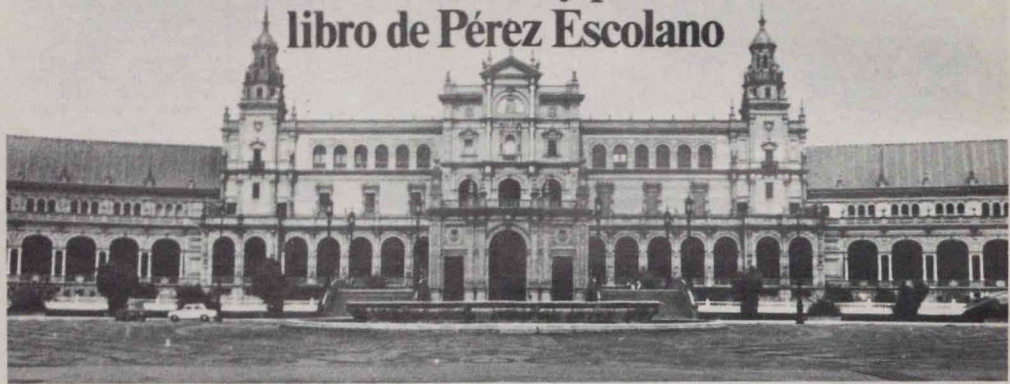


ANIBAL GONZALEZ

Comentarios libres y polémicos al libro de Pérez Escolano



ESTAS líneas deben ser entendidas, en primer lugar, como un homenaje a Víctor Pérez Escolano por su libro sobre Aníbal González (1). Saludamos su «atrevimiento» de acercarse a la obra del inolvidable arquitecto, así como su pretensión de analizarlo sin prejuicios doctrinales apriorísticos.

Hay temas —curiosamente— que a pesar de ser tópicos en las conversaciones en torno a Sevilla, poseer un real interés no suelen formularse en estudios particulares y todo ello por razones que en principio se nos escapan. Y éste de Aníbal González es un caso típico de tópico escamoteado a la objetivización. Aníbal González se encuentra presente por todas partes en Sevilla, pero jamás nadie coge la pluma, pone en orden sus ideas y elabora una interpretación.

A mí, debo decirlo, me inquieta —hasta me desazona, y por eso me atrae— la arquitectura de Aníbal González. Tengo sobrados motivos para ello: viví mi infancia, en una casa levantada según sus planos, y aún hoy, en los momentos de más alta exaltación cruza mi retina vertiginosamente, un haz de peregrinos reflejos tornasolados... aquellos mismos reflejos que pare-

(1) Víctor Pérez Escolano, «Aníbal González». Sevilla, 1974.

cian flotar sobre la abigarrada superficie del zócalo de azulejos arábigos con que Aníbal González adornó la habitación que vino a ser alcoba de mi adolescencia; pasé de niño momentos inolvidables jugando «al abordaje» en las barquitas del estanque mientras soportábamos, con heroica dignidad, la cólera del barquero que, como un Zeus tonante, nos increpaba por encima de los puentes de la Plaza de España; sentí también el aguijón de mis primeros deseos junto a la voluptuosa arquitectura del Pabellón Mudéjar.

Pero estas nostálgicas sensaciones enervantes que como cascadas fluyen por los espacios de Aníbal González no son, ni mucho menos, patrimonio exclusivo de mi alma. A todos le alcanza este frescor: la recuperación de la dicha por el recuerdo.

*A pesar de todo
un reconocimiento
multitudinario*

Cuando inquiero, sobre Aníbal González —de la Plaza España, de la Plaza de América— siempre obtengo espontáneamente, la sonrisa por respuesta: respues-

ta vacía de sonido pero preñada de escondidas significaciones; sonrisa más de complicidad que de desdén, más de autodefensa que de ataque; contracción facial decente y reglamentaria que enmascara una típica actitud de «rechazo-defensa».

Solemos sentir a todos que, al nivel del código de valores que orientan la nueva sociedad, la obra de Aníbal González amenaza ruina. En efecto, así lo proclama Pérez Escolano al afirmar que su «lucha por consolidar un error cultural fracasó por contrahistórica (pág. 10). Sin embargo, no solamente ahí permanecen sus monumentos y sus edificios, sino que por sí fuera poco, además son sus espacios urbanísticos lo más incesantemente frecuentados por las gentes. «Dos conjuntos específicos, las plazas de América y España —continúa Pérez Escolano— de tan fuerte arraigo, de tan evidente valor de uso, son el origen de un reconocimiento multitudinario» (pág. 10).

Tratemos, a continuación, de descifrar lo que de común hay en la sonrisa y en la multitud: La sonrisa que provoca la Plaza de España entre las personas «serias y conscientes» es la expresiva respuesta corporal a la invasión de un sentimiento nostálgico hábilmente desatado con un acento de ligereza cómica.

Por ello decimos que la sonrisa es el esbozo de una formulación analítica desde la «perspectiva sentimental»: única forma de tolerar el aparente anacronismo sin que su aceptación sea demasiado dolorosa para el complejo de superioridad del que «sabe», del que posee las precisas determinaciones de la historia. Tras la sonrisa se acepta, de manera paternalista y sentimental, el impresionante anacronismo alucinado de las grandiosas construcciones ornamentales de Anibal González. «La inmensidad de la Plaza de España con su semicírculo de doscientos metros de diámetro y sus cincuenta mil cuadrados de superficie nos suspende y nos asombra tanto más cuanto sabemos que Sevilla, por aquel entonces, se encontraba en situación económica difícil. ¿Cómo pudo embarcarse Sevilla en un proyecto de magnitud tan desahogada? (pág. 66)».

Una vez que la razón parece esfumarse de nuestro discurso, ¿no será la sonrisa precisamente la astucia de la que se vale el deseo para gustar la succulenta tarta arquitectónica? La sonrisa es el acto fallido, pudoroso gesto donde se disuelve el impulso atávico de incorporación frenética, el asalto oral feroz y primigenio, la masticación violenta y alucinada. ¡Placentera y mágica sonrisa apaciguadora y civilizada que preside la metamorfosis delirante del ladrillo en bizcocho, de la cerámica en chantilí! ¡Confite, soñado convite!

La Plaza de España que, generosamente, se ofrece al tiempo libre del ciudadano, se ha afirmado a través de los años por su indiscutible utilidad festiva. ¿No es, acaso, un festín de grandeza, de historia y de recuerdos? Parece como si uno tras otro, todos cuantos a aquel lugar se acercan fuesen arrastrados hasta allí, para saciar ciertas necesidades inconscientes naufragadas entre el olvido y el sueño. Pudiera ser que su generosidad especial, su vibración brillante, el color familiar de su factura, la clara policromía de sus cerámicas, el reflejo irisado de sus azulejos, la presente humedad de sus aguas contribuyan al retorno onírico donde se sueñan «deseos» turbadores, proscritos e incalificables, para el principio de realidad dominante. El hambre original e inconfesable se sublima, en festín reconciliador, en la ar-

monía succulenta del inmenso pastiche de la gigantesca tarta.

Pero retornemos a la «seriedad» y al ayuno y recuperemos el hilo de la obra de Víctor Pérez Escolano, que si bien recuerdo era lo que en principio nos entretenía. Nos cuenta que Anibal González, cuando arquitecto joven —inquieto— estuvo «en cierta manera comprometido con los lenguajes arquitectónicos de vanguardia... Sus primeras obras —continúa— son de un modernismo voluntarioso» (pág. 40); a continuación «inicia una evolución que quedará fijada más



tarde hasta tomar su puesto de símbolo meridional del historicismo nacionalista (idem)».

Desgraciadamente, para Víctor Pérez Escolano, esta «es la línea básica de un proceso cultural errado (idem)» por ser pseudohistoricismo contra-histórico. No obstante y previamente había malizado que el movimiento arquitectónico modernista, en Sevilla, al no poder reflejar una estructura burguesa e industrial inexistente sólo podía ser «como un estilo más, un estilo a la moda, nuevo pero superficialmente adoptado, sin llegar a alinearse con un corpus cultural de contenidos profundos» (pág. 57).

De esta forma Anibal González, según Pérez Escolano, imposibilitado infraestructuralmente para mantener una línea modernista, de la mano del capital reaccionario y latifundista andaluz

capitula de la vanguardia con el neohistoricismo ecléctico y nacionalista. Así, y siguiendo a Pérez Escolano, el «pecado nefando» de Anibal González cae sobre todos los sevillanos cuando se le identifica por medio del banquete mítico e irracional.

Posiblemente ni era Sevilla —dominio de un capitalismo principalmente agrario— el terreno más adecuado para la eclosión, de la maravillosa, rara y sofisticada flor del modernismo dominante que, sin embargo, intuimos que en el caso de Anibal González hubo algo más que capitulación y tributo indigno al poder y al dinero.

Se sabe que el modernismo no es otra cosa sino el proceso estético, cuyo momento subjetivo lo constituye un *sentimiento colectivo de individualismo feroz*. Más por cuanto que el modernismo es «originalmente exacerbado» es decir, movimiento radical, impulsado por un anhelo de fundamento en la raíz, en la autenticidad del comienzo es, también y por eso mismo, ansia de retorno al origen y contiene, en su verdad, la *recuperación del pasado*.

Por su parte, el tradicionalismo de Anibal González mantiene las mismas ansias y semejantes anhelos en su delirante vuelta por la historia. Parece como si fuera para entendernos, modernismo por otros medios. Y es que la «gran manera» de Anibal González se fundamenta en una inversión paradójica de la categoría dominante del modernismo: aunque manteniendo la misma tensión descomunal, ahora lo individual y lo colectivo tienen otra resonancia: frente al sentimiento colectivo de individualismo feroz del modernismo el tradicionalismo de Anibal González opone un *sentimiento feroz de individualismo colectivo*.

El modernismo es la voluptuosa ondulación del arquitecto como individualidad amenazada que para conservar el sentimiento de pertenencia de sí reinvierte la energía libidinal liberada en servicio de su propia idea narcisista. Salvo él, que es el único que se salva, todos cuantos participan de la obra —que, en realidad, es una tarea común— naufragan en el opaco cemento del olvido. En la negación radical de

los otros está la conciencia de de sí del arquitecto modernista.

Veamos, por el contrario, la presencia de los «otros» en la obra de Anibal González. Y observemos mientras tanto, como su obra es, esencialmente, una defensa insospechada del «nosotros» amenazado. La obra de Anibal González se opuso denodadamente al avance de la masificación nacional e internacional al identificarse con la cultura y el modelo de ser peculiar de su pueblo. Se levanta en defensa de la región, por la defensa de todo un patrimonio cultural todavía vigente y milenariamente válido. Pero dicho patrimonio es común en la medida en que permanece y se alberga en el saber hacer inmemorial de los artesanos andaluces. Su tradicionalismo fue posible porque supo reconocer al obrero sevillano como depositario de aquel saber cabal y venerable.

Su arquitectura —afirmamos— pudo erigirse gracias a la presencia del «obrero artista». Por tanto, el artifice donde se sustenta la obra del insigne arquitecto. El mismo escribe a propósito del obrero sevillano que «su gran viveza de imaginación, su intuición artística, los conocimientos de los diferentes oficios con pleno dominio de la técnica, la gran habilidad que los distingue: que les permite adaptarse rápidamente a los más diferentes trabajos, y hasta la jovialidad que preside su labor y que nunca le abandona, permite decir que el obrero sevillano ha conseguido realizar obras con un espíritu tan admirable y con un carácter tan original que siempre serán consideradas como demostración evidente de lo que es capaz un pueblo artista» (cit. por V. P. E. en págs. 78-79).

Pero otras razones además, presidían la adecuación admirable de Anibal González con su mundo. Su arquitectura llegó a ser la síntesis posible entre el medio donde se levanta, los materiales de fabricación existentes en las inmediaciones territoriales y, como hemos visto, la peculiaridad original de la mano de obra utilizada. Pérez Escolano nos recuerda que su «amplia producción edificatoria se realiza con base en el desarrollo de las industrias básicas y tradicionales de la construcción, las del ladrillo, de la cerámica vidriera y el hierro fundido y forjado,

aparte de la cal, el yeso y la madera tallada. El lenguaje formal utilizado, exigía y venía exigiendo por las artesanías constructivas de esos materiales» (página 78). De esta manera si prestamos, por ejemplo, atención al ladrillo, inmediatamente nos damos cuenta que éste es el elemento fundamental «de una tradición hispanomusulmana» y que precisamente permanecía en la sabiduría constructiva local desde el mudejarismo hasta la actualidad (pág. 78).

Otro tanto cabría decir de la forja del hierro o de la alfarería vidriada.

Un tratamiento ejemplar y paradigmático

Considerándolo, desde este punto de vista, resulta evidente que en la arquitectura tradicionalista de Anibal González no hubo una ruptura entre el proyecto del técnico moderno capaz y el saber hacer de sus obreros. Por cuan-



tos contribuían en el tajo era claramente sentido que la edificación se elevaba por el saber, conscientemente armonizado, de todos y cada uno de los participantes. El resultado era una obra paradójicamente *única* y *común*. Para las inmensas mayorías sevillanas aquel resultado era por todos reconocible: en cada una de las partes de los edificios, aún por los lugares más recónditos, podía encontrarse representada la hábil tarea de cada cual. Los elementos decorativos son inmediata y automáticamente admirados por las dinastías de artífices y cada adorno por pequeño e insignificante que pa-

rezca es siempre un vibrante modelo de lo que debe ser el mejor hacer según el saber hacer de nuestros artesanos situados en el centro del ancho coso de la Plaza de España si dirigen la mirada concentrándola en un lugar determinado de la grandiosa construcción, pueden estar seguros de encontrar y contemplar un tratamiento ejemplar y paradigmático de los materiales en los que ellos comúnmente se afanan.

Todos y cada uno de los sevillanos pueden ver en el monumento algo suyo y familiar, algo perfectamente conocido, algo inmediata y claramente aceptable y admirable. Redescubriendo la totalidad de los elementos arquitectónicos de los ornamentos, de los colores y entonaciones utilizados, de los materiales elaborados, el espectador sevillano puede, sin dificultad, acceder a la unidad clásica y palladiana del todo. Hacerla suya, poseerla y en su interior incorporarla.

La Plaza de España es como un gigantesco libro cuyas petrificadas hojas son tantas otras páginas eternas donde se reproducen los gloriosos capítulos de nuestra cultura colectiva. Apoteosis de técnicas e ideales que permanecían desde tiempo inmemorial en el acervo cultural común y que se transmitían, casi inmutables, de una a otra generación por tradición familiar y cálidamente humana.

Sus productos, que con el afán salían de sus manos —se alineaban de sí para esfumarse en la brumosa lejanía del mercado eran inmediatamente reconocidos, estéticamente recuperados. Y sabrosamente gustados por el acto de la contemplación estética del monumento las mayorías populares, volvían a apropiarse de aquello que salió de sus manos. Así el magno monumento no era otra cosa sino el pétreo relato construido con los elementos de nuestro pasado remoto que aún pervivía en ellos: es decir, el mito. La Plaza de España podía expresarlos, ya en conjunto, ya anecdóticamente todo lo que había logrado triunfar del tiempo, todo lo que hasta entonces no había dejado de ocurrir, todo lo que de forma ejemplar valían para siempre.

Pedro ROMERO DE SOLIS