

LA PRESENCIA DE MARRUECOS EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA: RAZONES DE UN RESURGIMIENTO MANIPULADO.

Alberto Darías Príncipe

LOS MOTIVOS DE UNA PRESENCIA

El modelo para el pabellón de la zona de Protectorado español en Marruecos surge de manera independiente y con anterioridad a la convocatoria de la Exposición de 1929 en Sevilla. El logro de su participación en la muestra es el resultado de la política que la Alta Comisaría se había propuesto para propagar los beneficios de la pacificación del territorio después del desembarco de Alhucemas. Pero, antes de estas gestiones, sus autores, el pintor Mariano Bertuchi y el arquitecto José Gutiérrez Lescura "*obligados, por razón de sus cargos y de sus aficiones, a permanecer en la zona del Protectorado Español en Marruecos, enamorados del Arte Árabe, peculiar de ésta, concibieron la idea de redactar un Anteproyecto de Pabellón Marroquí en una Exposición*". Era, pues, más bien, un divertimento, con el fin "*de dar expansión y realidad gráfica a sus sentimientos artísticos ; pero muy lejos de su ánimo de que llegara el momento de traducirse en realidad*"¹.

La incorporación de Marruecos a la Exposición se produce cuando se amplía el ámbito estrictamente hispanoamericano, al invitarse a Brasil, Portugal y Estados Unidos. El General Sanjurjo (Alto Comisario entre 1925 y 1928), y el Conde de Jordana, como Director General de Marruecos y Colonias, primero, y más tarde como sucesor en el cargo de Sanjurjo, impulsaron esta iniciativa enviando a Madrid el boceto antes citado. El Directorio Militar acogió de inmediato la idea y encargó a los autores el desarrollo del anteproyecto para poder llevar a cabo su construcción.

El proyecto se firmó en junio de 1924. La participación del Protectorado no era sino la consecuencia de una ideología regeneracionista que se había elaborado en el propio Marruecos a costa de los fracasos militares que produjo la política indecisa de los diferentes gobiernos de Madrid. En efecto, el pensamiento político de Primo de Rivera era compartido por una élite castrense que desde el principio había apoyado incondicionalmente al dictador. Con una visión irredentista, la labor en el norte de África fue concebida como una herencia pendiente del pensamiento de Isabel la Católica, proceso que se había visto interrumpido por la colonización americana. El ejército nunca se conformó con el papel de convidado de piedra que España había tenido en el reparto del imperio cherifeño y esta desilusión se había

¹ *Memoria del Pabellón de Marruecos en la Exposición de Sevilla*, Archivo General de la Administración (en adelante AGA), caja 116, exp. 11.

Alberto Darías Príncipe

intentado paliar resaltando la labor civilizadora de España, no sólo en el presente sino sobre todo en el pasado.

De ese modo, surge la fusión en un mismo concepto de los ideales Africano-Americanos o, como escribía Julio Arbizu “*lograr un Hispanismo Africano- americano*”². El resultado es una sublimación racial (y también racista) de la misión colonizadora de España, que Arbizu expone con una prosa próxima a la metafísica: “*Y si entendemos que ‘Americanismo’ no es otra cosa que la cristalización en una realidad tangible de la comunión fraternal de intereses e ideas, entre esas vitales Repúblicas y la madre España, la que gracias a su sublime esfuerzo colonizador, hizo de ellas las Naciones, hoy de más risueño porvenir de la tierra, esa misma hazaña de colonización, tanto más grande cuanto más lejana, nos capacita y alienta como Raza Colonizadora, para llevar nuestro Protectorado en África al mismo grado de cultura y prosperidad; dando vida real por tanto al Africanismo, al cual es necesario llegar, si queremos ser cotizados como valor apreciable en el concierto actual de las Naciones*”³.

Pero existía otra razón más próxima: el espejismo de Francia. Durante todo el tiempo que duró la estancia española en Marruecos, se mantuvo una tormentosa relación de admiración y rechazo hacia esa nación. Admiración, por la atracción que el modelo francés suscitaba en España procurando seguir, en muchas ocasiones, su ejemplo en el esquema organizativo (en el caso cultural es bastante mimético). Rechazo, por el egoísmo político del vecino galo que se tradujo en su despreocupación por la obligada colaboración bilateral, lo que entorpeció el desarrollo de la labor colonizadora.

Francia ya desde el S. XIX había mostrado con auténtico orgullo su imperio colonial en el mejor escaparate del momento, las Exposiciones Universales. Así, en el centenario de la Revolución (1889), se exponía un Palacio argelino, casas tunecinas, jaimas del desierto, templos y palacios de Indochina, chozas del África Negra, etc. Más completa resultó la muestra de 1900 al colocar en el Trocadero un gran barrio con el título “*Notre Empire Colonial*”⁴. El éxito del lugar estaba asegurado por su exotismo, y al mismo tiempo venía a ser la patente de preponderancia de un país. En el caso de Sevilla, y basándose en la experiencia francesa, se admitieron los pabellones del Golfo de Guinea y Marruecos, el primero con un carácter más etnográfico que otra cosa, y el segundo con toda la carga emotiva que aún conservaba a través de la literatura, pero también con el deseo de lograr introducir en el mercado la industria artesanal que en ese momento comenzaba a resurgir, y que sin duda encontraría una posible salida en el comercio no sólo con la metrópoli sino con los países hispanoamericanos.

² Revista de Tropas Coloniales, nº 3, Ceuta, marzo de 1924, páginas 40 y 41.

³ *Ibidem*, página 41.

⁴ ANÓNIMO: *L'exposition et Paris au vingtième siècle*. Magazines Bon Marche, París, 1900, páginas 113 a 128.

La presencia de Marruecos en la exposición iberoamericana de Sevilla: razones de un ...

Existía un último motivo de la presencia del Protectorado en Sevilla. Durante décadas, Marruecos fue el equivalente de incapacidad política del país; el fracaso de España para cumplir con el cometido asignado en el norte de África era juzgado por las naciones más aventajadas como sinónimo de decadencia. El sentimiento regenerador de la Dictadura exigía no sólo la invalidación de estos tópicos, sino la confirmación fehaciente de la renovación española. La mejor forma era la presencia de Marruecos entre el conjunto de naciones emanadas de la labor civilizadora de España, como prueba de que aún el país estaba capacitado para seguir ejerciendo su tutelaje sobre nuevos pueblos⁵.

Por ello, la asistencia se concretó finalmente en dos pabellones, uno oficial, con un carácter institucional, cuyo cometido era mostrar los logros y beneficios de la labor colonizadora y, en consecuencia, se encontraba bajo la custodia y cuidado de los organismos estatales; y otro comercial, de carácter privado, con una finalidad mercantil. Por suerte, ambos supieron complementarse de tal modo que la representación de Marruecos se convirtió en una atracción de primer orden durante todo el tiempo que duró la Exposición Iberoamericana.

EL PABELLÓN OFICIAL

De las dos exposiciones del año veintinueve, Barcelona presentaba una vertiente más pragmática, volcada hacia la revalorización comercial, la industria y la agricultura. Por el contrario, en Sevilla el denominador común de los miembros que concurrían era el reencuentro de pueblos y naciones de ámbito hispano, y por tanto tenía un componente ante todo histórico y artístico. Quizá por ello se hizo imprescindible su conformación dentro de unos parámetros fieles a la tradición.

En el pabellón oficial se recurre al modelo de vivienda mora acomodada de una sola altura, reducida a un patio central en torno al cual se desarrollan las cuatro crujías, pero la neutralidad que la arquitectura doméstica norteafricana proyectaba al exterior, obligó a los autores a buscar unos referentes identificadores que sólo se podían encontrar en la arquitectura religiosa y pública. Además, tanto Bertuchi, como Lescura quisieron combinar con la obra una premisa básica para el éxito en un conjunto tan atractivo y variopinto: que el edificio no se limitara a ser –como gran parte de los allí existentes– una pieza estática a observar sino que su autenticidad fuera viva. Para ello se incluyó el bullicio de los “bakalitos” o tiendas del zoco y el ajetreo del café musulmán.

El envoltorio de ese espacio cuadrilongo se surte de prototipos del lugar, en especial de las ciudades de Tetuán y Xauen. Como escribiera Alberto Villar, la obra,

⁵ FERNÁNDEZ, Santos: “Marruecos en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla” en *África*, Ceuta, mayo 1929, páginas 111 y 112.

Alberto Darías Príncipe

llevada a cabo “sobre modelos básicos marroquíes, (...) resulta un conjunto historicista a base de esquemas extractados de la arquitectura musulmana vigente, civil y religiosa”⁶.

Los materiales nobles de la fábrica fueron elaborados por artesanos marroquíes en Tetuán, luego transportados y montados por ellos mismos en el recinto de la Exposición. Así, en diciembre de 1927, se embarcaban en Ceuta, directamente para Sevilla, diecinueve cajas de azulejos morunos con un contenido de 123.850 piezas para zócalos y solerías, lo que dice de la presteza de su construcción, colocándose a continuación los artesonados y puertas, rejas, yeserías, etc.

En la coloratura exterior del pabellón dominaba el blanco, a excepción de los tejadillos de las sobrepuertas, los arcos ciegos y el remate del minarete que se cubrían con azulejería verde. En el interior se ofrecía un variado cromatismo gracias a la policromía de los alicatados así como de las taraceas de armaduras y puertas.

El patio árabe, un cuadrado de 12 por 12 metros, resultaba el conjunto más rico; centrado por una fuente, daba paso a diferentes estancias: la principal, al fondo, constituía el llamado *salón moro*, recreación de la estancia noble de la casa de un notable de la zona. En los flancos, se disponían dos habitaciones por lado; a la derecha, *la sala de la colonización*, donde se exponían productos agrícolas y mineros del país, y a su lado, *la sala de arte* con ricas artesanías morunas. Enfrente se abrían *la sala histórica*, con los hallazgos arqueológicos y demás documentos ilustrativos de la historia de Marruecos, y a su lado *la sala española*, galería de pintura de artistas nacionales que dieron a conocer paisajes, tipos y motivos del Protectorado.

Adjunto al edificio, y con acceso independiente, figuraba lo que se denominó *parque comercial marroquí*. Allí se ubicó la zona más vital del pabellón: a un lado el bazar con el café y al otro la alcaicería. Todo ello, tal y como se da en la medina tetuaní, cubierto por un emparrado⁷.

EL BARRIO MORO

Erigido frente al pabellón de Córdoba, en la avenida de Venezuela, se dispuso el pabellón comercial marroquí, conocido vulgarmente como *Barrio moro*. En la guía oficial de la exposición se describe como “*de una justeza exacta, con sus tiendas chiquitas y bajas, de vivos colores, en la que el moro expone y vende sin recatarse de la vista del observador; babuchas, armas, joyas, faroles y objetos de cuero ; donde tomaremos el renombrado té moruno en uno de sus cafetines, donde admiraremos sus típicas barberías, sus fondas donde alojarse y hacer sus comidas*”⁸. Era un

⁶ VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla, 1900-1935*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979, página 40.

⁷ FERNÁNDEZ, Santos: ob. cit. página 112.

⁸ Anónimo: *Sevilla Exposición Iberoamericana 1929-1930*. Guía oficial. Rudolf Mosse Ibérica. Barcelona, 1929, Página 75.

intento de condensar en ese reducido espacio los aspectos más representativos del Protectorado con todos los detalles cotidianos del vivir indígena.

Su gestación y configuración correspondió a la iniciativa privada: la firma Olivencia y Compañía, sobre proyecto de Manuel Olivencia Amor. Si Mariano Bertuchi fue el que marcó el ideario político y cultural del pabellón oficial y José Gutiérrez Lescura, su realizador, ahora será el pintor Antonio Got, profesor de pintura en la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán, el que idealizó y poetizó el conjunto que, cercado por una muralla almenada, tiene como acceso la reproducción de la puerta de Tánger en Tetuán⁹.

El complejo se dividía en dos sectores : el recinto comercial donde se reproducía una parte del Barrio de babucheros de Tetuán, en concreto la plaza empedrada que está junto a la Garsa Quebira y el sector residencial de los africanos que atendía a los dos emplazamientos marroquíes. Para ellos se construyó una mezquita que reproducía el minarete de la de Yamá Bacha de Tetuán y el fondac, hotel de sesenta habitaciones, construido según la tradición tangerina. Por último, el conjunto contaba con el cafetín y la terraza muy acorde con el clima y la tradición sevillana¹⁰.

LA FORTUNA DEL PABELLÓN

Iniciadas ya las obras, se encargó a los autores del proyecto un reformado, firmado el 22 de junio de 1928, consistente en la ampliación del solar acotado –ahora por murallas– que albergará nuevas estancias. La obra fue inaugurada por los reyes el 9 de mayo de 1929. El propio Alfonso XIII, admirado de la calidad de la obra, recomendó la conservación del conjunto, después de la clausura de la Exposición, lo que fue posible con el *Pabellón oficial* pero no así con el *Pueblo moro*.

No fue fácil seguir la recomendación del rey, a pesar de que la Dirección General del Protectorado había acordado su permanencia. Inicialmente quisieron hacer de él una feria permanente de productos marroquíes, pero resultaba excesivamente grande para ese uso. Con que se sirvieran de la alcaicería tenían más que suficiente, sobrando el edificio en sí. Surge después la idea, un tanto indefinida, de convertirlo en un lugar de residencia o de enseñanza, una madarsa. Más tarde, se plantea instalar una hospedería de estudiantes. Inmediatamente surgieron las comparaciones, y se recordó la universidad islámica de París para la que se había construido una residencia de estudiantes y una mezquita. El gobierno de Primo de Rivera abogaba en esos años por una política de aproximación a la clase alta marroquí, facilitando la educación de sus hijos en España. Para ello, se habían iniciado los

⁹ FERNÁNDEZ, S.: ob. cit. página 113.

¹⁰ Anónimo: "El Barrio moro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla" en *Revista Hispano Africana*, nº 8 y 9. Madrid. Agosto-Septiembre, 1928, página 76.

trámites para conseguir levantar una universidad islámica en Granada. Sevilla quedaría pues como un laboratorio de prueba de ese proyecto¹¹.

Clausurada la Exposición, y ante lo gravoso que resultaba el mantenimiento del edificio para la Hacienda del Majzen, la Alta Comisaría lo ofreció como donación desinteresada al Patronato Nacional de Turismo. Urgía encontrar una solución pues Joaquín Venero, Secretario de la Escuela de Artes e Industrias Indígenas de Tetuán, seguía en Sevilla como encargado del edificio y su presencia era reclamada en la capital del Protectorado. El alcalde de Sevilla había solicitado, a su vez, que el edificio quedara abierto como atractivo turístico de visitantes, pensando que podría costearse con el pago de una entrada, sin embargo los gastos de personal y material ascendían a 18.000 pesetas anuales que no se cubrían ni remotamente¹². En marzo de 1932 el pabellón aparece encomendado al Comité Oficial de Turismo, pero la necesidad de abonar el treinta por ciento de los gastos y sobre todo lo inesperado de la póliza de seguro de incendios, hizo declinar su tutelaje¹³.

Entonces pasaron a estudiar la proposición de un ciudadano marroquí residente en Sevilla, Mohamed Medina. Su contrato era muy favorable (cuidado del edificio, pago de una cuota anual de 1.500 pesetas, fianza de 1.000 pesetas...); el arrendatario tenía la intención de convertir el pabellón en un lugar de venta de productos típicos marroquíes. Pero Medina no ofrecía suficientes garantías. Definitivamente la única solución viable era que el Patronato Nacional de Turismo se hiciera cargo del edificio para colocar en el su sede.

En cuanto al lenguaje arquitectónico, los autores mantienen un rigor histórico dentro de la línea revivista. Gutiérrez Lescura fue con Ovilo el arquitecto que inició el desarrollo del ensanche tetuaní; sus obras están cargadas de un ponderado sentimiento historicista que ofrece un amplio conocimiento de las maneras arquitectónicas marroquíes. Ahora, en el pabellón, ese sentimiento se depura recurriendo no a copiar modelos de la realidad como se hizo en el Barrio Moro sino a inspirarlo en las soluciones reales, manteniendo una línea purista dentro de la originalidad. Se fundirán pues soluciones almohades con elementos nazaríes. Los arcos aquillados o polilobulados, las reproducciones de puertas de ciudad se funden con huecos angrelados, capiteles de mocárabes o alfarjes de procedencia andalusí. Todo ello dentro de un bello equilibrio de formas.

¹¹ DUGI, Emilio: "En el pabellón marroquí de Sevilla. Una hospedería para estudiantes musulmanes" en *Revista Hispanoafriana*, nº 6 y 7. Madrid. Junio-julio 1930, páginas 1 y 2.

¹² A.G.A.: Caja 312. Expediente 1.

¹³ A.G.A.: Caja 118. Expediente 1.

EL RESURGIMIENTO DE LAS ARTES SUNTUARIAS

Comentábamos en párrafos anteriores la importancia que la labor de los artesanos marroquíes había jugado en la conformación del pabellón. Los trabajos en la madera para los alfarjes de los salones, la vistosidad de los alicatados o el preciosismo de las yeserías, mostraron a un público asombrado de la gran capacidad del artesanado marroquí. Se hizo patente a los visitantes que uno de los mayores aciertos de la labor española en Marruecos fue la recuperación de sus artesanías, que a principios de siglo agonizaban, y lograr un mercado estable en su difusión.

Pero para buscar los antecedentes de ese fenómeno hay que mirar a Francia. En la primera década de esta centuria, este tipo de industrias comenzaba a desaparecer del Magreb. Entonces, el gobernador de Argelia, M.Jonnart, con la colaboración de un ceramista francés, creó en Argel un taller de alfarería artística con las arcillas tradicionales y los modelos de las mezquitas de Kairuán, Tlemecen y Sidi Ukba, renovados con la creación de nuevos motivos. La enorme demanda de este producto hizo que esa antigua técnica resurgiera y se expandiera rápidamente; aunque el gobernador y el ceramista desaparecieron con los acontecimientos de la I Guerra Mundial, la revitalizada profesión se mantuvo y sirvió además de ejemplo para el desarrollo de otras industrias artísticas¹⁴.

Los españoles, sin embargo, estuvieron a punto de hacer desaparecer una de las industrias más importantes de la zona. Cuando se lleva a cabo la ocupación de Tetuán, los ceramistas fueron arrojados de sus alfares que se encontraban en las cuevas de la puerta de Tánger. Con tal motivo estuvieron a punto de perder la fórmula para la mezcla de tierras calcáreas que son las que le confieren esa brillantez de colorido. Por suerte, la iniciativa privada logró salvar la situación: llamaron a los ceramistas de Dersa quienes no sólo dieron a conocer las viejas recetas sino que ampliaron tanto el repertorio cromático como el tipológico, manteniendo siempre la calidad del colorido¹⁵. Para evitar situaciones similares, el General Dámaso Berenguer funda, en el barrio de la judería de Tetuán (enero de 1920), la escuela de Artes y Oficios Indígenas¹⁶. Que en 1928 pasaría a un nuevo y espléndido edificio en el ensanche ubicado frente a la Puerta de la Reina.

Aunque la idea era colocar filiales en las tres regiones del Protectorado, el caso de Xauen era singular. En esta ciudad, la tradición andalucí –importada por sus pobladores provenientes de España– se mantuvo durante casi cinco siglos. Era la evolución de los modelos de Oriente que, teniendo su origen en la primitiva iconografía persa, prefirió posteriormente los modelos bizantinos, de carácter más

¹⁴ DUGI, Emilio: "Para la obra del Protectorado. Las industrias artísticas y domésticas" en *Revista Hispano Africana*, nº 1. Madrid. Enero 1923. Página 8.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ VEGA, Luis Antonio de: "La enseñanza artística e industrial del indígena en la zona española de Marruecos" en *Africa*, Ceuta, Agosto de 1928. Página 227.

Alberto Darías Príncipe

geométrico, en alternancia con los motivos florales, por la repugnancia que se sentía hacia la decoración de temas animados. Cuando se recuperó la ciudad, hasta entonces vedada a los europeos, se instaló una industria de telares artísticos (alfombras, tapices, mantas, etc.) que la salvó de la decadencia general y que, de inmediato, se transformaría en Escuela de Alfombras.

Sin embargo, fue la exposición de Sevilla, la que llamó la atención sobre las posibilidades que podrían ofrecer las industrias artísticas. La dirección de la escuela de Tetuán había recaído hasta entonces en la figura de José Gutiérrez Lescura, quien compartió con Bertuchi los éxitos del Pabellón marroquí. A pesar de ello, en 1930, y muy posiblemente de forma traumática, Lescura fue destituido por el Alto Comisario, y de inmediato nombrado en su lugar Mariano Bertuchi. Se trataba de llevar a cabo una remodelación a fondo, donde las funciones de la dirección y la inspección se unificaban. Bertuchi tenía las manos libres y comenzaba una positiva reorganización cuyos beneficios aún perduran¹⁷.

LA OPCIÓN NEONAZARÍ

Mariano Bertuchi, granadino de nacimiento (1885), comenzó desde muy joven su vinculación con Marruecos para en 1921 quedarse definitivamente. A él le debe el Marruecos tutelado por España la salvaguarda de su patrimonio y gran parte de su imagen exterior, pero su figura no sólo eclipsó la de sus colaboradores sino dio un giro excesivamente hispano al desarrollo artesanal. En 1949, escribía Carlos Sanz, comentando el resurgir de la artesanía marroquí *“la actuación de la Escuela la inició el propio don Mariano Bertuchi en 1930, época en que tomó su dirección. Hasta entonces, no se puede hablar de artesanos propiamente dichos; no quedaban en Tetuán más que babucheros y malos carpinteros”*¹⁸. Basta revisar las labores del pabellón oficial para comprobar lo sectario e inexacto de esta aseveración; los “malos carpinteros” fueron los artífices de las espléndidas puertas y armaduras del edificio.

Además se sobrevaloró la aportación hispanomusulmana en perjuicio de la tradición norteafricana. Vicente Tomás Pérez aseguraba que los maestros de los artesanos marroquíes tenían una doble procedencia: el árabe que con su eclecticismo había asimilado la tradición cultural de los pueblos sometidos, y el indígena, español y berberisco. Lo malo fue que estableció una dicotomía maniquea: el español era el representante de la herencia romana y el berberisco estaba influenciado por el África Negra, extrapolando el caso sudanés a todo el Magreb. En consecuencia, y de forma absolutamente elemental, olvidó toda la rica tradición púnico-romana de

¹⁷ A.G.A.: Caja 336. Exp. 6.

¹⁸ SANZ, Carlos: “Un reportaje con el maestro de pintores: Bertuchi. Cómo ha resurgido la Artesanía Marroquí” en *Marruecos*, nº 1. Enero 1949.s/p.

La presencia de Marruecos en la exposición iberoamericana de Sevilla: razones de un ...

esta zona del continente para afirmar: *“España se adelantó en mucho a Marruecos y luego éste recibió el legado hispano cuando se cumplió el decreto inmutable de Alah de que los habitantes de la España musulmana pasasen a Marruecos”*¹⁹.

En este clima de prepotencia cultural, Mariano Bertuchi, como director de la Escuela de Artes Indígenas en Tetuán y Xauen, continuó la línea de recuperación artesanal para las que fueron creadas, pero siguiendo una línea de aproximación hacia las formas andalucíes. Convencido de este exclusivismo cultural, escribía a comienzos de 1936 (antes de la Guerra Civil): *“Aquí es el arte andaluz, cosa aún viva, que brota del fondo de la raza espontáneamente y apenas se pone al artista en contacto con los modelos puros del pasado”*²⁰. Por eso, el eje de trabajo de la escuela se centró en la fidelidad a los diseños nazaríes: *“instintivamente brota el genio estético de los antepasados, que ya reproduce con facilidad las maravillas decorativas de la Alhambra (...) capacidad innata del marroquí para crear apenas se le pone sobre el buen camino y los buenos modelos de su vieja cultura olvidada de la Alhambra”*²¹.

Es cierto que la labor de Bertuchi significó la salvación de las artes industriales y suntuarias del Norte de Marruecos pero creemos que en parte simplificó la riqueza de estas manifestaciones artísticas. En realidad focos artesanales como Xauen o Tetuán son producto de la fundación o repoblación con exiliados andalucíes que renovaron con su presencia toda la zona de Marruecos, pero esta cultura no se asentaba sobre el vacío sino que se inserta en un contexto cultural decadente pero no estéril. Las culturas mariníes, idrishiés, etc., presentan unos modelos más sobrios que el nazarí, e indudablemente al igual que ocurrió en la arquitectura a partir de finales del siglo XV, se fundieron en una solución híbrida más sencilla que las formas granadinas. Aún hoy puede corroborarse esta afirmación en casas del norte de África y a pesar de ello se obviaron con la obsesión de la labor civilizadora de la cultura española a lo largo de los siglos.

No es de extrañar que este exclusivismo hispano cayera en campo abonado cuando en 1936 el nuevo régimen se impregnara de las ideas imperiales tan gratas a los regímenes totalitarios. Los nuevos altos comisarios a partir del alzamiento militar, tomaron y asumieron las teorías artísticas de Bertuchi por una conveniencia política, sin comprender que limitaban una labor aún así encomiable.

¹⁹ PÉREZ, Vicente Tomás: “Los problemas de la artesanía en Marruecos español” en *África*, nº 44-45, Ceuta. Agosto-Septiembre 1945. Página 21.

²⁰ BERTUCHI, Mariano: “Las industrias artísticas teutaniés” en *La Gaceta de África*. Número extraordinario de 1936. Página 45.

²¹ *Ibidem*.

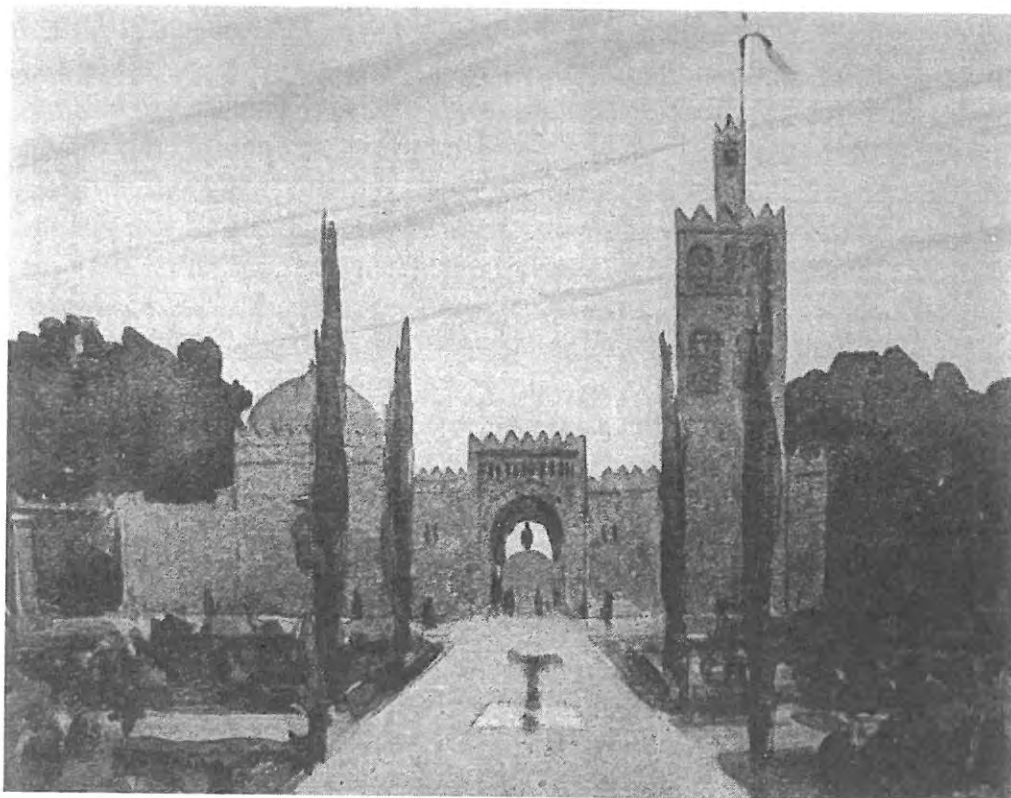


Fig. 1.— Acuarela de Bertuchi con el proyecto del Pabellón oficial. Publicado en 1926 en *La actuación de España en Marruecos*.

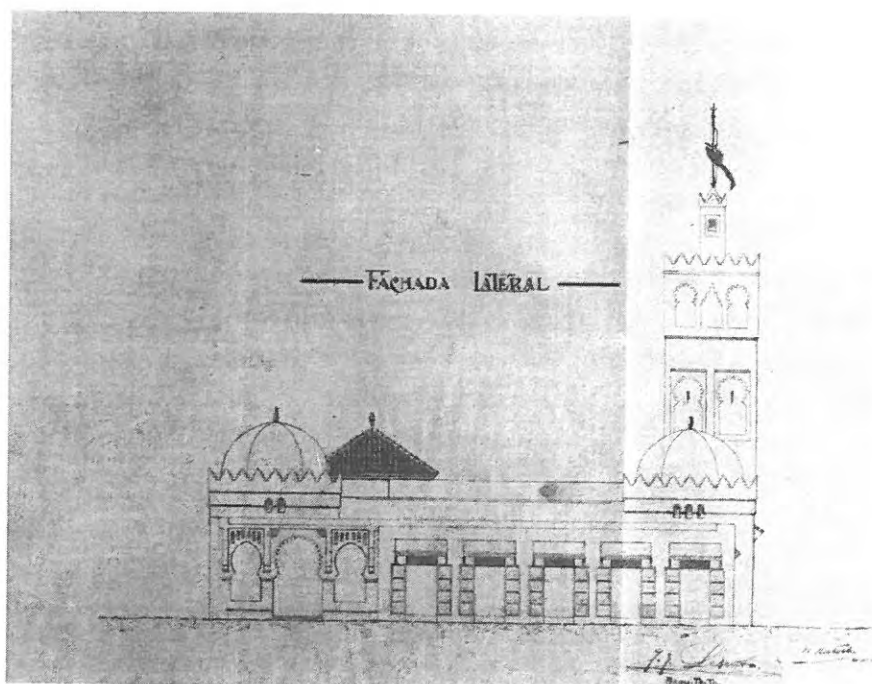


Fig. 2.— Primer proyecto del Pabellón oficial. Fachada lateral.

La presencia de Marruecos en la exposición iberoamericana de Sevilla: razones de un ...

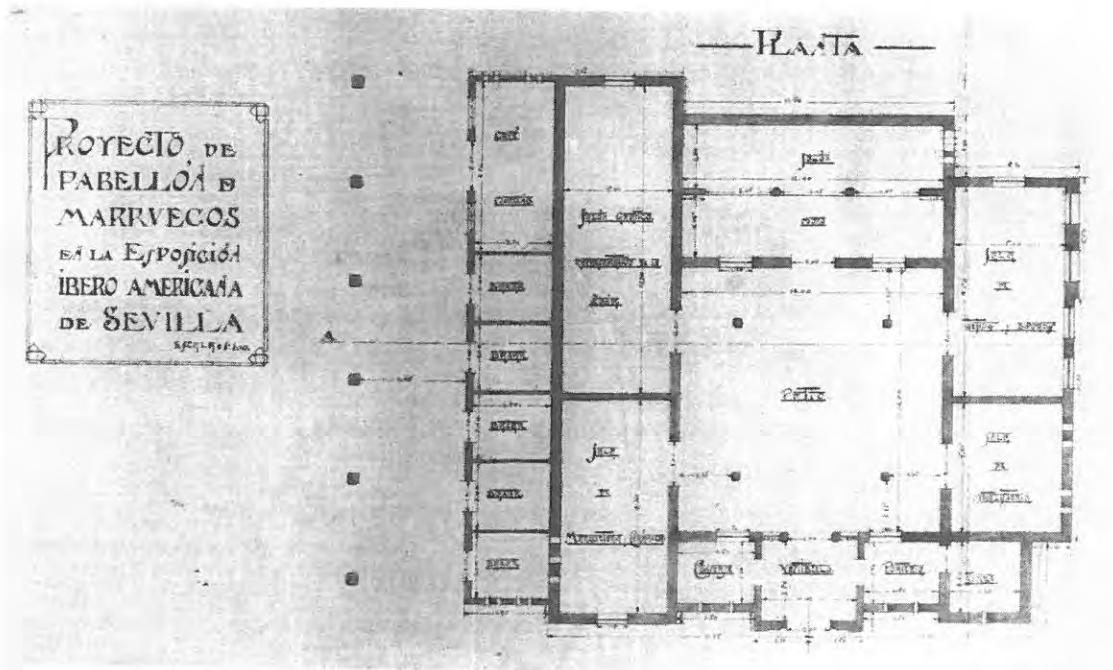


Fig. 3.— Primer proyecto del Pabellón oficial. Planta.

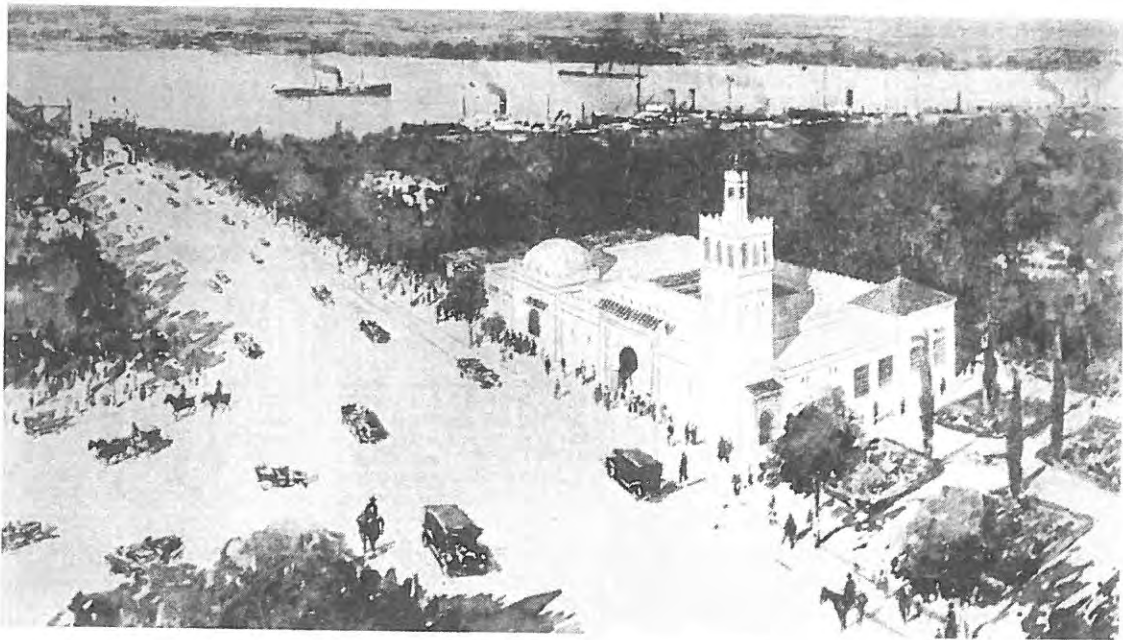


Fig. 4.— Aguada del Pabellón oficial después del reformado de 1928.



Fig. 5.— Pabellón oficial ya construido. Fachada principal.

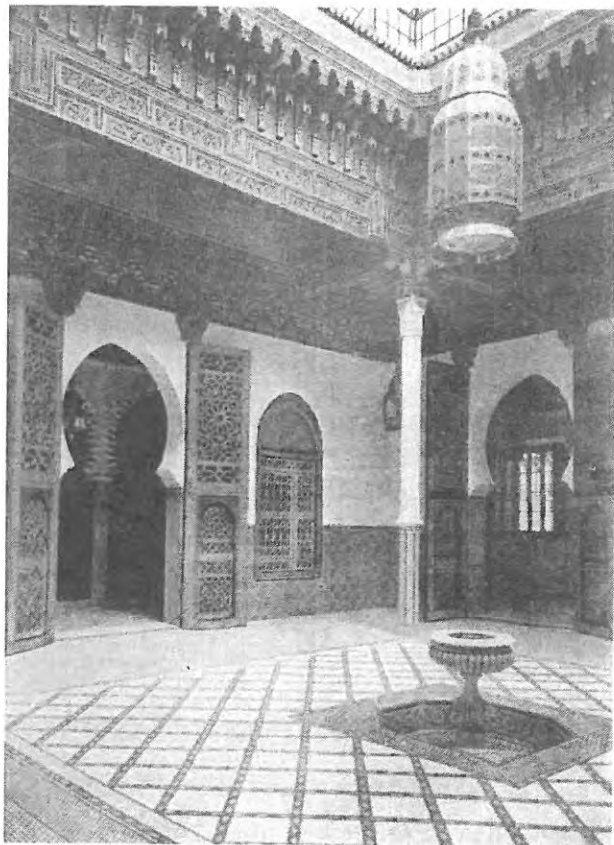


Fig. 6.— Pabellón oficial. Patio.

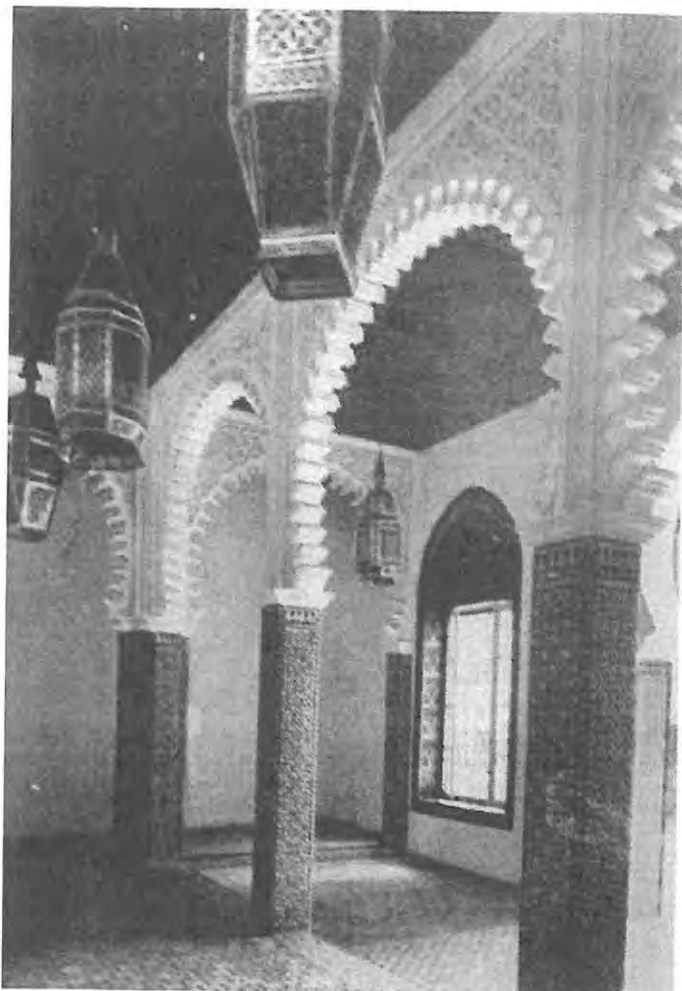


Fig. 7.— Pabellón oficial. Salón moro.

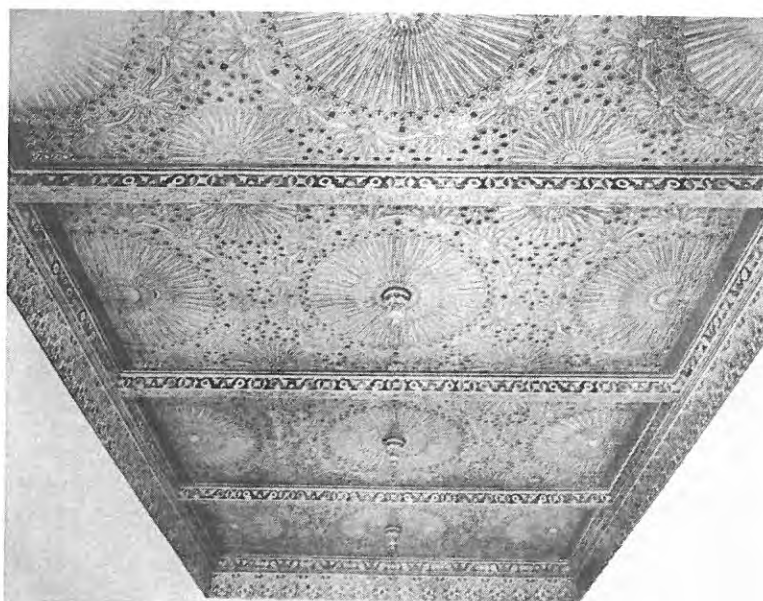


Fig. 8.— Pabellón oficial. Alfarje de uno de los salones.

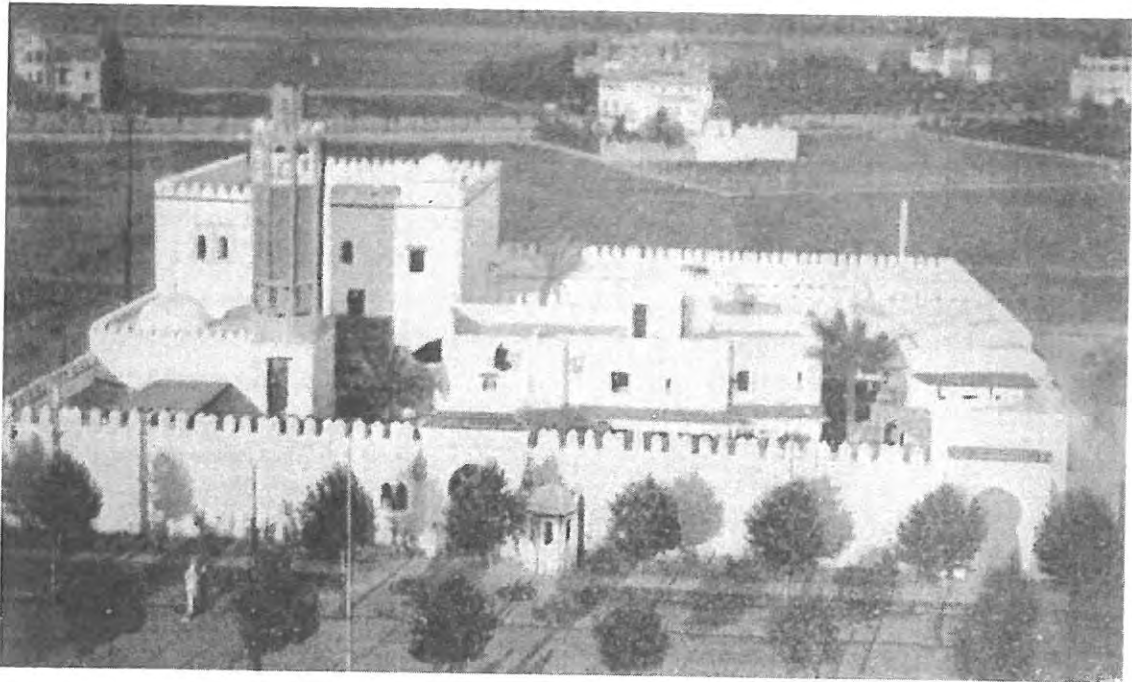


Fig. 9.— Barrio moro. Vista general.



Fig. 10.— Barrio moro. Calle de los babucheros.