencia de primera clase en el contexto europeo y como guía del continente americano –, el mudéjar demuestra la capacidad de mestizaje de la cultura española, creando un estilo artístico y único en Europa, gracias a la presencia del elemento árabe.

Mudéjar es una palabra de origen árabe (mudayyan) con la que se denominaba a los moros avasallados que se quedaron en los territorios musulmanes reconquistados por los cristianos. Este término amplió su definición original para acoger bajo la misma palabra al estilo arquitectónico que surgió en la España cristiana como consecuencia de la mano de obra de los mudayyan (Aouad en VV.AA.: 2005, 106). Según Chueca Goitia, el mudéjar es la base de la intrahistoria (término que utiliza para mostrar su adhesión a las teorías de Unamuno sobre el casticismo, aplicadas a la arquitectura), es el momento del “maridaje entrañable de los dos mundos espirituales y hasta de los dos mundos formales” (Chueca: 1981, 43).

En el *Libro de Oro de la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, publicado en 1929, se pone de manifiesto la importancia de la civilización islámica en España, destacando que los musulmanes, invasores en un primer momento, se convirtieron rápidamente en raza española, ya que “los berberiscos y árabes que vinieron en tiempos de Tariq y Muza llegaron formando cuerpos de ejército y no hordas, y se

casaron con indígenas” (González en UIA: 1929, 17). En esta misma publicación, un catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid, hacía alabanzas al mudejarismo, por su “fuerza arrolladora y un marcado predominio que le eleva a lugar de especial merecimiento” (Luque en UIA: 1929, 277).

El mudéjar hace referencia a un estilo forjado a través de la castellanización de la arquitectura árabe. Por este motivo también fue seleccionado por Álvarez Capra como símbolo de España en las Exposición Universal de Viena de 1873, o en la de París de 1889 en el pabellón de Mérida que ya hemos comentado más arriba. En el ambiente de las exposiciones universales este estilo vino a sustituir el exceso de exotismo en el que estaba inmersa España en la primera mitad del siglo XIX, fruto del Romanticismo alimentado por escritores extranjeros como Washington Irving.

El mudéjar es un estilo que, aunque se desarrolló en toda la península, alcanzó la perfección en obras como los Alcázares o la Casa de Pilatos (Imagen n. 4.13), ambos en Sevilla. El mudéjar, de esta manera, además de ser un estilo nacional, subraya el papel de Sevilla, por una parte, como centro de ese maridaje cultural, y por la otra, como hito fundamental del “descubrimiento”, y de la época colonial. Es por estos motivos por los que Sevilla argumentó que debía ser la sede de la EIA, y por ende, el Mudéjar debía formar parte de la susodicha Plaza de Honor.

Los orígenes del Alcázar de Sevilla se remontan al siglo X, a la construcción de la Casa del Gobernador, realizada por mandato de Abderramán III. Sin embargo, la época de esplendor de este edificio se relaciona con el reinado de Pedro I (1364) y el estilo mudéjar. El otro ejemplo fundamental de mudéjar sevillano es la Casa de Pilatos, realizada en 1519: en este edificio se conjugan armónicamente los alicatados decorando los zócalos de los muros, las yeserías entre los arcos apoyados en las columnillas blancas, así como las decoraciones de bustos romanos en los patios del edificio. Estos elementos servirán de inspiración a Aníbal González no sólo en este pabellón mudéjar, sino también en la Plaza de España.

Para terminar con la descripción de la Plaza de América es necesario incluir las dos pequeñas glorietas que, de alguna manera, sustituyeron el vacío dejado por el no realizado monumento a Cervantes. La glorieta dedicada a *El Quijote* (Imagen n. 4.14), situada entre el Pabellón Real y el Plateresco, pasa desapercibida por sus pequeñas dimensiones – ya que no es más que una rotonda compuesta por cuatro bancos – y por la presencia de un gran árbol que, literalmente, le hace sombra. En esta glorieta se representan escenas de *El Quijote* sobre los azulejos cerámicos que conforman los bancos. Al igual que en la Plaza de España, entre los bancos se encuentran pequeñas estanterías en las que deberían albergarse copias de *El Quijote*.

En el otro extremo de la plaza, entre el Pabellón real y el Mudéjar se encuentra la glorieta dedicada a Francisco Rodríguez Marín (1855-1943), poeta, erudito, y cervantista sevillano, además de presidente de la Academia de la Lengua y director de la Biblioteca Nacional. A pesar de que su fama como erudito cervantista a principios del siglo XX fuera incontestable, su obra ha sido revisada en los últimos años restándole importancia por su falta de rigor científico (Eisenberg: 1999, 54-64). Sin embargo, en la Sevilla de la EIA se le rindió homenaje con una glorieta gemela a la de *El Quijote* (Imagen n. 4.15), y mejor dispuesta espacialmente, con una rica estantería coronada con su imagen, rodeada de bancos dispuestos para la lectura, y una fuente de inspiración árabe en el centro de la plazoleta.

Como conclusión a esta descripción de la Plaza de América se podría afirmar, en primer lugar, que en la Plaza de América se destacan los estilos historicistas que ya habían sido utilizados en el ambiente internacional de las exposiciones decimonónicas; en segundo lugar, que estos estilos demuestran también una vinculación muy estrecha con obras paradigmáticas del mundo sevillano: la Catedral, el Ayuntamiento o los Reales Alcázares. Es decir, que este historicismo se ve envuelto en el regionalismo sevillano que defendía Aníbal

González en su obra teórica. Por último, se puede subrayar que, al hacer uso de estos estilos utilizados en las exposiciones universales como símbolo de la arquitectura española, se obvia el elemento americano que debía presidir esta plaza.

Los estilos elegidos por Aníbal González en la Plaza de América sólo ponen el acento en el papel imperialista de España en América, obviando, por descontado, la realidad de las independencias americanas. El gótico, en este contexto, sólo destaca la época de los Reyes Católicos: el “descubrimiento” de América y la unidad de España. Es decir, hechos históricos en los que no cabe la presencia de las repúblicas latinoamericanas. En el caso del Palacio de Bellas Artes, al centrarse en el protagonismo de las universidades españolas y en el Imperio español de aquella época, de nuevo, se elimina cualquier intento de relación con América. Del mismo modo actúa el Pabellón Mudéjar, que subraya la castellanización de la tradición musulmana en España. Ninguno de los pabellones hace referencia al estilo más desarrollado en América durante la época colonial: el Barroco.

Cabría considerar si, al menos, el Monumento a Cervantes podría haber cambiado en algo la situación descrita hasta ahora. Como expliqué en el Capítulo II, *El Quijote* se convirtió en la bandera del panhispanoamericanismo al subrayar la lengua, la “espiritualidad” como el elemento rector de las nuevas relaciones entre España y América. Sin embargo, en este contexto, podría parecer que la exaltación de Cervantes, y no de *El Quijote*, se debiera más al interés por subrayar que ésta es una de las obras maestras de la literatura española, de la misma época que los estilos arquitectónicos elegidos para configurar la Plaza de América.

En cualquier caso, el monumento no llegó a erigirse, por lo que la única oportunidad de ensalzar un elemento común a España y América en esta plaza cayó en el olvido: no se hizo ningún esfuerzo por superar las trabas económicas que supuso el proyecto escultórico original. Es posible que ese desinterés por el monumento se debiera a ese afán de destacar la preponderancia de España en América durante la época colonial, obviando, de esta manera, la realidad de las

independencias americanas, y la limitada presencia de España en la América Latina contemporánea.

Los Pabellones Americanos

Como ya mencioné en el Capítulo III, la Comisión de la EIA no tenía en realidad un genuino interés por la participación arquitectónica de las repúblicas latinoamericanas. En su opinión tenía mayor relevancia el hecho de impulsar las relaciones comerciales entre ambas orillas del Atlántico a partir de los productos expuestos en el certamen. De ahí que, en principio, se les adjudicara un terreno en el Sector Sur de la Exposición, en torno a la Plaza de los Conquistadores – de nuevo haciendo referencia a ese neoimperialismo de la corriente panhispanista –, y más tarde, en los alrededores de los Jardines de María Luisa. Este aire de superioridad provocó que no hubiera un plan urbanístico más ordenado para las excolonias, que tuvieron que dispersarse en los escasos lotes edificables alrededor de los parques, al margen de las plazas principales de la Exposición – la de España y la de América –.

En la primera invitación a la Exposición Hispanoamericana, que debía celebrarse en 1914, así como en las sucesivas comunicaciones entre el Comité de la EIA de Sevilla y los distintos representantes de América, explicando los retrasos de la inauguración de la Exposición, jamás se hizo mención al estilo que debían adoptar los países americanos en sus pabellones. Sin embargo, todos ellos se basaron en la historia para crear un estilo nacional que representara a su correspondiente país, al igual que había ocurrido en el resto de las exposiciones internacionales desde 1867.

En este sentido, Villar Movellán hace una distinción básica entre la arquitectura *nacionalista*, “cuya pretensión era reafirmar a nivel arquitectónico la personalidad de cada nación” y la arquitectura que simplemente buscaba la *representación nacional*. En el primer grupo engloba los pabellones de México, Argentina y Perú, mientras que el resto de las repúblicas americanas formarían parte

de la categoría de la arquitectura de *representación nacional*. Villar también ofrece una nueva nomenclatura para hablar de las corrientes en las que se inscribe la arquitectura *nacionalista*: indigenismo para México; hispanismo para Argentina y mesticismo para Perú (Villar: 1979, 61).

En mi opinión cabría relacionar esos tres estilos de los que habla Villar con la división étnica por países realizada por Needler – descrita en la Introducción –, y las tres corrientes que expliqué en el primer capítulo: el indigenismo, el panhispanismo y el panhispanoamericanismo. En la corriente indigenista, cabría incluir únicamente a México, pabellón que he seleccionado para explicar con mayor detalle en un capítulo independiente (Capítulo V). Bolivia habría formado parte de este grupo si hubiera construido su propio pabellón, ya que en el concurso convocado por el gobierno se exigía la condición de que el edificio fuera de estilo tihuacano (Rodríguez Bernal: 1994, 103).

Dentro de la corriente hispanista, y liderada, como bien dice Villar Movellán, por Argentina, cabría incluir asimismo los pabellones de Uruguay, República Dominicana y Cuba. Villar, por su parte, hace hincapié en la diferencia entre la *arquitectura nacionalista* de Argentina, que está respaldada por todo un proyecto intelectual y estilístico llevado a cabo por Martín Noel – proyecto que analizaré más adelante con mayor detalle –, y la arquitectura de *representación nacional*, en la que destacan la República Dominicana y Cuba, ya que la arquitectura de sus pabellones no es más que la réplica de un edificio existente en sus respectivos países, como el Alcázar de Diego Colón de la República Dominicana (Imagen n. 4.17) – obra de Martín Gallart –, o el caserón historicista de Cuba (Imagen n. 4.18) – de Evelio Govantes y Félix Cabarrocas –, de estilo español colonial, ya que sus autores consideraban que este estilo era “propio del suelo tropical de Cuba” (Alfonso: 1992, 122).

El caso de Uruguay (Imagen n. 4.19) sería el más cercano a Argentina, ya que no fue la mera copia de un monumento colonial, sino el resultado de la suma de

distintas influencias, a través de la cual se alcanzó el estilo elegido por la comisión de Uruguay: el neo-español. El edificio, proyectado por el ingeniero Cravotto, pretendía armonizar con:

[...] los estilos predominantes en el Sur de España, tales como Mudéjar, Morisco, Plateresco, Barroco del siglo XVII, etc., sin excluir por esto aquellos anteproyectos inspirados en las transformaciones sufridas por los estilos españoles al adaptarse a nuestro medio en la época colonial. (Cravotto: 1927)

Por último cabe destacar la corriente del mestizaje, íntimamente unida al panhispanoamericanismo que fomenta la igualdad entre España y América. El mestizaje destaca por saber conjugar las dos componentes que conforman el panorama iberoamericano: la autóctona y la colonial. Los pabellones de Chile y Perú son los ejemplos del mestizaje, aunque en dos versiones diferentes. De hecho, Villar no incluye el pabellón de Chile en este estilo (Imagen n. 4.20), sino en uno independiente y único por su originalidad, ya que en su opinión el elemento de inspiración fue el paisaje andino, y de ahí que la arquitectura resultante fuera "simbólica" (Villar: 1979, 61). Sin embargo, si observamos detenidamente la obra de Juan Martínez Gutiérrez (Imagen n. 4.21), apreciaremos las trazas de la arquitectura religiosa colonial, con su estructura, disposición y volúmenes, aunque, eso sí, con una decoración ajena a esa tradición: ésta se resuelve a través de formas toscas, básicas, casi abstractas en su rotundidad, como se observa en los pilares del patio interior. El resultado, como explicaba un periodista en 1927, es que:

[...] la casa de Chile en el Certamen Español tiene una característica bien marcada del estilo arquitectónico más usado entre nosotros: denota la procedencia ibérica de nuestra raza y de sus obras... Es majestuoso, imponente. (Editorial de *El Diario Ilustrado*: 1927)

En el pabellón de Perú (Imagen n. 4.22), Manuel Piqueras Cotoñol ensayó la arquitectura mestiza haciendo uso de las formas españolas que fueron modificadas por las manos indígenas durante la colonia. De esta manera la organización espacial se basa en el patio, pero en la decoración se mezclan las distintas tradiciones: desde el talud prehispánico hasta las formas *art decó*, pasando por las ventanas de

celosía de inspiración monacal. Este arquitecto bautizó este estilo con el sobrenombre de neo-peruano debido a que en éste “se funden admirablemente bien los ritmos y el espíritu de las raíces preincaica, incaica y colonial (Alfonso: 1992, 154), es decir, “un testimonio incontrovertible de su bien entendido americanismo, al par que de su espíritu fuertemente hispano, y de su acendrado amor a la madre Patria” (Alfonso: 1992, 153-4).

Los pabellones apenas descritos fueron construidos en base a concursos convocados en sus respectivos países. Sin embargo, Venezuela, Guatemala y Colombia prefirieron dejar sus proyectos en manos de la Comisión de la EIA. Es interesante destacar cómo, a pesar de haber sido diseñados por arquitectos sevillanos, estos tres pabellones podrían ser ubicados, respectivamente, en cada una de las corrientes analizadas hasta ahora: hispanismo, indigenismo y mesticismo. El pabellón de Venezuela (Imagen n. 4.23, destruido) era un pabellón muy sobrio en decoración, pero seguía la estructura tradicional de origen español basado en el patio central desde el que se accedía a las salas de exposición (Salas: 2004, 118). De este modo, la obra realizada por los arquitectos Germán de Falla y Manuel Granda se podría introducir en la corriente hispanista. El pabellón de Guatemala (Imagen n. 4.24), de pequeñas dimensiones y una estructura muy básica – es un simple cubo – fue realizado rápidamente en 1930, tratando de cubrir sus deficiencias arquitectónicas con una piel de cerámica de gran colorido e inspiración precolombina, producto del taller de Ramos Rejano (Villar: 1979, 62).

Se podría considerar que el pabellón de Colombia (Imagen n. 4.25) es el más interesante, tanto desde el punto de vista estructural como decorativo. José Granados realizó una obra que seguía muy de cerca las formas de la arquitectura religiosa colonial, con una fachada enmarcada por torres, pero decorada con elementos de clara inspiración precolombina, como la serpiente enroscada de los ángulos. Esta forma iconográfica, presente no sólo en el mundo precortesiano de América Latina, sino en culturas tan dispares como la india, la china o la minoica,

hace referencia al mito de la creación del pueblo Muisca, en el nordeste de Colombia (Imagen n. 4.26). Al parecer, la diosa Bachue surgió de la Laguna Iguaque, y tras poblar el mundo regresó a la misma en forma de serpiente (Morales: 2004).

Otros países, como El Salvador o Panamá, simplemente participaron en las galerías americanas, es decir, sin un pabellón propio. Esta decisión se debió a muy variadas razones, entre las que destacarían la falta de tiempo, dinero o incluso la inestabilidad política.

Por último cabe destacar la presencia de Portugal y Brasil (Imagen n. 4.27), ambas representadas por sendos edificios neobarrocos, el de Portugal en estilo “Juan V”, y el de Brasil en estilo colonial de las misiones. El pabellón de los Estados Unidos (Imagen n. 4.28) también respondía al influjo de la arquitectura española colonial, en estilo californiano. Pero, a pesar de que demostrara su dependencia artística hacia España, al utilizar las formas típicas de la arquitectura californiana, al mismo tiempo, y a través de la monumentalidad de sus tres pabellones – sólo uno de ellos permanente –, Estados Unidos demostró su fuerza como potencia americana internacional, recordando su vinculación con el panamericanismo.

En la EIA no sólo participaron las excolonias españolas en América, sino que también se dejó espacio para la representación del limitado imperio colonial de España en aquella época: Marruecos y Guinea. La arquitectura de representación de ambas se basó en las características autóctonas de cada una de ellas: José Gutiérrez Lescosua y Mariano Bertuchi se dejaron llevar por el pintoresquismo en el pabellón de Marruecos (Imagen n. 4.29); mientras que en el de Guinea (Imagen n. 4.30), el folklore llegaba no sólo de la mano de la arquitectura autóctona, sino también, y demostrando una clara influencia de las exposiciones universales de París – como la Calle del Cairo, de 1889 – a través del grupo indígena que habitaba en las chozas que rodeaban el pabellón (Imagen n. 4.31). Portugal se hizo eco asimismo de este espíritu colonialista, por lo que presentó un pabellón representativo de la colonia portuguesa de Macao (Imagen n. 4.32).

De esta manera, y a pesar de que el tema principal de la EIA fuera el reforzamiento de las relaciones con las excolonias, España pone de relieve la existencia, mínima, de sus colonias, identificándose así con la importancia que otros países europeos habían concedido a sus posesiones coloniales en las exposiciones universales. De hecho, y a pesar de las evidentes diferencias existentes entre la EIA y otros eventos internacionales, cabe destacar ciertos paralelismos con éstos, especialmente con la Exposición Colonial Francesa, celebrada en París en 1931. En ésta última, como bien señala Patricia Morton, el motor final de la celebración de una exposición de carácter colonial era demostrar que “the colonial action, so long misunderstood, deformed, sometimes shackled, is a constructive and beneficial action” (Morton: 2000, 5).

De nuevo nos encontramos con una definición similar a la expuesta por José de Castro y Serrano en 1863, recogida en el Capítulo I de la presente investigación. De hecho, en la Exposición Colonial de París la “mission civilisatrice” se puso claramente de manifiesto a través de los estilos seleccionados para la arquitectura: Francia sería representada en *art deco*, mientras que las colonias se atenderían a los estilos “nativos” (Morton: 2000, 7).

En el caso español, como he descrito más arriba, existe una clara correlación entre los estilos elegidos y las situaciones que representan: el historicismo monumental de la Plaza de América hablará de la “preponderancia” de la exmetrópoli; los estilos neocoloniales responderán a la “dependencia” de las repúblicas hispanoamericanas; y por último, el estilo “nativo”, señala la necesidad de mantener las relaciones coloniales en aras de “civilizar” estos pueblos.

También es posible destacar una gran diferencia entre la EIA y los certámenes internacionales en general, y la Exposición de París en particular: la EIA quiso dejar testimonio permanente de estas relaciones con América y sus posesiones coloniales, mientras que en las exposiciones internacionales la mayoría de los edificios eran temporales, por lo que hoy en día es difícil descubrir, en el

parisién parque de Daumesnil, el discurso imperialista de la Francia de la primera mitad del siglo XX, mientras que en la Sevilla actual la arquitectura es un recordatorio de aquella época y sus intenciones.

Una vez descritos los pabellones de los países americanos que participaron en la EIA de Sevilla de 1929, se puede llegar a la conclusión de que el denominador común en la mayoría de ellos es el componente español. Con la única excepción de México, el resto de los gobiernos, a través de concursos o por designación, eligieron estilos arquitectónicos que mostraban la importancia de España en la construcción de su arquitectura nacional o de representación nacional, siguiendo la distinción establecida por Villar Movellán. Uruguay, la República Dominicana y Cuba lo demostraron de una forma más evidente al reproducir obras construidas en sus países durante la época de la Colonia; Perú y Chile fueron más allá para introducir los elementos autóctonos que denotaban el mestizaje resultado de la época colonial; por último, los Estados Unidos también echaron la vista atrás para subrayar los vínculos que le unían a España.

En mi opinión, el país que mejor representa la corriente arquitectónica hispanista es Argentina. Es por este motivo por el que me interesa explicar con mayor detenimiento el caso argentino: por una parte, porque destaca la estrecha vinculación existente entre su arquitecto, Martín Noel, y las teorías de regionalismo enunciadas por Lampérez, del que se consideraba discípulo. De esta manera Noel proyecta la creación de un estilo americano al aplicar el regionalismo en este continente, un estilo que bautizará como iberoamericanismo, aunque el componente más importante para él siga siendo el hispánico. Por otra parte, creo que el caso argentino es un interesante contrapunto al ejemplo de México, estandarte del indigenismo, que describiré con mayor atención en el Capítulo V.

El Pabellón de Argentina

En el pabellón de Argentina (Imagen n. 4.33), obra de Martín Noel, se resuelven dos necesidades planteadas por el gobierno cuando aceptó la invitación del Comité de la EIA: realizar una arquitectura vinculada con la tradición española y que al mismo tiempo fuera un pabellón permanente, ya que debía instalarse en él, tras la exposición, el Instituto de Investigación Histórica y Educación artística (Gutiérrez Viñuales: 2003, 190). Para lograrlo, Noel llevó a cabo un edificio de grandes dimensiones, formado por tres pabellones adosados, siendo de mayores dimensiones el central, tanto en planta como en alzado.

En planta (Imagen n. 4.34), el edificio se desarrolla paralelo a la Avenida Reina Victoria. El pabellón más septentrional tiene planta central en base a un cuadrado, achaflanado en la fachada posterior, y un vestíbulo rectangular inmediatamente anterior a la entrada principal, ya que cada edificio tiene su propia entrada. El pabellón central, de mayores dimensiones, se organiza en torno a un patio central, con arquerías. La fachada posterior del mismo se cierra con un segmento diagonal a la arquitectura pero paralelo al río, creando así la forma de un triángulo rectángulo. El arquitecto, al deformar la simetría del conjunto proyecta una segunda fachada paralela a la orilla del Guadalquivir. El tercer elemento del pabellón de Argentina es un cuerpo octogonal, algo menor que el primero, con un vestíbulo rectangular inmediatamente anterior a la entrada principal, mientras que la parte posterior termina en un pequeño ábside semicircular.

En alzado se manifiestan los volúmenes de las distintas secciones, destacando su independencia como edificios autónomos. Esta independencia es fácilmente reconocible gracias a la separación existente entre los pabellones, a pesar de que compartan las medianeras. El elemento más septentrional repite en líneas generales, aunque en un canon menor, el diseño, disposición y decoración del central. Éste, sobre un muro de gran sobriedad, en el que sólo se destacan unos pocos vanos con sus rejerías, adquiere niveles de alta profusión decorativa en la portada-retablo de la fachada principal (Imagen n. 4.35). El *horror vacui* de los

elementos decorativos se combina con el uso del color ocre amarillento para destacarse sobre el sobrio y blanco paramento exterior.

En el último volumen se descubre, tanto por su morfología, como por su decoración, la inspiración en las capillas de pequeñas dimensiones, en las que los azulejos de la cúpula otorgan una gran riqueza decorativa (Imagen n. 4.36). Cada elemento del pabellón ha sido tomado de la historia de la arquitectura colonial: si este pequeño volumen nos trae a la memoria las formas de las capillas argentinas de Córdoba, el central nos recuerda una casona sudamericana, mientras que, como afirma Graciani, el elemento más septentrional emula las formas del estilo neobarroco de la Pampa (Graciani en VV.AA.: 1995, 169).

En el conjunto se destacan en altura dos torres que, de forma muy original, no están flanqueando la fachada principal. De hecho, en la fachada anterior se ubica una de las torres, como una suerte de torre del homenaje medieval, de grandes dimensiones, mientras que la otra se trasladará a la fachada posterior siguiendo el modelo de la ciudad peruana de Arequipa (Graciani en VV.AA.: 1995, 169). Noel hace un juego visual para que ambas torres tomen parte en las dos fachadas al estar colocadas a la inversa (Imagen n. 4.37). Así se crea un juego simétrico en la parte anterior y posterior, siendo evidentes, de esta manera, no sólo las torres sino también los volúmenes laterales que enmarcan el central.

La arquitectura moderna de Argentina estuvo inmersa en los mismos problemas estilísticos con los que se encontró el resto de Latinoamérica durante los primeros años del siglo XX. En el caso argentino se sumaba, además, el problema de la inmigración: para una república poblada en su mayoría por inmigrantes era bastante difícil encontrar el modelo adecuado en el que reflejarse. Además, en Argentina no había importantes restos arqueológicos de las poblaciones indígenas, por lo que, una vez superada la primera etapa independiente en contra de España, a finales del siglo XIX, se empezó a considerar el pasado español como el mejor soporte para la creación de una verdadera identidad argentina. Este nuevo

nacionalismo cultural vino de la mano de escritores como Ricardo Rojas quien, en *Blasón de Plata* (1910) y *Eurindia* (1924), hablaba de una síntesis “euríndica” en la que se sumaban los componentes autóctonos y españoles del continente americano (ver Gutman en VV.AA.: 1995, 49).

Ya a finales del siglo XIX se hablaba de un arte nacionalista, un arte que pudiera responder a la plasmación de la identidad. Para Calixto Oyuela, que participaba de los debates del Ateneo de Buenos Aires en 1894, la solución era fácil ya que consideraba que Argentina era “una provincia autónoma del imperio literario castellano” (Gutiérrez Viñuales: 2003, 21), subrayando así la connotación del “neoimperialismo espiritual” de las nuevas relaciones entre España y América, en su vena más hispanista. Sin embargo, no todos los arquitectos estaban de acuerdo en este punto.

La arquitectura moderna argentina – considerada como tal desde 1880 – se inspiró, fundamentalmente, en dos fuentes: el pasado remoto y la técnica moderna. Según el elemento predominante, la arquitectura resultante estaría dentro de las corrientes historicistas o del arte nuevo, el *Art Nouveau* (Liernur: 2001,115). Aunque en la década de los veinte y los treinta el estilo arquitectónico apoyado por el gobierno para llevar a cabo edificios públicos fuera el neocolonial, en 1910, para la Exposición Universal que conmemoraba el Centenario de la Independencia Argentina se eligió el *Art Nouveau*, elección completamente ajena a la tradición de las exposiciones universales.

Paralelo a esta Exposición se celebró un Congreso Internacional del Centenario en el que se puso de manifiesto la preocupación por la búsqueda de una identidad nacional. Enrique Chanourdie reclamó entonces la necesidad de encontrar una arquitectura purificadora y anticosmopolita, mientras que Alejandro Christophersen, poco después, reivindicaba el legado colonial como el único capaz de adaptarse a las necesidades locales (Liernur: 2001, 142). Estos mismos

discursos se repitieron en los Congresos Panamericanos de Arquitectura de la época.

En el tercer Congreso Panamericano de Arquitectura, celebrado en 1927, Ángel Guido y otros arquitectos propusieron que la orientación “espiritual” de la arquitectura americana debía inspirarse en las tradiciones hispanas y lusitanas, eso sí, adaptándolas a la época y necesidades modernas. Será en el cuarto congreso, de 1930, cuando el neocolonialismo alcance su mayor popularidad gracias al “Decálogo del Arquitecto Brasileño” en el que se incluían máximas como la que sigue: “No te avergüences de tu arquitectura moderna. Defiéndela porque sólo ella armoniza con tu alma” o “considera tu pasado como punto de referencia para la obra presente, sin copiar servilmente ni crear lo que ya está creado. Se debe evolucionar dentro del espíritu tradicional de la raza” (Gutiérrez en VV.AA.: 1995, 27).

Este era el clima en el que evolucionó la trayectoria arquitectónica de Martín Noel. De familia vasca, Noel había vivido por temporadas en España, con la que se sentía fuertemente identificado. Esta simpatía le llevó a creer en la posible existencia de una estética hispanoamericana o iberoamericana, como la bautizará en sus obras teóricas, incluso antes de haber sido elegido como arquitecto del pabellón argentino en la EIA de Sevilla. Es así como lo explicaba el propio Noel:

Bien sabéis que profeso el culto inciso y apasionado, a la vez, del hispanismo; desde las primeras luces de mi niñez de artista, he venerado ese númen fascinante, que en pos del descubrimiento y colonización de América determinó la suerte de nuestro continente. (Noel: 1926 a, 11)

En 1922, Noel ya había escrito su *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*, gracias a la cual fue galardonado con el Premio de la Raza que otorgaba la Real Academia de las Artes de San Fernando (Ríos: 1926, 47). Así, cuando el presidente del gobierno, Marcelo T. de Alvear, le encargó el proyecto del pabellón de Argentina para la EIA, en 1925, tuvo la oportunidad de volver a España y viajar por toda la península redescubriendo “las identidades fundamentales entre España y Argentina a través de los valores populares raciales” (Gutman en VV.AA.:

1995, 151). Además conoció a Vicente Lampérez, a quien consideraría su “verdadero maestro en el arte de la arquitectura española” (Noel: 1926 b, 60) y a Aníbal González, quien había conseguido plasmar en la EIA, en palabras de Noel, “el símbolo plástico del alma española” (Noel: 1926 a, 31).

Lampérez llegó a considerar a Noel “el implantador de la arquitectura argentina”, aunque siempre demostrando su fidelidad a la tradición hispánica (Graciani en VV.AA.: 1995, 167). Por esta adhesión a las teorías del regionalismo y la aplicación de las mismas en el contexto latinoamericano, se ganó la amistad de Blanca de los Ríos, viuda de Lampérez y ferviente defensora del panhispanismo – como quedó demostrado a través de la dirección de la revista *La Raza Española* –, y que escribió que Noel, “el arquitecto, historiador y poeta, parece el hombre providencial suscitado en esta hora de resurgimiento español y de efusión hispánica” (Ríos: 1926, 49).

Si bien, tanto en su obra teórica como en su arquitectura, se observa el protagonismo de la cultura española en la creación de la nueva arquitectura americana, también es verdad que no se olvida del componente autóctono americano, especialmente de Bolivia y Perú, donde, en su opinión, se alcanzó la fusión total iberoamericana. Por este motivo denominó el estilo del pabellón argentino en Sevilla como “panamericanista iberandino”, con la intención de no olvidar la importancia de la confluencia, el mestizaje, de todas las tradiciones en su arquitectura. En su opinión era esa la única forma de lograr un lenguaje general y universal para todo el continente, “un idioma nuestro y muy nuestro” (Graciani en VV.AA.: 1995, 171).

El pabellón de Argentina pone así, de manifiesto, el interés por mantener las relaciones culturales con España, ya que ésta forma parte indiscutible de su propia tradición, y por ende, de su propia identidad. La aplicación de las teorías de Lampérez condujo a Noel a crear un estilo regionalista americano en el que se

combinaban todas las tradiciones arquitectónicas para crear una nueva, inclusiva, capaz de representar a toda Hispanoamérica.

La Plaza de América: ¿representación de la América española o de la España Neo-imperial?

Mi intención, a lo largo de este capítulo, ha sido demostrar las dos formas de representación de América Latina en la EIA de Sevilla. Por un lado, la Plaza de América, bajo el proyecto de Aníbal González; por el otro, el elegido de forma independiente por cada nación latinoamericana. Es evidente que no existe un elemento común que vincule los edificios de González y los pabellones de las repúblicas latinoamericanas, al menos no en lo que respecta a los estilos utilizados.

En la Plaza de América, los estilos de los tres edificios no son representativos de la arquitectura utilizada en América Latina. De hecho, de los tres, el mudéjar es el que dejó una impronta más significativa en la América colonial, lo que no significa que su influencia fuera homogénea. Como afirma Aouad, su pervivencia en el continente americano se debió, fundamentalmente, a su esencia decorativa y amplitud estructural (Aouad, en VV.AA.: 2005, 99). Pero, como afirmaba Manuel Toussaint en uno de los primeros estudios sobre arquitectura colonial latinoamericana, a pesar de que existan varias muestras de arquitectura mudéjar en Cuba, México, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia, prácticamente no hay ejemplos de este estilo en República Dominicana, Venezuela, Argentina, Uruguay o Brasil (Toussaint: 1946).

El impacto del gótico y del plateresco fue todavía mucho menor. En realidad, el estilo español que realmente fructificó y encontró su propia personalidad en América fue el Barroco. Así lo explica Chueca en sus *Invariantes en la arquitectura hispanoamericana*:

Es cierto que existen venerables monumentos que exhiben la añeja ejecutoria de un arte isabelino lindando con lo gótico; que el plateresco metropolitano puso su sello inconfundible en no pocas portadas y accesorios

arquitectónicos; que el manierismo y herrerianismo gravitan allí con energía; [...] pero todo esto no pasa de ser brote esporádico [...]. Lo importante de América es el barroco, y por él adquiere el continente jerarquía artística suma, alto poderío simbólico y arrolladora unidad. (Chueca: 1981, 179-180)

Víctor Nieto Alcalde mantiene la misma teoría llegando a afirmar, incluso, que “paradójicamente, el Barroco hispánico donde alcanza su definición propia es en América”, ya que el barroco llegó a convertirse en un “lenguaje específicamente americano” (Nieto: 2000, 52). Por otro lado, Nieto establece un interesante punto de comparación: entre el estilo barroco americano y el mudéjar español, ya que ambos parten de un estilo ya definido al que introducen variaciones por la capacidad artística de la mano de obra, la indígena en América y la musulmana en España (Nieto: 2000, 44).

Estas afirmaciones sobre el barroco como “lenguaje específicamente americano” se vieron plasmadas en la elección mayoritaria de este estilo arquitectónico por parte de los países americanos que participaron en la EIA. Tan sólo unos pocos, como Guatemala y México, tomaron partido por la corriente indigenista, mientras que Colombia o Perú introdujeron, sobre estructuras de tradición española, abundante decoración de inspiración indígena, creando una arquitectura propiamente mestiza. Es por este motivo por el que la elección del neogótico, neomudéjar y neoplateresco llaman especialmente la atención, por su falta de conexión con la arquitectura de América Latina.

Como he demostrado a lo largo de este capítulo, la Plaza de América, diseñada por Aníbal González en 1911 como Plaza de Honor, y rebautizada poco después con su actual nombre, no alberga en su composición ningún elemento que haga referencia a América. En realidad, los estilos elegidos para esta primigenia Plaza de Honor hacían “honor” a España, no a América. En primer lugar, el Pabellón Real fue edificado siguiendo los lineamientos de la arquitectura gótica de los Reyes Católicos. Una arquitectura que recuerda varios hechos fundamentales para la historia de España: la llegada de Colón a América, la expulsión de musulmanes y

judíos de la península Ibérica, la culminación de la Reconquista y la consecución de la unidad de España gracias al reino de Castilla y Aragón. Se trata de una arquitectura que hace clara referencia, además, a la Iglesia católica, motor, en principio, de la Conquista, y elemento básico de las nuevas relaciones neocoloniales con América, fomentadas por los conservadores y basadas, entre otras cosas, en la religión católica y el nuevo liderazgo de España en clave neoimperialista.

El estilo mudéjar del pabellón de Artes e Industrias recordaba, por un lado, la importancia de la corona como potencia bélica, conquistadora de la España árabe, y por el otro la benevolencia y amplitud de miras de la misma, al permitir a los musulmanes permanecer en suelo reconquistado e introducir sus formas artísticas en la arquitectura cristiana. Una síntesis análoga a la producida en América: estilos españoles llevados a cabo por manos indígenas, consiguiendo un arte único americano. El pabellón plateresco, por último, se remite a la época de las universidades, y al imperio de Carlos V, donde no se ponía el sol.

Estos tres estilos arquitectónicos no son representativos de América. El único elemento ideado por González, que podría sugerir un vínculo entre España y América, el Monumento a Cervantes, no llegó a realizarse por falta de presupuesto: el Comité simplemente se limitó a construir dos pequeñas glorietas en las que se exalta, en una, *El Quijote* – a través de la representación, en cerámica, de los episodios más importantes del libro –, y en la otra, a uno de los eruditos de mayor renombre de *El Quijote*, Francisco Rodríguez Marín.

En realidad, el estilo que hubiera demostrado fuertes lazos artísticos entre España y América habría sido el barroco. Así lo demostraron la mayoría de las repúblicas americanas al elegirlo como estilo arquitectónico. Aunque en origen la Plaza de América no fuera denominada así, sino hasta más tarde cuando los tres pabellones ya habían sido proyectados, no hay que olvidar que se trataba de la Plaza de Honor de una exposición hispanoamericana, es decir, una plaza en la que se debía hacer honor al nombre de la misma.

El barroco llegaría a la EIA al final de la década de los veinte, gracias a los pabellones realizados por otros arquitectos, que se incorporaron al proyecto tras la dimisión de Aníbal González, bajo la nueva dirección de Vicente Traver y Tomás. Es la época del segundo regionalismo, como lo denomina Villar Movellán (Villar: 1979, 29), que fue respaldado ideológicamente por Ortega y Gasset y otros intelectuales que participaron en un monográfico de la revista *Arquitectura* sobre el barroco. El barroco es nuevamente apreciado por su capacidad dinámica, por su modernidad, y por su hispanidad, ya que todas las ciudades, pueblos y aldeas conservan su legado barroco, un arte que se desarrolló gracias a las riquezas llegadas de América (Hernández Mateo: 1997, 103-106).

Esta segunda ola de regionalismo, paralela a la publicación de este número de *Arquitectura*, en los años veinte, llegó demasiado tarde a la EIA. Los edificios emblemáticos – Plazas de España y América – estaban casi terminados, y los nuevos edificios en estilo neobarroco o bien revistieron menor importancia dentro del conjunto general de la EIA, o fueron de carácter temporal, por lo que su impronta fue mucho menor que las citadas plazas. Buen ejemplo de este segundo regionalismo es el pabellón de Sevilla, Casino de la Exposición, aunque éste no dejaba de ser la mera representación de una ciudad, no del país. También cabe mencionar la Plaza de España, que acoge elementos barrocos en su configuración, pero en este caso se trata no sólo de un collage – como explicaré más adelante, en el Capítulo VI –, motivo por el que pierde toda la fuerza simbólica del barroco; sino que además se trata de un collage que intenta condensar la esencia de España, no de América, siendo el resultado de la suma de distintos estilos típicos de todas las provincias españolas.

Todo lo anterior me lleva a pensar que la Plaza de América se convirtió en un buen ejemplo de la plasmación de los ideales panhispanistas, al hacer hincapié continuamente en el protagonismo de España como conquistadora, colonizadora, guía, olvidando así la nueva realidad americana. Al no utilizar el estilo barroco, nos

alejamos de la exaltación del panhispanoamericanismo, impulsado unilateralmente desde América.

Esta arrogancia propia del panhispanismo es uno de los ingredientes que tomó mayor protagonismo en la gestación del Certamen: desde las decisiones relativas a los estilos a utilizar en arquitectura, hasta el urbanismo desentendido de la participación de las colonias, pasando por los carteles de propaganda, los diversos monumentos conmemorativos o incluso el Himno de la EIA.

Basta analizar los carteles de la EIA para demostrar, nuevamente, el espíritu conservador subyacente en la misma. En los carteles de propaganda de la Exposición General Española se advierte un marcado carácter regionalista, a través de la imagen de dos mujeres ataviadas con los trajes regionales correspondientes, así como con los escudos de las ciudades de Barcelona y Sevilla (Imagen n. 4.38). Por otro lado se realizaron carteles identificados sólo con la EIA, de los que también se hicieron varias versiones. En una de ellas (Imagen n. 4.39) se utilizan los elementos típicos o “tópicos” de Sevilla, con una mujer adornada con mantón y peineta, así como con la inconfundible silueta de la Giralda de fondo, haciendo caso omiso a la participación de las antiguas colonias, sino más bien al estereotipo clásico ofrecido constantemente en las Exposiciones Universales, siempre pendientes de la mirada del “otro”.

En otra versión de la publicidad de la EIA sí se hace mención a las repúblicas latinoamericanas, aunque en esta ocasión el factor que se vuelve a subrayar es el de la preponderancia de la “madre España” (Imagen n. 4.40), que aparece, eso sí, como una mujer sevillana en el centro de la composición, rodeada de otras mujeres, en este caso con atuendos de corte prehispánico, ofreciendo regalos a la figura central. El marco de semejante escena no es otro que la Plaza de España, con la silueta de la Sevilla tradicional – con la Giralda presente –, como fondo de la composición. En la parte superior la escena está adornada con las banderas de todos los países participantes en el evento.

Entre los monumentos cabe destacar los que, obviamente dentro de esta corriente panhispanista, conmemoran hechos o figuras históricas relacionadas con el protagonismo de España durante la época colonial, como la Plaza de los Conquistadores, en la que se encuentra así mismo la Fuente de la Hispanidad – dominada por una mujer, Hispania, en una de las carabelas, con otras dos mujeres representando el Río Guadalquivir y el de la Plata –; o el Monumento a Colón (Imagen n. 4.41) de 1921, obra de Lorenzo Couillat, o la Puerta de la Exposición en la glorieta de San Diego, donde se representa a Hispania, la Riqueza Espiritual y la Riqueza Material de Sevilla, obra de Traver, Manuel Delgado y Pérez Comendador.

El Himno de la Exposición reivindica asimismo las relaciones entre España y América basadas en el panhispanismo, en el liderazgo de la Madre España sobre las hijas que se aventuraron a la emancipación del suelo patrio. Así, destaca no sólo ese nuevo carácter neoimperialista, sino también las bases comunes de esta nueva relación, condensada en un “crisol de mil cielos y mil soles”:

¡Salud, americanos, del mundo juventud! ¡Salud, pueblos hermanos!
¡Salud, salud!
¡Acudid, hijos de españoles, a fundirnos en un crisol! ¡De mil cielos y mil soles, hay que hacer un cielo y un sol! ¡Evoquemos los magnos hechos de la vieja madre inmortal, y sintamos en nuestros pechos el abrazo de Portugal!

En la misma línea se desarrollaron otros eventos durante el año que duró la EIA, como la Cabalgata histórica de la raza hispanoamericana, en la que se mostraba a España, de nuevo, como realizadora de hechos heroicos. Es interesante observar cómo, al referirse a la Conquista de México sólo se hace mención a la Noche Triste en la que muchos soldados españoles murieron como consecuencia de una emboscada, olvidando y obviando así el antecedente inmediato de este acto: la Matanza del Templo Mayor. De esta forma, esta cabalgata pretendía poner el acento sobre:

La España de hoy, que es la España de siempre, la que se deleita recordando las costumbres típicas de sus regiones, la que desde Sevilla llama al mundo para que olvide prejuicios injustos que concibió algún día

contra ella y admirando, contempla la Exposición Iberoamericana, la epopeya sublime de su raza. (Comité de la EIA: 1929)

Por lo tanto se puede concluir que las obras arquitectónicas de la Plaza de América están en perfecta consonancia con el espíritu panhispanista predominante en la EIA. Frente a la mayoría de los estilos seleccionados por las repúblicas americanas, en los que se buscaba demostrar un mayor o menor grado de relación con la Colonia y su legado artístico, cabe poner de relieve la gran diferencia que supuso, en este sentido, el Pabellón de México, obra que analizo con mayor detalle a continuación, en el Capítulo V.

Capítulo V. México en Sevilla



Imagen reproducida en Jiménez (2003, 28)

México en Sevilla. Motivaciones. México en las Exposiciones Internacionales y Ferias Mundiales (1876-1922). México en Sevilla. "Itzá", por Manuel Amábilis. El Pabellón de México. Arquitectura. Decoración interior. El interior de México. Productos y artes mexicanos. México en Sevilla: conclusiones

México en Sevilla. Motivaciones

México, al igual que el resto de las repúblicas latinoamericanas, demostró su interés por participar en la Exposición Hispanoamericana desde el principio de su gestación. Sin embargo, por motivos políticos relacionados con la inestabilidad provocada por la Revolución, México se mantuvo al margen de este tipo de acontecimientos hasta que José Vasconcelos y Álvaro Obregón promovieron de nuevo la participación mexicana en las exposiciones internacionales: la primera vez en 1922, en Río de Janeiro, y la segunda en 1924, al aceptar la invitación de Sevilla.

Sin embargo, habrá que esperar hasta 1925, bajo la presidencia de Plutarco Elías Calles, para empezar a organizar los concursos y proveer de fondos a una comisión encargada de velar por el pabellón mexicano en Sevilla. El interés de Calles en la EIA es quizá uno de los elementos más interesantes de la participación de México en Sevilla: ¿qué movió al gobierno callista a aceptar la invitación de Sevilla? Es de sobra conocida la buena relación que Vasconcelos tenía con España y los españoles, así como su defensa de la cultura española como base de la nueva raza iberoamericana, tal y como explicó en sus teorías sobre la *Raza Cósmica* (Vasconcelos: 1928) –. En este contexto, tenía bastante sentido la aceptación de México, en 1924, de la invitación a la EHA. Sin embargo, llama la atención que sea

durante el gobierno de Calles cuando se dio inicio al proceso de asistencia de México en Sevilla, a pesar de que las relaciones entre este país y España no gozaban de su mejor momento.

Desde la época de la Independencia hasta 1929, las relaciones diplomáticas entre España y México pasaron por momentos de mucha tensión, pero también por épocas de acercamiento cordial. En primer lugar, tras las guerras de Independencia, España no reconoció a México como república independiente sino hasta 1836, por lo que el primer diplomático español se estableció en México en 1839. Sin embargo, el establecimiento de estas relaciones diplomáticas no tuvo mayores consecuencias positivas, ya que las tensiones creadas por la deuda mexicana con España, y especialmente el maltrato de los españoles en México, no pudieron evitar que las comunicaciones se cortaran de nuevo en 1856 (Pi-Suñer: 1985, 31).

Como ya adelanté en la Introducción y en el Capítulo II de esta Tesis Doctoral, las relaciones entre España y América se desarrollaron en muy diversos cauces: desde la reconciliación a la negación total del trato con España, asumiendo, en ocasiones, incluso ambas posturas en un mismo país. Así es como Rafael Sánchez Mantero destaca, en el ambiente latinoamericano, la actitud de México: como el centro de la polémica pro-España/ anti-España (Sánchez Mantero: 1994, 226). Como ejemplo de esta dicotomía, describe cómo, en 1893, con motivo de las fiestas del 15 de Septiembre en México, que conmemoraban la Independencia de España, un periodista se preguntaba el por qué de:

Estos gritos agresivos y provocadores contra los hijos de la España moderna, irresponsables de los actos tiránicos de la España de los tres siglos anteriores al presente, (que) son la nota discordante de nuestras fiestas patrióticas y, al parecer, muestra vergonzosa del estado de incultura en el que se encuentra nuestro pueblo, aunque años y más años pasen sobre él. (citado en Sánchez Mantero: 1994, 226)

La respuesta a este periodista era simple: la altivez y altanería de los españoles en México fueron los elementos que generaron este tipo de resentimiento tan fuerte que salía a la luz, de manera especial, en las celebraciones nacionales de

independencia. De esta manera, sólo se subrayaban las atrocidades llevadas a cabo por los conquistadores y otros protagonistas de la Leyenda Negra, olvidando cualquier elemento positivo consecuencia de la Colonia. Será la derrota de España ante los EE.UU., en 1898, la que provoque un punto de inflexión fundamental para cambiar la visión de los mexicanos en este respecto, ya que demostrarán, paulatinamente, sentimientos de simpatía hacia España (Sánchez Mantero: 1994, 284).

Pero antes del Desastre, las relaciones entre España y México se caracterizaron por la misma inestabilidad que estaba afectando a la política, tanto a la española como a la mexicana. Así, durante el reinado de Isabel II (1830-1904) se restablecieron las relaciones de cordialidad con México durante el breve Imperio de Maximiliano, pero su fusilamiento en 1867 echó por tierra cualquier intento de mantener el contacto entre los dos países. Sin embargo, un año después, y como consecuencia de la Revolución Gloriosa que derrocaría del trono a la reina, Prim reanudaría las relaciones diplomáticas con México. El conflicto cubano sirvió de aliciente para que Juárez reforzara las comunicaciones con Prim tras asegurar su neutralidad en la guerra. Una decisión que, por un lado, provocó un claro descontento entre la población mexicana – que apoyaba la causa de la independencia cubana –, pero que, por el otro, favoreció la apertura económica de México en Europa (Pi-Suñer: 1985, 34-58).

Los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX no introdujeron mejorías llamativas en las relaciones entre México y España. Durante el Porfiriato los intereses estaban puestos en Francia, y no en España, por lo que prevaleció la neutralidad entre ambas naciones. De hecho, las tensiones aumentaron durante la Revolución, especialmente en 1914, cuando las fuerzas villistas asesinaron a ciudadanos españoles en Torreón, Coahuila (Andrade: 1989, 8). Más tarde, bajo el gobierno de Obregón, la cordialidad en las relaciones duró los pocos años de su gobierno. Fue durante los años del mandato de Calles y el Maximato cuando las

relaciones con España se recrudecieron: los ciudadanos españoles residentes en México se vieron envueltos tanto en la guerra de los cristeros, como en las agresiones a los vasconcelistas, ambas llevadas a cabo por parte de las fuerzas del Maximato (Krauze: 1987, 77 y 98).

Uno de estos ataques a los partidarios de Vasconcelos está muy bien ilustrado en una publicación colectiva que sirvió de respuesta a un libelo en el que se exigía el saqueo y expulsión de los españoles residentes en México, en 1928, un año antes de las elecciones generales en México y de la celebración de la EIA. Entre los autores encontramos los nombres de Vasconcelos, Miguel Alessio Robles o Juan José Tablada. A través de estas páginas, los autores nos hacen partícipes de la segregación existente en México en aquel momento entre los partidarios de España, por un lado, y de América, por el otro. Todos los autores de esta publicación coincidían con Vasconcelos en que:

El remedio está en hacernos españoles, pero españoles modernos, libres; españoles por el habla, no por la tradición militarista y monárquica; el remedio está en seguir siendo indios, pero indios con orgullo. (Vasconcelos: 1929, 12)

En ese mismo año de 1929, Vasconcelos preparaba su campaña presidencial. En aras de conseguir la tan deseada unidad de México y de terminar con las sangrientas guerras cristeras, Vasconcelos pretendía basar su política “en la moderna y conservadora doctrina de la Iglesia libre... sin ninguna intervención recíproca” (Arroyo: 1929, 35). Es decir, su política demostraba la necesidad de mantener las tradiciones heredadas de la época colonial para poder, así, conseguir la unidad.

Alessio, por su parte, en la misma publicación colectiva en contra del libelo difamatorio, no sólo animaba a la población a recuperar esas costumbres virreinales, sino que también incitaba a la población a desconfiar de los estadounidenses, y no de los españoles, pueblo de su misma “raza”:

Sólo nosotros escarnecemos y denostamos a los pueblos de nuestra misma raza, cuando deberíamos estar unidos para ser más fuertes y poder

levantarle un dique formidable al inquietante expansionismo norteamericano, que no reconoce ningún derecho con el fin de llevar su dominio territorial hasta el Canal de Panamá. (Alessio en Vasconcelos *et al.*: 1929, 18)

Este contexto es una clara muestra de la dualidad existente en las relaciones internacionales en México desde el momento de su independencia. Por un lado, la vecindad y prosperidad de Estados Unidos habían convertido a Norteamérica en un modelo a seguir; por el otro, la comunidad cultural, lingüística y “racial” con España promovían el reencuentro de la metrópoli con sus excolonias. Es el dilema de Ariel, del panhispanismo versus el panamericanismo – explicados en el Capítulo II de esta Tesis –, y ahora aplicados al caso de México.

Vasconcelos se convirtió, de esta manera, en el abanderado del panhispanoamericanismo en México, no sólo a partir de 1920, desde su posición como Secretario de Educación Pública de Álvaro Obregón, sino desde sus primeras citas con los intelectuales en el Ateneo de la Juventud, durante el gobierno de Porfirio Díaz. Así se explicaba Vasconcelos en 1916:

El corazón colectivo, rebasando la noción de la patria pequeña, de la patria nacional, busca mayor espacio en el amor de la raza y en el sueño de federaciones y pan-etnicismos que representen en grado máximo el poder y la ambición, el derecho y el idealismo de los pueblos. (Vasconcelos: 1916, 119)

Por todo lo anterior es fácil comprender las razones por las que el gobierno de Álvaro Obregón apoyó la participación de México en la EHA: por la importancia concedida a la recuperación de las relaciones con España y la posibilidad de crear una confederación americana frente a EE.UU., así como por los beneficios relacionados con la exhibición de su país en una exposición internacional. Sin embargo, el hecho de que Calles apoyara el mismo proyecto – una exaltación de la “raza” hispánica, en España – no deja de ser sorprendente. La política de Calles no es conocida por su apoyo a España o los españoles, sino, más bien, a la población indígena mexicana: es decir, por su política de corte indigenista.

El indigenismo en México había tomado forma en el texto de Manuel Gamio *Forjando Patria*, publicado en 1916. En el mismo, Gamio destacaba la necesidad de

llegar a una fusión armónica y definitiva de todas las culturas mexicanas en aras de lograr forjar una nacionalidad definida. Así lo resume el propio Gamio:

FUSIÓN DE RAZA, CONVERGENCIA Y FUSIÓN DE MANIFESTACIONES CULTURALES, UNIFICACIÓN LINGÜÍSTICA Y EQUILIBRIO ECONÓMICO DE LOS ELEMENTOS SOCIALES, son conceptos que resumen este libro e indican condiciones que, en nuestra opinión, deben caracterizar a la población mexicana, para que ésta constituya y encarne una Patria poderosa y una Nacionalidad coherente y definida. (Gamio: 1916, 325)

Vasconcelos ya había tomado medidas, durante el gobierno de Obregón, para alcanzar la tan deseada unidad nacional, que debería traer como consecuencia la definición misma de la identidad nacional. Así, Vasconcelos tratará de conseguirla a través de dos actuaciones: la primera, a través de la educación de toda la población mexicana; la segunda, a través del fomento del movimiento muralista, que debía cubrir los muros de los edificios públicos con los hitos de la historia mexicana. Vasconcelos abrió escuelas rurales a lo largo y ancho de la República y respaldó la obra de los muralistas (Imagen n. 5.1) con los encargos de la Preparatoria Nacional (1922) y la Secretaría de Educación Pública (1923-28).

La promoción de la educación y el muralismo son los puntos de contacto fundamentales entre la política educativa de Vasconcelos y la de Calles. Sin embargo, todavía es posible distinguir importantes diferencias entre ambas: en primer lugar, mientras que Vasconcelos impulsó el muralismo plural – en el que participaron Rivera, Orozco, Siqueiros, etc. –, Calles lo censurará – salvo en los encargos a Rivera, quien por su parte destacará, en sus murales de Cuernavaca (1930) y del Palacio Nacional (1929-1940) la brutalidad de la conquista frente la grandeza del pasado indígena (Imagen n. 5.2) –; en segundo lugar, cabe subrayar que en Vasconcelos la idea de mestizaje siempre prevaleció sobre la importancia de la tradición indígena, mientras que para Calles, “el indigenismo (constituía) el elemento básico de la forja de una nacionalidad mexicana” (Ortiz: 1992, 194-196). Y será ese el elemento que México presentará en Sevilla: el indigenismo frente al panhispanismo o al panhispanoamericanismo, ya que deja fuera de su definición la

tradición hispana. De esta manera se aleja claramente de las teorías de Vasconcelos para entroncar con las teorías de Gamio y la exaltación del arte indigenista contemporáneo:

[...] que dedica sus esfuerzos a descorrer el velo del olvido y del menosprecio que oculta y desfigura la vida indígena del continente para hacernos ver, con la magia de la línea, la masa y el color, sus virtudes y cualidades, sus hondas miserias y amargas penas, sus pocas alegrías y deleites, sus necesidades y anhelos, para despertar la emoción de quienes pueden y deben elevar las malas condiciones de esa pobre vida; para que todos los americanos y no sólo los especialistas, conozcan al indígena tal y como es.

Sus obras de arte del más genuino americanismo, puesto que muestran motivos indígenas, debieran embellecer edificios públicos y hogares en todo el continente. (Gamio: 1966 [1948] 75)

De hecho, en el pabellón de México en la EIA se pondrá de relieve la importancia del arte y artesanías indígenas, así como del muralismo y el arte contemporáneo inspirados en el mundo prehispánico.

México, a la hora de decidir su participación en la EIA, al igual que el resto de las naciones iberoamericanas, tuvo en cuenta la repercusión que su pabellón, permanente, tendría en la fisonomía de Sevilla. Los pabellones dejarían una huella indeleble en España, tatuada del mismo modo que Latinoamérica durante la época colonial. Además, estos pabellones debían convertirse, una vez terminado el certamen, en sede de consulados o instituciones relacionadas con el acercamiento de ambos países: es decir, una manera de consagrar, a través de la durabilidad del material arquitectónico, las relaciones entre España y sus excolonias. Por estas razones, la mayoría de las repúblicas Latinoamericanas utilizaron estilos arquitectónicos acordes con ese deseo de mantener los vínculos con España: el neocolonial y neomestizo, como ya señalé en el Capítulo IV, se convirtieron en el lenguaje de esa nueva relación, demostrando su filiación con el panhispanismo o panhispanoamericanismo. Pero México, en la apariencia exterior de su pabellón, dejó constancia de su firme deseo de mantenerse “independiente” de España.

México en las Exposiciones Internacionales y Ferias Mundiales (1876-1922)

Antes de entrar en el análisis del pabellón de México en Sevilla cabe describir, brevemente, la presencia de México en otros eventos internacionales. De esta manera, por una parte, será más fácil comprender las motivaciones que llevaron al gobierno a participar en la EIA, y por la otra, servirá para introducir el contexto arquitectónico en el que surgió el proyecto definitivo de Amabilis para la Exposición de Sevilla.

México fue uno de los países latinoamericanos que con más frecuencia participó en las exposiciones universales, tanto en las norteamericanas como en las europeas. A pesar de la inestabilidad política y de los distintos problemas provocados por la misma, México era plenamente consciente de la importancia de estos certámenes: en primer lugar, estos eventos proporcionaban un buen escenario para promover las relaciones comerciales con otros países; y en segundo lugar, las exposiciones ayudaban a “disipar preocupaciones y errores relativos a nuestro país”, ya que México era juzgado “con más severidad que justicia en materia de seguridad pública y libertad individual, y hasta era erróneamente apreciado en punto a clima, salubridad y fuerza productora de su población” (Mier: 1901, 5).

Sebastián Mier, Ministro Plenipotenciario de México en Gran Bretaña, en su crónica de la participación de México en la Exposición de París de 1900, destacaba cómo a partir de la concurrencia de México en las exposiciones de Nueva Orleans, París y Chicago, se produjo un trascendental cambio en la opinión extranjera a favor de México (Mier: 1901, 5). De ahí la importancia de procurar la participación de México en estos eventos al margen de los problemas políticos por los que pudiera atravesar.

La asistencia de México a estos certámenes internacionales se remonta a 1867, a la exposición celebrada en París gracias al apoyo de Napoleón III y su afán

de “derrotar” a su antiguo rival, el Imperio Británico, al menos en lo relativo a las exposiciones universales. Este fue el ideal que impulsó la celebración de este segundo evento internacional en París: que la exposición no fuera sólo un éxito, sino un triunfo, una prueba viviente de que Francia era el líder del mundo y París la capital de la nueva civilización (Findling: 1990, 33).

En esta exposición de París, de 1867, México fue representado por una maqueta a tamaño natural del Templo de Quetzalcoatl de Xochicalco. En realidad los promotores de esta reproducción del templo prehispánico no fueron los propios representantes del gobierno mexicano, sino los arqueólogos de la Comisión Científica Francesa en México, que actuaron bajo el encargo del gobierno francés.

Es ésta una clara muestra del fuerte espíritu imperialista francés y de la pretensión de Napoleón III de ampliar sus territorios a lo largo y ancho del continente americano (Hoskins: 1921, 681). Ya en los años veinte del siglo XIX se habían iniciado los acercamientos a México, aunque en este caso los motivos habían sido meramente comerciales. Sin embargo, poco después, las relaciones se malograron ante la negativa de México de ratificar un tratado comercial, lo que ocasionó la llamada Guerra de los Pasteles, entre 1838 y 1839 (González: 1981, 114).

La segunda intervención francesa en México duró desde el 9 de abril de 1862 hasta el 11 de marzo de 1867. Los conservadores mexicanos deseaban restablecer un gobierno monárquico, por lo que apoyaron los ideales expansionistas de Napoleón III y la instauración del imperio de Maximiliano en 1864. Sin embargo, tras la retirada de las tropas francesas de México por las continuas presiones norteamericanas, la presencia de Maximiliano fue insostenible, por lo que terminó siendo fusilado junto a sus generales en junio de 1867 (González: 1981, 114). De esta manera, las pérdidas de México y Maximiliano para Francia y su imperio coincidieron con la celebración de la exposición, ya que ésta abrió sus puertas el primer día de abril, para cerrarlas el 3 de noviembre de 1867.

Estos eventos explican, por un lado, la participación de México en esta exposición de París, de 1867, ya que acudió no en nombre de la República Mexicana, sino prácticamente como una más de las colonias de Francia. No se debe olvidar que la exhibición de las colonias, junto con los avances de la industria, fueron los dos motivos fundamentales que impulsaron a París y Londres a fomentar este tipo de rivalidad imperialista. Por otro lado, estos acontecimientos también nos dan la clave para entender por qué México no participó en otra exposición celebrada en París sino hasta 1889, cuando se restablecieron por fin las relaciones diplomáticas entre los dos países (Tenorio-Trillo: 1996, 46).

En la exposición de Filadelfia de 1876, realizada entre las presidencias de Lerdo de Tejada y del General Porfirio Díaz, la presencia de México se vio sintetizada en una serie de arcos con estanterías en los que se mezclaba cierto estilo neoclásico con decoración de motivos aztecas. Debía ser tal la confusión estilística de esta instalación que un periodista del Reino Unido la calificó como neogótica (Tenorio-Trillo: 1996, 39). Esta falta de claridad no dejaba de ser más que un síntoma de la dificultad de sintetizar la propia identidad mexicana. Esta situación estaba definida por tres elementos, que aunque aplicados al contexto mexicano en palabras de Daniel Schávelzon, podrían referirse a cualquier otro país durante el siglo XIX.

El primer elemento, según Schávelzon, sería el ambiente eclectista en el que estaba sumergida la arquitectura mexicana del siglo XIX; el segundo se relaciona con la artificialidad que caracteriza la definición de identidad, determinada *a priori* por un grupo social en el poder que se proponía crear un arte nacional al margen de los procesos históricos; y por último, la idealización del pasado que, vacío de su verdadero contenido social e ideológico, se convertía así en un mero producto estético y, por lo tanto, ahistórico (Schávelzon: 1988, 11-13).

Si el Pabellón de Filadelfia llama la atención por su indeterminación estética, el edificio presentado en Nueva Orleans en 1884 será todavía más llamativo por la

elección de un estilo totalmente ajeno a la tradición arquitectónica mexicana: un Pabellón Morisco (Imagen n. 5.3). Conocido como la Alhambra mexicana, cabe subrayar que su inspiración no fue su homónimo granadino, sino el pabellón de Horticultura de la exposición de Filadelfia de 1876, construido en estilo “morisco” por los arquitectos de la comisión norteamericana (Tenorio-Trillo: 1996, 41).

La arquitectura durante la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1910) se había caracterizado por el uso de dos estilos muy distintos, paralelos y dependientes de los ámbitos en los que se verá implementada: el primero, en clave historicista europea, pretendía promocionar a México como un país moderno, a la altura de Europa y Estados Unidos. Por este motivo fueron contratados numerosos arquitectos europeos, para que llevaran a cabo importantes empresas públicas – como el Palacio de Bellas Artes o Correos, ambos de Adamo Boari, de origen italiano (Imagen n. 5.4) –.

El segundo estilo promovió una línea estilística de corte nacionalista, más enraizada con la cultura tradicional mexicana. La gran paradoja es que la mayoría de la arquitectura europea se destinó a la creación de un nuevo paisaje en las ciudades coloniales mexicanas, mientras que la recuperación del pasado prehispánico fue la elegida para las exposiciones internacionales.

Quizá el intento más interesante de establecer una arquitectura capaz de captar la esencia mexicana para un certamen internacional sea el realizado durante el Porfiriato para el pabellón de la exposición de París de 1889. Tras la aceptación de la convocatoria francesa, el gobierno convocó un concurso para decidir cómo se representaría México ante el mundo. En esta ocasión, el Porfiriato se decantó por la tradición más exótica del pasado prehispánico y por este motivo en la convocatoria se acordó que el edificio elegido debía rememorar la arquitectura antigua mexicana (Schávelzon: 1988, 156).

Tan sólo fueron invitados dos grupos de arquitectos, quienes presentaron sendos proyectos, ambos inspirados en el mundo prehispánico. Cabe destacar que

este interés arquitectónico por el mundo precortesiano tiene su antecedente más directo en las campañas arqueológicas llevadas a cabo entre 1825 y 1880. Sin embargo, cabe también subrayar que en aquella época, a pesar de que se tomara conciencia de la importancia de los vestigios arqueológicos, y como consecuencia de ello se promovieran leyes para protegerlos (Díaz y de Ovando: 1990), la arqueología no tenía el sentido científico o académico del que goza hoy en día: de ahí que en ocasiones los arquitectos y/o arqueólogos mezclaran épocas o desconocieran datos que son conocidos y están clarificados en la actualidad (Schávelzon: 1988, 107).

El proyecto ganador para el pabellón de México en la Exposición de París de 1889, fue realizado por Antonio M. Anza con la colaboración del Dr. Antonio Peñafiel. El arquitecto se basó en el “estilo azteca más puro” (Schávelzon: 1988, 177), bautizando así el pabellón como Palacio Azteca (Imagen n. 5.5). La exhibición de objetos arqueológicos en su interior reforzaba el interés de México por destacar la importancia de su herencia precolonial y, al mismo tiempo daba cuenta del extendido interés que estos objetos despertaban en el público de estos eventos internacionales (Schávelzon: 1988, 249).

Lógicamente, no todos los críticos estuvieron de acuerdo con este proyecto, especialmente los otros firmantes del concurso. Así, Luís Salazar argumentaba en contra del proyecto ganador que:

[...] la composición de Anza y Peñafiel tendía más bien a hacer una restauración con elementos exclusivos del arte tlahuica, dentro de las reglas del pasado, y *no a presentar un tipo de construcción apropiada en relación con el gusto estético y con las exigencias modernas.* (Salazar citado en Schávelzon: 1988, 147)

Salazar afirmaba que en su proyecto se tomaba la arqueología como tema de inspiración para pasar “al campo de la acción creando una arquitectura moderna nacional” (Salazar citado en Schávelzon: 1988, 151), idea que más tarde también defenderá Amábilis. Salazar no fue el único que criticó duramente el Palacio Azteca: Francisco Rodríguez, con el sobrenombre de Tepoztecocanetzin Calquetzani,

defendía el uso de un estilo neo-prehispánico siempre que fuera utilizado en un monumento conmemorativo; de no ser así, se produciría una obra anacrónica, ajena al medio social en el que se vive y, además, podría llevar a caer en lo ridículo, tal y como, en su opinión, ocurrió en París, en 1889:

[El uso del historicismo implica] desconocer el objeto de los pabellones de exposición, edificios de creación moderna, que deben llevar impreso el sentimiento estético de la civilización contemporánea y reflejar del mejor modo el estado que guarda la arquitectura y las artes en general en el país que concurre al certamen, para que así como en el interior del pabellón se muestren los adelantos en los diversos ramos, el edificio mismo como obra artística llene su papel de ser la más enérgica manifestación del espíritu del pueblo a quien representa. ¡Nuestro edificio nos exhibió en época anterior a la conquista española! (Rodríguez citado en Schávelzon: 1988, 154)

Del mismo modo opinaba Manuel F. Álvarez, afirmando que el edificio no era *útil*, ya que nunca más volvería a utilizarse; no era *verdadero*, porque no hablaba de su época; ni *bello*, al no corresponder con el gusto actual (Álvarez citado en Schávelzon: 1988, 158). Es posible que estas críticas recogieran su fruto, ya que en las siguientes exposiciones se buscaron nuevas soluciones para la representación de México ante el mundo.

En Chicago, como parte de los eventos de conmemoración del cuarto centenario del Descubrimiento de América, se celebró una feria mundial a la que acudió México con réplicas de las ruinas de Uxmal (el Cuadrángulo de las Monjas) y de Labná, en papel maché. De nuevo, y al igual que en la exposición de París de 1867, los estudios y las réplicas no fueron llevados a cabo por el gobierno mexicano, sino que fueron el resultado del tesón del arqueólogo y cónsul americano en Yucatán, E. H. Thompson (Tenorio-Trillo: 1996, 185).

En París, en 1900, México fue representado por un palacio neoclásico. La decisión fue tomada por Sebastián de Mier, encargado de la Comisión mexicana para este evento. Según él, mientras no existiera un “estilo mexicano real” era mejor adoptar un estilo serio, como el neoclásico:

México necesitaba adoptar un estilo serio que revelara el carácter del gobierno que estaba dirigiendo el destino de México. El estilo neo-greco cumplía con estas condiciones, y por eso fue adoptado. (Mier: 1901, 87)

Evidentemente, esta justificación no fue suficiente para evitar las duras críticas arrojadas sobre este pabellón, totalmente ajeno a las tradiciones y realidad mexicanas (Tenorio-Trillo: 1996, 97). De nuevo, estos comentarios promovieron una nueva búsqueda de elementos más cercanos al carácter arquitectónico de México, esta vez seleccionados de entre su pasado colonial. Así, para las ferias de Búfalo en 1901 y St. Louis en 1904, se construyeron sendos pabellones de inspiración colonial, alojando en su interior las riquezas naturales de la República Mexicana (Tenorio-Trillo: 1996, 187).

Durante los años más difíciles de la Revolución, el gobierno desistió de participar en estas ferias internacionales. No será sino hasta 1922, con el gobierno posrevolucionario de Álvaro Obregón que se retomó esta tradición. Y, de hecho, se mantuvo el estilo neocolonial utilizado en los últimos años del Porfiriato, aunque con un nuevo espíritu, elaborado por José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública. Éste, esbozando sus teorías sobre la raza cósmica (Vasconcelos: 1928), favoreció el estilo colonial en arquitectura: un estilo que representaba asimismo el mestizaje racial que había surgido como consecuencia directa de la colonización de México por España. Sus aspiraciones se vieron respaldadas por los teóricos de la arquitectura Jesús Tito Acevedo y Federico Mariscal, quienes habían formado parte del Ateneo de la Juventud durante el Porfiriato, y ahora apoyaban la nueva política cultural de Vasconcelos.

Acevedo teorizaba, ya en 1914, sobre la necesidad de hacer evolucionar la arquitectura colonial para adaptarla a las necesidades contemporáneas. En sus propias palabras, explicaba cómo:

La tradición de tantas excelencias yace dormida en la conciencia de todos, pero no muerta. Ella, que es ancestral, corre en la sangre de nuestras venas y espera que cada uno lo demuestre según su capacidad. (Acevedo: 1967 [1914] 98)

Federico Mariscal compartía los mismos afanes de recuperar la arquitectura de la época colonial en el mismo año de 1914, argumentando que:

El ciudadano mexicano actual, el que forma la mayoría de la población, es el resultado de una mezcla material, moral e intelectual de la raza española y de las razas aborígenes que poblaron el suelo mexicano. Por tanto, la arquitectura mexicana tiene que ser la que surgió y se desarrolló durante los tres siglos virreinales en los que se constituyó “el mexicano” que después se ha desarrollado en la vida independiente. (Mariscal: 1970 [1914] 12)

Respaldado por estas teorías, Vasconcelos buscó entre las nuevas generaciones de arquitectos la materialización de un nuevo estilo neocolonial, que no debía ser una réplica sino una continuación de la evolución artística de la época colonial. Entre éstos, el que obtuvo el favor de Vasconcelos fue Carlos Obregón Santacilia, nieto de Benito Juárez. Éste dio forma a los ideales de Vasconcelos, Acevedo y Mariscal, tanto en la arquitectura pública dentro de la Ciudad de México – Colegio Benito Juárez (Imagen n. 5.6) – así como en la proyección internacional que supuso la participación de México en la conmemoración del Centenario de la Independencia de Brasil, celebrado en Río de Janeiro en 1922.

Para la ocasión, Carlos Obregón Santacilia preparó, junto con Carlos Tarditi, una estructura que seguía los cánones de la arquitectura virreinal (Imagen n. 5.7), utilizando así mismo los materiales típicos de la colonia (piedra chiluca y tezontle, roca volcánica). Poco después, en la década de los treinta, Obregón Santacilia se dejó llevar por los nuevos derroteros que ofrecía el funcionalismo de Le Corbusier. Por eso, en la década de los cincuenta escribió sobre su época neocolonial, justificándola de esta manera:

[Tras la Revolución] pensábamos que los arquitectos de América teníamos la obligación de buscar para su arquitectura las raíces de la tradición [...] trabajamos varios años con ese fin y realizamos algunas obras. Pero nos dimos cuenta de que la tradición estaba muerta. Esta lucha entre el tradicionalismo y la arquitectura de nuestro tiempo terminó para nuestro grupo en 1922 con el Pabellón de México que Tarditi y yo hicimos en Río de Janeiro [...] Éste y su estilo tienen la disculpa de haber sido proyectados con el objeto de mostrar en el extranjero la arquitectura tradicional mexicana. (Obregón Santacilia: 1952, 36-37 y 41)

El resto de las repúblicas mexicanas respaldaron sus respectivos proyectos con una teoría que compartía las mismas bases de Obregón Santacilia, y por este motivo todas participaron con arquitectura neocolonial en la Exposición de Río de Janeiro de 1922 (Gutiérrez: 1995, 37). Y esta misma línea será la que predominará en la Sevilla de 1929. De las dieciocho repúblicas que acudieron a Sevilla, catorce de ellas participaron con pabellón propio, y de éstas, la mayoría hicieron uso de la arquitectura neocolonial, salvo Colombia y Perú, que introdujeron elementos indígenas creando un estilo mestizo, y México, que olvidándose de la tradición española, diseñó su pabellón imitando las formas prehispánicas de Yucatán.

México en Sevilla

Desde que en 1909 se diera a conocer la celebración del certamen hispanoamericano, México aplaudió con entusiasmo la iniciativa, aunque esta aprobación no implicara su compromiso con la misma. De hecho, poco tiempo después empezó la Revolución Mexicana, motivo por el cual las exposiciones internacionales perdieron toda su importancia para México. A partir de 1920, durante el gobierno de Álvaro Obregón, México gozó de un breve período de paz, por lo que el presidente, animado por su Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, decidió participar en el Centenario de la Independencia de Brasil, con el pabellón de Carlos Obregón Santacilia, comentado más arriba.

Este encuentro con las repúblicas latinoamericanas empapó de un nuevo impulso panhispanoamericano al gobierno, motivo por el cual recuperó las relaciones diplomáticas con Sevilla, para promover su participación en la EIA. En 1923, el Subsecretario de Industria, Miguel Palacio Macado pidió dimensiones y emplazamiento para el pabellón de México para así dar comienzo al concurso de anteproyectos, sin tener todavía muy claro si el pabellón debía ser temporal o no. El 4 de Julio de 1924 el gobierno mexicano aceptaba formalmente la invitación de la EIA y justificaba el retraso de su respuesta debido a:

[...] la situación creada con motivo del último movimiento revolucionario [...] [Tenemos] fundadas esperanzas de que Méjico se verá dignamente representado en dicha Exposición, construyendo este gobierno su pabellón *ad hoc* utilizando en parte algunos elementos de los que concurrieron a la de Río de Janeiro en 1921. (VV.AA.: 1924)

A pesar de las diferencias políticas existentes entre el gobierno de Álvaro Obregón y el General Plutarco Elías Calles – diferencias que se verán plasmadas de una forma muy clara en la arquitectura, ya que Obregón optó por el neocolonial mientras que Calles terminó por elegir un pabellón neindígena – Calles mantendrá la postura de Obregón con respecto a la decisión de tomar parte en el certamen hispalense. De hecho, será el Departamento de Comercio de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo el que gestionará con Sevilla los términos de la participación de México en la exposición (VV.AA.: 1925). Sin embargo, por motivos económicos y cambios de emplazamiento, la elección de un arquitecto o ingeniero para realizar el pabellón que representara a la República se hizo esperar. Fueron necesarias tres convocatorias a concurso para finalmente seleccionar el proyecto de Amábilis como el más adecuado.

El primer concurso fue convocado en enero de 1926 y ofreció sus resultados el 28 de mayo del mismo año. Con un éxito sin precedentes en este tipo de concursos, participaron veintiséis profesionales con diecinueve proyectos, siguiendo las premisas enunciadas por la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo:

1. La construcción del edificio será de materiales ligeros;
2. En el estilo arquitectónico del edificio dominarán los lineamientos de los estilos precortesiano o colonial;
3. El gobierno mexicano fija una sola recompensa de un millón de pesos oro nacional para el anteproyecto que resulte premiado;
4. Los anteproyectos deben enviarse antes del 28 de febrero de 1926;
5. El pabellón se construirá en un terreno cuya superficie no será mayor de mil metros cuadrados. Constará cuando más de dos pisos sobre pequeños sótanos al nivel del suelo. (Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo: 1926)

Seguramente, echando la vista atrás y recordando los distintos pabellones enviados por México a estos eventos internacionales, el gobierno desistió de los estilos más ajenos a la tradición mexicana, como el morisco o neoclásico. Por este

motivo se apostó por el colonial, el estilo más utilizado en las exposiciones (dos veces en el Porfiriato y una durante el gobierno de Obregón), y por el precortesiano, a pesar de las duras críticas que había recibido en la exposición de 1889.

El primer concurso debía satisfacer las necesidades de un pequeño pabellón provisional en la puerta de María Luisa. Carlos Obregón Santacilia, representante de la arquitectura obregonista en clave colonial, obtuvo el segundo premio con un pabellón dentro de unos lineamientos más cercanos al funcionalismo de Le Corbusier que a los precortesianos o aztecas solicitados en las bases del concurso. Se trataba de un edificio de concepción abstracta, de líneas puras, con sutiles toques prehispánicos, como la incorporación de las columnas de serpientes emplumadas de la fachada principal y la reproducción de la Coatlicue en la lateral (Imagen n. 5.8). Pero el primer premio fue concedido a Eduardo Marquina, con un pabellón de clara inspiración precolombina, basado especialmente en la arquitectura de Uxmal. Amábilis quedaría, en este primer concurso, en quinto lugar (AHMS, sección XVIII, Caja 90. Rollo 715).

El segundo concurso, convocado el 12 de junio y resuelto en agosto de 1926, se debió a la necesidad de cambiar la naturaleza provisional del pabellón para crear una arquitectura duradera en las tierras sevillanas, práctica avalada por la mayoría de las naciones latinoamericanas en la capital hispalense (VV.AA.: 1926). Pocos datos se conocen de este concurso, entre otras razones porque mientras se fallaba el mismo, el Departamento de Comercio negociaba con Sevilla la obtención de un nuevo solar, de mayores dimensiones y mejor emplazamiento. Una vez obtenido el mismo, en agosto de 1926, se convocó un tercer y último concurso, al que sólo fueron invitados ocho profesionales, venciendo finalmente Amábilis con su proyecto "Itzá" (VV.AA.: 1926).

"Itzá", por Manuel Amábilis

Como explicó el propio Amábilis en *El Pabellón de México en la exposición iberoamericana de Sevilla* (México: 1929), los tres artistas que llevaron a cabo el proyecto (Manuel Amábilis como arquitecto; Leopoldo Tommasi a cargo de las esculturas y Víctor María Reyes de las pinturas) eran:

[...] tres artistas mexicanos que después de haber hecho nuestros estudios en Europa, hemos pasado largos años estudiando los antiguos monumentos de México, y conocemos, consecuentemente, nuestras artes precolombinas en todos sus detalles; pues era designio de nuestro país, y así lo expresó al convocar a los arquitectos, que el Pabellón de México en Sevilla fuera de *Estilo Nacional*. (Amábilis: 1929, 14)

A lo largo de esas páginas, Amábilis justificaba la elección de un estilo neoindígena, basándose en teorías como la que sigue:

Durante la Dictadura [Porfiriato] se quiso llevar el europeísmo hasta el hogar del pueblo; se desdeñó, se trató de arrancarle del corazón su arte propio, impartándole instrucción artística europea, rodeándole de edificios y costumbres de Europa, pero *el sedimento racial*, su temperamento artístico genuinamente mexicano, permaneció latente, imborrable, porque formaba parte de las raíces del pueblo¹⁴. (Amábilis: 1929, 22)

Es interesante subrayar la existencia de cierto paralelismo entre el uso de la arquitectura en México durante el Porfiriato y el gobierno de Plutarco Elías Calles. De hecho, y como ya señalé más arriba, el Porfiriato invadió de arquitectura europea el territorio mexicano (como por ejemplo los Palacios de Bellas Artes y Correos, obras de Adamo Boari), mientras que cuando participaba en las exposiciones universales utilizaba estilos más acordes con la historia mexicana, inspirándose en la época prehispánica o colonial (con la excepción del lapso de Nueva Orleans, 1884 y París, 1900).

La arquitectura desarrollada en la Ciudad de México entre 1924 y 1929 es completamente distinta a la llevada a Sevilla por el gobierno de Calles: en territorio mexicano se impulsaron estilos modernos, contemporáneos e internacionales, como el *art déco*, propio de una burguesía en alza, que buscaba el confort y la comodidad (Anda: 1997, 72). El gobierno callista también fue testigo del nacimiento del funcionalismo, una arquitectura que seguía las teorías de Le Corbusier, en aras de

¹⁴ El subrayado es mío.

procurar al pueblo de las necesidades más básicas. Así convivieron edificios *déco*, como el Conjunto Isabel (Imagen n. 5.9) de Juan Segura (1928), con los hospitales funcionalistas de Villagrán (1929) o la casa de Diego Rivera y Frida Kahlo (Imagen n. 5.10) en Coyoacán (1929), del polifacético Juan O’Gorman. De hecho el propio Carlos Obregón Santacilia se convirtió en un gran exponente de la arquitectura *déco* bajo la protección de Calles y del Maximato, llevando a cabo importantes proyectos institucionales, tales como el Banco de México y la Secretaría de Salubridad, ambos de 1926, o el Monumento a la Revolución, realizado entre 1929 y 1932 (Imagen n. 5.11).

En realidad, el único gobierno que mantuvo el mismo estilo arquitectónico, tanto dentro como fuera de las fronteras mexicanas, fue el de Álvaro Obregón, con la Secretaría de Educación Pública en manos de José Vasconcelos. Para ambos, la mejor expresión del México moderno era la adecuación del estilo colonial a la época moderna. Ese mismo ideal de adaptación de las tradiciones fue el que inspiró también a Manuel Amábilis al utilizar el arte precolombino: demostrar su adecuación al mundo contemporáneo. Así, con el pabellón de Sevilla pretendía demostrar:

[...] que nuestro Arte Arcaico Nacional, puede solucionar los modernos problemas de edificación, sin perder ninguna de sus características, adaptándose a todas las estructuras y a todas las necesidades de nuestro confort moderno. (Amábilis: 1929, 25)

Insistiendo en la importancia de crear un arte nacional, Amábilis defiende el uso de este “arte ingénito en el alma de nuestra raza” (Amábilis: 1937, 21) para que:

[...] en el campo del arte, esta aspiración nacional [haga] que los artistas concentren su atención en todas las bellezas que encierra nuestra patria y arropen con ellas la belleza de sus almas y el amor a México. (Amábilis: 1929, 35)

Siendo tales sus aspiraciones, no es de extrañar el uso que hizo del mundo precolombino en su proyecto Itzá para la exposición de Sevilla de 1929. De hecho, todo el exterior es un canto a la cultura indígena, especialmente a la desarrollada en el Nordeste de la península del Yucatán, zona conocida como la Ruta Puuk, donde

destacan los conjuntos de Sayil, Uxmal y Labná (Imagen n. 5.12), así como Chichén Itzá.

Los estudios arqueológicos más recientes determinan la época de desarrollo de la Ruta Puuk a lo largo del siglo IX d.C., dentro de la última etapa del período Clásico, llegando a su fin como consecuencia de la invasión tolteca de la península maya, que provocó, por un lado, el abandono de la mayoría de las ciudades, y por el otro, el renacimiento de Chichén Itzá, que vivirá un segundo momento de esplendor con los toltecas durante el período post-Clásico (Coe: 2005, 176).

Los toltecas, originarios del norte, se instalaron en Tula bajo el liderazgo de su rey Topiltzin, quien a su vez reivindicaba el título de Quetzalcoátl o Serpiente Emplumada (Kukulkán). Topiltzin y su advocación entraron en conflicto con las advocaciones de los guerreros toltecas, hasta el punto de forzarle a abandonar Tula, cerca del 987 d.C. Fue entonces cuando Topiltzin instaló su nueva capital en la ciudad de Chichén Itzá (Coe: 2005, 179-181).

Fascinado por la cultura tolteca, Amábilis desarrollará una teoría al margen de la historiografía más ortodoxa al respecto, dejándose llevar por un mundo de superstición y fantasía que entronca con el mito platónico de la Atlántida. Según Amábilis, los atlantes, cuando supieron sobre el hundimiento de su mundo, escaparon hasta llegar a Meso América, donde fundaron Teotihuacán en el año 80.000 antes de Cristo. Pero esta primera Edad de Oro desapareció a causa del Diluvio. Entonces, según Amábilis, los toltecas levantaron una nueva capital, Tenochtitlán, que acabaría siendo tomada por los turanios (los futuros aztecas), tribus beligerantes que obligaron a los atlantes a escapar hacia el Sur.

Siguiendo las teorías de Manuel Amábilis, los atlante-toltecas llegaron a Yucatán (extensa región del primitivo y antiquísimo Continente Atlante) donde fundaron Chichén Itzá. Su cultura floreció entre el 3.000 y el 2.800 a.C., hasta que fueron encontrados, de nuevo, por los turanio-aztecas quienes finalmente destruyeron su civilización. De esta manera, los mayas que encontraron los

españoles a su llegada no mantenían ninguna relación con los atlante-toltecas: los mayas eran simplemente los últimos pobladores de ese territorio. En el siglo XVI, los aztecas fueron derrotados por los españoles, quienes, a su vez, eran también de ascendencia Tolteca-atlante (Amábilis: 1975, 180). Por lo tanto, se puede observar que la saga Tolteca-Atlante se cierra con la introducción de los españoles, quienes a su vez eran los últimos descendientes de los Toltecas.

He considerado necesaria esta digresión sobre las teorías de Amábilis debido a las continuas alusiones que el arquitecto hace de la cultura Tolteca-atlante en su proyecto "Itzá". Así es como él mismo se justifica:

La arquitectura del exterior de nuestro pabellón está de completo acuerdo con los trazados reguladores arquitectónicos que durante mis estudios he podido descubrir en los antiguos monumentos de Yucatán [...] donde estuvieron los principales asentos de una muy avanzada y extensa civilización que floreció en tiempos remotísimos todavía no definidos por los arqueólogos. La arqueología ha denominado "maya" a esta civilización, pero esta denominación es inadecuada. En esta obra que estoy preparando se demuestra que, anteriormente a los mayas y aztecas, la civilización tolteca se extendió por el Norte hasta el altiplano central de México y por el sur, a través de Yucatán, llegó hasta Colombia. (Amábilis: 1929, 6)

Amábilis, en el pabellón de Sevilla, no sólo seguirá las formas decorativas de Sayil o Chichén Itzá, sino también las proporciones de la sección áurea¹⁵, consiguiendo así formas perfectas, ensayadas ya por los Tolteca-Atlantes. Del mismo modo Amábilis hará uso en Sevilla de los motivos iconográficos que definen la imaginería maya-tolteca (según la historiografía tradicional) o Tolteca-atlante (si

¹⁵ Es la división armónica de una recta en media y extrema razón. Es decir que el segmento menor, es al segmento mayor, como éste es a la totalidad de la recta. O cortar una línea en dos partes desiguales de manera que el segmento mayor sea a toda la línea, como el menor es al mayor. De esta manera se establece una relación de tamaños con la misma proporcionalidad entre el todo dividido en mayor y menor, esto es un resultado similar a la media y extrema razón, Esta proporción o forma de seleccionar proporcionalmente una línea se llama proporción áurea, se adopta como símbolo de la sección áurea (Φ), y la representación en números de esta relación de tamaños se llama número de oro = 1,618.

seguimos las teorías de Amábilis): el Chac Mool, el Mascarón de Chaac y la Serpiente Emplumada.

El Pabellón de México. Arquitectura

El análisis del Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana invita al visitante a dos itinerarios distintos: el primero, del exterior; el segundo, del interior. Mientras que el exterior estará dominado por la imaginería prehispánica, tomada de los grupos arqueológicos de Sayil y Chichén Itzá, el interior albergará una nueva iconografía que hace hincapié en los cimientos de la nación mexicana posrevolucionaria, heredera de la fusión de culturas propiciada por la conquista española en México. Asimismo destacará el importante papel de la cultura indígena en el México posrevolucionario.

De este modo, este análisis del pabellón de México, parte de la descripción del exterior (Imagen n. 5.13). En el texto en el que Amábilis describe el pabellón, publicado en el mismo año de la celebración del certamen, se destaca que “para todas las fachadas nos hemos inspirado en el orden arquitectónico de uno de los principales templos toltecas de Yucatán. Del grupo denominado Sayil (Imagen n. 5.14)” (Amábilis: 1929, 35).

Al observar detenidamente ambos edificios se descubre una gran similitud en el ritmo de los vanos y los paños ciegos: en Sayil (Imagen n. 5.15) se sigue una inercia de tres vanos enlazados por columnas adosadas y separados entre sí por paños ciegos decorados, asimismo con columnillas mucho más esbeltas. Estas mismas columnillas, aunque con un canon más reducido decoran así mismo el friso superior, interrumpido a intervalos para albergar relieves escultóricos.

En Sevilla (Imagen n. 5.16), Amábilis introdujo esta sucesión de elementos arquitectónicos y escultóricos, aunque los relieves del friso se desarrollan en una escala inferior y por eso pierden cierto protagonismo. Por otra parte, la ubicación de estos relieves también se verá modificada, ya que Amábilis los situará sobre el vano

central, mientras que en Sayil coronan los espacios ciegos que separan los tríos de vanos.

Evidentemente la adaptación total de las fachadas de Sayil era imposible, principalmente porque la estructura de los edificios era completamente distinta. La planta de Sayil (Imagen n. 5.17) se desarrolla a lo largo de un rectángulo en el que se albergan las distintas habitaciones del palacio. En alzado, el edificio se eleva tres pisos, a los que se accede mediante una escalera central. El piso principal sería el de en medio, aprovechándose del inferior como zócalo para alcanzar mayor majestuosidad, acentuada por la riqueza de la decoración. El último piso, más liviano tanto en proporciones como en decoración, sirve de coronamiento del edificio.

La planta del pabellón de Sevilla (Imagen n. 5.18) se inscribe en una cruz griega girada sobre su eje 45° de manera que la fachada principal no se ubica en uno de los brazos de la cruz, sino en la intersección de los mismos. De hecho, en aras de obtener mayor espacio expositivo, la cruz se ve aumentada espacialmente por la introducción de un cuadrado que cubre los ángulos de la planta. La decisión de utilizar la cruz como estructura del edificio se debe a la adaptabilidad de la misma a la forma expositiva.

A pesar de que la forma rectangular ha sido muy popular a lo largo de la historia y sigue siendo utilizada hoy en día, se pueden destacar sus desventajas, especialmente en lo que se refiere a su uso expositivo. Por una parte, hay que recordar que los objetos suelen ser exhibidos sobre los muros o en vitrinas en el centro de los pasillos. Para conseguir más espacio en una planta rectangular, es necesario crear distintas salas en el mismo. Esta solución introduce problemas de iluminación en las salas interiores, siendo necesaria la introducción de lucernarios en las cubiertas.

Por otra parte, estas subdivisiones de los espacios conllevan una alta dosis de desorientación para el visitante, que en muchas ocasiones no sabe por dónde debe continuar la visita. Sin embargo, la planta en cruz o “equis” favorece la

circulación siguiendo la disposición de los muros; es capaz de acoger vitrinas en sus espacios intermedios y además provee de luz natural al abrir vanos en los muros. Un gran ejemplo de pabellón expositivo en cruz sería el Grand Palais de París, construido para la exposición universal de 1900, todavía en uso en la actualidad (Imagen n. 5.19). Dentro de la misma EIA, como ya analicé en el Capítulo IV sobre la Plaza de América, el Pabellón real se estructura también en función de una planta en cruz griega.

Es posible que Amábilis, además de los motivos prácticos que le condujeron a utilizar este tipo de planta, tuviera en mente también la estructura atlante-tolteca de “La Sacrosanta Cruz de la Creación en los Cielos y en la Tierra” (Imagen n. 5.20). Aunque en el texto sobre el pabellón no haga ninguna alusión a la misma, en *Los Atlantes en Yucatán* hace referencia a la cruz como “la expresión más transparente del 4; número mágico que estructura gran parte de la ciencia cronológica y de las ceremonias religiosas de los Atlantes-Toltecas” (Amábilis: 1975, 94).

La decoración escultórica del exterior, realizada por Leopoldo Tommasi siguiendo el proyecto de Amábilis, se inspirará en otro conjunto Atlante-Tolteca, Chichén Itzá, y dentro del mismo, en el Templo de los Guerreros (Imagen n. 5.21). El acceso a este templo, situado al final de una larga escalinata, está presidido por un Chac Mool enmarcado por dos columnas con forma de serpiente emplumada. En Sevilla se reproducen ambas figuras aunque en una composición diferente: el Chac Mool coronará la portada mientras que la serpiente emplumada flanqueará la entrada principal al pabellón (Imagen n. 5.22).

El Chac Mool, motivo iconográfico propiamente tolteca – ya que sólo se encuentra en Chichén Itzá y en Tula –, fue representado en Sevilla como mensajero de los dioses (Imagen n. 5.23), imitando la figura de Chichén Itzá (Imagen n. 5.24). Se trata de una figura reclinada que sostiene un cuenco sobre su estómago que, según Coe, seguramente serviría como receptáculo de los corazones de las víctimas sacrificadas (Coe: 2005, 184). Aunque Amábilis conocía esta teoría, defendida por la

mayor parte de los arqueólogos, en su opinión esta figura representa, en la mitología tolteca, la creación del primer hombre, el tronco racial, del que desciende la nación mexicana (Amábilis: 1929, 61).

En segundo lugar, Amábilis hará uso de la imaginería tolteca a través de los Mascarones de Chaac que había observado en el Palacio de Sayil (Imágenes n. 5.25 y 5.26). En este caso, Amábilis también introdujo nuevas teorías totalmente distintas a las aprobadas por la historiografía tradicional: si bien para ésta los mascarones son una representación abstracta del dios de la lluvia, siendo reconocible por su larga y ondulada nariz (de la Garza: 2001, 121), para Amábilis éste es el símbolo del Rostro de Dios y su Palabra: en forma de “S” erecta o invertida saliendo por encima de la boca del Rostro (Amábilis: 1975, 100).

Por último, se sirve de la iconografía de la serpiente emplumada o Quetzalcoátl, símbolo predominante en la escultura maya-tolteca debido a la reivindicación de su rey, Topiltzin, explicada más arriba. En Sevilla este motivo será protagonista ya que enmarca las jambas de entrada del pabellón (Imagen n. 5.27). Sin embargo, mientras que la historiografía alude a estas formas como símbolos de Quetzalcoatl en su forma de serpiente emplumada, Amábilis propone una nueva lectura:

Estas columnas, en el simbolismo tolteca, representaban a la serpiente de fuego, que, en todas las grandes religiones, es el símbolo de Dios. Este es su verdadero significado y no el de “Serpiente emplumada” o Quetzalcoatl o Kukulcán, como lo llamaron los aztecas y los mayas. (Amábilis: 1929, 58)

En su texto sobre los *Atlantes en Yucatán* se olvidará de esta teoría para acercarse más a la ortodoxia historiográfica, manteniendo que:

La Serpiente como símbolo de la Tierra, dio nacimiento a todos los seres. Emplumada, porque necesitaba de las aves el vuelo, para el genio de su hijo el “Hombre”, cuyas alas espirituales deben llegar a Dios, y sus alas físicas, dominar todos los espacios.

La Serpiente Emplumada, madre del hombre, ya no sólo protege los edificios, sino también los sostiene. (Amábilis: 1975, 95-96 y 151)

En resumidas cuentas, se puede afirmar que, al margen de la estructura del pabellón – de planta en “equis”, en lugar de rectangular – Amábilis sigue muy de

cerca la ornamentación ya ensayada en los conjuntos de Sayil y Chichén Itzá. Las tres únicas referencias exteriores al México contemporáneo son, en primer lugar, el escudo de la república (Imagen n. 5.28), elaborado en relieve bajo el cobijo de dos serpientes emplumadas, simbolizando “que México no puede prescindir de su pasado continental, sino que al contrario, en ese pasado se arroja y se escuda porque es la génesis de su nacionalidad” (Amábilis: 1929, 60). En segundo lugar, también en relieve, Amábilis rodeó el pabellón con una moldura de piedra natural (Imagen n. 5.29), siguiendo las formas de una greca tolteca, queriendo simbolizar “el sentimiento de cohesión nacional que palpita en todos los ámbitos de México” en aquel momento posrevolucionario (Amábilis: 1929, 59). En tercer y último lugar, sobre el arquitepe de entrada, que interpreta el modelo tolteca, enmarca un relieve en el que se lee el lema de la Universidad Autónoma de México: “Por mi raza hablará el espíritu” (Amábilis: 1929, 61). Este lema, creado por Vasconcelos, utiliza el término “raza” en sentido cultural, de asimilación – tal y como expliqué en el Capítulo II –, totalmente contrario al racismo como lo entendemos hoy en día, en el que la raza es una excusa para la discriminación. En su libro *La raza cósmica*, Vasconcelos hace hincapié en la importancia del mestizaje para lograr la creación de una nueva raza, superior a todas las demás por ser concebida a través de la asimilación de las razas predominantes en la tierra (Vasconcelos: 1928).

En alzado (Imagen n. 5.30) el edificio presenta tres alturas, un sótano disimulado por el zócalo y las escaleras, y dos pisos sobre éste, rematando la construcción una terraza y el dibujo exterior de la cubierta de la crujía central. En la parte posterior se adivina el cubo de la escalera de acceso al piso superior. De esta manera, Amábilis ponía en práctica sus teorías sobre la adecuación de las formas prehispánicas a las necesidades modernas de exhibición.

Decoración interior

El interior del pabellón presentaba¹⁶ un programa iconográfico totalmente distinto del exterior, ya que éste pretende destacar los cimientos que configuraron el México actual, especialmente los relacionados con el choque o fusión de las culturas prehispánica y colonial. Así, el primer arco de entrada al pabellón da la bienvenida al visitante a través de una alabanza a España (Imagen n. 5.31):

Madre España: porque en mis campos encendiste el sol de tu cultura y en mi alma la lámpara devocional de tu espíritu, ahora mis campos y mi corazón han florecido. México.

La justificación de esta leyenda en el marco de la entrada principal al pabellón de México puede deberse a varios motivos. Por un lado, podría responder a un intento por suavizar el efecto de la iconografía exterior, evitando herir las sensibilidades de los españoles. Pero por el otro, cabría la posibilidad de que Amábilis sintiera realmente esas palabras. No debemos olvidar que, según el arquitecto, los españoles también descendían de la misma rama Atlante que los toltecas.

En 1927 Amábilis había participado en un concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, bajo el lema de “La Fiesta de la Raza”. El tema propuesto en el mismo había sido la arquitectura precolombina. En el texto final de su memoria, que fue premiado por la Academia, Amábilis explicaba que:

La civilización hispana, desarrollándose en medio de la Naturaleza del Anáhuac, palpitando en cerebros y corazones de mexicanos, debía producir inevitablemente resultantes muy distintas a las que produce en otras partes; por eso el arte mexicano debe buscar su raigambre en la Naturaleza y en los hombres de México. (Amábilis: 1957, 35)

Y en el mismo tono de la leyenda anterior, culmina su disertación sobre la arquitectura colombina con las siguientes palabras:

Gracias a España, los mexicanos poseemos ahora el espíritu de Cristo y el lenguaje de Castilla [...] se puede decir que los misioneros pusieron un

¹⁶ Cabe subrayar que de la decoración original prácticamente no queda nada, ya que después de haber acogido la función de Maternidad, el edificio fue abandonado, motivo por el que el deterioro se aceleró y acentuó. En 1995 el Ayuntamiento cedió el edificio a la Universidad, y ésta inició un proyecto de restauración a cargo de Juan Manuel Rojo Laguillo (Fernández: 2006).

nuevo ideal espiritual en el corazón mexicano, fundaron nuestra actual nacionalidad. (Amábilis: 1957, 69)

Evidentemente, este último texto podría considerarse como una alabanza en aras de ganar el favor del jurado. Sin embargo, en el interior del pabellón de México se observa que en los restantes cuatro arcos de entrada a las distintas salas del edificio (Imágenes n. 5.32 a 5.35) se desarrolla con mayor profundidad la misma idea de la fusión, de la paridad en importancia de las dos culturas a la hora de conformar la nacionalidad mexicana. Así lo explicaba Amábilis en 1929:

Las jambas de las cuatro entradas a la planta baja del Patio, son representativas de los elementos que contribuyeron a la formación del actual pueblo mexicano: “la jamba de los guerreros”: uno hispano y otro indio, porque de sus hachas ha surgido nuestra nacionalidad; “la jamba de los constructores”, uno hispano y otro indio, porque ambos han edificado nuestra patria; “la jamba de los sacerdotes”, un misionero y un “men” indio, porque hasta la religión católica en México tiene cierto matiz que proviene de la antigua religión tolteca. Y por último, “la jamba de las razas”: Cortés por un lado y Doña Mariana, La Malinche, con el primer mesticito, por el otro. (Amábilis: 1929, 55)

Los murales y vidrieras que decoran las bóvedas y muros del resto del edificio harán alusión al nuevo rol del indígena en la sociedad mexicana contemporánea (Imagen n. 5.36), al igual que en los murales, en los que se seguirán de cerca los lineamientos ya desarrollados por Rivera en la Escuela Preparatoria Nacional y en la Secretaría de Educación Pública, ambos en la Ciudad de México. De hecho, Víctor M. Reyes retratará al famoso muralista en uno de las pinturas del interior (Imagen n. 5.37).

El interior de México. Productos y artes mexicanos

Como afirma Graciani en su estudio sobre el Pabellón de México en Sevilla, quedan muy pocos datos sobre los productos exhibidos dentro del pabellón. Sin embargo, gracias a las fotografías conservadas en el Archivo Municipal de Sevilla es posible reconstruir parte de la disposición de los objetos mostrados en Sevilla. La mayoría respondían a obras artesanales populares de los indígenas coetáneos, así como a productos típicos mexicanos, como el tequila o el mezcal. Una de las salas

estaba dedicada a la exhibición de obras de arte contemporáneo (Imagen n. 5.38), aunque sólo aquellas que se inspiraban en el mundo indígena, siguiendo así fielmente las teorías de Gamio reproducidas más arriba.

México en Sevilla: conclusiones

En mi opinión la elección del estilo de este pabellón, neoindigenista y ajeno a la tradición española, se explica por la necesidad de México de demostrar al “otro”, tanto a España como al resto de los países participantes y a los visitantes de la Exposición, que México había superado la época colonial. El pabellón de Sevilla no era más que un esfuerzo diplomático por mantener las relaciones con España, dejando constancia de su independencia de la exmetrópoli.

La arquitectura elegida por Calles hizo hincapié asimismo en su independencia del gobierno anterior, el de Álvaro Obregón, quien se había mostrado ante los demás a través del estilo Neocolonial en la Exposición de Río de Janeiro de 1922, pabellón que pretendía reutilizar en la EIA cuando aceptó la invitación en 1924. En Sevilla, México recupera un estilo ya utilizado durante el Porfiriato, aunque en esta ocasión Amábilis introdujo importantes dosis de modernización al arte prehispánico: a través del uso de la planta de cruz griega, de las pinturas inspiradas en el movimiento muralista mexicano, de la exposición de obras de arte contemporáneas, etc.

Sin embargo, estos elementos no fueron suficientes como para demostrar la modernidad de México, por lo que se perdió una gran oportunidad de presentarse ante el mundo como una nación joven y moderna – como hizo Alemania en Barcelona en el mismo año —, aunque vinculada al mismo tiempo con su pasado prehispánico. En mi opinión, el proyecto de pabellón de México para la EIA de Carlos Obregón Santacilia habría satisfecho esa imagen con un edificio en el que convivían las líneas geométricas, puras, abstractas, tanto del *art déco* como del funcionalismo, con ciertos toques de iconografía prehispánica. Tenorio-Trillo, por su

parte, argumenta que la determinación de acudir con un pabellón historicista se debió no a la falta de un movimiento vanguardista en México, sino al anacronismo de la propia exposición. Apoyando su teoría, señala que en 1937 (diez años después de la celebración del primer concurso), México acudió a la Exposición de París de 1937 con un pabellón racionalista (Tenorio-Trillo: 1996, 240).

A pesar de que comparto la misma opinión que Tenorio-Trillo en lo referente al anacronismo de la EIA, creo que esta justificación no es suficiente como para comprender las razones por las que México acudió a Sevilla con un pabellón indigenista. Por un lado, reconozco el anacronismo de la Exposición Iberoamericana, justificado en cierto modo por el largo proceso con el que se llevó a cabo (veintiún años). Pero, por el otro, no coincido con la justificación de Tenorio Trillo sobre el uso del historicismo en el pabellón mexicano. Si repasamos de nuevo los pabellones construidos para las exposiciones universales – descritos en el Capítulo I –, se puede observar que la nota predominante en estos eventos hasta 1937 es precisamente el historicismo: incluso en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 el historicismo jugó un papel tan importante como el *art déco* (Imagen n. 5.39).

En mi opinión, creo que la elección del proyecto de Amábilis está más cerca de subrayar la política indigenista de Calles, opuesta tanto al panhispanismo de Vasconcelos, como al panhispanoamericanismo dominante en el contexto arquitectónico latinoamericano de aquellos años – descrito en el Capítulo IV – que alcanzó su auge en torno a la Exposición de 1922, en Río de Janeiro. Por otro lado, el pabellón de Amábilis entroncaba con la tradición de las Exposiciones Universales a la hora de destacar el exotismo de México, elemento que apoyaba asimismo la promoción del turismo, y como consecuencia, de la economía. Además, y como última consecuencia, México rompía estilísticamente con la tradición de la arquitectura neocolonial, demostrando así su plena autonomía artística y política de España y su nuevo “Imperialismo Espiritual”.

A pesar de que el programa decorativo del interior del pabellón desarrollara un programa de acercamiento a España a través de la decoración de las jambas, en las que se describían los cimientos de la fusión, del mestizaje, el exterior es el que finalmente ha sobrevivido al paso de los años: una arquitectura absolutamente independiente del legado español. La elección de este estilo arquitectónico y la política indigenista que lo respalda, parecen sugerir que la participación de México en la Exposición Iberoamericana no pretendía demostrar ningún lazo filial con España, sino con el resto de Latinoamérica.

Por todo lo anterior, cabría concluir que la decisión de participar en la EIA estuvo más cerca del interés por participar en un evento internacional – tal y como ya había hecho en varias ocasiones – que en ser partícipe de la exaltación del panhispanismo o panhispanoamericanismo. De esta manera, parece que la justificación última estaría más cerca de los intereses económicos y comerciales, así como con la publicidad que ayudaría a fomentar la República Mexicana como destino turístico exótico. Por último, cabría subrayar otra ventaja de su participación en la EIA, en este caso relacionada con la definición de la identidad mexicana: este tipo de certámenes constituían una buena oportunidad para sintetizar la identidad ante el mundo, una identidad que, como ya he demostrado más arriba, había cambiado constantemente en su morfología a través de la arquitectura, siguiendo siempre los intereses del gobierno en el poder.

Capítulo VI. La Plaza de España



Foto de la inauguración de la EIA, publicado en formato de tarjeta postal por la Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1929 (1929)

La Planta de la Plaza de España. El alzado. Los elementos decorativos. El estilo. La representación de las provincias en la Exposición General Española: La Plaza de España y Los Pabellones Regionales en la EIA y el Pueblo Español en Barcelona. Contenido de las exhibiciones de la Plaza de España. La simbología

Monumento emblemático de Sevilla y de la Exposición Iberoamericana de 1929, la construcción de la Plaza de España, tal y como la conocemos hoy, no estaba prevista en el primer proyecto de la exposición de 1912. Imagen de la nueva Sevilla y al mismo tiempo síntesis de las identidades de las provincias españolas, asumiendo un papel análogo al del Pueblo Español en la Exposición de Barcelona del mismo año, su estructura bebe del *stadium* que vendrá a sustituir, y al mismo tiempo entronca con la estructura tradicional de las Exposiciones Universales decimonónicas.

La Plaza de España fue construida entre 1914 y 1929 como una de las sedes de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. El origen de esta edificación se encuentra en el *stadium* que ya aparecía en el proyecto de 1912 realizado por Aníbal González para el concurso de anteproyectos de la Exposición Hispano Americana (EHA). Desde entonces y hasta su culminación definitiva hubo sucesivos cambios que afectaron de manera fundamental la estructura de la misma. Como indicaba más arriba, en el primer plano de la Exposición, de 1911 (Imagen n. 6.1), no figuraba la existencia alguna de una 'Plaza de España' como tal, sino de un *stadium* que debía acoger manifestaciones populares multitudinarias.

Será éste el origen de la Plaza de España, ya que el Comité Ejecutivo de la Exposición decidió eliminar el *stadium* al seguir las recomendaciones de la Real Academia de Bellas Artes, que consideraba su estilo “inapropiado” dentro del contexto del recinto expositivo (Villar Movellán: 1979, 274). Por este motivo, y en el mismo año de 1912, el Comité le encargó a González la construcción de un nuevo pabellón que englobara la representación española en la Exposición, y que al mismo tiempo asumiera la función de *stadium*. Desde entonces, mantuvo el mismo emplazamiento en los límites del Parque de María Luisa (Imagen n. 6.2).

Para una mejor comprensión del edificio que nos ocupa es necesario hacer una descripción del mismo, empezando por un análisis formal de su estructura (planta y alzado); explicar el estilo o estilos elegidos por Aníbal González para crear su concepto de Plaza de España; así como describir los elementos decorativos, para culminar, de esta manera, con la relación de los objetos y colecciones exhibidos en su interior. Todo este material será relevante para explicar el sentido último de esta emblemática arquitectura.

La planta

La Plaza de España (Imagen n. 6.3) es un arco semielíptico de ciento setenta metros de diámetro y cincuenta mil metros cuadrados de superficie total. Su forma en planta es similar a la de una portada románica. Las arquivoltas vendrían definidas por un arco principal – recorrido por salas interiores y galerías abiertas exteriores – que se multiplicará hacia su centro con el arco formado por los bancos de las provincias, el arco del paseo y el del canal, quedando en su centro una suerte de tímpano ciego que debía ser esculpido por las muchedumbres, pero que fue finalmente coronado por una fuente al margen del proyecto de González. Las arquivoltas están interrumpidas por los pabellones, las puertas monumentales, las torres y los puentes, funcionando éstos como dovelas: la clave sería el pabellón

principal, mientras que los laterales servirían de salmeres, soportando el peso de las torres de los extremos.

Tanto en su concepción inicial como *stadium* de la Exposición, así como desde el momento en que se decidió convertir este espacio en “Plaza de España”, el elemento definidor de este monumento urbano fue su amplitud. Su estructura se justifica por el deseo de favorecer grandes concentraciones de masas. Por eso es importante recordar que en los proyectos de Aníbal González nunca hubo cabida para la fuente que, en 1926, introduciría su sucesor en el cargo de Arquitecto Director de la Exposición, Vicente Traver. La construcción de la fuente tendría, pues, graves consecuencias en lo relativo a la esencia de la plaza. Si el proyecto de Aníbal González invitaba a la reunión en ese gran espacio libre, dejando la estructura arquitectónica como mero marco de la plaza, la fuente de Traver invita a la circulación y contemplación de los edificios.

Villar Movellán explica cómo ya en el primer proyecto, de 1914, la plaza estaba definida por tres elementos que sobrevivirán tanto al paso del tiempo como a la sucesión de los directores de la obra: la explanada semicircular, la ría y el paseo o terraza superior. La diferencia fundamental entre el proyecto original y el definitivo de 1914 es que en el primero la plaza se estructuraba en función de tres pabellones independientes (Imagen n. 6.4), relacionados entre sí por dos pórticos (Villar Movellán: 1979, 284), mientras que en el proyecto de 1914 estos tres pabellones se unirán por sendas galerías porticadas que al multiplicarse relacionarán el pabellón central con los laterales y las dos torres de los extremos, cerrando así la estructura semielíptica de la plaza, reforzada asimismo por el canal.

Es, gracias a la descripción de la planta, que tenemos un mayor conocimiento de los volúmenes de los pabellones, así como de las puertas monumentales de Navarra y León. Destaca, en primer lugar, el edificio principal, hoy Capitanía General, ubicado en el centro de la plaza y perpendicular a ésta, desarrollado especialmente hacia la Avenida de Portugal, en aras de mantener la

línea de la plaza, sutilmente interferida por la columnata de acceso al pabellón en el intradós del arco. La planta de este pabellón (Imagen n. 6.5) destaca por sus grandes dimensiones, delimitadas por un amplio rectángulo central, que se desarrolla longitudinalmente hacia el trasdós de la plaza debido al gran teatro que alberga en su interior, construcción que se superpone a la columnata de entrada. Este mismo eje longitudinal, hacia el arco del intradós, se compone de una sucesión de espacios vacíos: el cubo de la escalera central, el patio principal y la terraza central, unidos entre sí por galerías. El otro eje, transversal, se estructura en función de los espacios cubiertos, con dos patios menores, uno en cada ala.

Los dos pabellones norte y sur, proyectados como museos de Arte e Industria respectivamente, que en alzado se distinguen con mayor dificultad al estar a la sombra de las elevadas torres de los extremos, denotan su presencia claramente en la planta. Si bien las dimensiones de los pabellones central y laterales serán distintas, siendo mucho mayor el central, los tres comparten un elemento común: su estructura viene definida por la organización en torno al típico patio interior sevillano, cubierto en los pabellones laterales. Por último, cabe destacar las puertas monumentales de Navarra y León, que destacan en planta por el gran desarrollo dedicado a las mismas, especialmente si tenemos en cuenta que su principal cometido es servir de acceso a las galerías porticadas y a las terrazas, y por lo tanto, sólo albergan las cajas de las escaleras.

El alzado

En alzado la Plaza de España se edifica en diferentes alturas no correspondiéndose los volúmenes de la fachada posterior y anterior, dado que al interior el cuerpo de los bancos esconde la diferencia de altura entre una fachada y otra. Sobre las estructuras porticadas, que se mantendrán en un nivel inferior tanto

para recalcar la presencia de los edificios, como para establecer vías de comunicación bajo las columnatas y por las terrazas del primer piso, se desarrollarán los volúmenes de los pabellones, las torres y las puertas monumentales.

La fachada del anillo exterior (Imagen n. 6.6) destaca por la sobriedad de los paños, divididos en tres alturas más un cuarto piso de buhardillas bajo la cubierta a dos aguas. Empezando la descripción de abajo a arriba cabe señalar el piano terra, de menor altura que los otros dos, con un ritmo de vanos dobles rectangulares y puertas de acceso coronadas con un frontón triangular. El piso de honor gozará de mayor presencia, con grandes vanos sobre los que descansan arcos semicirculares. El segundo piso reduce el canon de los vanos a un tercio de los del piso inferior, separados por pilastras adosadas al muro, y coronados al igual con arcos de medio punto. Por último, perpendiculares a la cubierta a dos aguas se destacan las buhardillas. Los vanos de las mismas mantienen tanto la proporción de los arcos del piso inmediatamente inferior, como el marco de las pilastras. Las buhardillas están rematadas por frontones triangulares que subrayan la cubierta a dos aguas.

La fachada anterior (Imagen n. 6.7), por su parte, se despliega en dos partes: una interior, bajo las terrazas, y otra exterior, adelantada, sobre los bancos de las provincias. Ésta última destaca por el juego de luces y sombras provocado por las arquerías; un juego de volúmenes abiertos y cerrados que provocará en el visitante la sensación de que la plaza es más un escenario que una arquitectura como tal. El paño bajo la galería destaca por su sobriedad al limitarse a la mera repetición de una sucesión de vanos rectangulares rematados por frontones triangulares y delimitados por pilastras adosadas. El contraste viene dado gracias a la fachada abierta a la plaza, debido a la amplia gama de colorido que la define: el rojo del paramento de ladrillo, el blanco de las columnas, el juego del claroscuro de la balaustrada sobre la que se erige, el azul de los intersticios creados entre los arcos de medio punto, y por supuesto el mundo de colores desarrollado por los bancos de las provincias, que sirve de zócalo a la galería.

Jalonando el anillo tanto en su fachada anterior como posterior se encuentran los volúmenes de los pabellones, torres y puertas monumentales. Se aprecia un claro interés, por parte del arquitecto, por la simetría de la estructura ya que las torres, las puertas monumentales y los pabellones laterales serán pares idénticos. Los pabellones se desarrollan hasta tres pisos, resaltando el pabellón central con una altura más, a modo decorativo, en la fachada anterior, mientras que al exterior trasdosa sólo dos alturas, rematadas por torres de dos cuerpos y una suerte de espadaña que camufla el volumen de la bóveda del teatro. Las dos fachadas siguen la misma decoración que el resto de la plaza en lo que se refiere a los materiales.

El pabellón central (Imagen n. 6.8) destaca especialmente sobre la línea del intradós del arco de la plaza precisamente porque rompe con la delimitación de los espacios: es decir, se vuelca sobre el paseo que circunda la ría, permitiendo la continuidad del mismo a través de una columnata de clara filiación granadina, enlazando asimismo con los dos puentes que cruzan la susodicha ría (Imagen n. 6.9). En la fachada, de tres alturas, se destacan dos torres en los ángulos y una gran terraza sobre la columnata.

Este volumen adelantado del pabellón central, hacia la fachada anterior, tiene su estructura análoga en la parte posterior del pabellón (Imagen n. 6.10): de nuevo fachada principal, en este caso de dos cuerpos sólo; rematada en los ángulos por dos torres de menor desarrollo que en la otra fachada, y una columnata, camuflada por la fachada. De hecho existe una gran diferencia entre esta columnata y la que se encuentra en el intradós de la Plaza, ya que en este caso no se trata de columnas propiamente dichas sino de pilares de planta cuadrada, motivo que resta liviandad a la entrada posterior (Imagen n. 6.11).

Los pabellones laterales, conocidos en el programa de la Exposición como Museos Artístico e Industrial (Imagen n. 6.12), respectivamente, alcanzan las tres alturas con el basamento, el piso de honor, el principal y segundo. Afectan planta de forma rectangular y la superficie de la misma asciende a seiscientos sesenta y dos

metros cuadrados. La fachada lateral sería la proyectada sobre la Avenida de las Palmeras. De nuevo, la fachada está enmarcada en los ángulos por torres cuadradas, que sólo sobresalen dos cuerpos en altura, mientras que en el resto del edificio se mantienen los ritmos simétricos de vanos, molduras y columnas, todos ellos de clara inspiración clasicista, al igual que el resto de la composición.

En Septiembre de 1924 se publicaban las bases para un concurso de obras según el cual se debían terminar las Torres Norte y Sur de la Plaza de España (Imagen n. 6.13). En estas bases, Aníbal González ofrece todos los detalles de su construcción, desde las dificultades de la cimentación hasta las obras que le sirvieron de inspiración (González en Pérez Escolano: 1969). González explica cómo, a pesar de que sólo doscientos cuarenta metros separan las torres, en la Torre Norte fue necesario reforzar la cimentación el doble que en la sur. También describe las influencias del arte almohade en el sistema de construcción, ya que se trata de dos torres, una dentro de la otra, aprovechando el espacio entre medias para introducir rampas de acceso y mesetas de descanso (González en Pérez Escolano: 1969), al igual que en la Kutubia de Marrakech o en la Giralda de Sevilla (Imagen n. 6.14).

La altura total de la torre es de setenta y cuatro metros, dividida en tres cuerpos. El primero, que asume las funciones de basamento, sirve de acceso a dos niveles distintos: uno que se abre a la altura de la plaza, con entrada tanto desde el intradós de la misma como desde el otro lado de la ría; y el otro al nivel de las galerías porticadas. El segundo cuerpo comienza a la altura de la terraza y la galería volada. Sobre éste se despliega el último cuerpo, de mayor esbeltez ya que la torre va disminuyendo su planta conforme aumenta la altura. Este último cuerpo está coronado por la cúpula o remate general, que consta asimismo de tres partes: cúpula, lucernario y cupulín.

La ornamentación de la torre, basada en los mismos estilos y materiales que el resto de la plaza, soporta, sobre un clásico arco de triunfo de tres vanos,

elementos de “los inimitables ejemplares de Galicia, Valencia, Zaragoza, Écija, etc.”. En su interior se establecieron una estación de radiotelefonía así como depósitos de agua para el abastecimiento y el auxilio en caso de incendio. Pero en realidad, “su primordial objeto obedece a la composición estética de la plaza, formando proporcionado equilibrio con la masa del conjunto y con la determinada por el edificio central” (González: 1924). A pesar de la importancia que le concedió González a las torres, y de que pronto se convertirían en paradigma de la capital hispalense, la construcción de las mismas tuvo que lidiar con las críticas de la Academia de Bellas Artes, a causa de su competición en altura con la Giralda, situación análoga a la vivida por Gabriel Davioud al realizar el Palacio del Trocadéro en el París de 1878 (Assassin: 1992, 97), o de la Torre Eiffel del París de 1889.

Las puertas de Aragón y Castilla (Imagen n. 6.15) sugieren al exterior un alzado de dos pisos más terraza. El piano terra destaca por un gran vano de entrada al conjunto, peraltado por un zócalo y rematado por un arco de medio punto con tímpano acristalado, enmarcado por dos columnas corintias de dos cuerpos (estriado el inferior y con decoración en relieve el superior). A la altura del zócalo se abren dos vanos a cada lado del acceso, siguiendo la misma estructura del vano central, aunque a una escala menor. El paño intermedio está decorado con pilastras en bajo relieve.

El segundo piso está dominado por un vano central, rectangular, con balcón, que descansa sobre las columnas de la puerta de acceso. Sobre éste hay una galería cerrada de cinco vanos rectangulares rematados por arcos de medio punto. En los extremos, manteniendo la estructura tripartita del piso inferior, hay dos vanos superpuestos: el inferior, de menor presencia y rectangular; y el superior, rematado por un frontón triangular y un balcón. La cornisa que cierra el conjunto en su parte superior sirve de apoyo a la balaustrada de la terraza. Entre las terrazas de la fachada anterior y de la posterior se encuentra la cubierta a cuatro aguas del cubo de la escalera.

La fachada de las puertas de Aragón y de Castilla, en la parte del intradós (Imagen n. 6.16), trasdosa tres pisos más terraza. Los dos pisos inferiores mantienen la estructura de la galería porticada, aunque con proporciones distintas. Así, el piano terra se abre con tres grandes vanos de acceso, mayores y más altos que los de la galería ya que no se levantan sobre el zócalo, en aras de facilitar el acceso del público. Estos arcos están separados por columnas peraltadas. En el primer piso los vanos serán de menor tamaño, con balcón, y pilastras intermedias, pero mantienen la estructura tripartita del piso inferior. El segundo piso introduce mayores novedades en su decoración y estructura: vano rectangular central y pares de vanos rematados en semicírculo en los laterales, separados en esta ocasión por columnas de mármol blanco. La cornisa mantendrá la misma función que en su parte posterior, es decir, de transición a la terraza superior, delimitada por una balaustrada y torreones.

Los elementos decorativos

Mezclados con los motivos clásicos de los frontones, los arcos de medio punto y los relieves de las pilastras, se descubren los detalles propios de la arquitectura regionalista andaluza: el rojo del ladrillo, el azul de la cerámica y el blanco de las columnillas andaluzas. Incluso surge un elemento nuevo, producto híbrido de ambas culturas: las balaustradas realizadas en cerámica (Imagen n. 6.17).

El ladrillo ha sido y es uno de los materiales más utilizados en el panorama arquitectónico español: en el Siglo de Oro floreció por su bajo coste, se desarrolló con autonomía propia en el arte mudéjar, y se redescubrió en la arquitectura industrial del siglo XIX por ser material antirrefractario. Durante la época del Renacimiento en España este material fue muy poco utilizado: normalmente las construcciones realizadas en aquella época destacaban la riqueza del Imperio de Carlos I y Felipe II, por lo que el elemento constructivo a utilizar era la piedra. En

este caso el uso del ladrillo en la Plaza de España se vincula tanto con la tradición de la arquitectura mudéjar sevillana como con las construcciones temporales de las exposiciones universales del siglo XIX en estilo mudéjar.

Alfonso Pleguezuelo explica cómo Aníbal González se convirtió en un erudito del barro, en todas sus posibilidades, a lo largo de su carrera como arquitecto, demostrándolo de manera especial en la Plaza de España. Al parecer, su acercamiento se produjo de la mano de José Gestoso y Pérez, 'padre putativo de la obra [de la Plaza de España] en lo que se refiere a la cerámica' (Pleguezuelo: 2002, 10). Fue Gestoso quien dedicó gran parte de su vida al estudio de los barros vidriados¹⁷ y quien aconsejó tanto a la Comisión de la EHA como a Aníbal González sobre las diversas posibilidades de este material. Fue el barro, aplicado en todas sus variantes, el que puso la nota 'local' a la Plaza de España.

Aníbal González utilizó este material en su forma más simple, el ladrillo, como elemento no sólo constructivo, sino también decorativo. De hecho, en la Plaza de España se utilizaron dos tipos distintos: el ladrillo *basto*, más rústico y pálido, destinado a la construcción de la parte exterior de la plaza, y el ladrillo *fino*, de textura más suave y colorido más cálido, para el semicírculo interior de la misma (Pleguezuelo: 2002, 13). La *terracota sin esmaltar* servirá para modelar y moldear los elementos decorativos de corte plateresco de las jambas y pilastras de los edificios, mientras que la *esmaltada*, se utilizará para los tondos de los hombres ilustres. Sin embargo, cabe destacar, como afirma Pleguezuelo, que esta inspiración no viene directamente del taller de Lucca Della Robbia, sino a través de la obra realizada por Francisco Niculoso en la Sevilla de finales del XV (Pleguezuelo: 1989, 45), especialmente a través de la portada del Monasterio de Santa Paula de Sevilla (Imagen n. 6.18).

¹⁷ Entre los estudios de José Gestoso sobre el tema cabe destacar: *Sevilla, Monumental y Artística* (1889); *Ensayo de un Diccionario de artífices sevillanos que florecieron del siglo XIII al XVIII* (1900); *Historia de los barros vidriados sevillanos* (1903).

Además de los *azulejos de arista* – en boga en la época de Carlos V y recuperados por los talleres de Triana en 1870 – y los *azulejos de cuerda seca* – técnica practicada en la época almohade, entre los siglos XII y XIII –, cabe destacar también el uso en la Plaza de España de nuevas técnicas sobre la cerámica, como la *pintura policroma*, llevada a cabo por artistas de renombre, como Orce, Regio o Vigil (Pleguezuelo: 2002, 17).

La Plaza de España, como pabellón representante del país, debía englobar la presencia de todas las provincias españolas. De este modo se dedicó a cada una un espacio propio: sobre el muro del intradós de la plaza se sintetiza, a través de un pasaje de la historia, la identidad de cada provincia, reforzada ésta por los bancos adyacentes que enmarcan, sobre el suelo, el plano de cada una, coronados por los tondos en los que se retratan a los hombres de artes y letras más representativos de la cultura española.

En cerámica se cubren tanto los paños que descansan sobre la estructura del intradós del arco de la plaza, los bancos y las estanterías que delimitan cada provincia, así como los mapas que cubren el suelo. Mientras que en la cerámica que decora la arquitectura dominan los colores azul, blanco y amarillo, en los respaldos de los bancos, donde se representan distintas escenas narrativas, se ensayan otras gamas cromáticas (Imagen n. 6.19).

El estilo elegido para las mismas dependerá fundamentalmente del taller en el que se produzcan: según Pleguezuelo en la mayoría de los talleres sevillanos los estilos medievales no tenían mucha aceptación, pero pudieron ser adoptados para la ocasión siguiendo el consejo de los historiadores (Pleguezuelo: 2002, 17). Aunque también encontramos algunos bancos en estilo plateresco o neobarroco, la mayor parte de éstos se llevaron a cabo siguiendo los parámetros de la pintura de historia, ya que la idea esencial del proyecto era hablar de la identidad de cada provincia a partir de un hecho histórico en el que hubiera sido protagonista.

Los artesanados que recorren todo el conjunto son una muestra de la devoción de González por la arquitectura mudéjar sevillana, ejemplarmente ilustrada en la Casa de las Dueñas, la Casa de Pilatos y sobre todo en los Reales Alcázares de Sevilla (Imagen n. 6.20). Además, ponen de relieve la aportación de la mano de obra artesanal, por un lado, al margen de los avances constructivos modernos, pero por el otro, acorde con la situación laboral de su época, caracterizada por un personal muy cualificado pero en paro. Los artesanados recorren las cubiertas de las galerías y despliegan especialmente su virtuosismo en los cubos de las escaleras de las puertas de Navarra y Aragón (Imagen n. 6.21).

El estilo

Encontrar la terminología más adecuada para sintetizar el estilo artístico adoptado por Aníbal González en la Plaza de España ha sido bastante complicado. Por un lado, sus coetáneos afirmaban que la Plaza era de “estilo netamente andaluz”, una arquitectura “sui generis” sevillana (VV.AA.: 1929, 60) y plenamente moderna (VV.AA.: 1927, s/p), aunque también fue objeto de críticas tamizadas de admiración, como la de José Laguillo, quien subraya la dificultad de alcanzar, a través de un estilo híbrido, la esencia sevillana:

Más emparentado con lo gótico que con lo griego y muy directamente influenciado por el gusto italiano, dio vida a un estilo de construcción algo híbrido, del cual son prototipo los pabellones de la Plaza de España y las dos torres norte y sur que flanquean sus extremos [...] Su tentativa de personalizar un estilo andaluz o, mejor dicho, sevillano, no se puede decir que frustrárase por falta de aptitudes [...] pero se detuvo a medio camino por no materializar el signo y no estar henchido de sentido ambiental. (Laguillo: 1979, 290)

Por otro lado, nuestros contemporáneos han preferido utilizar el término Neorrenacimiento. Esta es la teoría de Pérez Escolano, que la Plaza de España es de estilo Neorrenacentista por dos motivos: el primero, por unas afirmaciones del propio arquitecto sobre este estilo; el segundo, porque en su opinión la Plaza de España se inspira en el esquema de villa quattrocentista del arquitecto italiano

Andrea Palladio. Estas son las palabras de Aníbal González que sirven como punto de partida para la teoría de Pérez Escolano:

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. (Pérez Escolano: 1996, 66)

Según Pérez Escolano, este párrafo sirve para demostrar la “traición” de Aníbal González al regionalismo andaluz ya que a pesar de subrayar el regionalismo y el renacimiento español como coordenadas de su trabajo, en realidad se dejará guiar por el patrón de villa de Andrea Palladio. Pérez Escolano afirma que:

Aquí, en este nivel de base, se fundamenta una “traición” a esa inspiración en el renacimiento español, se manifiesta la contradicción que el enclaustramiento nacionalista encierra en sí mismo, al tener que enfrentarse con un problema tipológico nuevo [...] la planta de la Plaza de España responde de manera muy cercana al esquema formal del tipo de villa palladiana de alas curvas, como Villa Badoer de Frata Polesine [Imagen n. 6.22] o el proyecto más monumental de villa Trissino en Melado, ambas mostradas por el arquitecto vicentino en sus Cuatro Libros de Arquitectura, y que Aníbal González *debía conocer*¹⁸. (Pérez Escolano: 1996, 68)

Evidentemente, debido a su formación académica como arquitecto en la Escuela de Madrid, es de suponer que González *debía conocer* los proyectos de Palladio. Sin embargo no me parece razón suficiente para afirmar, en primer lugar, que la Plaza de España es una obra Neorrenacentista, y en segundo, que Aníbal González se basara en las plantas de las villas palladianas.

En mi opinión la teoría de Pérez se sustenta sobre dos pilares muy frágiles. Por un lado, la terminología “Renacimiento Español” utilizada por Aníbal González en el texto citado más arriba puede conducir al error fácilmente. Se trata de un término que describe la arquitectura realizada en España durante la época del Renacimiento (1488-1599), por lo que cabe incluir en el mismo tanto la arquitectura de importación italiana como la Plateresca, la Mudéjar e incluso la del Gótico Isabelino (Nieto: 1989). Por lo tanto, con esa cita de Aníbal González no creo que se

¹⁸ El subrayado es mío.

pueda discernir exactamente a qué estilo se refiere. Lo que si deja claro González en este párrafo es su filiación con el arte español en general y sevillano en particular: así, cita dos veces la ciudad de Sevilla y una vez el gentilicio español.

Por otro lado, considero que la correspondencia entre la Plaza de España y las villas palladianas no es tan cercana como Pérez Escolano trata de demostrar. En realidad González no se estaba enfrentando con una tipología nueva, ya que la EHA entronca con las exposiciones universales, como expliqué más arriba y demostraré más adelante. Al comparar tanto las plantas como los usos de estas villas de recreo con la Plaza de España, se puede observar la lejana vinculación existente entre ambas, ya desde el punto de vista de los materiales (piedra – ladrillo), de los usos (privado – público) así como de las referencias figurativas (Renacimiento italiano – español). No olvidemos que Aníbal González es el padre del regionalismo sevillano, y aunque él mismo afirmó que hacía uso del Renacimiento, también recalcó que se trataba del Renacimiento español, no del italiano. Toda su obra arquitectónica se inspiró en los estilos históricos españoles. Así lo expresó poco antes de fallecer:

Existen en nuestra ciudad inagotables fuentes de inspiración en las obras de arte heredadas de las generaciones anteriores que constituyen perenne enseñanza [...] Especialmente el arte *árabe*, con su inimitable dominio de una geometría esencialmente artística, sus innumerables modalidades y su atrayente policromía; el *mudéjar* entre nosotros es una graciosa unión de los estilos árabe, gótico y renacimiento mezclados con una exquisita ponderación y originalísima delicadeza; el *plateresco*, de gran riqueza decorativa, de perfecto modelado y trazado perfectamente arquitectónico; el *barroco*, en fin, que se extiende por toda la ciudad, proclamando con su ornamentación y sus originales composiciones una admirable fantasía artística interpretada. (González: 1929, XXII)¹⁹

De hecho en la Plaza de España es posible detectar esa “perenne enseñanza” en las columnatas que recuerdan el juego de ligereza y claroscuro de la Alhambra, la superposición de órdenes y colores del mudéjar sevillano, la sutileza de los relieves de corte plateresco, el orden, la simetría y la proporción propios del Renacimiento, así como las torres de clara inspiración barroca. Por todo ello no podemos hablar de

¹⁹ El subrayado es mío.

una obra neorrenacentista, porque este término no recoge en sí mismo la riqueza de la Plaza de España.

Otros autores, como Rodríguez Bernal (1994) o Villar Movellán (1979), apoyarán la tesis de Pérez Escolano en lo que se refiere a la inspiración palladiana, aunque en opinión de Villar la asociación con Palladio no sería una traición al regionalismo, ya que su conocimiento pudo haber llegado no sólo a través de sus estudios académicos, sino también a través de las obras renacentistas de Machuca, Francisco del Castillo o de Herrera realizadas en territorio español (Villar Movellán: 1979, 34).

En mi opinión resulta mucho más relevante recuperar la voz del propio arquitecto en aras de aclarar tanto su filiación estilística como el origen de la estructura de la Plaza de España. En su memoria para el proyecto de la EHA, Aníbal González establece su fuerte vinculación con el Regionalismo:

La arquitectura española contemporánea desde reciente fecha ha indicado un verdadero renacimiento perfectamente justificado y que consiste especialmente en utilizar mediante la adaptación necesaria los elementos y disposiciones de los estilos antiguos genuinamente españoles a las necesidades, costumbres, materiales y usos de la época actual. [...] El tradicionalismo es el que está aplicado en el proyecto objeto de este trabajo. (González: 1911)

En la Plaza de España podemos encontrar ese renacimiento del que habla Aníbal González, aplicado a una selección de elementos iconográficos propios de los estilos Plateresco, Barroco y Mudéjar que, combinados:

Constituirán, indudablemente, el origen de uno nuevo que inspirado en tan admirables elementos será, sin duda, tan original y característico como varonil y pujante, alegre y fastuoso cuando se inspire en el arte Árabe en sus distintos períodos y en el Mudéjar; noble y majestuoso cuando sepa recordar las admirables líneas del gótico del siglo XVI, época de los Reyes Católicos; sobrio y severo al combinar las masas y los trazados de los monumentos del Renacimiento. Siempre será un estilo propio, un estilo tan característico y tan peculiar, como originales y españoles son los estilos que enumerados quedan. (González, 1911)

En 1924, en el texto de la convocatoria del concurso para la construcción de las Torres Norte y Sur de la misma plaza, diez años más tarde del inicio de su

construcción, Aníbal González insiste en su vinculación con los estilos históricos ya que:

El estilo [de las torres] es, naturalmente, el mismo que el de toda la edificación de la plaza, o sea, moderno, inspirado en el barroco español y en los inimitables ejemplares existentes en Santiago de Galicia, Valencia, Zaragoza, Écija, etc. (González: 1924, 125)

En la Plaza de España, desde el punto de vista formal, Aníbal González no se dejó limitar por la aplicación de un estilo único – como ya había hecho en los pabellones de la Plaza de América – sino que siguió el modelo de síntesis ecléctica ya utilizada por Arturo Mélida en el pabellón español para la Exposición de París de 1889 (Bueno Fidel: 1987, 82). No olvidemos que Aníbal González menciona en la memoria de 1911 la importancia de las Exposiciones Universales como contexto inevitable de la EHA revelando su amplio conocimiento sobre las mismas (González: 1911).

Por una parte, González utilizará este vasto conocimiento para aprender de los modelos anteriores, pero también para evitar caer en los mismos errores reproducidos constantemente en estos eventos internacionales: el regionalismo le servirá para distinguir a la EHA frente a las otras exposiciones celebradas en el extranjero, en las que predominaba fundamentalmente el exotismo. En esta misma memoria, señala que los jardines que sirvan de marco a la exposición deberán ser de corte mudéjar (inspirados en los jardines de los Alcázares de Sevilla, del Generalife o la Alhambra de Granada), y no ninguno de esos estilos exóticos italianos o franceses (González, 1911).

Por otra parte, González demuestra su vinculación con la tradición del regionalismo en la distribución de los espacios de la Plaza de España, donde sigue las enseñanzas de la tradición de la casa sevillana. Así lo podemos demostrar gracias a un artículo publicado en *El Liberal* el 11 de Febrero de 1913, titulado “La casa sevillana”, en el que González, al describir los elementos de la casa típica

sevillana, parece que esté hablando de la Plaza de España, ya que todos los elementos constructivos y decorativos coinciden en ambas construcciones:

De este modo debemos conservar la casa antigua sevillana, dotada de típico patio, base esencial de la misma, rebosante de luz y de alegría, de zaguanes amplios y apeaderos, de galerías cubiertas y descubiertas, de pórticos, jardines y miradores, torrecillas, etc. Todo ello decorado y ornamentado con mármol y ladrillo y olambrillas con yeserías en los frisos y en las puertas y en las ventanas, con artesonados y techos de madera constituyendo diferentes combinaciones y alegremente policromadas; hierro forjado y repujado en rejas, cancelas y antepechos; revestimientos de azulejos de mosaicos, relieve o pisanos, remates y elementos de cerámica vidriada, etc. (González [1913] 1969)

Por todo lo anterior debo concluir que no existe la “traición” de la que habla Pérez Escolano en su monografía sobre Aníbal González. Al margen de los conocimientos que pudo adquirir en Madrid durante su licenciatura, González vivió y trabajó casi únicamente en Sevilla, con tan sólo unas pocas obras en Madrid y en otras zonas de Andalucía. Además, y como demostré más arriba, es considerado el padre del Regionalismo sevillano y defensor del Regionalismo junto con Rucabado. Estas apreciaciones no son sólo visibles en sus obras, sino también en los textos que he citado más arriba. Por estas razones, creo que es clara la inspiración continua de Aníbal González en las obras de arte sevillanas. Así la referencia a las villas palladianas en la estructura de la Plaza de España me parece demasiado superficial. La Plaza de España hará honor a su nombre y a la historia artística de la nación a través del uso de los distintos estilos artísticos, conjugándolos a la manera del Eclecticismo.

Desde el punto de vista formal he demostrado la posición genuina de González frente a su patrimonio como origen de su inspiración. Pero por otro lado cabe subrayar, de nuevo, la importancia de las Exposiciones Universales como antecedente de la EHA, tanto para la Comisión Organizadora como para Aníbal González. En mi opinión hay que tener en consideración las repetidas alusiones de Aníbal González a las Exposiciones Universales en su memoria de 1911. En éstas

expresa su admiración por las obras llevadas a cabo en París con motivo de las Exposiciones Universales:

La tercera Exposición Universal de París se verificó en 1878; entonces fue cuando se construyó el Palacio del Trocadéro. En 1889 y 1900 se celebraron las últimas Exposiciones Universales de París, en las que se afirmaron las excelentes condiciones de Francia para celebrar estos grandes certámenes. (González: 1911)

Como ya adelanté más arriba, al proyectar la EHA, González no se enfrentó con una tipología arquitectónica nueva, sino que se dejó guiar por las exposiciones ya realizadas en el ámbito europeo, especialmente en París. En la primera parte de esta Tesis Doctoral, dedicada a los antecedentes de la EIA, puse de relieve el interés de España por participar en estos eventos. También he subrayado el conocimiento de González de las mismas a través de la Memoria que él mismo preparó para el concurso de 1911. Pero todavía creo que se puede ir más lejos para afirmar que el antecedente último en el que se basa González al idear la Plaza de España es el Palacio del Trocadéro de París. De esta manera me hago eco de una teoría apenas esbozada por Chueca Goitia (Chueca Goitia: 2001, 285), pero que a partir del estudio detallado de los planos queda claramente demostrada.

El Palacio del Trocadéro se construyó como sede principal de la Exposición de 1878 de París, coronando el Campo de Marte desde lo alto de la otra orilla del Sena. El Palacio, de corte oriental y proporciones monumentales, se extiende sobre sus laterales en dos alas curvas, jalonadas por las entradas de acceso, y cerrando la estructura con dos construcciones de mayor entidad en los extremos (Imagen n. 6.23). Entre 1878 y 1925 el Palacio del Trocadéro sirvió como centro de las Exposiciones Universales celebradas en París. Los pabellones extranjeros se extendían en los jardines inmediatos al palacio, dejando los Palacios de las Máquinas e Industrias al otro lado del río, donde en 1889 se erigirá la Torre Eiffel. Demolido en 1935, se levantó una nueva estructura sobre el espacio de las alas porticadas del antiguo palacio, dejando un vacío en el centro: el espacio que había

ocupado el pabellón principal de Davioud es hoy la entrada monumental al recinto expositivo.

A principios del siglo XIX la colina de Chaillot se convirtió en un atractivo emplazamiento para la posible elevación de un monumento gracias a su estratégica posición. En 1810 Napoleón pidió a sus arquitectos imperiales, Percier y Fontaine, que proyectaran el Palacio del Rey de Roma (Imagen n. 6.24), es decir, la residencia para su futuro hijo, quien sería, a su vez, futuro rey de Roma. Este proyecto ya preveía la introducción de la forma semielíptica así como la idea de espacio-jardín, tal y como se observa en la imagen. Sin embargo, para la agenda del emperador la arquitectura no era la prioridad, por lo que el proyecto terminó cayendo en el olvido. En 1824 se volvió a pensar en la colina de Chaillot para albergar un monumento conmemorativo a las victorias conseguidas por el Duque de Angulema en Trocadéro (Cádiz). A pesar de que el monumental plan de rehabilitación de la colina no pasó de un mero arco de triunfo efímero, la colina Chaillot empezó a asociarse con el nombre de esta localidad gaditana (Copeland en Andia: 1991, 113).

En 1841 la codiciada colina estuvo a punto de acoger el mausoleo de Napoleón, con una estatua colosal de treinta metros de altura que debía albergar las cenizas del emperador (Copeland en Andia: 1991, 114); poco después, Reynaud ideó una suerte de Coliseo cubierto, que albergaría concentraciones de cien mil espectadores en su seno (VV.AA.: 1981, 92). Pero no fue sino en 1867 cuando, por primera vez, dejó de ser un mero proyecto para entrar a formar parte de los espacios expositivos de la Exposición Internacional de París, como jardín público, gracias a su conexión con el Campo de Marte (Seitz: 2005, 31). Habrá que esperar, de nuevo, hasta 1878 para que esta colina entrara a formar parte de la silueta de París, gracias a la celebración de un nuevo certamen internacional. En esta ocasión, la Ville de París aceptó la petición del Estado de mantener el edificio de Davioud, que ocuparía un lugar preeminente en las siguientes exposiciones de 1889 y 1900.

Presentados a concurso noventa y cuatro proyectos, con tan sólo tres semanas entre la convocatoria y el cierre del concurso, Gabriel Davioud se llevó el primer premio con un proyecto monumental en torno a una gran sala de fiestas habilitada para cincuenta y dos mil plazas. A partir de este gran pabellón central (Imagen n. 6.25) se desarrollaban dos alas simétricas de doscientos metros de longitud, con quinientos metros de distancia entre las dos alas, creando así una superficie total de dieciséis mil metros cuadrados. El pabellón central estaba enmarcado por dos torres-minaretes de noventa metros de altitud.

El edificio se convirtió en el centro de las polémicas desde la resolución del concurso, en 1876. Paul Planat afirmaba en una revista contemporánea que la elección del proyecto de Davioud había sido bien conocida desde antes de finalizar el concurso, ya que la base del Palacio del Trocadéro era un antiguo proyecto de Orfeón realizado por Davioud y que había sido cancelado por la propia Ville de París (Copeland in Andia: 1991, 117). Fue César Daly quien actuó como su crítico más acérrimo, afirmando que fue un error proponer el Palacio como una estructura definitiva ya que:

Les lignes du plan lui semblent contradictoires, l'aspect de l'ensemble évoque plutôt une église qu'un théâtre, le toit est digne d'une remise de locomotives, les tours et les ailes, mal dessinées, ne sont pas adaptés à leur fonction. Et puis la façade est dépourvue de toute indication sur la distribution, le château d'eau est simplement posé devant le bâtiment [...]
(Daly citado en VV.AA : 1981, 93-94)

Joris-Karl Huysmans también se ocupó del Palacio del Trocadéro de una forma incluso más dura que la de su contemporáneo Daly, ya que no sólo se detiene en la crítica de Davioud sino que incluyó en sus comentarios todas las producciones eclécticas de su época, entrando así en la polémica sobre la arquitectura del siglo XIX descrita en el segundo capítulo de esta Tesis Doctoral. Así, Huysmans afirmaba que:

C'est le gâchis dans la platitude et le pastiche; l'art contemporain se résume presque en ce misérable pot-pourri qu'est l'Opéra de M. Garnier et cet incohérent palais du Trocadéro qui, vu d'un peu loin, ressemble avec son énorme rotonde et ses grêles minarets à clochetons d'or, à un ventre

hydropique couchée, la tête en bas, élevant en l'air deux maigres jambes chaussées de bas à jour de moules d'or. Un fait est certain; l'époque n'a produit aucun architecte et ne s'est personnifiée dans aucun style. (Huysmans citado en VV.AA : 1981, 95)

Para otros autores el Palacio ponía de relieve las características propias y positivas del Eclecticismo contemporáneo – la selección de la historia para aplicar las enseñanzas de la misma en clave moderna –, por lo que apoyaban el proyecto a través de sus comentarios, como los que siguen de Paul Sédille:

Je dirai du Palais du Trocadéro qu'il est à la fois grec, roman, byzantin, arabe, florentin si l'on veut, et qu'en même temps il n'est rien de tout cela. Il appartient à la famille des monuments essentiellement modernes, dont je parle plus haut, qui procèdent des monuments du passé non par une imitation des formes, mais par une application de principes. (Sédille citado en VV.AA : 1981, 94)

Sin embargo, y a pesar del apoyo de Viollet-le-Duc, a partir de 1920 el Trocadéro empezó a decaer, tanto como edificio como emplazamiento. Así, los organizadores de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925 y de la Exposición Colonial Internacional de 1931 se negaron a utilizar el Trocadéro como sede de las exposiciones; los conciertos y espectáculos que había albergado hasta entonces fueron disminuyendo en número hasta terminar por desaparecer (Seitz: 2005, 32). El problema del Palacio era la funcionalidad del edificio, ya que la acústica era “deplorable” y su funcionamiento “muy difícil” (Seitz: 2005, 32-33). Pero como afirma Isabel Gournay, el problema principal fue que su estilo resultaba anacrónico para su época: “the Old Palace was above all an out-of-date example of the ‘World’s Fair Style’ and *fin-de-siècle* eclecticism” (Gournay: 1985, 71). Fueron estos motivos los que empujaron a la organización de la Exposición Internacional de 1937 a sustituirlo por una estructura análoga, pero moderna, acorde con los contemporáneos estilos arquitectónicos (Gaillard: 2003, 30).

En cualquier caso, en 1912, cuando Aníbal González se enfrenta a la construcción de un nuevo pabellón permanente para la EHA, que debía convertirse en una de las sedes nucleares de la Exposición, es muy posible que González tuviera en mente el monumental Palacio del Trocadéro. Ya he destacado más arriba

el hecho de que en la Memoria de 1911 González hiciera referencia a las Exposiciones celebradas en París. Además, analizando los planos de ambas construcciones se pueden observar una serie de analogías llamativas (Imagen n. 6.26): la planta semielíptica, jalonada por un pabellón principal de grandes dimensiones; las puertas monumentales de acceso; las galerías abiertas con columnatas hacia el interior de la plaza, y cerradas hacia la fachada posterior para albergar las muestras y exposiciones; el gran teatro en el interior del pabellón central; el gran desarrollo vertical de las torres, o incluso el estilo historicista con elementos árabes.

Sin embargo, esto no significa que González copiara estrictamente el proyecto de Davioud. De hecho, también se pueden establecer ciertas diferencias: la Plaza de España es mayor en superficie; las torres están en los extremos de la construcción, y no a los lados del pabellón central; González limita las entradas monumentales a dos, y construye los dos museos en los extremos y no en las galerías curvas. Pero la gran diferencia será no ya estructural sino estilística, ya que frente al exotismo oriental elegido por Davioud destaca el regionalismo de González, con ciertos tintes árabes que, en cualquier caso, hacen referencia a la arquitectura histórica andaluza.

Lo que pretendo demostrar es que González no copia el Trocadéro, pero sí toma prestada una solución que había funcionado en tres Exposiciones Internacionales distintas en París (1878, 1889 y 1900) y que había influido, asimismo a otras exposiciones internacionales, como la de St. Louis, de 1905 (Imagen n. 6.27). De esta manera el arquitecto se introducía en la tradición de estos certámenes internacionales, sin restarle importancia al estilo regionalista, ya que él quería imprimirle cierto aire local a la EIA, al margen del exotismo tan de moda en el ambiente de estas exhibiciones universales.

Con esta afirmación tampoco quiero obviar la larga tradición de obras barrocas en las que la arquitectura adopta este esquema estructural de pabellón

central y brazos semicirculares o semielípticos que abrigan o acogen al visitante y/o las estructuras colindantes. Quizá la obra paradigmática en este sentido sea la Plaza de San Pedro del Vaticano (Imagen n. 6.28), obra de Bernini, especialmente tal y como la conocemos hoy, ya que el proyecto original, que no llegó a construirse, era una elipse completa. El juego de luces y sombra que provoca la famosa Colonnata al paseante que la circunda es la misma sensación que tiene el turista en la Plaza de España de Sevilla (Imagen n. 6.29), y que debía tener asimismo el visitante del Palacio del Trocadéro (Imagen n. 6.30).

La representación de las provincias en la Exposición General Española: La Plaza de España y Los Pabellones Regionales en la EIA y el Pueblo Español en Barcelona.

Como expliqué en el Tercer Capítulo, la EIA y la Exposición Internacional de Barcelona pasaron a formar parte de la Exposición General Española bajo la Dictadura de Primo de Rivera en aras de evitar la rivalidad entre las mismas, y ofrecer una imagen más completa de España: la de Barcelona con vistas al mercado internacional, la de Sevilla con la intención de fortalecer las relaciones con las excolonias. En las dos exposiciones se quiso hacer hincapié en la unidad de España, por lo que en ambas se repitió la representación de las provincias españolas. En la EIA esta representación fue doble, ya que la Plaza de España es un compendio de las provincias españolas, y por otro lado, en el sector sur de la Exposición se organizó una plaza para acoger los distintos pabellones regionales.

La imagen de las provincias en la Plaza de España se basó, en primer lugar, en la selección de monumentos emblemáticos de la geografía española, que fueron utilizados en el proyecto arquitectónico de González; y en segundo lugar, a través de los paños de cerámica de los bancos de la misma plaza. En este caso, la mayoría de las escenas que representan a las distintas provincias están relacionadas con la Historia. De hecho, solamente Sevilla decidió mostrar su identidad a través de

escenas de costumbres, una corrida de toros y un paisaje con reses, además de dos mapas dedicados, uno a la Sevilla monumental, y el otro, a la agrícola.

El resto de las provincias hablarán de su personalidad a través de la Historia (Imagen n. 6.31), especialmente a través de aquellos episodios en los que la protagonista es la monarquía (León, Logroño, Salamanca, Santander, Segovia); la Reconquista (Toledo, Zamora, Zaragoza, Almería, Murcia, Málaga, Lugo); ciertos episodios de la historia antigua (los sitios de Numancia y Sagunto) o de la historia contemporánea, relacionada con la Guerra de la Independencia (Madrid, Cádiz y Pontevedra). Sólo hay una referencia al Descubrimiento de América gracias a la aportación de Canarias y la parada de Colón en el archipiélago de camino a las Indias.

Además de la Plaza de España, y dentro de la EIA, cabe destacar el interés por plasmar la identidad de las provincias en pabellones independientes en el sector sur de la Exposición (Imagen n. 6.32). En el Reglamento de la Exposición se pedía de forma explícita que los pabellones regionales siguieran el estilo más característico de la comarca, provincia o ciudad que representaran (Torres: 1928). La mayoría de los pabellones estaban organizados por comunidades autónomas en los que se intentó dar una idea general de la comunidad sin olvidar la esencia de cada provincia, mientras que en el caso andaluz, cada provincia construyó su propio pabellón.

Los diseños arquitectónicos se movieron dentro del historicismo en clave regionalista, bien a través de la reproducción de un monumento, de la inspiración de un estilo autóctono, o bien utilizando el eclecticismo para crear un collage en el que se destacaran las características propias de cada provincia. Almería, por ejemplo, se inspiró en la Alcazaba, con un proyecto en el que “se ha seguido, en todo lo posible, el carácter del edificio mencionado, procurando en todo momento que en él predomine la nota de ‘tradición histórica’” (González Rojas: 1928). En el caso de Córdoba, y con la intención de ser un “reflejo fiel” de la localidad, los arquitectos se

inspiraron en el arte árabe, especialmente en la Mezquita. Sin embargo, siendo conscientes asimismo del carácter tradicional de la Torre de la Iglesia de San Nicolás de la Villa, se incluyó la misma en un lateral del pabellón para no romper con el estilo árabe predominante (Sáenz: 1928).

El pabellón de Granada (Imagen n. 6.33) realizado por Torres Balbás es especialmente interesante por la memoria que acompaña el proyecto. En éste Torres destaca cómo intentó prescindir de las formas árabes por haber sido repetidas constantemente en las exposiciones universales “con un aspecto de escenografía barata poco atractiva” (Torres Balbás: 1928). Por este motivo llegó a la solución del collage arquitectónico en el que se distinguían formas del gótico isabelino, del barroquismo granadino y la época moderna. Pero esta idea de representación de la identidad no fue el único elemento a tener en cuenta en el proyecto de Torres: también tuvo mucha importancia la exhibición. De nuevo, hace referencia a las exposiciones universales para destacar el protagonismo de la circulación, elemento que ayudaría a una mejor representación de Granada a través de las colecciones expuestas, que junto con el edificio se convertirían en instrumentos muy valiosos de propaganda turística (Torres Balbás: 1928).

Los ejemplos de las Diputaciones de Castilla y Castilla la Vieja y León también llaman la atención por el uso del collage para mostrar la esencia de ambas comunidades. En el primer caso se utilizó, en el aspecto exterior del edificio, el carácter popular y característico de estas construcciones, es decir, ladrillo al descubierto y cajones de tapial, mientras que en el interior la disposición otorgaría independencia suficiente a cada provincia para crear formas “más apropiadas y en armonía con sus características especiales” (Sánchez Arcas y Hernández Briz: 1928). En el caso de Castilla la Vieja y León (Imagen n. 6.34) predominó el collage en el alzado exterior ya que el edificio “se concibió con los cuerpos de distintos monumentos característicos de cada provincia” (Sánchez Núñez y Traver: 1928).

Cataluña justificó la simpleza de su proyecto – una masía – ya que “ni el tiempo del que se dispone ni otras circunstancias han permitido dar mayor importancia a nuestro edificio” (Sagnier i Villavecchia: 1928). De hecho, tanto Cataluña como el resto de las provincias le dieron mayor importancia al conjunto del Pueblo Español de Barcelona que a su representación en la EIA. Debido a los constantes retrasos en la celebración de la Exposición, las provincias perdieron el interés. Fue entonces cuando la Comisión instó a Rodríguez Caso a recorrer España para conseguir la participación de las provincias, obteniendo siempre el no por respuesta, ya que estaban más interesadas en la Exposición Internacional de Barcelona que en la EIA de Sevilla (Rodríguez Bernal: 1992, 116). De hecho, y como muestra de ese interés, cabe destacar que una de las atracciones más populares de la Exposición de Barcelona fue el *Pueblo Español*, un espacio en el que se subrayaba, siguiendo la nueva política del dictador, la unidad de España. Así es como lo describe el director de la Exposición, el Marqués de Fronda:

Uno de los aciertos más grandes del gran acierto de la Exposición de Barcelona ha sido, sin género de duda, el construir un pueblo español dentro de su recinto como compendio y resumen de lo que hay en España de típico en sus construcciones regionales. (Marqués de Fronda en el *Libro de Oro*: 1929, XXXVII)

El proyecto de Pueblo Español, de los arquitectos Francesc Folguera y Ramon Reventós, junto con los pintores Xavier Nogués y Miguel Utrillo, llevado a cabo entre 1926 y 1929 (Urrutia: 1997, 193), buscó la representación de la unidad de España a través del regionalismo. Evidentemente resultaba imposible escoger un único monumento que pudiera representar a todo el país, por lo que hicieron uso del collage para crear un espacio de convivencia en el que hubiera cabida para todas las provincias españolas. Así lo explicaba Antonio de Carranza en el Diario Oficial de la Exposición:

Quiso la Exposición Internacional de Barcelona reconstituir un Pueblo de la España de hoy, pero no un pueblecito ni una aldea, ni aun una villa; quiso que fuera un conjunto de lo bello y artístico que existiese en cada uno de los lugares habitados de nuestro viejo solar patrio y arrancó entre lo más típico, lo más real dentro de la magnífica variedad española.

Eso es el Pueblo Español, una evocación del pasado de cada uno de nosotros. (Carranza: 1929, 24)

Para lograr la representación de una España unitaria se reprodujeron ciento diecisiete edificios, calles y plazas a escala (Imagen n. 6.35). El resultado fue tan popular entre los visitantes de la Exposición que en lugar de ser destruido a su término, se ha mantenido hasta hoy albergando distintas actividades, especialmente venta de artesanías y organización de espectáculos²⁰. Por lo tanto, se puede concluir que, desde el punto de vista arquitectónico, tanto los arquitectos de la Plaza de España y el Sector Sur de la EIA, como los del Pueblo Español de Barcelona coincidieron en sus proyectos al utilizar el collage regionalista, tanto monumental como vernacular, a la hora de enfrentarse con la tarea de sintetizar la polémica identidad española en arquitectura.

Contenido de las exhibiciones de la Plaza de España

Debido a sus grandes dimensiones y protagonismo dentro de la EIA, la Plaza de España acogió varias exposiciones dentro de sus galerías y pabellones. En el pabellón central se instalaron las oficinas de correos y telégrafos (primer piso), las oficinas oficiales (segundo piso), y un paraninfo que acogería la celebración de congresos. A lo largo de la Plaza se establecieron pequeñas salas dedicadas a distintos temas relacionados, bien con la ciudad de Sevilla, con las relaciones hispano-americanas o bien con la exaltación de la monarquía.

Entre los temas relacionados con Sevilla cabe destacar las reproducciones de la Casa de Sevilla y del típico Callejón del Agua del Barrio de Santa Cruz. También se exhibieron objetos del siglo XVIII, con varias maquetas representando las entradas monumentales de la ciudad. También se hizo hincapié en la Sevilla contemporánea, con ejemplos del Ministerio de Instrucción Pública en lo que se refiere a las enseñanzas artísticas de las Escuelas de Artes y Oficios tanto de

²⁰ Ver <http://www.poble-espanyol.com/pemsa/es.html>.

Madrid como de Sevilla. Por otro lado, el Instituto Nacional de Previsión y las Cajas Colaboradoras expusieron maquetas de las Casas Baratas llevadas a cabo por sendas instituciones.

Las relaciones hispanoamericanas estuvieron representadas por las exposiciones del libro y de Cervantes, donde se ponía de relieve “el alto grado de espiritualidad del certamen Ibero-Americano”, a través de una exhibición retrospectiva de su historia (Comisión Permanente: 1925). La sala dedicada a Cervantes acogía la exhibición de la primera edición del Quijote, propiedad de la Biblioteca Nacional, así como un busto de Cervantes tallado en bronce, y tapices de la Casa Real con escenas del Quijote. Esta pequeña muestra recuerda inevitablemente la exposición de 1892 en la Biblioteca Nacional de Madrid, descrita en el Capítulo II.

Por último, en las salas de la Plaza de España se exaltó a la Corona en las Salas de Don Pedro el Cruel y de San Fernando especialmente por los privilegios que varios reyes otorgaron a la ciudad hispalense durante la Edad Media.

La simbología

La Plaza de España no es solamente un símbolo de la Sevilla actual, junto con la Giralda o la Iglesia de la Macarena. Al formar parte de un proyecto tan ambicioso como la EIA no podemos olvidar que además de su parte funcional como edificio o lugar de concentraciones multitudinarias, es también un monumento, y los monumentos encierran en sí mismos altos niveles de contenido simbólico. En primer lugar, la Plaza de España se podría entender como una exaltación de la nación española, simplemente siguiendo el nombre con el que fue bautizada. Además, como ya hemos señalado más arriba, tanto los cuadros cerámicos haciendo referencia a cada provincia, como los monumentos que sirvieron de inspiración a la plaza, recogidos de distintas partes de la península (portada del Alcázar de Toledo,

Torre del Reloj de Santiago de Compostela) nos demuestran la clara vinculación de la Plaza con toda la geografía española.

De esta manera, con la erección de una Plaza o Pabellón de España se ponía el acento sobre uno de los problemas más importantes en España tras la caída de las colonias: la reinterpretación de la identidad basada en la unidad del estado español. De nuevo nos encontramos con la problemática de la adecuación de la identidad nacional al estado, tal y como señalé en la Introducción de esta Tesis Doctoral.

En el Capítulo II de esta investigación subrayé las distintas etapas de construcción y consolidación de una identidad española pensada para la mirada del “otro”, del extranjero, del visitante que no tiene muchos conocimientos sobre España, muchas veces nada más lejos de los tópicos folclóricos sobre el flamenco o las corridas de toros. Así, demostré cómo en la segunda parte del siglo XIX hubo un predominio de la imagen exótica relacionada con el pasado hispanoárabe de la Alhambra, mientras que a partir de 1898 se hizo mayor hincapié en las épocas de mayor esplendor del Imperio Español: del descubrimiento y colonia en América; de la época de las universidades en España.

En el contexto español de las exposiciones de Barcelona y Sevilla la imagen no podía ser igual que en el extranjero. Ya no se trata de ilustrar al “otro” sobre España, sino de convencer al nacional de la existencia misma de “España”. Si bien el Pueblo Español y el Sector Sur de la EIA hicieron hincapié en la identidad regional de las provincias, conviviendo en un espacio unitario, la Plaza de España de González fue un paso más allá para incorporar, en un mismo edificio, la imagen de una España única. González trató de conseguir esa sensación de unidad a través de la presencia de elementos artísticos y arquitectónicos característicos de cada una de las regiones, así como a través de la presencia de sus literatos (en los medallones) y de los hechos históricos más importantes de cada provincia, especialmente aquéllos

que formaban parte de la Historia general española (como la Reconquista, o la Guerra de la Independencia, episodios de la historia de la unificación en España).

Por estos motivos, considero que el uso del Barroco en la Plaza de España no responde a un interés por subrayar un estilo en común con América, sino en incluir un estilo especialmente típico español – elocuentemente ejemplificado a través de las Torres de la Catedral de Santiago²¹ –. Es decir, como un estilo más de los tantos realizados en España, junto con el Renacimiento, el Mudéjar o el Plateresco. De este modo, no comparto los comentarios de Villar Movellán que sugieren una conexión entre España y América, no sólo en base a la coincidencia del barroco, sino, y especialmente, debido a la forma de la Plaza:

Un enorme teatro griego, abierto hacia el paisaje boscoso del parque, orientado precisamente hacia Occidente, hacia el camino de América, y con dos torres que iban a hacer la competencia a la Giralda, como símbolo de la nueva Sevilla. (Villar Movellán: 1979, 285)

Es decir, que en su opinión, la Plaza de España promovía un acercamiento con América, y al mismo tiempo introducía un símbolo para la renovación de la tradicional ciudad de Sevilla.

Como ya expliqué en el Capítulo III, debido al emplazamiento elegido para la Exposición, los pabellones americanos, tras la desestimación del Plan de Ordenación de 1925 de González, no tenían ninguna relación entre sí, ni con las Plazas de España o América. Por lo tanto, el hecho de que, en 1925, la Comisión introdujera los pabellones de las repúblicas americanas en predios cercanos a la Plaza de España no respondía a esa idea de “abrir los brazos a América”, sino a una decisión meramente práctica de la organización. Por otro lado, el hecho de que los brazos de la Plaza se abran hacia occidente tampoco creo que se deba a la idea expresada por Villar, sino por el proyecto de González que bebía de las Exposiciones Universales, manteniendo la Plaza de España como vértice de una composición triangular delimitada, en su base, por el Guadalquivir.

²¹ De nuevo, otro símbolo de la imaginería de la unificación española: Santiago Matamoros, Patrón de España.

Por estas razones insisto de nuevo en la desconexión entre los pabellones españoles y americanos, subrayando así el antecedente del *stadium* y del Palacio del Trocadero como inspiraciones fundamentales para la Plaza de España: es decir, como lugar de encuentro y reunión, así como sede fundamental de la EIA, al margen de las repúblicas americanas. Sin embargo, la Comisión podría haber introducido una mayor relación entre España y América a través de esta Plaza si se hubiera mantenido el proyecto de González de reconvertir el edificio en Colegio Mayor Hispanoamericano.

De esta manera se perdió la oportunidad de adaptar este edificio para albergar una institución cultural que fortaleciera, de una forma definitiva, los lazos entre España y América: un centro universitario que debía funcionar bajo la tutela de un Patronato de Naciones de origen hispano que debía sintetizar la “confraternidad entre todos los pueblos de América y España” (VV.AA.: 1927); una institución que, además, debía tener un carácter práctico, es decir, que los títulos otorgados tuvieran validez en todos los países contratantes (Figuerola en VV.AA.: 1925, 19).

Los motivos económicos, la desidia o quizá la mera falta de interés, trajeron como consecuencia que este edificio no se convirtiera en “una de las consecuencias más duraderas y eficaces de la EIA”, como había previsto Altamira en 1925 (Altamira en VV.AA.: 1925, 36). Paradójicamente, la Plaza de España vivió un segundo momento de gran popularidad gracias al rodaje de uno de los episodios de la serie *Star Wars, El ataque de los clones* (Imagen n. 6.36), de 2002, subrayando que, quizá, el regionalismo de González no estaba tan cerca, como pretendía, de la tierra de sus ancestros.

Conclusiones



Imagen de la ría de la Plaza de España reproducida en Salas (2004, 177).

El hilo conductor de esta Tesis Doctoral ha sido demostrar la importancia del contexto en la gestación y conformación final de la Exposición Iberoamericana, celebrada entre 1929 y 1930 en Sevilla. De esta manera, se puede afirmar, por una parte, que la EIA se basó en las exposiciones universales decimonónicas a las que imprimió un carácter predominantemente regionalista: no sólo desde el punto de vista de la arquitectura (ya que hizo uso tanto de la arquitectura ecléctica típica de estos eventos – esta vez basada en el historicismo español –, como de la regionalista sevillana), sino también desde el enfoque dado a la misma – basado en la exaltación de la cultura, y no en los avances industriales –, y debido a las naciones invitadas – que participaron en un intento por reforzar las relaciones entre España y América Latina: en clave panhispanista y conservadora o panhispanoamericanista con un tono más liberal –. Por otro lado, cabe destacar que, a pesar de las diferencias entre la EIA y las exposiciones internacionales, de las que indudablemente bebe para adaptarlas a sus propias necesidades e intereses, la EIA mantiene un par de elementos característicos de estos eventos internacionales: la identidad y las colonias.

El interés por recuperar las relaciones entre España y América será el elemento esencial que imprimirá las divergencias fundamentales entre las exposiciones universales y la EIA de Sevilla. En este sentido, se pueden subrayar tres diferencias sustanciales entre las primeras y la última: en primer lugar, la escasa presencia de la exhibición de avances industriales en la EIA; en segundo lugar, la limitación de las naciones participantes a Latinoamérica, Portugal y EE.UU.; y por último el interés por tatuar la capital hispalense con una serie de pabellones

permanentes, contrarios a la tradición de estructuras temporales de las exposiciones internacionales.

La ausencia de una exhibición industrial propiamente dicha podría responder a una razón bastante simple, relacionada con el escaso desarrollo de la misma en territorio español. Sin embargo, en las Exposiciones de Barcelona de 1888 y 1929, así como en la de Zaragoza, de 1907, se exhibieron este tipo de artefactos, lo que demuestra que, aunque muy limitada, España poseía cierta industria. En mi opinión, la razón fundamental por la que la industria no fue protagonista en la EIA se debe más a la intención de enfatizar el carácter “espiritual” del evento, de las relaciones entre España y América. Esta decisión se refiere, por un lado, a la necesidad de acentuar esa nueva idea de “comunidad cultural latinoamericana”, basada en elementos comunes entre España y América, tales como la lengua, la literatura, el arte, e incluso la “raza”.

Por el otro, cabe destacar que, en aras de reforzar la unidad entre estas naciones, era necesario señalar las diferencias existentes con otros países, especialmente con EE.UU. Así, frente al materialismo sin límites de América del Norte – claramente identificable no sólo a través de su economía e industria, sino también a través de sus ambiciones imperialistas, especialmente en América –, España y América del Sur resaltaron los vínculos “espirituales” que las unían de manera ineludible, tales como la lengua, las costumbres, la religión, etc.

Por este motivo, en este particular aspecto de la EIA, se puede señalar como sus antecedentes últimos no las exposiciones universales sino los eventos celebrados en Madrid entre 1892 y 1905: la conmemoración del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, en 1892; el Congreso Económico y Social de Madrid, de 1900, y el tercer Centenario de la publicación de la Primera Parte de *El Quijote*, en 1905. Estos eventos demostraron, desde muy distintos puntos de vista, la importancia de retomar las relaciones entre España y América tras las independencias: no ya en clave imperialista, sino “neoimperialista” – como ocurrió en

1892, bajo el patrón de la corriente panhispanista, que tan sólo hizo hincapié en la prepotencia de España en América –, o simplemente “fraternal”, basada en un marco de igualdad entre la exmetrópoli y las excolonias, tal y como sucedió tanto en 1900 como en 1905 en base al panhispanoamericanismo.

En segundo lugar cabe subrayar el hecho de que la Exposición de Sevilla, al invitar únicamente a las excolonias, y en 1922 a Portugal, Brasil y EE.UU., dejó de ser internacional para limitarse a ser primero Hispanoamericana y más tarde Iberoamericana. De esta manera toda la exposición giró en torno a España y las repúblicas latinoamericanas, dejando la característica de internacional a la exposición de Barcelona celebrada en el mismo año de 1929.

Estas dos características están estrechamente relacionadas con el tercer y último elemento que distingue la EIA de la tradición de las exposiciones internacionales: el carácter permanente de la misma. El grupo de tertulianos sevillanos que inició la gestación de la EIA, era consciente de la necesidad de dar una nueva cara a la ciudad sevillana, por lo que era necesario introducir un nuevo urbanismo, que esbozara planes de expansión para el desarrollo de la urbe tradicional. De ahí la importancia concedida no sólo a las sedes principales de la exposición – las Plazas de España y América – sino también al Sector Sur de la EIA, paralelo a las obras de la Corte de Tablada.

Por su parte, las repúblicas americanas entendieron la importancia de mantener un solar en la ciudad hispalense, ocupado por una arquitectura que mantuviera vivas las relaciones entre España y sus antiguas colonias, tatuando, así, la fisonomía de esta ciudad española, con la arquitectura nacional de cada una de las repúblicas. Además, estos edificios serían utilizados, tras la EIA, como sedes de consulados o centros culturales iberoamericanos, aunque hoy en día la mayoría formen parte de la Universidad hispalense.

Una vez señaladas las diferencias, cabe subrayar las similitudes entre la EIA y las Exposiciones Universales, demostrando así que para la Comisión Gestora y

más tarde para la Comisión Regia, las Exposiciones Universales fueron un modelo a seguir y/o adaptar. De esta manera, se pueden destacar tres elementos comunes en ambos eventos: la importancia concedida a la identidad; la idea de exhibir el imperio colonial y el uso de la arquitectura historicista en clave ecléctica.

Desde la primera Exposición Universal de 1851, celebrada en Londres, los países participantes en estos certámenes universales trataron de materializar su identidad nacional a través de la arquitectura o de las colecciones exhibidas en sus pabellones. Esta iniciativa se convirtió en condición *sine qua non* a partir de la Exposición de París de 1867, y así se popularizó la construcción de las Calles de las Naciones, una suerte de avenidas del mundo en las que se representaban tanto los países como las colonias. Por norma general, los pabellones nacionales utilizaban los estilos arquitectónicos historicistas, bien construyendo réplicas de monumentos significativos de cada país, o bien seleccionando de entre el pasado las bases para arquitecturas eclécticas.

España, al participar en buena parte de estos certámenes, ensayó diversas formas de presentarse ante el “otro”, ante el espectador extranjero, ajeno a la cultura española, pero familiarizado con los estereotipos del español en los toros y la española bailando flamenco. De ahí que, dependiendo del gobierno, España se mostrara ante el “otro” con una imagen más o menos folclórica, y por extensión andaluza, ligada a la fiesta de los toros y el flamenco – casi siempre a través del estereotipo –, o intelectual – a través de la arquitectura plateresca, por ejemplo –. A grandes rasgos se puede destacar cómo hasta 1898 la imagen más popular es la exótica, basada en el mundo hispanomusulmán, mientras que tras el Desastre, España buscará presentarse ante el mundo como una potencia más “europea”, con estilos internacionales europeos como el renacimiento, o su variante castellana, el plateresco.

Para la EIA, la Comisión eligió mostrarse ante América como un nuevo líder espiritual del subcontinente. En la Plaza de América los estilos utilizados hacen

hincapié en los episodios históricos de mayor trascendencia del pasado español: el Descubrimiento de América, la Reconquista y la culminación de la unidad de España bajo los Reyes Católicos; la castellanización del mundo hispanomusulmán y la época de las Universidades y del Imperio de Carlos I. Es decir, España, en la Plaza de América sólo demostró su filiación al panhispanismo. Sin embargo, en la Plaza de España el espíritu fue muy otro, ya que no se hizo referencia alguna a Latinoamérica, ya no por omisión directa, sino por el interés por crear una identidad “independiente” de aquel imperio perdido, una identidad única y netamente española, una identidad que debía ser consumida por sus compatriotas.

Las repúblicas americanas, a su vez, demostraron, a través de sus pabellones, la importancia de la identidad panhispanoamericana, de los elementos comunes entre España y América, es decir, de la arquitectura colonial. De esta manera, la mayoría de las repúblicas que acudieron a la EIA con pabellón propio lo hicieron con construcciones que o bien reproducían un edificio de la Colonia, o reinterpretaban la esencia del barroco con un estilo neocolonial. Siguiendo la distinción étnica de Latinoamérica, subrayada por Needler (reproducida en la Introducción), cabe señalar que en ocasiones las formas coloniales asumieron ciertos toques de inspiración indígena, como en el pabellón de Perú o el de Colombia.

En líneas generales se puede afirmar que en la arquitectura de las repúblicas americanas prevaleció el espíritu de la concordia, del panhispanoamericanismo materializado en el estilo neocolonial o neomestizo. El mejor ejemplo de esta actitud fue el Pabellón de Argentina, diseñado por Martín Noel, en el que mostró cómo el pasado colonial era el fundamento de la identidad argentina. Sin embargo, en este contexto de reconocimiento de las tradiciones españolas en América, México puso la nota discordante al hacer hincapié en su tradición indígena, independiente de las formas de la Colonia que invadieron el panorama artístico mexicano tras la Conquista, en 1521. Cabe destacar, en cualquier caso, que el programa iconográfico

del interior del pabellón de México, que no nos ha llegado más que a través de fotografías, era una exaltación del mestizaje. Los arcos de entrada a las cuatro alas del pabellón hablan de la mezcla de las culturas prehispánica y colonial como germen de la identidad contemporánea mexicana. El indigenismo de México encontró cierto paralelismo en el panamericanismo del pabellón de los EE.UU., en el que, a pesar de la iconografía californiana, destacaban las magnas proporciones de la potencia norteamericana.

La exhibición de la prepotencia estadounidense enlaza directamente con el segundo elemento en común entre España y América: la exhibición del Imperio. Como afirmé en el Capítulo I, la celebración de exposiciones universales respondía a la necesidad de demostrar al resto de las naciones el éxito de la Revolución Industrial y la magnitud de los imperios coloniales del país anfitrión. En las Exposiciones Universales se solía acudir no sólo con un pabellón colonial, sino también con otro (u otros) que representaran los dominios coloniales. En varias ocasiones, se celebraron exposiciones, no ya universales, sino simplemente coloniales, como la de París de 1931, comentada en el Capítulo IV.

Aunque resulte extraño, la EIA, basada en la reanudación de las relaciones entre España y América, es decir, en el reencuentro de una exmetrópoli con sus excolonias, también quiso poner de relieve la existencia de su limitado imperio colonial. Por un lado, y como consecuencia del panhispanismo de la Plaza de América, la EIA se convirtió en una suerte de celebración del neoimperialismo iberoamericano, en el que España volvía a ser el líder de América Latina, aunque en esta ocasión, tan sólo en el plano "espiritual". De ahí que la arquitectura también respondiera a esa prepotencia: el Imperio Español descrito en la Plaza de América a través de los episodios más significativos de su historia; América, en sus pabellones, destacando la importancia del legado español en la construcción de un estilo nacional; España representada en la Plaza de dicho nombre a través de la

arquitectura propia de la geografía española, rica en sus formas a pesar de haber perdido el Imperio.

Pero si esto no fuera suficiente, España reproduce la arquitectura de sus dos colonias, Marruecos y Guinea, demostrando su carácter “indígena”, “nativo”, ajeno a la civilización de la que gozan las colonias americanas y que demuestran con sus estilos neocoloniales. España justifica, de esta manera, y frente a sus colonias ya emancipadas, la importancia de la “misión civilizadora” de las potencias occidentales.

En este punto convergen los dos elementos descritos hasta ahora: la construcción y materialización de la identidad y la exhibición de los imperios. Ambos están íntimamente ligados, en esta investigación, a su manifestación arquitectónica. Como afirmaron varios arquitectos contemporáneos a la época en la que se centra este estudio, la arquitectura no es más que otra forma de expresión de la sociedad: de su cultura, su política, su economía, e incluso de sus crisis. La elección de una u otra solución arquitectónica no se debe únicamente a una valoración artística, sino también cultural, política, económica, social, etc. Los pabellones españoles en las exposiciones internacionales y en la EIA son el espejo en el que se refleja la crisis resultante de la pérdida de las colonias, la incertidumbre política de los siglos XIX y XX, pero también el interés por restablecer las relaciones con América, y cómo no, la importancia del “otro”, de cómo España sería conocida e interpretada tanto en el extranjero como en territorio español.

La EIA, a pesar de sus limitaciones y necesidades de adaptar los cánones de los certámenes universales a su propia realidad, demuestra, de nuevo, la influencia determinante de las exposiciones universales. Como expliqué en el Capítulo I, el estilo más popular en dichas manifestaciones fue el historicista, a pesar de las innovaciones proporcionadas por los avances industriales. España, tanto dentro como fuera de su territorio seguirá los cánones establecidos en las capitales europeas: es decir, la arquitectura ecléctica basada en el historicismo. Esta actitud

tomará forma tanto en los pabellones de España en las Exposiciones Universales, como en las Exposiciones Internacionales celebradas en España (Barcelona y Zaragoza). Y Sevilla, desde su primer proyecto en 1912, hará lo propio: la Plaza de América es un recordatorio de los pabellones españoles llevados al extranjero, en los que se hizo hincapié en la imagen más intelectual de España.

La Plaza de España, a través de la técnica del *collage*, elaborará una iconografía que pretenderá incluir las manifestaciones artísticas de toda la geografía española, para conseguir así, una imagen de la identidad española. En este caso, esta iconografía arquitectónica basada en la suma de los monumentos de mayor importancia en España nos habla del deseo de la unificación de España como respuesta ante la pérdida de las Colonias y ante la desmembración anunciada por los nacionalismos. Es decir, una arquitectura en clave regeneracionista que no habla exclusivamente al “otro”, al extranjero, sino también al espectador español, que podría sentirse identificado con esta nueva imagen de una España unitaria.

Una vez explicada la EIA dentro del contexto de las Exposiciones Universales cabe someramente señalar el éxito de la misma. Manteniendo el hilo conductor de esta Tesis, es decir, la influencia de las exposiciones universales y el reto del acercamiento entre España y América, se podrían sugerir dos conclusiones bastante diferentes. En primer lugar, considero que la regionalización de los eventos internacionales fue un éxito, especialmente si tenemos presente el segundo plano de 1925 de González, en el que tanto el urbanismo como la arquitectura seguían de cerca los lineamientos ensayados en París o St. Louis, adaptándolos a la peculiar fisonomía del emplazamiento de la EIA. En este sentido, la planificación en dos sectores unidos por la Avenida de la Raza (no ya de las Naciones), el interés por mantener una composición triangular con la Plaza de España en el vértice, a imagen y semejanza del Palacio del Trocadero francés, así como el hecho de utilizar la arquitectura historicista, incluso en clave regionalista, todo ello habla del éxito de la

influencia de las Exposiciones Universales adaptada a una Exposición Iberoamericana.

Por lo tanto, el hecho de no haber otorgado protagonismo a la exhibición de los avances industriales no debe ser entendido como un fracaso, sino como una adecuación a los objetivos de la EIA. De esta manera se hizo hincapié en otros valores de mayor importancia tanto para España como para América, es decir, el énfasis en la “espiritualidad”, el comercio y el arte.

En relación con América, el resultado final no resulta tan favorable. De hecho, el énfasis en las nuevas relaciones basadas en un neoimperialismo “espiritual” no deja de ser bastante llamativo. Sobre todo si tenemos en cuenta la posición tan retrasada de España en relación con el resto del mundo occidental. De hecho, la caída de la dictadura de Primo de Rivera y más tarde, de la República, pondrán de nuevo de relieve la fragilidad de las relaciones gubernamentales entre España y América, que si habían estado teñidas de un tono conservador panhispanista durante la época que he estudiado, bajo la dictadura de Franco fueron todavía más retrógradas. Las relaciones entre España y América no salieron reforzadas de la EIA: ni siquiera los edificios permanentes sirvieron de “ancla” de un posible panhispanoamericanismo. Por lo tanto, en ese sentido, el certamen fue un gran fracaso. Desde el punto de vista local, analizado por los investigadores e historiadores sevillanos, se puede destacar también que la EIA no hizo mucho por Sevilla, que, paralizada tras las obras de la exposición no supo qué hacer con tanta mano de obra ni con tanta arquitectura monumental, decidiendo derribar gran parte de los vestigios de dicho certamen, uniéndose así, de manera local, a la crisis internacional de 1929.

Sobre la arquitectura que sobrevivió tanto a las crisis como a la modernización de la ciudad cabría señalar dos comentarios más. Por un lado, el hecho de que el Municipio haya mantenido en pie construcciones de la talla de la Plaza de España y América, demuestra el gran valor concedido a las obras de

Aníbal González de los años veinte del siglo pasado. Sin embargo, estas obras tan sólo están valoradas en su sentido más material, más artístico, más estético, olvidando, de esta manera, la importancia crucial del contexto en el que fueron construidas. A pesar de las investigaciones realizadas entre 1979 y 1992, se puede afirmar que la mayoría de los visitantes no saben mucho sobre los ideales de acercamiento entre España y América, y mucho menos del espíritu neoimperialista de la misma.

Del mismo modo ha sucedido con los pabellones americanos, especialmente con aquellos – la mayoría – que no albergan instituciones diplomáticas y que hoy en día forman parte de la Universidad de Sevilla. Dado que el contexto fue condenado al olvido, el visitante no alcanza a comprender por qué el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla tiene dos serpientes emplumadas enmarcando la puerta de entrada, y sobre el arquitrabe las leyendas de “México” y “Por mi raza hablará el espíritu”.

Evidentemente, el contexto no le resta importancia al valor arquitectónico de estos edificios. Sin embargo, considero que tanto el visitante hispalense como el turista, “el otro”, podrían disfrutar de una visión mucho más completa si entendieran mejor el marco en el que la EIA fue concebida. Pero la falta de información no es óbice para concluir que, a pesar de esa lacra, hay ciertos elementos de la EIA que siguen seduciendo al visitante por su originalidad y belleza, como la Plaza de España, marco perfecto incluso para una Guerra de las Galaxias.

Bibliografía

- Alcorta, Santiago (1890) *La República Argentina en la Exposición Universal de París de 1889* (París: n.p.).
- Alfonso Rincón, Manuel (1992) *Sevilla y su Exposición, 1929* (Sevilla: Ábaco).
- Alfonso, Luís (1878) *La Exposición del Centenar: noticia del Certamen Universal de Filadelfia en 1876* (Madrid: n.p.).
- Altamira, Rafael (1916) *Cuestiones internacionales: España, América y los Estados Unidos* (Madrid: Real Academia de Jurisprudencia y Legislación).
- (1924) "Resultados generales en el estudio de la historia colonial americana: criterio histórico resultante", en *Congres Internacional des Americanistes* (La Haya: n.p.) 423-235.
- (1927) *Cómo concibo yo la finalidad del hispanoamericanismo* (Madrid: Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español).
- Alva Martínez, Ernesto (1994) *Restauración y remodelación en la arquitectura mexicana* (México: Comex).
- Álvarez Junco, José (2001) *Mater Dolorosa* (Madrid: Taurus).
- Álvarez y Amoroso, Manuel Aníbal (1910) *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Manuel Aníbal Álvarez Amoroso, el 17 de abril de 1910. Tema: Lo que pudiera ser la Arquitectura Española Contemporánea* (Madrid: Academia de Bellas Artes).
- Amábilis, Manuel (1929) *El pabellón de México en la exposición iberoamericana de Sevilla* (México: Talleres gráficos de la Nación).
- (1937) *Mística de la Revolución Mexicana* (México: n.p.).
- (1956) *La arquitectura precolombina en México* (México: Orión).
- (1975) *Los Atlantes en Yucatán* (México: Orión).

- Amador de los Ríos, José (1859) *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Recepción pública de José Amador de los Ríos* (Madrid: Academia de Nobles Artes).
- Anda Alanís, Enrique X. de (1997) “El Déco en México: Arte de coyuntura”, en VV.AA., *Art Déco. Un país nacionalista. Un México cosmopolita* (México: Museo Nacional de Arte, INBA).
- Andia, Beatrice de (1991) *Le 16^e. Metamorphose des trois villages* (Paris : Delegation a l'action artistique de la Ville).
- Andrade Jasso, Edgar y Pablo Castillo Reyes (1989) *Relaciones consulares y diplomáticas. México y España. Siglo XX* (México: Archivo histórico y diplomático mexicano).
- Appelbaum, Nancy P. et al. (2003) *Racial Nations* (Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press).
- Ardao, Arturo (1992) *España en el origen del nombre América Latina* (Montevideo: Biblioteca de Marcha).
- Arroyo, César E. (1929) *México en 1935* (París: Le Livre Libre).
- Asquerino, Eduardo (1859) “La Liga y la Exposición Hispano-Americana”, *La América*, n. 21, Tomo II, 8 de Enero, 3.
- Assassin, Silvie (1992) *Séville, L'Exposition Ibéro-Américaine 1929-1930* (París: Norma et Institut Français d'Architecture).
- Auerbach, Jeffrey A. (1999) *The Great Exhibition of 1851. A Nation on Display* (London: Yale University Press).
- Babelon, Jean-Pierre et al. (2005) *Les Expositions Universelles à Paris de 1855 à 1937* (Paris: Action Artistique de la Ville de Paris).
- Baigini, Hugo E. (1992) “El Cuarto Centenario de la empresa colombina”, *Herencia Cristiana*, <http://www.angelfire.com/extreme/genio/1892.html> (15/02/07)

- Benevolo, Leonardo (1971) *History of Modern Architecture*, translated from the Italian by H.J. Landry (London: Routledge and K. Paul) 2 v., originally published as *Storia dell'architettura moderna*, 3.ed, Bari: Laterza, 1966.
- Benjamin, Walter (2005 [1939]) *Libro de los Pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (Madrid: Akal) publicado originalmente como *Das Passagen-Werk*, 1982, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bernabeu, Salvador (1987) *1892. El cuarto centenario del descubrimiento de América* (Madrid: CSIC).
- (1992) "Del IV Centenario de Colón al encuentro de dos mundos", *América* 92, <http://usuarios.lycos.es/Onuba/AP200.htm> (15/02/07).
- Bernal, Antonio; Arenas, Carlos (1992) "Sevilla, el difícil despegue de una ciudad provinciana", en *Las ciudades españolas en la modernización de España. Los decenios interseculares. VIII coloquio de historia contemporánea de España*, dirigido por M. Tuñón de Lara (Madrid: Siglo XXI).
- Blancarte, Roberto (1994) *Cultura e identidad nacional* (México: CONACULTA).
- Blot-Wellens, Camilla y Begoña Soto (2005) "Proyectos y experiencias. Producción cinematográfica al servicio de la propaganda política. El legado del Patronato Nacional de Turismo", *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año XIII, n. 56, Diciembre, 112-113.
- Borrás, María Lluïsa (1971) *Doménech i Montaner, arquitecto del modernismo* (Barcelona: Polígrafa).
- Borri, C., "Scoperta dell'America" en *Dizionario de Storiografia*, <http://www.pbmstoria.it/dizionari/storiografia/lemmi/007.htm> (23/04/07).
- Botrel, Jean-François (2003) "Juan Valera, directeur de "El Centenario" (1892-1894), en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (Alicante) <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=10587&portal=53> (23/04/07).

- Braojos Garrido, Alfonso (1992) *Alfonso XIII y la Exposición iberoamericana de Sevilla de 1929* (Sevilla: Universidad de Sevilla).
- (1994) "Prólogo", *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*, Eduardo Rodríguez Bernal (Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla), 15-18.
- Bravo, Luís (1890) *América y España en la Exposición Universal de París de 1889*, (París: Paul Dupont).
- Brisse, Léon, Baron (1859) *Album de L'Exposition Universelle* (Paris: Bureaux de Labeille Imperiale) Tomo I.
- Bueno Fidel, María José (1987) *Arquitectura y nacionalismo. Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX* (Málaga: Universidad de Málaga).
- Bueno Sánchez, Gustavo (2006) "Congreso Internacional de Americanistas, 1875-2006", <http://www.filosofia.org/ave/001/a051.htm> (23/04/07).
- Burgos, Antonio et al. (1979) *El Coliseo de Sevilla. Cincuenta años después de la Exposición Iberoamericana. Semblanza de una época* (Sevilla: Banco de Vizcaya).
- Cabello Lapiedra, Luís María (1917) *La casa española: consideraciones acerca de una arquitectura nacional* (Madrid: n.p.).
- Cacho Viu, Vicente (1997) *Repensar el noventa y ocho* (Madrid: Biblioteca Nueva).
- Calvo Texeira, Luis (1992) *Universal Exhibitions, the World in Seville. Expo '92* (Sevilla: Labor).
- Canogar, Daniel (2000) *Pabellones españoles en las Exposiciones Universales* (Madrid: El Viso).
- Carranza, Antonio (1929) "Evocación en el Pueblo Español", *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, Año 1, 11 de agosto, nº 22, 24.
- Castro y Serrano, José de (1863) *España en Londres: correspondencias sobre la Exposición Universal de 1862* (Madrid: n.p.).

- Castro-Klarén, Sara and John Charles Chasteen (2003) *Beyond Imagined Communities. Reading and Writing the Nation in Nineteenth-century Latin America* (Washington: The John Hopkins University Press).
- Catálogo General de la Exposición Histórico-Europea* (1893) (Madrid, n.p.).
- Cebrián, Juan C. et al. (1926) *Nuestra raza es española (ni latina ni íbera). La exposición Hispanoamericana de Sevilla y el porvenir de la raza* (Madrid: E. Maestre).
- Céspedes, José María (1893) *La Doctrina Monroe* (La Habana: n.p.).
- Chueca Goitia, Fernando (2001 [1965]) *Historia de la arquitectura española. I: Edad antigua y media* (Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, COAM).
- (1981) *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra* (Madrid: Dossat).
- Ciáurriz, Narciso (1929) *Origen y trabajos de la Exposición Ibero-Americana* (Sevilla: Tipografía Española).
- Coe, Michael D. (2005) *The Maya* (London: Thames and Hudson).
- Collini, Stefan (2006) *Absent Minds: Intellectuals in Britain* (Oxford: Oxford University Press).
- Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992 (1992) *Colección Viejas Postales de Sevilla, n. 11, Exposición Iberoamericana de 1929* (Sevilla: Tabapress).
- Comisión Ciudadana para la Conmemoración del Centenario de la Exposición Universal de Barcelona del año 1888 (1988) *Exposición Universal de Barcelona: libro del Centenario, 1888-1988* (Barcelona: L'Avenç).
- Comisión de la EIA (1925 a) *Informe de la Comisión permanente relativo al contenido de la Exposición aprobado por el Comité de la Exposición Ibero Americana*, legajo de documentos originales. Citado del AGA (9) 9.03-51/3478, Anexo 5.
- (1925 b) *Concurrencia de las naciones americanas*, legajo de documentos originales. Citado del AGA (9) 9.03-51/3478, Anexo 1.

- (1925 c) *Propaganda de la Exposición en la prensa*, legajo de documentos originales. Citado del AGA (9) 9.03-51/3478, Anexo 4.
- Comisión General Española (1892) *Real Decreto de 21 de abril de 1892, creando la Comisión General Española para la Exposición universal de Chicago y Real Orden de 14 de mayo del mismo año, aprobando el Reglamento para el régimen de la indicada comisión general y para el de las provinciales* (Madrid: Ricardo Rojas).
- Comité de la Exposición (1929) *Cabalgata histórica de la raza hispanoamericana organizada por el Comité de la Exposición* (Sevilla: Exposición Iberoamericana).
- Congreso Internacional de Americanistas (1894) *Congreso Internacional de Americanistas. Actas de la novena reunión, Huelva, 1892* (Madrid: Tipografía de los hijos de M.G. Hernández).
- Congreso Social y Económico Hispano-Americano (1900) *Congreso Social y Económico Hispano-Americano, Guía Oficial* (Madrid: n.p.).
- Conmemoración del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América. Documentos oficiales* (1891) (Madrid: n.p.).
- Coroleu, José *et al.* (1889) *Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona. Ateneo de Barcelona* (Barcelona: n.p.).
- Cortázar y Larrubia, Daniel de (1878) *Memoria acerca de la Exposición Universal de Filadelfia en 1876* (Madrid: Perojo).
- Costa, Joaquín (1868) *Ideas apuntadas en la Exposición Universal de 1867 para España y para Huesca* (Huesca: n.p.).
- Cravotto, Mauricio (1927) *Memoria del Pabellón de Uruguay para la EIA*, legajo de documentos originales. Citado del AHMS: Caja 90, microfilm rollo 715).
- Crespo Gallego, Hilario (1930) *En el Día de la Raza, que es el día del amor, España y América, cumpliéndose los designios de la Historia, se abrazan* (Madrid: n.p.).

- Darío, Rubén (1898) “El triunfo de Calibán”, *El Tiempo* (Buenos Aires) 20 Mayo 1898, reproducido en <http://www.fflch.usp.br/dcp/docentes/bernardo/cursos/Dar%C3%ADo,%20Rub%C3%A9n.pdf> (recuperado el 03/10/07)
- Davies, John (2001) “Londres, L’exposition internationale de Londres en 1851, 150 ans après”, en *Colloque du Symposium Les Effets Durables de l’Ephémère* (París: Bureau International des Expositions).
- Delegados General y Técnico (1893) *Catálogo de la Exposición Histórico-Americana de Madrid, 1892* (Madrid: n.p.).
- Délégation a l’action artistique de la Ville de Paris (1981) *Gabriel Davioud, architecte de Paris. Catalogue* (Paris : Caisse nationale des monuments historiques et des sites)
- Dent Coad, Emma (1995) “Catalan Modernist Architecture: Using the Past to Build the Modern”, en Labanyi, Jo, *Spanish Cultural Studies: an Introduction: the Struggle for Modernity* (Oxford: Oxford University Press) 58-61.
- Díaz y de Ovando, Clementina (1990) *Memoria de un debate (1880). La postura de México frente al patrimonio arqueológico nacional* (México: UNAM).
- Díaz y Pérez, Nicolás (1872) *Memoria acerca del anteproyecto de la Exposición Universal de Madrid para 1874* (Madrid: n.p.).
- Domènech i Montaner, Lluís (2002 [1878]) “En busca d’una arquitectura nacional”, *La Renaixença*, año VIII, n.4, v. 1, 149-160, reproducido en DC: Revista de crítica arquitectónica, n. 7 (2002), 69-79, https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/2137/1/07.antologia_en_busca_de.pdf (recuperado el 03/01/07).
- Donaldson, Thomas Leverthon (1842) *Preliminary Discourse pronounced before the University Collage of London upon the Commencement of a Series of Conferences on Architecture* (London: University Collage).

- Dunn, W.E. (1920) "The Post-War attitude of Hispanic America toward the United States", *The Hispanic American Historical Review*, v. 3, n. 2, May, 177-183.
- Editorial de *El Diario Ilustrado* (1927) *El Diario Ilustrado*, Chile, 21 de agosto, legajo de documentos originales, citados del AHMS, caja 87, rollo 713).
- Eisenberg, Daniel (1999) "Balance del Cervantismo de Francisco Rodríguez Marín", *Actas del Coloquio "Cervantes en Andalucía"* (Estepa: 54-64) <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/cervantes/BALANCE.htm> (15/02/07).
- Espina, Concha (1929) "Las tres carabelas" en VV.AA., *Iberoamérica. Álbum dedicado a la Exposición Iberoamericana de Sevilla y a la Exposición Internacional de Barcelona. 1929-1930* (New York: International Telephone and Telegraph Corporation).
- Esteve Secall, Rafael y Rafael Fuentes García (2000) *Economía, historia e instituciones del turismo en España* (Madrid: Pirámide).
- ETSA, COAM (1985) *Las exposiciones universales* (Madrid: ETSA-COAM).
- Exposición Internacional de Barcelona (1929) *Guía Oficial* (Barcelona: Rudolf Mosse Ibérica).
- Exposición Iberoamericana (1925) *Programa de la Exposición Iberoamericana* (Sevilla: n.p.).
- (1927) *Programa de la EIA* (Sevilla: n.p.).
- (1929) *Catálogo Oficial de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929-1930* (Barcelona: Joaquín Horta).
- Fell, Claude (1989) *José Vasconcelos, los años del águila, 1920-1925* (México: UNAM- IIE).
- Fernández, Martha (2006) "El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Su rescate y restauración", *Boletín Informativo Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, 24/11/2006), http://www.esteticas.unam.mx/boletin_imagenes/dearchivos/dearch_fernandez01.html (2/5/2007).

- Fernández, Teodosio (2000) *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente a 1898* (Santander: Universidad de Cantabria).
- Fernández Álvarez, Manuel (1956) *Aportaciones a la historia del turismo en España* (Madrid: n.p.).
- Fernández Casanova, Adolfo (1899) *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Arturo Mérida y Alinari, el 8 de octubre de 1899. Tema: Causas de la decadencia de la arquitectura y medios para su regeneración. Contestación de Adolfo Fernández Casanova* (Madrid: n.p.).
- Fernández de los Ríos, Ángel (1878) *La exposición Universal de 1878* (Madrid: English y Gras editores).
- Fernández Pesquero, Javier (1931) *Los graves problemas de América o lo que la cobardía calla en América: estudio crítico analítico descriptivo de la actual situación de América en relación con su porvenir* (Barcelona: n.p.).
- Fernández Soler, Manuel (1900) *París, 1900: Visita a la Exposición Universal, a sus monumentos, parques, museos* (Madrid: n.p.).
- Figuerola Alcorta, José *et al.* (1925) *Sevilla y la Exposición Ibero Americana* (Buenos Aires : n.p.).
- Findling, John E. (1990) *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988* (New York: Greenwood Press).
- Forcadell Álvarez, Carlos (2005) *La modernidad y la Exposición hispano-francesa de Zaragoza en 1908* (Zaragoza: Artes Gráficas con otro color).
- Fox, Inman E. (1988) *Ideología y política en las letras de fin de siglo, 1898* (Espasa: Madrid).
- Fusco, Renato de (1970) *Arquitectura como mass médium* (Barcelona: Anagrama).
- Gaillard, Marc (2003) *Paris. Les Expositions Universelles de 1855 à 1937* (Paris: Les Presses Franciliennes).

- Gallo, Ezequiel (1986) "Argentine, Society and politics, 1880-1916", en *The Cambridge History of Latin America*, editado por Bethell, Leslie (Cambridge: Cambridge University Press) Volume V, 159-393.
- Gamboa, Pablo (1992) "El primer tesoro de los Quimbayas", *Credencial Historia* (23/04/07) (<http://www.banrep.gov.co/blavirtual/credencial/junio1992/junio.htm>).
- Gamio, Manuel (1916) *Forjando Patria. Pro nacionalismo* (México: Porrúa).
 ----- (1966 [1948]) *Consideraciones sobre el problema indígena* (México: Instituto Indigenista Interamericano).
- García Blanco, Manuel (1964) *América y Unamuno* (Madrid: Gredos).
- García Llansó, Antonio (1888) *La primera Exposición universal española* (Barcelona: n.p.).
- García Pazos, Román Eloy (1901) *Memoria de la visita a la Exposición Universal de París de 1900* (Salamanca: n.p.).
- Garza, Mercedes de la (2001) "Las fuerzas sagradas del universo maya" en VV.AA. *Los mayas del período clásico* (México: CONACULTA) 101-131.
- Gristwood, Anthony (1999) "Commemorating empire in twentieth-century Seville" en Gilbert, David and Felix Driver, *Imperial Cities. Landscape, Display and Identity* (Manchester: University Press).
- Gilmore Holt, Elisabeth (1981) *The Art of All Nations, 1850-1873. The Emerging Role of Exhibitions and Critics* (Princeton: Princeton University Press).
- Goicoechea, Antonio (1928) *La obra pasada y la actual de España en América* (Montevideo: Centro Gallego de Montevideo).
- González, Luís (1981) "El periodo formativo", *Historia mínima de México* (México: El Colegio de México).
- González Álvarez-Osorio, Aníbal (1911) "Memoria", *La Exposición*, n. 4, 24 de septiembre (n. pag.).

- (1969 [1924]) "Concurso de obras. Plaza de España, Torres Norte y Sur. Memoria", Septiembre, recogido en Pérez Escolano, Víctor, Cuaresma, Auxiliadora, "La arquitectura de Aníbal González", *Hogar y Arquitectura*, Madrid, n. 82, mayo-junio, 125-126.
- (1969 [1913]) "Estética urbana", *El liberal*, 4 de febrero, recogido en Pérez Escolano, Víctor, Cuaresma, Auxiliadora, "La arquitectura de Aníbal González", 119.
- (1969 [1913]) "La casa sevillana", *El Liberal*, 11 de febrero, recogido en Pérez Escolano, Víctor, Cuaresma, Auxiliadora, "La arquitectura de Aníbal González", 121.
- (1969 [1913]) "Plano General de la ciudad", *El Liberal*, 6 de febrero, recogido en Pérez Escolano, Víctor, Cuaresma, Auxiliadora, "La arquitectura de Aníbal González", 120.
- y José Andrés Vázquez (1969 [1929]) "Entrevista con Aníbal González. El genial alarife sevillano", *Unión patriótica*, 6 de febrero, recogido en Pérez Escolano, Víctor, Cuaresma, Auxiliadora, "La arquitectura de Aníbal González", 118.
- González Rojas, Mariano (1928) *Memoria del Pabellón de Almería*, legajo de documentos originales. Citado del AHMS, Caja 86, Rollo 712.
- Gounod, Charles et al. (1887) "Protestation contre la Tour de M. Eiffel à M. Alphand, directeur des travaux de l'Exposition", *Le Temps*, 14 février 1887, http://ml.hss.cmu.edu/courses/mjwest/Contre_Tour_Eiffel.htm (recuperado 04/10/07).
- Gournay, Isabel (1985) *The New Trocadero* (Paris: Institute Français d'Architecture).
- Graciani, Amparo (1998) *El pabellón de México en la Sevilla de 1929. Evocaciones históricas y artísticas* (Sevilla: Universidad de Sevilla).
- Grammatico, Gabriel et al. (2005) *Marruecos y España. Una historia común* (Granada: Fundación el Legado Andalusi).

- Granados, Aimer y Carlos Marichal (2004) *Construcción de las identidades latinoamericanas. Ensayos de historia intelectual, siglos XIX y XX* (México: El Colegio de México).
- Guía del centenario del Quijote* (1905) (Madrid: n.p.).
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (1995) *La imagen romántica del legado andalusí*, Catálogo de Exposición (Granada: Legado Andalusí).
- (2003) *La pintura argentina: identidad nacional e hispanismo, 1900-1930* (Granada: Editorial Universidad de Granada).
- (1995) "Martín Noel en el contexto Iberoamericano. La lucidez de un precursor", en *El arquitecto Martín Noel y su obra* (Sevilla: Junta de Andalucía) 17-39.
- Hale, Charles (1997) *Justo Sierra: un liberal del Porfiriato* (México: FCE).
- Hernández Mateo, Francisco Daniel (1997) *La búsqueda de la modernidad en la arquitectura española (1898-1958). Medio siglo de eclecticismo* (Córdoba: Universidad de Córdoba).
- Hernando, Javier (1989) *Arquitectura en España, 1770-1900* (Madrid: Cátedra).
- Hitchcock, Henry Russell (1958) *Architecture, nineteenth and twentieth centuries* (Harmondsworth: Penguin Books).
- Hobsbawm Eric J. (2003) *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Hoskins, Halford L. (1921) "French views of the Monroe Doctrine and the Mexican Expedition", *The Hispanic American Historical Review*, V. 4, n. 4 (November) 677-689.
- Inman, Samuel Guy (1921) "The Monroe Doctrine and Hispanic America", *The Hispanic American Historical Review*, v. 4, n. 4 (November) 635-676.
- Isac, Ángel (1987) *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919* (Granada: Diputación Provincial de Granada).
- Jardón y Perissé, Fernando (1903) *La Doctrina de Monroe* (Madrid: n.p.).

- Jiménez, Víctor (2003) *Carlos Obregón Santacilia, pionero de la arquitectura mexicana* (México: CONACULTA, INBA).
- Klein, Julius (1920) "The Monroe Doctrine as a Regional Understanding", *The Hispanic American Historical Review*, v. 4, n. 2, May, 248-255.
- Krauze, Enrique (1987) *Reformar desde el origen: Plutarco Elías Calles* (México: FCE).
- Labra, Rafael María de (1906) *La política hispano-americana* (Madrid: n.p.).
- (1915) *El problema Hispano-Americano: extracto taquigráfico del discurso inaugural del curso académico ateneísta de 1915-16* (Madrid: n.p.).
- Laguillo, José (1921) "Panamericanismo, la Exposición y los Congresos", *El Liberal*, 6 de mayo, legajo de documentos originales. Citado del AHMS, caja 32, rollo 655.
- (1979) *Memorias. Veintisiete años en la dirección de El Liberal de Sevilla: 1909-1936* (Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla).
- Larrain, Jorge (2000) *Identity and Modernity in Latin America* (Cambridge: Polity Press).
- León Suárez, José (1929) *Mitre y España. A propósito de la EIA de Sevilla* (Madrid: n.p.).
- Liernur, Jorge Francisco (2001) *La arquitectura de la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).
- Liévano Aguirre, Indalecio (1971) *Bolivarismo y Monroísmo* (Caracas: Biblioteca Venezolana de Historia).
- López Guzmán, Rafael (2000) *Arquitectura mudéjar* (Madrid: Cátedra).
- Magariños, Santiago (1926) *Panhispanismo: su trascendencia histórica, política y social* (Barcelona: Editorial Científico-Médica).
- Maíz, Claudio (2003) *Imperialismo y cultura de la resistencia. Los ensayos de Manuel Ugarte* (Buenos Aires: El Corredor Austral).
- Manzanares de Cirre, Manuela (1971) *Arabistas españoles del siglo XIX*, (Madrid:

- Instituto Hispano Árabe de Cultura).
- Mariscal, Federico Ernesto (1970) *La patria y la arquitectura nacional* (México: n.p.).
- Mar-Molinero, Clare and Angel Smith (1996) *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula. Competing and Conflicting Identities* (Oxford: Berg).
- Marqués de Marianao (1910) *Consideraciones acerca de la necesidad del fomento del turismo como fuente de riqueza nacional mediante la formación del gran "Circuito Español"* (Barcelona: n.p.).
- Mas, Francisco de A. (1910) *Las Exposiciones universales e internacionales. Su estudio económico y administrativo* (Barcelona: n.p.).
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1905) *Discurso acerca de Cervantes y el Quijote, leído en la Universidad Central en 8 de Mayo de 1905* (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos).
- Mier, Sebastián B. (1901) *México en la Exposición Universal Internacional de París, 1900* (París: n.p.).
- Montaner, José María (1985) "La búsqueda de una arquitectura nacional", *A&V*, nº 3, 60.63.
- Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. Obra cultural (1987) *La Exposición Iberoamericana de 1929: fondos de la Hemeroteca Municipal de Sevilla* (Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla).
- Morales Pazos, Juan David (2004) "Bachue. Serpiente celeste", <http://www.observatorio.unal.edu.co/arqueoastronomia/articulos/bachue.pdf>, (recuperado el 27 de febrero de 2007).
- Morote, Luis (1997 [1900]) *La moral de la derrota*, introd. De Juan Sisinio Pérez Garzón (Madrid: Biblioteca Nueva).
- Morton, Patricia A. (2000) *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris* (London: Emit Press).
- Navarro Reverter, Juan (1875) *Del Turia al Danubio. Memorias de la Exposición Universal de Viena, por Juan Navarro Reverter, Ingeniero Jefe del Cuerpo de*

- Montes, Jurado de España* (Valencia: n.p.).
- Navascués Palacio, Pedro (1985) "Regionalismo y arquitectura en España, 1900-1930", *A&V*, nº 3, 28-35.
- Needler, Martin C. (1977) *An Introduction to Latin American Politics. The Structure of Conflict* (New Jersey: Prentice-Hall).
- Nieto Alcaide, Víctor (1989) "Renovación e indefinición estilística", en Nieto Alcaide, Víctor, Alfredo J. Morales y Fernando Chueca, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599* (Madrid: Cátedra), 14-83.
- y Alicia Cámara Muñoz (2000) *El arte colonial en Hispanoamérica* (Madrid: Historia 16).
- Noel, Martín (1926 a) *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana* (Buenos Aires: n.p.).
- (1926 b) "Discurso de Martín Noel", *Raza Española*, n. 85-86, 59-64.
- (1926 c) "Discurso de Martín Noel agradeciendo el banquete-homenaje que le ofrendó Buenos Aires a su partida para España", *Raza Española*, n. 85-86, 51-56.
- (1929) *España vista otra vez* (Madrid: España).
- Noghès, M. Gilles (2001) "Les Effets Durables de l'Ephémère" en *Colloque du Symposium Les effets durables de l'éphémère* (París: Bureau International des Expositions).
- Obregón Santacilia, Carlos (1952) *Cincuenta años de arquitectura mexicana. 1900-1950* (México: Patria, Colección Cultura para todos).
- Oliveira Lima, Manuel de (1921) "Pan Americanism and the League of Nations", *The Hispanic American Historical Review*, v. 4, n. 2, May, 147-239.
- Ortiz Gaitán, José (1992) "Políticas culturales en el Régimen de Plutarco Elías Calles y en el Maximato", *Arte y Coerción*, I Coloquio de Historia del Arte (México: IIE, UNAM).
- Ortiz, Fernando (1910) *La reconquista de América* (París: Librería Pollendorff).

- Palacios, Antonio (1926) *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Antonio Palacios y Ramilo* (Madrid: Talleres Voluntad).
- Pan-Montojo, Juan, ed., (1998) *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo* (Madrid: Alianza).
- (1998) "El atraso económico y la regeneración", en *Más se perdió en Cuba...* (1998), 261-334.
- Patetta, Luciano (1975) *L'Architettura dell'Ecllettismo. Fonti, Teorie, Modelli 1750-1900* (Milán: Gabriele Mazzotta).
- Patronato Nacional de Turismo (1929) *La inauguración de la Exposición Iberoamericana* (Filmoteca Nacional, A-9933).
- Peña-Ruiz, Henri y Jean Paul Scot (2002) *La política en Víctor Hugo: Cartas a España, Cuba y México* (Madrid: Ediciones del Laberinto)
- Pérez Escolano, Víctor *et al.* (1995) *El arquitecto Martín Noel y su obra* (Sevilla: Junta de Andalucía).
- (1996) *Aníbal González* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla).
- (2002) *Aníbal González, Arquitecto. Cincuenta imágenes de su obra. Catálogo de Exposición* (Sevilla: Adalid).
- Pérez Mendiola, Mariana, ed., (1996) *Bridging the Atlantic. Toward a Reassessment of Iberian and Latin American Cultural Ties* (Albany: State University of New York Press).
- Perón, Juan (1947) *Discurso del Presidente de la Nación Argentina, pronunciado en la Academia Argentina de las Letras con motivo del Día de la Raza y como homenaje en memoria de Don Miguel de Cervantes Saavedra en el cuarto centenario de su nacimiento* (Madrid: Publicaciones españolas).
- Pike, Fredrick B. (1971) *Hispanismo, 1898-1936. Spanish Conservatives and Liberals and their Relations with Spanish America* (London: University of Notre Dame Press).

- Pi-Suñer, Antonia (1985) *México y España durante la República restauradora* (México: Secretaría de Relaciones Exteriores).
- Pla, José (1928) *La misión internacional de la Raza Hispánica* (Madrid: Javier Morata).
- Planas Suárez, Simón (1924) *La Doctrina Monroe y la Doctrina de Bolívar, los grandes principios de la política internacional americana* (La Habana: n.p.).
- Pleguezuelo, Alfonso (1989) *Azulejo sevillano* (Sevilla: Padilla).
- (2002) "La Plaza de España, compendio de los barrios vidriados sevillanos", en Equipo Técnico de la Escuela Taller Plaza de España, *Técnicas y fórmulas aplicadas a la reproducción de los elementos cerámicos de la Plaza de España* (Sevilla: Ayuntamiento) 9-19.
- Puig y Valls, Rafael (1894) *Viaje a América, Estados Unidos: Exposición Universal de Chicago, México y Puerto Rico* (Barcelona: n.p.).
- Quesada, Ernesto (1900) *Nuestra raza. Discurso pronunciado el 12 de octubre de 1900* (Buenos Aires: n.p.).
- Rada y Delgado, Juan de Dios de la (1882) *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del S. Juan de Dios de la Rada y Delgado. Tema: Cuál es y debe ser el carácter propio y distintivo de la arquitectura en nuestro siglo* (Madrid: Academia de la Historia).
- Redondo y Rodino, Juan (1905) *La exposición universal de San Luís: conferencia en Madrid* (Madrid: n.p.).
- Reig, Mercedes (1985) "La polémica regionalista", *A&V*, nº 3, 36-37.
- Renan, Ernest (1882) "Qu'est ce que une nation?", Conference fait en Sorbonne, le 11 mars 1882, reproducido en http://ourworld.compuserve.com/homepages/bib_lisieux/nation04.htm (recuperado 04/10/07).

- Reyes Palma, Francisco (1984) *Historia Social de la educación en México. Un proyecto cultural para la integración nacional. Periodo de Calles y el Maximato, 1924-1934* (México: CIEDA, INBA-SEP).
- Reyes, Alfonso (1933) *Atenea Política* (Santiago de Chile: Pax).
- Reyes, Rodolfo (1911) *España y América* (Ginebra: n.p.).
- Rimmel, Eugene (1878) *Souvenirs de L'Exposition Universelle de Paris, 1867* (Paris: Dentu).
- Ríos, Blanca de los (1926) "El arquitecto Martín Noel y los arquitectos hispánicos en la Exposición de Sevilla", *Raza Española*, n. 85-86, 47-50.
- Roberts, Stephen G. H. (2005) "Unamuno y la emergencia del intelectual moderno en España", en *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra II* (Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca) 255-276.
- *Hispanidad: Miguel de Unamuno's development of a polemical notion* (Forthcoming publication).
- Robertson, William Spence (1920) "Hispanic American Appreciations of the Monroe Doctrine", *Hispanic American Historical Review*, v. 3, 1-6.
- Rodó, José Enrique (1991 [1900]) *Ariel*, ed. Largo Carballo (Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe).
- Rodríguez Bernal, Eduardo (1994) *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929* (Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla).
- Rodríguez Caso (1909) *Bosquejo de un proyecto de Exposición Hispano-Americana, en Sevilla* (Sevilla: n.p.).
- Rodríguez Ruiz, Delfín y Alfredo Aracil (1998) *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno* (Madrid: Istmo).
- Rucabado, Leonardo y Aníbal González (1915-1916) "Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional", *La Construcción Moderna*, 20, 305-313; 8, 125-128; 9, 139-144; 10, 155-160; 11, 175-176.

- Ruiz Jiménez, Joaquín (1966) *Prólogo a Unamuno y América* (Asunción; Instituto Paraguayo de Cultura Hispánica).
- Rydell, Robert W. (1984) *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916* (Chicago: University of Chicago Press).
- (1992) *The Book of the Fairs. Materials about World's Fairs, 1834-1916, in the Smithsonian Institution Libraries* (USA: Smithsonian Institution Libraries).
- Sáenz, Carlos (1928) *Memoria Pabellón de Córdoba*, legajo de documentos originales. Citado del AHMS, Caja 86, Rollo 712.
- Sagnier i Villavecchia, Enric (1928) *Memoria del Pabellón de Barcelona*, legajo de documentos originales. Citado del AHMS, Caja 86, Rollo 712.
- Sainz de Morales, José (1929) "El encanto del Pueblo español", *Diario oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, n. 26.
- Salas, Nicolás (2004) *Sevilla en tiempos de la Exposición Iberoamericana. 1905-1930. La ciudad del siglo XX. 450 estampas históricas* (Sevilla: rd editores).
- San Román, Gustavo (2001) *This America We Dream of: Rodó and Ariel One Hundred Years on* (London: Institute of Latin American Studies).
- Sánchez Arcas, Manuel y Baltasar Hernández Briz (1928) *Memoria Pabellón de la Diputación de Castilla*, legajo de documentos originales. Citado del AHMS, Caja 86, Rollo 712).
- Sánchez Illán, Juan Carlos (2002) *La nación inacabada. Los intelectuales y el proceso de construcción nacional, 1900-1914* (Madrid: Biblioteca Nueva).
- Sánchez Mantero, Rafael *et al.* (1994) *La imagen de España en América, 1898-1931* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos).
- Sánchez Núñez, Pedro y Vicente Traver (1928) *Memoria Pabellón de la Diputación de Castilla la Vieja y León*, legajo de documentos originales. Citado del AHMS, Caja 86, Rollo 712.
- Sánchez Suárez, Alejandro (1994) *Barcelona, 1888-1929: modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada* (Madrid: Alianza).

- Sánchez-Ocaña, Vicente y Luís de Montserrat (1929) "Para el redactor jefe de *Estampa*, la Exposición es algo más importante que un espectáculo bonito", *Diario Oficial de la Exposición de Barcelona*, 7 de septiembre, 5.
- Santos, José Emilio de (1880) *España en la Exposición Universal celebrada en París en 1878* (Madrid: n.p.).
- Sawa, Miguel y Pablo Becerra (1905) *Crónica del Centenario del Don Quijote* (Madrid: n.p.).
- Schávelzon, Daniel (1988) *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910* (México: FCE).
- Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo (1926) *Proyecto de convocatoria para construir el pabellón mexicano en la EIA de Sevilla*, legajo de documentos originales. Citado del AHMS, sección XVIII, Caja 90, Rollo 715.
- Seitz, Frederic (2005) *Le Trocadero. Les Metamorphoses d'une Colline de Paris. Fonds des Expositions de la Bibliotheque Administrative de la Ville de Paris* (Paris: Belin).
- Sepúlveda Muñoz, Isidro (1994) *Comunidad cultural e hispano-americanismo, 1885-1936* (Madrid: UNED).
- (2005) *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo* (Madrid: Fundación Carolina y Marcial Pons).
- Serrano, Pedro (1920) *Hispanistas Mexicanos* (México: n.p.).
- Skidmore, Thomas E. and Meter H. Smith (1997) *Modern Latin America* (New York: Oxford University Press).
- Smith, Anthony D. (1996) "The Nation: Real or Imagined?" en *Nations and Nationalism*, 2 (3) 357-370.
- (1999) *Myths and Memories of the Nation* (New York: Oxford University Press).

- Solano Sobrado, María Teresa (1986) "Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla", *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea* (Madrid: UCM) VII, 163-187.
- Soriano Fuentes, Mariano (1868) *España artística e industrial en la Exposición Universal de 1867* (Madrid: n.p.).
- Souto Paz, José Antonio (1997) "La idea medieval de nación" en *Cuadernos de Derecho Público*, n.2, Septiembre-Diciembre, 117-139.
- Stewart, Watt (1930) "Argentina and the Monroe Doctrine, 1824-1828", *The Hispanic American Historical Review*, v. 10, n. 1, February, 26-32.
- Tello Peón, Berta (1994) *Arquitectura del Porfiriato* (México: UNAM, IIE).
- Tenorio-Trillo, Mauricio (1996) *Mexico at the World's Fairs. Crafting a Modern Nation* (London: University of California Press).
- Turner, Mark and Andrés Guerrero (2003) *After Spanish Rule. Postcolonial Predicaments of the Americas* (Durham and London: Duke University Press).
- Timoner Ruiz, Manuel (1896) *La lid universal: España en Francia, Proyecto para exhibir, en la Exposición universal convocada en París para 1889, el espectáculo tradicional de las corridas de toros sin efusión de sangre; cuadros típicos de costumbres españolas; el ganado boyal y caballar; los atributos del toreo desde el siglo X hasta la fecha, y factorías donde exponer a la venta los productos del suelo y de la industria de las principales provincias de España, servidas por un personal de ambos sexos con los trajes nacionales característicos de sus respectivas localidades* (Madrid: n.p.).
- Tito Acevedo, Jesús (1967) *Disertaciones de un arquitecto*, Prólogo de Justino Fernández (México: INBA).
- Toro, Alfonso de, editor (1997) *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica* (Frankfurt am Main: Vervuert Verlag).

- (2006) *Cartografías y estrategias de la Postmodernidad y la Postcolonialidad en Latinoamérica: Híbridez y globalización* (Madrid: Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert).
- Torres Balbás, Leopoldo (1919) "El estilo español y el verdadero casticismo", *La Construcción Moderna*, Año XVII, nº 1, 15 de enero, 20-21.
- (1928) *Memoria del Pabellón de Granada*, legajo de documentos originales. Citado del AHMS, Caja 86, Rollo 712).
- Toussaint, Manuel (1946) *Arte Mudéjar en América* (México: Porrúa).
- Trillo de Leyva, Manuel (1980) *La Exposición Iberoamericana de Sevilla: la transformación urbana de Sevilla* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla).
- Tzitsikas, Helen (1988) *El quijotismo y la raza en la generación del 98* (Buenos Aires: Plus Ultra).
- Ugarte, Manuel (1922) *Mi campaña hispanoamericana* (Barcelona: Cervantes).
- Unión Iberoamericana (1890-1926) *Revista La Unión Ibero-Americana* (Madrid: Unión Iberoamericana).
- (1897-1931) *Memorias de la Unión Ibero-Americana* (Madrid: n.p.).
- (1929) *Libro de Oro Iberoamericano. Catálogo oficial y monumental de la Exposición de Sevilla* (Santander: Unión Iberoamericana).
- (1934) *Estatutos y reglamentos de la Unión Ibero-Americana, sociedad fundada en 1885* (Madrid: Unión Iberoamericana).
- Unamuno, Miguel de (1898) "Méjico y no México" en "La raza y la lengua. Colección de escritos no recogidos en sus libros", *Obras completas*, v. 6 (1958) ed. Manuel García Blanco (Madrid: Afrodísio Aguado), 785-787.
- (1899) "El pueblo que habla español" en "La raza y la lengua..." (1958), 788-791.
- (1903) "Sobre el criollismo" en "La raza y la lengua..." (1958), 792-803.
- (1913) "Voces de Europa" en "La raza y la lengua..." (1958), 852-859.
- (1919) "Reciprocidad hispano-americana" en "La raza y la lengua..." (1958),

- 880-883.
- (1933) "Comunidad de la Lengua Hispánica" en "La raza y la lengua..." (1958), 912-921.
- (2005 [1895]) *En torno al casticismo*, ed. Jean-Claude Rabaté, Letras Hispánicas 582 (Madrid: Espasa Calpe).
- Urrutia, Ángel (1997) *Arquitectura Española Siglo XX* (Madrid: Cátedra).
- Valdeiglesias, Marqués de (1910) *Las fiestas del Centenario de la Argentina. Viaje de S.A.R. la Infanta Doña Isabel a Buenos Aires, Mayo de 1910* (Madrid: n.p.).
- Valera, Juan (1942) *Obras completas* (Madrid: Taurus).
- Valero de Tornos, Juan (1892) "Datos interesantes", *Revista de la UIA*, octubre, 18.
- (1901) *España en París en la Exposición Universal de 1900: estudio de costumbres sobre exposiciones universales* (Madrid: n.p.).
- Van Aken, Mark (1959) *Pan-Hispanism. Its Origins and Development to 1866* (California: University of California Publications in History).
- Varios prensa sobre el Centenario del Quijote* (1905, n.p.; n.p.).
- Vasconcelos, José (1962 [1916]) *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (México: UNAM).
- (1966 [1928]) *La raza cósmica* (México: Espasa Calpe Mexicana).
- (1998 [1938]) *El desastre* (México: Trillas).
- *et al.* (1929) *México y España. Opiniones de Vasconcelos, Alessio Robles, Puga y Akal, sobre el libelo de un sujeto de Tlalixcoyan, pidiendo el saqueo y la expulsión de los españoles* (México: n.p.).
- Vázquez, Julia y Carlos Sánchez (2002) "Trabajos de campo e itinerarios urbanos. El Parque de la Ciudadela de Barcelona", *Geocrítica* (Barcelona) <http://www.ub.es/geocrit/ciudadella.htm> (23/04/07).
- Vega y March, Manuel (1919) *Sentido orgánico de la profesión (de arquitecto)*. 8º Congreso Nacional de Arquitectos (Zaragoza: Salvador Hermanos).

- Vicuña, Gumersindo (1878) *Impresiones y juicio de la Exposición Universal de 1878*
(Madrid: n.p.).
- Villar Movellán, Alberto (1979) *Arquitectura del regionalismo en Sevilla, 1900-1935*
(Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla).
- Visentin, Chiara (2003) *L'Equivoco dell'Eclettismo. Imitazione e Memoria in Architettura* (Bologna: Pendragon).
- White, Trumbull and William Igleheart (1893) *The Worlds Columbian Exposition, 1893* with Introduction by Col. George R. Davies and Mrs. Potter Palmer
(Philadelphia: P.W. Ziegler & Co.).
- Wiarda, Howard J. (1984) *The Iberian-Latin American Connection. Implications for U.S. Foreign Policy* (Washington: Westview Press).
- Wit, Win (1983) *Grand Illusions. Chicago's World's Fair of 1893* (Chicago: Chicago Historical Society).
- Yllas y Vidal, Juan (1852) *Una ojeada a la exposición universal verificada en Londres*
(Barcelona: n.p.).
- Zea, Leopoldo (1965) *El pensamiento latinoamericano* (México: Pormaca).
- (1988) *Discursos desde la marginación y la barbarie* (Barcelona: Anthropos).
- y Adalberto Santana (2001) *El 98 y su impacto en Latinoamérica* (México: FCE).
- Zurano, Emilio (1930) *Alianza Hispanoamericana* (Madrid: n.p.).
- Zurita y Calafat, José (1916) *En tanto llega... la exposición hispanoamericana*
(Madrid: n.p.).

