



1 FUENTE DE LAS RANAS

LA CERÁMICA DEL PARQUE DE MARÍA LUISA¹

Por

ALFONSO PLEGUEZUELO
Universidad de Sevilla

Se me solicita en esta ocasión que abordemos un aspecto específico de nuestro parque: la cerámica, asunto de mucha más trascendencia de la que probablemente sea capaz de transmitir en una breve charla². Además de ello, tratar aquí de un patrimonio que está en su mayor parte visible sólo podría tener como justificación y como objetivo que los lectores se sintieran impelidos a contemplarlo de forma directa. Por otro lado, deberemos eliminar en esta ocasión gran parte de la información disponible dado su enorme volumen, por lo que sólo se mencionarán aquí los datos esenciales imprescindibles para contextualizar las pocas imágenes que ilustran este texto o, en el mejor de los casos, la visita al parque que pudiera hacer el lector con el texto en la mano³.

El parque de María Luisa, donado por la infanta Luisa Fernanda de Borbón, duquesa de Montpensier, ya viuda en 1893, e inaugurado en abril de 1914, fue, tal vez, el espacio de la ciudad donde el Regionalismo como movimiento arquitectónico tuvo mayores posibilidades de manifestarse con absoluta libertad y con mayores recursos: el jardín y el pabellón expositivo son dos temas particularmente aptos para realizar en ellos manifiestos arquitectónicos, dado que permiten un tratamiento simbólico exento de las limitaciones impuestas por los aspectos funcionales que casi siempre justifican pero también condicionan el hecho arquitectónico. Por otro lado, los pabellones y demás elementos constructivos del parque no se ven sometidos a la competencia de construcciones cercanas como sucede en el medio urbano, sino que quedan aislados en un medio vegetal que no sólo no compete con ellos, sino que, incluso, hace de marco en el que destacan especialmente.

El primer proyecto de los jardines de San Telmo en los que estaba incluida la posterior superficie que ocuparía el parque fue debido a André Lecoland, arquitecto de confianza de Antonio de Orleans, quien intervino en él poco después de que los duques llegasen a Sevilla en 1848. Elementos de aquel proyecto son el estanque de los patos y su templete, llamado después popularmente «de Alfonso XII», y el Monte Gurugú, que recibe el nombre de tal topónimo de Marruecos conocido tristemente por la entonces reciente Guerra de África. No se han conservado cerámicas en estos primitivos elementos, pero sí serán, como se comprobará a continuación, muy abundantes en las dos reformas que el parque experimenta después.

¹ Para la preparación de esta charla he contado con la ayuda del inédito trabajo de Antonio Librero Pajuelo, *La cerámica en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929: aproximación documental*, tesis de licenciatura presentada en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla en abril de 2000. Agradezco a su autor que haya facilitado la consulta de su trabajo que lamentablemente sigue hoy inédito.

² El texto de este artículo es tan sólo la transcripción de una conferencia de carácter divulgativo por lo que no encontrará el lector en su lectura ni aspectos novedosos que no hayan sido antes comentados por otros autores, ni aparato crítico ineludible en publicaciones de carácter más académico, ni referencias a fuentes de información que serán aludidas tan sólo a veces y de forma muy sumaria.

³ Debo expresar mi sincera gratitud a Martín C. Palomo, Antonio Entrena y demás gestores y colaboradores de la web www.retabloceramico.net por haber puesto a mi disposición generosamente el material gráfico con que la charla en que se basa este texto y este mismo artículo han sido ilustrados.

Una de las peculiaridades del Regionalismo sevillano fue el desarrollo espectacular de las Artes Decorativas, característica heredada de un movimiento artístico originado el siglo anterior cuando varios arquitectos, animados por el movimiento inglés *Arts and Crafts* (Artes y Oficios), liderado por William Morris, estaban decididos a proyectar y construir edificios historicistas caracterizados por un tratamiento estético de gran intensidad. Con esto, querían reafirmar el carácter artístico de la expresión arquitectónica que pretendían alejar del puramente técnico para, de esa forma, diferenciarse de la obra de los ingenieros que les habían disputado el liderazgo de la construcción en la encendida polémica que había tenido lugar durante el siglo XIX.

Varias artes industriales son potenciadas en este periodo: la carpintería, la forja, las vidrieras, la talla en piedra y, por encima de todas, la cerámica, que se convertirá en el caso sevillano en la expresión protagonista de este resurgir de las viejas artesanías.

Aníbal González fue uno de los más decididos impulsores del fenómeno en la arquitectura sevillana. También Jean Claude Nicolas Forestier, como diseñador de jardines, fue un firme partidario de esta misma voluntad de integrar la cerámica en el jardín andaluz. Sabemos que Forestier visitó los alfares de Triana en 1911, y también que quedó cautivado por la magnífica calidad de la cerámica que en esos años se producía en la ciudad.

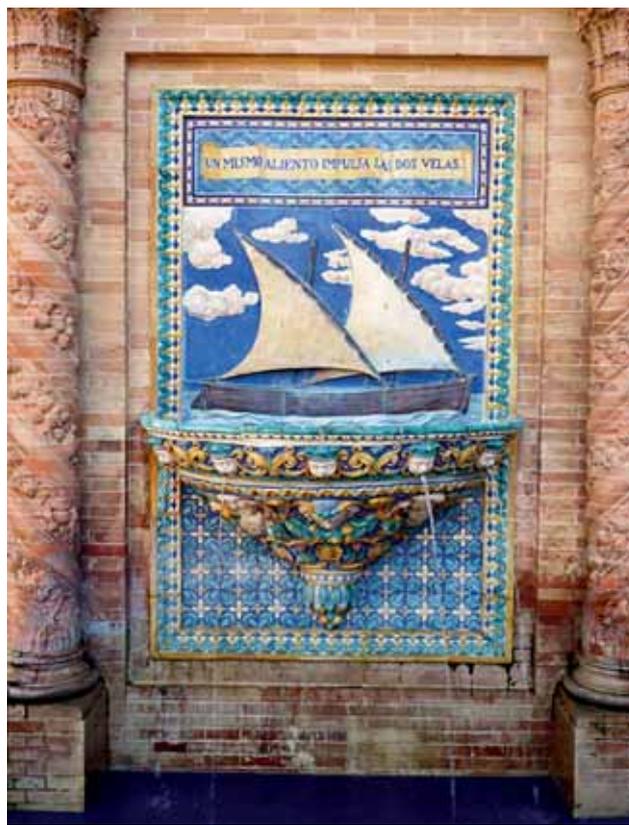
Este espectacular desarrollo de la cerámica en el Regionalismo sevillano se debe igualmente a la acción decidida y erudita de un personaje local, José Gestoso y Pérez, que había estado sentando las bases de este fenómeno desde la década de los 1870 en adelante, actuando como líder de este gremio, instruyendo a los ceramistas desde su cátedra de la Escuela de Artes e Industrias y Bellas Artes, colaborando directamente con ellos en sus alfares y animando a todo su círculo de influyentes amistades a sustituir en sus casas los revestimientos de mármoles, propios del periodo anterior, por vistosos conjuntos de azulejería policroma.

La actividad docente no fue sólo un medio de vida para Gestoso, sino una forma de ser que traspasaba las puertas de la propia escuela donde ensañaba. Gestoso, que era un hombre de una vasta cultura por formación y por afición, instruía a todas horas y a todo aquel que estuviese dispuesto a aprender. Fue funcionario docente desde 1885 hasta el momento mismo de su fallecimiento, en 1917; y no tenemos la oportunidad de oír su voz, pero sí de leer sus numerosos escritos y su epistolario en que de forma continua aparecen cartas escritas a los amigos y conocidos que le formulaban preguntas que él respondía con una rara generosidad intelectual.

Pero es obvio que quienes más aprovecharon sus conocimientos y se imbuyeron de sus ideas fueron dos sectores muy diferentes que pronto entraron en contacto gracias a la acción mediadora de Gestoso. Por una parte, la burguesía más notable y la nobleza local sevillanas, que constituían el círculo social en que él mismo se desenvolvía con soltura. Este grupo social reconstruye o rededica sus casas a fines del XIX e inicios del XX aprovechando la bonanza económica del periodo de la Restauración monárquica.

Por otra parte, están sus alumnos, entre los que estuvieron los pintores cerámicos más importantes de fines del siglo XIX e inicios del XX: Manuel Tortosa, Manuel Arellano, Vicente Fourrat, Francisco Díaz, Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela, etc. Practican estos artistas con enorme solvencia un género: la pintura de historia, realizada sobre soporte cerámico, en la que los modelos originales copiados eran obras selectas, probablemente escogidas por Gestoso, como es el caso del tapiz de Bruselas, que narra las campañas de Carlos V en África y que Tudela pinta para la familia Ybarra, hoy en la colección Bellver; o esculturas de sus amigos, como el san Miguel de Pesro Millán, que era entonces de su amigo José Irureta-Goyena y hoy se encuentra en el Museo Victoria y Alberto de Londres.

La obra artística personal de Gestoso, quien además de teórico era buen dibujante, denota un especial interés, como



2 GLORIETA DE LOS HERMANOS ÁLVAREZ QUINTERO.

toda su generación, por la Edad Media, que lo inclinó preferentemente por los estilos gótico, por el mudéjar y también por el primer Renacimiento como expresiones del gusto local que tanto le interesó.

En los años previos a la exposición Iberoamericana, el catedrático de Historia de la Literatura y el Arte, Francisco Murillo Herrera, impartió un curso sobre los estilos arquitectónicos, respuesta académica al interés social sentido por este asunto que, al tiempo, era objeto de debate entre arquitectos, polémica de indudables implicaciones sociopolíticas. No olvidemos que, cuando España había concurrido a las periódicas exposiciones universales, como, por ejemplo, la de París de 1867, se veía en la necesidad de elegir para su pabellón el estilo artístico que consideraba más representativo de su idiosincrasia nacional. En la ocasión, el elegido fue el Renacimiento, considerado como el estilo del Imperio español, con el que rivalizaba el estilo hispano-musulmán, exclusivo de España en el contexto europeo pero cargado de connotaciones que no a todos agradaban, por lo que a veces quedó relegado a ser evocado en algunos pabellones temáticos o particulares.

De los últimos proyectos arquitectónicos promovidos por los Orleans de Sevilla fueron dos edificios para los que se eligió precisamente el mudéjar: el palacio de verano que hizo la familia en Sanlúcar de Barrameda y, más vinculado con su palacio sevillano y con el parque, el llamado Costurero de la Reina, ambos proyectados por Juan Talavera de la Vega y, con toda seguridad, asesorados por José Gestoso, como se deduce del contacto que mantuvo con los duques y del empleo de las cerámicas de cuerda seca usadas en el último edificio citado, cerámicas firmadas por él y fabricadas en la empresa de su confianza, Mensaque Rodríguez y Cía. La recuperación de este procedimiento decorativo fue un proyecto personal de Gestoso estimulado por los hallazgos de fragmentos de este tipo de loza en excavaciones y de piezas completas en el mercado de antigüedades.

En su *Historia de los barro vidriados*, publicada en 1903, denomina el periodo de las dos últimas décadas del siglo XIX, cuya producción estimuló él mismo como asesor, «el segundo Renacimiento» de la cerámica sevillana. Por otra parte, Gestoso, que tuvo la satisfacción, además, de documentar el inmenso zócalo de azulejos que hizo Cristóbal de Augusta entre 1577 y 1578 para revestir los grandes salones del palacio gótico del Alcázar, disponía en esta obra de un inmenso repertorio ornamental en el que inspirarse para elaborar nuevos conjuntos de azulejos. De hecho, convirtió esta obra en el modelo para los pintores a los que él mismo impartía clases y a los que aconsejó visitar el monumento y copiar sus azulejos. Esta obra reunía varias peculiaridades que la convirtieron en un mito para el momento: era el mejor conjunto de azulejos renacentistas del país, un encargo para un palacio del rey y, sobre todo, un producto local. Es decir, el *desiderátum* de un espíritu nostálgico del pasado histórico, de un monárquico convencido, de un académico admirador del Renacimiento italiano y, sobre todo, de un gran amante de su ciudad natal.

Esta forma de pintar con gran desenvoltura ornamental, de usar el color intensamente sobre fondos amarillos y ocres dorados y de dibujar con línea negra, fueron algunas de las constantes que transmitió a sus discípulos que crearon y divulgaron hacia 1900 la imagen más popular del supuesto «estilo sevillano» en cerámica, a pesar de que, paradójicamente, Augusta era un pintor de origen alemán, de que había aprendido probablemente con un flamenco establecido en Sevilla que era hijo de un italiano que ejercía su arte en Amberes.

Gestoso, entre otras muchas actividades, formó parte del Comité de asesores de la Exposición Iberoamericana, aunque su muerte, ocurrida en 1917, le impidió seguir colaborando hasta el momento de la celebración del certamen y también participar en una polémica que ya se apuntaba en esos años en relación con los estilos de los pabellones nacionales de los países participantes, asunto que pronto planteó un dilema de naturaleza casi diplomática. Aníbal González, como arquitecto director de los trabajos, adoptó para sus edificios una postura de intachable corrección política usando estilos de enorme aceptación local, pero un panorama muy diferente se planteaba con otros pabellones nacionales que él no diseñó y que brindaron la ocasión para que algunos países aprovecharan para manifestar arquitectónicamente su mayor o menor vínculo sentimental con la madre patria o también para reclamar sus esencias precolombinas o sus nuevos estilos mestizos.

El hecho es que la variedad formal que ofrecieron finalmente las cerámicas de los pabellones sobrepasaron con creces los criterios estilísticos de un inicial espíritu académico y nacionalista empeñado en resucitar tan sólo las glorias del Imperio español del siglo XVI. Un recorrido breve y simplificado por los pabellones del parque basta para comprobar la riqueza y variedad que finalmente se impuso como reflejo de la realidad en este verdadero catálogo de arquitecturas regionalistas en su sentido más amplio. La presencia —o ausencia— de la cerámica en estos pabellones será uno de los indicios más significativos de la postura diplomática que cada uno de ellos adoptó en relación con el país anfitrión convocante.

En el parque se combinaron pabellones nacionales, pabellones de empresas, fuentes y glorietas que podemos ir mencionando de forma aleatoria tal y como aparecen en el paseo que podemos emprender de manera virtual por este recinto ferial.

La **Fuente de las Ranas**, totalmente construida en cerámica, es tal vez la más popular del parque. Su enorme valor anecdótico, debido a la elección de los animales que albergan los surtidores, la convirtió desde el principio en foco de atención de niños y mayores, de forma que ha tenido una vida intensa, fruto de la cual ha sufrido deterioros continuos y, consecuentemente, varias restauraciones, pues la obra original de 1914 fue renovada en 1970 y vuelta a recomponer en 1992. Actualmente está muy intervenida y, aunque conserva sólo una rana original, gracias a que se trata de piezas hechas

con moldes y que éstos se conservaban, su aspecto es muy semejante al primitivo. Las ranas están hechas en la fábrica Cerámica Santa Ana; el pato y la tortuga que forman el surtidor central fue hecho de nuevo en 1992 por Emilio García Ortiz; y las partes que faltaban del fondo fueron fabricadas en Mensaque (fig. 1). Lamentablemente, de estas tres empresas sólo queda la de Emilio García, ahora en manos de sus descendientes. Fueron encargadas varias copias de esta fuente, y testimonio de ello es una foto conservada en el archivo de la fábrica Montalván, donde se aprecia la réplica que fue colocada en el Bosque de Chapultepec, en México DF.

Entre la isla de los patos y la Fuente de las Ranas se trazó un largo estanque, y entre ésta y la Fuente de los Leones, otro más, semejante al anterior. Por supuesto, los muretes de estos estanques fueron revestidos de azulejos de cuerda seca. Fue una buena solución para conectar los tres elementos del eje principal del parque, retomando un modelo netamente hispanomusulmán: la llamada «alberca perlongada» que mencionan las ordenanzas medievales de Sevilla como uno de los elementos que todo alarife debía saber construir. En realidad, se trata de un modelo de origen granadino llegado a la arquitectura mudéjar sevillana en el siglo XIV aunque es preciso recordar que los dos mejores ejemplos: el estanque del palacio de los Condes de Altamira, hoy Consejería de Cultura y Deporte, y el del patio de las Doncellas, en el Alcázar, han sido descubiertos después de que Forestier proyectara éstos y para los que probablemente se inspiró en el largo estanque del Patio de Comares y en el del Generalife.

La **Fuente de los Leones** es la mayor y más elaborada de las del parque, y fue ejecutada en 1914. Su cerámica se fabricó en los talleres de Manuel Ramos Rejano y los leones fueron originalmente encargados y ejecutados por el escultor Manuel Delgado Brackembury, aunque renovados por Juan Abascal en 1956 a causa de los daños que en la piedra había provocado una gran nevada dos años antes. La concepción de esta fuente es una versión regionalista de la del mismo nombre, de la Alhambra de Granada, aunque se ha cambiado de sentido la colocación de los animales: del esquema centrífugo granadino se pasa a un esquema centrípeta en el caso sevillano, y también cambia el modelo de los leones desde la estética oriental de los del palacio nazarí a los de aspecto heráldico y occidentales de los sevillanos. En los azulejos que revisten los muretes de los estanques, el diseño cuadrículado y el uso del reflejo metálico remiten a los alicatados geométricos del arte hispano musulmán y mudéjar.

Otros espacios tuvieron una definición arquitectónica muy estudiada como la **Glorieta de Cervantes**. Precisamente en 1916 se conmemoró el centenario de la muerte del escritor, tan vinculado a Sevilla en su vida y en su obra. Se colocaron por la ciudad paneles de azulejos hechos en Mensaque, indicando los lugares en que el famoso dramaturgo situaba la acción de los episodios de sus novelas. La glorieta fue proyectada por Aníbal González en ese mismo año, y la cerámica ejecutada en los talleres de Ramos Rejano. Su planta octogonal se completó con bancos, dos librerías y, originalmente, esculturas de terracota de Don Quijote y Sancho Panza, que fueron destruidas, repuesta en 1991 por la fábrica Mensaque y trasladadas al despacho de unas dependencias de la Delegación Municipal de Parques y Jardines ante el riesgo de que fuesen destruidas de nuevo. El primoroso pavimento desplegado ante los bancos dispone de encintados verdes que forman lacería destacada sobre baldosas bizcochadas. Intervinieron en esta glorieta los pintores cerámicos de la citada fábrica, entre ellos Pedro Borrego Bocanegra y Manuel Vigil Escalera. Los bancos están revestidos con azulejos pintados a la cuerda seca con escenas del Quijote inspiradas en las ilustraciones que hizo el pintor José Jiménez Aranda para la reedición de la obra que se hace con motivo del segundo centenario.

Y si era justo conmemorar la muerte del literato que fue un hito de la literatura hispana, también era lógico ensalzar a uno de los mejores estudiosos del Quijote y de su autor, como fue **Francisco Rodríguez Marín**, abogado que tenía su bufete en Osuna, y que, por cierto, se estuvo cartearando con su



3 PABELLÓN DOMEQC.

amigo Gestoso para que le ayudara a redecorar con azulejos sevillanos el Casino de esa hermosa localidad de la provincia de Sevilla. El proyecto de esta pequeña glorieta es de Aníbal González; la cerámica, de Manuel García Montalbán (1875-1943), aunque esta fue renovada en 1948.

La **Fuente de la Virgen de los Reyes**, ejecutada en 1921, al igual que la de los Leones, también tiene ciertos recuerdos granadinos. El modelo fue en este caso el pilar de Carlos V que aún hoy podemos ver en la subida peatonal hacia la Alhambra. El proyecto es también de Aníbal González, y las esculturas de terracota de Adolfo López Rodríguez, un excelente artista que trabajó en Sevilla durante esos años. Situada detrás del Pabellón de Bellas Artes, hoy Museo Arqueológico de Sevilla, era una importante fuente mural de ladrillo agramilado en cuyas hornacinas aparecían la Virgen de los Reyes al centro, santas Justa y Rufina con la Giralda entre ellas, a la derecha y san Fernando flanqueado por san Isidoro y san Leandro, a la izquierda. Es la única fuente de tema religioso que existe en el parque y su iconografía alude a personajes vinculados a la ciudad anfitriona. Ha desaparecido esta fuente y sólo se ha conservado la imagen central que hoy se encuentra en el Hogar de San Fernando, de Sevilla. De ella se ha realizado una réplica para colocar en la fuente que ahora se hace en recuerdo de la destruida y con una forma que tan sólo rememora vagamente el esplendor de la original.

Otra de las glorietas más conocidas es la dedicada a los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, monumento realizado a propuesta del pintor sevillano Santiago Martínez, discípulo de Sorolla y muy vinculado al certamen. Igual que la Fuente de la Virgen de los Reyes, fue proyectada por Aníbal González en 1927 y completada con los relieves de Adolfo López Rodríguez. Los azulejos fueron pintados por un autor que no conocemos, en la fábrica Montalbán (fig. 2).

Dentro de este ambiente de exaltación de las glorias locales que respiraba la ciudad en aquellas fechas, no podía faltar el tema de los toros. Se unieron en la llamada **Glorieta de los Toreros** dos mitos del momento, uno arquitectónico y otro festivo: por un lado, el hospital de Venerables Sacerdotes, cuya original fuente rehundida y escalonada fue tomada aquí como modelo. Por otra parte, inspiró la decoración de este espacio en una fiesta igualmente mítica: los toros, que en las primeras décadas del XX se había convertido ya en un gran espectáculo de masas. Es esta fuente de las más modestas en términos arquitectónicos, pero también de las más atractivas por su enorme valor anecdótico. Los azulejos están decorados a la cuerda seca, y aunque abundan los temas taurinos también se ven en ella otros asuntos relacionados con las fiestas de primavera, como la Feria o la Semana Santa. La cerámica sevillana, en general, fue fiel reflejo de este ambiente taurino. No hay más que recordar las vajillas de la cartuja,

que reproducen escenas de tauromaquia o que describen el coso de la Real Maestranza. También podríamos recordar a este respecto el hecho de que los dos hornos principales de la fábrica Cerámica Santa Ana, en Triana, fueron bautizados con los nombres de los dos grandes toreros del momento que dividían a la afición: Gallito y Belmonte.

Llama la atención la importancia que en este periodo se daba a las propuestas hechas por simples ciudadanos que, además, corrían con los gastos o gestionaban la financiación de su construcción. Un caso de estos es el de la **Glorieta de Benito Más y Prat**, periodista y poeta costumbrista que fue levantada por iniciativa de Enrique Real Magdaleno, costeada por suscripción popular e inaugurada en 1924. El proyecto fue de Aníbal González; los paneles de azulejos, de Enrique Orce Mármol sobre cuadros originales de José García Ramos. Los asientos primitivos fueron renovados por Manuel Vigil Escalera y el busto del homenajeado, tallado por Antonio Castillo Lastrucci. El poeta y literato era natural de Écija, por lo que fue colocado el escudo de este municipio junto al de Sevilla, en un panel en el que, además de la heráldica municipal, aparecen dos niños que son una clara síntesis de los modelos renacentistas pasados por el filtro del modernismo y rodeados de una hojarasca inspirada en el estilo barroco del arquitecto sevillano Leonardo de Figueroa.

La más tardía **Glorieta de Ofelia Nieto**, inaugurada en 1935, fue proyectada por Juan Talavera y Heredia con su elegante y austera versión del Art Déco, y cuyos azulejos pintó Juan Miguel Sánchez.

Una serie de pabellones estuvieron bajo la tutela directa del Ayuntamiento, cuyo Comité para la Exposición Iberoamericana cuidó con enorme celo de que todos se proyectaran en el considerado «estilo sevillano». Uno de ellos fue el **Pabellón de Sevilla**, formado por el Casino y el Teatro Lope de Vega, obra levantada en 1929 con proyecto del castellanense Vicente Traver y Tomás. La cerámica para este pabellón no es muy abundante, y se concentraba en la cubierta de la calota del casino, hoy bastante deteriorada, y en algunos detalles de su fachada, como el escudo de la ciudad y los dos bellos floreros de la fachada. Toda esta cerámica fue hecha en la fábrica de Juan Laffitte y pintada por Manuel Cañas.

El protagonismo de algunas empresas locales fue muy importante en el certamen, prueba de ello es que hubo numerosos pabellones empresariales, aunque son pocos, lamentablemente, los que se han conservado. Uno de ellos es el **Pabellón Domecq**, proyectado por Aurelio Gómez Millán y edificado en 1921. Se trata de una construcción hecha en ladrillo fino, siguiendo el modelo de la Plaza de España antes proyectado por Aníbal González. Sus azulejos forman un escudo que remata la fachada y también un zócalo en su vestíbulo de entrada. El escudo fue realizado en la fábrica F. J. Martínez, de Triana, y pintado por C. D. Sala. Los zócalos interiores fueron producidos en la fábrica Nuestra Señora de las Nieves y pintados por Francisco Hohenleiter de Castro, quien desarrolla en ellos escenas costumbristas de ambiente campesino y ganadero (fig. 3).

Otro de los edificios que hizo un uso extensivo de la cerámica fue el **Pabellón de Telefónica**, proyectado en 1925 por Juan Talavera y Heredia, quien, recreando fórmulas inspiradas en el arte local, funde los usos mudéjares de la cerámica con los elementos propios del más temprano Renacimiento. Para el primer estilo, toma como modelo para proyectar el cubo central las dos torres laterales de planta ochavada y el uso de los ladrillos de dos colores del Monasterio de Santa Paula. Renacentistas son las rejas y los tondos de las enjutas de los arcos de las dos galerías laterales inspiradas, como la propia Plaza de España, en modelos del tratado de Andrea Palladio. La cerámica fue producida en la fábrica Nuestra Señora de la Antigua, de Triana. El pabellón fue restaurado por la Fundación Forja XXI, con ayuda institucional, entre 1998 y 2000 para convertirlo en sede de una escuela de jardinería que se cerró en 2014.

Con independencia de estos edificios vinculados al ámbito del país anfitrión, un panorama y un debate muy variado se



4. PABELLÓN DE GUATEMALA.

percibe en la arquitectura y la cerámica a ella asociada en los pabellones de los países invitados, cuya variedad asocian los expertos a tres diferentes líneas estilísticas: indigenismo, hispanismo y mesticismo.

Conscientes de que los pabellones nacionales de un certamen son como metafóricas banderas del país y expresiones de su identidad, los arquitectos hicieron especial hincapié en proyectar exteriores muy llamativos y en conceder menos importancia al diseño de interiores, aunque algunos de los pabellones constituyen excepciones llamativas.

Los de Guatemala, Colombia y Venezuela fueron proyectados por arquitectos españoles, pero el resto fueron ideados en los países de origen.

Un caso de cerámicas venidas de fuera de Sevilla fue el del **Pabellón de Marruecos**, proyectado en 1929 por el arquitecto José Gutiérrez Lescura, director de la Escuela de Artes e Industrias Indígenas de Tetuán, centro educativo donde fueron producidos los alicatados que revisten aún hoy este pabellón tanto exterior como interiormente. Colaboró en el proyecto el pintor granadino Mariano Bertuchi. El uso de la cerámica en este pabellón es el tradicional que aún puede verse en los edificios marroquíes, país en el que nunca llegó a perderse la tradición del alicatado. No obstante, en este caso no se aplicó la técnica de las piezas cortadas una a una, sino la modalidad hecha a molde, que ahorra esfuerzo y dinero. Resulta muy atractivo el uso de la cerámica en este caso, sobre todo por haber optado los autores del proyecto por pintar de blanco todo el edificio, lo que produce un contraste cromático muy acentuado y le imprime una especial elegancia y austeridad.

José Granados fue el diseñador en 1929 del **Pabellón de Guatemala**, íntegramente revestido con azulejos producidos en la fábrica sevillana de Ramos Rejano. Este pabellón fue construido con enorme esfuerzo por el país y gracias a un crédito, por lo que se decidió que sería permanente pero pequeño y hecho con materiales económicos. Esta circunstancia animó a revestirlo íntegramente con azulejos para ahorrar labores más costosas, como el ladrillo tallado o la piedra.



5 PABELLÓN DE COLOMBIA.

Gracias a eso quedó como el único pabellón en el que el azulejo asume todo el protagonismo de una decoración exterior totalmente pictórica y especialmente vistosa (fig. 4). A ambos flancos de su acceso y en el escudo de su fachada lateral, visible desde la avenida de la Palmera, se incluyeron representaciones del Quetzal, un ave que no puede vivir en cautividad, asunto que aludía a su declaración de independencia. Por ello, junto a las aves, aparece la palabra Libertad y la fecha en que este país logró su objetivo: el 15 de septiembre de 1821. El edificio fue sometido a una restauración en 1992 que implicó la reposición de la cerámica dañada o desaparecida que fue hecha entonces por Andrés Valverde Jiménez.

Un uso especialmente afortunado de la cerámica refleja el **Pabellón de Colombia**, proyectado también por José Granados de la Vega, quien integró en esta obra motivos diseñados por el artista Rómulo Roza para azulejos y detalles de terracota esmaltada, impregnados del sentido estético del arte precolombino de aquel país, revestimientos fabricados en la fábrica Ramos Rejano. Motivos chibchas y quinbayas destacan por su exotismo en la decoración, al igual que el friso de sacerdotes con narigueras que recorre el edificio en su parte alta. También son muy llamativos los medallones que representan murciélagos, animales muy abundantes en aquel país (fig. 5).

Otro de los arquitectos que apostaron decididamente por introducir el azulejo en sus proyectos fue Martín Noel, quien se encargó del **Pabellón de Argentina**, proyectado en 1927, y cuyas cúpulas cubrió de azulejos blancos y azules, visibles a gran distancia, y cuyos fascinantes zócalos interiores fueron producidos en la fábrica de Manuel García Montalván y pintados por el gibraltareño Gustavo Bacarisas, uno de los más brillantes artistas de la Sevilla del momento y de los más renovadores del lenguaje estético de nuestra azulejería sevillana (fig.6). La postura de Noel en el debate estilístico fue de compromiso, pues se mostró partidario de una arquitectura que llamó «íbero-andina», en la que pudieran ser fusionadas las formas llegadas de España y las nacidas en tierra americana. Resulta curioso comprobar que esta postura *bilingüe* la traslada a la propia cerámica. Tal vez por ello, en el pabellón hay partes que confía a Bacarisas, quien los ejecuta en su habitual estilo colorista, elegante y decorativo, al que otorga un aire muy occidental acorde con los vínculos culturales argentinos con España, Francia e Italia. Otras partes las confía a los artistas americanos que colaboran en



6. PABELLÓN DE ARGENTINA.

esta experiencia: Alfredo Guido, Rodolfo Franco (autor de los azulejos del metro de Buenos Aires) y Alfredo Gramajo. A esta segunda parte corresponderían los azulejos de la sala ochavada, concebidos en la mejor tradición del arte andino (incaico y calchaquí) entendido, eso sí, bajo la óptica de unos artistas que conocen el Art Déco europeo.

Un caso especial en términos cerámicos fue el **Pabellón de Portugal**, proyectado por Carlos y Guillermo Rebello de Andrade, quienes dieron cabida a la participación de algunos de los pintores cerámicos más importantes del país vecino. En este caso los azulejos fueron producidas por la fábrica portuguesa Constança, y concebidos, al igual que la arquitectura que revestían, en el llamado en Portugal estilo «barroco joanino». En la decoración de los vestíbulos intervinieron los ceramistas Battistini y Viriato Silva, y en el claustro grande, hoy desaparecido, M. Alves de Sa. Jorge Barradas intervino en las decoraciones pintadas. Lamentablemente, importantes elementos de este fantástico pabellón, el más caro del certamen, han desaparecido, y con ellos sus revestimientos de azulejos que, según me informan colegas portugueses, se hallan guardados en los almacenes municipales del Ayuntamiento de Lisboa.

Otro ejemplo notable del uso de la cerámica fue el **Pabellón de Brasil**, cuya decoración fue ideada por Brixius. Lamentablemente, tampoco conserva hoy su cerámica original realizada por el gran pintor portugués Jorge Colaço. Hubo olambrillas del Quijote, probablemente sevillanas, en el pavimento del patio; un gran escudo nacional sobre la puerta de acceso a la terraza posterior y, a los lados de este hueco, los nombres de los estados que componen el país, un mural con la vista de Río de Janeiro y en el frente, un panel en que quedaban reproducidas las tres más imponentes cataratas brasileñas. Es muy probable que toda esta azulejería viniera fabricada desde Lisboa.

Los pabellones de **México**, así como el de **Perú**, el de **Costa Rica** o el de **Chile** encontraron precisamente en la ausencia de cerámica una forma de reafirmar su identidad y su distancia respecto de España. El caso de México es llamativo y exponencial de una decisión particularmente ideologizada teniendo en cuenta que su capital y, sobre todo Puebla de los Ángeles, fueron importante productores de cerámica en el continente americano, y que en muchos aspectos, su azulejería se había convertido en el periodo colonial en una verdadera seña de identidad virreinal.

Resulta, finalmente, interesante hacer constar que fueron precisamente los pabellones españoles de mayor significación simbólica aquellos que hicieron un uso más decidido de la cerámica. En primer lugar el pabellón del país anfitrión: la



7. PLAZA DE ESPAÑA.

Plaza de España, diseñada por Aníbal González, monumental edificio que fue, sin duda, el que incluyó mayor número de metros cuadrados de azulejos y más elevado número de elementos de terracotas vidriadas y sin vidriar. Para este conjunto trabajó un verdadero ejército de pintores de azulejos, escultores y fábricas. La cerámica integrada en las dos altas torres extremas, en las puertas de los Reinos, en las monumentales escaleras y sobretodo, en las galerías abiertas a la ría, en los bancos de las provincias y en los puentes.

Los retratos de personajes históricos son una verdadera galería de *uomini famosi* en la más clara tradición clásica, obras muchas de ellas modeladas por el escultor y ceramista Pedro Navia (fig. 7). Un suntuoso escudo de armas de la casa reinante, con el Toison de Oro y el águila bicéfala de los Habsburgo, actúa como manifiesto del apoyo a una monarquía que apoyó con firmeza el certamen y que pocos años más tarde sería abolida con la proclamación de la República.

Pero también son hoy testimonios de aquella arquitectura cerámica dos de los tres edificios que componen la Plaza de América: el Pabellón de Arte Antiguo y el Pabellón Real, ambos diseñados también por Aníbal González. Tanto en uno como en otro los azulejos asumen un papel estético esencial, pero también la escultura, el relieve cerámico esmaltado y los elementos arquitectónicos de remates, tejas o cresterías.

Los exteriores del **Pabellón de Industria, Manufacturas y Artes Decorativas**, luego **Pabellón de Arte Antiguo**, fue proyectado por Aníbal González y pronto adoptó el nombre de **Pabellón Mudéjar**, dado que tal era su estilo artístico. En él se mezclan fórmulas del mudéjar local y del arte nazarí granadino, y suma todas las formas de aplicación cerámica de ambos lenguajes. Los huecos con cerámica están inspirados en otros tantos monumentos antiguos. La puerta principal, lo hace en la Puerta de la Justicia, de la Alhambra; el balcón, en el del Palacio de los Marqueses de la Algaba y otras ventanas laterales, en la torre de la iglesia de San Marcos, por cierto, restaurada por el propio Aníbal González. A pesar del estilo mudéjar de la arquitectura de este pabellón manifestado en su rica y variada cerámica, se introducen temas renacentistas, sobre todo en los zócalos de su vestíbulo interior, que, según parece, fueron producidos en la fábrica de J. Laffitte con intervención del ceramista Manuel Martín Romero (fig. 8).

Por el contrario, el estilo elegido para el **Pabellón Real** fue el gótico en su expresión más nacionalizada durante el reinado de los Reyes Católicos. Este pabellón, fue propuesto por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, como un auténtico homenaje a la Corona y a la infanta María Luisa. En éste, el protagonismo que la cerámica asumió se extendió no sólo a su exterior sino también a su interior.

Su vestíbulo fue decorado con pinturas murales de José Laffitte y su espacio principal fue concebido como la sala de armas de un supuesto palacio real, ya que a Manuel Cañas se le encomendó pintar los muros con temas alusivos a la corona y, sobre todo, se pintaron unos vistosos zócalos de

azulejos con escenas de episodios históricos protagonizados por las órdenes militares en que estuvieron integradas las casas de la más alta nobleza del país. Parece adivinarse la personalidad de José Gestoso tanto en la concepción del programa iconográfico de estas pinturas como en la elección ecléctica de los estilos medievalizantes de las mismas, así como también en la designación de los responsables de la ejecución, que dejaba garantizada la más alta calidad artística de este ámbito. En efecto, los azulejos de las cuatro alas, dedicadas cada una de ellas a las respectivas órdenes militares creadas por la Corona española, fueron encomendados a los más importantes pintores cerámicos del momento. A Gustavo Bacarissas le fue encargada la sala de la Orden de Montesa; a Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela, la de la Orden de Calatrava; a Manuel García Montalbán, la Orden de Alcántara; y a Manuel de la Lastra y Liendo, marqués de Benamejí, la Orden de Santiago. Entre todos, desarrollaron un programa iconográfico que, basado en la narración de episodios históricos protagonizados por la nobleza, entonaban un verdadero canto a la monarquía reinante que tan decididamente había apoyado el certamen.

El exterior, igualmente decorado y protagonizado por los materiales cerámicos, debe el diseño de los detalles al escultor Antonio Bidón y al pintor Manuel de la Cuesta. Algunos de los elementos están hechos de ladrillos tallados por José Roldán y Francisco Reyes.

Para terminar este artículo y volviendo al conjunto monumental de la Plaza de España, hay en éste un detalle que me gustaría resaltar y que parece oportuno mencionar. Me refiero al detalle de las dos estanterías que flanqueaban —y aún flanquean aunque hoy ya vacías— cada uno de los bancos de la Plaza de España, destinadas a contener obras literarias escritas por autores naturales de cada provincia española y disponibles para ser leídas por cualquiera que se sentara en esta improvisada biblioteca al aire libre. ¡Qué curiosa y bienintencionada forma de unir naturaleza, arquitectura, arte y literatura! Alberto Villar, en su magnífico libro sobre nuestro Regionalismo sevillano del que han sido extraídos muchos de los datos de este artículo, menciona una frase que anota de un discurso de José Urioste, autor del pabellón que nos representó en la Exposición de París de 1901. Decía dicho autor que en la función social que debe asumir la arquitectura, había que sustituir el *panem et circenses* por «pan y arte».

Es en 1923 cuando el comisario de la exposición Fernando Barón, conde de Colombí (1875-1929) estimula la celebración de una gran exposición de obras de arte, émula de la exposición que había tenido lugar en Madrid sobre arte europeo en 1892. En 2015 se celebró en el pabellón de Arte Antiguo de la Plaza de América una muestra fotográfica organizada por el Instituto para la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), en la que fueron mostradas grandes fotos de aquella exposición de obras de arte. La dotación económica de aquel archivo fotográfico y del laboratorio donde eran reveladas aquellas fotos constituirían años después el origen del Laboratorio de Arte de nuestra Universidad Hispalense. Una hermosa colaboración entre la Corona, el Estado y la ciudad en apoyo del arte y la Cultura. Todo un ejemplo a imitar en tiempos como los que corren en que cada vez parecen más complicadas las colaboraciones institucionales lastradas como están por tantas barreras burocráticas como políticas.

La Exposición Iberoamericana de 1929 y su estrechamiento de lazos con Hispanoamérica supuso también la creación de la Primera Cátedra de Arte Hispanoamericano, al principio como simple seminario organizado por Martín Noel, hecho coyuntural financiado por el comité, pero más tarde esa misma cátedra será dotada por el Ministerio para nuestra Universidad, gracias a las gestiones favorables de Elías Tormo, plaza que ocupó brillantemente durante años Diego Angulo Iñiguez, hijo de aquel don Diego Angulo Laguna a quien su íntimo amigo José Gestoso dedicó un plato que hoy se encuentra en el Museo Arqueológico de Sevilla.



8. PABELLÓN MUDÉJAR.

Probablemente Sevilla sea una de las ciudades del mundo más ricas en cerámica, y su ayuntamiento, sin duda, el más rico de España en este tipo de obras. No sólo por la colección municipal de cerámicas que ahora se está procurando acertadamente recuperar después de años de olvido, sino porque si sumamos a esas cerámicas, en parte cedidas a nuestros museos y en parte expuestas en el Centro de Mudéjar del Palacio de la Algaba, en el Centro de Cerámica de Triana, en el Real Alcázar y los pabellones de la Exposición Iberoamericana de 1929, el número de metros cuadrados de azulejos históricos que acumula nuestra ciudad y nuestro Ayuntamiento sería difícil de superar por cualquier otro municipio. Y ello sin considerar las cerámicas que lucen las fachadas, los vestíbulos y los patios de nuestros edificios particulares y de las sedes de nuestras instituciones, cerámicas que son visibles desde el espacio público que todos compartimos y que, son igualmente, patrimonio visual de ciudadano y de visitantes.

BIBLIOGRAFÍA

- CABEZAS MÉNDEZ, José María (1989): «El Pabellón de Guatemala», *Aparejadores*, n.º 30, Tercer trimestre, pp. 15-18.
- CASTRO FUERTES, Juan (1991), «El Pabellón de telefónica», *Aparejadores*, n.º 38, Tercer trimestre, pp.17-21.
- GÓMEZ BUSTILLO, Ramón – GUAJARDO-FAJARDO IBARRA, Alfonso (1991): «El pabellón de Telefónica», *Aparejadores*, n.º 38, pp. 17-21.
- GONZÁLEZ DE CANALES, Francisco (2003): «La cerámica sevillana en 1929. Fábricas y Ceramistas» en Francisco González de Canales López-Obrero (Coordinador) *El parque de María Luisa, Restauración y rehabilitación de glorietas*. Ed. ETASA, Sevilla s/a, pp. 50-70.
- GRACIANI, Amparo (1991): «Pabellones comerciales en la Exposición Iberoamericana. El Pabellón Domecq», *Aparejadores*, n.º 39, pp. 15-27.
- (2010): *La participación internacional y colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, ICAS y Universidad de Sevilla.
- LAHTA GORDILLO, Teresa (2008-2009): «Notas para el estudio del escultor Adolfo López Rodríguez», *Laboratorio de Arte*, 2, pp. 313-333.
- LIBRERO PAJUELO, Antonio (2000): *La cerámica en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929: aproximación documental*, tesis de licenciatura presentada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla.
- LOBATO FRANZÓN, María (2011): *La cerámica sevillana de Gustavo Bacarissas*, Ed. Fundación de Cultura Andaluza, Sevilla.
- LUPIÁÑEZ ÁLVAREZ, José (1990): «El pabellón marroquí», *Aparejadores*, 34, pp. 19-23.
- MEDINA CLENDÓN, Tobías (1998): *Pedro Navia Campos, escultor y ceramista universal*, Ed. Caja Rural de Almedralejo (Badajoz).
- NIETO CALDEIRO, Sonsoles (2011): «Los Laffitte, una familia de industriales ceramistas», *Laboratorio de Arte*, n.º 23, pp. 439-464.
- PALOMO GARCÍA, Martín C. (coordinador) (2014): *La Cerámica en la Plaza de España de Sevilla*, Emasesa, Sevilla.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto (1977): *Juan Talavera y Heredia (1880.1960)*, Col. Arte Hispalense, n.º 13, Diputación, Sevilla.
- (1979) *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla*, Diputación, Sevilla. www.retabloceramico.net