

⇒ Presencia, valores, visiones y representaciones del hispanismo latinoamericano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929

Amparo Graciani García
Universidad de Sevilla, España

Resumen: La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 constituyó un escenario estratégico para el hispanismo latinoamericano del siglo xx. En ella confluyeron distintas perspectivas aportadas por los gobiernos de los países concurrentes, que, con fines demagógicos, promovieron su exaltación como base del progreso de la nación, orientando el estilo de los pabellones representativos y su ornamentación así como los contenidos de las exposiciones artísticas. Este artículo se centra en el análisis de las diferentes interpretaciones nacionalistas que convergieron en Sevilla, unas enfatizando la raza hispana (Argentina y Perú) y otras sus acepciones americanistas, encauzadas hacia la exaltación de las razas indígenas (México y Colombia) o de la raza mestiza (México, Perú y Chile).

Palabras clave: Exposición Iberoamericana; América Latina; Nacionalismo; Hispanismo; Indigenismo; Siglo xx.

Abstract: The Ibero-American Exposition in Seville in 1929 constituted a strategic scenario for 20th-century Latin Hispanicism. Different perspectives, brought by the governments of the participating countries, converged on this exposition, whereby, for demagogic reasons, its acclaim was promoted as the basis of the progress of the nation, guiding both the style and ornamentation of the representative pavilions, and the contents of art exhibitions. This article focuses on the analysis of the different nationalist interpretations that converged in Seville, some stressing the Hispanic race (Argentina and Peru) and others their Americanist meanings, channeled towards the praise of indigenous races (Mexico and Colombia) or of mestizos (Mexico, Peru and Chile).

Keywords: Ibero-American Exposition; Latin America; Nationalism; Hispanism; Indigenism; 20th Century.

Introducción

La exaltación de los valores hispanoamericanistas constituyó la esencia ideológica de la Exposición Iberoamericana (EIA) de Sevilla de 1929, desde que en 1909 se gestó la idea de celebrar en la ciudad una Exposición Hispanoamericana (EHA) (Rodríguez 1981 y 1994). A fin de promover los valores hispanoamericanos, potenciar un armónico fraternalismo entre las repúblicas americanas y la metrópoli, y recuperar el prestigio español –perdido tras la Paz de París– y, en paralelo, resolver los acuciantes problemas de la ciudad de Sevilla y modernizar las infraestructuras urbanas (Trillo 1980; Braojos 1987;

Rodríguez 2000), se propuso en 1909 realizar la EHA, que finalmente se celebraría en 1929 con carácter iberoamericano, tras cursar invitación en 1922 a Portugal y Brasil.

Con el anuncio del certamen, se iniciaron veinte años de largos preparativos en los que los gobiernos de las naciones implicadas fueron cambiando su visión ante la muestra. La buena acogida inicial fue pronto cuestionada ante las escasas posibilidades de intervención otorgadas a estas naciones y al carácter secundario que el Comité Organizador concedía a las instalaciones representativas (Graciani 2010: 24-27). Aunque a partir de 1912 los gobiernos de las naciones hispanoamericanas empezaron a intervenir en la organización de la EHA, por diversas razones las gestiones se paralizaron entre 1914 y 1921. Coincidiendo con ese intervalo temporal, en concreto en 1918, el gobierno español proclamaba el Día de la Raza, secundando la iniciativa previa del gobierno de Hipólito Yrigoyen (1917).

La reactivación de las gestiones en pro de la concurrencia americana ante el comisariado de Barón y Martínez de Agulló a partir de 1922 coincidió con una nueva actitud de las naciones invitadas tras el éxito del Certamen Internacional de Río de Janeiro (1922), experiencia ante la que los países concurrentes asumieron la conveniencia de asistir a la Exposición –ya Iberoamericana–. Solo la inestabilidad política frenaba las iniciativas (Graciani 2010: 91-92).

La aceleración definitiva se produjo tras la inclusión de la EIA como elemento del programa político de la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) (Lemus 1987; Graciani 2010: 28-36), quien en su ideario político –basado en el *Hispanoamericanismo* y la *Hispanidad* (Sueiro 1992)– diseñó un nuevo imaginario españolista en torno a la *raza* (hispana) como principal elemento identitario del espíritu nacional (Marcilhacy 2010). Mientras abogó por la hegemonía de la *raza hispana*, sus declaraciones acerca de las culturas y etnias regionales eran cada vez más restrictivas. Así pues, la *raza* pasó a ser el eje principal del discurso ideológico de la Exposición.

Los fundamentos teóricos de los diversos nacionalismos estéticos representados en Sevilla, establecidos a partir del ideario de los pensadores nacionalistas de finales del siglo xx y sobre todo del primer tercio del xx, integraban las referencias a la *raza*. Ello fue resultado de la amplia difusión que en América, como en Europa, habían alcanzado los planteamientos sociales-darwinistas del francés G. Le Bon (1841-1931), quien concebía la *raza* como una invención intelectual que sumaba a los aspectos étnico-raciales o históricas, los biológicos, sociales, culturales y síquicos (Subercaseaux 2007: 29 y 33). Así, los intelectuales americanos destacando la supremacía de la *raza hispana* querían afrontar los movimientos y representaciones indigenistas y socialistas. Pero también se plantaron conceptos raciales de corte mestiza. Entre los ideólogos y políticos americanos que abordaron este tipo de definición de la *raza nacional* destacaron N. Palacios (1858-1911) en Chile y J. Vasconcelos Calderón (1882-1959) en México, autores de *Raza chilena* (1904) y *La raza cósmica* (1925), respectivamente.

Estos textos marcaron los movimientos estéticos de comienzos del xx que, politizados, pretendían definir la configuración de la patria y la identidad nacional a partir de la investigación y la manipulación del propio pasado y de sus estilos, recurriendo a imaginarios nacionales, conformados por ideas asociadas a imágenes (símbolos, ritos, creencias, discursos o alegorías figurativas) y establecidos y compartidos por la comunidad como muestra de identidad, con un claro protagonismo del concepto de la *raza*.

A las primeras confirmaciones de asistencia (1923) por parte de Estados Unidos, México, Argentina y Chile (Graciani 2010: 30-36) fueron sumándose las restantes, hasta un total de dieciocho. Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Estados Unidos, Guatemala, México, Perú, Portugal, República Dominicana, Uruguay y Venezuela concurren con pabellones propios –mayoritariamente permanentes– mientras que Bolivia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador y Panamá optaron por la representación en las llamadas Galerías Comerciales del Sector Sur, denominadas Galerías Americanas (108-114).

Para la designación de los arquitectos se recurrió a tres métodos: el concurso, el más común (México, Chile, Estados Unidos, Uruguay, Portugal y Brasil); el encargo directo (Argentina, Perú, República Dominicana, Cuba, y Venezuela); y la delegación en el Comité Ejecutivo del certamen (Colombia y Guatemala). También existió un procedimiento a medio camino entre el concurso y el encargo seguido por los Estados Unidos.

Los pabellones construidos fueron realizados, en algunos casos, por jóvenes promesas de la arquitectura contemporánea en Iberoamérica como Juan Martínez Gutiérrez (1900-1976) y Mauricio Cravotto Schiavon (1993-1962), autores de los pabellones de Chile y Uruguay, respectivamente. También participaron arquitectos en pleno auge profesional, mayoritariamente de la generación de los ochenta, como el mexicano Manuel María Amábilis Domínguez (1883-1966), el autor del pabellón de Perú, Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937), los hermanos portugueses Carlos (1887-?) y Guillermo (1891-1969) Rebelo de Andrade, el argentino Martín Noel (1888-1963), el estadounidense William Templeton Johnson (1877-1957) y los cubanos Evelio Govantes Fuertes (1886-1981) y Félix Cabarrocas Ayala (1887-1961). Solo quedaron en un segundo plano los arquitectos españoles que diseñaron edificios americanos por encargo directo de su legación representativa. Se trató del gaditano Germán de Falla, arquitecto del pabellón de Venezuela, y del sevillano José Granados de la Vega (1898-1990), artífice de los pabellones de Colombia y Guatemala.

Aunque todos los pabellones internacionales se ejecutaron en neo estilos (si bien el Comité Organizador no lo impuso), se pueden detectar dos claras tendencias en función de la existencia o ausencia de un soporte teórico-ideológico de apoyo y de la consolidación del nacionalismo arquitectónico en el país representado. Cuba, República Dominicana, Brasil, Colombia, Venezuela, Uruguay y Guatemala, países que carecían de ellos, concurren en pabellones nacionales o representativos (Villar 1982: 340), con delegación en arquitectos españoles en los casos de Colombia, Venezuela y Guatemala. Sus arquitecturas eran meras yuxtaposiciones de elementos procedentes de edificaciones concretas o tipologías arquitectónicas, sin incorporar en su ornamentación imaginarios nacionales identitarios y limitando las referencias a la representación del escudo y la bandera al modo decimonónico.

Sin embargo, los gobiernos de México, Argentina, Perú, Portugal y Chile –movidos por unos fundamentos ideológicos, estéticos y arquitectónicos pero también por unos claros intereses demagógicos y propagandísticos– focalizaron sus esfuerzos en realizar auténticos alardes compositivos con base en la tradición nacional y los principios estéticos establecidos por los ideólogos contemporáneos. De hecho, entendieron sus pabellones no solo como meros continentes arquitectónicos sino como soportes de un conjunto de motivos alusivos a las claves de la identidad nacional, superando en algunos casos la mera yuxtaposición de elementos ornamentales y dando respuesta a un programa iconográfico

establecido, en consecuencia, con una coherencia ornamental entre dichos motivos y la propia arquitectura edificada.

En la segunda década del xx, la declaración de la festividad del Día de la Raza enfebreció los ánimos. Políticos, arquitectos y artistas encontraron en la EIA un inmejorable escaparate donde exhibir, además de productos, su particular visión y misión de la *raza*, su *raza nacional*, a través de los pabellones representativos.

¿Cómo reaccionaron las naciones concurrentes a la imposición de la *raza hispana* como eje prioritario del discurso ideológico de la EIA? ¿Y cuáles eran las visiones de la *raza* que los diferentes países exhibieron y el modo en que las plasmaron visualmente en sus instalaciones? De acuerdo con el referido binomio arquitecturas nacionales/arquitecturas nacionalistas, nos centraremos en estas últimas, restringiendo nuestro análisis a los casos hispanoamericanos (México, Argentina, Perú y Chile). Incorporaremos el caso colombiano en el que la exaltación de la *raza* se focalizó en la ornamentación aplicada, pese a tratarse de una arquitectura nacional o representativa. Analizaremos, pues las diferentes interpretaciones nacionalistas que convergieron en Sevilla, mostrando cómo, mientras unas se adherían a la concepción de *raza hispana* impulsada desde España (los gobiernos de Argentina y Perú, que en 1917 se anticiparon a la declaración de la Fiesta de la Raza en España) otras de orientación americanista apuntaron a la exaltación de las razas indígenas (México y Colombia) o a la mestiza (México, Perú y Chile).

La asunción del predominio de la *raza hispana* en los pabellones de Argentina

Entre los países hispanoamericanos solo Argentina adoptó los fundamentos del discurso oficial basado en la exaltación de la raza hispana. Esto se debió a los evidentes nexos hispanófilos del gobierno de Hipólito Yrigoyen y la importancia de las colonias de emigrantes españoles (compuestas, sin embargo, de muchos gallegos, catalanes y vascos que subrayaban su perfil étnico). Ello contribuyó a que, a fin de resolver el conflicto de la posible dualidad de visiones de la raza en la EIA, la Comisaría Regia del certamen, controlada desde el gobierno nacional, potenciara la intervención de dichos países, mientras, en paralelo, procuraba la promoción del concepto de la raza y la popularización de la fiesta, incorporando en el Plano de Emplazamiento de 1924 una nueva avenida, denominada “de la Raza”, como una de las vías principales de articulación del recinto exposicional, y haciendo coincidir la festividad con eventos especiales como la toma de posesión de terrenos por parte a los comités nacionales.

Argentina fue la única nación que en la EIA abogó plenamente, y con arrojo, por la defensa de los valores hispanos y su plasmación visual. Lo hizo a través de su principal edificación representativa, un pabellón nacional permanente, diseñado y construido en la avenida de las Delicias por el arquitecto e investigador del arte hispanoamericano Martín Noel (1888-1963), una de las figuras más interesantes de la cultura y la arquitectura argentina del siglo xx, ampliamente estudiada (Gutiérrez/Gutman/Pérez 1995), y cuya obra hemos tenido ocasión de abordar (Graciani 1995 y 2010: 178-199).

Para asegurar la plena defensa de los valores hispanos, el gobierno de Yrigoyen optó por realizar un encargo directo a Martín Noel, pues por su militancia en el radicalismo desde 1916 coincidían en planteamientos hispanófilos, expresados desde su privilegiada posición en el ámbito cultural argentino (como presidente de la Comisión de Bellas Artes

y director de la revista *Síntesis*) y a través de su producción arquitectónica, contraria al neoindigenismo. Con su idea de la arquitectura virreinal, compartía estética y sentir con jóvenes arquitectos como Á. Guido y H. Gresblin, que hablaban, respectivamente, de arquitectura hispanoamericana y de renacimiento colonial (Graciani 2010: 186). Pero la elección conllevaba ventajas. Noel había pertenecido a la Comisión para la Concurrencia de Argentina a la EIA, siendo a la sazón delegado del Gobierno (Graciani 2010: 180). Por su ideología y su fecunda y diversa labor era bien conocido en el contexto cultural español y entre los arquitectos, por ejemplo Lampérez (1922), por sus colaboraciones en la revista *Arquitectura* (1922). La elección de Noel satisfacía igualmente a la Comisaría Regia por su coherencia con la ideología de la dictadura, generándose un perfecto tándem entre la Comisión Argentina y la Regia en defensa de la hispanidad. No pudo haber mejor muestra de la complacencia con la España oficial con este nombramiento que el reconocimiento que hizo el Gobierno al presidente Yrigoyen por su declaración del Día de la Raza y la exaltación de los valores hispanistas, con la colocación en la entrada del pabellón argentino de una placa conmemorativa en bronce con la copia del decreto de institución, diseñada por el pintor local Santiago Martínez y descubierta en plena EIA, el 12 de octubre (Graciani 2010: 195).

La exaltación que Noel hacía de España, en especial de Sevilla, y de la arquitectura barroca americana como fruto de la herencia colonial, basada en sus textos *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana* (1923) y *Fundamentos para una estética nacional* (1926), era bien valorada desde la dictadura de Primo de Rivera y ensalzada en sus canales de comunicación. Por ello, fue el único arquitecto extranjero de la EIA referenciado en la revista *Raza Española*. De acuerdo con el listado general recogido por María Antonieta González, el nombre de Noel apareció en ocho ocasiones desde la fundación de esta revista en 1919 (González 2001), ya que los planteamientos estéticos del arquitecto fueron de gran interés para el discurso del régimen. De hecho, una de estas menciones se refería al premio que Noel había obtenido en 1922 por su texto (posteriormente editado en 1923) *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana* (González 2001: 555), ganador del Concurso de la Raza que la Sección de Arquitectura de la Academia de San Fernando de Madrid convocaba desde 1919, fecha que, curiosamente coincidía con la de fundación de la revista, sin duda por la vinculación de los académicos con *Raza Española*. El interés prestado a Noel se evidencia aún más teniendo en cuenta que la bibliografía hispanoamericana fue objeto de su atención tan solo ocasionalmente (González 2001: 538). El artífice de la EIA, el arquitecto general del certamen solo fue referenciado en una ocasión, en 1926 por V. Pereda en su artículo *Anibal González, la Exposición Hispanoamericana y Sevilla* (González 2001: 567).

El pabellón resultó una perfecta síntesis de su pensamiento, compartido con Guido y Gresblin y centrado en el panamericanismo iberoandino. Noel entendía necesario generar una reacción americanista en la arquitectura para emanciparla de los elementos extraños que desde mediados del XIX habían reemplazado a las formas coloniales sin tener en cuenta la idiosincrasia nacional. Defendía un estilo ecléctico, intelectual y panamericano (iberoandino, un “nuevo arte universal”, para todo el continente) que, coherente con el canon americanista, recogiera las huellas del paisaje regional y elementos virreinales peruano-bolivianos (especialmente arequipeños) e hispánicos (platerescos y barrocos). Como Guido, Noel consideraba que la arquitectura americana había sido el resultado de una fusión integral (la fusión hispanoamericana) de lo hispano y lo indígena, elemento

que, transfigurando las formas hispanas, las había dotado de pureza, expresiva vitalidad, ingenuidad y carácter social.

Fue tremendo el éxito que sobre la etnocéntrica sociedad de Sevilla causó el pensamiento de Martín Noel, un pensamiento que, aunque fundamentado en la exaltación de la arquitectura española, se concretaba en la influencia de la local. La inclusión de elementos de la ciudad y el recurso a sus artistas y artesanos debió agrandar: el sabor sevillano del brocal cerámico del patio (pacense en su composición pero con referencias limeñas), los relieves ornamentales del escultor sevillano J. Lafita, las alfombras de Bernaldez, las carpinterías de Casana, la herrería de Ortega, la cerámica trianera de Montalván y, en especial, las obras de su gran amigo, el afamado pintor gibraltareño Gustavo Bacarisas, sus pinturas y sus paneles cerámicos para la Sala de Industrias y particularmente el patio con escenas del Buenos Aires decimonónico (Graciani 2010: 195, 196-199). Su integración con el sentir de sociedad sevillana fue tal que la prensa estableció un paralelismo entre Aníbal González y Noel, quien recibió homenajes públicos e impartió conferencias en el Ateneo (Graciani 2010: 186, 201 y 204) y el Laboratorio de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, con motivo de la inauguración de la recién creada Cátedra de Historia del Arte Hispano Colonial, la primera del mundo (Gutiérrez 1995), donde en pleno certamen, de enero a febrero de 1930, Martín Noel fue invitado a impartir el ciclo de conferencias sobre la arquitectura del Virreinato de Perú.

Reacciones a la imposición de la *raza hispana*: entre el indigenismo y la exaltación del mestizaje (México, Bolivia, Colombia, Perú y Chile)

Mientras que, en plena polémica sobre la idoneidad de la expresión Día de la Raza, surgida por la interpretación metonímica del concepto como *raza hispana*, el Comité Ejecutivo de la EIA se esforzaba por marcar su primacía, políticos, arquitectos y artistas encontraron en la Iberoamericana un inmejorable foro donde mostrar su particular visión y misión de su identidad y de su raza nacional a través de discursos iconográficos, no siempre en coherencia con su arquitectura.

Como ya sucediera en la Exposición de Arte Precolombino de París de 1928, por su exotismo, los planteamientos indigenistas y del mestizaje desataron gran atracción en los espectadores, reflejada en la obtención de numerosos premios y menciones. Fueron cuatro (México, Colombia, Perú y Chile) los pabellones internacionales en los que —a través de su arquitectura o de su ornamentación— se reflejaron estos planteamientos, con una intensidad variable en función del grado de afianzamiento y concreción de un imaginario nacional y de la existencia de un texto guía para la expresión artística del sentir de la *raza*: uno neoindigenista, el de México, el único ejemplo del estilo (pues el de Bolivia, en estilo neotiahuanaco, no llegó a construirse) lo fue también en su ornamentación, abogando por el principio de la integración de las artes (Graciani 2010: 139); otro neobarroco, el de Colombia, donde el indigenismo resultó exclusivamente ornamental, superpuesto a una arquitectura diseñada por un arquitecto local; un tercero, el de Perú, en un estilo mestizo, que aunaba elementos arquitectónicos de origen colonial e indígena con otros ornamentales indigenistas; y, por último, el de Chile, muy peculiar por su arquitectura simbolista, cuya decoración incidiría en los tipos mestizos.

En estos pabellones, las expresiones plásticas de las ideas de la *raza* giraron en torno a principios comunes. Entre ellos, la naturaleza del país (su fauna y su vegetación), los símbolos patrios (la bandera, el escudo nacional y otros motivos heráldicos), de forma ocasional personajes y tipos relacionados con la Conquista y, especialmente, la mitología indígena, focalizada en los relatos cosmológicos que daban respuesta al origen del universo y de la propia humanidad (antropogénesis).

La inclusión en los programas iconográficos de motivos extraídos de las diversas cosmologías prehispánicas superaría la mera mimetización de representaciones artísticas indigenistas, subyaciendo la idea de la exaltación de la *raza indígena* como primigenia y origen de la identidad nacional, de los fundamentos de la nación y del sentir y el carácter del pueblo, en unos momentos en que se cuestionaba la imposición de la *raza hispana*, como raza por antonomasia. La cosmogonía fue una forma óptima de ensalzar los valores raciales, en tanto estos relatos suelen remontarse a un momento de preexistencia o caos originario, en el que el mundo aún no se había formado o los elementos que habrían de constituirlo se encontraban en desorden, precisando de la implantación de un orden físico y metafísico, momento al que seguiría el nacimiento del primer hombre, con el que se relaciona directamente el concepto de la *raza nacional*.

El pabellón de México. Conjugando planteamientos, desde una estética neoindigenista

Por su calidad artística, en respuesta a un imaginario establecido fundamentado en la iconografía del Yucatán prehispánico, y por la diversidad de mensajes asociados, las expresiones de la *raza* en el pabellón mexicano son las que más llaman la atención (Braojos y Graciani 1998; Graciani 2002; 2010: 127-177). La trascendencia y repercusiones del edificio, su belleza y la existencia de una inmejorable fuente de información —el libro de propio arquitecto, Manuel M. Amábilis (1929)— han hecho proliferar publicaciones reiterativas y de carácter descriptivo sobre un edificio cuyo programa iconográfico precisa de un análisis profundo sobre las implicaciones ideológicas de los valores expuestos y los mensajes asociados a los conceptos dominantes (Raza, Nación, Progreso y Naturaleza) considerando la evolución del contexto ideológico del país y del sentir del arquitecto desde que diseñara el pabellón hasta que el programa se concluyó.

En el que fuera el único pabellón neoindigenista de la EIA se conjugaron dos planteamientos diferentes de la *raza*, distantes ambos del hispanista. Uno, el del arquitecto, que en “un verdadero cántico a la Raza y a la Nación” (Amábilis 1929: 50) plasmó en las fachadas sus peculiares hipótesis sobre la *raza tolteca* recogidas en *La arquitectura precolumbina en México* (1956), el texto ganador del Concurso de la Raza de la Academia de S. Fernando de Madrid en 1921, clave para comprender la estética, las proporciones y sentir iconológico del pabellón (Graciani 2010: 141). Otro, recogido por los artistas que, bajo la dirección de Amábilis, decoraron su interior, en concreto, el escultor Tommasi y el escultor Reyes. Dichos autores siguieron los planteamientos que el polifacético político J. Vasconcelos Calderón (1882-1959) expuso en el ensayo *La raza cósmica* (1925); Vasconcelos consideraba que el progreso de la nación quedaba en manos de la *raza del mestizaje* generada tras la Conquista, raza que por ello era denominada *raza cósmica* (Acosta 2004; Torres 2006 y Ward 2004). Así pues, convergían en el pabellón mexicano los planteamientos de dos individuos comprometidos, miembros de una misma generación (Vasconcelos nacido en 1882 y Amábilis en 1883), que habían compartido no solo

experiencias comunes sino también una actitud crítica hacia los postulados del Porfiriato y, en especial, hacia su desdén por lo mexicano frente a su fascinación por lo europeo y lo norteamericano.

El contraste entre las referencias visuales a la *raza atlante-tolteca* en los exteriores y los motivos iconográficos de los interiores exaltando la importancia del mestizaje racial pudo deberse a los ajustes y al proceso de definición que sobre el anteproyecto inicial (presentado a comienzos de 1926 al primer concurso del pabellón) Amábilis realizó, una vez que, en septiembre de 1927, se falló el tercer y definitivo concurso, cuando las propuestas de *La raza cósmica* ya estaban difundidas.

Amábilis justificaba la superioridad de la *raza* del México contemporáneo, como resultado de la fusión tras la Conquista de dos razas de origen común, previas a la destrucción de la Atlántida, la *raza atlante-tolteca* y la *raza hispana*, desarrollando una curiosa teoría, a partir de la *Historia de los Atlantes* (1896, traducida al castellano en 1921), del teosofista W. Scott Elliot. Según Elliot, la raza atlante-tolteca era la primigenia del continente como consecuencia de haber emigrado desde la Atlántida antes de su destrucción. A partir de esta raza, se habían diversificado las posteriores y por ella se establecía la existencia de un vínculo racial común entre ambas (previas a la destrucción de la Atlántida) (Amábilis 1975).

La expresión de la *raza* en este pabellón era bien diferente a la de otros, pues se abordaba desde la perspectiva del pasado, el presente y el futuro de la nación. Ya en la fachada principal, Amábilis establecía esta relación. Explicaba cómo a partir del primer hombre, tronco racial de la humanidad (que en el pabellón se representaba en los dos Chac-Mool que, recostados, rematan el relieve de la fachada), se generó la *raza tolteca*, arraigada en la península del Yucatán. Otras alusiones en las fachadas a la *raza tolteca* fueron los elementos arquitectónicos mayas, mayoritariamente procedentes de Uxmal y, sobre todo, de Chichén Itzá, población que dio nombre a su proyecto. Entre ellas, la referencia a la cabaña primitiva, que Amábilis representaba en los miradores del ático del pabellón y que, en su opinión, eran todo un símbolo de la *raza tolteca*, por contener la base del sistema de trazos reguladores de los edificios de esta cultura. El arquitecto expresaba cómo la raza contemporánea, por su superioridad permitiría a la nación alcanzar el progreso, a través de la solidaridad de las clases sociales (representada en el relieve de remate de la fachada) y mediante el esfuerzo y el alma de la *raza*. Ambos conceptos se recogían en las dos estelas, de inspiración tolteca, que precedían la entrada al pabellón, con las alegorías del Trabajo y la Espiritualidad ante la alegoría de la Raza.

La inscripción que aparecía en el intradós del dintel del acceso principal del pabellón con el lema de la Universidad Nacional Autónoma de México, “Por mi raza hablará el espíritu” –instaurado como tal por el propio Vasconcelos en su etapa rectoral (1920-1921)– daba paso a un universo iconográfico centrado en la exaltación del mestizaje, la naturaleza, el pasado y el presente nacional. El tema del mestizaje (en su doble vertiente cultural y racial) se desarrolló fundamentalmente en la ornamentación de las jambas y los dinteles del piso bajo y en la escalera de acceso al superior. Así, además de la jamba de la Raza o del Saludo a España, en el tránsito del vestíbulo al patio central, Tommasi representó cuatro jambas históricas en los accesos a las cuatro salas del pabellón. En ellas, según Amábilis, se recogían dos a dos (el indígena y el hispano) los elementos que contribuyeron a la formación del pueblo mexicano (los guerreros, los sacerdotes o misioneros, los constructores y la fusión de las razas). Igualmente, se incidía en la idea del mestizaje

en las jambas de los Encantadores y de la Agricultura y la Avicultura que flanqueaban los cuatro vitrales con plantas típicas del país, en las esculturas del caballero-águila y del guerrero hispano, realizadas por Tovar para la escalera del pabellón, y en la decoración de la bóveda de la escalera, cuyo discurso escénico se organizaba a partir del Primer hombre y la Primera mujer (Graciani 2010: 158-168).

El pabellón de Colombia. La exaltación de la raza indígena sobre una arquitectura neobarroca

De los pabellones internacionales en la EIA, fue el colombiano uno de los que ofrecía una exaltación más interesante de la *raza indígena*. A diferencia del mexicano y del peruano, este pabellón estaba focalizado exclusivamente en su programa iconográfico. El Comité Organizador colombiano abordó con esmero la representación de la herencia prehispánica a través de la ornamentación y, ante la inexistencia de una arquitectura indígena representativa, relegó a un segundo plano las cuestiones arquitectónicas, delegando todo lo concerniente a la arquitectura y la construcción al Comité Ejecutivo del certamen, el cual, a su vez, lo encomendó al arquitecto local José Granados de la Vega (1898-1991), incluso una vez diseñado el proyecto, subordinando –sustituyendo o reinterpretando– los elementos formales planteados por el arquitecto a los motivos ornamentales del discurso nacionalista de base prehispánica.

El complejo programa iconográfico de su ornamentación escultórica y relieves, ejecutado por el que hoy es considerado la primera figura del arte moderno colombiano, el escultor Rómulo Rozo (1899-1964), se centraba en diferentes mitos de la cosmología chibcha o muisca en el marco de referencias visuales a la naturaleza nacional (Graciani 1988 y Graciani 2010: 335-355). Vino este auspiciado por el máximo responsable de la concurrencia del país en la EIA, el historiador y etnólogo Ernesto Restrepo Tirado (1862-1948) (a la sazón cónsul en Sevilla). La intervención del que había sido miembro fundador, presidente y vicepresidente de la Academia Colombiana de Historia y director del Museo Nacional, evidenciaba el creciente interés de las instituciones oficiales por la arqueología prehispánica y la reorientación del discurso nacional hacia la revalorización y la defensa del indígena, una vez superado el debate eugenésico de la década anterior en la que se había incidido en las deficiencias de la raza indígena. Sin duda, esto fue resultado de la influencia de la Revolución Mexicana, la creación de nuevos grupos políticos y la aparición del movimiento encabezado por el indígena Manuel Quintín Lame en el Cauca. En concreto, el discurso iconográfico del pabellón se centraba en los quimbayas, cultura estudiada por el propio Restrepo Tirado (Restrepo Tirado 1992a y 1992b) y por su padre, Vicente Restrepo (Restrepo 1895).

El valor de dicho programa superaba la mera calidad estética, pues incorporaba motivos que conformarían el imaginario colombiano –entonces en construcción– entre ellas, las referencias a los mitos de Bochica, héroe civilizador, y, en especial, de Bachué (madre generatriz de la humanidad), eje central de un discurso iconológico en el que, desde su emplazamiento en la fuente del patio del pabellón, ejerció un papel protagonista la escultura de la diosa que el artista había realizado en 1925 en París y que había obtenido tanto reconocimiento en la Exposición de Arte Precolombino (1928). La obra de Rozo en la Iberoamericana reafirmó, pues, la incorporación de Bachué al imaginario nacional colombiano, alcanzando un papel tal que se otorgó el nombre de la diosa a la Generación

(o grupo) (Bachué) de artistas que, en la década de los treinta y siguiendo la iniciativa de Rozo, abordaban la revalorización de lo autóctono y lo indoamericano, a través del folclor, la etnia, las tradiciones y las costumbres nacionales.

La ornamentación desarrollada por Rozo en el pabellón, completada con las vidrieras realizadas por su esposa Ana M. Krauss, fue técnicamente muy diversa. Aunque en su mayor parte se realizó sobre mortero de cemento, armado en la estructura ornamental de las torres, el artista también diseñó algunas piezas en granito negro para la fuente principal del patio (que acompañaban la imagen central de Bachué, realizada previamente por el artista), una espléndida cancela de hierro y los motivos ejecutados en cerámica por el taller local de la viuda de Ramos Rejano. No obstante, es la confluencia de tantos temas simbólicos, abordados con espíritu detallista, lo que otorga el verdadero valor a esta obra: la cosmogonía de la creación del mundo por Chiminigagua y el origen de la belleza y de la luz (continuamente aludida en las representaciones del Sol y del binomio Sol-Luna), la antropogénesis narrada por el mito de Bachué (protagonizado por la diosa en transformación y por las totémicas serpientes), el nacimiento de la civilización a partir de Bochica, el transporte de las almas de los muertos por parte de Cundinamarca, la omnipresente alusión, mediante el convencionalismo gráfico de la ondulación, a las lagunas y humedales –sagrados para los muiscas por su función y por su asociación a sus mitos–, la granada (en recuerdo del Virreinato de Nueva Granada), las representación de la rana (Chía), el murciélago y la mariposa, entre otros. En esencia, un espectacular y sugerente universo.

El pabellón de Perú. Una síntesis del mestizaje arquitectónico y el indigenismo ornamental

Si bien al realizar el encargo el Comité Organizador de la concurrencia peruana en la EIA solicitó al arquitecto Manuel Piqueras Cotolí (1886-1937) diseñar un pabellón indigenista, el edificio resultante respondía, en palabras del propio autor, a un estilo *neoperuano*, que este desarrolló entre 1925 y 1955 y del que, en consecuencia, el pabellón de Sevilla sería una de sus primeras y más importantes obras (Graciani 2010: 207-231, Piqueras 1992, Wuffarden 2003).

Pese al predominio de las referencias ornamentales a la *raza indígena*, como sucedía en el pabellón de Colombia, en este se incidía en la importancia del mestizaje, abordado con un planteamiento diferente al del pabellón mexicano, al superar el sincretismo meramente ornamental y alcanzar lo arquitectónico para constituir ello en su esencia. Esta propuesta se fundamentaba en las ideas del polifacético Víctor A. Belaúnde Díez Canseco (1883-1966), principal integrante de la Generación del 900, quien, oponiéndose a la primacía de la *raza indígena* frente al criollo y al blanco propugnada por J. C. Mariátegui, consideraba el Perú como una nueva civilización producto de la síntesis de la cultura andina y la occidental española.

Así, en la obra arquitectónica se fusionaban y reinterpretaban elementos y ritmos indigenistas (entre ellos, el signo escalonado en vanos y recercados, la bóveda en voladizo y los vanos trapezoidales con dinteles monolíticos) y del Barroco colonial (balaustrada, amplia cornisa y los balcones volados de carpintería de la arquitectura residencial limeña de los siglos XVII y XVIII, inspirados en los de la casa del Marqués de Torre Tagle en Lima).

Estos elementos se complementaron con la ornamentación indigenista, realizada por el escultor y bronzista Ismael Pozo, adobada, puntualmente, con referencias heráldicas, y

por la decoración pictórica de sus cubiertas por parte de Domingo Pantigoso, con motivos inspirados en la cerámica y los tejidos prehispánicos. Temas diversos, tomados de la cultura de Chavín de Huantar, Tiahuanacu, Moche y Chimú, con referencias a importantes obras prehispánicas como el Monolito Raimondi, el Lanzón de Chavín o la Puerta del Sol de Tiahuanacu, se distribuyeron en las fachadas y el interior al igual que las principales ideografías ornamentales de Tiahuanacu, analizadas por Arthur Posnasky, quien consideraba Tiahuanacu origen de las civilizaciones americanas y a su raza la primigenia en el continente.

El pabellón recogía un universo de temas zoomorfos (cóndores macho, hembra y Mayku; el puma y *wari-wilka*, como representación del Sol y de la Luna; el pez), divinidades (la figura antropomórfica de Viracocha omnipresente en el pabellón y simplificando el motivo de la Puerta del sol de Tiahuanacu) y signos geométricos (el signo astro, caseta de la Luna, tierra y cielo, etc.). Junto a ellos, las referencias a la fauna andina, por ejemplo los distintos auquénidos (llamas, vicuñas, pacos), simios y felinos (pumas) que se adosaron a los basamentos de los pilares de la planta baja del patio del pabellón.

En este predominio de motivos incaicos, la presencia de temas hispánicos se limitó a las referencias heráldicas en las dos fachadas del pabellón. El mensaje más directo del mestizaje como constituyente de la nación aparecía en el primer tramo del rellano de la escalera la escultura de la Patria, obra del propio Piqueras (1926), flanqueada por el Guerrero y la Ñusta.

El pabellón de Chile. Pinceladas de mestizaje sobre una arquitectura simbolista

El concepto de *raza chilena* fue determinante para los organizadores de la legación nacional. En los preámbulos del certamen, el debate sobre la identidad del país había sido reabierto por Cabero, quien en *Chile y los chilenos* (1927) retomaba las ideas de Palacios sobre el origen gótico del conquistador español y su pertenencia a una raza superior, formada por la mezcla de conquistadores de raza goda y araucanos recios y valientes (Subercaseaux 2011), mientras historiadores como Encina, Bulnes y Edwards, comisario en la EIA, abogaban por la recuperación del alma nacional.

Siguiendo las bases del concurso que, ante la “bochornosa” imposibilidad de concurrir a la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925 por carecer de un estilo original, exigían que el pabellón fuera una evocación nacionalista de marcado simbolismo y que sus esculturas y fuentes representaran la *raza chilena*, el joven arquitecto Juan Martínez Gutiérrez (1900-1976) quiso plasmar la orografía andina mediante volúmenes de hormigón armado (inusual en la Sevilla de la época). Aludía al carácter esforzado y trabajador de la *raza chilena*, como resultado de las limitaciones impuestas por la orografía, la situación, el paisaje y el clima, definitorios de la nación, particularmente la cordillera.

En su análisis sobre la expresión de la identidad nacional en el pabellón chileno, Dümmer (2010) explica que a fin de dar una imagen oficial del país y de su superioridad económica en Iberoamérica y ante la inexistencia de un imaginario propio, el gobierno del general C. Ibáñez del Campo (1927-1931) hizo que, por primera vez en su historia, Chile concurreniera a una exposición internacional potenciando aspectos folclóricos e indigenistas, e impuso la representación de los tipos chilenos, recién incorporados a la iconografía nacional como símbolo de la *raza* y encarnación de tradiciones antiguas. Así, en los

murales de Arturo Gordon Vargas (*Frutos de la tierra, La vendimia y La industria araucana*) y Laureano Guevara (*La agricultura, Tejidos de Arauco, La minería y La pesca*), rodeados del paisaje típico de la zona y con la cordillera de fondo, se incluyeron al indio fueguino, al minero de la pampa, al huaso a caballo y al pescador, además de los tres tipos ya consolidados y oficializados como símbolo nacional: el roto (mestizo de araucano y español, que Palacios consideraba la máxima representación de la *raza chilena*), el huaso o personaje rural y el araucano.

Conclusiones

El largo preámbulo de la EIA sirvió para centrar sus objetivos ideológicos, focalizados con la dictadura de Primo de Rivera en la exaltación de la *raza*, como base identitaria del espíritu nacional. Lo que en principio se planteó como nexo de unión de la metrópoli con sus antiguas colonias se convirtió en un motivo de discrepancia.

Solo Argentina –por la importancia de la colonia española y de sus intereses político-comerciales– defendió el hispanismo, razón por la que su concurrencia fue especialmente apoyada por diversas vías desde la Comisaría Regia del certamen.

La fuerza de las alternativas a la *raza hispana* congregadas en la EIA, especialmente por la relevancia de las naciones que las encabezaron (México, Colombia, Perú y Chile) convirtió a la EIA en un escaparate de sentires identitarios coetáneos, expresados en modos diversos, a través de las arquitecturas de los pabellones representativos y su ornamentación.

El éxito de los planteamientos indigenistas, previsible por el reconocimiento que jóvenes artistas como Amábilis, Rozo y Piqueras Cotoí habían obtenido en París, se vio avalado por los numerosos premios recibidos y la acogida popular de estos pabellones, que hoy pueden calificarse como referentes emblemáticos en el conjunto de sus producciones, como también lo fueron los pabellones de Argentina y Chile, respecto a las de Martín Noel y Martínez Gutiérrez, para el primero una obra de madurez y para el segundo de juventud. Por todo ello, puede afirmarse que el interés de los pabellones internacionales de la EIA de Sevilla de 1929, especialmente los ejecutados en estilo nacionalista, hacen de la capital hispalense un foco inmejorable e ineludible para la comprensión de las ideologías nacionalistas de América Latina en el primer tercio del siglo xx a través de sus manifestaciones artísticas.

Aunque la diversidad de propuestas alternativas a la supremacía de la *raza hispana*, se plasmó en la EIA sin acritudes, reflejó la fuerza del debate crítico vigente con relación a la denominación del Día de la Raza y la necesidad –ya apuntada por el sacerdote Zacarías de Vizcarra y Arana, en 1926 en su obra *La Hispanidad y su verbo*– de renombrarlo como Día de la Hispanidad.

Bibliografía

- Acosta, Fabián (2004): *El pensamiento político de José Vasconcelos*. Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.
- Amábilis, Manuel (1929): *El Pabellón de México en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- (1956): *La arquitectura precolombina en México*. México: Orión.
- (1975): *Los atlantes en Yucatán*. México: Orión.
- Brajos, Alfonso (1987): “La Exposición Iberoamericana de 1929. Sus orígenes: utopía y realidad en la Sevilla del Siglo xx”. En: Torres Ramírez, Bibiano/Hernández Palomo, José J. (eds.): *Andalucía y América en el siglo xx. Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América. (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo de 1986)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, vol. 1, pp. 1-7 y 8-41.
- Brajos, Alfonso/Graciani, Amparo (1999): *El Pabellón de México en la Sevilla de 1929. Evocaciones históricas y artísticas*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Dümmer, Sylvia (2010): “Los desafíos de escenificar el ‘Alma Nacional’. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)”. En: *Historia Crítica*, 42, pp. 84-111.
- González, María Antonieta (2001): “Índice de la Revista *Raza Española* (1919-1930)”. En: *Revista de Literatura*, XLIII, 126, pp. 535-582.
- Gutiérrez, Ramón (1995): “La creación del Laboratorio de Arte Americano de Sevilla”. En: Gutiérrez, Ramón/Gutman, Margarita/Pérez, Víctor (dirs.): *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 201-206.
- Gutiérrez, Ramón/Gutman, Margarita/Pérez, Víctor (dirs.) (1995): *El arquitecto Martín Noel: su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Graciani, Amparo (1988): “El pabellón de Colombia en la EIA. Una hermosa joya”. En: *Topo-92*, 2, pp. 22-23.
- (1995): “La participación argentina en la Exposición Iberoamericana. La actuación de Martín Noel: un edificio y una misión”. En: Gutiérrez, Ramón/Gutman, Margarita/Pérez, Víctor (dirs.): *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 161-180.
- (2002): “El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla”. En: *Hábitat*, 9, pp. 58-68.
- (2010): *La participación internacional y colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla/ICAS/Universidad de Sevilla.
- Lampérez, Vicente (1922): “El arquitecto bonaerense Martín Noel y su obra, nota sintética”. En: *Raza Española*, 43-44, pp. 75-83.
- Lemus, Encarnación (1987): *La Exposición Ibero-Americana a través de la prensa (1923-1929)*. Sevilla: Mercasevilla.
- Marcilhacy, David (2010): *Raza Hispana. Hispanoamericanismo e imaginario nacional en la España de la Restauración*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Noel, Martín (1923): *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*. Buenos Aires: Peuser.
- (1926): *Fundamentos para una estética Nacional. Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*. Buenos Aires: Talleres Rodríguez.
- Piqueras, Manuel (1992): “Algo sobre el ensayo de estilo neoperuano”. En: *Huaca*, 3, pp. 61-62.
- Restrepo Tirado, Ernesto (1892a): *Estudios sobre los aborígenes de Colombia*. Bogotá: Imprenta de la Luz.
- (1892b): *Ensayo etnográfico y arqueológico de la provincia de los Quimbayas en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Imprenta de la Luz.
- Restrepo, Vicente (1895): *Los chibchas antes de la conquista española*. Bogotá: Imprenta de la Luz.

- Rodríguez, Eduardo (1981): *La Exposición Ibero-americana de Sevilla de 1929 a través de la prensa local: su génesis y primeras manifestaciones (1905-1914)*. Sevilla: Diputación Provincial.
- (1994): *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*. Sevilla: ICAS.
- (2000): *La modernización y financiación de las infraestructuras urbanas de Sevilla con motivo de la Exposición Ibero-Americana de 1929*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Sueiro, Susana (1992): “Retórica y realidades del ‘Hispanoamericanismo’ en la Dictadura de Primo de Rivera”. En: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 28, 3, pp. 143-159.
- Subercaseaux, Bernardo (2007): “Raza y nación: el caso de Chile”. En: *A Contracorriente*, 5, 1, pp. 29-63.
- (2011): *Historia de las ideas y de la cultura en Chile (vol. 2)*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Trillo, Manuel (1980): *La Exposición Iberoamericana: la transformación urbana de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Torres, Pilar (2006): *José Vasconcelos*. México: Planeta.
- Villar, Alberto (1982): “Aspectos teóricos de la arquitectura neobarroca hispánica”. En: Torres Ramírez, Bibiano/Hernández Palomo, José J. (eds.): *Andalucía y América en el siglo xx. Actas de las I Jornadas de Andalucía y América. (Universidad de Santa María de la Rábida, abril de 1982)*. Sevilla: EEH, pp. 339-351.
- Vizcarra, Zacarías de (1944): “Origen del nombre, concepto y fiesta de la Hispanidad”. En: *El Español, Semanario de la política y del espíritu*, III, 102, pp. 1-13.
- Ward, Thomas (2004): “José Vasconcelos y su cosmología de la raza”. En: Ward, Thomas: *La resistencia cultural: la nación en el ensayo de las Américas*. Lima: Ed. Universitaria URP, pp. 246-254.
- Wuffarden, Luis Eduardo (ed.) (2003): *Manuel Piqueras Cotolí (1886-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y Perú. Catálogo de la Exposición...* Lima: Embajada de España en Perú/Centro Cultural de España.