

# Itinerarios: teatro y ciudad.

Proyectos escénicos no construidos del arquitecto Aníbal González para la exposición iberoamericana de 1929.

Florencio Moreno Carrascal

Tutor: Doctor Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde  
Trabajo de fin de Grado [Tribunal J]

Grado en Fundamentos de Arquitectura  
Curso 2021/2022 | Universidad de Sevilla



*A mi familia*

## SUMARIO

I	Estado de la cuestión. Materiales locales y conexiones internacionales. Los fundamentos del trabajo.	I.1 Resumen - Palabras clave.   p. 01 Abstract - keywords. I.2 Introducción. Itinerarios para una ciudad renovada. Cuerpo y ciudad.   p. 03 I.3 Base metodológica..   p. 05 I.4 Algunas relaciones entre teatro y espacio cívico en el siglo XX.   p. 06
II	Desarrollo. Sevilla y la ciudad iberoamericana. Dos ciudades en un mismo itinerario.	II.1 Relación entre espacio público, el teatro y las representaciones.   p. 10 II.2 Los principales espacios escénicos edificados.   p. 12 II.3 Itinerario. Relaciones entre el espacio urbano y los principales edificios escénicos de Sevilla durante la exposición Iberoamericana de 1929.   p. 14
III	Casos de estudio. Utopías en busca de un lugar en la ciudad.	III.1 Casos de estudio.   p. 17 III.2 Teatro Luca de Tena.   p. 18 III.3 Pabellón de Actos y Fiestas-Servicios.   p. 26
IV	Conclusiones y resultados. La ciudad como mosaico de espacios escénicos enlazados.	IV.1 Consideraciones finales.   p. 31 IV.2 Bibliografía.   p. 32 IV.3 Agradecimientos.   p. 33

# I Estado de la cuestión. Materiales locales y conexiones internacionales. Los fundamentos del trabajo.

## I.1 Resumen

Los años de la construcción de la Exposición iberoamericana de Sevilla, fueron el triunfo de la burguesía, formada por industriales y profesionales, gente culta y con una elevada conciencia de clase, que demandaba nuevos espacios donde relacionarse.

A principios del siglo XX se desarrollaba una cultura del entretenimiento, orientada a satisfacer las demandas de este colectivo de fuertes vínculos con la nobleza.

El espectáculo que mejor ejemplificaba esto era el teatro, que, si bien existía desde hace siglos, durante estos años ganaría importancia, tamaño y efecto.

Sevilla concentrará una rica oferta cultural que con los años ha ido menguando, olvidándose de aquellos espacios que siguen a la espera de una oportunidad que se les devuelva el esplendor que tuvieron en la Sevilla de principios del s XX.

Los teatros de la ciudad se concentraban en las calles del centro histórico, desde Sierpes, hasta Amor de Dios, pasando por Trajano y Puerta Osario. Un ámbito que se amplió con la llegada de la Exposición iberoamericana de 1929, cuando se extendió hasta el Parque María Luisa. Muchos se conservan, algunos desaparecieron hace décadas, y otros, no llegaron a construirse, como ocurrió con el Pabellón de Actos y Fiestas-Servicios Generales, o el Teatro Luca de Tena, ambos proyectados por el arquitecto Aníbal González Osorio. Estos, nunca llegaron a ejecutarse.

En definitiva, itinerarios de una ciudad ampliada y abierta al progreso, que disfruta de un ocio acorde con el marco internacional europeo.

**PALABRAS CLAVE:** Sevilla, ciudad. Teatro, Aníbal González.



## Abstract

The years of the construction of the Ibero-American Exhibition in Seville were the triumph of the bourgeoisie, made up of industrialists and professionals, educated people with a high class consciousness, who demanded new spaces in which to socialise.

At the beginning of the 20th century, a culture of entertainment developed, aimed at satisfying the demands of this group with strong links to the nobility.

The spectacle that best exemplified this was the theatre, which, although it had existed for centuries, would gain in importance, size and effect during these years.

Seville would concentrate a rich cultural offer that over the years has been dwindling, forgetting those spaces that are still waiting for an opportunity to return them to the splendour they had in Seville at the beginning of the 20th century.

The city's theatres were concentrated in the streets of the historic centre, from Sierpes to Amor de Dios, passing through Trajano and Puerta Osario. This area was extended with the arrival of the Ibero-American Exhibition of 1929, when it extended as far as the Parque María Luisa. Many are still preserved, some disappeared decades ago, and others were never built, as was the case with the Pavilion for Events and Festivities-General Services, or the Luca de Tena Theatre, both designed by the architect Aníbal González Osorio. These were never built.

In short, itineraries of an enlarged city open to progress, which enjoys a leisure time in accordance with the international European framework.

**KEYWORDS:** Seville, city. Theater, Aníbal González.

## I.2 Introducción. Itinerarios para una ciudad renovada. Cuerpo y ciudad.

Quienes consideramos ir al teatro un hecho exclusivamente cultural, nos resulta curioso saber, que en un siglo atrás, la experiencia teatral era principalmente de naturaleza social. Este parecer hace caer en la cuenta, que el objetivo principal de la velada no era disfrutar del arte dramático o una partitura, sino ver y ser visto. Convirtiendo al teatro en el espacio predilecto de la burguesía.

Se pueden descubrir nuevas formas de ciudad y masa a través de las expresiones. Dichas expresiones podríamos distribuir las en religiosas (Semana Santa), políticas (manifestaciones sindicales, etc....) pero también, escénicas.

El estudio explora la relación espacial y social entre el teatro y la ciudad, a través de la yuxtaposición de la estructura física y social de Sevilla con la actividad artística, enfrentando la hegemonía de la cultura de masas, frente a la experiencia del *flanêur*<sup>1</sup>, recorriendo los espacios urbanos guiados por una lógica distinta a la habitual, e interpretando la realidad del espacio de la ciudad de la misma manera que el actor lo hace en la escena teatral.

Con la entrada del nuevo siglo, crece el interés por relación ontológica entre el individuo y el espacio, materializándose en un florecimiento de la danza y el teatro.

En estos años surgen nuevas ideas de coordinación físico-espacial, que convirtieron al hombre en catalizador de los cambios sociales. Ejemplo de ello, fueron: la Eurytmia, el método Dalcroze, la teoría del movimiento del cuerpo y espacio de Meyerhold o los talleres de danza de la Bauhaus (en Europa) y las nuevas formas de expresión del baile del flamenco. Este último cobró un peso fundamental en la ciudad de Sevilla del s. XX de la mano de personajes como Chaves Nogales o Antonio Machado. Este estudio, considera el espacio escénico como forma de conocimiento de la relación vital, activa y reflexiva, entre el individuo y el espacio.

El objetivo de este análisis será describir, analizar la construcción y funcionalidad de dos espacios escénicos no ejecutados del arquitecto Aníbal González, intentando esbozar las acciones que se sucedieron con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929.

Este hecho histórico, nos permitirá conocer y tal vez entender, la relación teatro-ciudad, su dimensión físico-espacial y su dicotomía espectador-espectáculo.

Por un lado, la renovación de la ciudad histórica mediante un nuevo estilo sevillano. Y por otro, la creación de un nuevo espacio urbano en torno a la idea del parque y el jardín. En ambos casos, el teatro se propone como motor de desarrollo, activando ambos soportes urbanos que trataremos de desentrañar con la ayuda de la documentación histórica y bibliografía específica, como la Tesis de Manuel Trillo de Leyva.

---

<sup>1</sup> Flanêur o paseante, se refiere a la persona que calleja sin un rumbo fijo. Figura que se popularizó a principios del s. XX.

Fig. 1.- Henri Cartier-Bresson, Man Jumping Over Puddle, Gare Saint Lazare, Paris, 1932. Con esta fotografía, Cartier-Bresson hace una lectura de lo urbano desde una perspectiva distinta a la habitual.



1

I.3. Base metodológica

Base metodológica con tres frentes:

1.- Búsqueda de material vinculado a la temática a nivel europeo, estudiando casos similares o con relaciones, que permiten realizar análisis comparativos; tanto gráficos como literarios.

2.- Recopilación de material local a partir de las fuentes más accesibles: bibliotecas, plataformas digitales, docentes, archivo municipal, etc. Esta recopilación se centra en la Exposición Iberoamericana de Sevilla del 1929 y proyectos no ejecutados que tengan relación con la muestra.

en el inventario del fondo privado que posee el archivo histórico de la Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura de Sevilla, se hallan algunos proyectos no ejecutados del arquitecto Aníbal González.

Tras de la consulta, se detecta en él, material inédito relacionado con la escena, concretamente dos proyectos no ejecutados: el Teatro Luca de Tena y el Pabellón de Actos y Fiestas-Servicios Generales. Así mismo, se examina el material sin clasificar, donde se descubre documentación muy valiosa respecto a los dos proyectos anteriores. Además de encontrar alguna pista que nos conduce a localizar más documentación en el Archivo Municipal.

Paralelamente, se realiza un estudio del desarrollo urbano de la ciudad de Sevilla a principios del s. XX, con el objetivo de lograr una mayor comprensión del lugar, los espacios, y ser capaz de percibir la relación del edificio y su uso social sobre el espacio urbano o cívico. Para ello, se lleva a cabo un acercamiento en primera persona al ámbito de estudio, para analizar *in situ* los itinerarios propuestos, tomando fotos, apuntes y croquis para verificar las cartografías y garantizar un entendimiento pleno del espacio. Con todo esto, se procede a la selección, tratamiento e interpretación de todo el material obtenido.

3.- Construcción de material gráfico que compruebe y exprese desde lo gráfico propositivo, un entendimiento proyectual de la ciudad, y todo lo expresado anteriormente.

#### I.4 Algunas relaciones entre Teatro y espacio cívico en el Siglo XX.

Las principales transformaciones arquitectónicas en el teatro se producen a principios de la primera mitad del siglo XX. Algunas de ellas, las podemos evidenciar a través de algunos ejemplos.

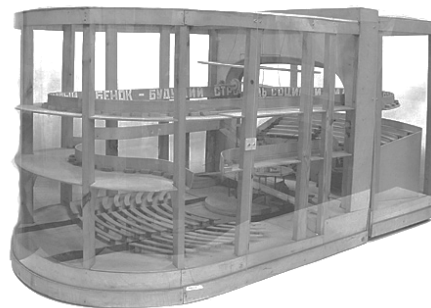
El primero de ellos puede ser el teatro que proyecta Henry Van de Velde en 1914, para la exposición del Werkbund (Colonia). En él, a pesar de que no se aprecia una evolución en la planta del edificio, sí que se pueden dilucidar diferencias en cuanto a su imagen se refiere, pues su naturaleza exterior expresionista, sirve de punto de ruptura con la imagen neoclasicista.

Posteriormente Hans y Marlene Poelzig proyectarán para el Berlín de 1918, la Festpielhaus, convirtiendo un habitáculo conformado por estalactitas (con una clara reminiscencia expresionista) en una gran sala de espectáculos, dejando atrás los órdenes decimonónicos hasta entonces establecidos.

Cabe remarcar que, con el Lichtspieltheater Kapitol de Berlín, Poelzig consagrará su predilección por los techos e interiores donde traslada a términos arquitectónicos las novedades de los nuevos espectáculos<sup>2</sup>.

Adicionalmente, otra de las figuras fundamentales en será el revolucionario director teatral Vsevolod Meyerhold, quien decide llevar a cabo una reforma teatral, trasladando la revolución bolchevique al teatro.

El director, lo ejemplificó en el antiguo Teatro Sohn en la Plaza del Triunfo de Moscú, donde redujo la vieja escena a sus mínimos elementos y trató de romper la barrera que establecía el arco proscenio, eliminando así las candilejas y disponiendo rampas, que enlazaban escena y auditorio<sup>3</sup>.



2

Fig. 2.- Maqueta para “I want a child” escenografía en el Teatro Sohn, En la barandilla se repite el texto tres veces: “un hijo sano constructor del socialismo”, 1928-1929.

<sup>2</sup> Fernández, Ángel Luis. (2015). Arquitectura teatral (1950-2000). Arquitecturas para el cambio. [Tesis de Doctorado, Universidad Europea-CEES.]. Repositorio de Universidad Europea-CEES, Madrid, 1915.

<sup>3</sup> Cova Morillo Velarde, Miguel Ángel de la. (2015). Objets: proyecto y maqueta en la obra de Le Corbusier. [Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla/ Université Paris-Est.]. Repositorio de investigación Universidad de Sevilla.

Meyerhold, marcó un antes y un después, cuando presentó el 11 de abril de 1927, su propio programa teatral en una convención que congregó a multitud de arquitectos y jóvenes artistas. El objetivo principal sería conseguir, que el dinamismo de la acción y la escenografía invadiesen la totalidad del espacio, alejándose de la escena tradicional. Este, proponía la eliminación de la caja escénica para que el espectador tuviera un contacto más directo con la representación. Además, el teatro habría de tener una relación más estrecha con lo urbano, ideas que los soviéticos aprovecharon para sus convenciones, manifestaciones o desfiles. De esta forma, la masa proletaria soviética tenía acceso al espacio teatral desde la calle e incluso, hicieron que los montajes teatrales sobrepasaran las barreras del espacio escénico.

En esa línea, no solo definió el espacio teatral, sino que también planteo reformas para el resto de los espacios que daban servicios a los coliseos, como eran los guardarropas, bares, ascensores -en vez de escaleras-, camerinos, un espacio más amplio para la orquesta, la mejora de la visibilidad de los espectadores, introducción de la máquina<sup>4</sup>. Meyerhold contó con la ayuda de El Lisstzky, al principio, y de Barkhin y Vakhtángov, después, para dar forma arquitectónica a sus ideas comenzando así la edificación de su nuevo teatro<sup>5</sup>.

Todas estas ideas, se llevaron al pabellón soviético de l'Exposition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes de 1925, en París, donde se expusieron todos los trabajos y avances en una sala dedicada únicamente al teatro. Estas llamaron la atención de arquitectos de todo el mundo, Le Corbusier entre otros<sup>6</sup>.



3



4

Fig. 3.- "Fortaleza capitalista". Aleksandre Vesnin y Liubov Popova. 1928 ca.

Fig. 4.- Imagen del interior del pabellón de la URSS para L'Exposition des Arts Décoratifs en París, 1925.

Otro arquitecto interesado por las ideas innovadoras con respecto a la escena europea fue el sevillano, Aníbal González.

Un ejemplo de ello se muestra en este documento (Fig. 5), en este, se enumeran los principales coliseos de Europa a principios del siglo XX: "Opera Garnier-París 5%, Frankfurt 8%, Lirico-Milán 6%, Opera-Viena 9%...". También, se realiza una investigación acerca de la inclinación adecuada para la buena visibilidad de un espacio teatral, y en la parte inferior un recuenta del número de localidades necesarias para

<sup>4</sup> ESCENA. Revista de las artes, 2020, Vol. 80, Núm. 1 (julio-diciembre), pp.69-95

<sup>5</sup> Prieto López, Juan Ignacio. (2013). Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras. [Tesis de Doctorado, Escola Técnica Superior de Arquitectura

<sup>6</sup> Cova Morillo Velarde, Miguel Ángel de la. (2015). Objets: proyecto y maqueta en la obra de Le Corbusier. [Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla/ Université Paris-Est.]. Repositorio de investigación Universidad de Sevilla



determinar las proporciones de un teatro. El documento está fechado en los años de preparación de la Exposición iberoamericana de Sevilla (1929).

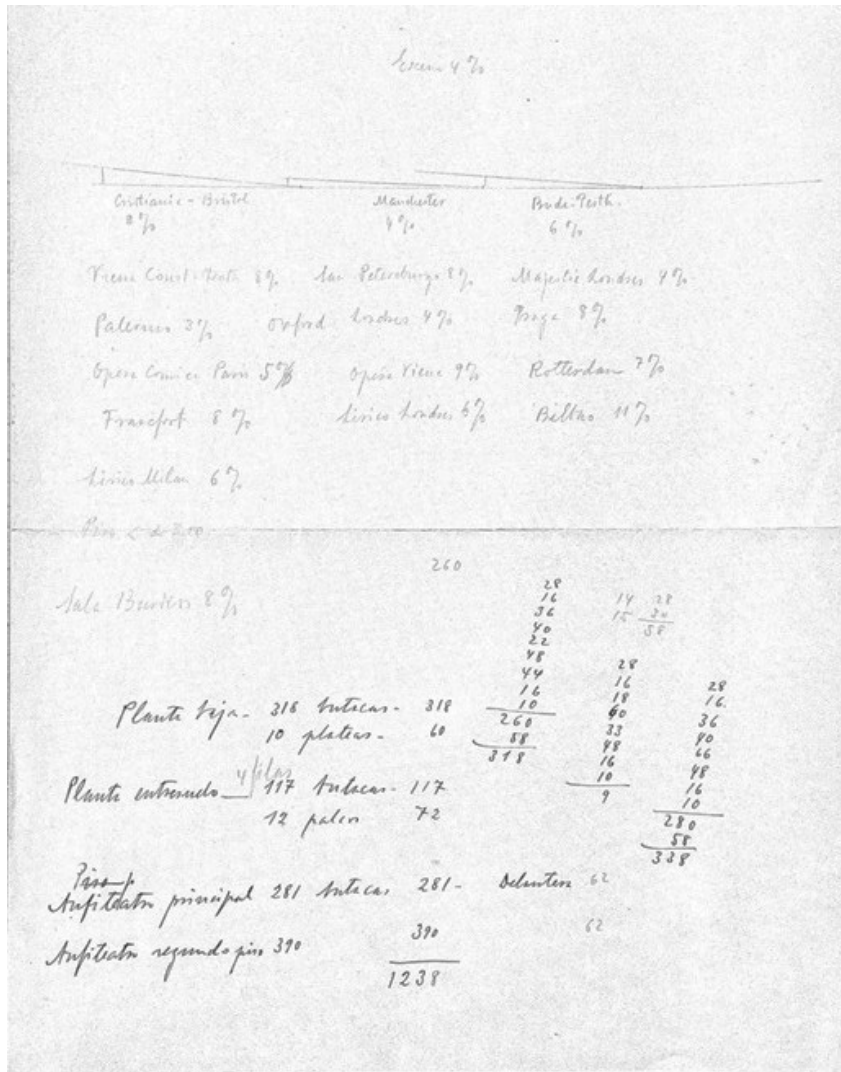


Fig. 5. -Documento manuscrito del arquitecto Aníbal González en el que anota el grado de inclinación del graderío de teatros de toda Europa y el número de localidades que tendría el Teatro Luca de Tena. Hallado en el archivo histórico de la Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura de Sevilla.

A comienzos del siglo XX, las exposiciones internacionales se convirtieron en puntos de exhibición y debate. En estas, se mostraban todas aquellas propuestas para el nuevo espacio escénico, fruto de los cambios sociales, técnicos y estéticos. Estas investigaciones se vieron interrumpidas por la Primera Guerra Mundial.

A raíz la nueva política y estética que se consolidaba en la Unión Soviética, después de la revolución de Octubre, y el fortalecimiento de la nueva República Alemana de Weimar, se desarrollará un proceso de mecanización de las artes escénicas. Fruto del trabajo conjunto entre directores e ingenieros, que incorporaron elementos mecánicos a sus representaciones<sup>7</sup>.

Al mismo tiempo, resurge el interés por el espacio cívico, reflejo de las profundas transformaciones que se estaban produciendo en las ciudades. Estas se convirtieron en la forma de asentamiento mayoritario con la ciudad de Berlín como referente, ya que esta, reunía a la mayoría de los arquitectos implicados con la modernidad.

Paralelamente, el entorno de Potsdamer Platz fue testigo del vertiginoso proceso de transformación hacia un modelo urbano metropolitano<sup>8</sup>. Tanto es así, que en dicha plaza se levanta una de las obras más representativas de la modernidad, como fue el edificio de oficinas Columbus Haus (1932- 1957), obra del arquitecto Erich Mendelsohn. Además, se utilizaron los numerosos espacios verdes de los que disponía la ciudad de Berlín en su periferia. Para colonizarlos a través del empleo de las nuevas ciudades jardín y de los Siedlungen<sup>9</sup>. Construcciones rodeadas de naturaleza que intentaban proporcionar al usuario, comunidad e igualdad, a través de “la racionalización del proceso constructivo y la administración en cooperativa”<sup>10</sup>.



Fig. 6.- Potsdamer Platz, al fondo el desaparecido Columbushaus,1935.

6

<sup>7</sup> Prieto López, Juan Ignacio. (2013). Teatro total. La arquitectura teatral de la vanguardia en el periodo de entreguerras. [Tesis de Doctorado, Universidad da Coruña]. Dialnet.

<sup>8</sup> García Vázquez, Carlos, Berlin-Potsdamer Platz (colección Arquithesis, núm. 7), Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2000, p. 151.

<sup>9</sup> Siedlungen, grandes colonias de viviendas de pequeñas dimensiones destinadas, esencialmente, a una clase social media.

<sup>10</sup> Vázquez Astorga, Mónica. (2012). El impacto en la ciudad de berlín de las propuestas de su reconstrucción formuladas tras la segunda guerra mundial. [Tesis de Doctorado Universidad de Zaragoza]. p. 72.



## II Desarrollo. Sevilla y la ciudad iberoamericana. Dos ciudades en un mismo itinerario.

### II.1 Relación entre espacio público, el teatro y las representaciones.

Adentrándose en el nuevo siglo, Sevilla combinará las preexistencias renacentistas con voluntades "modernas", además de apostar por un urbanismo con principios modernizadores, pero sin un correlato en la estética y los valores arquitectónicos.

A pesar de ello, en cuanto a la arquitectura teatral se refiere, se consolidará un modelo de teatro que sobrevivirá incluso, a la aparición del cinematógrafo. En este momento se rompen las barreras entre diversos tipos de espectadores, aunque se conserva una variedad de localidades que matizan las características de estos.

El teatro se convierte así en un lugar de relación vinculado a la condición festiva, que se había consolidado ya durante el siglo anterior.

Se modifica su apariencia, incorporando los nuevos contenidos y significados, que la recién aparecida burguesía le atribuye. Aunque a partir de este momento, se introducirá un sistema de apropiación más neutral del espacio teatral antes conocido.

También se produjeron transformaciones de tipo socioeconómico. Pues el teatro dejará de explotarse por los reyes, cofradías o compañías, y pasará a convertirse en un negocio, modificando así definitivamente el sistema tipológico anterior, produciendo la apertura de infinidad de teatros de nueva creación<sup>11</sup>.

Los nuevos coliseos serán los encargados de la divulgación del carácter ceremonial, y los asistentes deberán participar en las "figuraciones sociales", las cuales servirán de acompañamiento a las representaciones dramáticas.

Sin embargo, la necesidad empresarial lleva a reducir costes y obliga a ocupar las localidades de peor condición material, visual y acústica, por aquellos espectadores de menor poder adquisitivo.

Estos cambios en el ámbito de la arquitectura escénica condujeron a la creación de gran cantidad de teatros provisionales, salones y sociedades privadas, que surgieron como alternativa a los grandes teatros.

Hasta esta este momento, la ópera, las comedias y la zarzuela, ocupaban toda la programación, pero a partir de ahora se incluirán espectáculos musicales muy variados, conciertos, certámenes de poesía, espectáculos circenses, exhibiciones de "máquinas", panoramas y, más tarde, el cine.

---

<sup>11</sup> Fernández, Ángel Luis. (2015). Arquitectura teatral (1950-2000). Arquitecturas para el cambio. [Tesis de Doctorado, Universidad Europea-CEES.]. Repositorio de Universidad Europea-CEES, Madrid, 1915, p. 207-220.

No obstante, los sevillanos sienten predilección por los espectáculos al aire libre, como son: la cabalgata de Reyes Magos, las procesiones de Semana Santa, el Carnaval, el Corpus Christi, las romerías, las veladas junto al río, etc.

Conscientes de ello, los organizadores de la Exposición Iberoamericana de 1929 promovieron la realización de cabalgatas. De esa manera se llevaba el espectáculo a las grandes masas.

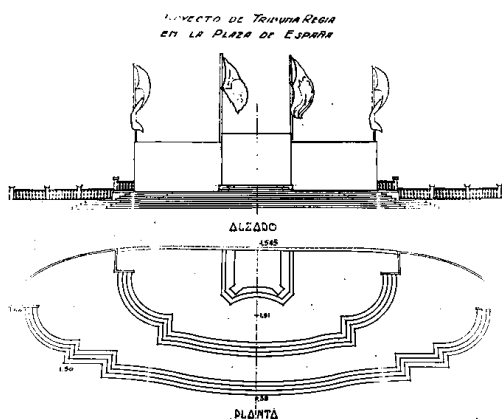
La primera que se celebró fue una cabalgata de corte histórico, cuyo objetivo era la exaltación de la “raza hispanoamericana”; una segunda, precedió la llegada del carnaval del año 1930; seguidamente la tercera, fue una cabalgata andaluza; y una cuarta, próxima al final de la muestra, que trataba de una “Retreta alegórica en honor de los descubridores y colonizadores de América”<sup>12</sup>.

Reflejo del papel tan importante que tuvo el teatro, la música y la danza en la programación cultural de la exposición, fue la ceremonia de apertura. Esta, se celebró en la Plaza de España, que había sido complementada con una tribuna efímera (Fig.7) decorada con tapices y colgaduras. Tribuna que inmortalizó el pintor Alfonso Grosso en su cuadro "La inauguración de la Exposición Iberoamericana", expuesto en el Cuarto del Almirante del Real Alcázar de Sevilla.

Además, banderas de España y de los países iberoamericanos, ondeaban en los mástiles que coronaban la plaza España (Fig.8).

Esa misma noche, fue inaugurado el Teatro de la Exposición, obra del arquitecto Vicente Traver, con la interpretación de "El Vergonzoso en Palacio" de Tirso de Molina,

Al día siguiente, en dicho teatro, también se celebró un gran concierto de gala, ofrecido por el Orfeón vasco, con 350 voces y una orquesta de 70 profesores, constando así en la prensa de la época.



7

Fig. 7. -Imagen del Proyecto de la tribuna real para la inauguración de La exposición Iberoamericana instalada en la plaza España, Archivo municipal de Sevilla.



8

Fig. 8 -Fotografía de la plaza en la inauguración de la Exposición por el rey Alfonso XIII. En el círculo el maestro Alonso dirigiendo las Bandas de Músicas de Madrid, Sevilla e Ingenieros y los Coros Vascos y la Masa Coral Sevillana. (Revista Mundo Gráfico, 15 de mayo de 1929)

<sup>12</sup> Ramos Fernández, Carolina. (2015). EL TEATRO EN SEVILLA DURANTE LA CELEBRACIÓN DE LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE 1929. [Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla]. Repositorio de investigación Universidad de Sevilla p. 35-46.

## II.2 Los principales espacios escénicos edificados.

La exposición, se convirtió en el pretexto ideal para la adecuación y ampliación de la ciudad.

El derribo parcial de la muralla propició la prolongación de avenidas como la de Reina Victoria (la Palmera). Del mismo modo, se crearon dos arterias paralelas: la de María Luisa, (Reina Mercedes), y la de La Raza. Dicha creación, permitió así el desarrollo de la Avenida de San Sebastián (Avenida de Borbolla) y todo su entorno próximo. Entre esta última avenida y la Palmera, en una estrecha franja de terreno, la burguesía y la aristocracia, construyó sus villas diseñadas por los arquitectos más relevantes del momento.

El barrio del Porvenir fue diseñado por Aníbal González. Este conjunto de casas unifamiliares fue proyectado en un estilo deliberadamente regionalista.

Lo mismo ocurriría en el barrio de Nervión. Este, fue diseñado en 1911 por Aníbal González y será durante cuarenta años el núcleo de mayor extensión de la ciudad. Su urbanización será un proceso lento, debido a las dificultades de conexión con el centro. Finalmente, la prolongación de la ciudad al este se verá complementada con la Ciudad Jardín diseñada en 1928, por Gonzalo Iglesias Sánchez Solorzano<sup>13</sup>.

Como se puede apreciar, la Exposición Iberoamericana, trajo consigo importantes cambios urbanísticos en la ciudad. Algunos, estuvieron muy relacionados con el mundo del teatro. El más importante fue la construcción del teatro de la Exposición, aunque no fue la única, ya que otros pabellones de la muestra contaban con su propio espacio de representación, así ocurría en los pabellones de Chile o Estados Unidos.

Los trabajos de acondicionamiento y modernización del centro urbano de la ciudad provocaron la desaparición de edificios representativos de la ciudad de Sevilla del s. XIX, como ocurrió con el teatro y café Eslava, que fue demolido para construir en su lugar el Gran Hotel Alfonso XIII<sup>14</sup>.

Este caso refleja la relación tan estrecha que existía entre el urbanismo y el teatro en la capital sevillana en esos momentos. Un binomio que se va a ver reflejado en los diferentes espacios teatrales de la ciudad.

Durante los años 1900 y 1930, el teatro se proclamó como la forma de ocio más popular entre los sevillanos, lo que llevó a ampliar considerablemente su oferta teatral. Este hecho, multiplicó la vida social de los aristócratas, miembros de la burguesía adinerada y representantes de las profesiones liberales en su mayoría, que acudían con asiduidad a los numerosos coliseos repartidos por la ciudad de Sevilla<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Trillo de Leyva, Manuel. (1977). La Exposición Iberoamericana: la transformación urbana de Sevilla. [Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla]. Repositorio de investigación Universidad de Sevilla.

<sup>14</sup> Ídem.

<sup>15</sup> Ramos Fernández, Carolina. (2015). EL TEATRO EN SEVILLA DURANTE LA CELEBRACIÓN DE LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE 1929. [Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla]. Repositorio de investigación Universidad de Sevilla. p. 154-156.

Aunque la capital sevillana contaba, en el tiempo de este estudio, con numerosos espacios dedicados al espectáculo, los principales teatros de la ciudad se concentraban en las calles del centro histórico. Un ámbito que se amplió con la puesta en marcha de la Exposición Iberoamericana, llevando los límites de la ciudad hasta el Parque de María Luisa. Cada uno de los teatros tenía un enfoque diferente, generalmente el del empresario que lo gestionaba.

En el periodo de 1900 a 1930, los espacios escénicos que estuvieron activos fueron los siguientes:

- 1- Teatro Cervantes (1930) – Superficie 1310 m<sup>2</sup>
- 2- Teatro Trajano (1856) – Superficie 844 m<sup>2</sup>
- 3 -Teatro del Duque (1866) – Superficie 1215 m<sup>2</sup>
- 4- Teatro Luca de Tena (no ejecutado) – Superficie 1346 m<sup>2</sup>
- 5- Cine Pathé (1924) – Superficie 858 m<sup>2</sup>
- 6 -Teatro Imperial (1906) – Superficie 1266 m<sup>2</sup>
- 7- Teatro Principal (1830) – Superficie 1239 m<sup>2</sup>
- 8 -Teatro San Fernando (1847) – Superficie 2626 m<sup>2</sup>
- 9 -Teatro Llorens (1915) – Superficie 720 m<sup>2</sup>
- 10 -Teatro Coliseo (1929) – Superficie 1098 m<sup>2</sup>
- 11 -Teatro de la exposición (1929) – Superficie 3037 m<sup>2</sup>
- 12- Teatro en el Pabellón de Chile (1929) – Superficie 375 m<sup>2</sup>
- 13- Teatro infantil Juan de la cueva, Pabellón EE. UU (1937) – Superficie 190 m<sup>2</sup>
- 14- Teatro de Capitanía (1929) – Superficie 1900 m<sup>2</sup>
- 15 -Pabellón de Actos y Fiestas-Servicios Generales (no ejecutado) – Superficie 1160 m<sup>2</sup>

---

El centro urbano contaba con una superficie construida aproximada dedicada al espacio escénico de 8812 m<sup>2</sup>. Y en los terrenos incorporados para la exposición se dedica al espacio escénico aproximadamente 6600 m<sup>2</sup>.

**II.3 Itinerario. Relaciones entre el espacio urbano y los principales edificios escénicos de Sevilla durante la exposición Iberoamericana de 1929.**



9

Fig. 9. -Abstracción del Itinerario que forman los quince teatros anteriores, elaboración propia.

Si abstraemos los principales espacios escénicos y públicos del resto de la ciudad, se desvela cómo estos se organizan entorno a un eje longitudinal norte-sur. Este, recorre la ciudad por los espacios públicos más importantes, evidenciando la relación tan estrecha que existía entre el urbanismo y el teatro en la capital sevillana durante la primera mitad del siglo XX.

El itinerario comienza en la Alameda de Hércules, a la izquierda, por la calle Amor de Dios, no encontramos *el Teatro Cervantes* (1872).

Avanzamos dejando a la derecha la espesura de los barrios de San Lorenzo y de San Vicente; a escasos treinta metros se encuentra *el Teatro Trajano* (1856), con acceso también por la calle que le da nombre, diseño del arquitecto Aníbal González.

La siguiente parada será la plaza del Duque de la Victoria, donde se encuentra *el Teatro del Duque* (1866), con su peculiar cornisa, hoy desaparecida. El edificio en cuestión estaba flanqueado a izquierda por el Palacio de los Cavalieri, y su derecha, por el de Palomares y Cuartel de San Hermenegildo. Este corto tramo del recorrido concentra tres de los coliseos más importantes del centro histórico. El viajero se enfrentará a una ciudad compacta, con mínimas zonas verdes, herencia del patrimonio eclesiástico de épocas pasadas.

Al llegar a la plaza de La Campana, encontramos edificios de gran interés, como el Gran café de París o el Edificio para Manuel Nogueira. Además, se advierte la parcela del que sería el futuro *Teatro Luca de Tena*.

Este punto fue propuesto como antesala de la Exposición Iberoamericana, idea del primer comité, que fue desestimada tras la sustitución de este.

En el segmento comprendido desde la plaza de La Campana y las calles Cuna, Sierpes Méndez Núñez y Tetuán se encontraban los teatros: *Pathé* (1924), *Imperial* (1906), *Llorens* (1915) *Central* (1830), y el recio *Teatro San Fernando* (1847).

Siguiendo el itinerario, nos encontramos con: la Plaza Nueva, el monumento al Rey conquistador y Santo (1924), el Ayuntamiento y la Plaza de San Francisco. Con edificios tan llamativos como la Telefónica, el Banco de España (1928) y el semicírculo no reformado que más adelante será la sede de la Unión y el Fénix Español (1938).

Sin mayores quiebros, el viajero contemplaría en este espacio las obras de transformación y adecuación de la ciudad en vísperas de la Exposición (1929).

En el tramo inferior del centro urbano: la Casa de la Moneda, Aduana y *el Teatro Coliseo*, obra de los arquitectos José y Aurelio Gómez Millán, ubicado en la que fuera Avenida Primo de Rivera, abierta en los derribos hacia la Puerta de Jerez. Ya para finalizar, los hoteles Cristina y Alfonso XIII, la fuente en construcción de Delgado Brackembury, el Palacio de Yanduri y la calle San Fernando, concluyendo así la zona monumental de la Catedral, la Lonja y los Alcázares.

Siguiendo el curso del río Guadalquivir, el viajero descubrirá una Sevilla en plena metamorfosis, fruto de la Exposición Iberoamericana.

Continuando el recorrido, dejamos atrás la fábrica de Tabaco y el Palacio de San Telmo; las arboledas del Alcázar y de los Jardines de Catalina de Ribera y de Murillo.

Junto al acceso principal de la Exposición, en la Glorieta del Cid se encuentra el pabellón de Portugal. En el ángulo superior derecho: San Bernardo y el dogal ferroviario. En el ángulo inferior izquierdo el Pabellón de Sevilla, con su Teatro Lope de Vega (1929) o Teatro de la Exposición, el más grande de la ciudad en aquel momento.

Más adelante el pabellón de Perú y Chile, con sus propias salas de espectáculos. A continuación, el de Uruguay y EE. UU. (futuro teatro Juan de la Cueva), en los terrenos ganados a los jardines de San Telmo.

Y al final de nuestro recorrido el Parque de María Luisa, Jean-Claude-Nicolas Forestier - quien fue encargado de la creación del parque de María Luisa -, se fijó dos objetivos: el primero de ellos fue respetar los árboles existentes, y por otro lado, definir una estructura simple que delimitara las variadas y floridas composiciones; reforzando el eje central e incorporando nuevas avenidas así como: estanques, fuentes, glorietas y tres kilómetros de caminos.

El itinerario termina en la Plaza de España. Obra insigne de Aníbal González, donde se ubicaría el diseño inicial del *Pabellón de Actos y Fiestas-Servicios Generales*, siendo sustituido finalmente por el último de anfiteatro de nuestra lista, *el Teatro de Capitanía*.

### III Casos de estudio. Utopías en busca de un lugar en la ciudad.

#### III.1 Casos de estudio

Se ha realizado un estudio minucioso de dos proyectos no construidos del arquitecto Aníbal González, pues no tenemos ejemplos suyos construidos de esta categoría. Analizando el porqué de algunas de las decisiones del arquitecto sobre la disposición de los distintos elementos que componen los edificios. Se trata de edificios utópicos, es decir, sin lugar, que están en la búsqueda de una ubicación, pero cuyas atmósferas son conocidas.

El primero responde a la renovación de la ciudad histórica a través de la reforma del parcelario del casco histórico, con una nueva escala y lenguaje arquitectónico en virtud de la fachada. Y por otro, la creación de un nuevo espacio urbano en torno a la idea del parque y el jardín como punto de encuentro al aire libre de las personas en las ciudades modernas.

En el caso del edificio de Luca de Tena, se produce una renovación de la escala de la ciudad mediante la proporción y un estilismo renovado, basado en el de los principales coliseos europeos.

En el segundo caso, el Pabellón de Actos y Fiestas-Servicios Generales, un lugar imaginado dentro del parque de María Luisa. El edificio se plantea desde el principio como un dispositivo activador del jardín. Y su existencia se contemplaba desde los inicios de la Exposición Iberoamericana como requerimiento imprescindible de la misma y como consta en las bases de dicho concurso.



### III.2 Teatro Luca de Tena

El teatro Luca de Tena, es otra obra inédita del arquitecto Aníbal González, encargo del propio Torcuato Luca de Tena, como regalo a la ciudad de Sevilla.

Según anunció la prensa local del momento, se convertiría en uno de los más bellos y lujosos de Europa. Pues no escatimarían en gastos para su realización, puesto que se emplearían los materiales “más artísticos y costosos de producción nacional”<sup>16</sup>. Este nuevo teatro se localizaría en la calle Laraña, frente al actual Facultad de Bellas Artes que en su día albergaba el edificio principal de la Universidad de Sevilla<sup>17</sup>, por lo que su ubicación no era caprichosa.

En 1915, Fernando Barón, Comisario Regio de la Exposición propuso que el itinerario de la Exposición tuviera su inicio en La Campana con la intención de integrar en el recinto expositivo la Plaza de San Francisco, la Avenida y la Puerta de Jerez, creando así un recorrido previo al gran ensanche. Sin embargo, en diciembre de 1925, Colombí dimitió y sus sucesores quisieron darle un enfoque distinto a la intervención urbanística de la ciudad<sup>18</sup>. Este cambio de rumbo y problemas para adquirir los terrenos escogidos por Luca de Tena, hicieron que el Comité aceptara, en 1925, el proyecto de Vicente Sánchez Traver, que aunaba en un mismo edificio, una gran sala de recepción y un teatro. Surgiendo así la idea de crear un Pabellón de Sevilla, hoy más conocido como Casino y teatro de la Exposición<sup>19</sup>.

En este proyecto Aníbal González practica la adaptación de la mecánica del movimiento urbano a su edificio. Como resultado el Teatro Luca de Tena se inserta cómodamente en la trama urbana de la ciudad. La parcela se inserta en el nuevo ritmo que toma la ciudad de Sevilla con la exposición iberoamericana con absoluta naturalidad, estableciendo una continuidad completa entre el edificio teatral y el tejido urbano.

Ya dentro del edificio, observamos el rigor en la ordenación de los flujos de personas. Reflejo de ello son: la cuidada atención a la llegada y recepción de los visitantes, la importancia de la maquinaria, la dimensión de la escena, el confort, la ventilación, la iluminación, y muy especialmente el esquema de un programa complejo donde la repetición para usos similares se empleada de forma sistemática.

---

<sup>16</sup> Figura 11.

<sup>17</sup> Tejido Jiménez, Javier. (2015). Intervenciones del siglo XX en la antigua Casa Profesa jesuita de Sevilla, segunda sede de la Universidad Hispalense [Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla]. Repositorio de investigación Universidad de Sevilla. pp. 121-149.

<sup>18</sup> Barón, Fernando, Sevilla ante la exposición Hispanoamericana. Las reformas de la ciudad y sus factores esenciales, Comité de la exposición Hispanoamericana, Sevilla, 1915.

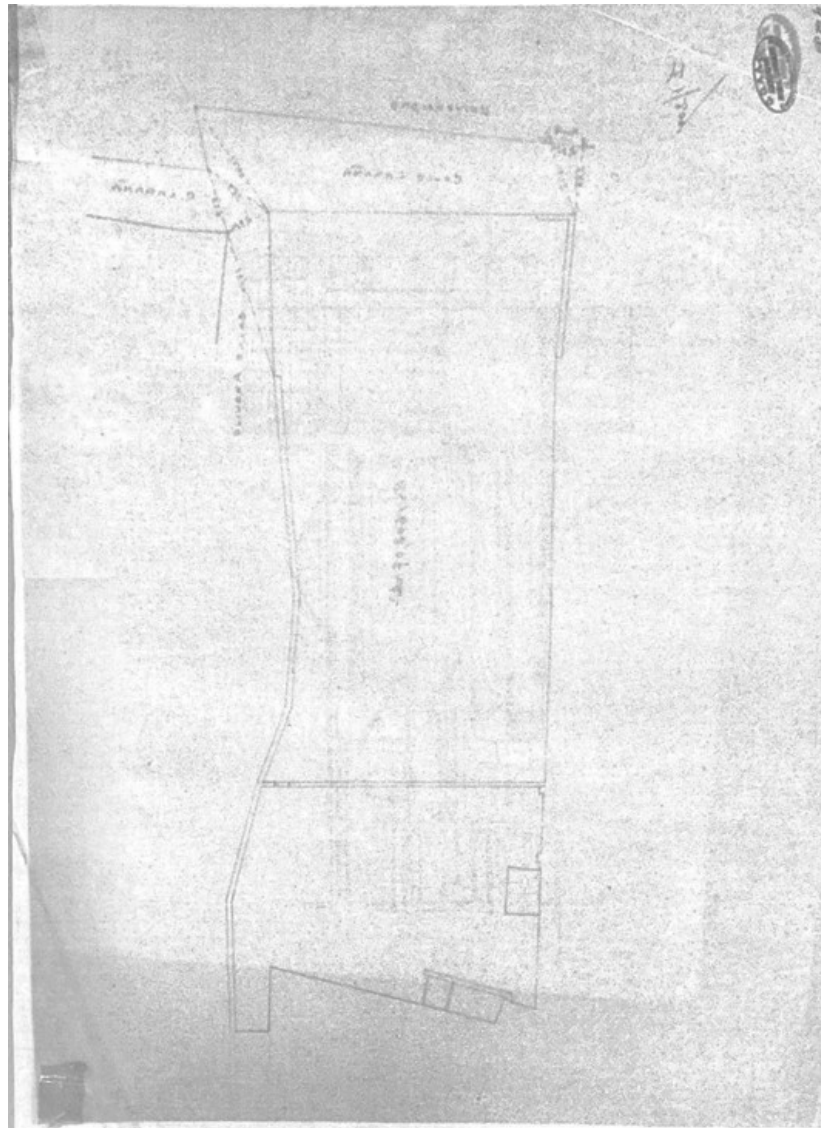
<sup>19</sup> Libro de oro ibero americano: catálogo oficial y monumental de la Exposición de Sevilla, Unión iberoamericana, Aldus, Santander, 1930.

El coliseo mediría veintiún metros de altura y ocuparía la esquina de la calle Arguijo con calle Laraña.

Con una superficie de mil trescientos cuarenta y seis metros cuadrados, su interior albergaría un anfiteatro con forma de herradura.

Las dimensiones de este, así como para otros temas relacionados con su diseño Aníbal González tuvo presente la comparación de los principales teatros, especialmente los europeos.

Así se pudo comprobar en un documento manuscrito del arquitecto (Fig.10), este se encontraba entre documentos relativos a la exposición.



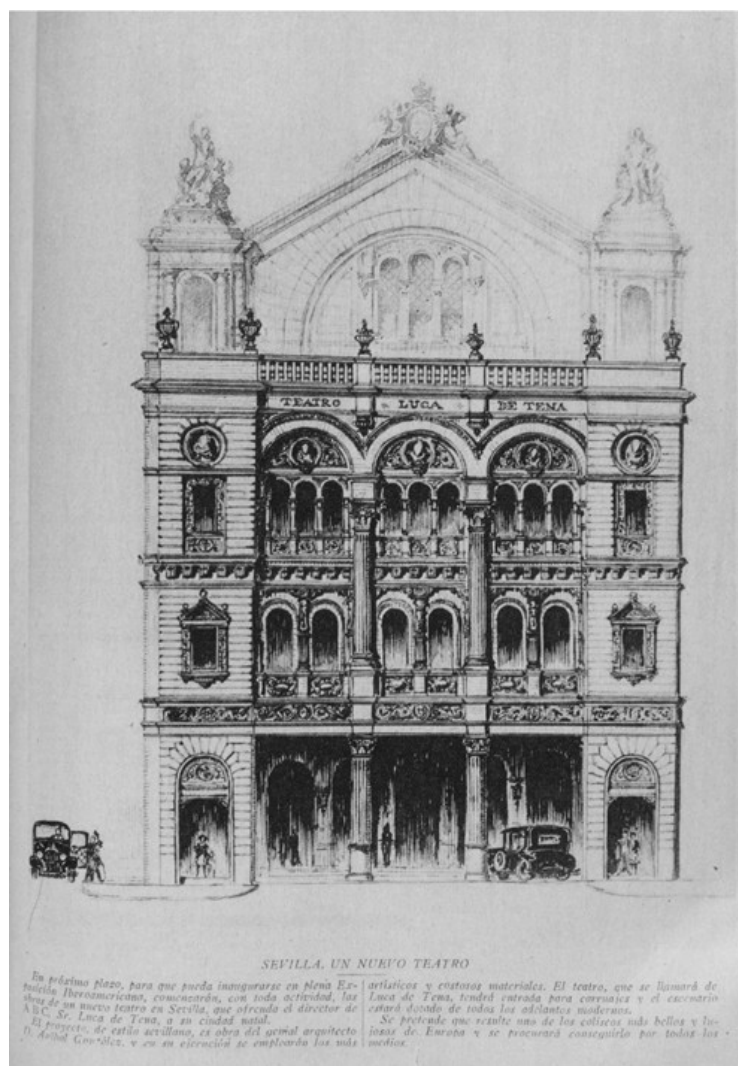
10

Figura 10. -Plano de la parcela del que será el Teatro Luca de Tena en papel vegetal. Hallada en el fondo privado del FIDAS. Aníbal González.

La fachada principal (a la calle Laraña) Fig. 12, se puede dividir en tres partes. La primera, central, compuesta por el pórtico de acceso. Como muestra de la modernidad que respira esta edificación, Aníbal diseña este acceso para guarecer la entrada de automóviles.

Las otras dos laterales, albergaban un vestíbulo de ingreso y una escalera, estas daban acceso a la planta principal del edificio.

Además, Aníbal González organizó a los espectadores en categorías, respondiendo a un comportamiento determinado que el arquitecto identificó a través de su movimiento. Los espectadores que llegan en automóvil accederían directamente al pórtico frontal, mientras que los abonados, la propiedad y los artistas lo harían por sus respectivas entradas laterales independientes, que comunican con su respectivo vestíbulo.



11

Fig.11. -La fachada principal (a la calle Laraña) artículo de prensa. El Liberal 1929.



Fig. 12. -Fachada principal del Teatro Luca de Tena, basado en la planimetría original hallada en la Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura de Sevilla. Elaboración propia.

El acceso al anfiteatro, ubicado en la primera y segunda planta, se haría de manera independiente a través de dos vestíbulos y escaleras situados en la fachada principal de la sala. Frente al hall de acceso, nos encontramos con una gran escalinata que salva la altura entre la calle y el patio de butacas.

El edificio tenía también: guardarropas, aseos, despachos de billetes, despachos de contabilidad y salones de relación para el público.

El coliseo, tendría instalación de calefacción y de ventilación, permitiendo el uso de este durante todo el año. Este dato, lo extraemos de una carta hallada entre las notas del arquitecto encontradas entre el material sin clasificar del archivo privado del Colegio de arquitectos de Sevilla (Fig.13).

Además, las galerías y pasillos exteriores de comunicación tendrían una anchura de metro y medio, estos comunicarían con la calle Arguijo por medio de dos grandes puertas con disposición para utilizarlas en caso de incendio, por lo que el edificio estaba a la última en cuestiones de equipamiento y seguridad.

Finalmente, las taquillas se situaban en los vestíbulos secundarios, permitiendo así el uso desde el interior el exterior del edificio. Por su parte, el despacho de la contabilidad del teatro se situaba en la fachada de la calle Arguijo, cerca del vestíbulo y contigua a las taquillas.

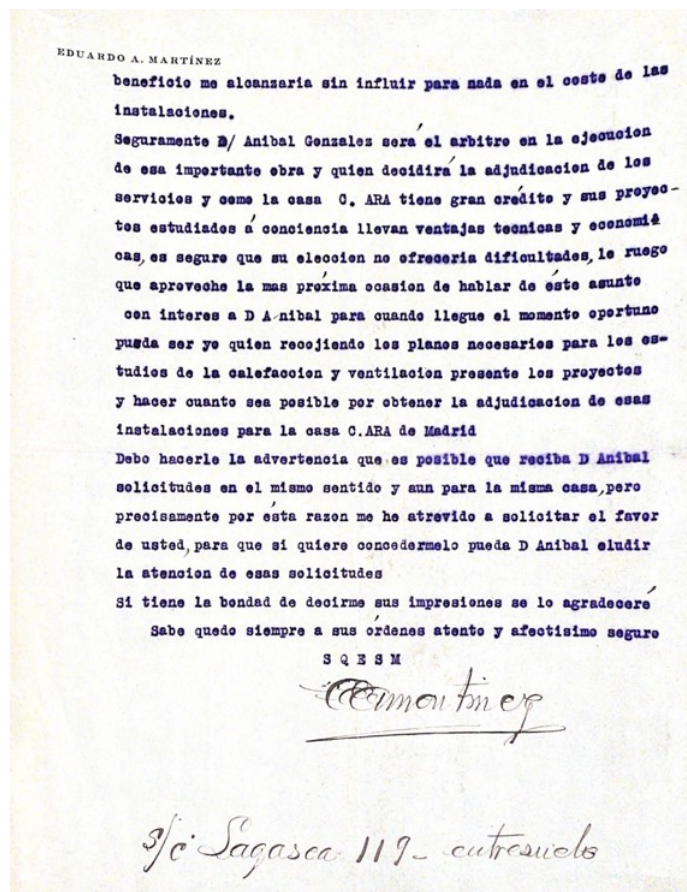
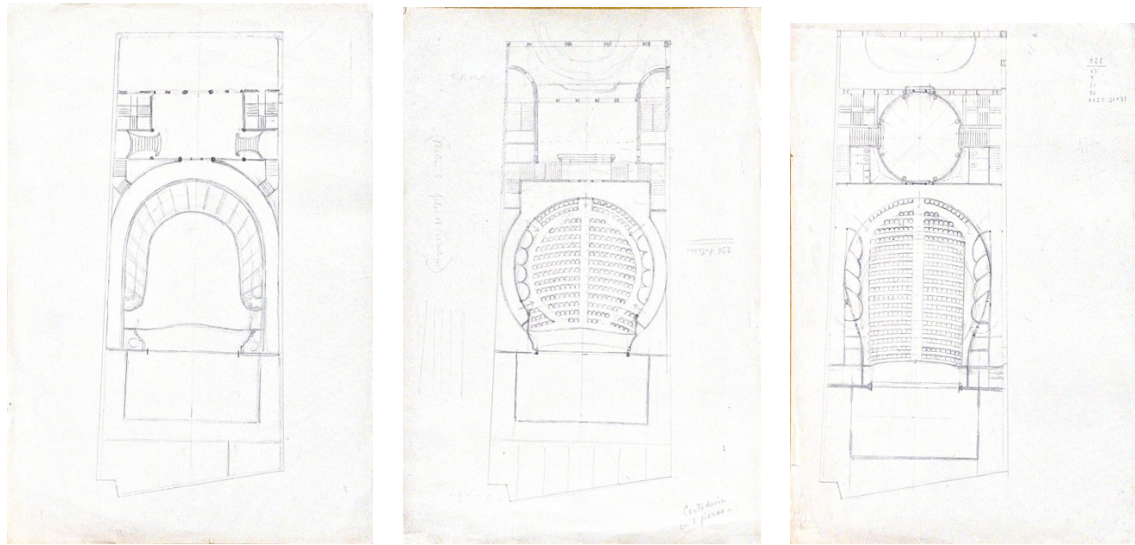


Fig. 13.- Carta de Eduardo A. Martínez a Aníbal González encontrada entre documentos del arquitecto en la Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura de Sevilla



14

Fig. 14. -Bocetos del Teatro Luca de Tena, hallados entre los documentos del arquitecto Aníbal González en la Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura de Sevilla.

El anfiteatro, tenía una capacidad para mil doscientas treinta y ocho espectadores distribuidos de la siguiente forma: la primera planta tendría dieciséis filas de butacas y plateas, lo que sumaba un total de trescientas dieciocho localidades. Butacas con un cuidado diseño que buscan la comodidad del espectador. Además, entre fila y fila la anchura de paso era de un metro (quince centímetros más de lo establecido en el reglamento de la época). El patio de butacas se dividía en dos a través de un pasillo central y luego otros dos en los laterales de un metro de ancho, próximos a las plateas a los que se podía acceder por tres entradas: una central y dos laterales respectivamente.

Las plateas se disponen al fondo y a los lados del patio de butacas sumando un total de quince, reservando una a la propiedad, con un acceso independiente por la calle Arguijo. Contiguamente, encontramos un gabinete que conecta directamente con el escenario y un cuarto de aseo. El entresuelo contaría en total con ciento diecisiete localidades. Además, encontramos palcos con sus respectivos antepalcos.

El graderío se extiende hasta el muro del vestíbulo general, diseñado especialmente con una inclinación determinada, para que estos tuviesen la mejor visibilidad posible.

Del mismo modo, en la planta superior, apreciamos una fila de palcos. Igual que ocurría en la entreplanta, encontramos cinco filas que se van reduciendo en lo que el espacio lo permite.

Si nos fijamos en la Fig. 15, el espacio está totalmente provechado, los asientos se disponen en filas en graderío hasta ocupar todo el espacio posible y sumando un total de mil doscientas treinta y ocho localidades<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Dato extraído de otra de las notas manuscritas de la arquitecto encontradas en la Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura de Sevilla, Fig. 5.



15

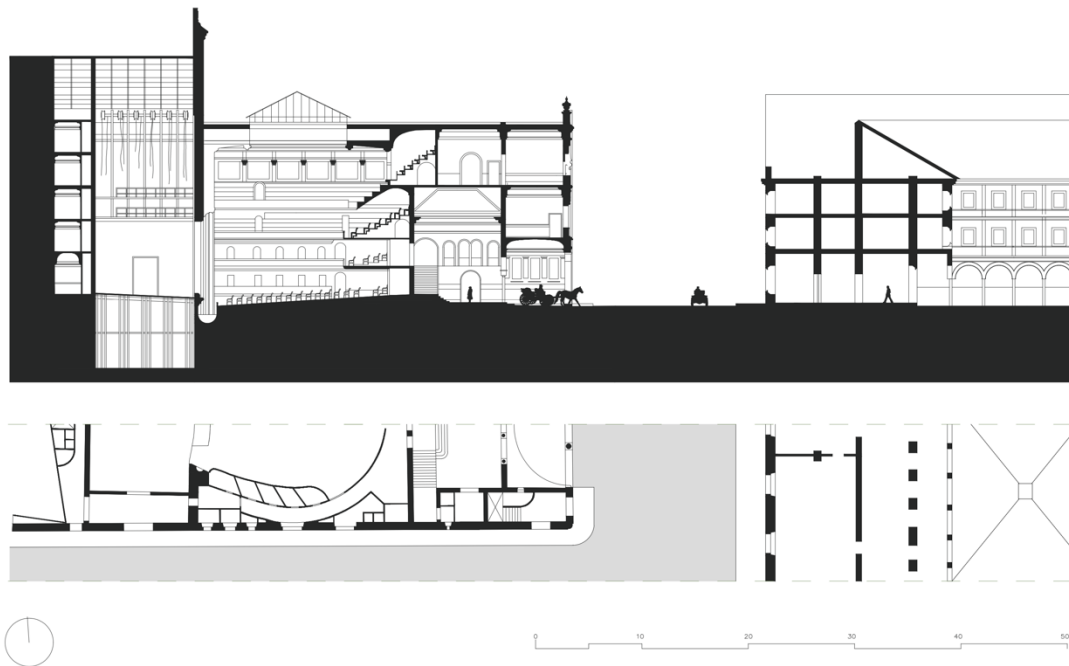


Fig. 15. Sección del Teatro Luca de Tena, basado en la planimetría original hallada en la Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura de Sevilla. Elaboración propia.

Todas y cada una de las localidades habían sido minuciosamente diseñadas para que el espectador tuviera una buena experiencia en el coliseo, así lo reflejan las notas personales del arquitecto quien tuvo como referencia los dieciocho mejores teatros de Europa. Pues se pretendía que este anfiteatro estuviese a la altura de la Opera de Paris, el teatro lírico de Milán o el de San Petersburgo entre otros (Fig. 11).

La escena está compuesta por tres partes, fundamentalmente: foso, escenario y telar. El foso ocupaba un área de diez metros y medio de superficie y tenía una altura de ocho metros. El telar, tendría un total de doce metros.

El escenario comunicaba directamente con el exterior por una puerta (de tres metros de anchura) a la calle Arguijo. Como podemos ver en su sección, en el anfiteatro, apreciamos como el volumen dedicado a la escena es prácticamente igual al que se le dedica al resto del programa del edificio, así como se dibuja el entramado y maquinaria. Pues el objetivo, era conseguir a través de los últimos avances tecnológicos, que el dinamismo de la acción y la escenografía invadiesen la totalidad del espacio, promoviendo la sustitución de la visión focal, plana y pasiva, por una percepción tridimensional y activa, como ya se venía haciendo en el resto de Europa.

Los artistas y compañías contaban con un acceso exclusivo. Estas, contaban con dependencias dispuestas detrás del escenario en las cuatro plantas donde se situarían los camerinos, aseos propios y salas para los profesionales.

Por otro lado, se diseñó un forjado de cemento armado, permitiendo luces mayores. Además, se diseñó un gran lucernario en la cubierta de la sala principal, en hierro y cristal, con la posibilidad de cegarlos con unas placas que se recogerían en el falso techo. Para así permitir liberar la circunferencia acristalada del lucernario de diez metros de diámetro, y permitir el uso diurno de la sala y una comunicación visual entre la sala y el exterior.

Los acabados y recubrimientos habrían de ser de la mejor calidad (Fig. 11), para ello “Aníbal González tenían previsto recubrir el techo del vestíbulo de artesonado de madera policromada y dorado. Un material, que se limpiaría, cortaría y tallaría siguiendo las prácticas originales de la ciudad”<sup>21</sup>.

El exterior sería recubierto de ladrillo de barro cocido y cerámica vidriada, a semejanza del resto de edificaciones que le encargó el mecenas. El ejemplo más cercano, el palacete de Luca de Tena ubicado en número 48 de la Av. de la Palmera, Sevilla.

Finalmente, debido quizás al pronto fallecimiento del arquitecto Aníbal González el 1 de junio de 1929, y meses después el de Torcuato Luca de Tena, los retrasos en la compraventa de los terrenos, además de los múltiples problemas a los que tuvo que hacer frente la Exposición Iberoamericana, el proyecto no se ejecutó.

Años después, los descendientes del escritor, periodista y político Torcuato Luca de Tena retomaron el proyecto de la construcción del teatro, pero esta vez con un diseño de los hermanos Rodrigo y Felipe Medina Benjumea. Actualmente Espacio Turina (ICAS).

---

<sup>21</sup> 18 Fernández, Ángel Luis. (2015). Arquitectura teatral (1950-2000). Arquitecturas para el cambio. [Tesis de Doctorado, Universidad Europea-CEES.]. Repositorio de Universidad Europea-CEES, Madrid, 1915.





Fig. 16. -Plano de situación del pabellón en la Plaza de España de 1914, en el que se aprecian los tres edificios provisionales, los pabellones de Industrias, Actos y Fiestas y Agricultura conectados por dos pórticos de unión. Revista La Exposición, septiembre 1914.

Fig. 17-Fachada principal del Pabellón de Actos y Fiestas-Servicios Generales, basado en la planimetría original hallada en la Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura de Sevilla. Elaboración propia.



La fachada, coronada por un tímpano triangular, destacan figuras de tradición griega. Flanqueada por una gran escalinata, desde la que se accedería a un vestíbulo de ingreso y una escalera que llegaría hasta la altura de la planta del edificio.

En la fachada opuesta, encontramos otro acceso que nos permite acceder a la planta baja. Esta se encuentra, un espacio vacío en el área central (debajo la sala principal), que permite la buena acústica del espacio escénico, situado en la planta superior. Sin embargo, su perímetro es ocupado por resto el programa de servicios generales.

Inmediatamente después de atravesar el portón de entrada, encontramos una pequeña sala de espera y una escalera helicoidal, por la que se accedería a las dependencias del comité.



A un lado de esta sala, se encontrarían: las oficinas generales, un despacho, un aseo y otra oficina de información. Al otro lado, encontramos sólo dependencias del comité: una sala de conversación, el despacho de Sr. presidente y la sala de juntas.

Dos corredores abiertos nos conducen al otro extremo del pabellón. Del mismo modo que ocurría en al otro lado, se disponen dos ámbitos diferenciados: un espacio dedicado correos, telégrafo, teléfono y un departamento para periodistas, con discretos huecos que se abren a la fachada principal. Simétricamente, se dispone un espacio dedicado a servicio de riesgo de incendios, policía y una casa de socorro que también se asoma a la escalinata principal.

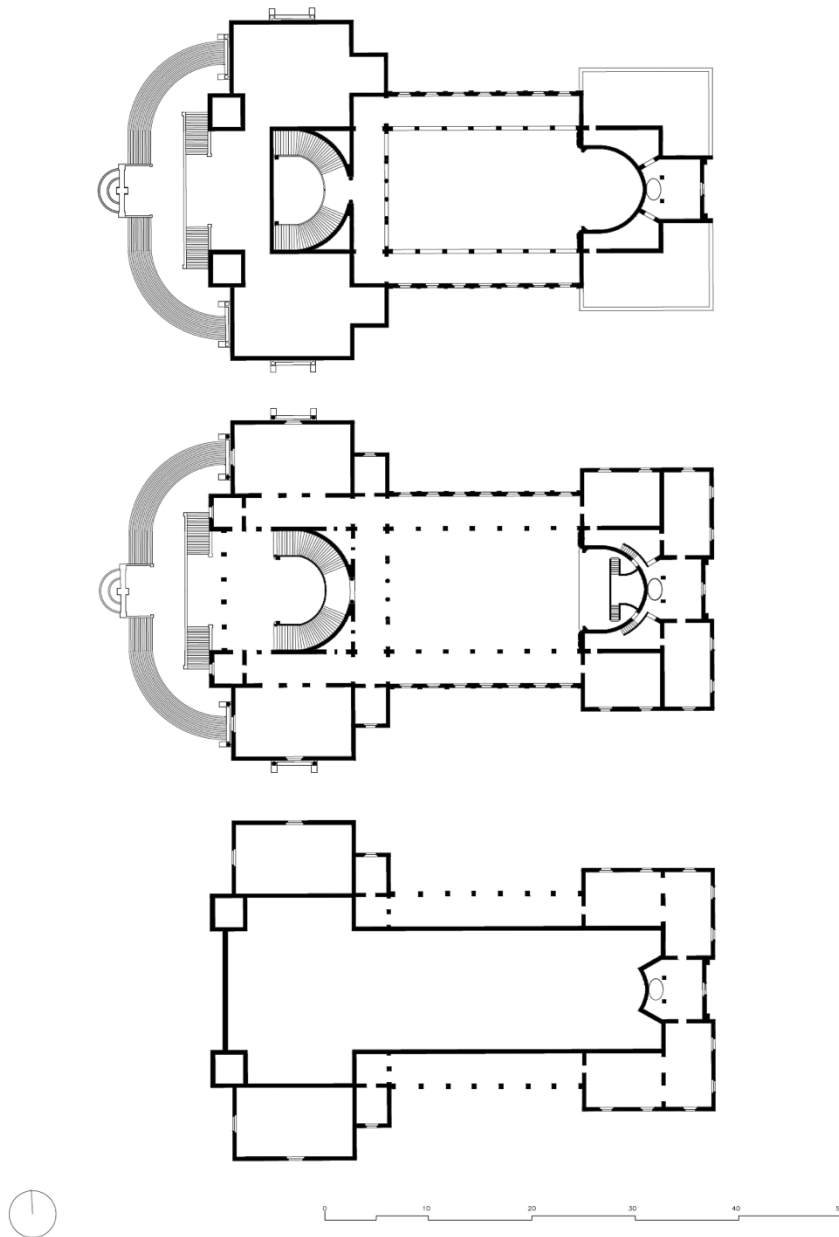


Fig. 18. -Plantas baja, primera y segunda del Pabellón de Actos y Fiestas-Servicios Generales, basado en la planimetría original hallada en la Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura de Sevilla. Elaboración propia.

Como se dijo anteriormente, el acceso al vestíbulo general se hacía por medio de una escalinata. Desde ahí, se tenía acceso a dos estancias como eran la portería y el guardarropa, que se disponían a ambos laterales del pórtico de entrada (como podemos apreciar en la Fig.18). Así como corredores, generados por muros-diafragma, construidos con columnas que funcionan como ventanas transparentes, enmarcando las acciones de

los otros, dejando al espectador fuera del ámbito, cuando se realiza el movimiento. A su vez, conducen al resto del programa: un bar, un restaurante, lavabos, sala de conversación, sala de fumadores y dos salas más auxiliares daban servicio a la gran sala central. Espacio de rigurosa geometría e inundado por la luz natural que entraban por ventanales dispuestos en las fachadas laterales que, además de luz, proporcionaban vistas al parque introduciendo la naturaleza en el propio espacio escénico. En su decoración, destaca el frontal de la sala donde se coloca el escenario, del que arrancan otras escaleras de una impresionante teatralidad.

A la segunda planta se accedía por medio de unas escaleras helicoidales, una solución muy teatral y estéticamente atractiva desde la que se podía acceder a las tribunas para el público pudiera admirar el corazón de este gran edificio. Dicho atrio enmarcaba las acciones de quienes seguían la representación desde ahí. De esta manera, el espectador se convierte en actor u objeto al que observar.

Además, destaca la ausencia de palcos o salas de uso restringido creando así un espacio igualitario dentro del propio edificio, sirviendo de soporte para el alojamiento de una gran masa de personas (Fig.19).

19

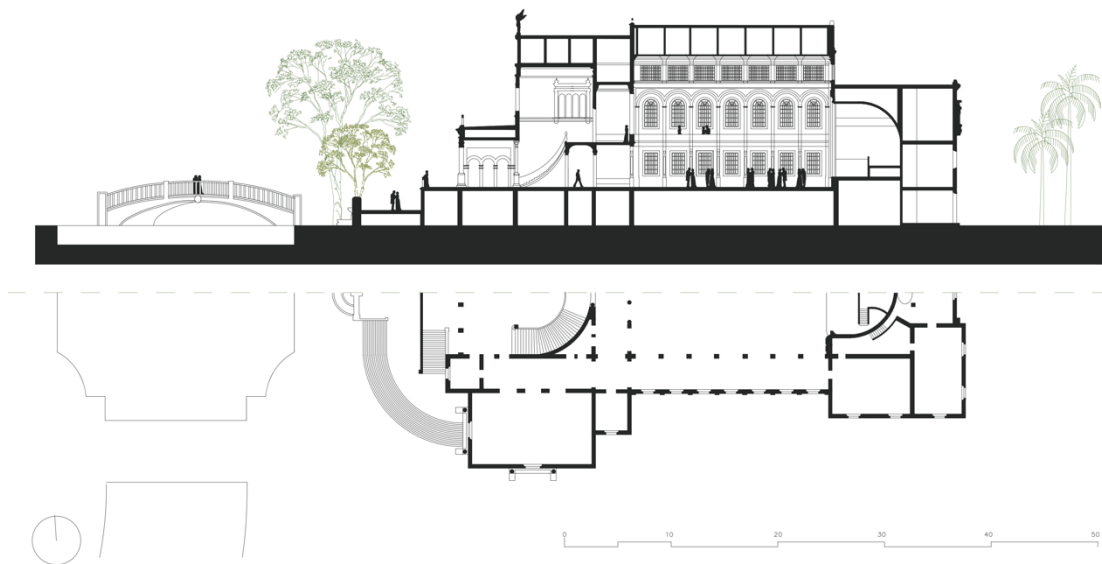


Fig. 19. Sección del Pabellón de Actos y Fiestas-Servicios Generales, basado en la planimetría original hallada en la Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura de Sevilla. Elaboración propia.

## IV Conclusiones y resultados. La ciudad como mosaico de espacios escénicos enlazados.

### IV.1 Consideraciones finales.

#### Resultados:

Mientras que Sevilla se prepara para la acogida de la muestra Iberoamericana, las grandes ciudades europeas consolidaban su proceso de transformación hacia un modelo urbano metropolitano. En dicho modelo, proliferaban las plazas y los espacios verdes con el afán de proporcionar a quienes residían en ellas, más calidad de vida e igualdad. Esto se hacía a través de la racionalización del proceso constructivo y la administración en cooperativa.

Este hecho, podemos extrapolarlo a la ciudad de Sevilla, donde principalmente se aprecian dos estrategias de hacer ciudad.

Una primera estrategia, la renovación de la ciudad histórica mediante un nuevo estilo arquitectónico renovado, el sevillano. Y otra, la activación de las áreas periurbanas en torno a la idea del parque y ciudad jardín. Tal y como ya se venía haciendo en el resto Europa.

En ambos casos el teatro se propone como un dispositivo de activación de ambos soportes urbanos. Debido a que el teatro se convirtió en la forma de ocio más popular entre los sevillanos.

Estos espacios teatrales se aglutinaban entorno a un eje que recorría la ciudad de norte a sur, fruto de la extensión que propició la muestra iberoamericana. Lo que demuestra que con la entrada del nuevo siglo, Sevilla apostará por un urbanismo con principios modernizadores, pero con ciertas reticencias a la modernización de su estética y valores arquitectónicos.

#### Conclusiones:

Aníbal González Álvarez-Ossorio, Influenciado por el lenguaje del modernismo, consigue formalizar un estilo propio, reinterpretando los históricos como los artesonados de madera, forja, cerámica y azulejo vidriado procurando aunar la belleza y funcionalidad.

Sus pabellones no son arquitecturas efímeras, sino espacios flexibles que aspiran a sobrevivir a la Exposición como un legado para el futuro. Aníbal González era conocedor de las nuevas ideas del teatro del s XX. Como hemos podido ver el arquitecto diseñó dos proyectos escénicos que responden a consideraciones y problemáticas del nuevo siglo, obedeciendo a cuestiones objetivas y universales relacionadas especialmente con el movimiento y con la mecánica social de la gran ciudad.

No hay pruebas fehacientes de que el arquitecto visitara l'Exposition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes de 1925 en París. Pero si sabemos que, como director de los trabajos de planificación general de la exposición, tuvo que trabajar mano a mano con



Jean-Claude Nicolás Forestier, ingeniero francés y conservador de los parques y jardines de París. Este hecho pudo influenciar la arquitectura del sevillano, o tal vez fuera conocedor de todas esas a través de bibliografía especializada.



20

Fig. 20. Fotografía del Rey Alfonso XIII, Aníbal González-Osorio y Jean-Claude Nicolás Forestier visitando la exposición iberoamericana de 1929.

Del mismo modo que Vsevolod Meyerhold propuso un nuevo espacio teatral para un nuevo orden social, económico, político, artístico, Aníbal González hizo lo propio en Sevilla como arquitecto jefe de la muestra. Fue el artífice de una revolución y de un nuevo estilo, el sevillano. Le dio a la ciudad una imagen renovada: alegre, luminosa y casi onírica. Como hemos visto anteriormente en los casos de estudio. El espacio teatral asumía una relación más estrecha con el espacio exterior urbano, de forma que las celebraciones, desfiles y representaciones llegaban a la ciudadanía sin importar su clase social e incluso permitían que los montajes teatrales desbordasen el espacio escénico y saliesen a la calle.

De modo que la arquitectura no solo es un espacio físico, sino una materialización de la historia. El teatro, como forma de arte, pero también como forma de construcción, está en continuo cambio e interacción con la estructura urbana como hemos ido viendo a lo largo de la investigación. El espacio público y la ciudad siempre han dialogado con el espacio escénico.

Desde la óptica aquí expuesta, la ciudad resulta un mosaico de lugares teatrales, los cuales han sobrevivido de una forma u otra dejando sus huellas hasta nuestros días. Formando de esta manera, un itinerario en el que se enlazan los sueños de progreso de una sociedad floreciente, que será devuelta a la oscuridad de las iglesias algunos años más tarde.

## IV.2 Bibliografía

Barón, Fernando, Sevilla ante la exposición Hispanoamericana. Las reformas de la ciudad y sus factores esenciales, Comité de la exposición Hispanoamericana, Sevilla, 1915.

Cova Morillo Velarde, Miguel Ángel de la. (2015). Objets: proyecto y maqueta en la obra de Le Corbusier. [Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla/ Université Paris- Est.]. Repositorio de investigación Universidad de Sevilla.

De Blas Gómez, Felisa, El teatro como espacio, Fundación caja de arquitectos, Barcelona, 2009.  
DE LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE 1929. [Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla].  
Repositorio de investigación Universidad de Sevilla.

Fernández, Ángel Luis. (2015). Arquitectura teatral (1950-2000). Arquitecturas para el cambio. [Tesis de Doctorado, Universidad Europea-CEES.]. Repositorio de Universidad Europea-CEES, Madrid, 1915.

García Vázquez, Carlos, Berlin-Potsdamer Platz (colección Arquithesis, núm. 7), Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2000.

Garnier, Charles, Le Théâtre, Ulan Press, París, 2012.

Libro de oro ibero americano: catálogo oficial y monumental de la Exposición de Sevilla, Unión iberoamericana, Aldus, Santander, 1930.

Pérez Escolano, Víctor, Aníbal González, arquitecto. 50 imágenes de su obra, Sevilla: COAS, 2002.

Prieto López, Juan Ignacio. (2013). Teatro total. La arquitectura teatral de la vanguardia en el periodo de entreguerras. [Tesis de Doctorado, Universidad da Coruña]. Dialnet.

Quesada, Fernando, La caja mágica. Cuerpo y escena, Fundación caja de arquitectos, Barcelona, 2004.

Ramos Fernández, Carolina. (2015). EL TEATRO EN SEVILLA DURANTE LA CELEBRACIÓN DE LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE 1929. [Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla].  
Repositorio de investigación Universidad de Sevilla.

Tejido Jiménez, Javier. (2015). Intervenciones del siglo XX en la antigua Casa Profesa jesuita de Sevilla, segunda sede de la Universidad Hispalense [Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla]. Repositorio de investigación Universidad de Sevilla.

Trillo de Leyva, Manuel. (1977). La Exposición Iberoamericana: la transformación urbana de Sevilla. [Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla]. Repositorio de investigación Universidad de Sevilla.

Uned. Revista Signa 17, 2008.

Vázquez Astorga, Mónica. (2012). El impacto en la ciudad de berlín de las propuestas de su reconstrucción formuladas tras la segunda guerra mundial. [Tesis de Doctorado Universidad de Zaragoza].



### IV.3 Agradecimientos

En primer lugar, a mi tutor, el Doctor Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde, por haberme dado la libertad de poder hacer este trabajo desde el primer día y por haberme guiado en esta aventura.

A mis amigas María y Adeli, por hacerme disfrutar de estos años de carrera y regalarme tantísimos buenos momentos.

A Ángel, por haberme enseñado tanto de la vida en tan poco tiempo.

Y mis padres, por darme la oportunidad de cumplir uno de mis sueños, ser arquitecto.







# EXPOSICION

1 Puerta de San Juan 2 P.  
de Artes y Oficios 3 Puerta de Alcazar  
4 Puerta de San Juan 5 Puerta de Alcazar  
6 Puerta de San Juan 7 Puerta de Alcazar  
8 Puerta de San Juan 9 Puerta de Alcazar  
10 Puerta de San Juan 11 Puerta de Alcazar  
12 Puerta de San Juan 13 Puerta de Alcazar  
14 Puerta de San Juan 15 Puerta de Alcazar  
16 Sala de Espectáculos 17 Sala  
P. de Turismo 18 P. de Industrias Agrícolas  
19 Sala de Conferencias 20 Estadio 21 Pabellón  
Uruguay 22 Pabellón Uruguay 23 Pabellón  
32 P. de Comercio 33 P. de Santo Domingo  
Castilla 34 Pabellón Castilla 44 P. de  
Arquitectura 45 Pabellón Arquitectura 50 P.  
Internacional 51 Pabellón Internacional 56 P. de  
60 P. de la Ciudad Española 61 Pabellón  
Internacional 62 Pabellón Internacional 65 Pabellón  
67 Pabellón Internacional 68 Pabellón Internacional  
69 Pabellón Internacional 70 Pabellón Internacional  
71 Pabellón Internacional 72 Pabellón Internacional



GUADALUPE

