

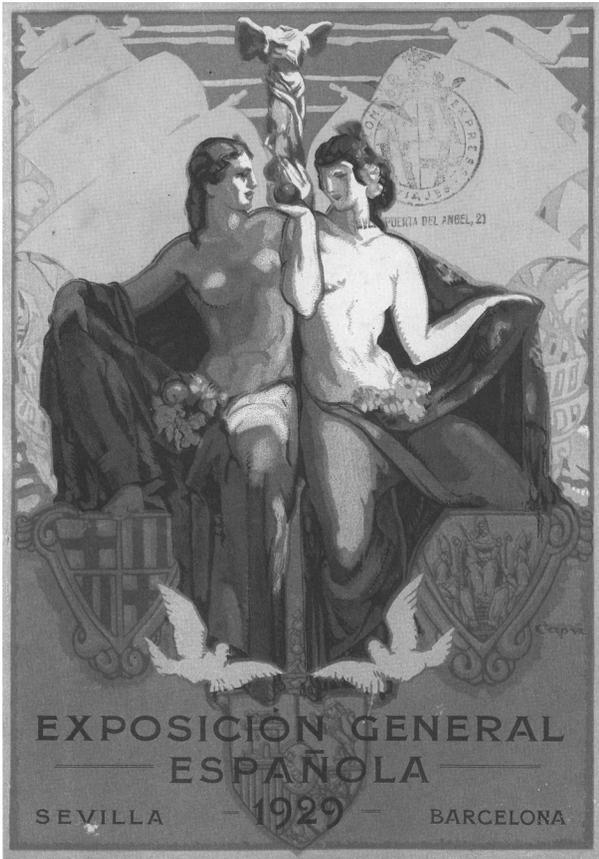
DUAS EXPOSIÇÕES ESPANHOLAS: SEVILHA E BARCELONA, 1929

TWO SPANISH EXHIBITIONS: SEVILLE AND BARCELONA, 1929

Silvio de Abreu Filho

Tradução português-inglês: Silvio de Abreu Filho

ARQTEXTO 16



1



2



3

1 Cartaz Exposição Geral Espanhola de 1929.
1 Poster of Spanish Exhibition of 1929.

2 Cartaz da Exposição Ibero-Americana de 1929.
2 Poster of Ibero-american Exhibition of 1929.

3 Vista panorâmica da Exposição Internacional de Barcelona, 1929.
3 Panoramic view of the Barcelona International Exhibition, 1929.

Em 1929, a Espanha organizou duas grandes Exposições mundiais, a Exposição Ibero-Americana de Sevilha e a Exposição Internacional de Barcelona. Elas foram concebidas como eventos autônomos e complementares em uma ambiciosa *Exposición General Española de 1929*, e preparadas desde o início do século XX para celebrar a permanência dos vínculos da metrópole com suas ex-colônias na América (Sevilha) e a inserção da Espanha industrial na Europa moderna (Barcelona). A primeira acabou eclipsada pela segunda, pelo porte e hierarquia – da exposição e da capital regional, e muito em função da notoriedade do Pavilhão da Alemanha projetado por Mies Van der Rohe. A resenha do belo livro de Sylvie Assassin *SÉVILLE – L'Exposition Ibéro-Américaine 1929-1930*¹, editado pelo Institut Français d'Architecture, entretanto, permite reparar esta lacuna, colocando as duas exposições sob uma mesma perspectiva.

A comparação procura deixar de lado a análise individual dos edifícios (inclusive do Pavilhão de Barcelona, já exaustivamente revisado) e vai debruçar-se sobre os esquemas arquitetônicos gerais, marcados por um forte *revival* das tradições espanholas, e os projetos urbanísticos das duas exposições, com a hegemonia dos princípios e do método da *Société Française des Urbanistes*. Desta, emerge especialmente a participação de seu maior paisagista, Jean-Claude-Nicolas Forestier, que deixa sua marca no Parque Maria Luisa em Sevilha e nos jardins de Montjuïc, sítio da exposição em Barcelona. O enfoque urbano também permite comparar as estratégias de implantação e de articulação das exposições com a estrutura da cidade existente, sua importância para o desenvolvimento urbano de Sevilha e Barcelona ao longo do século XX, e a relevância e permanência de seus respectivos legados ambientais. Trata-se de uma discussão mais que oportuna sobre o papel dos grandes eventos para as cidades que os sediam, e as estratégias para que sejam apropriados positivamente e criativamente em seus processos de crescimento e transformação, já sob a sombra da Copa de 2014.

DUAS EXPOSIÇÕES ESPANHOLAS

A derrota na guerra de 1898 contra os Estados Unidos tirou da Espanha suas últimas possessões, e com elas os últimos vestígios de seu poderoso império colonial. Atrasada e empobrecida em relação a seus rivais europeus desde o século XIX, a Espanha do início do século XX parecia destinada à irrelevância no jogo do poder mundial. A ressaca da derrocada recente manifestava-se em duas reações aparentemente contraditórias: por um lado de defesa, acirrando um sentimento de retomada da identidade espanhola profunda, e do mito nacional através da riqueza das identidades regionais; por outro de ataque,

In 1929 Spain organised two major world Expositions: the Ibero-American Exposition in Seville and the International Exposition in Barcelona. They were conceived as autonomous and complementary events in an ambitious *Exposición General Española de 1929*, prepared since the start of the 20th century to celebrate the permanent links between the metropolis and its ex-colonies in America (Seville) and industrial Spain's position in modern Europe (Barcelona). The first ended up being eclipsed by the second, in size and hierarchy – of the exposition and the regional capital, and very much due to the fame of the German pavilion designed by Mies Van der Rohe. Sylvie Assassin's account in her beautiful book, *SÉVILLE – L'Exposition Ibéro-Américaine 1929-1930*¹, published by the Institut Français d'Architecture, allows this gap to be repaired, however, by placing the two expositions under the same perspective.

The comparison seeks to leave individual analysis of the buildings to one side (including the Barcelona Pavilion, already exhaustively reviewed) and concentrates on the general architectural plans, marked by a strong revival of Spanish traditions, and the urbanism projects of the two expositions, dominated by the principles and the methods of the *Société Française des Urbanistes*. Their main landscapist, Jean-Claude-Nicolas Forestier played a key role, leaving his mark on the Parque Maria Luisa in Seville and the Montjuïc gardens in Barcelona. The urban focus also allows comparison of the strategies for implementing and articulating the exhibitions with the structure of the existing city, their importance for the urban development of Seville and Barcelona throughout the 20th century, and the relevance and permanence of their respective environmental legacies. This is a discussion on the role of major events for the cities that host them and the strategies for their positive and creative process of growth and transformation that is more than timely now under the shadow of the 2014 World Cup.

TWO SPANISH EXPOSITIONS

Defeat in the 1898 war with the United States led to Spain's loss of its final possessions, and with them the last traces of its once powerful colonial empire. Backward and impoverished in relation to its European rivals since the 19th century, the Spain of the early 20th century seems destined to an irrelevant position in the play of world power. The aftermath of the recent collapse manifested itself in two apparently contradictory reactions: on the reactive side, a sharpened sense of deep revival of Spanish identity and national myth through a wealth of regional identities; on the proactive side, seeking to accelerate and demonstrate Spanish development through alignment with modern industrial Europe.

buscando acelerar e demonstrar o desenvolvimento espanhol através do alinhamento à Europa industrial moderna.

Desde o final do século XIX, a organização de uma Exposição Internacional servia como vitrine das melhores aspirações nacionais e eficiente antídoto contra a crise. O dividido estado de espírito espanhol acabou resultando em duas exposições, cada uma atendendo a uma face do aparente paradoxo: à Andaluzia caberia revigorar os laços culturais e comerciais com as antigas colônias na América, agora independentes, celebrando a identidade de um “mundo espanhol”; à Catalunha, principal região industrial do país, caberia demonstrar a capacidade de sua indústria e seu avanço técnico, como vanguarda da Espanha moderna e europeia. As diferenças entre as duas exposições não se limitavam ao tema: Barcelona era cerca de quatro vezes maior que Sevilha à época, tinha a tradição urbanística do Plano de Ildefons Cerdà a dirigir seu crescimento urbano desde meados do século XIX, e a recente experiência do sucesso da Exposição de 1888.

A ideia de organizar uma exposição para celebrar os laços entre a Espanha e a América remonta à celebração do quarto centenário da descoberta, realizada em Huelva em 1892. Embora muito longe do esplendor da Exposição Colombiana de Chicago em 1893, a data passou ao calendário de festas nacionais, lembrando a Sevilha seu papel como porta das Índias Ocidentais, sede do Arquivo das Índias e da biblioteca colombiana. A realização da ideia coube ao industrial sevilhano Luis Rodriguez Caso, que formula em 1909 o projeto de uma Exposição internacional hispano-americana, espécie de “América em Sevilha” a reforçar os laços da metrópole com suas ex-colônias, no próprio porto de partida das frotas com destino à América.

Em 1910 foi criado o comitê executivo, que aprova os objetivos da exposição, tenta sem sucesso obter do rei o monopólio de sua realização (Barcelona já tratava da sua desde 1904), e obtém do congresso a subvenção inicial. O comitê decide realizar a exposição a sul do centro urbano, ao longo do canal do rio Guadalquivir, Corta de Tablada (depois Canal de Alfonso XIII), em execução desde o início do século. Assim, exposição, canal e as novas instalações portuárias deslocadas para o cais de Tablada se reforçariam mutuamente definindo uma nova diretriz de crescimento urbano para a cidade². Tratava-se de um limite urbano a menos de um quilômetro da Catedral e La Giralda, entre a antiga Fábrica de Tabacos a norte, o rio Guadalquivir e canal a oeste, a barreira do rio Guadaira a sul e uma franja de loteamentos e terrenos industriais e residenciais heterogêneos a leste. Em toda a sua parte norte continha os jardins do Palácio de San Telmo. Como peça diretora inicial da exposição e seu limite com a área

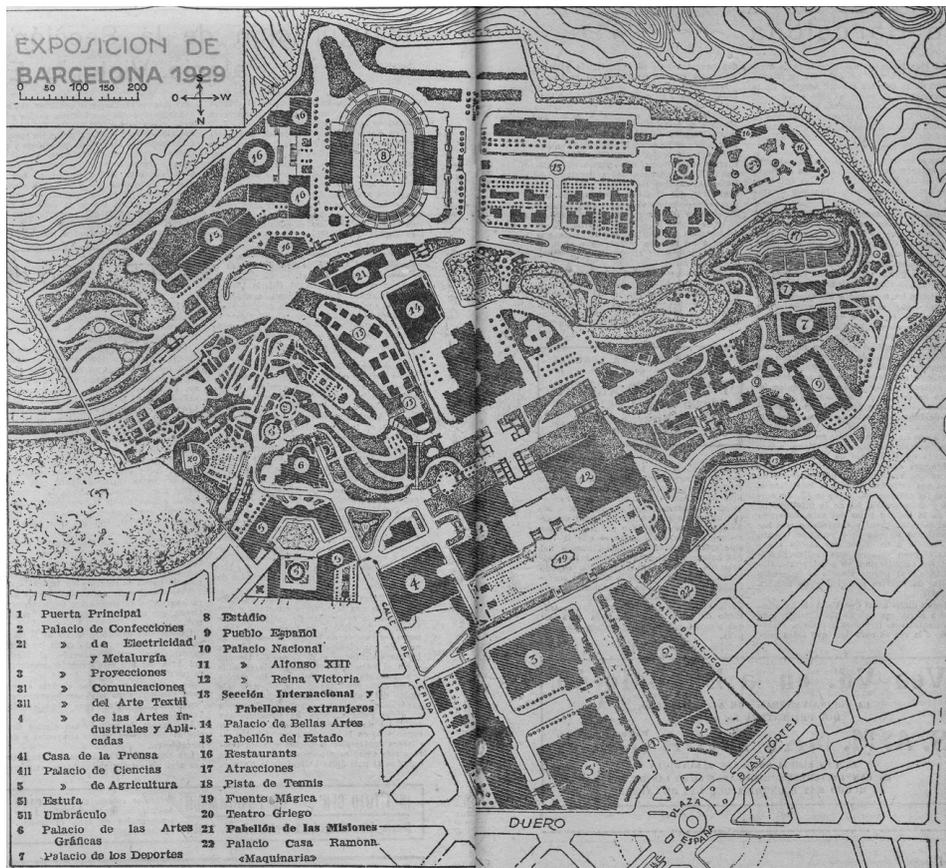
Since the end of the 19th century, the organisation of an International Exposition had served as a convincing showcase of the best national aspirations and an efficient antidote to crisis. The divided state of the Spanish spirit ended up producing two exhibitions, each addressing one side of the apparent paradox. Andalusia would be charged with reviving cultural ties with the former colonies in America, now independent, celebrating the identity of a “Spanish world”; Catalonia, the country’s main industrial region, would be responsible for demonstrating the capacity of its industry and technical progress, as a vanguard of a modern and European Spain. The differences between the two expositions were not confined to the theme. Barcelona was around four times the size of Seville at the time, with an urbanistic tradition of the Ildefons Cerdà Plan driving its urban growth since the mid 19th century, and the successful experience of the still recent 1888 Exposition.

The idea of organising an exposition to celebrate the ties between Spain and America goes back to 1892 and the celebration in Huelva of the fourth centenary of the discovery. Although a long way from the splendour of the 1893 Columbian Exposition in Chicago, the date moved onto the calendar of national holidays, reminding Seville of its role as the gateway to the West Indies, home of the Archive of the Indies and the Colombian Library. Realisation of the idea fell to the Seville industrialist Luis Rodriguez Caso, who in 1909 devised the project of a Hispanic-American International Exposition, a kind of “America in Seville” to strengthen ties between the metropolis and its ex-colonies, in the actual departure port of the fleets bound for America.

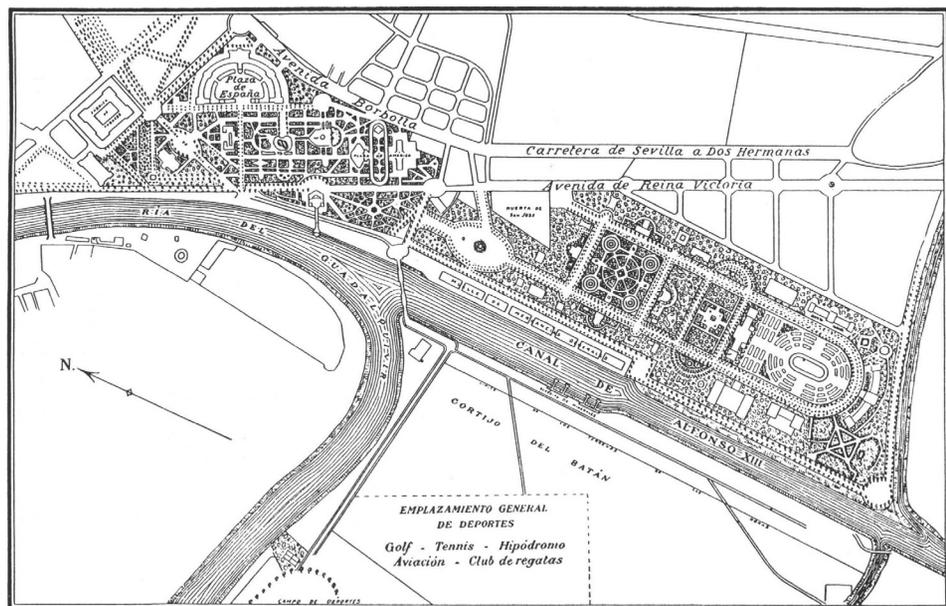
In 1910 the executive committee is created to approve the exposition aims and unsuccessfully bids the king for monopoly of its organisation (Barcelona had been working on its exposition since 1904), and obtains an initial grant from parliament. The committee decides to organise the exposition to the south of the city centre, along the new channel of the Guadalquivir River, Corta de Tablada (later the Alfonso XIII Channel), under construction since the start of the century. The exposition, channel and new port facilities moved to the Tablada wharfs would therefore mutually strengthen each other in defining a new directive of urban growth for the city². This would be an urban boundary, less than a kilometre from the Cathedral and La Giralda, between the old tobacco factory to the north the Guadalquivir river and the channel to the west, the barrier of the Guadaira river to the south and a ribbon of mixed industrial and residential sites and land divisions to the east. It contained the gardens of the San Telmo Palace along the whole of its northern section. As part of the initial plans for the exposition and its interface with

4 Plano para a Exposição de Barcelona de 1929,
por J.Puig i Cadafalch, 1915.
4 Plan for the 1929 Barcelona Exhibition, by J.Puig
i Cadafalch, 1915.

5 Implantação geral da Exposição de Sevilha,
por Aníbal Gonzalez, 1925.
5 Site plan of Seville Exhibition, by Aníbal Gon-
zalez, 1925.



4



5

urbana consolidada, o comitê decide pela urbanização dos jardins com a implantação do Parque Maria Luisa. Numa incrível manifestação de cosmopolitismo em uma exposição com recomendação expressa de edificações com caráter regional, entrega em 1911 o projeto do parque ao paisagista francês Jean-Claude-Nicolas Forestier.

O concurso para o plano urbanístico da exposição foi lançado enquanto Forestier desenha o Parque Maria Luisa; com a autonomia assegurada pelo comitê, o parque comanda a implantação geral, mas sua organização escapa aos concorrentes. Nesse hesitante balanço entre universal e regional, o arquiteto sevilliano Anibal Gonzalez vence o concurso para o plano geral da exposição, e desenvolve seu trabalho simultaneamente a Forestier. Após sucessivos estudos e condicionado pela força do parque, Gonzalez vai acabar dedicando sua atenção às peças urbanas da exposição e às conexões do sítio com o entorno. Gonzalez era um arquiteto de formação eclética, discípulo de Ruskin e defensor do regionalismo; por sua influência, a exposição adota estilos regionais. Os sevillianos imaginavam com isso reafirmar o caráter espanhol e andaluz, criar uma vitrine para as artes e ofícios e as manufaturas regionais, e permitir sua retomada.

Em 1912 se anuncia a exposição para 1914, depois postergada pela guerra para 1916. Enquanto Gonzalez projeta as duas peças urbanas principais do plano, a Plaza de España e a Plaza de America, o Parque Maria Luisa é entregue à cidade em 1914, com sucesso imediato; a Plaza de America é finalizada em 1916, completando o limite sul do Parque, quando a exposição era novamente adiada para 1921, e então para 1924, já rebatizada como Exposição Ibero-Americana, com a participação de Portugal. Com várias substituições na presidência do comitê e comissaria da exposição, os trabalhos avançam lentamente até a paralisação com a queda do governo constitucional e a ditadura do general Primo de Rivera em 1923. Porém, o general percebe os benefícios que poderiam ser capitalizados, e inclui as exposições de Sevilha e Barcelona na política de prestígio e legitimação do novo regime através de grandes obras públicas, remarcando-as para 1929, retomando a execução e indicando novos comitês, comissários e diretores de trabalhos, e a substituição dos arquitetos encarregados. Após sucessivas propostas de Forestier e Gonzalez, a extensão da exposição na área a sul do Parque segue novo projeto, menos ambicioso, e os terrenos passam a ser entregues aos países expositores para edificação dos pavilhões.

Enfim, com o tema "Indústria, Arte, História e Comércio", a Exposição Ibero-Americana foi aberta em 9 de maio de 1929 pelo ditador Primo de Rivera, com a presença do Rei Alfonso XIII, da Rainha e das Infantas,

the consolidated urban area, the committee decides on urbanisation of the gardens with the establishment of the Parque Maria Luisa. In a surprising demonstration of cosmopolitanism in an exposition with the express recommendation of buildings with regional characteristics, in 1911 the plan for the park is given to the French landscapist Jean-Claude-Nicolas Forestier.

The competition for the exposition's urban plan was launched while Forestier was designing the Parque Maria Luisa; with the autonomy guaranteed by the committee, the park controls the general arrangement, but its organisation falls to the competition entrants. In this hesitant balance between the universal and the regional, the Seville architect Anibal Gonzalez wins the competition for the overall exposition plan, and develops his work at the same time as Forestier. After successive studies and affected by the force of the park, Gonzalez will concentrate his attention on the urban items of the exposition and the connections between the site and its surroundings. Gonzalez was an architect trained in the eclectic style, a disciple of Ruskin and an advocate of regionalism; under his influence, the exposition adopts regional styles. The Sevillians imagined that they could thus reaffirm the Spanish and Andalusian character, creating a showcase for regional manufacture and arts and crafts and stimulating their revival.

In 1912 the exposition is announced for 1914, then postponed by the war to 1916. While Gonzalez is planning the two principal urban parts of the plan, the Plaza de España and the Plaza de America, the Parque Maria Luisa is delivered to the city in 1914 to immediate success; the Plaza de America is concluded in 1916 to complete the southern boundary of the park, when the exposition is delayed again until 1921 and then to 1924, now renamed the Ibero-American Exposition, with the participation of Portugal. With various replacements to the committee presidency and exposition commissioner, work proceeded slowly until coming to a standstill with the fall of the constitutional government and the establishment of the dictatorship of General Primo de Rivera in 1923. Nonetheless, Rivera quickly recognises the benefits that might accrue, and includes the Seville and Barcelona expositions in the policy for prestige and legitimisation of the new regime through major public works, rearranging them for 1929, recommencing work and recommending new committees, commissions and works directors and replacement of the architects. After successive proposals from Forestier and Gonzalez, the extension of the exposition in the southern area of the Parque follows a new, less ambitious plan, and the sites begin to be handed over to the exhibiting countries for the construction of the pavilions.

e mais de cem mil pessoas. Ao final, em 21 de junho de 1930, tinha sido visitada por mais de 2 milhões de pessoas (quase dez vezes a população da cidade à época), num extraordinário sucesso de público.

O processo de gestação da Exposição Internacional de Barcelona segue o mesmo trajeto longo de sua co-irmã de Sevilha, estendendo-se por mais de 25 anos desde a primeira formulação de uma exposição universal em 1904, inicialmente dedicada às indústrias elétricas. Presente no programa de planejamento urbano do partido industrial catalão desde o final do século XIX, a ideia passou a ser justificada como uma forma de implementar o recente Plano de Enlaces³ do arquiteto francês Leon Jaussely, vencedor de um concurso lançado pela cidade em 1903. A exposição contou a partir de 1905 com o suporte entusiasmado do político e arquiteto Josep Puig i Cadafalch que, direta ou indiretamente, conduziu o processo por mais de duas décadas e foi seu principal protagonista. A revisão da exposição segue o já clássico relato de Solà-Morales⁴, retomado também por Joan Busquets em um capítulo de sua obra de referência sobre Barcelona⁵.

A localização urbana da exposição foi um ponto crucial. A experiência da exposição de 1888 na área da Ciudadela indicou o potencial de atração de melhorias urbanas de um evento desse tipo. As hipóteses iniciais consideravam duas opções claramente opostas, Besòs ou Montjuïc, a leste ou oeste da cidade existente. A primeira, no limite leste do Eixample, visava urbanizar o parque do rio Besòs conforme o projeto de Cerdà, centralizada na Plaça de les Glòries Catalanes, ponto de convergência dos três principais eixos do sistema viário do plano – Gran Via, Diagonal e Meridiana, que tanto Cerdà como Jaussely apontavam como grande centralidade futura da cidade⁶. A alternativa era Montjuïc, no limite oeste, em um ponto crítico de articulação entre a cidade antiga, o Eixample e a montanha, junto a outro nó de grande hierarquia no esquema de Cerdà, reforçado no Plano de Jaussely com novos eixos e um parque. Trazia a oportunidade de condensar a urbanização de um grande parque na montanha – também previsto por Cerdà, mas muito mais próximo do centro urbano que Besòs – e a vantagem de recuperar para a cidade um lugar emblemático, mas pouco conhecido, colina ao mesmo tempo próxima e proibida, de onde os Bourbon controlavam Barcelona.

A ideia de Puig foi apoiada pelo Fomento Nacional do Trabalho, através de seu diretor Francesc d'Assís Más, e em 1913 foi criada uma comissão mista, composta por Francesc Cambó, Joan Pich i Pon e Puig i Cadafalch, que decidiu por Montjuïc. A decisão de implantação significou uma aposta em direcionar o desenvolvimento futuro de Barcelona para o oeste, mas trouxe ao mesmo tempo

Finally, with a theme of "Industry, Art, History and Trade", the Ibero-American Exposition was opened on May 9, 1929 by the dictator Primo de Rivera, in the presence of King Alfonso XIII, the Queen and the Infantas, and more than 100,000 people. By the end of the event on June 21, 1930, it had been visited by more than 2 million people (almost ten times the population of the city at the time), to extraordinary public acclaim.

The administrative process for the International Exposition in Barcelona follows the same long course as its sister Seville, being delayed for more than 25 years after the first formulation of a universal exposition in 1904, initially dedicated to the electrical industries. Included in the urban planning programme of the Catalan industry party since the late 19th century, the idea became justified as a way of implementing the recent Plano de Enlaces³ by the French architect Leon Jaussely, winner of a competition organised by the city in 1903. From 1905 the exposition counted on the enthusiastic support of the politician and architect Josep Puig i Cadafalch, who directly or indirectly managed the process for more than two decades as its main protagonist. Review of the exposition follows the now classic account of Solà-Morales⁴, which is also taken up by Joan Busquets in a chapter in his key work on Barcelona⁵.

A crucial point was the urban localisation. The experience of the 1888 exposition in the Ciudadela area indicated the potential for attracting urban improvements with this kind of event. Initial hypotheses considered two clearly opposing options, Besòs or Montjuïc, to the east and west of the existing city. The former, at the eastern edge of the Eixample, envisaged urbanisation of the River Besòs park according to the Cerdà plan, centralised in the Plaça de les Glòries Catalanes, at the convergence of the three main road axes of the plan – Gran Via, Diagonal and Meridiana, which both Cerdà and Jaussely indicated as the great future centre of the city⁶. The alternative was Montjuïc, on the western boundary, at a critical point of articulation between the old town, Eixample and the mountain, next to other node in the hierarchy of Cerdà's scheme, reinforced in the Jaussely Plan with new axes and a park. It offered an opportunity of condensing the urbanisation of a large park on the mountain, also envisaged by Cerdà, but much nearer the city centre than Besòs – and the advantage of restoring an emblematic but little known place for the city, the hill both nearby and forbidden, from where Barcelona had been controlled by the Bourbons.

Puig's idea was supported by the Fomento Nacional do Trabalho, through its director Francesc d'Assís Más, and in 1913 a mixed commission was created, consisting of Francesc Cambó, Joan Pich i Pon and Puig i Cadafalch, which opted for Montjuïc. The decision meant support for

condicionantes únicos para o projeto da exposição: o desenvolvimento de uma exposição desse porte num sítio em encosta, numa montanha com as características de Montjuïc. Para Busquets, essa singularidade foi provavelmente a maior atração do projeto.

O Comitê Diretor da então Exposição de Indústrias Elétricas foi criado em 1914 e Puig i Cadafalch apresentou seu projeto inicial em 1915. A intuição de Puig da natureza do sítio e suas articulações e conformação foi essencial para o lançamento do layout geral e chave em todo o processo, já que mesmo com as sucessivas mudanças introduzidas nos edifícios e espaços públicos, adjudicados a diversos projetistas, o esquema geral de implantação manteve os mesmos princípios e a clareza de estrutura morfológica e urbana.

Um dos principais nomes do Noucentisme, movimento regional que contesta e sucede ao Modernisme como hegemônico na Catalunha no início do século, Puig i Cadafalch foi o responsável pelo partido urbanístico, pela definição morfológica geral da exposição, e por uma série de peças urbanas. O partido é claro, revelando domínio dos procedimentos do urbanismo francês de origem Beaux-Arts e influências que vão do City Beautiful a Otto Wagner em Viena. Seguindo Jausse, lançou seu eixo principal, a Gran Avenida que, a partir do centro da rotonda da atual Plaça d'Espanya (entre a Gran Via e Parallel-Conde del Asalto), definiu uma forte linha diretriz do norte em direção à montanha. Conformou a praça com a colunata e exedra, formando uma fachada imponente e regrada para os edifícios da exposição. De acordo com os princípios do Urbanisme Parlant da SFU, a partir da Gran Avenida os edifícios principais foram dispostos simetricamente em um sistema de terraços moldando o lado da encosta; ao final do eixo postou um edifício monumental com um grande domo para coroar o conjunto. Entre os terraços e paralelo às curvas de nível, um eixo transversal permitia aproximação lateral ao topo da montanha, onde dispôs de forma mais pitoresca os dois outros setores da Exposição: o primeiro no centro da colina, ocupado por jardins, pavilhões isolados e equipamentos, onde se destaca o Estádio, e o segundo na encosta sul, na área de Miramar, a meia encosta sobre o porto.

O paisagismo geral da exposição e o projeto dos jardins foram entregues a Jean-Claude-Nicolas Forestier, já consagrado pelo sucesso do Parque Maria Luisa em Sevilha. Para completar o projeto, três grupos de arquitetos foram convidados para desenvolver suas partes: Puig i Cadafalch e Guillem Busquets desenharam o entorno da Plaça d'Espanya e a Gran Avenida, onde a Exposição Geral Espanhola teria lugar; Manuel Vega e Lluís Domènech i Montaner receberam o centro para a

Barcelona's future westward development, but at the same time included unique constraints for the exposition project: the development of an exposition of this scale on a sloping site on a mountain with the characteristics of Montjuïc. That particular element was probably the project's greatest attraction for Busquets.

The Management Committee of the then Exposition of Electrical Industries was created in 1914 and Puig i Cadafalch presented his initial project in 1915. Puig's understanding of the nature of the site and its articulations and structure was essential for the overall layout and key throughout the whole process, since even with the successive changes introduced through buildings and public spaces awarded to different designers, the design of the overall layout retained the same principles and clarity of morphological and urban structure.

One of the key names of Noucentisme, the regional movement that challenges and succeeds Modernisme to become the prevailing style at the start of the century, Puig i Cadafalch was responsible for the urbanism parti, the overall definition of the morphology of the exposition and a series of urban projects. The parti is clear and reveals a mastery of French Beaux-Arts urbanism procedures and influences ranging from the City Beautiful to Otto Wagner in Vienna. Following Jausse, its main axis, the Gran Avenida, runs from the centre of the circus of the current Plaça d'Espanya (between the Gran Via and Parallel-Conde del Asalto), defining a strong directing line from the north towards the mountain. The square was configured with a colonnade and exedra, forming an imposing facade and laid out for the exposition buildings. According to the principles of the SFU's Urbanisme Parlant, the main buildings were arranged symmetrically from the Gran Avenida in a system of terraces framing the side of the slope; at the end of the axis a monumental building with a large dome was placed to crown the group. Between the terraces and parallel to the contour lines, a transversal axis offered a side approach to the top of the mountain, where the other two sectors of the Exposition were arranged more picturesquely: the first in the middle of the hill, occupied by gardens, isolated pavilions and facilities, with an emphasis on the Stadium, and the second on the southern bank, in the area of the Miramar on the slope overlooking the port.

The general landscaping and exposition gardens were handed to Jean-Claude-Nicolas Forestier, already acclaimed for the success of Parque Maria Luisa in Seville. To complete the project, three groups of architects were invited to develop their three parts: Puig i Cadafalch and Guillem Busquets designed the area around the Plaça d'Espanya and the Gran Avenida, where the General

Exposição das Indústrias Elétricas; e finalmente Augusto Font e Enric Sagnier ficaram responsáveis pelo setor de Miramar. Busquets diz que a coordenação dos três projetos foi mínima, e o monitoramento de seu desenvolvimento quase inexistente. Os traços comuns eram assegurados apenas pelo esquema de implantação geral de Puig i Cadafalch, e pelo paisagismo de Forestier. A construção iniciou em 1917 sob a direção do engenheiro Marià Rubio i Bellver, com previsão de conclusão para 1919. Porém, com um ritmo de trabalhos muito lento e direção errática, a data foi adiada para 1923, quando os eventos políticos também ajudaram para mudar o rumo da exposição.

Com a Espanha fora da I Guerra Mundial, sua indústria acabou beneficiada por um *boom* de crescimento artificial, gerando uma forte dinâmica especialmente em Barcelona, maior pólo industrial, mas com o afloramento de sérios conflitos sociais e sindicais. Depois do desastre do Marrocos em 1921, a ditadura de Primo de Rivera foi imposta com a aprovação do Rei e apoio dos setores conservadores, inclusive da Catalunha. O general Primo de Rivera introduziu mudanças políticas drásticas, reduzindo a margem de autonomia conquistada pela Catalunha desde o final do século XIX. A Mancomunitat de Catalunya foi dissolvida e a construção da feira parou até 1925, quando a burguesia industrial catalã fez um pacto com o ditador sobre sua finalização⁷, remarcada para 1929 juntamente com a Exposição Ibero-Americana de Sevilha.

Finalmente, dez dias depois de Sevilha, na presença dos mesmos Primo de Rivera, Alfonso XIII e Victoria Eugenia, e cerca de duzentas mil pessoas, foi inaugurada em 19 de maio de 1929 a Exposição Internacional de Barcelona, sob o tema “Indústria, Arte e Esporte”. Barcelona atingia um milhão de habitantes, credenciando-se como uma metrópole regional européia.

A MARCA DE JEAN-CLAUDE-NICOLAS FORESTIER

A implantação e os jardins das duas exposições trazem em comum a marca inconfundível do paisagista francês Jean-Claude-Nicolas Forestier. Não é uma coincidência. Nos anos 1910, quando é chamado à Sevilha para projetar o Parque Maria Luisa, núcleo inicial da exposição, Forestier já era o mais prestigiado paisagista europeu e um dos profissionais de ponta na difusão das ideias da Société Française des Urbanistes SFU, que ajudou a fundar em 1911 com Henri Prost, Eugène Hénard, Leon Jaussely e Agache.

Conhecido como urbanista em função de sua participação na SFU, Forestier estudou na École Polytechnique e formou-se engenheiro na École Forestière de Nancy (1885). Já em 1887, ingressa como paisagista no serviço autônomo dos passeios e plantações da cidade de Paris,

Spanish Exposition would be positioned; Manuel Vega and Lluís Domènech i Montaner were given the central part for the Exposition of Electrical Industries; and Augusto Font and Enric Sagnier were responsible for the Miramar sector. Busquets states that coordination of the three projects was minimal, and monitoring of their development practically non-existent. The common features were only ensured by Puig i Cadafalch’s overall plan and Forestier’s landscaping. Construction began in 1917 under the direction of engineer Marià Rubio i Bellver, with completion predicted for 1919. However, the slow rhythm of the work and erratic direction led to the date being postponed to 1923, when political events also contributed to changing the course of the exposition.

With Spain left out of World War I, its industry benefited from a boom of artificial growth, generating a strong dynamic force, especially in Barcelona, the biggest industrial hub, but with outbreaks of serious social and union conflicts. After the Moroccan disaster of 1921, Primo de Rivera’s dictatorship was imposed with approval of the king and the support of conservative sectors, including Catalonia. General Primo de Rivera introduced drastic political changes, reducing the degree of autonomy won by Catalonia since the end of the 19th century. The Mancomunitat de Catalunya was dissolved and construction of the Exposition halted until 1925, when the Catalan industrial bourgeoisie reached an accord with the dictator for its completion⁷, rearranged for 1929, together with the Ibero-American Exposition in Seville.

Finally, ten days after Seville, and in the presence of the same Primo de Rivera, Alfonso XIII and Victoria Eugenia, and around 200,000 people, the Barcelona International Exposition was opened on May 19, 1929, with a theme of “Industry, Art and Sport”. The population of Barcelona reached one million and the city was established as a European regional metropolis.

THE IMPRINT OF JEAN-CLAUDE-NICOLAS FORESTIER

The arrangement of the gardens at the two expositions had the common unmistakable imprint of the French landscapist Jean-Claude-Nicolas Forestier. It is no coincidence. In the 1910s, when he is called to Seville to design the Parque Maria Luisa, the initial core of the exposition, Forestier was already one of the most respected European landscapists and one of the top professionals spreading the ideas of the Société Française des Urbanistes (SFU), which he helped to found in 1911 with Henri Prost, Eugène Hénard, Leon Jaussely and Agache.

Recognised as an urbanist due to his involvement with the SFU, Forestier studied at the École Polytechnique and graduated in engineering from the École Forestière de

como assistente de Adolphe Alphand, à época diretor dos trabalhos da Exposição Universal de Paris de 1889. Permanece vinculado ao Service até sua aposentadoria quarenta anos depois, atuando como conservador do Bois de Vincennes (1889), do Bois de Boulogne e depois de todo o setor oeste das "Promenades de Paris" (1898)⁸. Por este duradouro vínculo, Forestier é normalmente associado ao paisagismo e urbanismo "burguês" formal da linha de Haussmann e Alphand. Nada mais simplificador; se ele mantém de Haussmann a ideia do embelezamento através de grandes projetos na escala da cidade e o conceito de sistema, e de Alphand o rigor e o método do Service des Promenades, é no "Park Movement" americano e especialmente nos "Park Systems" de Frederick Law Olmsted que Forestier vai basear suas ideias sobre o papel dos sistemas de parques e a hierarquia dos espaços abertos nas grandes cidades, desenvolvidas na publicação de "Grandes villes et systèmes de parcs"⁹ em 1908.

Como Olmsted, Forestier imagina um sistema integrado de parques e *parkways* estruturando percursos pela cidade; cada espaço aberto cumpre papel de parada nessa promenade urbana, tributária dos conceitos higienistas de saúde por meio de atividades físicas ao ar livre. Estabelece sua classificação numa hierarquia de sete elementos (mesclando Haussmann-Alphand a Olmsted), que vai das grandes reservas regionais e unidades de paisagem aos jardins infantis, passando pelos parques suburbanos, grandes e pequenos parques urbanos e jardins de bairro, terrenos de recreação (o *playground* americano) e avenidas-promenades, adaptadas das *parkways*. Numa metodologia depois consagrada pela SFU, Forestier parte de um inventário dos espaços livres e potenciais, realiza um estudo minucioso de arquivo e de local para entender o sítio, sua articulação e pré-existências, calcula as demandas por meio do número de habitantes e densidades, e estabelece, em zonas, sua distribuição segundo princípios de repartição uniforme e potencial.

A essa abordagem global e sistêmica do projeto urbano, necessariamente de grande escala, Forestier agrega uma sensibilidade fina ao ambiente e respeito ao sítio, tanto em termos topológicos quanto topográficos, hidrológicos e botânicos. O conhecimento profundo de botânica e horticultura dos jardins de clima temperado e de transição mediterrânea, e de sua história, permite a definição das espécies mais adequadas a cada local, e a introdução de novas variedades. Em 1913, enquanto ainda trabalha no Parque Maria Luisa, Forestier é chamado pelo governador francês do Marrocos, General Liautey, para a proposição de um ambicioso programa de extensões urbanas e de espaços livres dentro do plano geral de reforma urbana coordenado pelo urbanista Henri Prost,

Nancy (1885). By 1887, he had emerged as a landscaper working on the promenades and gardens of Paris as an assistant to Adolphe Alphand, then director of works for the 1889 Paris Universal Exposition. He remained connected to the Service until his retirement forty years later, working as a conservator of the Bois de Vincennes (1889), the Bois de Boulogne and then for the whole western sector of the "Promenades de Paris" (1898)⁸. This long-lasting connection normally leads to Forestier being associated with formal "bourgeois" landscaping and urbanism along the lines of Haussmann and Alphand. It is not so simple; if he retains Haussmann's idea of beautification through major projects on the scale of the city and the idea of a system, and Alphand's rigour and method from the Service des Promenades, it is on the American "Park Movement" and particularly the "Park Systems" of Frederick Law Olmsted that Forestier will base his ideas on the systems of parks and hierarchy of open spaces in major cities, developed in the publication of "Grandes villes et systèmes de parcs"⁹ in 1908.

Like Olmsted, Forestier imagines an integrated system of parks and parkways, structuring routes through the city; each natural space or garden acts as a break in the urban promenade, arising out of the concepts of healthy living through outdoor physical activity. It fits into a hierarchy of seven elements (in a mixture of Haussmann-Alphand and Olmsted) ranging from large regional reserves and landscapes to children's playgrounds, and including suburban parks, large urban parks, small parks and neighbourhood gardens, recreation grounds (the American playground) and avenue-promenades adapted from the parkways. In a methodology later established by SFU, Forestier starts with an inventory of open and potential spaces in the city, making a detailed study of the location to understand the site, its connections and pre-existing features, calculating requirements in terms of the number of inhabitants and densities and establishing its distribution in zoning according to principles of even and possible division.

To this global and systematic approach to the necessarily large-scale urban project Forestier add a refined sensitivity to the environment and respect for the site, in topological and topographical, hydrological and botanical terms. Deep knowledge of the botany and horticulture of temperate and Mediterranean transition gardens and their history allows definition of the most suitable species for each location, and the introduction of new varieties. In 1913, while still working at the Parque Maria Luisa, Forestier is called by the French governor in Morocco, General Liautey, to propose an ambitious programme of urban expansion and open spaces within the general urban reform plan coordinated by the urbanist Henri Prost,

seu colega na fundação da SFU. Com base na definição de reservas fundiárias, proteção das medinas, da paisagem e dos jardins, articulação da cidade árabe com a cidade ocidental, e na criação de instrumentos de legislação, Forestier realiza o planejamento de um sistema de parques para Marrakech em 1913, desenha o Jardim do Sultão em Casablanca (1916), e segue trabalhando em outras cidades marroquinas até o final dos anos 20.

A compreensão, apurada no Marrocos, do jardim mediterrâneo de tradição árabe, com o papel onipresente da água, a estética geométrica simples, o caráter de jardim íntimo e fechado, o auxiliará nos jardins projetados a partir de 1913, em Sevilha (onde o Parque Maria Luisa foi inaugurado em 1914), Barcelona, Ronda e outras cidades espanholas. Nos anos 20, ainda envolvido nos projetos espanhóis e marroquinos, participa do projeto de um sistema de parques (1923) e atua como Inspetor dos Jardins para a Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris (1925), desenvolve em Buenos Aires um plano de conjunto com a proposta de um sistema de parques ao longo do rio da Prata, cuja peça principal é a Avenida Costanera, objeto de uma minuciosa *Mémoire* (1924)¹⁰ que vai servir de base ao Plan Noel de 1925. Entre 1925 e 1929, trabalha em um plano de conjunto para Havana em colaboração com arquitetos e paisagistas, também com um sistema de parques ao longo da costa, e em Lisboa na extensão norte da Avenida da Liberdade.

Assim, é como um mestre reconhecido no projeto de jardins que Forestier é chamado a Sevilha em 2 de janeiro de 1911, para colaborar como paisagista na Feira, com a atribuição de sua peça urbana-chave e núcleo inicial de implantação: o Parque Maria Luisa. O terreno era vinculado ao Palácio de San Telmo e ocupado por um jardim romântico, obra do paisagista Lecolant, antiga propriedade da Infanta Maria Luisa Fernande de Bourbon, marquesa de Montpensier, doada à cidade em 1893 para implantação de um parque. A decisão do Comitê Executivo em 1911 de respeitar a autonomia da concepção do jardim teve a vantagem de permitir a Forestier trabalhar em relativa independência dos projetos de arquitetura.

Atento às sugestões do lugar, Forestier mantém as plantações irregulares, o pequeno lago com sua ilha, e o Monte Gurugu, pequeno montículo situado em uma extremidade. Estes poucos elementos e a conformação geométrica do sítio – um paralelogramo irregular orientado NO-SE tangenciando o Guadalquivir na extremidade ocidental, com cerca de 400 metros de largura e um quilômetro de extensão, vão constituir as diretrizes de lançamento do projeto. Diferente de outros projetos contemporâneos de urbanistas da SFU, que normalmente utilizavam um eixo perspectivo e monumental central como elemento estruturador

his colleague in the foundation of SFU. Based on the definition of land reserves, protection of the medinas, landscape and gardens, connecting the Arab city with the western city, and the creation of legislative instruments, Forestier plans a system of parks for Marrakech in 1913, designs the Sultan's garden in Casablanca (1916) and continues working in other Moroccan cities until the late 1920s.

His understanding of the Mediterranean garden in the Arab tradition, refined in Morocco, with the constant role of water, a simple geometric aesthetic and the nature of the closed intimate garden, will help with the garden plans after 1913, in Seville (where the Parque Maria Luisa opened in 1914), Barcelona, Ronda and other Spanish towns. In the 1920s, while still working on the Spanish and Moroccan projects, he is involved in the planning of a system of parks (1923) and acts as Inspector of Gardens for the International Exposition of Decorative Arts in Paris (1925), and develops a plan in Buenos Aires with a proposed system of parks alongside the River Plate, whose principal feature is Avenida Costanera, the subject of a detailed *Mémoire* (1924)¹⁰, which will serve as the basis for the 1925 Plan Noel. From 1925 to 1929, he works on a joint plan for Havana in collaboration with architects and landscapers, which also has a system parks along the shore, and in Lisbon on the northern extension of Avenida da Liberdade.

So it is as a recognised master of garden design that Forestier is called to Seville on January 2, 1911 to assist in the landscaping for the Exposition, to begin work on his key and core urban project: the Parque Maria Luisa. The site was connected to the Palace of San Telmo and occupied by a romantic garden by the landscapist Lecolant, formerly owned by Infanta Maria Luisa Fernande de Bourbon, the marchioness Montpensier, and donated to the city in 1893 for the establishment of a public park. The 1911 decision of the Executive Committee to respect the autonomy of the conception of the garden had the huge advantage of allowing Forestier to work relatively independently of the architectural designs.

Alert to the features of the place, Forestier retains the irregular plantations, the small lake with its island and Monte Gurugu, the little hill at one end. These few elements and the geometric format of the site – an irregular NW-SE-positioned parallelogram at a tangent to the Guadalquivir at the western end, about 400 meters wide and one kilometre long, will form the guidelines for commencing the project. Unlike other contemporary SFU urbanism projects which normally used a central monumental and perspectival axis as a structural element for the parti¹¹, in Seville Forestier inverts the concept. He occupies the heart of the park with a large central axis of gardens formed by a

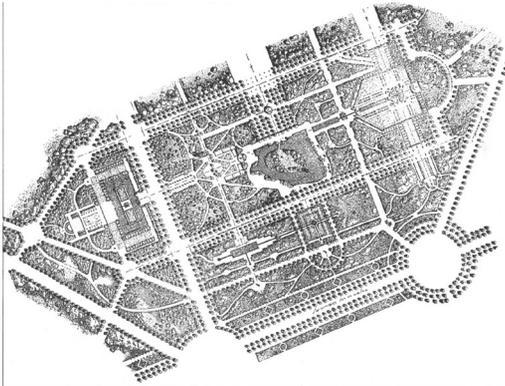
6 Parque Maria Luisa por J. C. N. Forestier, 1911.
6 Maria Luisa Park by J. C. N. Forestier, 1911.

7 Perspectiva do Parque Laribal por J. C. N. Forestier, 1915.
7 Park Laribal perspective by J. C. N. Forestier, 1915.

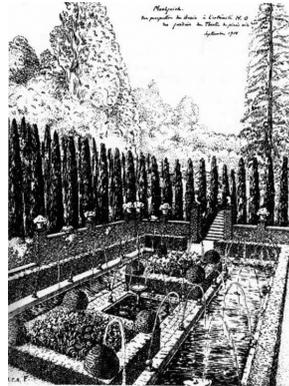
8 Parque Laribal por J. C. N. Forestier, 1915.
8 Laribal Park by J. C. N. Forestier.

9 Perspectiva do setor sul da Exposição de Sevilha, por J. C. N. Forestier, 1924.
9 Southern sector perspective of the Seville Exposition, by J. C. N. Forestier, 1924.

10 Planta do setor sul da Exposição de Sevilha, por J. C. N. Forestier, 1924.
10 Southern sector plan of the Seville Exposition, by J. C. N. Forestier, 1924.



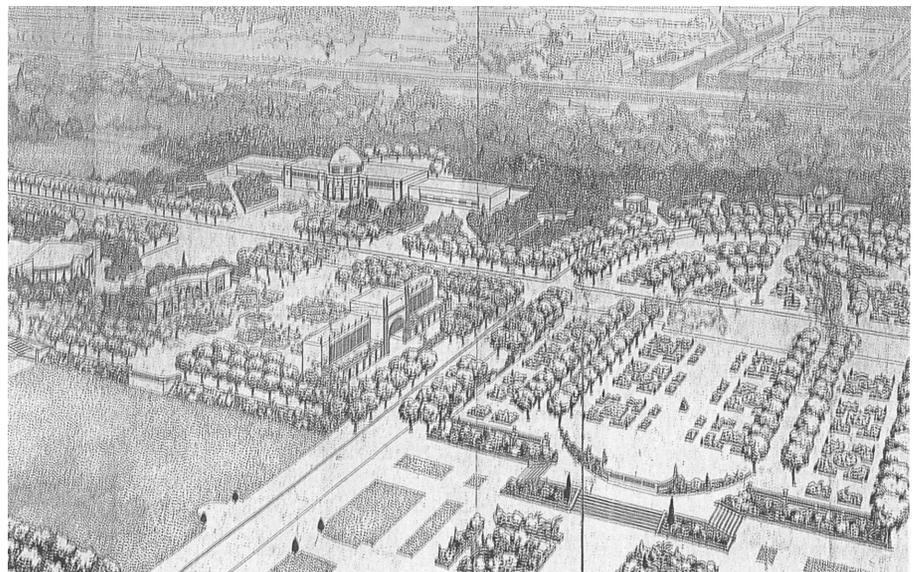
6



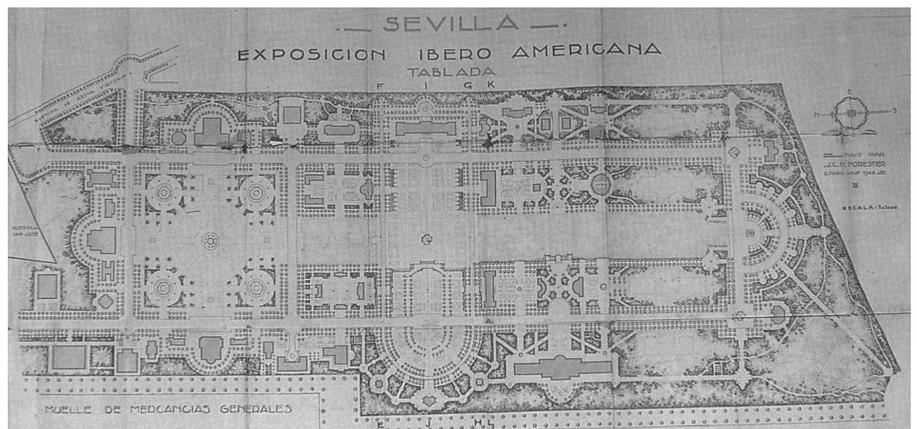
7



8



9



10

do partido¹¹, em Sevilha Forestier inverte a concepção. Ocupa o coração do parque com um grande eixo central de jardins, formado por uma série de seqüências vegetais, com espelhos d'água, fonte das rãs, fonte dos leões, ilha dos marrecos, como uma marche através de eventos sucessivos. Um sistema de alamedas paralelas principais previstas para circulação de veículos, completa lateralmente esta perspectiva e estrutura o conjunto, como um retângulo inscrito na figura do parque. Em outro estrato, complementar, um sistema de alamedas secundárias para pedestres irriga o conjunto. O relevo praticamente plano do terreno leva Forestier a buscar a surpresa pelo efeito de contraste entre a geometria do traçado e a desordem aparente da vegetação, pelo rebaixamento de jardins e espelhos em relação aos passeios, pelo uso de bordas com sebes, trazendo dos jardins árabes a forma variada de fechar e conduzir as visuais.

Paisagista da tradição francesa, Forestier trabalha com vasto repertório de referências européias eruditas, às quais agrega referências locais dos jardins espanhóis e andaluzes: traz soluções no jardim do Retiro em Madrid e de La Isla em Aranjuez, visita os jardins do Alcazar, do Alhambra e do Gêneralife em Granada (seus registros nos *carnets de dessins* revelam percepção, sensibilidade e destreza), e inúmeros jardins privados de casas em Sevilha e Granada. A partir do encargo no Marrocos, incorpora o jardim árabe às suas pesquisas. Sua inovação em Sevilha consiste em adaptar o jardim privado de tradição árabe ao uso público, sem tirar sua essência. O Parque Maria Luisa torna-se uma extraordinária fusão entre o movimento pendular da promenade européia, o acolhimento do pátio oriental e o romantismo do jardim paysager pitoresco¹².

Forestier incorpora no projeto dos jardins a cerâmica local – o azulejo andaluz –, lança mão de rosas e do aporte de um número considerável de espécies de árvores, de arbustos e de flores do mediterrâneo ocidental. Encantado com o caráter íntimo do jardim-pátio árabe, introduz o conceito de *cabinet de verdure* (recinto circunscrito por verde) como elemento de composição, ilustrado em seus *carnets de dessins* , e resgata a laranjeira como árvore ornamental e sensorial¹³. A partir do Parque, os sevilhanos vão adotá-la como árvore oficial da cidade. Não satisfeitos com esta profusão de elementos, o comitê decide criar recintos ajardinados com bustos em homenagem a sevilhanos ilustres; por sugestão de Anibal Gonzalez, agrega-se uma biblioteca e bancos, surgindo a glorieta, espécie de *folie* cultural tipicamente sevilhana, primeiro espalhada pelo parque e depois por toda a exposição.

O Parque Maria Luisa foi inaugurado em 1914 e conhece um sucesso imediato e total: “il fait pâlir tous les autres jardins d'Europe”¹⁴, declara o pintor Sorolla. A

series of plant sequences with reflecting pools, frog fountain, lion fountain, duck island, in a marche of successive events. A system of parallel main avenues for vehicular traffic completes the view from the side and structures the group as a rectangle inscribed in the figure of the park. On another complementary level, a system of secondary avenues for pedestrians feeds the group. The almost flat relief of the terrain leads Forestier to seek surprise through the effect of contrast between the geometry of the layout and the apparent disorder of the vegetation, by lowering gardens and pools in relation to the paths through the use of hedge borders, introducing from Arab gardens the varied ways of closing and directing views.

As a landscapist in the French tradition, Forestier works with a huge repertoire of classical European references, to which he adds local references from Spanish and Andalusian gardens, introducing solutions from the Retiro garden in Madrid and La Isla in Aranjuez, visiting the Alcazar gardens of the Alhambra and Gêneralife in Granada (his notes in his *carnets de dessins* display perception, sensitivity and skill), and numerous private gardens at houses in Seville and Granada. After his work in Morocco, he incorporates the Arab garden into his research. The innovation in Seville consists of adapting the traditional Arab private garden to public use without changing its essence. The Parque Maria Luisa thus becomes an extraordinary fusion of the pendulous movement of the European promenade, the shelter of the eastern courtyard and the romanticism of the picturesque paysager garden¹².

Forestier incorporates local ceramics – Andalusian tiles – into the garden designs, makes use of roses and brings in a considerable number of species of trees, shrubs and flowers from the western Mediterranean. Enchanted by the intimate nature of the Arab garden-courtyard, he introduces the concept of *cabinet de verdure* (an enclosure encircled by greenery) as a compositional element, illustrated in his *carnets de dessins* , and revives the orange tree as an ornamental and sensory tree¹³. After the Parque, the Sevillians will adopt it as the official tree of the city. Not satisfied with this profusion of elements, the committee decides to create garden enclosures with busts in homage to illustrious Sevillians; on the suggestion of Anibal Gonzalez, a library and seating is added, suggesting the glorieta, a kind of typically Sevillian cultural folly, first scattered through the park and then throughout the whole exposition.

The Parque Maria Luisa opened in 1914 to immediate and complete success: “il fait pâlir tous les autres jardins d'Europe”¹⁴, declares the painter Sorolla. Following his work in Seville, Forestier receives important commissions in Spain, both private, like the Casa del Rey Moro in Ronda (1912), the Palacio de Liria in Madrid (1916), Valdenoja

partir de seu trabalho em Sevilha Forestier passa a obter importantes encargos na Espanha, privados como a Casa del Rey Moro em Ronda (1912), o Palacio de Liria em Madrid (1916), Valdenoja (1917), La Magdalena em Santander (1917), os jardins do Marques de Aelle, de Ferrer Güel, ou públicos como o Parque da Ciudadela e de Guinardó em Barcelona, e sobretudo o paisagismo do sítio da Exposição Internacional de 1929.

Em 1915 Forestier foi convidado pela cidade para o projeto do Parque de Montjuïc como parte de seu trabalho de coordenação do paisagismo para a Exposição. O Parque já era previsto no Plano Cerdà e no Plano de Enlaces de Jaussey, nesse inclusive com sugestões de desenho. Ao contrário de Sevilha, onde trabalha só e depois em coordenação nem sempre fácil com Gonzalez, em Barcelona Forestier incorpora colaboração local, e o trabalho de equipe com Nicolau Rubió i Tudurí foi decisivo. Rubió iniciou como aprendiz de Forestier, e sua colaboração e proximidade permitiu o aporte de novas bases e componentes, especificamente Catalães, ao tema geral do jardim mediterrâneo, obsessão do paisagista francês. O trabalho procurava combinar o uso da vegetação e dos acidentes existente com a introdução de novas espécies, numa espetacular adaptação à topografia; minimizava os muros de arrimo e as diferenças de nível, consideráveis no sítio, buscando valorizar as perspectivas urbanas e relações com as edificações e o urbanismo da exposição, num desenho unitário e fluido, articulando os distintos setores.

O trabalho da dupla em Montjuïc pode ser descrito como o projeto de parques dentro de um parque. A topografia irregular da montanha e a existência de importantes pedreiras, ravinas e nascentes sugeriam a divisão do conjunto em partes com cadência e conteúdos próprios. Forestier projeta uma seqüência de jardins, distribuídos pela montanha e suas encostas: foram zoneados e projetados o Parque Larribal, Passeig de Santa Madrona, conjunto da Font del Gat, os jardins Amargós com seu Teatro Grego depois executado por Ramon Reventos, e o jardim de Miramar em terraços até o porto.

Em Barcelona, Forestier vai exercitar a aplicação, em contexto único, de seu vasto repertório de elementos de composição e elementos de paisagismo, já demonstrados com adaptações ao caráter do jardim árabe em Sevilha: espelhos d'água, fontes, muros, canteiros, *parterres*, treliças, pérgolas, recintos verdes, bancos, postes, vasos e sebes, depois codificados em seu compêndio "Jardins, carnets de dessins et de plans"¹⁵ de 1920, são arranjados e compostos com maestria, erudição e perfeita adaptação ao espírito do lugar, recriando uma verdadeira enciclopédia do jardim público ao ar livre que, como no Parque Maria Luisa, causa encantamento até hoje.

(1917), La Magdalena in Santander (1917), the gardens of Marques de Aelle, Ferrer Güel; and public, like the Ciudadela park and Guinardó in Barcelona, and especially the landscaping of the 1929 International Exposition site.

In 1915 Forestier was invited to the city for the Parque de Montjuïc project as part of his work coordinating the landscaping for the Exposition. The Parque had already been envisaged in the Cerdà Plan and the Jaussey Plano de Enlaces, which included design suggestions. Unlike Seville, where he works alone and then in not always easy coordination with Gonzalez, in Barcelona Forestier incorporates local collaboration, and the teamwork with Nicolau Rubió i Tudurí was decisive. Rubió began as Forestier's apprentice, and his collaboration and proximity allowed for incorporation of new bases and components, specifically Catalan, into the general theme of the Mediterranean garden with which the Frenchman was obsessed. The work sought to combine the use of existing vegetation and features with the introduction of new species in spectacular adaptation to the topography; it minimised retaining walls and the site's considerable differences of level, seeking to value urban perspectives and relationships with the exposition buildings and urbanism, in a unitary and fluid design connecting the different sectors.

The pair's work in Montjuïc can be described as a parks project inside a park. The irregular topography of the mountain and the existence of important quarries, gullies and springs suggested dividing up the whole into parts with their own cadences and content. Forestier plans a sequence of gardens spread across the mountain and its slopes, zoning and planning the Parque Larribal, Passeig de Santa Madrona, the Font del Gat group, the Amargós gardens with their Greek Theatre later carried out by Ramon Reventos, and the Miramar garden in terraces towards the port.

In Barcelona, Forestier will demonstrate in a single context his vast repertoire of elements of composition and landscaping, already seen with adaptations to the character of the Arab garden in Seville: reflecting pools, fountains, walls, flowerbeds, *parterres*, trellises, pergolas, green enclosures, benches, posts, pots and hedges, later systematized in his 1920 manual "Jardins, carnets de dessins et de plans"¹⁵, are masterfully and learnedly arranged and perfectly adapted to the spirit of the place, recreating a genuine open-air encyclopaedia of the public garden which, like the Parque Maria Luisa, is still enchanting to this day.

Forestier's influence on Barcelona goes much further than the gardens. He plays another role here characteristic of the SFU method, disseminating and transferring ideas and seeking constant support through persuasion, in

A influência de Forestier em Barcelona vai muito além dos jardins. Ali ele exercita outra característica do método da SFU, a difusão e transferência de ideias e a busca permanente da adesão pelo convencimento, em conferências, palestras, artigos e nas minuciosas *Mémoires* de seus projetos. Seus projetos e o ensino na Escola de Botânica, fundada por ele, alimentam os debates sobre o planejamento e a extensão da cidade, e produzem seguidores. Por sua sugestão, a direção de parques e jardins foi criada em 1917, e entregue a Rubió i Tundurí, que inicia o plano de um sistema integrado de parques com base nas ideias desenvolvidas em “Grandes villes et systèmes de parcs”. Sua atuação também se fez sentir em outros jardins da cidade, como a Plaça d’Armes no Parque da Ciutadella e nos parques Guinardó; Rubió também interveio nos dois projetos antes de tornar-se o projetista principal, com uma equipe de assistentes, do Parque Pedralbes, do Parque Turó e da atual Plaça Francesc Macià, primeiros elementos de seu sistema de parques. Busquets salienta que estes eventos marcaram o início da introdução de um sistema integrado de espaços abertos na cidade.

Sylvie Assassin lembra que Forestier chega à Espanha no auge da exaltação regionalista, e percebe com sensibilidade o desejo de identidade regional como parte essencial da demanda de seus contratantes. No Parque Maria Luisa e em Montjuïc, Forestier consegue captar a essência do “espírito do lugar” e adaptar os sistemas tradicionais e regionais às necessidades contemporâneas. Para ela, é exatamente este sentimento de familiar e de moderno que o torna tão convincente em Sevilha como em Barcelona¹⁶. Num, responde a uma tradição ambiental fortemente ancorada na Andaluzia; no outro, incorpora as pesquisas sobre a “mediterraneidade” tão caras ao Noucentisme catalão. Os dois parques tornam-se rapidamente exemplares, e a tradição recuperada do jardim hispano-árabe e do jardim mediterrâneo passa a fazer escola no país.

SEVILHANA

O concurso para o plano urbanístico da exposição de Sevilha foi lançado enquanto Forestier estabelece o desenho do Parque Maria Luisa, e mesmo que este comande o terreno afetado à exposição, sua organização escapa aos concorrentes. Arquiteto de formação eclética e gosto regionalista, Gonzalez parece embaraçado com este condicionamento nos primeiros projetos em 1912 e 1913. Seu plano é pitoresco, com os pavilhões agrupados em cinco zonas em torno de espaços públicos, implantados em cuidadosa desordem entre a vegetação nos terrenos de acomodação entre o parque e a malha vizinha; o traçado de Forestier para o parque é simples, cartesiano e ortogonal. Aos poucos, entretanto, os dois são forçados a

conferências, lectures, articles and the detailed *Mémoires* of his projects. His teaching and projects at the Botanical School he founded fed discussion about the planning and extension of the city and created followers. The board of parks and gardens was created on his suggestion in 1917, and handed to Rubió i Tundurí, who began planning an integrated park system based on the ideas developed in “Grandes villes et systèmes de parcs”. His actions also made themselves felt in other gardens in the city, such as the Plaça d’Armes in the Parc de la Ciutadella and the Guinardó; Rubió was also involved in the two projects before becoming the principal designer, with a team of assistants, of the Parc de Pedralbes, the Parc del Turó and the present Plaça Francesc Macià, the first elements in his park system. Busquets emphasises that these events marked the start of an integrated system of open spaces in the city.

Sylvie Assassin reminds us that Forestier arrives in Spain at the peak of regionalist frenzy, and sensitively recognises the desire for regional identity as an essential part of the requirements of his commissioners. In the Parque Maria Luisa and Montjuïc, Forestier manages to capture the essence of the “spirit of the place” and adapt traditional and regional systems to contemporary requirements. It is precisely that feeling of the familiar and the modern that makes him so convincing in Seville and Barcelona, she finds¹⁶. In one, he responds to an environmental tradition firmly rooted in Andalusia; in the other, he incorporates research into “mediterraneanness” so dear to the Catalan Noucentisme. The two parks swiftly become exemplars, and the restored tradition of the Hispano-Arab garden and the Mediterranean garden become the country’s choice.

SEVILLIAN

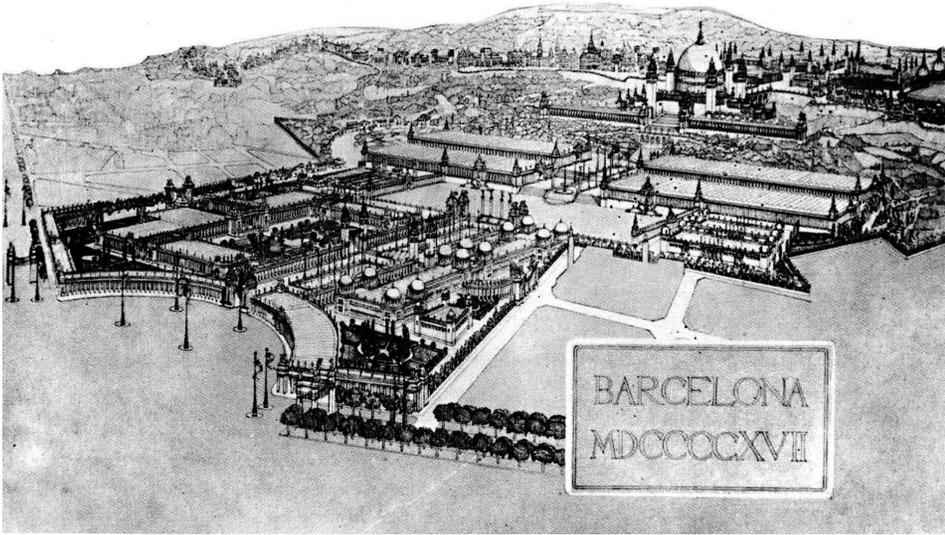
The competition for the urbanism plan for the Seville exposition was launched while Forestier was establishing the design for the Parque Maria Luisa, and even though it controls the terrain affecting the exposition, its organisation falls to the competition entrants. As an architect with an eclectic background and regionalist taste, Gonzalez seems constrained by the effect this has on the first projects in 1912 and 1913. His plan is picturesque, with pavilions grouped into five zones around public spaces, arranged in careful disarray among the vegetation of the sites between the park and the neighbouring fabric; Forestier’s outline for the park is simple, rational and orthogonal. Gradually the pair are forced into a pendulous play of compromise through successive operations of articulation and accommodation between landscaping, urbanism and buildings, which allows Sylvie Assassin to speak of a “duo Forestier/Anibal Gonzalez”¹⁷ in the credit for the exposition arrangement.

11 Perspectiva da implantação da Exposição de Barcelona, J.Puig i Cadafalch, 1915.

11 Perspective of site plan of the Exposition of Barcelona, J.Puig i Cadafalch, 1915.

12 Palácio Nacional, Pedro de Cendoya. Barcelona 1929.

12 National Palace of Peter Cendoya. Barcelona 1929.



11



um jogo pendular de compromisso, através de sucessivas operações de articulação e complementação entre paisagismo, urbanismo e edificações, o que permite a Sylvie Assassin falar de um “duo Forestier/Anibal Gonzalez”¹⁷ no crédito pela implantação da exposição.

É em torno do parque que Anibal Gonzalez, vai dispor seus edifícios. Pouco a pouco ele simplifica seu plano realizando três grupos de edifícios que se apóiam no traçado geométrico de Forestier, levando-o a prolongar as linhas e respeitar os paralelismos, atentando para os limites e as conexões, e ocupando as bordas. O método e a falta de coordenação acabam gerando espaços residuais entre os prédios e os jardins; Gonzalez vai procurar resolvê-los agrupando partes do programa em peças unitárias. Na primeira, define o limite sudeste do parque com uma composição transversal ao eixo do parque, a Plaza de America, com palácios em três lados e o outro aberto ao Passeio e Jardins de Las Delicias e ao rio. O Palácio das Artes Decorativas fecha a perspectiva de uma das alamedas principais do parque, espelhado pelo Pavilhão de Belas Artes no outro lado da praça. Discípulo de Cesar Daly, Gonzalez acredita que o estilo deve refletir o caráter, derivado do programa; conforme os princípios do ecletismo tipológico, os três edifícios recebem estilos emblemáticos da construção da identidade nacional: mudéjar (exuberância) no Palácio das Artes Decorativas, gótico (nobreza) no Pavilhão Real, e plateresco (sobriedade) no Palácio de Belas Artes.

Anibal Gonzalez finaliza a Plaza de America e Forestier desenha, em 1915, a junção da praça e do parque. A extremidade nordeste é planejada em 1913 inicialmente com uma série de construções separadas, alinhadas a uma das principais perspectivas do parque; Forestier estuda a junção com o novo espaço e recomenda a manutenção da ideia de composição unitária do parque. Confrontado, Gonzalez resolve o problema de uma maneira espetacular: projeta a Plaza de España como uma composição unitária monumental que, por sua escala e poética, torna-se um monumento-símbolo da cidade. Os edifícios são unificados em um gigantesco hemicírculo de 170 metros de diâmetro e 300 metros de boca, com um corpo central no eixo da principal alameda transversal do parque, que leva ao rio. O conjunto dá as costas ao entorno anódino e resolve à maneira de “poché” a difícil acomodação geométrica entre a regularidade do parque e a irregularidade das bordas.

As duas pontas com a Escola Industrial de Artes e Ofícios e o Museu do Livro são marcadas por torres de oitenta metros, que rivalizam com La Giralda, próxima e visível a norte. Edifício e espaço aberto são concebidos como um complexo articulado de lugares e canais de

Anibal Gonzalez will position his buildings around the park. He gradually simplifies his plan into three groups of buildings based on Forestier’s geometric outline, leading him to extend the lines and respect the parallelism, paying attention to the boundaries and connections and occupying the edges. The method and lack of coordination leads to residual spaces being left between the buildings and the gardens; Gonzalez will seek to resolve these by grouping parts of the programme into individual features. In the first, he defines the south-eastern boundary of the park with the transversal composition of the park axis, Plaza de America, with palaces on three sides and the other open to the promenade and the gardens of Las Delicias and the River. The Palace of Decorative Arts closes the perspective of one of the park’s main avenues, mirrored by the Pavilion of Fine Arts on the other side of the square. A follower of Cesar Daly, Gonzalez believes that style has to reflect character, derived from the programme; according to the principles of eclecticism, the three buildings are given styles emblematic of the construction of national identity: Mudéjar (exuberance) in the Place of Decorative Arts, gothic (nobility) in the Royal Pavilion and plateresque (sobriety) in the Palace of Fine Arts.

Anibal Gonzalez finalizes the Plaza de America and in 1915 Forestier designs the junction of the square and the park. The north-eastern edge is planned in 1913 initially with a series of separate buildings aligned with one of the main perspectives of the park; Forestier studies the junction with the new space and recommends maintaining the idea of the overall composition of the park. Faced with this, Gonzalez resolves the problem in a spectacular way: he designs the Plaza de España as an overall monumental composition whose scale and poetry makes into a monument-symbol of the city. The buildings are unified into a gigantic semicircle of 170 metres by 300 metres, with its central body on the axis of the park’s main transverse avenue leading to the River. The group turns its back on the nondescript surroundings and resolves in a “poché” manner the difficult geometric accommodation between the regularity of the park and the irregularity of the edges.

The two points with the Industrial School of Arts and Crafts and the Museum of the Book are marked by eighty-metre towers rivalling La Giralda, visible nearby to the north. Building and open space are conceived as an articulated complex of places and channels of movement; the routes are concentric, by water, uncovered or covered in galleries and colonnades, or frontal, by bridges over the concentric channel towards the portico of the central body, or in the two entrances, Navarra and Aragon. For his main composition, Gonzalez envisages the triumph of regionalist eclecticism in a surprising mixture of Arab and

movimento; os percursos são concêntricos, por água, descobertos ou cobertos em galerias e colunatas, ou frontais, por pontes sobre o canal concêntrico em direção do pórtico no corpo central, ou nas duas portas, de Navarra e de Aragón. Para sua principal composição, Gonzalez prevê o triunfo do ecletismo regionalista, numa mistura surpreendente de estilos árabe e renascentista, com referências à arquitetura italiana, ao plateresco, ao churrigueresco e citações de diversos edifícios históricos espanhóis.

Os pavilhões nacionais se distribuem em três setores nas bordas do parque. Os primeiros países confirmados recebem os melhores terrenos: o Brasil e o México estão no perímetro principal, ao lado da Plaza de America. O Pavilhão de Portugal e o Cassino de Sevilha (Pavilhão da Andaluzia) ocupam os flancos do acesso principal da exposição; no setor noroeste estão os pavilhões do Peru, do Chile, do Uruguai e os três dos Estados Unidos; a sudoeste, no triângulo do Jardines de Las Delicias, os pavilhões da Guatemala, Venezuela, Argentina e Colômbia, mais o Marrocos e a África Espanhola. Pavilhões destinados a províncias espanholas, instituições e ministérios se distribuíam meio ao acaso nas franjas entre a Plaza de España e as vias de contorno. Por recomendação expressa do comitê, os pavilhões deveriam adotar estilos nacionais ou regionais. Os pavilhões do Brasil (Paulo Bernardes Bastos), Argentina (Martin Noel), Chile (Juan Martinez Gutierrez) e Uruguai (Mauricio Cravotto) adotaram o neo-colonial, os Estados Unidos o California Mission (William Templeton Johnson), os demais estilos pré-colombianos com referências tolteca (México, de Manuel Amabilis), inca (Peru, de Manuel Piqueras Cotoli), e outros sincretismos hispano-americanos (Colômbia, Venezuela e Guatemala, por arquitetos espanhóis) ou reconstruções de prédios nacionais (Santo Domingo e Cuba)¹⁸.

Os pavilhões com as instalações comerciais, industriais e das regiões, as atrações e instalações recreativas e esportivas, e o novo bairro de Heliópolis, compunham o setor sul, do outro lado do Paseo de Las Delicias e sua continuação, Avenida Reina Victoria, numa área triangular entre esta, a corta da Tablada e o rio Guadaira. Em março de 1924, envolvido com os projetos para Buenos Aires, Havana e com a supervisão dos jardins da Exposição das Artes Decorativas de Paris, Forestier é novamente convidado para intervir sobre o projeto básico de Anibal Gonzalez. Seis meses depois entrega o ambicioso plano de conjunto e uma série de perspectivas para o setor. Com a ditadura de Primo de Rivera (hostil a qualquer influência francesa), perde apoio e abandona o contrato, da mesma forma que em Barcelona. Anibal Gonzalez apresenta um plano definitivo para a implantação geral da exposição, aproveitando o traçado de

renaissance styles, with references to Italian architecture, the plateresque, the Churrigueresque and references to various historic Spanish buildings.

The national pavilions are arranged in groups in three sectors at the edges of the park. The first countries to confirm receive the best sites: Brazil and Mexico are on the main perimeter next to the Plaza de America. The Portuguese Pavilion and the Seville casino (The Andalusian Pavilion) occupy flanks to the main access to the exposition; the north-eastern sector has the Peruvian, Chilean, and Uruguayan pavilions and three from the United States; to the southeast, in the triangle of Las Delicias gardens, are the Guatemalan, Venezuelan Argentine and Colombian pavilions, together with Morocco and Spanish Africa. Pavilions for the Spanish provinces, institutions and ministries are arranged randomly on the fringes between the Plaza de España and the boundary roads. On the express recommendation of the committee, the pavilions have to adopt national or regional styles. The pavilions of Brazil (Paulo Bernardes Bastos), Argentina (Martin Noel), Chile (Juan Martinez Gutierrez) and Uruguay (Mauricio Cravotto) adopt a neo-colonial style, the United States the California Mission (William Templeton Johnson), the others are pre-Columbian styles with Tolteca (Mexico, by Manuel Amabilis) and Inca (Peru, by Manuel Piqueras Cotoli) references, and other Hispano-American amalgamations (Colômbia, Venezuela and Guatemala, by Spanish architects) or reconstructions of national buildings (Santo Domingo and Cuba)¹⁸.

The pavilions with commercial, industrial and regional facilities, the sports and recreational attractions and facilities, and the new Heliópolis district, make up the southern sector, on the other side of the Las Delicias promenade and its continuation, Avenida Reina Victoria, in triangular area between this, the Tablada corta and the Guadaira River. In March 1924, now involved with projects for Buenos Aires, Havana and supervision of the gardens for the Exposition of decorative Arts in Paris, Forestier is once again asked to intervene in the basic project of Anibal Gonzalez. Six months later he delivers the ambitious plan for the group and a series of perspectives for the sector. Under the dictatorship of Primo de Rivera (hostile to any kind of French influence), he loses support and abandons the contract, as he does in Barcelona. Anibal Gonzalez presents a definitive plan for the general arrangement of the exposition, benefiting from Forestier's outline with some additions, which is approved in 1925. The new exposition commissioner, Cruz Conde, nominated at the end of the year, brings in other architects, contradicting the plans of Gonzalez, who resigns in July 1926. Vicente Traver y Tomas, the new chief architect, presents new plans two months later, which are reduced in

Forestier com alguns acréscimos, aprovado em outubro de 1925. O novo comissário da exposição, Cruz Conde, nomeado no final do ano, convida outros arquitetos, contraria os planos de Gonzalez e este acaba demitindo-se em julho de 1926. Vicente Traver y Tomas, novo arquiteto-chefe, apresenta dois meses depois novos planos, reduzidos em relação ao projeto aprovado, que são postos em execução, completando o conjunto da exposição tal como foi inaugurada em 1929.

O setor sul foi distribuído em três zonas principais: os pavilhões industriais e comerciais, bastante simplificados, se alinham ao longo do Canal como armazéns portuários junto aos novos cais; os pavilhões das regiões se agrupam ao redor de uma praça com uma fonte monumental; dos lados, estão os pavilhões ligados à agricultura e pecuária, um bairro mouro com a reprodução da Sidi Ali Baraca de Tetuán, o pavilhão de maquinário e um campo de pólo. A norte, o parque de atrações, e a sul um Estádio e o bairro modelo de Heliópolis.

Para abrigar os visitantes durante a exposição, a cidade prepara novos hotéis e bairros residenciais. Entre os primeiros, destaca-se o monumental Hotel Alfonso XIII (Espiau e Francisco Urcola), objeto de concurso em 1916 e construído em rebuscado estilo regionalista ao lado do Palácio de San Telmo. Entre os segundos, conforme sugestão de Forestier de completar a exposição com áreas residenciais do tipo cidade-jardim, os novos bairros de Nervion e Porvenir, projetados por Anibal Gonzalez, e de Heliopolis, no sítio da exposição. O bairro modelo de Heliopolis, concebido como cidade jardim moderna com 380 villas com jardins em quatro tipos (F. Mondrilla, 1927), servindo como residências temporárias durante a exposição e depois revendidas como habitações econômicas, acabou constituindo uma das atrações da exposição.

TRIUNFO NOUCENTISTA

A principal peça urbanística da Exposição de 1929 em Barcelona foi o grande eixo entre a Plaça d'Espanya e o Palácio Nacional. A praça ainda não estava urbanizada e era um ponto de convergência difícil para três eixos: Creu Coberta, ao longo da via medieval a partir da cidade velha; Gran Via, o grande eixo longitudinal de Cerdà, e Parallel, desenhada sobre o paralelo de Barcelona que, junto com o Carrer Conde del Asalto constituía desde o final do século um movimentado canal de atividades com teatros e atrações populares.

A praça tomou a forma de um anel compreendendo a colonata de Puig i Cadafalch no lado de Montjuïc e uma serie de edifícios em tijolos desenhados por Rubió i Tudurí como hotéis e prédios para exposições. O acesso à Gran Avenida foi marcado por duas torres quadrangulares de

relation to the approved project. These are implemented, completing the exposition group as it opened in 1929.

The southern sector was divided into three main zones: the industrial and commercial pavilions, considerably simplified, aligned along the Channel as port warehouses along the new wharf; the regional pavilions grouped around a square with a monumental fountain; to the sides, the agriculture and livestock pavilions, a Moorish district with a reproduction of Tetuán's Sidi Ali Baraca, the machinery pavilion and a polo field. To the north is the attractions park and to the south a Stadium and the model neighbourhood of Heliópolis.

The city prepares new hotels and residential districts to house visitors during the exposition. One of the first of these is the monumental Hotel Alfonso XIII (Espiau and Francisco Urcola), the subject of a 1916 competition and built in a mannered regionalist style next to the San Telmo Palace. Later projects, following Forestier's suggestion of completing the exposition with garden-city residential areas, include the new neighbourhoods of Nervion and Porvenir, designed by Anibal Gonzalez, and Heliopolis, on the exposition site. The model neighbourhood of Heliopolis, conceived as a modern garden city with four types of villas with gardens (F. Mondrilla, 1927), serving as temporary accommodation during the exposition and then resold as economy housing, become one of the exposition attractions.

THE TRIUMPH OF NOUCENTISME

The main urbanism feature of the 1929 Barcelona Exposition was the great axis between the Plaça d'Espanya and the National Palace. The square was not yet urbanised and was a difficult point of convergence of three axes: Creu Coberta, along the medieval road from the old town, Cerdà's great longitudinal axis, the Gran Via and Parallel, designed on the Barcelona parallel which, together with the Carrer Conde del Asalto had since the turn of the century formed a bustling conduit of activities, theatres and popular attractions.

The square took the shape of a ring including Puig i Cadafalch's colonnade on the Montjuïc side, and a series of brick buildings designed by Rubió i Tudurí as hotels and exhibition buildings. Access to the Gran Avenida was marked by two quadrangular brick towers as propylaea in the stile of the Campanile of San Marco in Venice. The axis was completed by the central Jujol fountain, which acted as a powerful landmark and element of organisation. The entrance to the Las Arenas bullring, the only pre-existing building, was adapted to the new gradients defined by the final urbanisation of the square. Between the square and the National Palace Puig i Cadafalch arranged two types

tijolos, propileus ao estilo do Campanille de São Marcos em Veneza. O eixo foi completado pela fonte central de Jujol, que atua como poderoso elemento de organização e marcação. A praça de touros de Las Arenas, único edifício preexistente, teve sua entrada mudada para adequação aos novos gradientes definidos pela urbanização final da praça. Entre a praça e o Palácio Nacional, Puig i Cadafalch postou dois tipos de edifícios, palácios no primeiro tramo, e dois pavilhões gêmeos dedicados a Alfonso XIII e Victoria Eugenia enquadrando a perspectiva da Gran Avenida, um em cada lado a meio caminho no poderoso eixo visual focado no Palácio Nacional.

A linguagem do complexo apresenta outras grandes similaridades, conforme nota Solà-Morales, com o projeto de "Art City" de Otto Wagner, outra influência do Noucentisme catalão¹⁹. A perspectiva geral de conjunto, do próprio Puig i Cadafalch, revela o débito aos desenhos de Wagner para a Viena Grosstadt, especialmente na Karl Platz (1909-1911), tanto quanto às perspectivas de Jules Guérin para o Plano de Chicago de Daniel Burnham.

Em 1923 a urbanização da Gran Avenida e das ruas tinha sido concluída, a terraplenagem estava pronta, e alguns edifícios bem adiantados, em especial os dois pavilhões simétricos de exposições. Os pavilhões e seus espaços intersticiais foram completados em 1925, incluindo quatro colunas alegóricas com vitórias aladas em alusão às quatro listas da bandeira da Catalunha (demolidas antes da exposição para não ferir as susceptibilidades do ditador). A retomada do trabalho nos palácios em 1925 envolveu competições públicas e comissões; dos dois lados da avenida completaram-se os edifícios principais da Feira: Palácio do Vestido, Palácio de Comunicações e Transportes e Palácio da Metalurgia, Eletricidade e Força Motriz. Ao final da avenida completou-se a Praça da Mecânica (atualmente do Universo), com a fonte luminosa de Buigas, Torre da Luz, no centro. A competição para o Palácio Nacional foi ganha por Pedro Cendoya, que desenhou um edifício monumental ao final da escadaria, baseado nos primeiros conceitos definidos por Puig.

Foi construído um total de 14 palácios ou grupos de edifícios, numa tarefa que envolveu diversos grupos de arquitetos e professores da Escola de Arquitetura. Os palácios variavam muito de tamanho (de 5.000 a 30.000 m²), de estilo e métodos construtivos, e os pavilhões eram em geral meros containers para uma série de pequenos stands; pavilhões ou pequenos edifícios de conteúdo temático estiveram presentes na exposição de 1929, mas seu papel era de complementar ou valorizar os palácios ou edifícios principais, feitos para permanecer. Representavam instituições, nações ou marcas comerciais, procurando transmitir uma mensagem publicitária direta,

of buildings, palaces in the first part and twin pavilions dedicated to Alfonso XIII and Victoria Eugenia framing the view of the Gran Avenida, one on each side and halfway along the powerful visual axis focusing on the National Palace.

The language of the complex displays other great similarities, as Solà-Morales observes, with Otto Wagner's "Art City", another influence of Catalan Noucentisme¹⁹. The overall view of the group by Puig i Cadafalch himself, reveals its debt to Wagner's designs for the Grosstadt in Vienna, especially Karl Platz (1909-1911), together with Jules Guérin's perspectives for Daniel Burnham's Plan of Chicago.

In 1923 the urbanisation of the Gran Avenida and streets had been completed. Land had been levelled and some of the buildings were in advanced stages of construction, especially the two symmetrical exposition pavilions. The pavilions and their interstices were completed in 1925, including four allegorical columns with winged victories in allusion to the four bands on the Catalan flag (demolished before the exposition so as not to offend the sensitivities of the dictator). Resumption of work on the palaces in 1925 involved public competitions and commissions; the two sides of the avenue were completed with the main exposition buildings: the Palace of Costumes, Palace of Communications and Transport, and the Palace of Metallurgy, Electricity and Locomotion. The end of the avenue was completed with the Plaza de la Mecanica (now the Plaça de l'Univers), with an illuminated fountain, the Tower of Light by Buigas, in the centre. The competition for the National Palace was won by Pedro Cendoya, who designed a monumental building at the end of the steps, based on the initial concepts defined by Puig.

In total, 14 palaces or groups of buildings were constructed in a task that involved various groups of architects and teachers from the School of Architecture. The palaces varied greatly in size (from 5,000 to 30,000m²), style and building methods, and the pavilions were generally simply containers for a series of small stands; pavilions or small buildings with thematic content were also present at the 1929 exposition, but their role was to complement or add value to the main buildings or palaces, built to last. They represented institutions, nations or commercial brands, seeking to convey direct advertising messages, and their architectural content was in many cases temporary or of little interest.

Only one pavilion stood out – the German Pavilion designed by Mies van der Rohe and known as the Barcelona Pavilion, a masterpiece of modern architecture, a small palace condensing the ideas that inspired the movement; purity of planes used to define the characteristic

e seu conteúdo arquitetônico era em muitos casos efêmero ou de escasso interesse.

Apenas um pavilhão se destacou – o Pavilhão Alemão, projetado por Mies van der Rohe e conhecido como Pavilhão de Barcelona, uma obra prima da arquitetura moderna, pequeno palácio a condensar os ideais que inspiraram o movimento: a pureza dos planos usados para definir um espaço característico do neo-plasticismo, a fluidez e a continuidade do espaço, e o uso sofisticado dos materiais. O edifício repousa sobre um pequeno pódio em travertino, próximo aos muros de um dos pavilhões de Puig, cuja massa atua como moldura neutra, de acordo com a localização escolhida pelo próprio Mies, e um mínimo de conteúdo expositivo – o edifício e sua construção proviam o tema. Os valores inovadores e a qualidade expressiva abstrata em meio a tanto figurativismo fizeram dele um edifício controverso durante a exposição. Ao redor do pavilhão e entre os grandes palácios, dezenas de pequenos edifícios de empresas lutavam por atenção: Nestlé, Hispano Suiza, Aromas de Montserrat e Codorníu apresentaram imagens diretas de seus produtos convertidas em macro-arquiteturas.

Um relato completo da exposição de 1929 deve incluir três eventos singulares e diferenciados: o Poble Espanyol, as atividades esportivas e recreativas, e a iluminação.

O Poble Espanyol foi uma das atrações principais; ainda que tivesse um precedente na Exposição de Paris 1900, em Barcelona chegou ao estado da arte. Uma área de 20.000m² foi construída sob a direção de F. Folguera e R. Reventós, com uma coleção de espaços e edifícios da arquitetura urbana espanhola, reproduzidos com espírito que vai da evocação folclórica à recriação arqueológica, dividido em seis regiões (castelhana, basco-navarra, catalão-valenciana, andaluza, aragonesa e galega). Cercado por uma muralha com portão (réplica de Ávila), destaca-se a praça central e as reproduções do campanário mudéjar de Utebo em Saragoza, os palácios do Marquês de Peñaflores em Sevilha e de Ovando Solís em Cáceres, o claustro de Sant Benet de Bages e o campanário românico de Taradell. Busquets explica seu sucesso porque, ao contrário de tantas hipóteses de colagem arquitetônica usadas apenas como cenário, o Pueblo Español foi concebido como um pequeno complexo funcional²⁰.

Outra inovação da Exposição de 1929 foi a inclusão de atividades esportivas e recreativas, tendo o esporte como um dos temas. O edifício mais emblemático era o estádio projetado por Pere Domènech i Roura, com capacidade para 62.000 espectadores (então o segundo do mundo, atrás apenas de Wembley) e as esculturas de Gargallo, um grupo equestre marcando o portão da maratona. As atividades recreativas de natureza cultural estavam representadas pelos

space of neo-plasticism, fluidity and continuity of space and sophisticated use of materials. The building rests on a small travertine podium near the walls of one of Puig's pavilions, whose mass acts as a neutral frame in accordance with the location chosen by Mies himself, and a minimum of exhibition content – the building and its construction would provide the subject matter. The innovative values and expressive abstract qualities in such figurative surroundings made it a controversial building during the exposition. Around the pavilion and between the great palaces dozens of small company buildings fought for attention: Nestlé, Hispano Suiza, Aromas de Montserrat and Codorníu presented direct images of their products converted into macro-architecture.

A full report on the 1929 exposition should include three particular events: the "Poble Espanyol" (Spanish People), the sports and recreation activities and the lighting.

The "Poble Espanyol" was one of the main attractions; although there had been a precedent at the 1900 Paris Exposition, at Barcelona it reached state of the art. A 20,000-m² area was built under the direction of F. Folguera and R. Reventós, with a collection of spaces and buildings of Spanish architecture reproduced in a spirit ranging from evocation of folk dwellings to strict archaeological re-creation, divided into six regional areas (Castilian, Basque-Navarra, Catalan-Valencian, Andalusian, Aragonese, and Galician). Surrounded by a gated wall (a replica of Ávila), featuring a central square with reproductions of the Utebo Mudéjar tower in Zaragoza, the palaces of the Marquis of Peñaflores in Seville and Ovando Solís in Cáceres, the cloister of Sant Benet de Bages and the romantic campanile of Taradell. Busquets explains that it was successful because, unlike many cases of architectural collage used just as scenery, the "Pueblo Español" was conceived as a small functional complex²⁰.

Another innovation at the 1929 Exposition was the inclusion of sport and recreation activities, with sport being one of the themes of the event. The most emblematic building was the stadium designed by Pere Domènech i Roura, with room for 62,000 spectators (then the second-largest in the world after Wembley) and sculptures by Gargallo, an equestrian group marking the marathon gateway. Cultural recreation activities were represented by the several museums, the open-air Greek Theatre amphitheatre, and the palace of Projections at the avenue entrance.

But the great landmark of the 1929 Exposition was the spectacular illumination of the buildings, fountains and public spaces, justifying the epithet "magic exposition". The project developed by the engineer Carles Buigas and Westinghouse technicians employed the same techniques used at the 1925 Paris exposition to outline the Eiffel tower

diversos museus, pelo anfiteatro ao ar livre do Teatro Grego, e pelo Palácio de Projeções na entrada da avenida.

Mas o grande marco de 1929 foi a espetacular iluminação dos edifícios, fontes e espaços públicos, justificando o epíteto de "exposição mágica". O projeto desenvolvido pelo engenheiro Carles Buigas e os técnicos da Westinghouse usou a mesma técnica utilizada em Paris na exposição de 1925 para delinear a Torre Eiffel em neon; por trás do Palácio Nacional emergiam grandes facho de luz que invertiam o contorno e as sombras do edifício, que parecia flutuar no ar. A fonte central ou mágica era feita de centenas de jatos iluminados de água com movimento controlado, e luz e imagem seguiam o ritmo da música²¹. Finalmente, por sugestão de Forestier, a Gran Avenida foi alinhada com luminárias verticais popularmente conhecidas como "asparagos", refletidas nos espelhos de água que gradualmente ascendiam a encosta do eixo central. O intenso uso noturno permitido e realçado pela iluminação, e o enorme sucesso de imagem do eixo iluminado tornaram o item obrigatório nas exposições que se seguiram, e certamente contribuíram para sua ênfase na Exposição do Centenário Farroupilha de 1935, em Porto Alegre.

EFÊMERO E PERMANÊNCIA DAS EXPOSIÇÕES

Como é a vida depois das exposições? Em Barcelona e Sevilha, foi literalmente abalroada pelo Crack da Bolsa poucos meses depois da abertura das exposições, e pela crise que se seguiu, mais forte na industrial Catalunha que na agrária e artesanal Andalusia, que acabou levando à República em 1931 e à Guerra Civil anos depois.

Para Barcelona, 1929 foi o ano da Exposição, mas foi também um tempo de grandes mudanças com a nova dinâmica sócio-econômica e política dos anos 1930. A exposição causou um impacto duradouro para o desenvolvimento urbano da cidade. As finanças municipais foram seriamente afetadas, e duramente criticadas, mas Barcelona recebeu um novo alento, a montanha de Montjuïc começou a ser usada pela população e tornou-se rapidamente insubstituível como parque urbano. Sua opressiva imagem foi apagada, ainda que o castelo somente tenha passado ao domínio da cidade nos anos 1960. Em termos de imagem, a exposição representou o apogeu do Noucentisme catalão, mas também seu canto de cisne. Os anos 1930 trouxeram o racionalismo estrutural e também a arquitetura moderna a Barcelona, com Sert e o GATCPAC, sob a influência de Le Corbusier.

Os palácios ao longo da Gran Avenida mantiveram o uso, dando início a uma vigorosa atividade de feiras comerciais que posteriormente tornou-se o uso central do conjunto da exposição, com a instituição da Fira de

in neon; behind the National palace appeared great beams of light that inverted the outlines and shadows of the building, which seemed to float on air. The central, or magic, fountain was made from hundreds of illuminated water jets with controlled movement, light and image following the rhythm of the music²¹. Finally, at Forestier's suggestion, the Gran Avenida was lined with vertical lamps, popularly known as "asparagus", reflected in the pools and gradually ascending the slope of the central axis. The extensive night-time use allowed and emphasised by the lighting, and the huge success of the illuminated axis became an essential element for subsequent expositions, and certainly contributed to emphasis on lighting at the 1935 Farroupilha Centenary Exposition in Porto Alegre.

THE EXPOSITIONS: TRANSIENCE AND PERMANENCE

What is life like after the expositions? In Barcelona and Seville it was literally shaken by the stock market crash a few months after the expositions opened and the crisis that followed, stronger in industrial Catalonia than in the agrarian and artisan Andalusia, which eventually led to the Republic in 1931 and the Civil War shortly afterwards.

For Barcelona, 1929 was the year of the Exposition, but it was also a time of major changes, with the new socio-economic and political dynamics of the 1930s. The exposition had long-lasting impact on the urban development of the city, with a positive balance: municipal finances were seriously affected and harshly criticised, but Barcelona was given new life, and Montjuïc began to be used by the population and soon became irreplaceable as an urban park. Its oppressive image was erased, although the castle only came under city control in the 1960s. In terms of image, the exposition represented the highpoint of Catalan Noucentisme, but it was also its swansong. The 1930s brought structural rationalism and modern architecture to Barcelona, with Sert, and the GATCPAC, influenced by Le Corbusier.

The palaces along the Gran Avenida remained in use, beginning a lively activity of trade fairs that later became the central use for the exposition buildings, with the establishment of the Fira de Barcelona still in the 1920s. The National Palace housed the National Museum of Catalan Art from 1934. The national, institutional and private-exhibition pavilions were demolished, with Mies's German Pavilion remaining only as a memory, a palpable absence standing like a modern phantom over the noucentiste palaces, until being rebuilt on the same site and using the same foundations in 1985-87.²²

The dynamism arising out of the organisation of the exposition infected new urban agencies, especially public bodies and institutions, committing them to urban

Barcelona ainda nos anos 1920. O Palácio Nacional passou a abrigar o Museu Nacional de Arte da Catalunha desde 1934. Os pavilhões nacionais, de instituições e expositores privados foram demolidos, permanecendo apenas a lembrança do Pavilhão Alemão de Mies, ausência concreta a assombrar como um fantasma moderno os palácios noucentistas, até ser reconstruído em 1985-87²² no mesmo lugar, usando as fundações originais.

A dinâmica decorrente da organização da exposição contagiou novos agentes urbanos, especialmente órgãos públicos e instituições, comprometendo-os na promoção de melhorias urbanas. Edifícios representativos da cidade foram remodelados ou reabilitados, como o Conselho, o Palácio da Generalitat (Conselho Provincial na época), a Capitania dos Portos, os Correios e a Estação de França. Entre os trabalhos de urbanização, o metrô foi estendido até o sítio da exposição, e o Serviço de Parques concluiu as praças Letamendi, Urquinaona e Tetuán, e a remodelagem final da Plaça de Catalunya, convertida em nó central entre a cidade velha e o Eixample, completada em 1925 a partir de um projeto de Puig i Cadafalch de 1918.

A Exposição trouxe novas perspectivas para dois grandes setores a oeste da cidade, Diagonal e Plaça d'Espanya, alçados à condição de protagonistas na Barcelona contemporânea. A consolidação da Plaça d'Espanya como nova centralidade sinalizou a expansão urbana na direção do delta do rio Llobregat e de Hospitalet, objeto de diversos projetos a partir dos anos 1930: concurso do novo porto livre em 1930, envolvendo expansão portuária e industrial a sudoeste, plano de Puig Gairalt para Hospitalet com um sistema misto de tipos residenciais, o projeto de reestruturação dos espaços de exposição em um novo centro terciário estratégico para a cidade, de Rubió i Tundurí com Durán Reynal, e o Plan Macià do GATCPAC com Le Corbusier²³.

A escolha de Montjuïc para sediar o Anel Olímpico nas Olimpíadas de 1992 permitiu completar a urbanização de 1929 e revitalizar prédios e espaços públicos. O Estádio foi refeito com projeto de V. Gregotti, F. Correa, A. Milà, J. Margarit e C. Buixadé, a encosta ganhou o novo Ginásio de Sant Jordi de A. Isozaki, o INEF de R. Bofill e Taller, e a piscina de Picornell coberta e remodelada por M. Gallego e F. Fernández. É evidente que o projeto antigo, ao insistir no mesmo sítio, reforça a permanência das questões levantadas em 1929 sobre o papel de Montjuïc. Dessa vez, concentrando as intervenções na encosta oeste, abriu a montanha para a planície do delta do Llobregat, iniciando um novo ciclo no processo de desenvolvimento da costa oriental da região metropolitana.

A realização da Exposição Ibero-Americana marcou profundamente Sevilha na primeira metade do século XX,

improvements. Buildings representing the city were remodelled or refurbished, such as the Council, Palácio da Generalitat (Provincial Council at the time), The Port Authorities, the Post Office and the Estació de França. Urbanisation projects included extension of the metro to the exposition site, and the Park Service completion of Letamendi, Urquinaona and Tetuán squares, and the complete remodelling of Plaça de Catalunya, converted into a central hub between the old town and the Eixample, and completed in 1925 based on an original project by Puig i Cadafalch from 1918.

The exposition introduced new perspectives for two large sectors to the west of the city, Diagonal and Plaça d'Espanya, elevated as players in contemporary Barcelona. Consolidation of Plaça d'Espanya as a new centre indicated urban expansion towards the Llobregat River delta and Hospitalet, subject to a series projects from the 1930s: the 1930 competition for the new port, involving industrial and dock expansion to the southeast, Puig Gairalt's plan for Hospitalet with a mixed residential system, the project for restructuring the exposition spaces in a new strategic third centre for the city, by Rubió i Tundurí and Durán Reynal, and the GATCPAC Plan Macià with Le Corbusier²³.

The choice of Montjuïc as a base for the 1992 Olympic Games allowed the 1929 urbanisation to be completed and public spaces and buildings to be revitalised. The stadium was rebuilt to a design by V. Gregotti, F. Correa, A. Milà, J. Margarit and C. Buixadé, and the hillside was given the new Ginásio de Sant Jordi by A. Isozaki, the INEF by R. Bofill and Taller, and the Picornell swimming pool, covered and remodelled by M. Gallego and F. Fernández. It is clear that by insisting on the same site for intervention, the 1992 project strengthens the permanence of the issues raised about the role of Montjuïc in 1929. This time, concentrating the interventions to the western slope opened the mountain to the Llobregat delta plane, introducing a new cycle in the development of the eastern coast of the metropolitan region.

The organisation of the Ibero-American Exposition left a deep mark on Seville in the first half of the 20th century, defining a new pattern of urban growth for the city and leaving an important socio-economic, cultural and environmental legacy. In terms of urbanism, it gave the city its biggest park; the Parque Maria Luisa has since been considered one of the most beautiful in Europe and stands as a jewel in the cultural and environmental heritage of Seville. Connected to the park, the memorable public spaces by Anibal Gonzalez defined its urban boundaries to the east, with the Plaza de España, and to the south, with the Plaza de América. After the exposition the Plaza

definindo uma nova diretriz de crescimento urbano para a cidade e deixando um importante legado sócio-econômico, cultural e ambiental. Em termos urbanísticos, entregou à cidade seu maior parque, o Parque Maria Luisa, desde então considerado um dos mais belos da Europa, considerado uma jóia do patrimônio cultural e ambiental sevilhano. Articulados ao parque, os dois espaços públicos memoráveis de Anibal Gonzalez definem seus limites urbanos a leste com a Plaza de España, e a sul com a Plaza de América. Após a exposição, os pavilhões da Plaza de América foram entregues à cidade como Museu das Artes e Costumes Populares (Pavilhão Mudejar), Museu Arqueológico e Museu de Belas Artes (Pavilhão de Belas Artes), e uma série de serviços públicos no Pavilhão Real. Após polêmica sobre a altura das torres, a Plaza de España passou a ser em ícone sevilhano; por sua escala e mistura inusitada de estilos, provoca uma sensação de estranhamento e atemporalidade que a transformou em cenário para vários filmes²⁴. Os pavilhões nacionais foram transformados em consulados e sedes de instituições e atividades diversas, alguns muito modificados (como o do Brasil).

Além de uma série de melhorias urbanas e de infraestrutura implementadas por toda a cidade para prepará-la para o evento e as demandas urbanas decorrentes (modernização de sistemas como telefonia e transporte público, abertura e alargamento de vias, novas pontes, equipamentos públicos e privados), Sevilha ganhou novos hotéis, um deles o emblemático Hotel Alfonso XIII, e o bairro jardim de Heliópolis, logo transformado em local de moradia predileto da burguesia sevilhana. Apesar de inter-relacionados na reconfiguração da estrutura urbana de Sevilha, a relocação da zona portuária para La Tablada e Exposição Ibero-Americana não chegaram a complementar-se totalmente, por falta de um plano de conjunto e descontinuidades no processo de crescimento. No primeiro Plano Geral de Ordenação Urbana (PGOU) de 1946, o canal de Tablada foi considerado como o setor mais importante para o que se constituiria como uma grande área industrial-portuária, nunca materializada. As novas cortas de Triana e Cartuja acabaram deslocando o crescimento urbano e as atividades para outras zonas.

Ao contrário de Barcelona, que incluiu Montjuïc entre os setores olímpicos, permitindo uma importante revitalização da área do Estádio e dos espaços urbanos e jardins, a complementar e atualizar o projeto dos anos 1920, Sevilha optou pela descontinuidade no planejamento da Exposição Universal de 1992. Julgando esgotada a diretriz de crescimento a sul e na margem esquerda do Guadalquivir e canal, escolheu para a exposição o sítio da ilha da Cartuja, a norte e na margem direita. Apesar do sucesso da exposição, com dezoito milhões de visitantes

de América pavilhões were handed to the city as the Museum of Popular Arts and Traditions (Mudejar pavilion), the Archaeological Museum and Fine Arts Museum (Fine Arts Pavilion), and a series of public services in the Royal Pavilion. With the controversy over the height of its towers ended, the Plaza de España was converted into a Seville icon; its scale and unusual mixture of styles causes a sense of strangeness and timelessness that has transformed it into a favourite setting for several films²⁴. The national pavilions were transformed into consulates and institutional headquarters for a variety of activities, some of them greatly modified (such as the Brazilian one).

In addition to a series of urban and infrastructure improvements implemented throughout the city to prepare it for the event, and the subsequent urban requirements (modernisation of the telephone and public transport systems, opening and widening roads, new bridges, public and private facilities), Seville acquired new hotels, including the emblematic Hotel Alfonso XIII, and the Heliópolis garden district, transforming it into a preferred residential area for the Seville bourgeoisie. Although interrelated in the reconfiguration of the urban structure of Seville, the relocation of the port zone to La Tablada and the Ibero-American Exposition did not fully complement each other, due to lack of a joint plan and discontinuous growth processes. In the first General Urban Ordinance Plan (PGOU) of 1946, the Tablada channel was considered the most important sector for construction of a major industrial-dock area, which never materialised. The new Triana and Cartuj's cortas ended up moving the urban growth and activities to other areas.

Unlike Barcelona, which included Montjuïc as an Olympic sector, allowing complete regeneration of the Stadium area and the urban and garden spaces, when Seville added to and updated the 1920s project it opted for discontinuity in the planning for the 1992 Universal Exposition. Judging the plans for growth southwards and on the left bank of the Guadalquivir and channel to be exhausted, it chose to put the exposition on the isle of Cartuja to the north, on the right bank. Despite the success of the exposition, with eighteen million visitors during the six-month duration, and its impressive scale, of participation (150 participants from 110 countries, 23 international organisations, 17 autonomous communities and many private pavilions) and size (215 hectares, half the island), and a series of innovative architectural, urbanism and environmental-technology elements. The legacy to the city fell short of expectations, especially in comparison with the long-lasting impact of the 1929 Fair.

Analysis of the 1992 Exposition, and the reasons for its relative lack of success in urban terms are the subject

nos seis meses de duração, de sua escala impressionante, em participações (150 participantes de 110 países, 23 organização internacionais, 17 comunidades autônomas e inúmeros pavilhões privados) e porte (215 hectares, a metade da ilha), e de uma série de elementos inovadores na arquitetura, no urbanismo e nas tecnologias ambientais. O legado para a cidade ficou aquém do esperado, especialmente se comparado ao impacto duradouro da Exposição de 1929.

A análise da Exposição de 1992, com os motivos para o seu relativo insucesso em termos urbanos, são objeto de outro artigo nessa revista. Entretanto, no confronto com 1929, duas lições afloram. A primeira diz respeito à importância estratégica da escolha do sítio e da qualidade do projeto urbanístico de implantação da exposição, especialmente quanto à articulação entre esta (e suas peças urbanas e edifícios principais) e a estrutura e tecido da cidade existente. Tanto Sevilha quanto Barcelona souberam lidar com essa condição essencial de sucesso em 1929, escolhendo implantações que completaram e direcionaram seu crescimento urbano por muitas décadas, articulando espaços públicos, infra-estruturas e equipamentos. A segunda repousa em um paradoxo das exposições: embora por definição eventos efêmeros, uma parte importante deve ser pensada e feita para durar. Daí a atenção à escolha do formato da exposição, o grau de neutralidade e flexibilidade dos edifícios e espaços abertos para abrigar novos usos, e a importância do paisagismo como legado concreto que se transforma no tempo.

Barcelona saiu com o Parque de Montjuïc, uma seqüência formidável de espaços públicos e edificações que vai da Praça de Espanya ao Palácio e que ainda hoje abriga a Feira de Barcelona e outros usos culturais, comerciais e institucionais, um Estádio (reformado para a Olimpíada de 1992), o Pueblo Español recentemente revitalizado, e uma série de equipamentos, infra-estruturas e melhorias urbanas que se espalham por várias partes da cidade. Sevilha recebeu seu grande Parque Maria Luisa, orgulho da cidade, duas praças urbanas memoráveis (Plaza de España e Plaza de América), um bairro modelo completo junto ao novo canal e instalações portuárias, uma série de edifícios que até hoje funcionam como consulados, instituições públicas e prédios comerciais, de serviços e culturais, e melhorias similares em infra-estrutura e equipamentos urbanos e espaços públicos por toda a cidade.

Mais ainda, as duas cidades, com as diferenças evidentes de escala, receberam através das exposições enorme visibilidade como capitais regionais européias, ativaram suas economias e o desenvolvimento urbano, e certamente delas extraíram um reforço na auto-estima e na imagem que permitiu encaminhar com mais segurança e acerto as decisões sobre seu futuro ao longo do século XX.

of another article in this magazine. However, two lessons arise from comparison with 1929. The first concerns the strategic importance the choice of site and the quality of the urbanism of the exposition arrangement, especially in terms of the articulation between this (and its urban features and principal buildings) and the structure and fabric of the existing city. Both Seville and Barcelona knew how to address this essential condition for success in 1929, choosing arrangements that complemented and directed their urban growth for many decades, articulating public spaces, infrastructure and facilities. The second lies in the paradox of the expositions: although by definition they are temporary events, an important part has to be considered and made to last. Hence attention to the choice of exposition format, the level of neutrality and flexibility of the buildings and spaces open to new uses, and the importance of the landscaping as a material legacy that changes over time.

Barcelona ends up with the Parque de Montjuïc, a formidable sequence of public spaces and buildings running from the Plaça de Espanya to the Palace, and which today houses the Barcelona Fair and other cultural, commercial and institutional uses, a Stadium (refurbished for the 1992 Olympic Games) the Pueblo Español recently regenerated, and a series of facilities, infrastructure and urban improvements spread across several parts of the city. Seville has its great Parque Maria Luisa, the pride of the city, two memorable urban squares (Plaza de España and Plaza de América), a complete model neighbourhood next to the new channel and port installations, a series of buildings that operate as consulates, public institutions and commercial, service and cultural buildings to this day, and similar improvements to urban infrastructure and facilities and public spaces throughout the city.

Moreover, the expositions brought the two cities, with their clear differences of scale, huge visibility as European regional capitals, activated their economies and urban development and certainly reinforced their self-esteem and image to allow them to make decisions about their future more securely throughout the 20th century.

13 Planta de Sevilha mostrando a implantação da Exposição e os novos bairros residenciais.

13 Seville site plan showing the Exposition and the new residential neighborhoods.

Planta de Sevilha mostrando a implantação da Exposição e os novos bairros residenciais.

14 Praça d'Espanya, Sevilha. Vista atual.

14 Plaça d'Espanya, Seville. Current view.



13



14

15 Palácio Alfonso XIII, Puig i Cadafalch. Barcelona, 1929.
15 Palace Alfonso XIII, Puig i Cadafalch. Barcelona, 1929.

16 Plaza d'Espanya, Barcelona. Vista atual.
16 Plaza d'Espanya, Barcelona. Current view.

17 Vista aérea da Exposição de Barcelona com o Pavilhão de Mies no canto inferior, à direita.
17 Aerial view of Barcelon Exposition with the Mies Pavilion in the bottom, at the right.



15



16



17

¹ Sylvie Assassin, *SÉVILLE – L'Exposition Ibéro-Américaine 1929-1930* (Paris: Editions NORMA, 1992).

² Peter Ribon Monteiro, "Sevilha e o duplo Guadalquivir: breve análise do recente fenômeno de integração cidade-rio." em *PÓS* V.16 N.26, Dezembro 2009, 92-108.

³ O projeto preliminar foi escolhido pelo júri em 1905, e revisado por Jaussely em 1907, prevendo zoneamento, um sistema viário calcado na trama de Cerdà, mas organizado radialmente em torno de cinco nós e duas vias radiais, um novo centro urbano a leste, um sistema de parques nos moldes dos "Park Systems" de Olmsted, e o desenho de uma série de peças urbanas. Ver Busquets, op. cit., capítulo v, 189-196.

⁴ Ignasi de Solà-Morales, *L'exposició Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura i Ciutat* (Barcelona: Fira de Barcelona, 1985).

⁵ Joan Busquets, *BARCELONA, the urban evolution of a compact city* (Rovereto: Harvard University Graduate School of Design/ Nicolodi, 2005) capítulo V.11 e V.12, 221-231.

⁶ Jaussely previa na "grand Plaça de les Glories" o novo centro urbano da cidade, com a Municipalidade, Correios, Biblioteca Pública e outros equipamentos. Ainda é um setor urbano com enorme potencial, em pleno processo de desenvolvimento como grande projeto urbano de Barcelona do início do século XXI. Busquets, op. cit., 220.

⁷ Busquets, op. cit., 223.

⁸ Em Paris Forestier reorganiza o entorno do castelo e implanta o velódromo em Vincennes, modifica o jardim do Champ de Mars, restaura os jardins de Bagatelle e ali implanta o famoso roseiral (Roseraie), e trabalha também em jardins privados.

⁹ Jean-Claude-Nicolas Forestier, *Grandes Villes et systemes de parcs* (Paris: Hachette, 1906). Reeditado com apresentação de B. Leclerc e S. Tarrago em Paris: Norma, 1997.

¹⁰ Juan Molina y Vedia, *Mi Buenos Aires herido* (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999) 105-126.

¹¹ Como Agache nos jardins da Ponta do Calabouço no Rio (1929-30) e no desenho para o Parque da Redenção em Porto Alegre (1929), e o próprio Forestier no prolongamento da Avenida da Liberdade e Parque Eduardo VII em Lisboa (1925). Ver José M. Ressano Garcia Lamas, *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2000) 258-292.

¹² Assassin, op. cit., 31-32.

¹³ O projeto do Parque Maria Luisa foi publicado por Forestier em "Jardins, cahiers de dessins e de plans" de 1920, ilustrando o capítulo "Jardins sous le climat du oranger".

¹⁴ Assassin, op. cit., p. 33.

¹⁵ J.-C.-N Forestier, *Jardins, carnets de dessins et de plans* (Paris: Emile Paul Frères, 1920).

¹⁶ Assassin, op. cit., 57.

¹⁷ Assassin, op. cit., 33.

¹⁸ Paraguai e a Bolívia desistiram de participar, à véspera da Guerra do Chaco. Panamá, Nicarágua, Honduras, Costa Rica e El Salvador utilizaram estandes em pavilhões comuns. O único país europeu, Portugal (justificando o Ibero-Americano da exposição), adotou o barroco português. Os pavilhões estão fartamente documentados no livro de Assassin, op. cit., 131-171.

¹⁹ Busquets, op. cit., 221.

²⁰ Busquets, op. cit., 226-227.

²¹ Busquets, op. cit., 228.

²² Cristian Cirici, Fernando Ramos e Ignasi Solà-Morales foram

NOTES

¹ Sylvie Assassin, *SÉVILLE – L'Exposition Ibéro-Américaine 1929-1930* (Paris: Editions NORMA, 1992).

² Peter Ribon Monteiro, "Sevilha e o duplo Guadalquivir: breve análise do recente fenômeno de integração cidade-rio." in *PÓS* V.16 N.26, Dcember 2009, 92-108.

³ The preliminary design was chosen by the jury in 1905, and reviewed by Jaussely in 1907, providing zoning, a paved road system in the plot of Cerdà, but arranged radially around five knots and two-way radio, a new urban center in the east, a park system along the lines of "Park Systems" Olmsted and the design of a series of urban pieces. See Busquets, op. cit., Chapter V, 189-196.

⁴ Ignasi de Solà-Morales, *L'exposició Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura i Ciutat* (Barcelona: Fira de Barcelona, 1985).

⁵ Joan Busquets, *BARCELONA, the urban evolution of a compact city* (Rovereto: Harvard University Graduate School of Design/ Nicolodi, 2005) capítulo V.11 e V.12, 221-231.

⁶ Jaussely provided in the "grand Plaça de les Glories" the new urban center of the city with the Municipality, Post Offices, Public Library and other equipment. It is still an urban sector with enormous potential, in the process of development as a great urban design in Barcelona from the beginning of the XXI century. Busquets, op. cit., 220.

⁷ Busquets, op. cit., 223.

⁸ In Paris Forestier reorganizes around the castle and deploys the velodrome in Vincennes, modifies the garden of the Champ de Mars in Paris, restore the gardens of Bagatelle and there deploys the famous rose garden (Roseraie), and also works in private gardens.

⁹ Jean-Claude-Nicolas Forestier, *Grandes Villes et systemes de parcs* (Paris: Hachette, 1906). Reprinted with introduction of B. Leclerc e S. Tarrago em Paris: Norma, 1997.

¹⁰ Juan Molina y Vedia, *Mi Buenos Aires herido* (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999) 105-126.

¹¹ How to Squat in the gardens of the Calaboose in Rio (1929-30) and the design for the Redemption Park in Porto Alegre (1929), and Forestier himself in extending the Avenida da Liberdade and Eduardo VII Park in Lisbon (1925). See José M. Ressano Garcia Lamas, *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2000) 258-292.

¹² Assassin, op. cit., p. 31-32.

¹³ The design of the Maria Luisa Park is published by Forestier in "Gardens, cahiers de dessins and plans" of 1920, illustrating the chapter "Jardins sous le climat du oranger".

¹⁴ Assassin, op. cit., p. 33.

¹⁵ J.-C.-N Forestier, *Jardins, carnets de dessins et de plans* (Paris: Emile Paul Frères, 1920).

¹⁶ Assassin, op. cit., 57.

¹⁷ Assassin, op. cit., 33.

¹⁸ Paraguay and Bolivia to participate withdrew on the eve of the Chaco War. Panama, Nicaragua, Honduras, Costa Rica and El Salvador flags used in joint stands. The only European country, Portugal (justifying the Ibero-American exhibition), adopted the Portuguese Baroque. The pavilions are amply documented in the book by Sylvie Assassin, op. cit., 131-171.

¹⁹ Busquets, op. cit., 221.

²⁰ Busquets, op. cit., 226-227.

²¹ Busquets, op. cit., 228.

²² Cristian Cirici, Fernando Ramos, Ignasi Solà-Morales were the

os arquitetos responsáveis por resgatar a documentação completa e executar o projeto original de Mies sob a supervisão do MOMA.

²³ O projeto de Tundurí e Reynal inclui torres ao longo de um grande eixo urbano numa imagem futurista que lembra as visões americanas de Raymond Hood. O Plan Macià ali previa um poderoso nó de transição entre a malha de Cerdà e a nova malha ampliada de super-quadras. Cf. Busquets, op. cit., 231.

²⁴ Desde locações vagamente árabes em Lawrence da Arábia e O Vento e o Leão, até uma antevisão do futuro do pretérito em Star Wars II – O Ataque dos Clones.

architects responsible for rescuing the complete documentation and perform the original design of Mies under the supervision of MOMA.

²³ The project includes Tundurí Reynal and towers along a major axis in a futuristic city that reminds the American vision of Raymond Hood. The Plan provided a powerful there Macià node transition between the mesh and the new mesh Cerdà extended super-blocks. See Busquets, op. cit., 231.

²⁴ From locations vaguely Arab in Lawrence of Arabia and The Wind and the Lion, by a foretaste of the future tense in Star Wars II - Attack of the Clones.