

# Chicago, 1893 - Sevilla, 1992.

## La Exposición Universal Colombina del siglo XX sobre la era de los descubrimientos

Ángel Urrutia Núñez

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

### RESUMEN

*La Exposición Universal de Sevilla (1987-1992), realizada para conmemorar el V Centenario del Descubrimiento de América con el lema La Era de los Descubrimientos, tuvo su precedente más inmediato en la Exposición Universal Colombina de Chicago (1890-1893). Los planteamientos diferentes de sus organizaciones, pero también la aparición de problemas semejantes, hacen deseable un enfoque que tenga en cuenta esta referencia. Un estudio balance de la Exposición de Sevilla, que sin duda se integrará también en la Historia de las Exposiciones Universales, se presenta en este Anuario con la intención de beneficiar a futuros investigadores.*

### SUMMARY

*Expo'92, The World Fair in Sevilla (1987-1992), held to commemorate the Fifth Centenary of Discovery of America whose slogan was The Age of Discovery, was not the first of its kind -the World Fair in Chicago (1890-1893) was also dedicated to Columbus. While the organizations differed in approach, the problems experienced were similar. This fact calls for a closer study with this comparison in mind. The results of a study of the Expo of Sevilla, which without doubt will also be included in the History of World Fairs, are presented in this Anuario in order to help future researchers.*

Cuando los reyes de España don Juan Carlos y doña Sofía, junto con el presidente don Felipe González, inauguraron la *Exposición Universal* de Sevilla el 20 de abril de 1992, los aires de incertidumbre creados y los malos presagios hacían difícil suponer un éxito final. Como en Chicago 1893, se conmemoraban en esta ocasión los quinientos años del descubrimiento de América por Cristóbal Colón, pero reconsiderando España su papel histórico en

el Nuevo Mundo y bajo el lema de La Era de los Descubrimientos. El acto inaugural, en una época de las telecomunicaciones próxima ya al siglo XXI, fue sobrio y carente de imaginación. En la apertura del 1 de mayo en Chicago, el presidente Cleveland pudo oír entre otros himnos gloriosos la *Oda* de G. W. Chadwick y H. Monroe<sup>1</sup>, en Sevilla prevaleció el discurso rutinario de los discursos de rigor, aunque también sonaran las campanas

<sup>1</sup> "La ceremonia de la apertura verificóse el 1.º de Mayo. Delante del palacio de las Oficinas habíase levantado una gran plataforma, a la que subió el presidente de la República, Sr. Cleveland con las personas que formaban su comitiva, entre los que figuraba el Duque de Veragua. Después de una breve oración, leyóse un poema del periodista Sr. Croffut, referente a Colón y titulado *La Profecía*. Tras esta lectura vino la de la Memoria de los trabajos de la Exposición, terminada la cual, el Presidente pronunció algunas palabras, y oprimiendo un botón eléctrico puso en movimiento todas las máquinas, hizo brotar todas las fuentes y tocar todas las campanas. Las naciones representadas en el certamen izaron sus pabellones en los respectivos edificios, los cañones de los buques surtos en el puerto saludaron con estruendosas salvas, y un numeroso coro entonó el *Alleluia* de Haydn. Fue un espectáculo maravilloso.." (Los lectores españoles pudieron imaginarse la inauguración a través de este relato de *La Ilustración Española y Americana*. Año XXXVII. N.º XX. 30 de mayo de 1893. Págs. 350-351).

de la ciudad en el momento final más emocionante. Televisión Española realizaba un seguimiento desastroso hasta la irritación, hecho que contrastará con el excesivo esplendor de la inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992. Sin embargo, aun reconociendo la labor de TeleExpo y de la televisión andaluza, el éxito de público de la *Exposición* sevillana se irá generando por el comentario verbal del visitante hacia otro visitante futuro. La inercia del pueblo venció sin duda a los medios de opinión generalmente desfavorables, contradiciendo a los detractores que —salvo quienes en verdad no quisieron visitarla por los vergonzosos precios abusivos de estancia— se negaron a ir; bien por considerar la obra superflua ante otros problemas acuciantes de España, o por adjudicar el desatino a un gobierno socialista que, en realidad, se había propuesto iniciar en tiempos de bonanza económica, resolver con precisión y sin posibilidad de vuelta atrás, una ingente empresa solicitada sencillamente por el Rey<sup>2</sup>.

## CHICAGO-SEVILLA

Las grandes obras urbanísticas y arquitectónicas de la Historia fueron normalmente objeto de crítica, con razón o sin ella, pero pocas veces se realizaron sin una necesidad mayor por satisfacer en sus correspondientes países. Aun considerando que un gobierno justo debe mantener con rigor un orden de prioridades, debe reconocerse también que, según este criterio, la Historia del Arte comprendería hoy fundamentalmente esculturas, pinturas u otras obras menos costosas de realizar. Bien es verdad que parece ser distinta la obra efímera, el gasto "inútil", pero la humanidad parece regirse a veces por leyes de inexorable cumplimiento y, confiada en el progreso, siempre avanza hacia el futuro mientras en la retaguardia lleva el lastre de revoluciones pendientes. No obstante, Sevilla no queda igual tras su *Exposición Universal 1992* que Valencia tras sus *fallas*, donde, año tras año, el amor por el fuego y lo efímero devora un gran caudal monetario. Memoria y testimonio suelen estar presentes en las exposiciones universales; de hecho, quíerose apreciar o no, la de Sevilla contribuirá a hacer Historia, empezando por la de su ciudad.

Chicago, encargada de organizar la anterior *Exposición Colombina (1890-1893)*, era una de las cuatro gran-

des ciudades de unos Estados Unidos inmersos en una crisis económica acentuada precisamente durante 1893 y que tal acontecimiento parecía soslayar. La financiación, que no podía ser exclusivamente ciudadana, fue compartida con el gobierno. La llamada ciudad del *laissez faire* soportaba tensiones sociales y laborales -1 de Mayo difícil de olvidar- puesto que, como lugar privilegiado a orillas del lago Michigan, venía además recibiendo abundante flujo de emigrantes. La *Exposición* permitía la ocupación de mano de obra en paro, pero que volvía a quedar en paro tras la clausura. El pasado de la ciudad era demasiado breve: 1804-1893, con un antes y un después del devastador incendio de 1871. Estratégicamente situada en la corriente Este-Oeste, la especializada industria de la carne y el gran comercio de su puerto convertíanla pronto en una ciudad de masas. Ésta, que tenía ya a finales de siglo más de un millón y medio de habitantes, demandaba edificios específicos como grandes almacenes u oficinas, consiguiéndose de este modo una agresiva terciarización del sector próximo al lago Michigan. Venía a ser el producto de una reconstrucción vertiginosa en la que se integraban por norma un promotor pragmático y un arquitecto/técnico deseosos de prosperar. En vísperas de la *Exposición*, Chicago era una ciudad presentada al mundo como un gran escaparate que exhibía por sí misma grandes adelantos tecnológicos a través de su arquitectura: perfeccionamientos en la cimentación, en los ladrillos incombustibles, pero sobre todo en la estructura metálica y en el ascensor, elementos imprescindibles para la elevación del edificio. En ella actuaban prestigiosas firmas de arquitectos que por costumbre trabajan cada vez más en equipo: eran los protagonistas de la llamada *Escuela de Chicago*; con los Le Baron Jenney, Richardson, Burnham & Root, Holabird & Roche o Adler & Sullivan. Pero el espectáculo de la ciudad resultaba salvajemente nuevo, con edificios recién hechos y otros a medio hacer, delimitados estrictamente por las rectilíneas calles, alzados por los aires sin orden ni medida, sin apenas apoyatura académica, hasta que uno de los más geniales arquitectos de todos los tiempos cree la funcional tipología del rascacielos moderno, Sullivan. Europa, con una tradición rica en estilos arquitectónicos, procuraba manifestar algún avance tecnológico en sus exposiciones universales, desde el *Crystal Palace* de J. Paxton (Londres, 1851) hasta la polémica *Tour* de G. Eiffel (París, 1889). Por el contrario, la imagen que Chicago iba a dar al mundo con

<sup>2</sup> Ténganse en cuenta las palabras del comisario Emilio Cassinello en su discurso de inauguración el día 20 que, aun siendo difícil precisar su intencionalidad y si bien pasaron desapercibidas en los medios de opinión pública, hablaban de entregar al Rey su *Exposición*. El 31 de mayo de 1976, a los pocos meses de ser el nuevo monarca de España, don Juan Carlos había anunciado en Santo Domingo la celebración de una *Exposición Internacional Ibero-Americana*. Cuando, en diciembre de 1981, Estados Unidos solicita al Bureau International des Expositions el registro de una *Exposición Universal* para conmemorar el V Centenario del Descubrimiento de América, don Manuel de Prado y Colón de Carvajal -descendiente de Cristóbal Colón y Presidente de una Comisión Nacional para la Celebración del V Centenario del Descubrimiento de América- potencia esta empresa junto con otras personas próximas a la Casa Real. Idea asumida en primera instancia por el gobierno de la UCD y que, tras el 28 de octubre de 1982, debe ser materializada por el nuevo gobierno del PSOE. Ya el 3 de marzo de 1982, España había manifestado al Bureau International des Expositions su deseo de organizar una *Exposición Universal* en Sevilla con el lema de *El Nacimiento de un Nuevo Mundo*. El 7 de diciembre de 1983, el Bureau aprueba las dos iniciativas: Sevilla, profundizando en sus relaciones históricas con América; Chicago, con el lema *La Era del Descubrimiento*, especializándose en los avances de la humanidad.

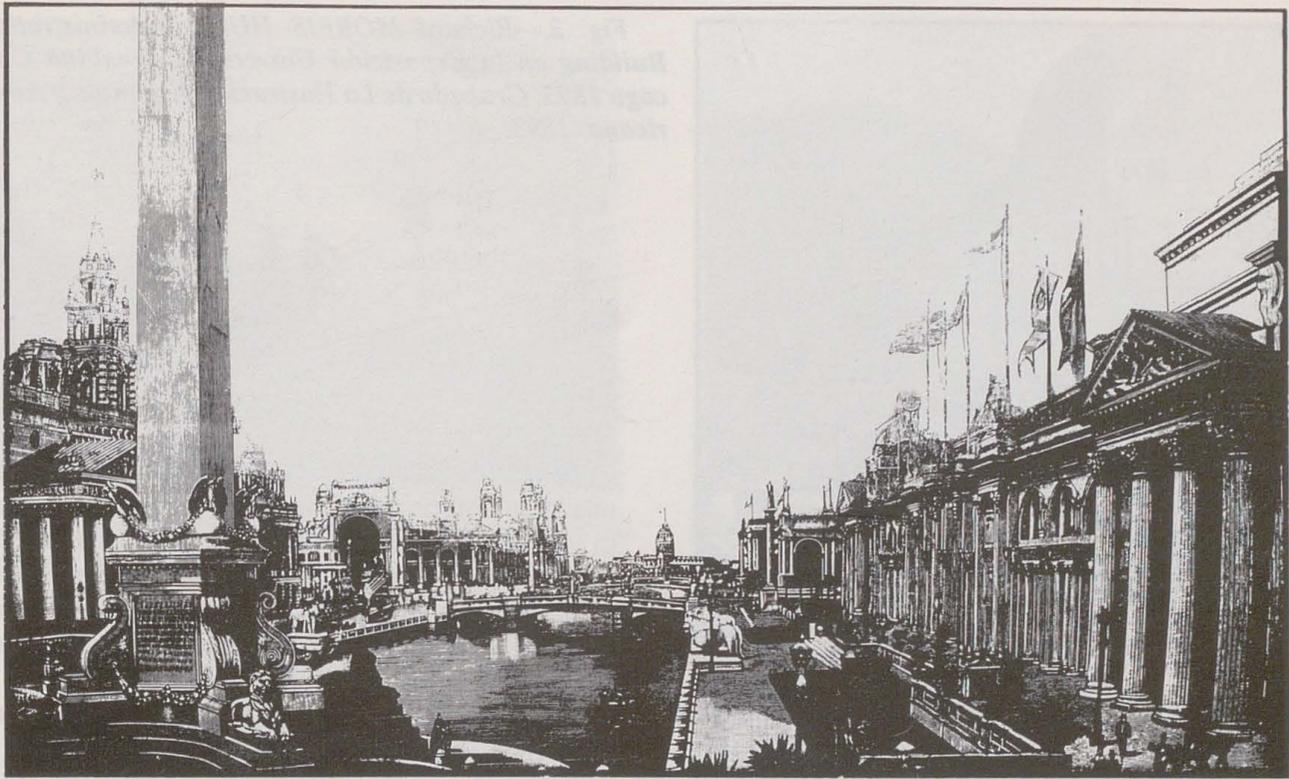


Fig. 1.—Daniel H. BURNHAM y Frederick LAW OLMSTED: *Exposición Universal Colombina Chicago 1893*. Grabado de *La Ilustración Española y Americana*. 1893.

su *Exposición* era deliberadamente y paradójicamente otra muy distinta, la de una ciudad efímera de porte clasicista, pretendiendo así demostrar la doble capacidad de hacer una ciudad moderna real (Chicago) y además recrear sintéticamente para la ocasión otra de intemporal estilo academicista. Por una parte se demostraba la operatividad de los arquitectos americanos para hacer tradición ficticia de usar y tirar, al tiempo que por otra parte suponía una bienvenida con decoro a los participantes y visitantes. La estructura metálica, la madera y el estuco al servicio esta vez de un inmenso decorado. Chicago no tenía un pasado como el de las ciudades europeas, pero se improvisaba y se imponía un estilo anacrónico bajo el control de

Burnham, comisario de la *Exposición*. Aun estando situada la ciudad en el río Chicago, a orillas del lago Michigan, la estructura urbana se había desarrollado bajo postulados puramente mercantiles y especulativos, con máximo aprovechamiento del solar, sin una conciencia definida para el disfrute de la ciudad. Era necesario por tanto presentar también ante el mundo un parque con un lago, inspirado en el propio lago Michigan pero también a imagen y semejanza de la eterna Venecia, que sugiriese un nuevo estilo de vida más libre y placentero, siendo en este caso encargado del proyecto el paisajista Olmsted, autor del *Central Park* de Nueva York<sup>3</sup>.

El proceso en Sevilla será hasta cierto punto inverso.

<sup>3</sup> Para una mejor comprensión del apasionante y fascinante fenómeno de la ciudad americana en esta época, de Chicago, de su arquitectura y de la *Exposición Colombina*, pueden consultarse por sus distintos enfoques: *Dedicatory and Opening ceremonies of the World's Columbian Exposition*. Stone Kastler and Painte. Chicago, 1893; *La Ilustración Española y Americana*. Año XXXVII. N.º XVIII, XX, XXI, XXII, XXIV, XXV, XXVIII, XXXIV, XXXVI. 1893 Y N.º III, 1894; *Exposición Universal de Chicago de 1893. Catálogo de la Exposición Española*. Imp. de Ricardo Rojas. Madrid, 1893; *A portfolio of photographic views of the World's Columbian Exposition*. John McGovern. Chicago, 1894; *Exposition's Commissioners, A History of the World's Columbian Exposition*. Rossiter Johnson. New York, 1897-1898; CH. MOORE, *Daniel H. Burnham, Architect Planner of Cities*. Houghton Mifflin. Boston-New York, 1921. Reed. por Da Capo Press. New York, 1968; L. H. SULLIVAN, *The Autobiography of an Idea*. W.W. Norton and Company. New York, 1924. Reed. por P. Smith. New York, 1949 y *Kindergarten Chats and Other Writings*. New York, 1947. Trad. castellano Ed. Infinito. Buenos Aires, 1956; H.S. MORRISON, *Louis Sullivan: Prophet of Modern Architecture*. Museum of Modern Art. New York, 1935. Reed. por Greenwood Press. Westport, 1971; H.-R. HITCHCOCK, *The Architecture of H.H. Richardson and His Times*. Museum of Modern Art. New York, 1936. Reed. por Anchor Books. Hamden, 1961; T. E. TALLMADGE, *Architecture in Old Chicago*. University of Chicago Press. Chicago, 1941; F. A. RANDALL, *History of the Development of Building Construction in Chicago*. University of Illinois Press. Urbana, 1949; J. P. NOFFSINGER, *The Influence of The Ecole des Beaux-Arts on the Architects of the United States*. Catholic University of America Press. Washington, 1955; J. BURCHARD y A. BUSH-BROWN, *The Architecture of America: A Social and Cultural History*. Boston, 1961. Trad. castellano. Ed. Letras. México, 1963; C. W. CONDITT, *The Chicago School of Architecture*. University of Chicago Press. Chicago, 1964 y *Chicago 1910-20. Building, Planning and Urban Technology*. University of Chicago Press. Chicago, 1973; J. BACH y R. FORREY, *Chicago's Famous Buildings*. University of Chicago Press. Chicago, 1965; A. T. BROWN, *A History of Urban America*. The McMillan Co. New York, 1967; J. G. FABOS, G. T. MILDE, V. M. WEINMAYR, *Frederick Law Olmsted Sr. Founder of Landscape Architecture in America*. University of Massachusetts Press. Amherst, 1968; A. FEIN, *Frederick L. Olmsted and the American Environmental Tradition*. Braziller. New York, 1972; D. HOFFMANN, *The Architecture of John Wellborn Root*. Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1973; T. S. HINES, *Burnham of Chicago: Architect and Planner*. Oxford University Press.

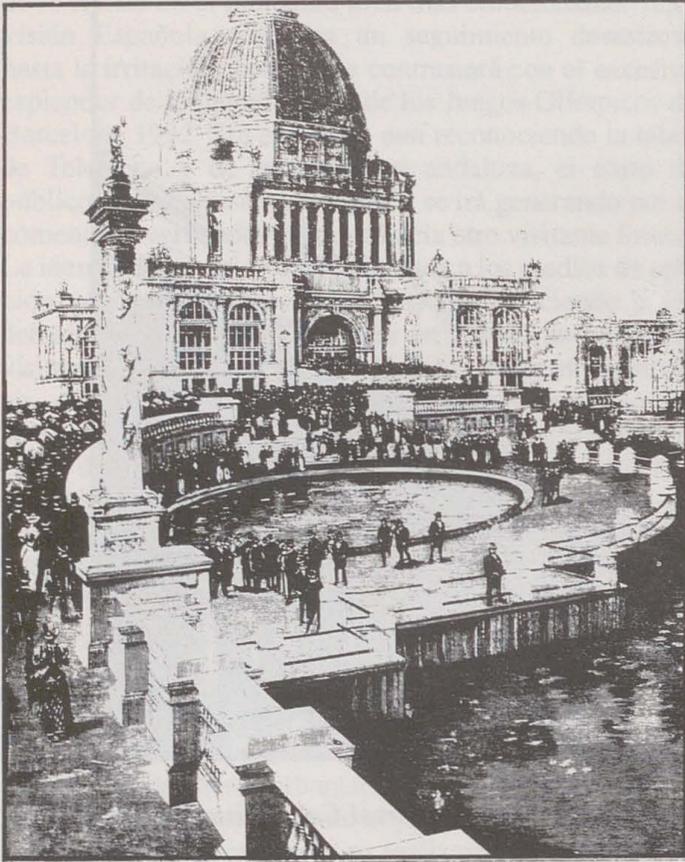


Fig. 2.—Richard MORRIS HUNT: *Administration Building en la Exposición Universal Colombina Chicago 1893. Grabado de La Ilustración Española y Americana. 1893.*

Se halla situada a orillas del río Guadalquivir, testigo de una larga historia de siglos. En vísperas de su *Exposición* es ya una ciudad muy desgastada, con apenas setecientos mil habitantes, pero con un sedimento original e inconfundible. Su *Giralda* y adjunta *Catedral* poseen más valor objetivo hoy que el hermoso *Auditorium* de Sullivan en el Chicago de entonces. Su *Parque de María Luisa* —debido en gran parte a Jean C.N. Forestier— o su misma *Plaza de España* —obra de Aníbal González y testimonio de la *Exposición Ibero-Americana 1929*—, representan ya partes esenciales de la ciudad, incorporadas a una trama antigua salpicada de plazuelas y rincones<sup>4</sup>. Podría

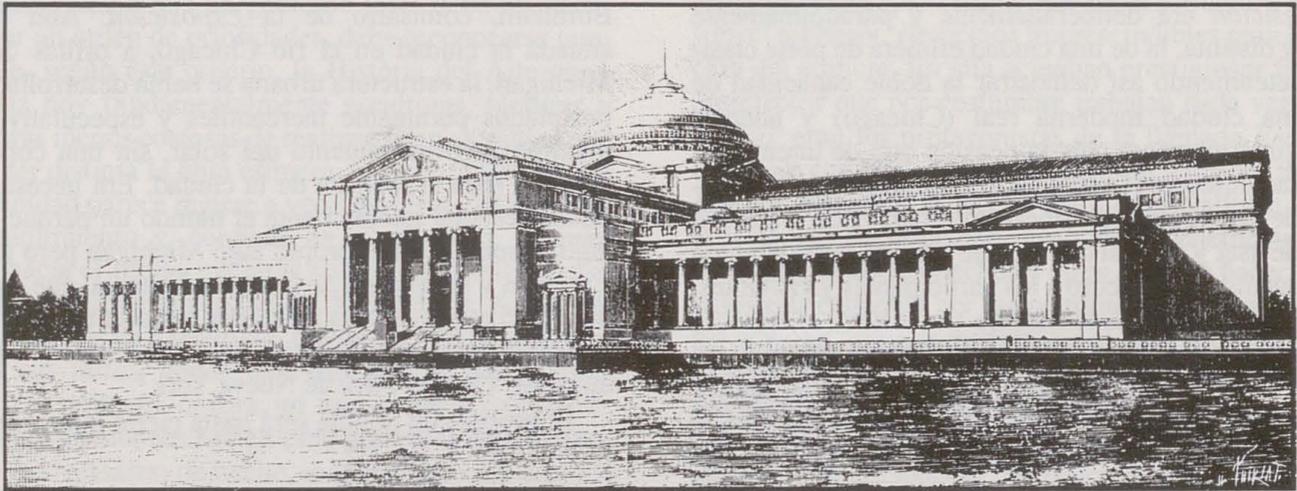


Fig. 3.—Charles ATWOOD: *Fine Arts Building. Unico edificio perdurable de la Exposición Universal Colombina Chicago 1893. Grabado de La Ilustración Española y Americana. 1893.*

New York, 1974; L.W. Roper, *A Biography of Frederick Law Olmsted*. Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1974; G. CIUCCI, F. DAL CO, M. MANIERI-ELIA, M. TAFURI, *La città americana*. Roma-Bari, trad. castellano Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975; D. BURG, *Chicago's White City of 1893*. University of Kentucky Press. Lexington, 1976; AA.VV., *A Guide to 150 Years of Chicago Architecture. (1830-1985)*. Museum of Science and Industry-Chicago Review Press. Chicago (s.a.); J. ZUKOWSKY (Ed.): *Chicago Architecture. 1872-1922*. The Art Institute of Chicago and Prestel-Verlag. Munich, 1987.

<sup>4</sup> Para una visión más completa de la Sevilla contemporánea, de sus parques, de la *Exposición Ibero-Americana* y de Aníbal González, de la incidencia de la *Expo'92*, véase: J. M. SUÁREZ GARMENDIA, *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, 1986; A. VILLAR MOVELLÁN, *Arquitectura del regionalismo en Sevilla. 1900-1935*. Sevilla, 1979; M. TRILLO DE LEYVA, *La Exposición Ibero-americana 1929-30. La transformación urbana de Sevilla*. Sevilla, 1980; L. MARÍN DE TERÁN, *Sevilla: centro urbano y barriadas*. Sevilla, 1980; E. RODRÍGUEZ BERNAL, *La Exposición Iberoamericana en la prensa local: génesis y primeras manifestaciones (1905-1914)*. Sevilla, 1981; E. LEMUS LÓPEZ, *La Exposición Iberoamericana a través de la prensa (1923-1929)*. Sevilla, 1987; AA.VV., *La Exposición Iberoamericana de 1929. Fondos de la Hemeroteca Municipal de Sevilla*. Catálogo Exposición. Sevilla, 1987; V. PÉREZ ESCOLANO: *Aníbal González, arquitecto (1876-1929)*. Sevilla, 1973 y "El Parque de María Luisa de Sevilla". *Fragmentos*. N.º 15-16. 1989. Págs. 106-122; AA.VV., "Sevilla 1992". A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda. N.º 20. 1989; AA.VV., *Sevilla Universal*. Sevilla, 1992; AA.VV.: *Sevilla. Paisaje transformado*. Demarcación en Sevilla del C.O.A.A.Oc. Sevilla, 1992; MANUEL CASTELL y PETER HALL (Dir.): *Andalucía. Innovación tecnológica y desarrollo económico*. Espasa-Calpe/Expo'92. Madrid-Sevilla, 1992 (2 vols.); J. CAU y A. DECAUX: *Sevilla, reina del mundo*. Paris Match. París-Sevilla, 1992.. Bibliografía complementada con la que se relaciona en nota posterior.



Fig. 4.—Aníbal GONZALEZ: Plaza de España en la Exposición Iberoamericana Sevilla 1929.

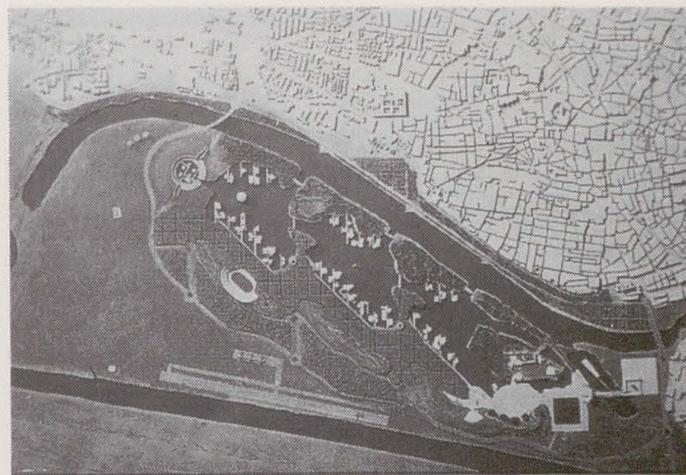


Fig. 5.—Emilio AMBASZ: 1er. Premio *ex aequo* en el Concurso Internacional de Ideas para la Ordenación del Recinto de la Cartuja en Sevilla. 1986.

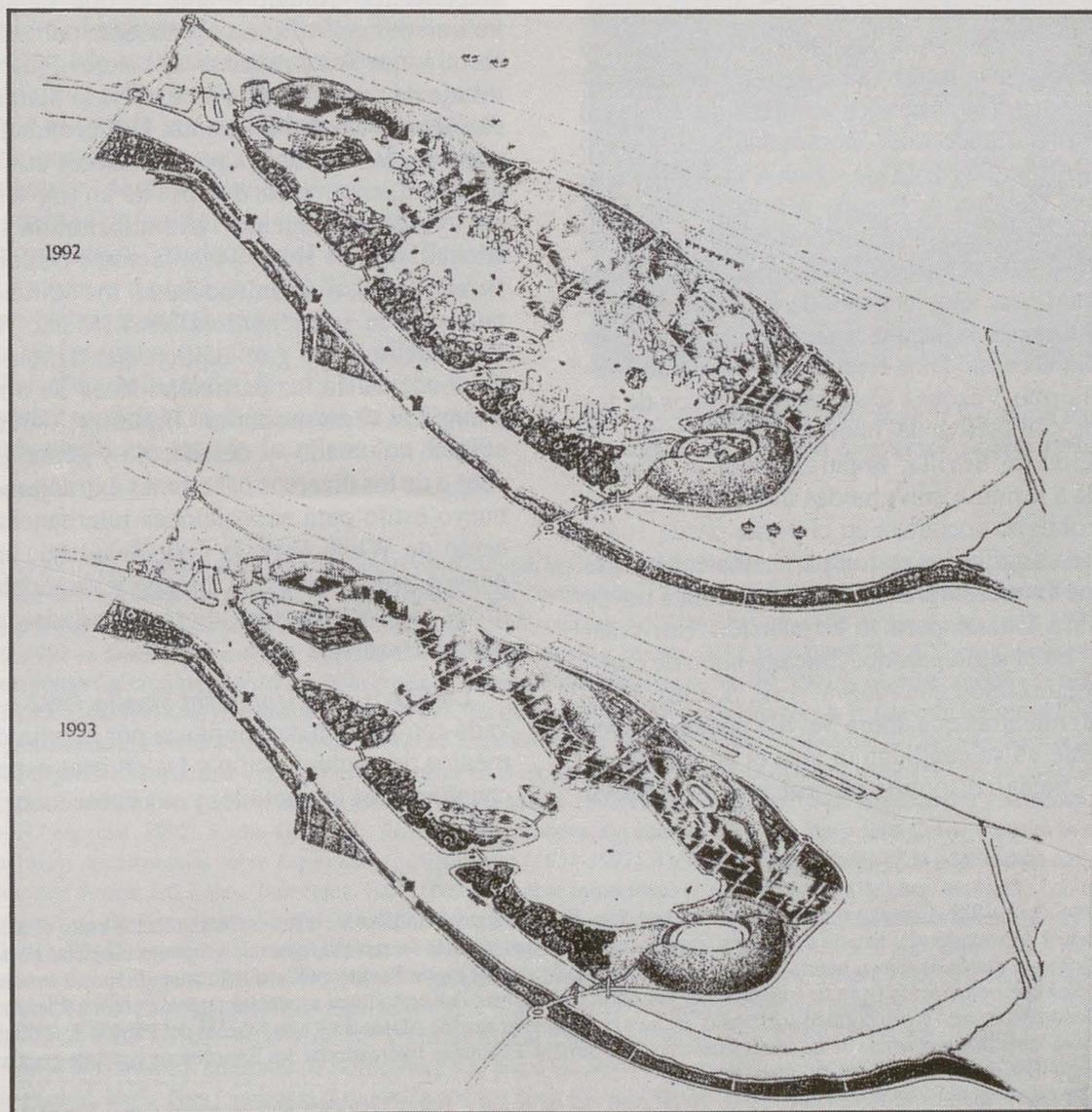


Fig. 6.—Emilio AMBASZ: Propuesta presentada al Concurso, detalles del paisaje durante y después de la Exposición. 1986.

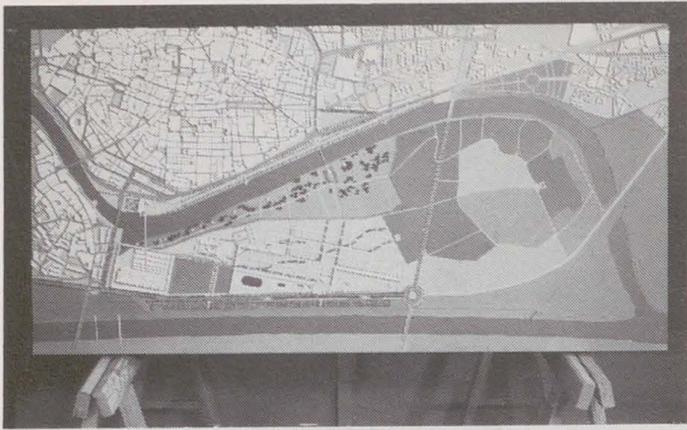


Fig. 7.—José A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ (ing.), Jerónimo JUNQUERA y Estanislao PÉREZ PITA: 1.º Premio *ex aequo* en el Concurso Internacional de Ideas para la Ordenación del Recinto de La Cartuja de Sevilla. 1986.

encontrarse también entre las cuatro ciudades más grandes y prósperas de España, pero se haya inmersa en una Andalucía que tiene pendiente aún su auténtica revolución agrícola. Sevilla se elige como sede sin mirar a su presente, ni tampoco demasiado a su futuro (aunque acabe beneficiándose de infraestructuras y medios de transporte con tal ocasión), sino recurriendo con oportunidad a su pasado relativamente próspero durante los siglos XVI-XVII y a su significado en la Historia de España y América. En Chicago había una actividad arquitectónica trascendental para la Historia de la Arquitectura, en Sevilla se habla tíbicamente durante los años ochenta de escuela andaluza debido a la coherencia de arquitectos como Antonio Cruz y Antonio Ortiz, Gonzalo Díaz Recasens y Fernando Villanueva, o Guillermo Vázquez Consuegra, algunos de los cuales actuarán con motivo del nuevo acontecimiento.

La Exposición de Sevilla, impulsada por la Monarquía, es llevada a término con grandes dificultades y premura por un gobierno socialista en el poder desde 1982, si bien los esfuerzos oficiales se comparten materialmente con los privados en una empresa común española a través de una Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92 S.A. En el siglo pasado, Chicago hubo de competir para la organización con Nueva York, S. Luis, Boston y Filadelfia, mientras que ahora Sevilla puede prosperar solitariamente en su candidatura ante el abandono de una ciudad de Chicago dispuesta en principio a ser nueva

sede de la Exposición Colombina<sup>5</sup>. Entonces, el lugar elegido era Jackson Park-Washington Park-Midway Plaisance, con zonas boscosas preexistentes. Se partió de Jackson Park, donde se instaló la Court of Honor, para distribuir los restantes pabellones internacionales o el obligado parque de atracciones a través de Washington Park y Midway Plaisance. Pero si en estas dos últimas zonas las imágenes ofrecidas eran por necesidad variadas, según la oferta arquitectónica de los países participantes, en la primera se decidía imponer un estilo unitario. Se llegaba al establecimiento de un equilibrio entre decorado eficaz para una Exposición efímera y ordenación del paisaje más perdurable. En este último platillo de la balanza se hallaba Frederick Law Olmsted, que acababa por recrear una nueva Venecia con canales y gondoleros; en el primero, un Daniel Hudson Burnham cada vez más convencido tras la muerte de su socio John W. Root por un Charles F. McKim retardatario, coordinando desde las procedencias diversas de los arquitectos hasta la imposición de un estilo genérico academicista en la parte constructiva, fuese de inspiración Beaux Arts o neoclásico florentino como se llegaba a comentar, pero en definitiva un monumental eclecticismo común y ante el que debían sacrificarse voluntades de estilo excesivamente personales. La arquitectura, que iba a pintarse de colores, gustaba tanto en el estado de preparación a base de yeso blanco, que se decidía dejar así definitivamente. Uniformidad total. En Chicago por tanto acababa por prevalecer un fuerte control y un orden jerárquicos, que iría de un impacto visual general y grandilocuente (Administration Building, de Richard Morris Hunt; Manufactures Building, de George Brown Post), manteniéndose en los edificios más importantes de la zona representativa (Music Hall, Fine Arts Building —único gran edificio perdurable—, de Charles Atwood), hasta las particularidades de otros pabellones temáticos (Transportation Building —único destacable edificio coloreado—, del díscolo y genial Louis H. Sullivan) o de los diversos pabellones extranjeros. Nacía así un nuevo estilo para exposiciones internacionales, el concepto de White City, la City Beautiful, presente en los nuevos proyectos para Chicago y remodelaciones inmediatas de Washington u otras ciudades por mano del mismo Burnham.

La Exposición Universal Sevilla 1992 —que es observada con relativa desconfianza por la opinión pública, los medios de comunicación y las revistas especializadas<sup>6</sup>— canaliza otras inquietudes y sus consecuencias son impre-

<sup>5</sup> El 4 de diciembre de 1987, Chicago renuncia a su organización. Se debe fundamentalmente a los enfrentamientos entre el alcalde de la ciudad (demócrata) y el gobernador del Estado de Illinois (republicano). Existen además fuertes presiones de grupos ecologistas para no desecar parte del Lago Michigan, donde de nuevo habría de ubicarse la Exposición de este siglo. Sevilla quedaba sola ante el mundo —con la excepción poco relevante de una conmemoración llena de frustraciones por parte de Génova—, debiendo limar asperezas también entre gobierno central y autonómico (aun siendo del mismo signo político socialista), incluso con el nuevo alcalde Alejandro Rojas Marcos del Partido Andalucista, quien al final decide colaborar ante la importancia de tal acontecimiento para Sevilla. El Bureau International des Expositions concede pues a la Exposición de Sevilla el rango de *Exposición Universal*. Categoría A.

<sup>6</sup> La Exposición Universal Sevilla 1992 (1987-1992; 20 de abril -12 de octubre 1992), conocida popularmente como *Expo'92*, tiene una acogida irregular en la prensa diaria: desde noticias referidas a las tensiones entre el primer comisario Manuel Olivencia y el entonces consejero delegado Jacinto Pellón, hasta el desarrollo dificultoso de las obras, pasando por reportajes generales sobre las instalaciones: "El Gobierno pretende dinamizar la Expo 92 al asignar las funciones ejecutivas a un nuevo gestor" (Jacinto Pellón, ingeniero de caminos). *El País*, 2-VI-1987; "Puentes sobre Sevilla". Artes. *El País*, 28-X-1989; "Expo 92. Comienza la cuenta atrás". *El Sol*, 20-X-1991; "La arquitectura de la Expo a debate". *ABC Cultu-*

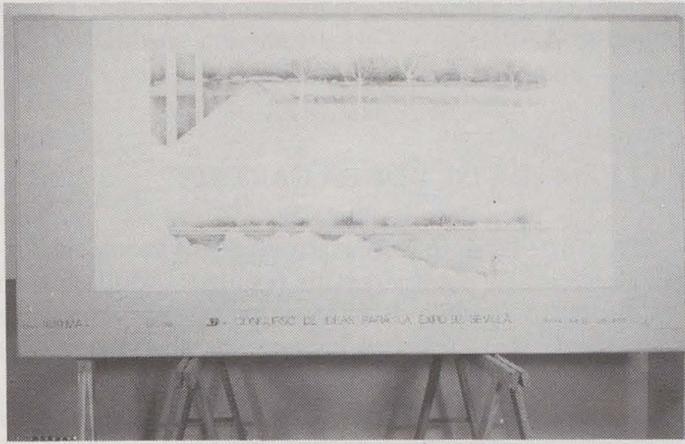


Fig. 8.—José A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ (ing.), Jerónimo JUNQUERA y Estanislao PÉREZ PITA: *Propuesta presentada al Concurso, perspectivas*. 1986.

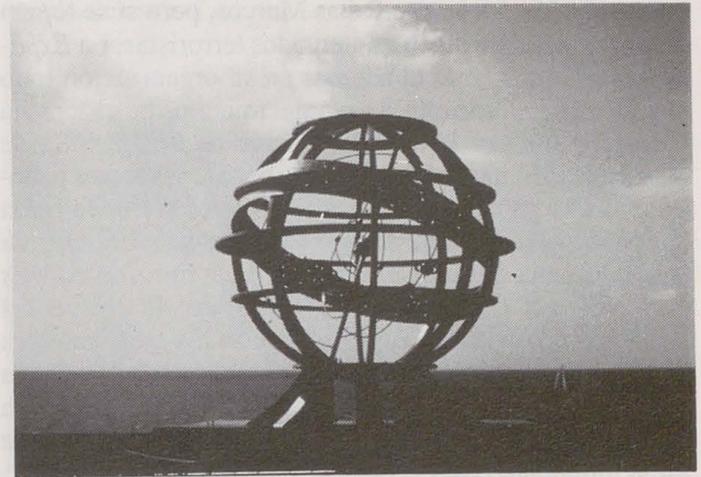


Fig. 9.—José A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ y Rafael TRÉ-NOR: *Esfera Armilar*. 1986.

visibles todavía con la recién creada, tras la clausura, *Sociedad Estatal Cartuja'93 S.A.*: la demostración de eficacia al hacer una obra con suficiente precisión tecnológica —aun teniendo en cuenta el esfuerzo de la simultánea organización para la Olimpiada en Barcelona—, en claro contraste con el pasado de una ciudad vieja y mal comunicada o equipada —frente a una treintena de líneas férreas y más de mil cuatrocientos hoteles de Chicago en 1893—, pero que es dotada ahora circunstancialmente de servicios para la ocasión; la creación de un espectacular marco de encuentros, de entendimiento y de diversión, con todos los pueblos de la Tierra y en especial con los americanos; la previsión, en definitiva, de que España reluzca ante el mundo y, a poder ser, que Sevilla se beneficie en el futuro con unas infraestructuras.

En Chicago, las tensiones sociales y los conflictos provocaban que el alcalde de la ciudad Henry Harrison fuera asesinado sin poder participar en la clausura de la *Exposición*. Afortunadamente, no sucede lo mismo en Sevilla

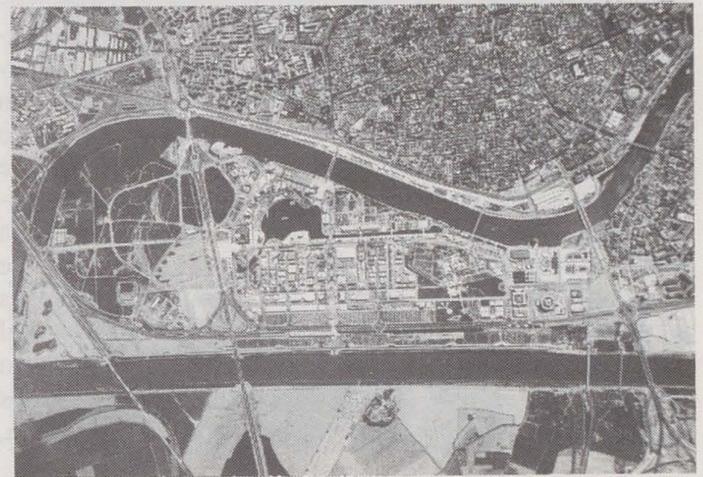


Fig. 10.—Gabinete Técnico de la Sociedad Estatal: *Ordenación de la Exposición Universal Sevilla 1992*. 1987-1992.

ral. N.º 25., 24-IV-1992.. En otro ámbito universitario y profesional, la Cátedra de Urbanística I, Curso 1984/85, de La Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid realiza por AA.VV., *Las Exposiciones Universales*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1986; el Departamento de Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla realiza una serie de propuestas por AA.VV., *La Exposición Universal de 1992 en Sevilla*. Curso 84/85. Expo'92-Universidad de Sevilla. Sevilla, 1987; la misma E.T.S.A.S. y la Cooperativa de Arquitectos Guadalquivir, editan *La Arquitectura del 92. Pabellones de Comunidades Autónomas*. Sevilla, 1991 y, en colaboración con la E.T.S.A.S., *La arquitectura del 92. Pabellones internacionales*. Sevilla, 1991.. La Comisaría General de España para la Exposición Universal Sevilla'92 publica las propuestas presentadas al Concurso, *Exposición Universal Expo'92 Sevilla. Ideas para una Ordenación del Recinto*. Sevilla-Madrid, 1986.. Algunas revistas especializadas acaban entrando valientemente en el recinto con el fin de editar números monográficos de indudable calidad y valor testimonial para investigadores futuros: *Diseño Interior*. N.º 15. Mayo, 1992; *A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda*. N.º 34-35, 1992; *On. Diseño*. N.º especial, 1992.. Radio Televisión Española, en colaboración con Expo'92, encarga a Luis Calvo Teixeira la realización de una serie de programas documentales sobre *Exposiciones Universales (1851-1992)*. TVE. 1992, que resume en la publicación *Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla*. Ed. Labor. Barcelona, 1992.. Trabajos sobre actuaciones concretas, balance de obras realizadas con motivo de la Expo, o sobre perspectivas de futuro para Sevilla: AA.VV.: *Espacios escénicos. Entertainment venues*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1990; AA.VV.: *Cartuja'93. Un espacio abierto al futuro*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1991; *Exposición Universal Sevilla 92. Una isla para el mundo*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1991; AA.VV.: *Expo'92. Sevilla. Proyectos y obras. Diciembre 1988*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla (s. a.); AA.VV.: *Urbana. Línea de mobiliario Expo'92. Urbana. Expo'92 Street Furniture*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1991; AA.VV.: *Control climático de los espacios abiertos en Expo'92*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1991; Pedro Mª Garrido (Coord.), *Proyecto pérgolas. Un intento de control bioclimático*. Ediciones de Horticultura S.L. Expo'92. Sevilla-Reus, 1992; Michel Pétauud-Létang: *Sevilla 2012*. Celeste Ediciones. París-Madrid, 1992.. Para terminar la divulgación con una *Guía Oficial Expo'92*. Sevilla, 1992; *Plano Guía de Arquitectura Expo'92*. Globus Comunicación-Mies Bar der Rohe-Expo'92. Madrid-Sevilla, 1992; como libro general, AA.VV., *Expo'92 Sevilla. Arquitectura y Diseño*. Electa-Expo'92. Milano-Sevilla, 1992; a manera de balance, AA.VV.: *Sevilla. Paisaje transformado*. Demarcación de Sevilla del C.O.A.A.Oc. Sevilla, 1992; sobre el futuro de La Cartuja, *Quaderns*. Talleres Workshops After Expo. N.º 198. 1993.. Y como trabajo de conjunto de la gestión, AGESA, empresa receptora de la Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92 S.A., publica la *Memoria* (1993).

con el alcalde Alejandro Rojas Marcos, pero sí se toman precauciones ante posibles atentados terroristas. La *Exposición* sevillana soporta además en su organización todo el vértigo del desarrollo de acontecimientos históricos: la incertidumbre por la desmembración de la U.R.S.S., de tal modo que cuando Gorbachov viene a visitar su pabellón, lo será ya de Rusia; el temblor reciente de la caída del muro de Berlín, por lo que habrá un pabellón de una sola Alemania reunida; el impacto de la toma de Kuwait por Irak y la Guerra del Golfo Pérsico; la chispa del infierno en la antigua Yugoslavia, con los consiguientes cambios de denominación en su pabellón; el conflicto con Cuba, que finalmente consigue tener también pabellón propio<sup>7</sup>; o el no de Dinamarca a Europa, vislumbrándose así la inminente crisis económica.

Chicago conseguía en 1893 tener representados a todos sus países invitados, con las excepciones de Portugal e Italia; mientras que Sevilla, gracias a una intensa labor diplomática y a la considerable imagen de España en el mundo, logra reunir el mayor número de países participantes en una Exposición<sup>8</sup>. España misma, aun existiendo en 1893 una relación enconada con Estados Unidos por el asunto de Cuba, pudo estar representada en Chicago con un *Pabellón*, obra del arquitecto valenciano residente en Nueva York Rafael Gustavino, pero carente de creatividad, reproduciendo desde un punto de vista historicista distinto la *Lonja de la Seda* de Valencia, según la línea tradicional de los Gándara, Álvarez Capra, Ortiz de Villajos, Mérida o Urioste en otras exposiciones anteriores<sup>9</sup>. En la Sección de productos españoles del *Manufactures Building*, el arquitecto Joaquín Pavía recreaba la *Mezquita* de Córdoba. Pero Estados Unidos tampoco estará a la altura de las circunstancias en Sevilla,

con un *Pabellón* discreto —polémico proyecto de Barton Myers & Associates y Carlos Langdon en dirección de obras— de nuevo para usar y tirar<sup>10</sup>.

## LA LLAMADA ISLA DE LA CARTUJA

El paso de un siglo y el desarrollo de los acontecimientos condicionan por fuerza un resultado diferente en Sevilla. El 15 de junio de 1985 se toma la decisión firme de ubicar la *Exposición* en los terrenos abandonados de La Cartuja. Aislados por dos brazos del río Guadalquivir, se hallan sin embargo en la misma ciudad de Sevilla y ofrecen un inmenso solar donde actuar en las 300 hectáreas que se percibirán para la obra entera<sup>11</sup>. Contienen las ruinas del Monasterio de Santa María de las Cuevas, donde se dice que reposaron algún día los restos mortales de Colón (argumento que se encuentra oportuno para dar más sentido a una *Exposición Colombina*), además de la vieja Fábrica Pickman de cerámica, obras todas a reconstruir e integrar en el proyecto común.

Pero el proceso aquí es radicalmente diferente al de Chicago 1893. Entonces existía un concepto de comisario distinto, si consideramos así el papel desempeñado por el acreditado Burnham, en colaboración con el paisajista Olmsted y con arquitectos como Atwood, incluso con un director escenográfico como Frank D. Millet o artistas escultores como A. Saint Gauden's. El extraordinario ejercicio de equilibrio que Burnham hacía para reunir a arquitectos del Este, Oeste o de otras zonas de Estados Unidos, queda eclipsado por la sucesión lamentable de acontecimientos en Sevilla. Aquí se decide desde instancias oficiales el nombramiento de un comisario arquitecto

<sup>7</sup> El *Pabellón de Cuba*, de Orestes del Castillo y José Ramón Moreno, será una cúbica y digna obra mínima, de carácter doméstico y significativamente vacía de contenido, de tal modo que cuando Castro la visita sólo puede ver las paredes revestidas con fotografías alusivas a su revolución. El pabellón es costado con ayuda de la organización —pese a los sucesos de la Embajada de España en la Habana, donde se refugiaban disidentes del gobierno cubano—, al no querer Cuba integrarse en obras comunitarias como el *Pabellón del Caribe* o el *Pabellón de América* ó *Plaza de América*, donde participan conjuntamente algunos países que, debido a sus economías delicadas, no desean levantar pabellón propio, pero sí consienten en estar representados. Paradójicamente, en una *Exposición Colombina* como esta, la representación de los países latinoamericanos resulta pobre —aunque emocionantemente digna— si se tienen en cuenta los ostentosos gastos exhibidos. Es la gran injusticia del acontecimiento.

<sup>8</sup> Las intensas gestiones diplomáticas por parte del comisariado, consiguen reunir a 111 países de todos los continentes, más las 17 comunidades autónomas españolas; 6 organizaciones internacionales y 7 participantes corporativos, cuyos pabellones todos, además de sus autores, serán especificados más adelante.

<sup>9</sup> Para el estudio de los pabellones españoles en las exposiciones del siglo XIX, véase M.<sup>a</sup> JOSÉ BUENO FIDEL: *Arquitectura y nacionalismo. (Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*. Universidad de Málaga-Colegio de Arquitectos. Málaga, 1987; "Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las exposiciones universales". *Fragmentos*. N.º 15-16. 1989. Págs. 58-70.

<sup>10</sup> El *Pabellón de Estados Unidos*, aun teniendo en cuenta el valor relativo de las dimensiones en arquitectura —tal como ha demostrado Estados Unidos en otras exposiciones mediante pabellones colosales de dudoso gusto, o tal como veremos más adelante que demostrará Finlandia en Sevilla con un atractivo *Pabellón* de dimensiones reducidas—, supondrá sin duda una de las grandes sorpresas negativas para el público. Una obra dispersa, sin carácter unitario y muy mediatizada por su reducido presupuesto a última hora, factores que en principio no deberían ser condicionantes si el genio y la buena voluntad persisten. Tres empinados mástiles como los de las tres carabelas de Colón que señalizan con la bandera de los Estados Unidos el *Pabellón* desde lejos; un muro de agua y niebla, único elemento unificador, para simbolizar el Océano que separa América de Europa; un patio dedicado al deporte y a la gimnasia, actividades propias del energético y dinámico pueblo norteamericano; una casa estadounidense *prefabricada*; más dos circenses cúpulas geodésicas para exposición y proyección. Todo envuelto con murales pop alusivos en estilo comic a la era de los descubrimientos y a la integración de pueblos (obra de Peter Max); edulcorado con una película documental que idealiza hasta lo increíble la realidad de la vida en Estados Unidos; pero con apoyo más firme en los temas exhibidos sobre la Declaración de Derechos Humanos y en el lema Libertad (muestra de la Carta de los Derechos), valores más convincentes por sí mismos y por los que sería deseable identificar al pueblo americano.

<sup>11</sup> Las superficies se repartirán del siguiente modo: *Recinto*, 168 ha; *Aparcamientos exteriores*, 110 ha; *Area de servicio*, 12 ha; *Otros espacios*, 8 ha. Total: 300 ha. Datos de la *Memoria*, 1992-1993.

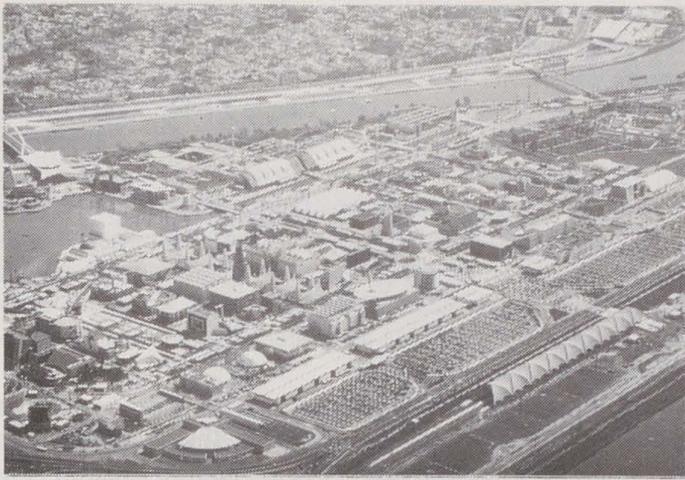


Fig. 11.—Exposición Universal Sevilla 1992: Vista general que excluye los pabellones de las comunidades autónomas.



Fig. 12.—Exposición Universal Sevilla 1992. Vista general que incluye los pabellones de las comunidades autónomas, de derecha a izquierda: Euskadi, Cataluña, Galicia, Asturias, Cantabria, La Rioja, Murcia, Comunidad Valenciana, Aragón, Castilla-La Mancha, Canarias, Navarra (oculto), Extremadura, Baleares, Madrid, Castilla-León y Andalucía. Al fondo derecha del lago, España.

que se piensa, sin profundo conocimiento de causa, es el más famoso o prestigioso dentro y fuera de España, Ricardo Bofill Levi. La designación de un arquitecto catalán —origen irrelevante en realidad a la hora de afrontar cualquier empresa que ha de valorarse por otros parámetros, gestión y eficacia— hierde la sensibilidad de una Andalucía que, por lo visto, además posee ya sus propios arquitectos con marchamo. En parte del sector profesional, se desconfiaba de este arquitecto, quien, por otra parte acabará por no sentirse demasiado incentivado para la organización de tal acontecimiento. Ante tan absurda polémica, el nombre de Bofill desaparece fulminantemente de la escena y, el 7 de noviembre del mismo año de 1984, se toma la decisión, más discutible todavía, de nombrar como Comisario General de la Exposición a Manuel Olivencia Ruiz, el que fuera profesor de Derecho del pre-

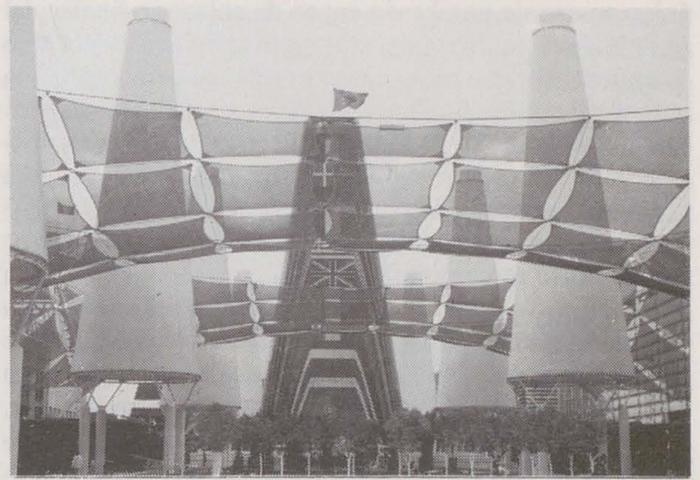


Fig. 13.—Exposición Universal Sevilla 1992: Avenida de Europa.

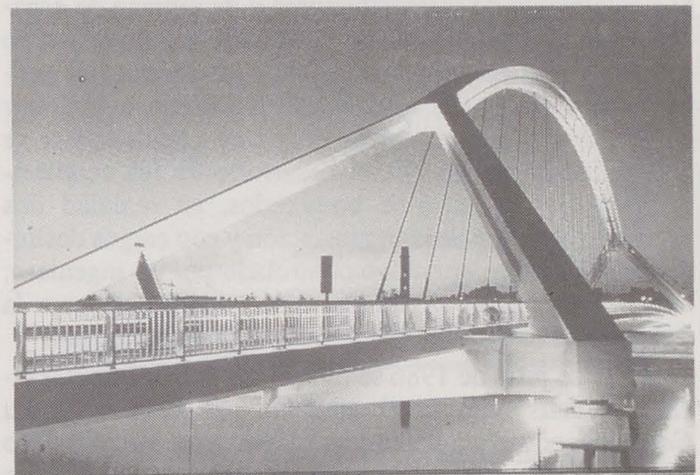


Fig. 14.—Juan J. ARENAS y Marcos J. PANTALEÓN: Puente de la Barqueta.

sidente Felipe González y persona de su máxima confianza. La gestión de Olivencia se canaliza fundamentalmente hacia una programación general de carácter diplomático, no pudiendo ser de otra manera y de acuerdo con el Real Decreto 487/1985 sobre una delimitación de funciones, con el fin de conseguir una buena participación de países. Las dificultades de gestión propias de un acontecimiento de tales dimensiones y los enfrentamientos continuados entre sectores de las distintas administraciones presentes en la organización, terminan por debilitar la figura de Olivencia. La pérdida consciente de tiempo en el año avanzado de 1987, provoca que el 29 de mayo se nombre al ingeniero Jacinto Pellón como Consejero-Delegado de la Sociedad Estatal para la Exposición de Sevilla 92. Su misión será la de controlar las obras y garantizar el acabado para 1992. Los inevitables roces con Olivencia, se resuelven con el cese de éste el 19 de julio de 1991 y el nombramiento dos días más tarde de un nuevo comisario, el embajador Emilio Cassinello Aubán.

Llegados a este punto, cabe la reflexión acerca del papel equívoco e impredecible que hubiese podido desempeñar Ricardo Bofill en este escenario, en caso de haber prosperado su nombramiento, toda vez que es el

único personaje nombrado capaz de enlazar a finales del siglo XX con la figura del Burnham activo en el Chicago de entresiglos. Lo más seguro es que, de contar con una improbable definición anticipada del programa, una precisión acerca de los países participantes para la distribución de espacios (pabellón efímero o permanente) y una facultad específica en la ordenación de las obras, hubiese propiciado una estructura más representativa y monumental que acaso rememorara la *ciudad blanca y bella* de la *Exposición Colombina 1893*. Con toda seguridad una obra para marcar época, bien por ser escandalosamente provocativa e irresponsable, o quizás por ser un producto muy digno de pasar a la Historia. Pero cabe pensar que, ante tal acontecimiento, nunca una obra mediocre. No obstante, la realidad consiguiente y los modos de proceder actuales (convocatoria de Concurso Internacional de Ideas), invalidan cualquier conjetura o hipótesis. El tipo de categoría máxima asignado por el Bureau International des Expositions, hace de *Expo'92* una organización fundamentalmente de infraestructuras y de entrega de espacios para que cada país se construya su característico pabellón. Pero hasta en semejante planteamiento, propenso al caos, puede establecerse un orden orgánico y coherente si se quiere. Sin embargo, esta tendencia se ve perturbada de nuevo por el desarrollo de los acontecimientos: tres comisarios nombrados, en realidad dos sucesivos al frente de la organización y con cargos deslindados del ámbito operativo controlado por un ingeniero; más dos proyectos premiados simultáneamente para la ordenación, lo peor que podía suceder.

El 15 de julio de 1986 se falla el *Concurso Internacional de Ideas para la Ordenación del Recinto de La Cartuja*<sup>12</sup>, con el siguiente resultado *ex aequo*: 1.º Premio para el Anteproyecto del arquitecto argentino, activo en Estados Unidos, Emilio Ambasz; 1.º Premio para el Anteproyecto del ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez y de los arquitectos Jerónimo Junquera y Estanislao Pérez Pita; 2.º Premio para Vittorio Gregotti; entre los demás equipos de arquitectos participantes, como Pablo Arias, Oriol Bohígas, Antonio Cruz y Antonio Ortiz, Félix Escrig, Enrique Haro, Robert Krier, Rafael Moneo, Francisco J. Sáenz de Oíza, Alvaro J. M. Siza Vieira y Manuel Trillo. Con las propuestas a la vista y ante la imposibilidad real de fundir dos anteproyectos premiados antitéticos (Ambasz y Fernández Ordóñez llegan a intentarlo durante muchas horas), se piensa incluso en recurrir al arquitecto canadiense Arthur Ch. Erickson y al mexicano Pedro Ramírez Vázquez con el fin de obtener alguna viabilidad, pero ambos recursos se frustran. Se propone a Julio Cano Lasso —autor luego del *Pabellón de*

*España*— el fuerte compromiso de una solución de síntesis, para, jugando el tiempo en contra, elaborarse finalmente un Plan Director por parte del equipo de Ginés Aparicio —ingeniero y director de la División de Proyectos y Obras de la Sociedad Estatal Expo'92— y diseñarse un plano definitivo —que toma un poco de todo— bajo el control del también ingeniero Jacinto Pellón como Consejero-Delegado de la Sociedad Estatal. Por tanto, la autoría no puede ser más confusa. Se puede decir que la *Expo'92* no tiene autor, siendo acaso el producto cambiante sobre la marcha de un colectivo que lucha desesperadamente contra el tiempo.

La diferencia radical entre la propuesta de Ambasz —la que se opone el entonces alcalde de Sevilla, presente en el Jurado, Manuel del Valle— y la del equipo español consiste en que aquélla modifica espectacularmente el solar de La Cartuja, con montañas artificiales y lagos concatenados, mientras que la española tiene en cuenta el paisaje llano de la isla y el desarrollo futuro del entorno metropolitano.

En el primer caso, Ambasz pone énfasis en el agua, los lagos y canales, elementos que quizás pueden recordar más la *Exposición Colombina* de Chicago. De hecho toma como referencia el Jackson Park que finalmente perdura en esta ciudad. Su concepción es organicista, con tres grandes lagos salpicados de pabellones efímeros flotantes en sus orillas, para, una vez desmontados éstos, permanecer los temáticos y demás instalaciones en suelo firme, con el fin de posibilitar un uso futuro universitario o de servicios dentro de un gran parque para Sevilla. La tierra procedente del vaciado de lagos, serviría para crear también montañas artificiales que dieran sombra y permitieran una mejor disposición de las instalaciones deportivas. Vaporizadores aéreos enfriarían la atmósfera. Los transportes se realizarían por agua con *ferries* o *vaporettis*, lo cual representa el más alto grado de incertidumbre en esta idea, dada la masificación de público previsible (realmente, cuarenta y un millones ochocientos catorce mil quinientas setenta y una visitas computadas al final) y teniendo en cuenta los problemas ya planteados en Chicago (con sus veintisiete millones de visitantes), por la excesiva limitación de circulaciones libres en un paisaje que recreaba Venecia y donde el agua era un obstáculo constante.

En el segundo caso, el equipo de Fernández Ordóñez atiende problemas de mayor alcance futuro y propone un elemento emblemático de gran categoría transcendental, muy consustancial con una Exposición Universal, *La Esfera Armilar*. "La propuesta se inspira en un entendimiento decididamente territorial del problema, superando

<sup>12</sup> El problema endémico en la Historia de los Concursos, volvía a estar presente de nuevo. El Jurado se componía por un número insuficiente de profesionales con reconocida solvencia, a saber: Presidente, el Comisario Manuel Olivencia; Vocales, Jaime Montaner (Consejero de Política Territorial), Manuel del Valle (Alcalde de Sevilla), Emilio Cassinello (entonces Presidente de la Sociedad Estatal), Rafael de la Hoz (como Presidente del Consejo Superior de Arquitectos de España), Alejandro de la Sota (Vocal elegido por los concursantes) y Rafael López (Director del Área Técnica de la Oficina del Comisario General). Téngase una visión general del conjunto de los trabajos presentados en *Exposición Universal Expo'92 Sevilla. Ideas para una Ordenación del Recinto*. Sevilla-Madrid, 1986.



Fig. 15.—José A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ y Julio MARTÍNEZ CALZÓN: *Puente del Centenario*. Estructura en fase de construcción.

la visión exclusivamente atada a la vieja ciudad tal como se contempla en otras propuestas. Esto significa fundamentalmente una propuesta que contempla Sevilla y la Expo'92 dentro del entorno metropolitano a una escala territorial completa, con una visión tan urbana como suburbana, con la seguridad de que es mejor para el futuro de la Cartuja y de Sevilla una decidida 'colonización' planificada de la zona que alternativas tímidas pegadas al casco que nunca podrán resolver satisfactoriamente el futuro de la ciudad en esta gran zona.. Una disminución de la importancia excesiva que hoy tiene el tráfico de entrada y salida a Sevilla por Chapina (eje Patrocinio-Plaza de Armas) casi exclusivas desde el Oeste, reduciendo al mismo tiempo los problemas que se derivan de esta penetración que concentra el tráfico hacia (y desde) la Plaza de Armas, problema que no se resolverá sin afrontar la continuación por el Norte de la avenida del Tamarguillo, tal como nosotros proponemos". Estas palabras de la *Memoria* (1986) acreditan ya entonces la preocupación del equipo español por el futuro desarrollo urbano de la ciudad y de su isla tras la *Exposición*. De hecho, se contempla en la misma zonificación de su propuesta: zona de construcciones permanentes ubicadas próximas al nudo del Patrocinio, con la consiguiente ordenación viaria y descongestión del mismo; zona de

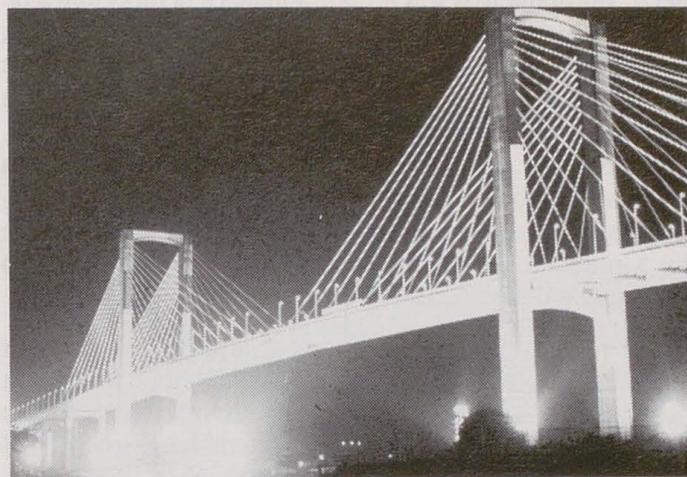


Fig. 16.—José A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ y Julio MARTÍNEZ CALZÓN: *Puente del Centenario*.

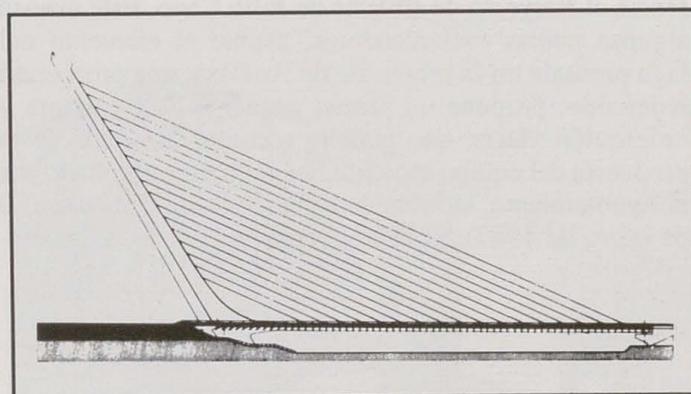


Fig. 17.—Santiago CALATRAVA: *Puente del Alamillo*.

construcciones efímeras, sobre una trama ortogonal en el Norte de La Cartuja; zona verde en el Este, que junto con la más definida anterior pueda convertirse después en gran área de esparcimiento; zona para parque de atracciones hacia el Norte y, finalmente, zona de aparcamientos entre el muro de defensa y un nuevo cauce de la Corta. La *Esfera Armilar*, obra ideada por Fernández Ordóñez, en colaboración con Rafael Trénor, destacaría en el conjunto. Esta metáfora del Universo, con sus 92 m de altura y 80 m de diámetro (intencionadamente respetuosa con la altura de la *Giralda*), se remontaría en su concepto a Platón, recordaría a Posidonio de Rodas, aludiría a la esfericidad de la tierra comprobada por Colón y al instrumental utilizado por otros investigadores, enlazaría con la utopía visionaria de Boullée, perpetuaría en definitiva el respeto por el pasado y el anhelo de futuro, es decir, como aquel proyecto no realizado de Alberto de Palacio en forma de gigantesco globo metálico para un *Monumento a Cristóbal Colón* (aparecido en *La Ilustración Española y Americana*. 1891), a situar en El Retiro de Madrid. La obra también esférica prevista para Sevilla, sería visitable mediante ascensores de directriz curva ascendente por los meridianos. En el eje tocan aros semicircunferenciales que suspenden los planetas, teniendo sus dimensiones, junto con la del Sol, una relación simple con las reales: es

decir, sus diámetros son proporcionales a la raíz cúbica de aquéllos, por lo que el de la Tierra es de 1.492 mm. Un mecanismo oculto en el eje, mueve los aros de tal modo que las vueltas son proporcionales a la raíz cuadrada de las reales, equivaliendo una hora de la esfera a 250 años. Sin embargo, este monumento al hombre que aspira a confundirse con el cosmos —símbolo de los viajes anti-guinos marítimos y de los modernos espaciales—, no se hará realidad y La Cartuja carecerá de un elemento emblemático significativo e identificador.

El diseño unitario del conjunto, siquiera en una zona representativa como en Chicago, queda descartado. Ideas que proponían un orden riguroso en las circulaciones (Krier, Moneo) o un potente control emblemático (*El Sol y El Mundo* del equipo de Félix Escrig), ya se habían desestimado en el Concurso. Ante el inconsistente programa de necesidades, igual que el incógnito número de países participantes o de visitantes, se opta por empezar de una vez con las obras de infraestructura y teniendo como referencia el *Proyecto* de síntesis de Julio Cano. Éste avanza algunas pautas esclarecedoras: asume el elemento del lago presente en la propuesta de Ambasz, que prosperará redefinido; propone un primer esquema de estructura y ordenación viaria, que pudiera recordar la praxis de la propuesta del equipo español; llegando a ser aprobado por el Ayuntamiento, la Junta de Andalucía y el Gobierno (10 de enero de 1987). Se opta por un espacio lo suficiente-

mente articulado (Camino de los Descubrimientos, Norte-Sur; Avenida de Europa, Oeste-Este), pero flexible a la hora de ubicar las obras (con el consiguiente riesgo de dejar huecos dispersos una vez se desmonten los pabellones efímeros). Se toman puntos referenciales para que al menos exista cierta coherencia dentro de la diversidad: el río como límite, o nuevo puerto de navegación; los puentes y las puertas de acceso, como elementos señalizadores; el lago, como corazón de la *Exposición*; avenidas, con los solares alineados para pabellones; focos de diversión, música, iluminación; acondicionadores del clima, esfera, pérgolas; esculturas integradas, mobiliario urbano; servicios, etc. No existe zona representativa recreada en Sevilla —a no ser que se caiga en la tentación de considerar como tal los puntos históricos del Monasterio y de la Fábrica—, la espectacularidad y el impacto proviene por tanto de la multiplicidad de imágenes, algunas de ellas de gran atractivo, integradas en un todo de aspecto caótico pero de fundamento controlado por la organizadora. Es consecuencia de, al final, haberse concebido la *Exposición* en sí misma como un gran *parque de atracciones*, a diferencia del orden jerárquico establecido en Chicago'1893 o en otras exposiciones universales, donde el parque de atracciones propiamente dicho se ubicaba aparte. El espectáculo se garantiza por las obras de estilemas variados aportadas por la colectividad universal, españolas y extranjeras<sup>13</sup>. No obstante, al no existir un

<sup>13</sup> Las obras realizadas con motivo de la *Exposición Universal Sevilla 1992*, entre 1987 y 1992 (de una infraestructura y ejecución insólitas en la Historia de las Obras Públicas Españolas, valor de inversión de ciento treinta mil nueve millones de pesetas sólo en la Isla de La Cartuja), con beneficios reales para la ciudad de Sevilla, más pabellones de países y organizaciones participantes (realizados entre 1991-1992), con sus correspondientes autores, son: EN TORNO A LA ISLA DE LA CARTUJA: *Aeropuerto*, de Rafael Moneo; *Centro Regional de Televisión Española*, de Gerardo Ayala; *Estación de Autobuses Plaza de Armas*, de Juan Cuenca; *Estación ferroviaria de Santa Justa*, de Antonio Cruz y Antonio Ortiz; *Puente del Alamillo*, de Santiago Calatrava; *Puente de la Barqueta*, de Juan J. Arenas y Marcos J. Pantaleón; *Puente de El Cachorro*, de José Luis Manzanares; *Puente de La Cartuja*, de Fritz Leonhardt y Luis Viñuela; *Puente de Las Delicias*, de Leonardo Fernández y Javier Manterola; *Puente del V Centenario*, de José A. Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón; *Teatro de La Maestranza*, de Luis Marín y Aurelio del Pozo; LA ISLA DE LA CARTUJA: *Plan de Ordenación del Recinto de la Exposición*, Emilio Ambasz (1er. Premio Concurso) / Jerónimo Junquera, Estanislao Pérez Pita, José A. Fernández Ordóñez y la colaboración de Julio Martínez Calzón (1er. Premio Concurso) / Julio Cano Lasso (Propuesta de síntesis) / Gabinete Técnico de la Sociedad Estatal; *Avenida 1*, de Fernando Carrascal y José M<sup>a</sup> de la Puente; *Avenida 4*, de Gerardo Ayala; *Avenida 5*, de SITE; *Avenida de Europa*, de Jean Marie Hennin y Georg Lippsmeier; *Avenida de las Palmeras*, de Manuel Álvarez, Antonio Cano y Pedro Silva; *Jardín del Guadalquivir*, de Javier Garrido y Jorge Subirana; *Pasarela del Lago*, de Juan J. Arenas y Marcos J. Pantaleón; *Paseo del Lago / Camino de los Descubrimientos*, Enrique Álvarez, César Ruíz-Larrea y Carlos Rubio/Alfonso Giménez y Pedro Rodríguez; *Plaza del Agua*, de Eduardo Canals; *Puerta Barqueta y Puerta Itálica*, de Harald Mühlberger; *Puerta Cartuja*, de Francisco Ribas y Juan Ovejero; *Puerta Triana*, de Guillermo Vilches; *Auditorio*, de Eleuterio Población; *Cartuja de Santa María de las Cuevas*, por Francisco Torres (Ordenación general), Oscar Gil Delgado (Coordinación Obras de rehabilitación del Monasterio), Fernando Mendoza y Roberto Luna (Pabellón Real, Conjunto de Afuera), José Ramón Sierra y Ricardo Sierra (Zona Conventual Central), Guillermo Vázquez Consuegra (Zona fabril), Jorge Subirana (Parque de La Cartuja); *Centro de Prensa*, de Alberto López; *Centro de Remo*, de Salvador Camoyán; *Cine Expo*, de Félix Pozo; *El Palenque*, de José Miguel de la Prada Poole; *Hotel Príncipe de Asturias*, de Javier Carvajal; *Teatro Central-Hispano*, de Gerardo Ayala; *Torre Triana*, de Francisco J. Sáenz de Oíza; *World Trade Center Expo'92*, de Antonio Vázquez de Castro; PABELLONES DIVERSOS: *Pabellón de las Artes*, de Egecon SRL; *Pabellón del Banco Central-Hispano*, de Enrique Colomé; *Pabellón del Comité Olímpico Internacional*, de Pedro Ramírez Vázquez; *Pabellón de Cruzcampo*, de Miguel de Oriol; *Pabellón de la Cruz Roja y de la Media Luna*, de Miguel Martínez; *Pabellón del Este* (no realizado finalmente), de Dennis Adams; *Pabellón de Fujitsu*, de José A. Aguinaga y Sergio Casado; *Pabellón Mies Bar der Rohe*, de Daniel Freixes; *Pabellón de la ONCE*, de Gilbert Barbany y Sebastián Mateu; *Pabellón de la Promesa*, de Christopher Allan Boyce; *Pabellón de Rank Xerox*, de Manuel Carrilero; *Pabellón de la Red Eléctrica (REDESA)*, de Mariano Bayón; *Pabellón de Siemens*, de Gunter R. Standke, Bertrand Engel y Christian Hartmann; *Pabellón Tecnología de la Televisión*, de Horacio Domínguez; *Pabellón Tierras del Jerez*, de Ramón González de la Peña e Ignacio de la Peña; PABELLONES TEMÁTICOS: *Pabellón de los Descubrimientos*, de Javier Feduchi y Alfredo Lozano; *Pabellón del Futuro*, de Oriol Bohigas, Josep Martorell, David Mackay, Jaime Freixa y Peter Rice (ing.) de Ove Arup & Partners; *Pabellón de la Naturaleza*, de Luis F. Gómez-Stern; *Pabellón del Siglo XV*, de Francisco Torres; *Pabellón de la Navegación*, de Guillermo Vázquez Consuegra; PABELLONES DE PAÍSES Y COMUNIDADES: *Plaza de Africa*, de Miguel Martínez de Castilla y Alvaro Navarro, pabellón que integra a Angola, Cabo Verde, Camerún, Congo, Costa de Marfil, Gabón, Guinea Bissau, Guinea Ecuatorial, Kenia, Mozambique, Nigeria, Santo Tomé y Príncipe, Senegal, Zambia, Zimbabwe; *Plaza de*

*Crystal Palace* como en Londres'1851, una *Tour Eiffel* como en París'1889, un *Administration Building* como en Chicago'1893, o un *Atomium* como en Bruselas'1958, el *Pabellón de España* es sin duda el núcleo permanente de referencia. Siendo el frío corazón cúbico de la *Exposición*, gravita orgánicamente alrededor del lago toda la constelación de pabellones de las comunidades autónomas, también con distinta atracción visual, como el *Pabellón de Andalucía* con una torre inclinada que rivaliza con el gran *cubo* percibido casi constantemente en el recinto.



Fig. 18.—O. BOHIGAS, J. MARTORELL, D. MACKAY, J. FREIXA y P. RICE: *Pabellón del Futuro*.



Fig. 19.—Guillermo VÁZQUEZ CONSUEGRA: *Pabellón de la Navegación*.

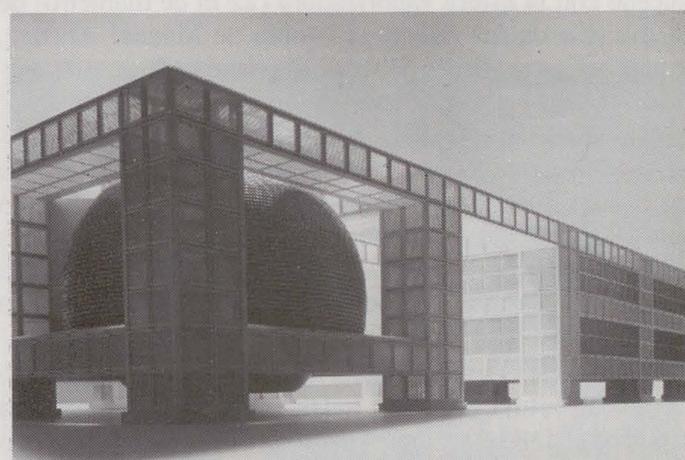


Fig. 20.—Javier FEDUCHI: *Pabellón de los Descubrimientos*. Maqueta.

*América*, de Jesús Castañón Díaz, Eduardo Gómez García y Ernesto Sánchez Zapata, pabellón que integra a Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay y Sistema Interamericano; *Pabellón de Alemania*, de Harald Mühlberger, Lippsmeier und Partners/Peter Birke/IPL Ingenieurplanung Leichtbau GmbH; *Andalucía*, de Juan Ruesga Navarro; *Arabia Saudí*, de Fitch Benoy y SITE; *Aragón*, de José Manuel Pérez Latorre; *Argelia*, de Agustín Prudencio Díaz; *Asturias*, de Ramón Muñoz y Antonio Sanmartín; *Australia*, de Philip Page y David Renton; *Austria*, de Volker Giencke; *Baleares*, de Miguel Vicens Coll; *Bélgica*, Driesen/Meersman/Thomaes; *Bulgaria-Polonia*, de Fernando Mendoza Castells; *Canadá*, de Bing Thom & Associates; *Canarias*, de José M<sup>a</sup> Barrio y César Vicente; *Cantabria*, Alain Pelissier, Arnaud Sompairac y Ricardo Piqueras; *Caribe*, de Jesús Castañón, Eduardo Gómez y Ernesto Sánchez, pabellón que representa a Bahamas, Jamaica, Trinidad y Tobago y la OECS (que a su vez integra a Antigua y Barbuda, Dominica, Granada, Montserrat, San Cristóbal y Nieves, San Vicente y Las Granadinas y Santa Lucía); *Castilla-La Mancha*, de Manuel de las Casas, colab. de Ignacio de las Casas y Jaime Lorenzo; *Castilla y León*, de Darío Álvarez, Félix Cavallero, Josefina González, Miguel Ángel de la Iglesia, José Manuel Martínez, Yolanda Martínez; *Cataluña*, de Pere Llimona y Xavier Ruíz, con pintada de Tapiés; *Comunidad Europea*, de Karsten K. Krebs; *Corea*, Hak-Sun Oh; *Cuba*, de Orestes del Castillo y José Ramón Moreno; *Checoslovaquia*, de Martin Nemeč y Jan Stempel; *Chile*, de José Cruz Ovalle y Germán del Sol; *China*, de Wang Song Jiang y Joaquín Rodríguez; *Chipre*, de Christos Theodorou; *Dinamarca*, de Krohn & Hartvig Rasmussen, Svend Akelson, Knud Holscher y Jan Sonalergaard; *Emiratos Arabes Unidos*, de Eulalia Marqués, Garcés y Asociados; *España*, de Julio Cano Lasso; *Estados Unidos*, de Barton Myers & Associates y Carlos Langdon Ruíz; *Euskadi*, de Luis Angoloti y Apolinario Fernández de Sousa; *Extremadura*, de Tomás V. Curbelo y J. García Viondi; *Filipinas-Indonesia*, de Fernando Mendoza Castells; *Finlandia*, de MONARK (Juha Jääskeläinen, Juha Kaakko, Petri Rouhiainen, Matti Sanaksenaho y Jari Tirkkonen; que luego forman el equipo ARKKITEHTUURITOIMISTO 92 -Estudio Arquitectura 92-); *Francia*, Jean Paul Viguier, Jean François Jodry y François Seigneur; *Galicia*, de José Antonio Franco Taboada; *Grecia*, de Mariano Vilallonga y Luis Leirado Campo; *Holanda*, de Peter J. Trimp, Fred A. Temme, Rein Jansha y Moshe Zwart; *Hungría*, de Imre Makowecz; *India*, de Cristina García-Rosales y Julio Pellicer Zamora; *Irlanda*, de James O'Connor; *Islas del Pacífico Sur*, de Stuart Hugget, pabellón incendiado accidentalmente días antes de la inauguración y que integra a Islas Fidji, Islas Salomon, Karibati, Samoa Occidental, Tonga, Tuvalu y Vanuatu; *Israel*, de Uri Shaviv; *Italia*, de Gae Aulenti y Pierluigi Spadolini; *Japón*, de Tadao Ando Architect & Associates; *Kuwait*, de Santiago Calatrava; *La Rioja*, de Raúl Gonzalo Zarandona y Julián Torres Castillo; *Luxemburgo*, de M. Bohdan Paczowski y Paul Fritsch; *Madrid*, de Ricardo del Amo, Pilar Briales y José L. Ramón Solans; *Malasia*, de Is Nin Hsrahim; *Marruecos*, de Michel Pinseau; *Mauritania*, de Eulalia Marqués, Garcés y Asociados; *México*, de Pedro Ramírez Vázquez; *Mónaco*, de Fabrice Notari; *Murcia*, de Vicente Martínez Gadea; *Naciones Unidas*, de José R. Rodríguez Gautier; *Navarra*, de Fernando Redón Huici; *Noruega*, de

En el enlace La Cartuja-casco de la ciudad preexistente, existen también puntos de referencia orientadores, las avenidas, las puertas y los puentes. El *Paseo del Lago* —obra de Enrique Álvarez, Carlos Rubio y César Ruíz Larrea— tiene una gran presencia por su dilatado contorno, aunque los autores pretenden conciliar suavemente la idea de tradicional jardín orgánico en ladera con las plataformas y los graderíos que permitan ver el espectáculo nocturno del lago. Por contraste, destaca la *Avenida de Europa* (donde se sitúan los diferentes pabellones de países integrados en la Comunidad), de Jean Marie Hennin y Georg Lippsmeier, cuajada de relevantes y blancas figuras troncocónicas, inspiradas en las chimeneas de la Fábrica y de entre las que sobresale la del imponente y sicodélico *Pabellón de la Comunidad Europea* (50 m), de Karsten K. Krebs. Estas formas son emblemáticas pero, sobre un jardín acuático, funcionan como filtros del calor. Igual sucede con la esfera vaporizadora (22 m de diámetro) de la *Avenida de las Palmeras* —obra de Manuel Álvarez, Antonio Cano y Pedro Silva—, donde se utilizan micronizadores capaces de enfriar el caluroso espacio ambiental.

Quizás la minimalista *Puerta Cartuja*, de Juan Ovejero y Francisco Ribas, o la estructuralista *Puerta Triana* de Guillermo Vilches, subrayen con discreción la salida o entrada al recinto. Pero, por el contrario, las tensas lonas de las gaudianas *Puerta Barqueta* y sobre todo *Puerta Triana*, de Harald Mühlberger, se despliegan y cuelgan de altos mástiles bien visibles.

Significan el tránsito hacia las obras de mayor impacto entre La Cartuja y Sevilla, los puentes. Estos representan sin duda una gran aportación histórica al desarrollo urbano de la ciudad. No obstante, el registro de formas es también diverso: el sobrio y esbelto por imperceptible *Puente de La Cartuja*; el airoso y festivo *Puente de El Cachorro* (220 m), de José L. Manzanares; o el arqueado y tenso *Puente de la Barqueta*.

El elegante *Puente de La Cartuja* (238 m; 170, luz vano central), de Fritz Leonhardt, pasa sobre el río como leve cinta que casi roza el agua en paralelo. Consigue

mediante la viga cajón metálica, lo que Freyssinet experimentara hace más de cuarenta años con el hormigón pretensado en su *Puente de Luzancy*, es decir, abrir y estirar el arco —tal como se venía haciendo progresivamente desde tiempos de los romanos— hasta hacerlo plano. La altísima tensión, no por invisible es inexistente.

El *Puente de la Barqueta* (168 m), de Juan J. Arenas y Marcos J. Pantaleón, funciona en realidad como pasarela sobre el meandro de San Jerónimo y es de uso exclusivo para el viandante que transita por la puerta del mismo nombre. Enlazando con los modernos puentes arqueados y atirantados (Staten Island, New York; Fehmarnsund y Regensburg, Alemania), o con alguna propuesta de Santiago Calatrava (Felipe II-Bach de Roda, Barcelona), depura no obstante el diseño hasta el punto de alinear los tirantes en un solo plano imperturbable. Éstos, a manera de auténtica espina dorsal, penden de un arco (cuya directriz circular es de 120 m y su clave se eleva a casi 30 m sobre el puente), que se bifurca para apoyarse en fustes de hormigón laterales y de este modo suspender limpiamente el tablero. La predilección por la estructura de acero, a pesar de su necesaria pintura de mantenimiento, posibilitaba su montaje en la ribera del río y su giro posterior hasta ser instalado en su sitio<sup>14</sup>.

Sin embargo, tanto el *Puente del V Centenario* —más alejado del recinto— como el *Puente del Alamillo* —vinculado al recinto y omnipresente en toda Sevilla—, vienen a convertirse por distintos motivos en dos significativas imágenes testimonio de esta *Exposición Universal*.

El *Puente del Centenario* (2.018 m entre estribos; 564 m en estructura atirantada; 265 m luz en vano central y 57 m de altura), de José Antonio Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón<sup>15</sup>, es por sus dimensiones el más grande, no sólo de Sevilla sino también de España, acordando sobre el canal Alfonso XIII el tramo Suroeste de la auto-vía sevillana S-30. En este caso, los autores beben en las fuentes y, tras una sólida actividad profesional que les acredita, hacen un planteamiento genuino: por una parte, formulan una tercera vía entre las dos elegidas por los grandes ingenieros del pasado que ellos tanto admiran, es decir, entre la de los puentes de hierro (Eiffel) o la de los

Pal Henry Engh/LPO Arkitektkontor; *Nueva Zelanda*, Peter Hill; *Omán*, de Terence J. Cooks & Associates; *Países Arabes*, de de Jesús Castañón, Eduardo Gómez y Ernesto Sánchez, pabellón que integra a Egipto, Jordania, Liga de Estados Árabes y Siria; *Pakistán*, de Architectural Clinic; *Papúa Nueva Guinea*, de David Richardson; *Portugal*, de Manuel Graça Dias y Egas José Vieira; *Puerto Rico*, de Segundo Cardona, Alberto Ferrer y Luis Sierra; *Reino Unido*, de Nicholas Grimshaw & Associates; *Rumanía*, de Alberto Cababié Martín; *Rusia*, de Yuris Poga y Aigars Sparans; *Santa Sede*, de Miguel de Oriol; *Singapur*, de Michel Ng, Conrad Design, Pacific Ltd; *Sri Lanka*, de Nimal de Silva, Development Consultants, Lanka Private Ltd; *Sudáfrica*, de Reiner Kohl; *Suecia*, de Jonas Ahlund, Stefan Alenius y Magnus Silfverhielm; *Suiza*, de Wirth Architekten A.G.; *Tailandia*, de Projade Thiravat, Ayman Hamouda; *Túnez*, de Abdelhamid Ayadi; *Turquía*, de Holusi Gonul, Oner Tockan y C. Ilder Tockan; *Valencia*, de Emilio Giménez Julián; *Venezuela*, de Enrique Hernández y Ralph Erminy; *Yugoslavia*, de Koni Consulting; ARTE AL AIRE LIBRE: *Sin título*, de Stephan Balhenhol; *Edificio para un vacío*, de Anish Kapoor y David Connor; *Reloj acuático* sobre el lago, de Juanello; *Sin título*, de Ilya Kavakov; *Sin título*, de Per Kirkeby; *No ma dejado*, de Eva Lootz; *Decret n.º 1*, de Rogelio López Cuenca; *Sin título*, de Roberto Matta; *Sin título*, de Matt Mullican; *1/2 Esfera azul y verde*, de Jesús Rafael Soto; *Sin título*, de Ettore Spalletti; DISEÑO DE MOBILIARIO URBANO: *bancos*, Gabriel Teixidó; *construcciones modulares*, José C. de Goyeneche; *empalizada del recinto*, Javier Garrido; *fuentes de agua potable*, Daniel Nebot y Nacho Lavernia; *farolas y puntos de iluminación*, Perri A. King y Santiago Miranda; *papeleras y ceniceros*, Pedro Miralles; *pérgolas vegetales*, Ginés Aparicio, Félix Escrig, Alberto García y Jesús de Vicente; *vallas móviles*, Gemma Bernal y Ramón Isern.

<sup>14</sup> Sobre la obra de Juan J. Arenas y Marcos J. Pantaleón, véase *Puente de la Barqueta sobre el meandro de San Jerónimo en Sevilla*. Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla 1992 (s.a.). 1990.

<sup>15</sup> Sobre la obra de José A. Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón, véase *Revista de Obras Públicas*. Julio, 1992

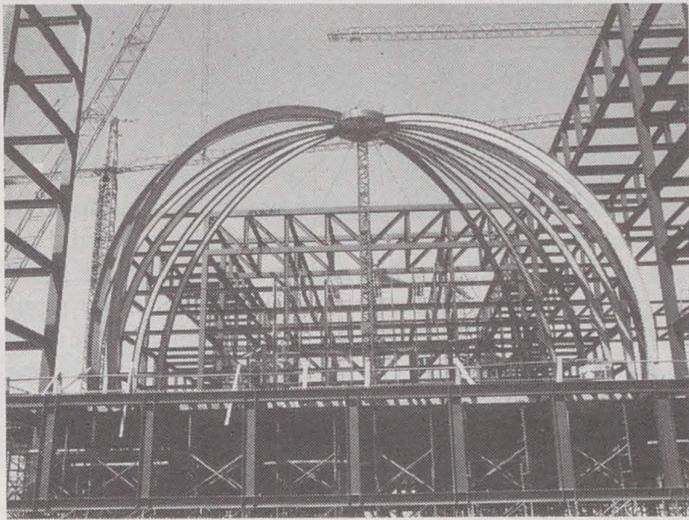


Fig. 21.—Javier FEDUCHI: *Pabellón de los Descubrimientos*. Estructura en fase de construcción.



Fig. 22.—Javier FEDUCHI: *Pabellón de los Descubrimientos* durante el incendio de 18 de febrero de 1992.

puentes de hormigón (Freyssinet)<sup>16</sup>; por otra, empalman con el concepto clásico de puente, sólo que resuelto mediante una tecnología actual (rigurosa prefabricación). Crean una obra de estricta y precisa funcionalidad, pero no exenta de una cierta altura poética: de nuevo la reflexión sobre la belleza funcional. En vez de apuntar hacia el alarde formalista, se alinean entre los ingenieros que más sabiamente supieron salvar con lógica un obstáculo acuático, a saber: dos grandes pilares a manera de puerta, que soportan un puente mediante tensos tirantes y lo amarran frente a posibles empujes. Surgen entonces en la memoria los nombres de J. Roebling (*Puente de Broo-*



Fig. 23.—Eduardo ARROYO: *Intervención en el Pabellón de los Descubrimientos* tras el incendio. Febrero-abril de 1992.



Fig. 24.—Imre MAKOVECZ: *Pabellón de Hungría*.

klyn), Joseph Strauss (*Golden Gate*), Othmar H. Ammann (*Puente Whitestone*, East River, New York) -quien también interviene en el anterior puente de San Francisco-, o espectaculares obras como el *Puente del Humber* en Inglaterra; sólo que en el *Puente del Centenario* se reduce a mínimos el esquema estructural gracias al manejo prudente de tecnología punta y se avanzan propuestas estéticas contemporáneas muy sugerentes, de ahí que esta obra escape a cualquier referencia historicista. Papel primordial juegan los elementos estructurales y los materiales empleados, como las grandes piezas pretensadas de cuidado diseño y preciso montaje *in situ* para el tablero del puente (con juntas secas), o el hormigón y el acero *cortén* integrados en pilares de 110 m de altura como homenaje a los ingenieros de trayectorias irreconciliables. Podría

<sup>16</sup> De hecho existe una monografía de J.A. Fernández Ordóñez: *Eugène Freyssinet*. 2C Ediciones. Barcelona, 1978.

aplicarse la conocida ecuación *estructura = función = belleza*, porque no hay ornamento. La obra es todo, pudiendo ser utilizada, pero también apreciada no sólo por el ingeniero, sino también por el arquitecto, el escultor o el pintor. Los planos paralelos de tirantes que se anclan directamente en el tablero cada 12 m, sí se perturbaban en este caso para generar bien irisaciones que hubiesen interesado a Sempere, bien rasgos expresivos y tensiones a gusto de Chillida, por citar a dos artistas cercanos a los autores. En una mayor aproximación, otros artistas como Tapes han allanado el camino para captar la insuperable sutileza, *elegancia pura*, en la confrontación del acero *cortén* de refuerzo, que se convierte en siena oscuro al autooxidarse y autoprotgerse, con el hormigón bruto que a su vez valora a aquél obteniendo calidades de textura muy atractivas. Valoración mutua, contrapeso estético al simple hecho constructivo y confirmación de un análisis crítico que al mismo Fernández Ordóñez viene preocupando desde hace tiempo, cuando dice: "A los que hoy proyectamos y construimos obras se nos exige el hormigón desnudo y gris. Pero algunos gustamos del siena corpóreo y sensual, del acero *cortén* y de la cristalina transparencia del hormigón blanco. También se nos exige funcionalidad y eficacia —lo que, traducido, significa solamente resistencia, plazo de construcción y precio— en vez de calidad, en vez de otras funciones más complejas e importantes, como el placer, la belleza, la adaptabilidad, o la propia expresión del ingeniero"<sup>17</sup>.

El *Puente del Alamillo* (200 m), del arquitecto e ingeniero Santiago Calatrava, se convierte, por su situación equidistante entre La Cartuja (Paso del Alamillo) y la ciudad, en la obra de referencia más poderosa en toda Sevilla.

Arquitectura, ingeniería, escultura, incluso con cierta ironía *totem* para los sevillanos, son condiciones inequívocas y presentes en esta obra<sup>18</sup>. Calatrava pone énfasis en el alarde estructural y en el efecto estético, a costa de desequilibrar su propuesta con más de diez mil millones de pesetas, debido a la dificultad de cálculo y construcción de un pilono inclinado (140 m). Rompe por tanto con la clásica armonía entre presupuesto-resistencia-función-estética avalada por maestros de la ingeniería como Eduardo Torroja. Fija aquí un esquema absolutamente depurado y simplificado respecto al más complejo avanzado para su *Puente* (1985) sobre el río Segre (Lleida). En éste, Calatrava proponía también un mástil inclinado y con tirantes —recordando, los que sujetaban el tablero, la experiencia del ingeniero Paduart en *La Flèche du Génie Civil* de la *Exposición Universal Bruselas 1958*—, sin embargo se amarraba por detrás con otros que garantiza-

ban la estabilidad. La experiencia del *Viaducto* (526'5 m) y del *Puente del Alamillo* en concreto es espectacular, simplificando la estructura mixta y siendo los haces de tirantes posteriores los que se estiran ahora para sujetar el tablero. El balanceo entre el peso del pilono inclinado (58 grados) con discurso circular y el del puente horizontal con caída vertical, se detiene en un punto de máxima tensión que desafía las leyes de la gravitación universal. Hay sólo esfuerzo titánico y levedad, invariantes en las grandes obras de todos los tiempos. Es difícil encontrar argumentos de peso suficiente, hoy día, hágase el análisis crítico que se haga, para invalidar una obra capaz de planear como *ave* amenazante sobre el río, irrumpir visualmente como un *buque* fantasma a la deriva en el casco antiguo, fondear y velar con pavor la figura intocable de la *Giralda*, crear con audacia la imagen del *arpa* más desconcertante en toda la *Exposición Universal Sevilla 1992* y erigirse al tiempo con genio en auténtica memoria de la ciudad.

## LOS PABELLONES TEMATICOS

El tema de la Exposición, no debe olvidarse, es el de La Era de los Descubrimientos, por lo que la Sociedad Estatal u organizadora tiene la ineludible obligación de exponer a través de cinco pabellones temáticos los conocimientos y las aportaciones de la Humanidad a la Civilización. Desechado también el estilo unitario, en un ámbito donde se podría haber intentado, afortunadamente se crean obras muy interesantes con estilos consustanciales al medio expositivo y debido a la actuación de diferentes arquitectos de reconocida solvencia. El Pabellón de la Naturaleza y Nuevo Mundo, de Luis F. Gómez-Stern, se limita a recrear, tras el recurso a la necesaria burbuja climatizada y al simple jardín, los ambientes naturales iberoamericanos y los sistemas de intercambios botánicos tras el descubrimiento de América. El Pabellón del siglo XV, de Francisco Torres, se incorpora con suavidad y discreción al Monasterio de Santa María de las Cuevas. Los espacios se articulan teniendo en cuenta los conceptos de patio y pasadizo, dentro de la tradición árabe-andaluza, hasta culminar en un prisma octogonal ciego para gran sala de exposiciones, reforzado con pequeñas semipirámides de transición hacia los volúmenes apaisados. Los elementos del jardín, zona de espera, o espectáculo de la exposición, con escenografía del artista Guillermo Pérez Villalta, se tienen en cuenta para dar una visión del mundo hasta y en torno a 1492, con una muestra de arte sin duda estrella en esta Exposición Universal<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> J. A. Fernández Ordóñez: *El pensamiento estético de los ingenieros. Funcionalidad y belleza*. Discurso ingreso Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 25-III-1990. Pág. 61.

<sup>18</sup> Sobre el conjunto de la obra de Santiago Calatrava, véanse: Santiago Calatrava. Gustavo Gili. Barcelona, 1989; *El Croquis*. N.º 38. 1989; Santiago Calatrava. Verlag für Architektur. Zurich, 1991; ROBERT HARBISON: *Creatures from the mind of the engineer. The Architecture of Santiago Calatrava*. Artemis Verlag. Zurich, 1992.

<sup>19</sup> Véanse AA.VV.: *Siglo XV* y AA.VV.: *Arte y Cultura en torno a 1492*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1992.

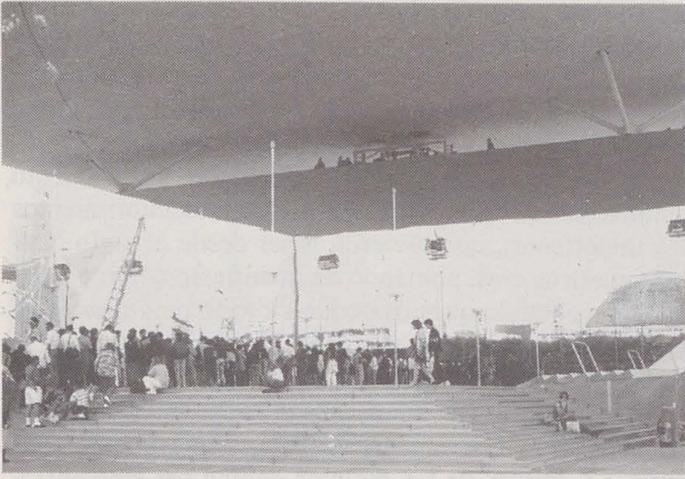


Fig. 25.—J. F. JODRY, F. SEIGNEUR y J. P. VIGUIER: *Pabellón de Francia*, en cuya fachada-espejo se refleja el Pabellón de España.

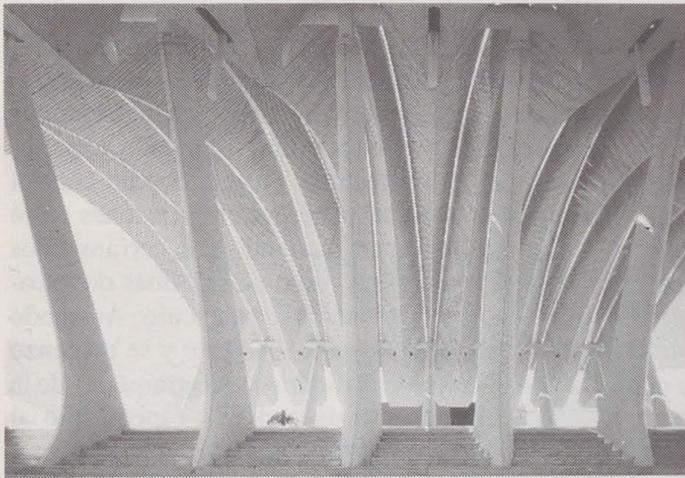


Fig. 26.—Santiago CALATRAVA: *Pabellón de Kuwait*.



Fig. 27.—Nicholas GRIMSHAW & PARTNERS: *Pabellón del Reino Unido*.

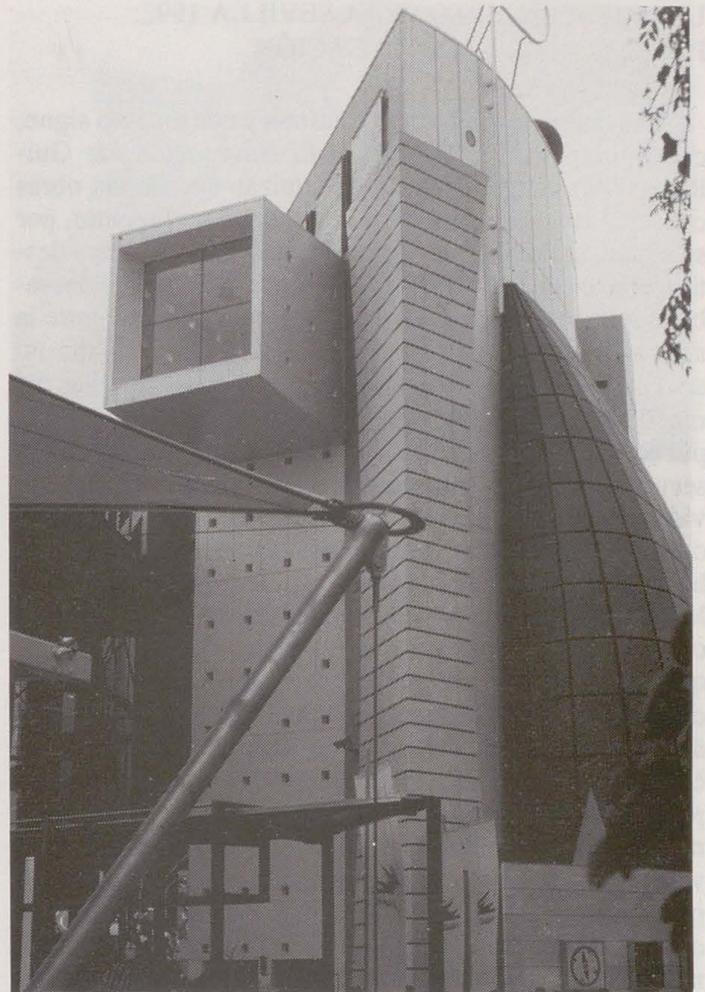


Fig. 28.—Manuel GRAÇA DIAS y Egas José VIEIRA: *Pabellón de Portugal*.

El Pabellón del Futuro —obra de Oriol Bohigas, Josep Martorell, David Mackay, con la colaboración de Jaume Freixa y el ingeniero Peter Rice (de Ove Arup & Partners)—, se plantea como una nave o gran espacio contenedor dividido en dos plantas indefinidas (25.019 m<sup>2</sup>), dada la común imprecisión del programa expositivo (altas tecnologías actuales con proyección hacia el siglo XXI) y la incertidumbre de su destino a largo plazo<sup>20</sup>. No obstante, los autores presentan la obra con dos imágenes muy elocuentes y diferenciadas, dentro de la tradición avalada por Venturi: por el frente E, una fachada postiza bien visible desde la Expo y la ciudad, donde se une la gran precisión tecnológica (difícil cálculo de una esbelta estructura metálica de 36 m), con el tradicional granito de Porriño (piezas engastadas conformando arcos emblemáticos de recuerdo local); por la trasera O, unas costillas metálicas trianguladas cubren el edificio en caída hacia el canal, generando energía al ondularse irregularmente, como hiciera en su día Casto Fernández-Shaw (Salto del Jándula, 1929) o el artista Eusebio Sempere (Cascada en el Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana, Madrid).

<sup>20</sup> Entre la abundante bibliografía, véase la obra última en *On*, N.º 141 y en *La arquitectura de Martorell/Bohigas/Mackay*. Catálogo Expo. MOPU (Madrid, abril-mayo de 1993) y Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1993. Interiorismo del Pabellón, Lluís Pau. Sobre los contenidos de la Exposición, véanse los libros-catálogos *Medioambiente*, *Energía*, *Telecomunicaciones*, *Universo*. Editados por la Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1992.

## UN NUEVO PUERTO PARA SEVILLA 1992: PABELLÓN DE LA NAVEGACIÓN

Una ondulación, aunque continua y con distinto signo, cubre también el *Pabellón de la Navegación*, de Guillermo Vázquez Consuegra. Es quizás una de las obras concebidas con mayor responsabilidad en el recinto, por su situación junto al Guadalquivir milenario y por su destino futuro para Museo de la Navegación. Al no ser deseable un simple contenedor, establece un equilibrio entre la antigua señal de identidad portuaria y un depurado diseño actual. El edificio se concibe como un hangar a orillas del muelle, a imagen y semejanza de un viejo navío volcado por el tiempo voluble, pero perforado en su panza por una secuencia rota de miradores rectilíneos que delatan su vida interior. La cubierta permite salvar con suavidad el desnivel entre cotas, estirándose desde el bajo muelle hacia la alta Plaza de los Descubrimientos, donde se prolonga a manera de visera. Se genera aquí una imagen complementaria más urbana. La oscura cubierta cobriza, que adquiere una potente calidad plástica al contrastar con los hermosos miradores acristalados, oculta en realidad grandes vigas curvadas de madera. Este material, consustancial a la idea expresada y contrapuesto al insuperable tratamiento del hormigón en exterior, adquiere su mayor sentido sincero al dejarse visto en el interior, salvando una luz de 40 m y uniformando espacios matizados por plataformas fluidas a distintos niveles. Al apacible discurso horizontal de esta obra, corroborado perimetralmente con calados de fragmentos porticados, se contraponen una constructivista torre-mirador exenta de hormigón y acero (60 m), es el punto de referencia para este recreado puerto de Sevilla'92<sup>21</sup>.

## LA CONSTANTE DEL FUEGO: PABELLÓN DE LOS DESCUBRIMIENTOS

Una obra de gran proyección expositiva, de rara belleza y perfección formal, es el Pabellón de los Descubrimientos de Javier Feduchi. Este acreditado arquitecto interiorista, experimentado en muchas exposiciones de carácter efímero, crea ahora una obra permanente. Destinada al doble uso de Exposiciones y Domorama-planetario, se piensa destinar a nuevo Museo de la Ciencia y la Técnica. Se parte de una planta rectangular y de un planteamiento puramente estructuralista. La estructura pasa a ser la protagonista, creándose a su vez estructura arquitectónica y estructura urbana (quince torres interrelacionadas por puentes, determinadas por una planta que posibilita dosificar circulaciones superpuestas y vaciar cubos para espacios abiertos o para insertar la esfera del Domorama-planetario). Esta flexibilidad, permitía incluso

variar sobre la marcha el concepto de exposición tal como recoge la Memoria: "La ambiciosa manera de exhibir su programa, fue el origen del proceso de diseño del Pabellón de los Descubrimientos. En él, se narraba el modo cómo los hombres van dominando los diferentes contenidos que luego darán lugar a las áreas de conocimiento científico-técnico. Se presentaban los descubrimientos más importantes, que tuvieron lugar desde el siglo XVI hasta nuestros días, poniendo de manifiesto cómo permiten ir aumentando nuestro poder sobre lo que nos rodea. Constaba de ocho secciones temáticas correspondientes con las áreas de conocimiento más importantes consolidadas en el período histórico considerado. El flujo de los visitantes tenía que ser controlado e intermitente. Las entradas y salidas de los recintos debían ser sincronizadas, mientras que las técnicas de exhibición convertían a éstos en espacios-espectáculo cerrados. La respuesta arquitectónica se supeditó por un lado al número de recintos y a sus comunicaciones entre ellos. El edificio de planta rectangular de 126 X 66 m, se proyectó surgiendo de su huella por medio de tres filas de cinco torres estructurales metálicas separadas entre sí, y unidas por puentes, determinando ocho espacios cuadrados. En estos espacios, se realizarían los diferentes recintos con diferentes formas, condicionadas por su propia demanda tecnológica, pero siempre como recintos ciegos, con un control total de la luz solar. En contraste, las circulaciones entre ellos, se realizaban por torres y puentes con cerramientos permeables a la luz y servían como plataformas de introducción a los siguientes espacios-espectáculo. Aceptado esto como base de proyecto, se realizó éste y se comenzó su construcción. Dentro de la dinámica programática de la Expo, se pasó del concepto de espacios-espectáculo al recorrido a través de ambientes, por medio de símbolos e impactos escenográficos, que crease un estado de ánimo en el espectador, a partir de una información clara, precisa y nada ambigua del mundo de los descubrimientos. Esto, unido a una reducción de superficie, condujo a una revisión total del proyecto, eliminando dos de los espacios, convirtiéndolos en un gran atrio. Uno de ellos, mantuvo su expresión primitiva, albergándose en una esfera el cine espacial. En los otros cinco se desarrollaba la exposición...". De este modo, Feduchi, al contrario que Vázquez Consuegra en el Pabellón de la Navegación situado enfrente, propone entonces la arquitectura anónima, la anti-imagen. Una obra sin autor abierta y adaptable a cualquier uso (proyección y exhibición); pero al mismo tiempo, aun siendo un contenedor clásico que no se materializa con tecnología demasiado avanzada -acaso similar a la naval, rememorando en este caso los depósitos de libros de las bibliotecas decimonónicas (Labrousse), inspirados en los suelos emparrillados de las salas de máquinas-, genera una trama modular realizada con limpia pre-

<sup>21</sup> Sobre la obra de Guillermo Vázquez Consuegra, véase PETER BUCHANAM: *Vázquez Consuegra*. Gustavo Gili. Barcelona, 1992; *Quaderns*. N.º 181-182. Abril-septiembre, 1989. Interiorismo del *Pabellón*, Daniel Freixas. Sobre el contenido de la Exposición véase el libro-catálogo, AA.VV.: *Navegación*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1992.



Fig. 29.—Tadao ANDO: Pabellón de Japón.



Fig. 31.—Gae AULENTI y Pierluigi SPADOLINI: Pabellón de Italia.

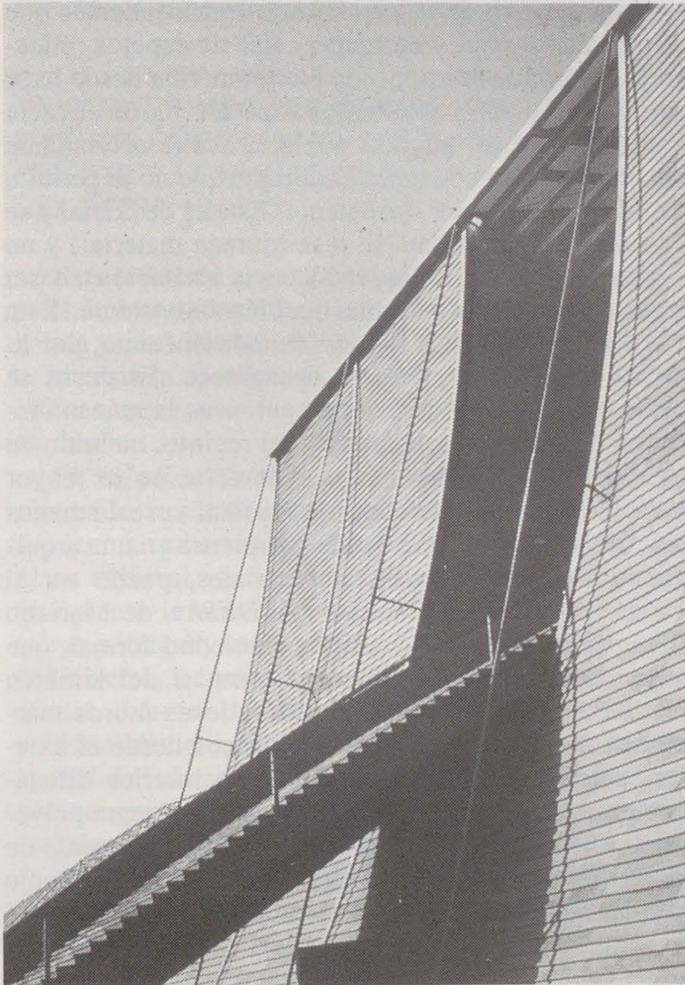


Fig. 30.—Tadao ANDO: Pabellón de Japón. Detalle de la fachada.



Fig. 32.—Gae AULENTI y Pierluigi SPADOLINI: Pabellón de Italia. Interior.

cisión y desde luego adelantada a su tiempo. Sin caer en una pintoresca imagen de ciencia-ficción, vislumbra y prelude grandes espacios anónimos de siglos futuros, dominados por arquitectos también anónimos que seguramente habrán de actuar con sumo rigor -si no cartesiano, con distintos parámetros-, pero en metrópolis que dejarán pequeña a la imaginada por Fritz Lang. En este sentido, la obra se desmarca de cualquier referencia metabolista años 60 y se convierte entonces en la obra más futurista de toda la Exposición Universal Sevilla 1992, pues no reclama precedente formal alguno, ni mucho menos el del barco, sino que resuelve de facto por lógica una necesidad inminente y la explicita con claridad o nitidez. No produce impacto alguno propenso a la polémica, pues predomina la silenciosa línea de fuerza horizontal y no la estridente o imponente provocadora vertical de una Tour Eiffel. A la marginación sometida por público y crítica, contribuye también el incendio casual que destruyó, tan solo dos meses antes de la inauguración (18 de febrero), la parte destinada a exposiciones. La constante del fuego -que hace recordar obras devastadas como el Palacio de la Feria Mundial de Nueva York 1853; o la misma Casa-almacén del Frío en plena Exposición de Chicago 1893, donde lamentablemente llegaron a morir bomberos- se mantiene también en Sevilla, aunque por fortuna sin desgracias personales. Este suceso —que parecía hacer realidad algún escrito incalificable, en el que se imaginaba la Exposición Universal feneciendo bajo las llamas—, sirve en su momento incluso de regocijo para aquellas personas de mentalidad totalitaria que, sin conocimiento, condenaban el proyecto total de La Cartuja antes de la inauguración. Por el contrario, el artista Eduardo Arroyo pone su ingenio al servicio del pueblo y, a través de su mismo lenguaje, quiere restañar las heridas mediante escaleras y figuras trepadoras, transformando el drama en amable comic<sup>22</sup>.

#### CAOS, MIMESIS, EMBLEMA: TRADICION Y FUTURO EN LOS PABELLONES.

Sin embargo, la naturaleza misma de toda Exposición Universal hace que la obra de Feduchi pase más desapercibida. Se trata de un gran festival de las imágenes. En el recinto se pueden ver edificios con voluntad de perdurar, junto a otros verdaderos pabellones que delatan su existencia efímera; unas obras que recurren al pasado para traer a colación alguna cita vernácula -bien sea del país propio o del país anfitrión-, otras que tratan de ofrecer algún avance tecnológico o propuesta conceptual para seguir revalorizando la Historia de las Exposiciones. Son muchos los pabellones que, protegiéndose del clima caluroso de Andalucía y de la luz deslumbrante de Sevilla, proponen deseables circuitos de exhibición cerrados y oscuros —¡es sin duda la Exposición Universal de las catacumbas, a decir del visitante!—, donde pueden relucir los más sofisticados medios de televisión y vídeo. Estos

sistemas audiovisuales intentan compensar la carencia de obras revolucionarias y se convierten en los auténticos protagonistas.

No obstante, hay valores estimables en medio del caos que lucen ya desde el exterior: unos, reinterpretando nuevos modos de exhibición, pero con apoyatura en elementos tradicionales; otros, fundamentándose en la tecnología avanzada y mirando hacia el futuro. En el primer caso, sorprende el *Pabellón de Hungría*, de Imre Makovecz, que de ningún modo cae en el fácil y falso estilo folklórico. Con gran dosis onírica, recupera el concepto ancestral de arca-refugio a construir en madera y funde con magia una serie de formas emblemáticas de Hungría (campanarios que anuncian y jalean grandes gestas de antaño, división espacial según las zonas oriental y occidental del país, muestra del roble en raíz bajo cristal como símbolo de trascendencia universal, etc.).

En el segundo caso, el *Pabellón de Francia* —obra de Jean François Jodry, François Seigneur y Jean Paul Viguier—, manifiesta una arquitectura de signo común a la hecha en el país vecino durante la llamada *Era Miterrand*. Recurso a la tecnología punta para la solución limpia de problemas actuales, cuando en realidad los materiales flamantes no pueden por sí mismos hacer arquitectura de vanguardia. El planteamiento es pulcro e interesante, pero también equívoco. En realidad, Mies ya había experimentado con mayor sinceridad mediante líneas de investigación mucho más trascendentes que las planteadas aquí y en tantas cajas de espejos reflectantes generalizadas por toda Norteamérica desde hace años. Un gran palio de esbeltos soportes y gran eficacia funcional para el fatigado público, acoge al visitante tras ascender por una corta escalinata que no le permite ver un suelo posterior inexistente. Este es de cristal y se presenta como novedad, se pisa (dureza material) y no se pisa (transparencia que induce a la levitación), hasta llegar a una fachada-espejo también inexistente. Esta refleja el *Pabellón de España* situado enfrente, por lo que el *Pabellón de Francia* desaparece. Es decir, se oculta tras la careta, ofreciendo entonces la más monumental de todas las catacumbas del recinto, incluido un *pozo de las imágenes* que se convierte en la mayor atracción popular. Una contrapropuesta, a escala menos grandilocuente, donde a cambio se piensa en una arquitectura no anulada por los materiales, puede ser el *Pabellón de la Red Eléctrica (REDESA)*, de Mariano Bayón. Es edificio de exquisita sobriedad formal, que juega con el milenario mármol como si del también milenario pergamino se tratara. Los leves muros mármoreos, aparecen discretamente opacos desde el exterior, pero son translúcidos desde un interior difusamente iluminado y tan ingrátidos como el agua pulverizada que se integra en la obra (simbólico elemento de energía). No reclama la atención, es sencillamente arquitectura.

<sup>22</sup> Sobre la intervención de Arroyo en el *Pabellón de los Descubrimientos*, véase *El fuego y el arte*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1992.

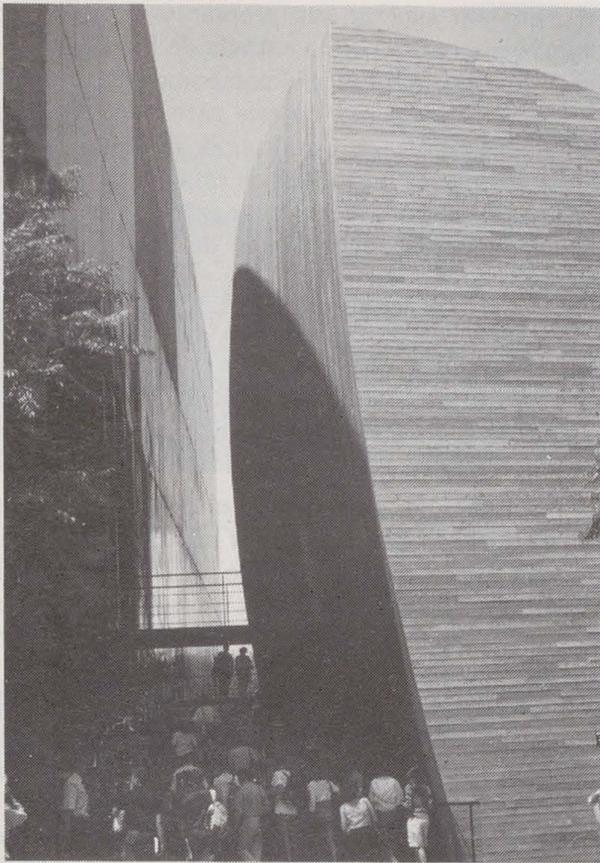


Fig. 33.—Grupo MONARK: Pabellón de Finlandia.

### ORIENTACIONES DIFERENTES Y COMPLEMENTARIAS: LOS CASOS DEL PABELLÓN KUWAIT Y DEL PABELLÓN DEL REINO UNIDO

Esta reflexión acerca de si una Exposición Universal es el ámbito idóneo para la muestra de una arquitectura válida y con visión de futuro en los albores del siglo XXI, se intensifica cuando se contemplan dos obras, en verdad críticas, pero con planteamientos diferentes y complementarios.

El *Pabellón de Kuwait*, de Santiago Calatrava, presenta a su vez la disyuntiva existente en la formación de su autor (arquitecto/ingeniero). El edificio ofrece una limpieza espacial y una nitidez estructural extraordinarias: una planta inferior (exposiciones), una planta superior (plaza pública) y una simbólica cubierta móvil que se abre al Universo. La perfección formal de la estructura (hormigón, mármol de Macael y madera en segmentos de cubierta) deviene en arquitectura, o viceversa. Aunque es en realidad el esquema de un tablero más de sus puentes, esta vez existe la transformación hacia la arquitectura con carácter. El desequilibrio es a favor del arquitecto.

Enfoque diferente presenta otra de las obras estelares de esta *Exposición*, como es el admirado *Pabellón del Reino Unido*, de Nicholas Grimshaw & Partners. La oferta sigue siendo también emblemática, sólo que en el fondo nostálgica de la ingeniería, pues aparece en el recuerdo el J. Paxton triunfador en su momento durante la primera *Exposición Universal de Londres 1851*. Una vez

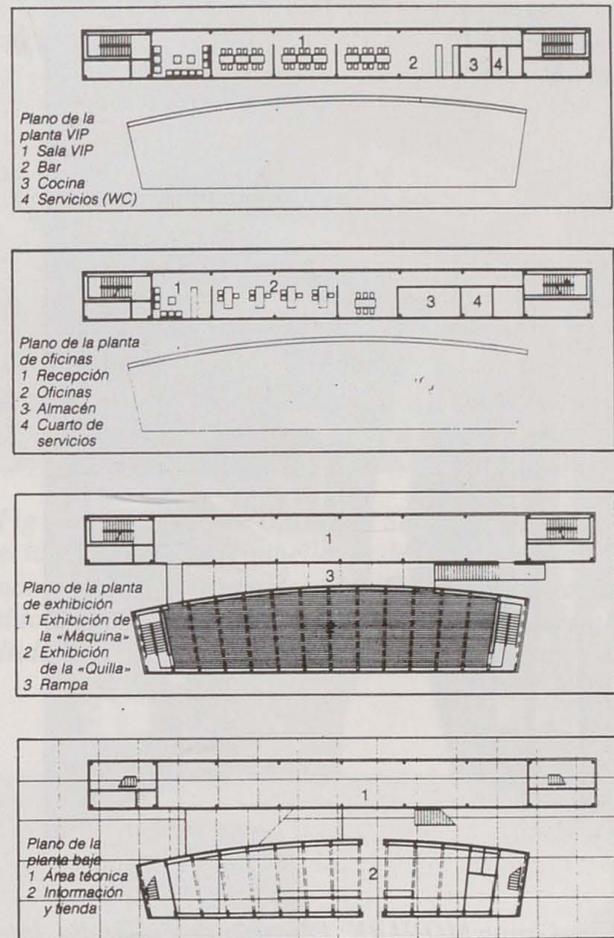


Fig. 34.—Grupo MONARK: Pabellón de Finlandia. Plantas de La Máquina y de La Quilla.

más la persistencia de los prefabricados desmontables, el lenguaje del acero y el cristal. Ahora se opta por suprimir cualquier recuerdo historicista, proponiendo el concepto de mecano más actual y montado con alta precisión. Se trata de una caja-artefacto-frigorífico que se resguarda del clima caluroso con parasoles distintos según sus fachadas, una de las cuales (18 m) es puro vidrio bañado constantemente por agua que resbala y se bombea con la energía de placas solares en cubierta. Se emite por tanto un mensaje a favor de las energías alternativas. Todo para crear un interior fresco ante el sol de Sevilla, una ajetreada sala de exposiciones (20 × 16 m) —servida por puentes suspendidos o pasarelas mecánicas— y muchos espacios muertos. ¿Y la Arquitectura?. La obra no deja de ser deudora del avance hecho en su día por Richard G. Rogers, con R. Piano, en el *Centre Pompidou* (1971-1977) de París.

Otros pabellones hacen referencias diversas a la historia del país y sus circunstancias de progreso: la solvencia de una firme ingeniería y la expresividad de los nuevos materiales en el *Pabellón de Alemania*; el calor de la madera y el frío del iceberg en el *Pabellón de Chile*; el velero y la tecnología actual, en el *Pabellón de Dinamarca*; la X y la pirámide como unión de culturas en el *Pabellón de México*; el estanque, el pórtico de hielo, el tubo y el muelle, en el *Pabellón de Noruega*; la montaña-escalera-bandera como símbolos de esfuerzo-conocimiento-identidad, en el *Pabellón de Rusia*. También con



Fig. 35.—Grupo MONARK: *Pabellón de Finlandia*. Interior de *La Quilla*, con esculturas de Kain Tapper, Esa Laurema y Stefan Lindfors.

estridente y metafórico discurso deconstructivo, como en el *Pabellón de Portugal*, de Manuel Graça Dias y Egas José Vieira. Esta obra se divide en estratos y fallas que se tratan como elementos compositivos simbólicos: un subótano que reproduce el Condado Portucalense, origen de la nacionalidad portuguesa; un entresuelo con muros defensivos y saeteras que apuntan hacia España, significando el período medieval conflictivo; dos niveles siguientes ciegos, que aluden al distanciamiento con España y la orientación hacia Brasil y África; para rematar con plantas inconclusas contemporáneas, símbolo de apertura hacia el mundo y hacia la tolerancia.

No se presentan en Sevilla espectaculares pabellones que puedan pasar fácilmente a la posteridad por sus revolucionarias propuestas tecnológicas, ni siquiera los de Francia y Reino Unido. Existe alguna obra que valora con sumo equilibrio la aportación de nueva tecnología y el diseño permeable que una Exposición Universal requiere, como es el caso del *Pabellón de Austria*, de Volker Giencke. Existe también el vano empeño del recuerdo nostálgico, caso del *Pabellón de la Santa Sede*, donde Miguel de Oriol rememora el mítico *Crystal Palace* de

Paxton, pero sin superar sus propias y características estructuras presentes ya en la entrada de la misma *Torre Europa* de Madrid; por lo que el contenido acaba prevaleciendo sobre el continente, en este caso el espléndido e impresionante *Entierro* de Caravaggio, posiblemente una de las mejores piezas mostradas en esta *Exposición Universal*. A cambio, se pueden valorar en el recinto muchos apuntes de buena arquitectura que de ningún modo se olvidarán.

#### EL TIEMPO REDUCIDO A CERO: PABELLÓN DE JAPÓN

Los pabellones japoneses, como el *Ho-o-den* en la isla del lago de Jackson Park, debieron interesar sin duda al joven Frank Lloyd Wright cuando visitaba la anterior *Exposición Colombina* de Chicago. Se trataba de admirar inconcesadamente una arquitectura esencial e intemporal, frente a la mixtificación más absoluta de la *Court of Honor*. Ahora Japón presenta en Sevilla el *Pabellón* de Tadao Ando<sup>23</sup>, una obra que invita también a la reflexión frente a la diversidad caótica de imágenes y frente al uso de sofisticados materiales ofrecidos como solución de vida. Sería en este sentido la antítesis del *Pabellón de Australia* o del más interesante *Pabellón del Reino Unido*, incluso un auténtico puñetazo visual contra el mismo Japón de las multinacionales de la imagen y del sonido. No obstante, se aumenta esta vez la escala y se depuran elementos historicistas impertinentes. Sus dimensiones (60 x 40 m en base, 60 x 24 m en cubierta y 25 m de altura) refuerzan el carácter monumental imponente sobre los demás y sus mínimas trazas abstractas excluyen cualquier adorno superficial. Autocontrol en las formas y artesanía en el trabajo de un material milenario, la madera. De este modo se genera ya un reclamo publicitario dudoso y muy propio de las exposiciones universales, el mayor edificio del mundo construido en madera si se olvida el famoso *Templo de Todai-ji* en Nara. Sin embargo, Tadao Ando plantea una síntesis en la obra misma, engañosamente oculta, pues integra estructura mixta de hormigón hasta la planta tercera y acero en cubierta de la cuarta planta última más en soportes de fachada, junto con la madera en lamas imbricadas de los inmensos telones de cierre y en los impresionantes soportes arborescentes a la vista. Técnica, estética y cultura japonesas, vinculadas al mundo occidental. Una postura conciliadora perturbada por la introducción del fibrocemento en fachadas Norte-Sur y desequilibrada a favor de la imagen antigua que ya se delata en la misma entrada, donde a un fatigoso puente escalonado tradicional se yuxtapone una estrecha escalera mecánica moderna que dosifica y da seguridad al flujo de visitantes. La tecnología actual hubiese adquirido paridad con la pretérita si a la gran fachada de madera se llega a

<sup>23</sup> Sobre la obra de Tadao Ando, véase *El Croquis*, N.º 44, Septiembre, 1990; *Japan Architect*, N.º 1, 1991. Págs. 8-240.



Fig. 36.—Julio CANO LASSO: *Pabellón de España*. Situación en el lago.



Fig. 38.—Exposición Universal Sevilla 1992: Vista desde el lago, con algunos pabellones de las comunidades autónomas (de izquierda a derecha, Canarias, Navarra (partido por el mástil de la bandera española), Extremadura, Baleares, Madrid, Castilla-León y Andalucía).



Fig. 37.—Julio CANO LASSO: *Pabellón de España*. Vista desde el *Pabellón de Francia*.



Fig. 39.—Juan RUESGA NAVARRO: *Pabellón de Andalucía*.

contraponer una grandiosa escalinata toda mecánica, de seguro rodaje silencioso y estéticamente bien incorporada. La solución adoptada está unida al planteamiento inicial de la obra y a su idea motora: se trata de fundir pasado con presente y futuro, símbolos ancestrales con funcionalismo vital, tecnología oriental con tecnología occidental, solución de compromiso avanzada por otros arquitectos japoneses de generaciones anteriores, como su paisano Kenzo Tange. Pero en esta obra Tadao Ando reduce a mínimos el hecho arquitectónico, proponiendo el concepto de templo, minimalista, cuya sobriedad no es ajena a la filosofía *zen*: el límite entre lo público y lo privado, entre el mundo exterior visible y el mundo interior oculto, entre el espacio de vida cotidiana y el espacio para la contemplación o la meditación serenas, entre el ámbito de la ignorancia y el de la iniciación; tránsito ritual ascendente de un mundo a otro, a través del simbólico puente arqueado que recuerda los *taiko-bashi*, para contemplar en las alturas y aprender en el interior la realidad mostrada de un país, descendiendo desde el conocimiento de sus orígenes a la vida moderna de nuevo. Nace así este pabellón-muralla en talud, aliviado por la ligera y cálida

madera, majestuoso y eterno; al tiempo que presagia su carácter efímero, tal como las cosas resplandecen un momento y pasan fugazmente por la vida.

#### EL MUNDO EN LA CIUDAD MONUMENTAL: PABELLÓN DE ITALIA

Sorprende igualmente en el camino la grandiosidad y el rigor del *Pabellón de Italia*, obra de Gaetana Aulenti y Pierluigi Spadolini, más prendido también en la retaguardia que en la vanguardia y quizás por este motivo ignorado o despreciado en exceso desde algún medio del sector profesional. Los autores asumen no sólo el efecto estético de la esfera planetaria, habitual en la Historia de las Exposiciones (recuérdese la de París 1900, o la de Brisbane 1988), sino también las conquistas de algunas corrientes postmodernas, entre las cuales se considera el depurado racionalismo clasicista e institucional de la

misma *Tendenza* italiana. La obra nace con voluntad de perdurar, pudiéndose destinar de momento a exposiciones como definitivamente a oficinas. Se desechan por tanto elementos desmontables y se concibe como una monumental estructura de carácter urbitectónico, aunque no bien acabada. El edificio pretende hacer ciudad por sí mismo y con su presencia, pero al tiempo conciliar el recuerdo de las ciudades fortificadas italianas con el carácter protector de los edificios árabes amurallados. Existe el recurso a dos elementos pertinentes como son los filtros del agua perimetral envolviendo la base y del doble muro o diafragma en alzado. Se garantiza así un necesario amortiguador del clima caluroso y soleado de Sevilla, incluso del ruido callejero. La geometría pura y elemental —el cuadrado, el rectángulo, el triángulo, la esfera—, sometida al orden axial, fundamentan la composición de una gran caja receptáculo (90 x 50 m y 38 m de altura), sutilmente compuesta al reinterpretar el concepto de *palazzo* frente al de ligero *pabellón*. Se materializa a base de elocuentes jácenas metálicas que se apoyan en los muros externos y suspenden a su vez los muros internos configuradores de un espectacular vestíbulo escalonado a manera de gran plaza pública, donde se roza incluso tanto el control como el escalofrío presentes en parte de la arquitectura italiana del período fascista. Al fuerte impacto sobrecogedor contribuye el efecto sublime del Mundo que gira, en realidad sala de proyecciones. Se intenta superar así el esquema que Wright creara para tipología burocrática moderna en su desaparecido *Edificio Larkin* (Buffalo, Nueva York, 1905). En los pisos superpuestos, zonas laterales, se muestran con singular criterio pedagógico todas las principales aportaciones de Italia a la cultura universal. Universo que, intermitentemente y a diferencia de los interminables circuitos oscuros de otros pabellones, va apareciendo flotante y cambiante a lo largo del recorrido<sup>24</sup>.

#### CONFLICTO EN LA EVOLUCIÓN DE LA ESPECIE: PABELLÓN DE FINLANDIA

Sin embargo, cuando la arquitectura destila ingenio no necesita de la gran escala para atrapar al viandante que se mueve por la escandalosa vorágine. El *Pabellón de Finlandia*, del grupo MONARK (entonces estudiantes de arquitectura, Juha Jääskeläinen, Juha Kaakko, Petri Rouhiainen, Matti Sanaksenaho y Jari Tirkkonen), produce con su silencio y discreción el raro efecto de comunicar algo directamente a nuestro cerebro, de manera fulminante, sin mediar más que dos escultóricos y minimalistas cuerpos. Uno orgánico, curvado, bruto, artesanal, de madera, es el llamado *La Quilla*; otro dominado técnicamente, rectilíneo, depurado, elaborado con precisión,

metálico, es el llamado *La Máquina*. Simplemente expuestos uno al lado del otro, confrontados a tan solo dos metros. El angosto espacio que los separa supone sin duda el punto conflictivo más sublime: donde la rotunda claridad de la pequeña *Quilla* compensa la incierta oscuridad de la gran *Máquina*; donde la línea curva que se dispara abierta hacia el cielo, valora la línea recta difusa; donde Naturaleza y Civilización se separan pero afortunadamente permanecen todavía unidas por un cordón umbilical. Síntesis, diálogo, evolución? A partir de ese gran impacto, las sugerencias pueden brotar en cascada: desde la *Creación de Adán* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina; hasta la secuencia del humanoide que toca el simbólico paralelepípedo en la película *2001: A space odyssey*, de Stanley Kubrick. Pero, ante todo, hay que volver al origen y recordar el proceso creativo de los autores. El efecto de desfiladero entre los dos cuerpos, no está inspirado directamente en la *Garganta del Infierno* (formación rocosa de una zona virgen de la Finlandia central llamada Keski-Suomi), sino que "*Helvetinkolu* es tan sólo el nombre de un trabajo para un concurso y, al mismo tiempo, expresa el concepto total de este proyecto. Primero creamos los dos edificios y la angostura que los separa, y después nos dimos cuenta de que el proyecto recordaba a una formación rocosa de la zona central de Finlandia, de la que tomamos su nombre. Finlandia es un país con una gran abundancia de naturaleza virgen, intacta, y una cultura muy vinculada a ella. Por otro lado, Finlandia cuenta con una industria y tecnología altamente desarrollada. Este dualismo ha sido uno de los problemas originales y esenciales al que han tenido que enfrentarse los diseñadores de los Pabellones de Finlandia desde los días de Eliel Saarinen. El Pabellón de Finlandia para 1992 es el primero de los Pabellones de Finlandia que resalta como idea general del Pabellón este dualismo y la interrelación que existe entre estas dos entidades..."<sup>25</sup>. En efecto, el *Pabellón* se identifica con el quehacer tradicional de su país. Hay tanta consideración por la artesanía consustancial al medio como por la tecnología punta que presupone el progreso de la humanidad. En realidad, los medios expositivos empleados en los dos cuerpos o elementos dialécticos así lo expresan: *La Quilla*, presenta un interior cálido, a manera de cobijo primario informe, de construcción similar a la de los antiguos navíos, donde se manifiesta la interrelación entre una cultura tradicional y el nuevo diseño contemporáneo influido por ésta; *La Máquina* (48 x 4'5 m. y 20 m. de altura), a la que se accede por un ligero puente o cordón umbilical conectado con el otro cuerpo, es por el contrario similar a una nave modulada para proceso de datos y presenta tanto proyecciones reiterativas como vitrinas con productos industriales repetidos que aluden a la producción seriada. Pero sobre todo se confía, más que en la obra estridente de tec-

<sup>24</sup> Sobre las ideas de Gae Aulenti, véase entrevista de Matilde Oriola en *Diseño Interior* N.º 2. Marzo, 1991. Págs. 126-131.

<sup>25</sup> Del *Concepto arquitectónico del pabellón*, fragmento de la *Memoria*. Montaje de la Exposición, Juhani Pallasmaa. Sobre el *Pabellón de Finlandia*, véase *Form-Function*. N.º Especial. 1992.

nología sofisticada, en la alta calidad de diseño, en la relación amable con el ser humano. De ahí que empalme con la obra más orgánica o silenciosa de un Alvar Aalto o de un Reima Pietilä, solo que explicitando con nitidez ambas consideraciones integradas normalmente hasta ahora en la arquitectura finlandesa.

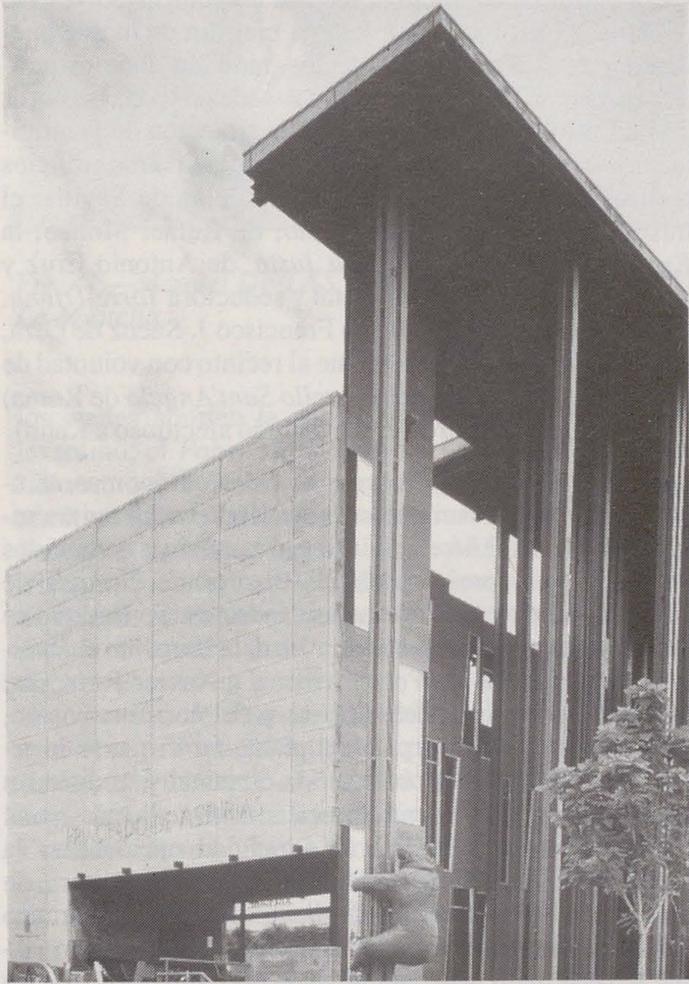


Fig. 40.—Ramón MUÑOZ y Antonio SANMARTÍN: Pabellón de Asturias.

#### ELEMENTOS ESENCIALES: PABELLÓN DE ESPAÑA

La gran responsabilidad de España en la organización, requería sin duda una obra representativa de la realidad de un país moderno en 1992. Se puede recordar en este sentido el éxito del *Pabellón de los Hexágonos* en la *Exposi-*

*ción Universal de Bruselas 1958*, obra de ruptura realizada por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún frente a los tradicionales pabellones de estilo historicista o folklórico. En agosto de 1989, la Comisaría General de la Sección Española de la Exposición Universal Sevilla 1992 convoca un Concurso restringido de ámbito nacional para la construcción del *Pabellón de España*<sup>26</sup>. Aceptan participar arquitectos como Julio Cano, Javier Carvajal, los mismos Corrales y Molezún, Antonio Cruz y Antonio Ortiz, Antonio Fernández Alba, José L. Íñiguez de Onzoño, Ignacio Linazasoro, Luis Marín de Terán, José A. Martínez Lapeña y Elías Torres Tur, César Portela, o Antonio Vázquez de Castro. Ya en el *Pliego de Prescripciones Técnicas* se solicita "Mostrar una España cada vez más integrada en comunidades internacionales. Actualizar el estereotipo que otros países tienen de nosotros, tratando de acercarlo a esquemas menos singulares y más universales.. Imprimir el máximo realismo en el diseño, frente a la retórica y la exageración. Aplicar un estilo más profesional y elegante que folklórico, más sobrio que megalómano, sin caer en el aburrimiento ni en el esperpento". Estas exigencias, que sin duda son innecesarias de recordar teniendo en cuenta la lección de arquitectura dada ya por España en Bruselas 1958, pueden irritar a cualquier español cansado de oír pregonar aquéllo de que España es capaz de hacer las cosas bien si se lo propone, cuando, en realidad, las cosas deben hacerse bien siempre, con libertad y calladamente. En octubre del mismo año se presentan las diferentes propuestas y el 1 de diciembre se falla el Concurso con el siguiente resultado: *Proyecto* de Julio Cano Lasso, ganador<sup>27</sup>; proyectos de Cruz-Ortiz y de Ignacio Linazasoro, finalistas. La diferencia radical entre las propuestas no ganadoras y la de Cano era la siguiente: aquéllas escinden y diluyen los elementos de composición, apreciándose sin duda la innegable elegancia solicitada; mientras que Cano, aun proponiendo su característico escalonamiento de volúmenes, pone énfasis en dos elementos esenciales de la arquitectura de todos los tiempos, en la *esfera* y, sobre todo, en el *culo*. La esfera deviene en cúpula (24 m de diámetro) que cubre una sala de proyecciones y el culo (30 m de lado) en imponente contenedor para sala de recepciones/exposiciones (arquitectura interior desligada del proyecto de autor como lamentablemente suele suceder con frecuencia, lo que acabará por provocar la renuncia de Cano a la dirección de obras)<sup>28</sup>. No existe nada más, sino traducción nítida del programa de necesidades mediante una armonía en deuda con el Movimiento Moderno. Sin embargo, Cano plantea solu-

<sup>26</sup> Sobre el Concurso de anteproyectos del *Pabellón de España*, véase *Pabellón de España Expo 92*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1991; *Arquitectura*. N.º 283-284. Marzo-abril, 1990; *Bau*. N.º 2-3. 1990.

<sup>27</sup> El proyecto se realiza en colaboración con Alfonso Cano Pintos, Diego Cano, Gonzalo Cano, Lucía Cano, Vicente González Laguillo e Ignacio Isasi. Sobre la trayectoria de Julio Cano Lasso, véase A. URRUTIA NÚÑEZ: "Arquitectura de 1940 a 1980". *Historia de la Arquitectura Española*. Tomo 5. Planeta-Exclusivas de Ediciones. Zaragoza, 1987; "Bibliografía básica de arquitectura moderna española", "Bibliografía básica de arquitectura en Madrid. Siglos XIX y XX" y "Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid. Vols. I/1989, III/1991 y IV/1992.

<sup>28</sup> Sobre la Exposición de obras de arte en el *Pabellón*, véase *Pabellón de España. Tesoros del Arte Español y Pasajes*. Electa. Milano-Sevilla, 1992.

ciones y recursos más sutiles, que delatan a su *Pabellón* como una obra de España situada en Andalucía, con una gran dignidad ante el Mundo que tanto preocupa, aunque de hecho se muestre misteriosamente hermética y muda. Se trata de la relación establecida entre el inmenso cubo con el espacio sobrecogedor del crucero de la *Catedral* de Sevilla, los patios rasgados por los manantiales claramente inspirados en la *Alhambra* de Granada —la eterna y permanente lección de arquitectura—, o los característicos toldos andaluces. Todo uniformado —a excepción de los mínimos y maravillosos contrapuntos producidos por las obras integradas de los Chillida, Torner o Rueda— por un solo color, el blanco. Se consigue así el requerido carácter sobrio, elegante, ascético. Por tanto Cano culmina en esta obra un personal e invariante estilo claustral que nacía hace muchos años, en la *Central de Comunicaciones de Buitrago del Lozoya* (1966-1967, colaboración con Juan A. Ridruejo). De ahí que siga prefiriendo procedimientos tradicionales a tecnologías sofisticadas. Es así que, pese a la estructura metálica impuesta para el más rápido proceso constructivo requerido, prevalezca en el conjunto el material pétreo y el encalado blancos, la tradición firme. De este modo el *Pabellón de España*, con sus 25.000 m<sup>2</sup> construidos, con su impresionante cubo reflejado tanto en el espejo del *Pabellón de Francia* como en el lago, será la gran obra de referencia en toda la *Exposición*, tal como se señalaba más atrás; bien para el viandante profano, bien para el iniciado que se conforme con apreciar tradición/modernidad fundidas con cierta emoción contenida y no se muestre demasiado encandilado por el *high-tech* presente en obras como el *Pabellón del Reino Unido*.

#### UN PASEO POR EL LAGO: PABELLONES DE LAS COMUNIDADES AUTÓNOMAS

El trazado convencional del recinto tiene en la zona del lago un verdadero núcleo orgánico. Frente al *Pabellón de España*, flanqueados por el *Pabellón del Sistema de las Naciones Unidas* y por el *Pabellón Tecnología de la Televisión*, gravitan con despliegue arqueado todos los pabellones de comunidades autónomas: Euskadi, Cataluña, Galicia, Asturias, Cantabria, La Rioja, Murcia, Comunidad Valenciana, Aragón, Castilla-La Mancha, Canarias, Navarra, Extremadura, Baleares, Madrid, Castilla-León y Andalucía. Sevilla, ciudad anfitriona, no tiene pabellón propio y elige su misma ciudad histórica para exponer (Monasterio de San Clemente, Convento de Santa Inés, Estación Plaza de Armas, Basílica de la Macarena, Maestranza de Caballería, Catedral, Triana, Reales Alcázares, Monasterio de San Jerónimo de Buenavista y Ayuntamiento).

La dificultad de crear un estilo unitario por parte de la organizadora en los pabellones temáticos dispersos, desaparecía en torno al lago. Este corazón o cabeza rectora (España) hacía posible una coherencia representativa mayor —aun dentro de una tendencia contemporánea—, que enlazara no sólo con la idea expresada por Aníbal González en su *Plaza de España (Exposición Ibero-Americana 1929)* sino también con el criterio seguido por el

equipo de Burnham en la *Exposición Colombina de Chicago 1893*. Sin embargo, no hubo más solución que optar por la pluralidad. De este modo, no era un arquitecto sólo el que se equivocaría o acertaría, sino que serán muchos los que se equivoquen o acierten al representar a sus respectivas comunidades. El número final es un apretado espectáculo de variedades, donde incluso dos *vedettes* llegan a entrar en conflicto al rozarse con el mismo vestido (Madrid y Castilla-León). Es una muestra de lo que pueden dar de sí algunos arquitectos, también algunos jurados condicionantes (al igual que sucede en todas las obras de La Cartuja), pues para valorar la situación de la arquitectura española habría que tener en cuenta otros edificios realizados fuera del recinto y sin ir lejos de Sevilla: el mismo *Aeropuerto de San Pablo*, de Rafael Moneo; la *Estación ferroviaria de Santa Justa*, de Antonio Cruz y Antonio Ortiz; o la monumental y seductora *Torre Triana*, futura Junta de Andalucía, de Francisco J. Sáenz de Oíza, que se asoma permanentemente al recinto con voluntad de edificio histórico (cita del *Castello Sant'Angelo* de Roma) y de edificio de nuestro tiempo (saludo afectuoso a Kahn).

Los pabellones de las comunidades autónomas, también recurren con facilidad a la metáfora, emblema o símbolo. Pueden referirse a paisajes, o también a contenidos de sus tierras representadas: el *Pabellón de Euskadi*, de Luis Angoloti y Apolinario Fernández de Sousa, que se fundamenta en una seña de identidad, la Ikurriña; el *Pabellón de Cataluña*, de Pere Llimona y Xavier Ruíz, que asume las conquistas del cubismo y del constructivismo, para proponer tres cuerpos con planta en V que se interpenetran valorando la oblicua o la diagonal y se dislocan con libertad espacial dentro precisamente de la más actual corriente deconstructivista (la identidad nacionalista la pone Tapies con la pintada *Catalunya* en el muro de fachada); el *Pabellón de Galicia*, de José A. Franco Taboada, que se proyecta pensando en un balcón con vistas al lago, pero plurifuncional y desmontable para ser aprovechado en Galicia (de hecho se desmonta y recupera tras la *Exposición*); el *Pabellón de Cantabria*, de Alain Pelissier y Arnaud Sompairac, que propone el concepto de fachada-vela o buque nórdico, pero a manera de adusto contenedor hermético para exhibir los contenidos; el *Pabellón de la Rioja*, de Raúl Gonzalo Zarandona y Julián Torres Castillo, que renuncia a competir con el vistoso panorama de imágenes y reduce la arquitectura, como descanso visual, a una sobria síntesis de elementos característicos de la comunidad; el *Pabellón de Murcia*, de Vicente Martínez Gadea, que toma como referencia los castillos de las zonas interiores (cuatro torres rigurosas montadas concretamente en un plano superior) y el descenso territorial hacia la huerta murciana (alfombra inclinada de plantas y flores), quizás el elemento más *kitsch* en comparación con los interesantes inventos mostrados de Juan de la Cierva e Isaac Peral; el *Pabellón de la Comunidad Valenciana*, de Emilio Giménez Julián, que por el contrario asume abstractamente la tradición de la arquitectura mediterránea, se quiebra con voluntad deconstructivista sobre planta en trapecio interferido y, reclamando la atención del espectador desde cualquier punto de vista, se acaba con unos paneles blancos muy bien montados,

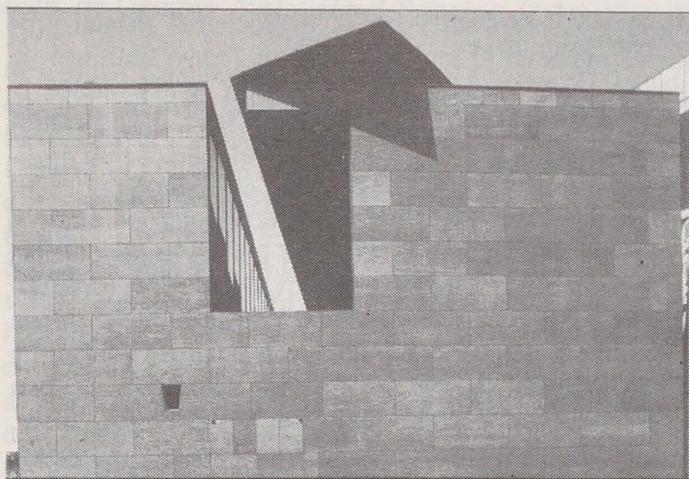


Fig. 41.—Manuel DE LAS CASAS: *Pabellón de Castilla-La Mancha*.

los cuales aportan la pátina exuberante del iluminismo levantino; el *Pabellón de Aragón*, de José Manuel Pérez Latorre, que supedita la forma a la función expositiva, remitiendo a una arquitectura neutra o simple depósito; el *Pabellón de Canarias*, de José M.<sup>a</sup> Barrio y César Vicente, que juega con el valor equívoco del prisma puro de cristal, reflectante durante el día y disuelto miméticamente como el mar en el cielo, transparente durante la noche y sincero en la muestra de su contenido; el *Pabellón de Navarra*, de Fernando Redón Huici, que recurre al emblema primario del típico caserío con cubierta a dos aguas, una nueva *cabaña rústica* materializada con tecnología actual; el *Pabellón de Extremadura*, de Tomás V. Curbelo y Juan J. García Viondi, que antepone un farallón granítico, aludiendo al MONS FRAGORUM (de cuyo nombre romano provendría el actual *Monfragüe*), por cuya garganta agrietada y casi inexpugnable se penetra hasta la realidad de una Extremadura que presenta en la otra cara velas marinas en recuerdo de los antiguos aventureros; el *Pabellón de Baleares*, de Miguel Vicens Coll, que retoma la imagen poética del barco con velas hinchadas por el viento, en la línea de J. Utzon; el *Pabellón de Madrid* —obra de Ricardo del Amo, Pilar Briales y José L. Ramón Solans—, que se erige en prisma coronado por las siete estrellas de la Comunidad, pero abierto libremente en todos sus frentes como símbolo de un Madrid hospitalario con los pueblos y permeable a todas las ideas; el *Pabellón de Castilla-León* —obra de Darío Álvarez, Félix Cavallero, Josefina González, Miguel Ángel de la Iglesia, José M.<sup>a</sup> Martínez y Yolanda Martínez—, que incorpora los colores del escudo de la Comunidad y aparece revestido con una calada estructura protectora de lamas parasoles, pero como medio identificador y sin el significado del pabellón colindante. Por último, el *Pabellón de Andalucía*, de Juan Ruesga Navarro, con decoración interior del artista andaluz Guillermo Pérez Villalta, explicita muy bien sus pretensiones a través de este fragmento de la *Memoria*: "Ajustándonos al lema planteado en el concurso, Tradición y Cambio, hemos desarrollado una idea, que a modo de metáfora visual, establece la imagen de una cultura de la modernidad en Andalucía, que se



Fig. 42.—Eleuterio POBLACIÓN: *Auditorio*.

superpone a la cultura existente, y que se desarrolla apoyada en ella, pero que procede de un discurso mental autónomo. De un gran basamento de mármol blanco, que representa la cultura tradicional, surge un edificio de base elíptica, en piedra arenisca, que representa la cultura elaborada. Atravesando ambos edificios aparece un cilindro inclinado, revestido en esmalte cerámico azul, que representa la modernidad, el espíritu artístico y científico en evolución, a través del cual vemos nuestra realidad, y que nos lleva a lo más alto, como faro y mirador".

#### CAJAS PERFORADAS: PABELLÓN DE ASTURIAS Y PABELLÓN DE CASTILLA-LA MANCHA

En el paseo alrededor del lago, hay dos obras tratadas con genio clarividente y con suma discreción que rivalizan sin embargo con el atractivo monumental del mismo *Pabellón de España*, el cual, si disminuimos imaginariamente su escala para que no haya dudas, tendría serias dificultades para salir vencedor.

El *Pabellón de Asturias*, de Ramón Muñoz y Antonio Sanmartín, presenta un ejercicio de solemnidad contenida. Asume el color verde-azul-gris del paisaje asturiano en la caja contenedor y sublima el mapa geográfico de la comunidad, que se desprende sobreelevado y es sostenido titánicamente por las ciudades (simbolizadas por un bosque de estiradas columnas que configuran una moderna sala hipóstila). El *Pabellón* alude al paisaje asturiano tradicional, pero no recurriendo concretamente a elementos inmediatos identificadores y menos a recuerdos folklóricos, sino que parte de un proceso comprometido con su tiempo (imagen sugerida a partir de variaciones sobre ordenador) y también con la producción industrial como manifestación de progreso (prefabricados autóctonos).

El *Pabellón de Castilla-La Mancha*, de Manuel de las Casas, refleja también el carácter de la tierra. Llana, ocre, austera y cálida. El poderoso ejercicio de autocontrol fija una imagen, pero tan abstracta como para integrar conceptualmente estos elementos sin que se expliciten uno sólo en concreto. Presenta el aspecto de una caja rasgada por la grieta de un patio interior o fuente de iluminación,

que articula y deslinda las funciones elementales de enlaces o salas de exposiciones. Pequeño templo reservado, perforado y profanado acaso para que podamos ver los secretos custodiados dentro. Ya desde la entrada lo anuncia una pequeña reproducción de *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, la maravillosa escultura desaparecida que Alberto presentara en la *Exposición Internacional de París 1937*. Los materiales seleccionados contribuyen a la creación del ambiente requerido, sobrio y refinado a la vez: la tradicional madera tratada en exterior a manera de clásicos sillares (paneles laminados fenólicos) o bien como cálido muro interior (haya vaporizada); mientras que el acero cortén y el vidrio se integran en un brillante muro-cortina, a patio interior, con el fin de incorporar la tecnología actual. La propuesta arquitectónica seduce con astucia y delicadeza, no se impone al viandante, aunque es un sutil alarde de equilibrio entre arquitectura actual aparentemente poco atractiva en una Exposición Universal y objeto *minimal* muy sugerente que acaba por convertirse en señuelo eficaz. En realidad es la gran *obra escultórica* al aire libre de todo el recinto.

## LA FERIA Y EL PARQUE

La *Exposición Universal Sevilla 1992*, se compone exclusivamente de edificios singulares y termina por ser singular ella misma en la Historia de las Exposiciones. A la diversidad y falta de un orden genérico respecto a la anterior *Exposición Universal Colombina Chicago 1893*, contribuye el hecho de haber sido concebida como un gran parque de atracciones. Desestimada la creación de un Teatro de la Opera propio, idea sustituida por la reforma del *Teatro de la Maestranza* —obra de Luis

Marín y Aurelio del Pozo—, la Sociedad Estatal promueve obras en el recinto como un *Teatro* multiuso de carácter experimental, donde Gerardo Ayala reduce la composición a la simple caja dentro de la gran caja y valorando la diagonal. Se complementa también con un *Auditorio* para espectáculos al aire libre, concebido por Eleuterio Población como un gigantesco tinglado portuario a orilla del canal (imágenes de torres-grúas y vigas-puentes sobre un *estadium*, insólitas e innovadoras en su trayectoria profesional). Pero es el *Palenque*, la húmeda tienda cónica multiplicada indefinidamente por José Miguel de la Prada Poole, la que polariza los actos de diversión pública y según los días conmemorativos de los países. Porque Sevilla no tiene la *Ferris Wheel* que tuvo Chicago, la gran noria de George W. G. Ferris capaz de girar treinta y seis vagones con sesenta personas cada uno, la única pieza relegada que Burnham consiente para rivalizar con la maravilla de la tecnología que había supuesto la polémica *Tour Eiffel*. Sevilla no llega a tener la *Esfera Armilar*, probablemente el hito más recordado de esta *Exposición*.

Llegados a este alto en el camino, cabe reflexionar sobre el balance de la obra en su conjunto<sup>29</sup> y también sobre el destino de esta ampliación de Sevilla más allá del río. Se han creado conexiones con el exterior (Aeropuerto, autovías, estaciones de autobuses y de ferrocarril —el AVE—, hermosos puentes que pasarán a la Historia de las Obras Públicas). La Cartuja posee un avanzado sistema de infraestructuras (Red Digital de Servicios Integrados, fibra óptica, transmisiones vía satélite), complementado con algún tejido urbano bien diseñado que empieza a prender (*Jardín del Guadalquivir*, de Javier Garrido y Jorge Subirana, como minúsculo vestigio de las propuestas avanzadas en el *Concurso de Ideas*) y con servicios muy dignos (*Centro Regional de Televisión Espa-*

<sup>29</sup> La crítica más amarga proviene del mismo Julio Cano Lasso, como deja entrever la carta que envía antes de la inauguración a su colega Miguel de Oriol (publicada en *ABC de las Artes*. 24-IV-1992): "Contesto a tu cariñosa tarjeta y comento tus artículos. No soy optimista como tú. Creo que te lleva la ilusión, el buen deseo y tu entusiasmo lírico. Como sabes, han sido largos mis contactos con la Expo a distintos niveles, he conocido a sus principales protagonistas y he tenido largo tiempo para meditar. El Pabellón de España se proyectó bajo el estímulo de una frase de las bases: 'La arquitectura de este pabellón ha de ser una reflexión sobre la utilización de las nuevas tecnologías al servicio de la Humanidad'. Más o menos esta era la frase. En torno a esta reflexión gira mi visión de la Expo. Pasemos por alto el que a medida que lo he meditado he ido viendo que esta exposición, tal como se ha realizado, no tiene sentido en nuestros días. En la era de la comunicación a distancia había otros medios de hacer llegar el mensaje a todos los rincones de la Tierra. Como inversión es un puro disparate en un país pobre necesitado de tantas cosas. Su rentabilidad en prestigio y propaganda de lo nuestro es dudosa. Pero pasando por alto todas estas cosas, mi conclusión es que la Expo no favorece la cultura. Su único valor positivo sería el de una advertencia de lo que puede producir la tecnología y el dinero empleado sin sentido. Del peligro de un mundo futuro dirigido por técnicos sin formación humanística. La tecnología contra la Naturaleza, la soberbia arrogante e inculta, imponiendo su prepotencia absoluta. Sólo si la tecnología se aplica según un orden noble de valores y en armonía con la naturaleza, podremos construir un mundo civilizado y grato. La Expo sería bien empleada si fuera una advertencia que nos lo hiciera comprender; por ello son negativas cuantas alabanzas y visiones optimistas contribuyan a desorientar a la opinión, ya tan desorientada, sumándose a la propaganda oficial. Un pueblo al que se atonece con pan y circo.

Por lo demás, la arquitectura y el conjunto arquitectónico y urbano son pésimos; un puro caos; las pocas cosas buenas que pueda haber se pierden entre un hacinamiento de vulgaridad. El paisaje, de enormes posibilidades, ha sido malbaratado; he visto arrancar y quemar miles de naranjos. El lago ha quedado convertido en una dársena, fea, seca y dura. ¡No entiendo cómo puedes decir que el espacio urbano es espléndido! El único resultado muy positivo ha sido reconstruir el curso del viejo Guadalquivir, contorneando suavemente a la ciudad histórica y levantando las vías del ferrocarril. Creo que los puentes, que en sí mismos están bien, perturban la escala y fisonomía de la ciudad, se 'comen' la Giralda y la fachada urbana; hubieran estado mejor en Pittsburg. Por lo demás, el diseño urbano: pavimentos, bancos, farolas, barandillas.. es pésimo. Pero, en fin, estos son los detalles; lo grave en mi opinión es la tremenda vulgaridad e incultura. Nuestro deber es abrir los ojos a todos y evitar que la incultura se propague y nos aplaste, asumiendo el poder absoluto. Un abrazo, Julio Cano Lasso".

ñola, de Gerardo Ayala; *Hotel Príncipe de Asturias*, de Javier Carvajal; *World Trade Center*, de Antonio Vázquez de Castro). La nueva *Sociedad Estatal Cartuja'93* (Estado español, Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Sevilla), formaliza el llamado *Espacio Metropolitano para la Ciencia y la Cultura* (Espacio para la Innovación a cargo de empresas públicas que desarrollen programas de investigación; Complejo Tecno-Cultural, o Parque Temático de uso público; Área Comercial y de Servicios). La Universidad sevillana comienza a instalar alguna escuela de ingeniería en el edificio *Plaza de América* y el 5 de junio de 1993 se inaugura el llamado Parque Temático en torno al lago<sup>30</sup>. Sin embargo, el carácter mismo de la *Exposición* marcaba en su desarrollo una dirección distinta al uso final preconcebido por la organizadora. El ambiente festivo de Sevilla, prolongado día tras día hasta casi el amanecer, contrastaba con las duras restricciones impuestas por las puritanas entidades financiadoras de Chicago en 1893. El ciudadano de Sevilla, como cualquier ciudadano universal, debería tener derecho a seguir disfrutando libremente y sin pago alguno de este nuevo trozo de ciudad conquistado. El mismo José A. Fernández Ordóñez, como autor del premiado y frustrado proyecto de ordenación, hacía una serie de consideraciones, un mes antes de la clausura, que aparecen en el recuerdo para terminar: "1.º) La Cartuja debe ser un espacio de titularidad y uso público, abierto, destinado al uso más general y común, un espacio que simbolice la vocación moderna de la ciu-

dad hacia el futuro. Su uso general debe ser el de parque habilitado para albergar equipamiento metropolitano; 2.º) En el desarrollo de la construcción del área metropolitana, La Cartuja juega un papel primordial: es el lugar donde confluyen todas las partes que integran el área metropolitana; 3.º) En cuanto al criterio de composición urbanística, deben rechazarse los proyectos que contemplen La Cartuja como un solar del que se toma solamente la parte imprescindible para objetivos inmediatos. No debe jamás disminuirse su gran escala territorial, ya sea por fragmentación o por ausencia de un esquema interno realizado de acuerdo con su mayor dimensión; 4.º) A pesar del aturdimiento de la obra producida por la Expo en La Cartuja, la propia dimensión y naturaleza del lugar, así como lo sustancial de lo construido, han resistido lo suficiente como para pensar que La Cartuja no está aún perdida; 5.º) Es imprescindible que, mientras los que quieren de inmediato usar La Cartuja discuten los detalles, alguien retome el proyecto global de su gran estructura. Como la Casa de Campo o el Bois de Boulogne, La Cartuja es capaz de albergar usos intensos y muy variados, siempre que cada uno de ellos constituya un enclave aislado que respete el orden general. En realidad, lo único que es mortal para La Cartuja es la estrechez de miras, la falta de una visión suficientemente amplia en sus gestores"<sup>31</sup>.

La *Exposición Universal Sevilla 1992*, a pesar de todo, se incorpora ya a la Historia de las Exposiciones Universales.

<sup>30</sup> El llamado Parque Temático comprende todos los perdurables pabellones temáticos y pabellones de las comunidades autónomas, excepto el de Galicia. A 20 de abril de 1993, el estado de los restantes pabellones no desmontados y obras permanentes (con los usos nuevos) era: ÁREA DE TECNOLOGÍAS AVANZADAS: *Pabellón Plaza de África* (CEA); *Pabellón de Austria* (Controlban); *Pabellón de Bélgica* (Superstill Technology Inc.); *Pabellón de Canadá* (Delegación Ministerio de Industria); *Pabellón de Corea* (Tecnológica S.A.); *Pabellón de la Cruz Roja* (Cruz Roja); *Pabellón de Cuba* (Cuba. Proyecto Oficial); *Pabellón de Checoslovaquia* (Ayesa); *Pabellón de Chile* (-); *Pabellón de Finlandia* (Colegio de Arquitectos); *Pabellón de Francia* (-); *Pabellón de Fujitsu* (Fujitsu-Junta de Andalucía); *Pabellón de Hungría* (Euroinges); *Pabellón de Italia* (Palazzo de Italia); *Pabellón de Kuwait* (Kuwait. Proyecto Oficial); *Pabellón de Marruecos* (Marruecos. Proyecto Oficial); *Pabellón de México* (Banco Comercial Exterior de México); *Pabellón de Mónaco* (Einasesa); *Pabellón de Nueva Zelanda* (Egmasa); *Pabellón de la ONCE* (ONCE); *Pabellón de Portugal* (MOPT e Instituto Camoens); *Pabellón de Puerto Rico* (MOPT); *Pabellón de Rank Xerox* (Rank Xerox); *Pabellón de Siemens* (Siemens); *Pabellón de Turquía* (-); ÁREA ADMINISTRATIVA Y DE SERVICIOS: *Centro de Prensa* (Grupo Maura); *Hotel Príncipe de Asturias* (Hotel Príncipe de Asturias); *Pabellón REDESA* (REDESA); *Pabellón del Siglo XV* (Junta de Andalucía); *Torre Triana* (Junta de Andalucía); *World Trade Center* (World Trade Center); más los servicios para espectáculos (*Auditorio, Palenque y Teatro*).

<sup>31</sup> Estas palabras de Fernández Ordóñez están escritas en Madrid (14-IX-1992) y son publicadas posteriormente en *Quaderns. Talleres Workshops After Expo*. N.º 198. Enero-febrero, 1993. Pág. 90.

