



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

## La cultura regionalista en España, Francia y Alemania. Una perspectiva comparada (1890-1937)

Storm, H.J.

### Citation

Storm, H. J. (2011). La cultura regionalista en España, Francia y Alemania. Una perspectiva comparada (1890-1937). *Ayer*, 2011(82), 161-185. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/19174>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/19174>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

# La cultura regionalista en España, Francia y Alemania: una perspectiva comparada (1890-1937)

Eric Storm  
Universidad de Leiden

Post-print

Original publicado en:

*Ayer. Revista de Historia Contemporánea*

Número 83 (2011-2) pp. 161-185.

Copyright: Asociación de Historia Contemporánea

Marcial Pons, Ediciones de Historia

# La cultura regionalista en España, Francia y Alemania: una perspectiva comparada (1890-1937)\*

El estudio del regionalismo ha cambiado profundamente durante las últimas décadas. Influidos por las innovaciones radicales llevadas a cabo en el estudio del nacionalismo -donde el enfoque en los años ochenta se trasladó de los movimientos e ideólogos nacionalistas al proceso de formación de identidades nacionales- quienes estudiaban el regionalismo también empezaron a dirigir su mirada a la creación de identidades. Empezaba a ser obvio que no sólo se formaron identidades regionales en zonas periféricas como Bretaña, Cataluña o el País Vasco. A partir de los años noventa este nuevo enfoque generó una ola de estudios innovadores sobre la creación de identidades regionales en casi todos los países europeos. De este modo se puso de manifiesto que a partir de la segunda mitad del siglo XIX las élites regionales participaron activamente en el proceso de construcción nacional, subrayando la aportación de su propia región a la grandeza nacional. Hacia finales del siglo XIX estas élites provincianas empezaron a hacer más hincapié en la identidad ideosincrática de su pequeña patria. Sin embargo, esta identidad regional, en la que se solía subrayar el aspecto folclórico, también servía en la gran mayoría de los casos para reforzar el sentimiento nacional<sup>1</sup>.

Otras investigaciones han puesto de manifiesto que aparte del creciente interés por la identidad regional por parte de las élites provincianas, a finales del siglo XIX también surgió una verdadera cultura regionalista. Se difundió rápidamente por todo el continente un nuevo interés por el folclore, los dialectos, los trajes típicos, las tradiciones locales, los productos artesanales, la cocina regional y los edificios rurales, contribuyendo en gran medida a definir las nuevas identidades regionales<sup>2</sup>. Sin embargo, este nuevo interés por la identidad regional no se tradujo únicamente en delimitar y celebrar el patrimonio rural y folclórico, ya que en muchos casos las élites de ciudades periféricas prefirieron subrayar los aspectos modernos de su personalidad colectiva<sup>3</sup>.

Este cambio de rumbo también se puede ver desde hace poco en la historiografía española sobre el regionalismo. Tradicionalmente se prestaba atención sobre todo al surgimiento de los movimientos regionales (o nacionales, si se quiere) en Cataluña, el País

---

\* Este artículo está basado en mi *The Culture of Regionalism: Art, Architecture and Regional Exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939*, Manchester, Manchester University Press, 2010. Las investigaciones fueron posibles gracias a la ayuda de la Organización Neerlandesa para Investigaciones Científicas (NWO).

<sup>1</sup> Algunos estudios pioneros fueron: SAHLINS, P.: *Boundaries: The making of France and Spain in the Pyrenees*, Berkeley, 1989; APPLGATE, C.: *A Nation of Provincials. The German Idea of Heimat*, Berkeley, 1990; FORD, C.: *Creating the Nation in Provincial France: Religion and Political Identity in Brittany*, Princeton, 1993; CONFINO, A.: *The Nation as a Local Metaphor: Württemberg, Imperial Germany, and National Memory, 1871-1918*, Chapel Hill, 1997; STAUTER-HALSTED, K.: *The Nation in the Village: The Genesis of Peasant National Identity in Austrian Poland, 1848-1914*, Ithaca, 2001; KING, J.: *Budweisers into Czechs and Germans: A Local History of Bohemian Politics, 1848-1948*, Princeton, 2002; BAYCROFT, T.: *Culture, Identity and Nationalism: French Flanders in the Nineteenth and Twentieth Century*, Woodbridge, 2004.

<sup>2</sup> THIESSE, A.-M.: *Écrire la France. Le Mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, París, 1991; WÖRNER, M.: *Vergnügen und Belehren. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1850-1900*, Münster, 1999; GUY, K. M.: *When Champagne became French: Wine and the Making of a National Identity*, Baltimore, 2003; WRIGHT, J.: *The Regionalist Movement in France 1890-1914: Jean Charles-Brun and French Political Thought*, Oxford, 2003; MIHAIL, B.: *Une Flandre à la française. L'identité régionale à l'épreuve du modèle républicain*, Saintes, 2006.

<sup>3</sup> JENKINS, J.: *Provincial Modernity: Local Culture and Liberal Politics in Fin-de-Siècle Hamburg*, Ithaca, 2003; UMBACH, M.: «A Tale of Second Cities: Autonomy, Culture and the Law in Hamburg and Barcelona in the Long Nineteenth Century», *American Historical Review* (2005), pp. 659-692; UMBACH, M.: *German Cities and Bourgeois Modernism, 1890-1924*, Oxford, 2009.

Vasco y Galicia. Sin embargo, recientemente se han empezado a publicar estudios sobre la creación de otras identidades regionales, con lo que se ha puesto de manifiesto que Cataluña y el País Vasco no eran tan excepcionales<sup>4</sup>. Otra consecuencia del nuevo interés por cuestiones de identidad colectiva es que los factores culturales son tan relevantes como los factores políticos, y que en el fondo el ámbito político no se puede separar de la esfera cultural. Sin embargo, en la historiografía española el estudio del regionalismo estaba enfocado sobre todo a los aspectos políticos, mientras que la cultura regionalista era analizada por historiadores de arte, arquitectura y literatura, sin que existiesen demasiados intercambios entre las diversas disciplinas. Pero si no conocemos el nacimiento y la evolución de la cultura regionalista no podemos comprender a fondo el proceso de construcción de las identidades regionales. En los últimos años el nuevo enfoque historiográfico también se ha hecho notar en el estudio de la cultura regionalista, que en España quizá tenía más fuerza que en otros países<sup>5</sup>.

No obstante, el marco de referencia de estas investigaciones, tanto en España como en el resto de Europa, sigue siendo el país y, por lo tanto, el desarrollo del regionalismo y el despegue de la cultura regionalista se sigue explicando desde un contexto nacional. En general, se considera que el surgimiento del regionalismo se debió a la erosión de las estructuras tradicionales de la sociedad provinciana durante el proceso de modernización socio-económica y la consiguiente democratización de la vida pública local. Alon Confino, por ejemplo, argumenta que las identidades tradicionales de la sociedad rural cambiaron profundamente por el surgimiento de la economía de mercado y el desarrollo de la educación, el transporte y la comunicación. Además, la emancipación de las clases medias, el proletariado y los campesinos acabó con la dominación de los notables locales. Por consiguiente, había que desarrollar una nueva conciencia colectiva propia<sup>6</sup>. Sin embargo, esta modernización llegó a cada país, o región en un momento diferente. Además, casi todos los autores hacen mucho hincapié en algún acontecimiento dramático como punto de inflexión. De este modo, según Anne-Marie Thiesse, en Francia era ineludible replantearse la propia identidad colectiva después de la derrota de 1870. Y lo mismo se aplica a Austria después de perder la guerra contra Prusia en 1866 y a España después del desastre de 1898. Alemania no sufrió ninguna derrota en esta época, pero la unificación del país se considera como un momento clave similar. Celia Applegate, por ejemplo, afirma que para la “nación incompleta de 1871, las tradiciones inventadas del *Heimat* cerraban la brecha entre la aspiración nacional y la realidad provincial”<sup>7</sup>.

Irónicamente, sus propias publicaciones pusieron de manifiesto que el proceso de creación de identidades regionales se desarrolló casi sincrónicamente y de una manera muy similar en toda Europa, y por lo tanto no se pueden explicar refiriéndose solo al marco nacional. No sorprende que últimamente los historiadores empiecen a reconocer que la

---

<sup>4</sup> Estudios pioneros en el caso catalán han sido FRADERA, J.M.: *Cultura nacional en una societat dividida. Patriotisme i cultura a Catalunya (1838-1868)*, Barcelona, 1992; MARFANY, J.-LL.: *La cultura del catalanisme en els seus inicis*, Barcelona, 1995. Para las demás regiones véase por ejemplo: SUÁREZ-CORTINA, M.: *Casonas, hidalgos y linajes. La invención de la tradición cántabra*, Santander, 1994; NÚÑEZ, X. M.: «The Region as Essence of the Fatherland: Regionalist Variants of Spanish Nationalism (1840-1936)», *European History Quarterly*, (2001), pp. 483-518; ARCHILÉS, F. y MARTÍ, M.: «Ethnicity, Region and Nation: Valencian Identity and the Spanish Nation-State», *Ethnic and Racial Studies* (2001), pp. 779-797; FORCADELL ÁLVAREZ, C. y ROMEO MATEO, M. C.: (eds.): *Provincia y nación. Los territorios del liberalismo*, Zaragoza, 2006.

<sup>5</sup> MAINER, J.C.: «Notas sobre el regionalismo literario en la Restauración: el marco político e intelectual de un dilema» en: ENGUITA, J.M. y MAINER, J.C. (eds.): *Entre dos siglos. Literatura y aragonesismo*, Zaragoza, 2004, pp. 7-28; ARCHILÉS, F. «La novela y la nación en la literatura española de la Restauración. Región y provincia en el imaginario nacional», en FORCADELL ÁLVAREZ, C. y ROMEO MATEO, M. C.: (eds.): *Provincia y nación. Los territorios del liberalismo*, Zaragoza, 2006, pp. 161-190; ARCHILÉS, F., . «‘Hacer región es hacer patria’. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración», *Ayer*, 64 (2006), pp. 121-147.

<sup>6</sup> CONFINO, A.: *The Nation... op. cit.*, p. 98.

<sup>7</sup> THIESSE, A.-M.: *Écrire la France... op.cit.*, pp. 12-13 y 240-243; APPLGATE, C.: *A Nation... op. cit.*, p. 13.

creación de identidades sub-estatales fue parte de un proceso transnacional<sup>8</sup>. Ahora la pregunta fundamental es: ¿cuáles fueron las principales causas transnacionales que explican el surgimiento del regionalismo y su posterior desarrollo?

Para arrojar más luz sobre las causas transnacionales del regionalismo en su primera edad de oro analizaremos el nacimiento y el desarrollo de la cultura regionalista -sobre todo en su faceta más folclórica y rural- entre 1890 y 1937 en tres países europeos: España, Francia y Alemania. Primero, resumiremos brevemente cómo la cultura regionalista surgió a partir de 1890. Como no podemos analizar la cultura regionalista en todas sus vertientes, repasaremos de manera comparativa la evolución de dos de sus ramas más visibles e influyentes: la pintura y la arquitectura. Después de dos décadas, cuando el regionalismo fue sobre todo un movimiento de renovación cultural, las autoridades municipales, provinciales y estatales también empezaron a utilizar el nuevo lenguaje regionalista. Esta apropiación del regionalismo por las autoridades es el tema de la última parte, dedicada a las exposiciones internacionales.

## El nacimiento del regionalismo

Hacia finales del siglo XIX el interés por la región no era algo nuevo. Desde mediados de siglo pequeños grupos de notables estudiaban los pormenores históricos, arqueológicos y geográficos de su propia localidad o región. Sin embargo, lo que les interesaba era sobre todo la contribución de su región a la grandeza nacional. Los resultados de estos estudios eruditos se presentaban en general a un público limitado de miembros de sociedades científicas o a la élite local. Éste era el caso por ejemplo de la famosa *Renaixença* catalana; pero, como queda claro en estudios recientes, no se distingue mucho del patrón europeo, ni suponía una excepción dentro de España<sup>9</sup>. Se puede preguntar si el término regionalista es apropiado para definir la actividad de estos eruditos, ya que no les interesaba tanto estudiar la identidad idiosincrática que distinguía su propia región del resto de la nación, como centrarse en los elementos que la convertían en una parte irremplazable del conjunto.

Durante la última década del siglo XIX esta situación empezó a cambiar cuando una nueva generación de educados miembros de la élite local quiso involucrar a un público más amplio. Para ello era necesario buscar otras formas de sociabilidad y de expresión. Así, para movilizar a las clases medias y bajas, fundaron nuevas asociaciones que se orientaban esencialmente a actividades recreativas. En vez de dar conferencias, organizar banquetes y publicar estudios eruditos, emprendían excursiones, organizaban festivales y abrían museos locales. Utilizaban dialectos o lenguas regionales más que antes, no sólo como objeto de estudio, sino también como medio de publicación. Al mismo tiempo, su atención se desplazaba de un pasado distante, que sólo era comprensible para las clases educadas, al patrimonio tangible que distinguía la región del resto del país. De esta manera, se organizaban excursiones a paisajes naturales, lugares históricos, pueblos antiguos y edificios típicos, y se exponían herramientas antiguas, artesanía local y trajes tradicionales<sup>10</sup>. Aunque defendían la

---

<sup>8</sup> APPLGATE, C.: «A Europe of Regions: Reflections on the Historiography of Sub-National Places in Modern Times», *American Historical Review* (1999), pp. 1157-1183; STORM, E.: «Regionalism in History, 1890-1945: The Cultural Approach», *European History Quarterly* (2003), pp. 251-265; NÚÑEZ SEIXAS, X. M. (ed.): *La construcción de la identidad regional en Europa y España (siglos XIX y XX)*, Ayer, 64 (2006).

<sup>9</sup> GERSON, S.: *The Pride of Place: Local Memories and Political Culture in Nineteenth-Century France*, Ítaca y Londres, 2003; KUNZ, G.: *Verortete Geschichte. Regionales Geschichtsbewusstsein in den deutschen Historischen Vereinen des 19. Jahrhunderts*, Göttingen, 2000; BRINKMANN, S.: *Der Stolz der Provinzen, Regionalbewußtsein und Nationalstaatsbau im Spanien des 19. Jahrhunderts*, Fráncfort, 2005.

<sup>10</sup> APPLGATE, C.: *A Nation...*, op. cit., 60-107; Karl DITT, «Die deutsche Heimatbewegung 1871-1945», en CREMER, W. y KLEIN, A. (eds.): *Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven*, Bielefeld, 1990, pp. 135-155; MARFANY, J.-LL.: *La cultura del catalanisme...*, op. cit.; THIESSE, A.-M.: *Écrire...*, op. cit.

identidad idiosincrática de su patria chica, en general seguían subrayando que la región estaba conectada orgánicamente con la patria grande. Por tanto, en la mayoría de los estudios recientes, se interpreta el regionalismo como una nueva fase del proceso de construcción nacional (*nation-building*), ya que, en general, las nuevas identidades regionales complementaban las identidades nacionales existentes. El regionalismo amplió enormemente el patrimonio nacional y de esta manera logró enraizar la identidad nacional en el terruño<sup>11</sup>.

Este cambio no sólo era perceptible en las regiones, sino también a escala nacional. Durante el *fin de siècle* se produjo también una revisión del nacionalismo. Intelectuales influidos por el nuevo clima del irracionalismo como Maurice Barrès, Julius Langbehn y Ángel Ganivet reinterpretaron la suposición del historiador francés Hippolyte Taine de que las manifestaciones culturales estaban determinadas por “race, milieu et moment”. Mientras que para Taine esta teoría le servía para estudiar de una manera “científica” el pasado, estos jóvenes intelectuales la convirtieron en una obligación moral en el presente. Las expresiones culturales, si querían tener valor real, debían enlazarse de manera orgánica con el pasado nacional y el entorno natural. De esta manera convirtieron un método “objetivo” de estudio del pasado en una obligación subjetiva de crear una cultura verdaderamente nacional. Sin embargo, como otorgaban gran importancia a la influencia de la geografía, también admitían que las diversas regiones del país tenían su propio carácter. Por ejemplo, las regiones montañosas requerían unas adaptaciones culturales diferentes a una llanura o una zona costera. Según ellos, cada región tenía su propio “espíritu”, y todas las regiones juntas constituían el espíritu nacional. Influidos por la terminología biológica que estaba en boga gracias a Darwin, veían la nación como un cuerpo y las regiones como sus órganos. Cuando una parte estaba enferma o era amputada, el organismo entero sufría. La salud del conjunto sólo se podía garantizar si todas las partes prosperaban; y salud, en el vocabulario del *Volksgeist* (espíritu popular) significaba ser fiel a la propia personalidad colectiva. Aunque Barrès, Langbehn y Ganivet se inclinaban más hacia el nacionalismo exaltado, también admitían que la nación sólo prosperaría cuando se respetasen sus diferencias regionales. De este modo, el nacionalismo integral de estos intelectuales, que surgió al mismo tiempo que los nuevos movimientos regionales, también veía la nación como una unidad dentro de la diversidad<sup>12</sup>.

De esta manera, el interés por la cultura popular de las provincias y el deseo de crear una nueva cultura verdaderamente nacional, con raíces en la geografía local y en las tradiciones regionales, surgieron más o menos al mismo tiempo a partir de 1890, tanto a escala nacional como regional. Sin embargo, un estudio comparativo de España, Francia y Alemania deja claro que las manifestaciones más visibles de esta nueva cultura regionalista tenían lazos más estrechos con el nivel nacional que con los diversos movimientos regionales. En España esto se pone de manifiesto, por ejemplo, en el papel primordial de los escritores de la generación del 98. Ganivet, Azorín y Miguel de Unamuno tenían una relación íntima con su región natal, pero en sus principales escritos, como por ejemplo *Idearium español* (1897), *La ruta de Don Quijote* (1905) y *En torno al casticismo* (1895), se dirigieron a un público nacional, preocupándose principalmente por definir el alma nacional, aunque respetaban la diversidad de las identidades regionales. Y éste también era el caso con los pintores.

## Pintura

---

<sup>11</sup> APPLGATE, C.: *A Nation...*, *op. cit.*; CONFINO, A.: *The Nation ...*, *op. cit.*; THIESSE, A.-M.: *Écrire...*, *op. cit.* y NÚÑEZ, X. M.: «The Region» *op. cit.*

<sup>12</sup> STORM, E.: «The Birth of Regionalism and the Crisis of Reason: France, Germany and Spain» en AUGUSTEIJN, J. y STORM, E. (ed.): *Nation and Region: Nation-Building, Regional Identities and Separatism in Nineteenth-Century Europe*, Basingstoke, en prensa.

“Pintura regionalista” sólo es un término aceptado en España<sup>13</sup>. Sin embargo, pintores como Ignacio Zuloaga, Fernando Álvarez de Sotomayor y Manuel Benedito tenían sus equivalentes en otros países. Alrededor de 1900 incluso eran vistos como una corriente coherente. En Francia, por ejemplo, en los años noventa Lucien Simon y Charles Cottet formaban parte de la *Bande noire* e incluso después sus obras se reseñaron juntas como “pintores de escenas bretonas”. En Alemania pintores como Carl Bantzer, Ludwig Dettmann, Otto Heinrich Engel y Fritz Mackensen eran conocidos como *Heimatkünstler* (artistas del terruño), aunque no les agradaba la implicación provinciana del término<sup>14</sup>.

Los pintores regionalistas se presentaban a mediados de los años noventa del siglo XIX como un movimiento renovador, aunque no publicaran un manifiesto revolucionario, ni organizaran exposiciones sonadas. En los salones anuales querían resaltar con impresionantes cuadros de gran formato y temas atractivos. Sin embargo, en general se reconoció su talante innovador. Muchos críticos entendían que el impresionismo -aunque antes había tenido un efecto benéfico al eliminar las rancias convenciones de la pintura académica- había degenerado en un ejercicio superficial de virtuosidad, en el cual el tema se había convertido en algo irrelevante. Ahora el regionalismo se perfilaba como una solución. Simon y Cottet lograron aprovecharse de las lecciones valiosas del impresionismo en sus representaciones vivaces de las comunidades pesqueras de Bretaña, sin dejar de pintar escenas evocadoras<sup>15</sup>. En 1905, el escritor alemán Karl Eugen Schmidt terminaría incluso su libro sobre el arte francés del siglo XIX con un capítulo titulado “La Bretaña”, en el cual presentó a Simon y Cottet como las máximas promesas del futuro<sup>16</sup>. También la obra de Zuloaga, que en pocos años se había convertido en el pintor regionalista más conocido de Europa, fue considerada como innovadora. En 1904, por ejemplo, fue invitado a enseñar sus cuadros en una sala propia dentro de una gran exposición de arte contemporáneo en Düsseldorf, honor que sólo compartiría con Auguste Rodin y Adolph Menzel<sup>17</sup>.

Puesto que para estos críticos y pintores el tema era importante, ¿qué debería significar? Como los escritores de la generación del 98, los pintores regionalistas participaban en el giro subjetivista del fin de siglo. No querían representar de manera veraz la realidad exterior como habían hecho los impresionistas, sino penetrar en la esencia de las cosas y, más específicamente, revelar el carácter de un pueblo o de una región. Gabriel Mourey, el director de la revista *L'Art décoratif*, por ejemplo, alabó *Repas d'adieu* (1898) de Cottet, diciendo que en esta cena de despedida de una familia de pescadores el pintor evocaba de manera brillante el espíritu popular local:

“¿Cómo se puede condenar al señor Cottet si, al intentar interpretar de la manera más impresionante posible un país como Bretaña, con todas sus tradiciones antiguas, sus costumbres primitivas, su misticismo, su aire de salvajismo y fatalidad, si, teniendo que evocar el espíritu de la tierra y de sus habitantes, tiene que elegir sus manifestaciones más impresionantes, las que han actuado más fuertemente en su propia sensibilidad?”<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> REYERO, C. and FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España (1800-1910)*, Madrid, 1999, pp 464-465 y TUSELL, J., *Arte, historia y política en España (1890-1939)*, Madrid, 1999, p. 105.

<sup>14</sup> Véase también: STORM, E.: «Painting Regional Identities: Nationalism in the Arts, France, Germany and Spain, 1890-1914» *European History Quarterly* (2009) pp. 557-583.

<sup>15</sup> MARCEL, H.: «Lucien Simon. Artistes contemporains», *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, Vol. 1 (1903), pp. 123-125; MOUREY, G.: «Charles Cottet's 'Au Pays de la Mer' and Other Works», *The Studio* (enero 1899), p. 240.

<sup>16</sup> SCHMIDT, K.E.: *Französische Malerei des 19. Jahrhunderts*, Leipzig, 1905, pp. 150-159.

<sup>17</sup> LAFUENTE FERRARI, E.: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, 2a edición, Barcelona, 1990, pp. 83-93.

<sup>18</sup> MOUREY, G.: «Charles Cottet's...», *op. cit.*, p. 239.

De la misma manera, en Alemania, pintores regionalistas como Dettmann sabían interpretar, según los críticos, el espíritu de la gente y el alma del paisaje, mientras que Zuloaga declaró en 1912 que en sus cuadros se proponía “sintetizar el alma castellana” y descifrar la ‘psicología de una raza’<sup>19</sup>.

Sin embargo, estos pintores no se dedicaban a pintar escenas típicas de su región natal, sino que en general tenían una clara preferencia por ciertas regiones: Bretaña en Francia, la zona costera en Alemania y Castilla en España. Estas regiones, donde la influencia extranjera había sido débil y la civilización moderna probablemente brillaba todavía por su ausencia, eran consideradas tanto por los pintores como por los críticos de arte como el corazón de la nación, como la parte más auténtica del país, y de esta manera tuvieron la misma función que otras zonas primitivas, como Dalecarlia en Suecia, las pusztas en Hungría y Karelia en Finlandia. Aquí era donde todavía se podían encontrar rastros auténticos de la cultura originaria de la nación. Y si la nación se tenía que regenerar, aquí era donde había que encontrar la inspiración. Por ejemplo, en 1913 Zuloaga dijo a su amigo Ramiro de Maeztu que la civilización occidental que conocía tan bien de sus estancias en París, no era más que cálculos, números y decadencia, mientras que en el campo español todavía se encontraba “fuerza, pasión, raza, vitalidad”<sup>20</sup>. El crítico Paul Warncke elogiaba con palabras similares los cuadros poéticos de Worpswede, un pueblo al norte de Bremen, donde Mackensen vivía y trabajaba:

“Nos sopla como un aliento fresco del mar; su nombre [el del pueblo] nos habla de fuerza y salud, de gravedad tranquila y de la labor sostenida, férrea y paciente. Un sentimiento patriótico sin precedentes se nos echa encima: la alegría del arte alemán y del suelo alemán, la alegría de la belleza resplandeciente y abigarrada de un simple paisaje nativo, y la alegría, la alegría orgullosa de los hombres, que con el corazón abierto y los ojos claros te buscaban, encontraban y revelaban”<sup>21</sup>.

Y Léonce Bénédite, el director del museo de arte contemporáneo de París, decía de los cuadros bretones de Cottet:

“De estas representaciones se desprende una suerte de significación general y mítica; eliminan la distancia entre las personas de hoy y sus antepasados lejanos y demuestran que, a través del tiempo, a través de las religiones, a través de las civilizaciones, a través de todo lo que pasa, estas razas marítimas conservan su carácter anterior intacto, conservando integralmente su unidad moral”<sup>22</sup>.

Las imágenes idealizadas de las comunidades rurales, donde el trabajo parecía agradable, las relaciones entre hombres y mujeres seguían todavía las pautas tradicionales y el hombre vivía en íntima relación tanto con el pasado como con la naturaleza, se presentaban implícitamente como una alternativa a la sociedad existente. De esta manera, sobre todo los obreros industriales, que seguían nuevas ideologías revolucionarias y que parecían no conocer patria ni terruño, podrían apreciar cómo en algunas regiones del país aún se vivía en buena armonía. Al mismo tiempo, estos cuadros se podían interpretar también como una crítica al cosmopolitismo de las clases altas. El mensaje, en el fondo, era el mismo: habría que enraizarse en el suelo patrio y en las tradiciones nacionales para no perderse en el laberinto

---

<sup>19</sup> DEIBEL, F.: *Ludwig Dettmann*, Bielefeld y Leipzig, s.a. [1910], pp. 24-25 y 34; Zuloaga en una carta a Juan Pujol citada en: LAFUENTE FERRARI, E.: *La vida...*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>20</sup> MAEZTU, R. de: «Por la España abrupta», *Heraldo de Madrid*, (29 Septiembre 1913).

<sup>21</sup> WARNCKE, P.: «Worpswede», *Zeitschrift für bildende Kunst*, Vol. 11 (1900), p. 147.

<sup>22</sup> BÉNÉDITE, L.: «Charles Cottet», *Art et Décoration* (Abril 1904), p. 112.

caótico de la vida moderna. Sin embargo, los pintores regionalistas no suponían que iban a ser los campesinos o los pescadores los que iban a salvar la patria; ellos sólo servían como fuente de inspiración para corregir el rumbo de la nación. En un mundo incognoscible solamente el pasado nacional podría servir de compás. Tenían que ser las nuevas élites culturales, provenientes de las clases medias, las que debían indicar el camino de la regeneración, ya que todavía no habían perdido el contacto con las tradiciones nacionales, y sólo ellas sabrían como adaptar la modernidad internacional al carácter de la propia nación<sup>23</sup>.

## Arquitectura

La cultura regionalista estuvo presente de manera similar en la arquitectura. Regionalismo ya es un término aceptado para designar una tendencia arquitectónica en España, y empieza a ser más corriente en francés e inglés, aunque todavía no en alemán. En España la arquitectura regionalista era sobre todo popular en Cantabria, el País Vasco y Sevilla, con Leonardo Rucabado y Aníbal González Álvarez como sus representantes más conocidos. Los arquitectos regionalistas franceses eran menos conocidos, ya que para la mayoría era una especialidad más, aplicable sobre todo a las casas de verano. Una arquitectura que tomaba las construcciones populares como principal fuente de inspiración era más prominente en el Imperio alemán, con Hermann Muthesius, Richard Riemerschmidt y Fritz Schumacher como los nombres más destacados<sup>24</sup>.

Las bases teóricas de la arquitectura regionalista eran sencillas: un edificio se debía adaptar al espíritu popular de la localidad, que se había fraguado durante siglos en la interacción continua entre la población y su entorno natural. En la práctica esto quería decir que había que utilizar materiales, tradiciones y formas locales. Sin embargo, el arquitecto no debía copiar las formas regionales, sino emplear de manera creativa los materiales y tradiciones locales para diseñar un edificio moderno que se adaptase perfectamente a las necesidades del cliente y al entorno natural. Por ejemplo, en 1909 el arquitecto francés Louis Sézille alabó a los artesanos y artistas del País Vasco francés por haber perfeccionado su manera de construir durante siglos. Por lo tanto, el “estilo vasco” se había adaptado perfectamente a las circunstancias geográficas y climatológicas locales:

“Y de este modo los artistas, perfeccionando constantemente sus procedimientos locales, han logrado una maestría que nos sorprende; se trata de una valiosa lección y, por tanto, para igualarlos, debemos imitarlos en su manera de trabajar y estudiar”<sup>25</sup>.

El crítico alemán Friedrich Seesselberg formulaba con palabras similares la tarea del arquitecto, distinguiendo claramente entre las construcciones populares del pasado y la nueva arquitectura regionalista:

---

<sup>23</sup> Por ejemplo: MOUREY, G.: «The Art of M. Lucien Simon», *The Studio* (Abril 1902), pp. 169-170.

<sup>24</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P.: «Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)», *Arquitectura & Vivienda* 3 (1985) pp. 28-36; VILLAR MOVELLÁN, A.: *Arquitectura del regionalismo en Sevilla. 1900-1935*, Sevilla, 1979; VIGATO, J.-C.: *L'Architecture régionaliste: France 1890-1950*, París, 1994; LOYER, F. y TOULIER B. (eds.): *Le Régionalisme, architecture et identité*, París, 2001; CANIZARO, V. B. (ed.): *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, Nueva York, 2007; LAMPUGNANI, V. y SCHNEIDER, R. (eds.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, Stuttgart, 1992; HOFER, S.: *Reformarchitektur 1900-1918. Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil*, Stuttgart, 2005 y LANE, B. M.: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge, 2000.

<sup>25</sup> SÉZILLE, L.: «Une maison en Pays Basque», *La Vie à la Campagne*, (1 Septiembre 1909), p. 153.

“Los campesinos, los habitantes de las villas y los artesanos no se dieron cuenta de la particular belleza de sus métodos de construcción; y tampoco se preguntaban por qué sus techos de paja, sus entramados y sus fachadas parecían orgánicamente parte del paisaje”<sup>26</sup>.

No obstante, en los tiempos modernos, aunque uno era consciente de que en otras épocas y en otros territorios se desarrollaron otros estilos, ya no se podía construir de una manera casi instintiva.

“El arte habitual del pasado se comienza a sustituir claramente en todas partes por el arte de la iniciativa. Por lo tanto, lo que la gente lograba antes sin estudios y por sí mismo -la armonía con la naturaleza- ahora debía volver a enseñarse. Ahora hay que decirle a la gente: ¡mira, hay que hacerlo así y así, para que os quedéis dentro del marco del paisaje!”<sup>27</sup>

Y es justo esta adaptación del “arte de la iniciativa” al entorno y a las tradiciones locales la tarea del arquitecto, de un genio creativo.

Durante la primera década del siglo XX -por lo menos un lustro después de que los pintores abrazaran la cultura regionalista- el regionalismo se convirtió en un estilo buscado, sobre todo para chalés y casas de campo. Formas, materiales y elementos tradicionales fueron combinados para diseñar una casa atractiva y orgánica, con volúmenes variados y, en general, bajo un gran techo inclinado. A partir de 1910 también surgió un regionalismo más genérico que se aplicó sobre todo en ciudades jardín y viviendas sociales. En estos casos, ya no se privilegiaban los edificios más llamativos de una región que no existían en otras zonas como fuente de inspiración, sino un modelo más genéricamente regionalista: una casa sencilla, rectangular, con un techo inclinado con tejas, eventualmente con contraventanas u otros elementos tradicionales, y un jardín.

Al igual que en pintura, la arquitectura regionalista fue un movimiento innovador, sobre todo al principio. Sus protagonistas rechazaron la arquitectura historicista y académica por falsa y pomposa, mientras que el Art Nouveau era exagerado y artificial. Lo que los arquitectos regionalistas buscaban era un arte auténtico y actual, con raíces en las tradiciones locales y en armonía con el entorno natural. Proponían una arquitectura reformada en consonancia con los tiempos (*Zeitgeist*) y la geografía (*Volksgeist*). Además, la arquitectura regionalista contribuyó al proceso de construcción de las naciones, adoptando implícitamente granjas, caseríos y galpones como parte del patrimonio nacional.

Esto se podía ver en las ciudades jardín, construidas al menos en parte para la clase obrera. El objetivo que se buscaba al ofrecer a los obreros una vivienda digna con jardín, disfrazada en formas rurales y en un entorno natural agradable, era reconectarlos al suelo y a la nación. Identificándose con una región concreta y reconocible y con los valores de la sociedad rural, se esperaba que las capas menos afortunadas se sintieran más conectadas con una nación más abstracta y lejana y se comportasen como ciudadanos responsables. Por eso, el crítico alemán Erich Haenel llamaba al concepto de la ciudad jardín “un arma blanca en la lucha por la paz social”<sup>28</sup>.

Una diferencia notable entre los tres países era que el carácter regionalista de este tipo de arquitectura era más marcado en España y Francia que en Alemania. En general, las referencias a la región en los libros y revistas alemanes de arquitectura eran confusas. Los autores se referían a territorios muy grandes, como el Norte de Alemania, de mediano tamaño, como Baja Sajonia, o muy pequeños, como la Bergstrasse en Hesse. A menudo las indicaciones eran imprecisas, o simplemente se afirmaba que la casa se ajustaba bien al

---

<sup>26</sup> SEESSELBERG, F.: «Niedersachsenkunst», *Der Baumeister*, (Mayo 1910), p. 88.

<sup>27</sup> SEESSELBERG, F.: «Niedersachsenkunst», *op. cit.*, p. 94.

<sup>28</sup> HAENEL, E.: «Die Gartenstadt Hellerau», *Dekorative Kunst* (Abril 1911), p. 343.

entorno natural y al paisaje. Al contrario, en Francia y España casi siempre se distinguían estilos regionales claramente reconocibles: bretón, normando, vasco, etcétera. Cada región tenía su estilo, aunque en general se tomaran algunos edificios característicos, que a menudo sólo existían en una parte de la región, como modelo de inspiración obligatorio<sup>29</sup>.

Posiblemente una de las causas para esta diferencia hay que buscarla en que en Alemania probablemente existiera una menor variedad de clima, geografía y materiales de construcción que en Francia y España. Sin embargo, parecían más importantes las razones políticas. En Francia y España las regiones tradicionales se habían sustituido respectivamente en 1790 y 1833 por departamentos y provincias de igual tamaño y, por lo tanto, aquéllas ya no tenían una función política. Se podría argumentar incluso que subrayar la identidad regional arquitectónica conllevaba una defensa implícita de la descentralización del sistema político. Éste era el caso en general en Francia, mientras que en España la cuestión era algo más complicada, ya que después del Desastre de 1898 la cultura regionalista en general evitaba que la asociaran con las reclamaciones políticas de los movimientos regionales de Cataluña y el País Vasco. En cambio, en el Imperio alemán, con un sistema político todavía muy descentralizado, nadie quería volver a la *Kleinstaaterei* que había antes. Además, en su gran mayoría, los antiguos estados alemanes no tenían fronteras naturales o culturales. Subrayar por ejemplo la identidad de Baviera significaría alienar subregiones con un sentimiento de identidad propia como Franconia o el Palatinado.

Otro hecho sorprendente es que los lazos entre la arquitectura regionalista y los movimientos regionales eran muy débiles y a menudo inexistentes. En general, los arquitectos vivían en una gran ciudad y construían casas en diversas zonas para miembros de la élite nacional. Sólo en España el mercado de la construcción parecía estar más dividido por zonas; Rucabado, por ejemplo, construyó casi únicamente en el País Vasco y Cantabria y González Álvarez en Sevilla y alrededores.

Pero no sólo había poco lazos con la provincia, sino que los movimientos regionales con más pujanza parecían refractarios al regionalismo arquitectónico. En Cataluña -donde la pintura regionalista era prácticamente inexistente- arquitectos como Lluís Domènech i Montaner y Josep Puig i Cadafalch jugaron un papel primordial en el movimiento catalán. Sin embargo, preferían estilos modernos y cosmopolitas, como el *modernisme* y más tarde el *noucentisme*, aunque otorgándoles cierto sabor catalán. Por lo tanto, la arquitectura regionalista de inspiración rural no tenía una presencia importante en Cataluña<sup>30</sup>. De la misma manera, durante los años veinte, Maurice Marchal y Olivier Mordrelle, dos jóvenes arquitectos que militaban en el movimiento bretón, preferían el funcionalismo y el internacionalismo de Le Corbusier. Rechazaban el regionalismo pintoresco, ya que no querían verse a sí mismos como “exóticos”. Querían perfilar Bretaña como una región dinámica y moderna<sup>31</sup>. Y en el País Vasco, arquitectos regionalistas como Rucabado y Manuel Smith Ibarra trabajaban principalmente para la aristocracia y la alta burguesía industrial de Bilbao, que militaban en los partidos del turno pacífico. Y cuando el único industrial que se afilió al Partido Nacional Vasco, Ramón Sota y Llano, contrató a Smith Ibarra no le hizo construir en su habitual estilo neo-vasco<sup>32</sup>. Por lo tanto, la arquitectura regionalista no era el resultado del surgimiento de una fuerte identidad regional, sino que más bien estaba relacionada con la intensificación del proceso de construcción nacional liderado por las élites nacionales.

---

<sup>29</sup> Por ejemplo: LASSERRE, C.: «Le néo-basque: une autre face de la modernité, 1920-1940», *Monuments Historiques*, 147 (Oct.-Nov. 1986), pp. 65-73.

<sup>30</sup> CASTAÑER, E.: «Catalogne: à la recherche d'une architecture nationaliste», en LOYER, F. y TOULIER, B. (eds.): *Le régionalisme...*, *op. cit.*, pp. 208-220.

<sup>31</sup> LE COUÉDIC, D.: *Les architectes et l'idée bretonne 1904-1945. D'un renouveau des arts à la renaissance d'une identité*, Saint-Brieuc, 1995, pp. 338-345, 377-389 y 530-533.

<sup>32</sup> FULLAONDA, D.: *Manuel María Smith Ibarra, arquitecto 1879-1956*, Madrid, 1980; PALIZA MONDUATE, M.: *Manuel María de Smith Ibarra. Arquitecto*, Bilbao, 1990.

## Exposiciones internacionales

La cultura regionalista no solamente generó movimientos innovadores en pintura y arquitectura, sino que también tuvo un gran impacto en las exposiciones internacionales. Los pabellones regionalistas de estas exposiciones, que contaron con el apoyo de autoridades de casi todas las corrientes políticas del momento, visualizaban las nuevas identidades regionales para millones de visitantes. Al contrario que en las artes, España tuvo un papel pionero en ello, sobre todo con la Exposición Ibero-Americana, que se celebró en 1929 en Sevilla, la única exposición internacional donde el estilo oficial sería el regionalismo. El regionalismo también tuvo un papel notable en la Exposición Internacional de Barcelona que se inauguró el mismo año.

Ya en 1905, Puig i Cadafalch, como concejal municipal de la Lliga Regionalista, lanzó la idea de repetir el éxito de 1888 y celebrar otra exposición universal en Barcelona. Aunque los planes tardaron mucho en concretarse, finalmente se decidió que la exposición se debía dedicar a las Industrias Eléctricas. De esta manera, el movimiento catalán prefirió presentar a Cataluña como una región abierta a la modernidad internacional. Sin embargo, el líder de la Lliga, Francesc Cambó, era consciente de que Cataluña no podría superar a los Estados Unidos, que en 1915 iba a exhibir todo su poderío industrial en la Exposición Universal de San Francisco. Por lo tanto, en la primavera de 1914 Cambó explicó que había terrenos en los cuales Barcelona tenía una clara ventaja: la historia y las tradiciones artesanales. Por lo tanto, habría que montar también una “exposición de toda la vida española” con restos arqueológicos, objetos históricos y artes tradicionales<sup>33</sup>. Por consiguiente, Puig i Cadafalch - que diseñó los pabellones centrales en una mezcla de *Beaux-Arts* internacional y *noucentisme* catalán como arquitecto principal de la exposición- planificó un Palacio Nacional donde se enseñarían los tesoros del arte español y una avenida con reproducciones de edificios tradicionales de todas las regiones de España bajo el lema “Tipos de vida española”<sup>34</sup>.

Aunque la exposición estaba programada para 1917, sólo en 1925, cuando Miguel Primo de Rivera decidió transformar su dictadura militar en un régimen civil, se logró el empuje necesario para avanzar con más rapidez. Aunque ahora fue el Estado central el que cogió las riendas, el carácter de la Exposición no varió en exceso. Uno de los pocos cambios fue la decisión de construir un pueblo español en vez de una calle, con copias de más de cien edificios típicos, que fueron diseñadas por cuatro artistas catalanes y construidas en hormigón armado y estuco.<sup>35</sup> La idea de enseñar la arquitectura tradicional y las artes populares en un recinto cerrado no era original. *Le Village Suisse* de la Exposición Internacional de 1900 en París, por ejemplo, había sido un gran éxito comercial y en la exposición de Gante de 1913 se pudo visitar *La Vieille Flandre*<sup>36</sup>. En general, el Pueblo Español, donde se podía gozar de comida, música, artesanía y bailes regionales, fue recibido con gran entusiasmo.

En la Exposición Ibero-Americana de 1929 el regionalismo estaba íntimamente unido al nacionalismo y el hispanismo. Y esto tampoco era una idea de Primo de Rivera, ya que la exposición había sido una iniciativa local que sólo se la apropiaría el dictador en 1925. Con la exposición, los organizadores esperaban contribuir a la regeneración de España y al mismo tiempo mejorar la situación económica de Sevilla, fomentando el turismo y el comercio. En

<sup>33</sup> PABÓN, J.: *Cambó 1876-1918*, Barcelona, 1952, pp. 423-424.

<sup>34</sup> SOLÀ-MORALES, I. de: *La Exposición Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura y Ciudad*, Barcelona, 1985, pp. 54-61.

<sup>35</sup> SOLÀ-MORALES, I. de: *La Exposición...*, *op. cit.*, pp. 62-74 y 133-141. Para la dictadura véase: QUIROGA, A.: *Making Spaniards: Primo de Rivera and the Nationalization of the Masses*, Basingstoke, 2007.

<sup>36</sup> HIRSH, S. L.: «Swiss Art and National Identity at the Turn of the Twentieth Century» en FACOS, M. y HIRSH, S. L. (eds.): *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, Cambridge, 2003, pp. 250-287 y KRETSCHMER, W.: *Geschichte der Weltausstellungen*, Fráncfort, 1999, pp. 169-170.

una época en la que el mundo estaba dominado por grandes imperios, para un país como España, que había perdido ya sus colonias, resultaba imprescindible estrechar los lazos con los países hispanoamericanos para constituir una especie de imperio espiritual. Por lo tanto, había que invitar a los países hispanoamericanos; y desde el principio también estaba previsto invitar a todas las regiones de España para fomentar la unidad nacional. Luis Rodríguez de Caso, el empresario sevillano que en 1909 había lanzado la idea de celebrar una exposición internacional, explicó de manera tajante en una nueva propuesta de 1923 que vistas las exigencias autonomistas catalanes esto era cada vez más urgente:

“... en los albores del regionalismo catalán, excusado es decir que sería aún mejor ocasión ahora, en que ya éste degenera en separatismo, que Sevilla vuelva a reunir todas las regiones en actos y fiestas de amor a España en que el espíritu regional se vea es del todo compatible con la veneración a la España única e indivisible”<sup>37</sup>.

El regionalismo no sólo se expresó en la participación de las regiones, sino también en el estilo arquitectónico de la mayoría de los pabellones. Al principio el comité ejecutivo quería prescribir el estilo del conjunto, afirmando que habría que dar a la exposición “un carácter típico que se halle en armonía con el clima, costumbres, cielo y suelo de esta tierra y estilo y manera de sus renombrados monumentos”<sup>38</sup>. Al final, se decidió dejar la elección del estilo al arquitecto que ganara el concurso en 1911. El ganador fue Aníbal González Álvarez, quien justo en esos años se había convertido al regionalismo arquitectónico. Sin embargo, en el fondo aspiraba a la creación de una nueva arquitectura nacional actualizada e inspirada en el espíritu popular. Afirmó que su proyecto “en lo posible es un tradicionalismo regional, pues los elementos todos y los materiales son peculiares y genuinamente locales muchos de ellos”<sup>39</sup>.

Su mezcla de regionalismo y nacionalismo se puso especialmente de manifiesto en los edificios que diseñó para la Plaza de América. El Pabellón de Industrias se construyó en un estilo sevillano, el mudéjar plateresco, el Pabellón de la Casa Real en gótico isabelino, utilizando materiales locales como el ladrillo tallado y la cerámica vidriada, y el Pabellón de Bellas Artes en renacimiento plateresco. Todos estos estilos aludían a la Edad de Oro de Sevilla al final de la Edad Media y principios de la Edad Moderna. Mientras que los edificios de la Plaza de América se pueden considerar como historicistas con ciertos toques regionalistas, la Plaza de España iba a ser esencialmente regionalista. En esta obra maestra González Álvarez todavía utilizó elementos y formas historicistas, como por ejemplo las torres y el diseño general simétrico, que seguían pautas renacentistas y barrocas. Sin embargo, el uso de materiales locales como ladrillo, tejas, cerámica y rejas de hierro forjado logró dar al edificio una fuerte impronta regional<sup>40</sup>. La gran mayoría del resto de edificios, incluyendo los pabellones de los países americanos y de las diversas regiones españolas y provincias andaluzas, también se construyeron en un estilo regionalista.

En Francia y Alemania, el regionalismo también tuvo un papel importante en algunas exposiciones internacionales de los años treinta. Sin embargo, en estas ocasiones también se puso de manifiesto que la cultura regionalista tenía sus límites ideológicos. Por ejemplo, la

---

<sup>37</sup> RODRÍGUEZ BERNAL, E.: *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*, Sevilla, 1994, pp. 115.

<sup>38</sup> TRILLO DE LEYVA, M.: *La Exposición Iberoamericana. La transformación urbana de Sevilla*, Sevilla, 1980, pp. 58-59.

<sup>39</sup> VILLAR MOVELLÁN, A.: *Arquitectura del regionalismo... op.cit.*, p. 234.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 232-234, 274-283 y 421-427.

Exposición Universal de París de 1937 debía ser otro punto culminante de la cultura regionalista. Sin embargo, al final fue una clara señal de su ineludible decadencia.

En el otoño de 1929, la propuesta de organizar otra exposición internacional fue recibida con entusiasmo en el parlamento francés. Sin embargo, el proyecto sólo prosperó a raíz del fracaso del asalto de las ligas de extrema derecha a la Asamblea Nacional, en febrero de 1934. Ante la amenaza fascista los partidos republicanos decidieron juntarse en un gobierno de unión nacional para defender la República, y en este contexto también decidieron relanzar el proyecto de la exposición. El regionalismo, que ya había servido como medida protectora contra el socialismo, también debía funcionar ahora como profiláctico contra el fascismo. Los organizadores esperaban involucrar a todo el país, para fomentar así la adhesión a la Tercera República. Habría que movilizar a la población tanto a través de las regiones como de todo tipo de asociaciones profesionales. La representación regional se plasmó sobre todo en el pabellón francés: le *Centre régional*. Cada una de las diecisiete regiones francesas tendría su pabellón y juntas representarían al país entero. El Centro Regional no debía ser una evocación del pasado, sino mostrar la vida actual de las regiones. No debía ser un museo al aire libre con edificios copiados como el Pueblo Español. Pero también había que evitar el modelo de la Exposición Ibero-Americana, donde cada región había construido su propio pabellón, dando como resultado un conjunto heterogéneo de copias de monumentos históricos, construcciones historicistas y edificios regionalistas. Por lo tanto, en París se decidió que la comisión organizadora supervisaría estrictamente la unidad del conjunto, mientras que cada región sería responsable de su propio pabellón<sup>41</sup>.

El estilo de los pabellones debía mostrar que las tradiciones regionales se mantenían vivas. Por tanto, los arquitectos tenían que combinar las formas tradicionales y los materiales locales con los nuevos adelantos técnicos. De este modo, los organizadores querían superar la contradicción entre el regionalismo y el nuevo funcionalismo internacional -que estaba en boga desde los años veinte- en una nueva síntesis<sup>42</sup>. Mientras que en la Plaza de España González Álvarez todavía había ocultado el esqueleto de hormigón armado detrás de ladrillos, cerámica y tejas, en el Centro Regional se podría enseñar abiertamente. No obstante el intento de renovar la arquitectura regionalista fue un fracaso. Aplicar materiales modernos como hormigón, acero y vidrio -que permitían construir de forma más barata y eficaz- en un edificio regionalista era un contrasentido, ya que las formas y técnicas tradicionales estaban pensadas para materiales locales como la piedra, el ladrillo y la madera. Construir una fachada pintoresca para disfrazar una construcción moderna sería repetir el error de la arquitectura académica del siglo XIX, produciendo edificios falsos sin relación orgánica con su entorno.

Sin embargo, en otros aspectos el Centro Regional no era un fiasco. Fue un éxito de visitantes y tuvo el apoyo del gobierno, de la comisión organizadora y de las regiones. Aunque hay que indicar que mientras la exposición se amplió varias veces, creciendo de las treinta hectáreas previstas en 1934 hasta las cien finales, el Centro Regional tuvo que contentarse con las cinco hectáreas originales. Además, el gobierno del Frente Popular, que llegó al poder en junio de 1936, aunque no puso trabas a la construcción del Centro Regional, tenía claramente otras prioridades. En vez de movilizar el país a través de asociaciones corporativas y por regiones, favoreció organizaciones ideológicas y de clase. Así pues, los campesinos y los sindicatos obreros obtuvieron su propio pabellón y el gobierno fomentó la visita a la exposición de las organizaciones juveniles de los partidos del Frente Popular. De este modo, se puso de manifiesto que los socialistas y comunistas no tenían mucha afinidad

---

<sup>41</sup> PEER, S.: *France on Display : Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, Nueva York, 1998; HURT, D. D.: «Rivalry and Representation: Regionalist Architecture and the Road to the 1937 Paris Exposition», tesis doctoral, University of Virginia, 2005.

<sup>42</sup> «Exposé de M. Hauteceur» en LABBÉ, E.: *Exposition Internationale des Arts et Techniques. Paris 1937. Rapport Générale*, París, 1938, Vol. VIII *Annexes*, pp. 97-102.

con la cultura regionalista, y lo mismo se puede decir, en el caso alemán, de los principales líderes nazis.

Probablemente por la misma razón por la que en Alemania no se solían distinguir estilos regionalistas, en las participaciones alemanas en exposiciones internacionales el país nunca se presentó como un conjunto de regiones. Las únicas veces que el régimen nazi presentó la diversidad del país, como por ejemplo en la Villa Olímpica de Berlín o en la vidriera del pabellón alemán de la Exposición Universal de París de 1937, lo hizo mediante la representación uniforme de las ciudades más importantes del país<sup>43</sup>. Sin embargo, el regionalismo arquitectónico en una versión genérica sí que tuvo un papel destacado en algunas exposiciones emblemáticas del Tercer Reich.

En Múnich, Guido Harbers, un arquitecto nazi, aprovechó la toma del poder de Hitler en 1933 para proponer al ayuntamiento la organización de una *Deutsche Siedlungsausstellung* (Exposición Alemana de Asentamientos) en las afueras de la ciudad. Aunque en su propuesta Harbers la presentó como una colonia obrera que podría reconectar a los habitantes degenerados de la metrópolis al suelo de la patria, dándoles una casa en un entorno verde donde podrían cultivar sus propias verduras, en el fondo se trataba de un barrio modelo con casas para las clases medias. La exposición, con 192 casas que tenían que “devolverles a los alemanes la alegría de vivir”, como había prometido el propio Führer, estuvo abierta al público en el verano de 1934. Las casas rectangulares con techos inclinados eran sencillas, y seguían tradiciones locales. Aunque Harbers obtuvo el apoyo de algunos líderes nazis, como Gottfried Feder, que querían convertir el país en un paraíso rural, no logró la ayuda activa de Berlín<sup>44</sup>, probablemente porque no tenía mucho sentido construir casas confortables para las clases medias, mientras había otros asuntos más urgentes, como la construcción masiva de viviendas asequibles, y por supuesto, el rearme del país. Y esto se puso aún más de manifiesto en la exposición más grande de la era nazi, la *Schaffendes Volk Ausstellung* (Exposición del Pueblo Creando) de 1937 en Düsseldorf.

A principios de 1934 algunos líderes nazis de Düsseldorf decidieron organizar una exposición con jardines, productos artesanales y una ciudad jardín modelo. Sin embargo, el Ministerio de Propaganda ordenó incluir también la industria y las materias primas, que el país tanto necesitaba. Cuando en octubre de 1936 Hitler anunció el plan de cuatro años para acelerar la preparación económica para la guerra, los organizadores locales decidieron utilizar la exposición para enseñar los ideales, logros y proyectos del nuevo plan económico. La ciudad jardín se limitaba ahora a 84 casas unifamiliares, mientras que también se construyó una pequeña colonia agraria con trece viviendas campesinas con una escuela donde los obreros “racialmente valiosos” podrían aprender a cultivar su jardín y criar animales. Todas las casas estaban construidas en un estilo regionalista genérico con materiales locales, una cubierta a dos aguas y paredes blanqueadas<sup>45</sup>.

Aunque en el catálogo de la exposición todavía se declaró que “la marcha del nacional-socialismo es la marcha al *Heimat*”, en el fondo el énfasis se había desplazado claramente. Los productos artesanales y los barrios con casas regionalistas habían perdido protagonismo ante los pabellones funcionalistas con máquinas en pleno funcionamiento,

---

<sup>43</sup> HOLMES, J.: *Olympiad 1936: Blaze of Glory for Hitler's Reich*, Nueva York, 1971, pp. 70-80; SIGEL, P.: *Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen*, Berlin, 2000, p. 163. Véase también: NÚÑEZ, X. M. y UMBACH, M.: «Hijacked Heimats: National Appropriations of Local and Regional Identities in Germany and Spain, 1930-1945», *European Review of History* XV (2008) pp. 295-316.

<sup>44</sup> HENN, U.: *Die Mustersiedlung Ramersdorf in München. Ein Siedlungskonzept zwischen Tradition und Moderne*, Múnich, 1987.

<sup>45</sup> SCHÄFERS, S.: *Vom Werkbund zum Vierjahresplan. Die Ausstellung «Schaffendes Volk», Düsseldorf 1937*, Düsseldorf, 2001.

exhibiciones con materias primas, y la sala central dedicada al *Lebensraum* (espacio vital) alemán. En ella se explicaba de manera gráfica que Alemania no tenía recursos naturales suficientes. En el fondo existían dos posibles soluciones: la protección y explotación sistemática de los recursos existentes, que requería la colonización de áreas naturales por cientos de miles de alemanes, o conquistar “espacios casi inhabitados” fuera del país<sup>46</sup>. Y parecía evidente cuál era la opción preferida de Hitler. La relación orgánica entre la población, las tradiciones históricas y el entorno natural -que era el núcleo de la ideología regionalista- no era muy relevante para las megalómanas visiones raciales del Führer. En vez de respetar el lazo de las personas con su región, estaba dispuesto a llevar a cabo una obra de ingeniería social y natural a una escala inimaginable. Colonias agrícolas en un estilo regionalista genérico servirían perfectamente para enraizar a los alemanes de pura raza en los nuevos territorios que quería conquistar en el Este de Europa. La arquitectura regionalista serviría meramente para dar cierto sentimiento de hogar a las nuevas casas de sus guerreros germánicos.

## Conclusiones

Hemos visto que la cultura regionalista era un fenómeno transnacional que estaba más conectada, por lo menos al principio, con las élites culturales reformistas de los diversos países que con los movimientos regionales. A partir de 1910, cuando la cultura regionalista ya había perdido gran parte de su vigor innovador, el regionalismo fue adoptado también por autoridades locales y nacionales. Sin embargo, las corrientes políticas que abrazaron sin reservas a la sociedad de masas -aunque todas con su proyecto político específico- como socialistas, comunistas y nazis, ya no sentían la necesidad de fomentar al regionalismo. Y en los años treinta se puso de manifiesto que la época de mayor florecimiento de la cultura regionalista ya era cosa del pasado.

De este modo podemos concluir que la cultura regionalista formaba parte de una fase particular de la historia europea: la de la transición de la sociedad de notables del siglo XIX a la sociedad de masas contemporánea que tuvo lugar entre finales del siglo XIX y mitades del XX. El regionalismo se podría considerar como un intento algo paternalista de integrar a los nuevos votantes dentro del sistema político existente, intensificando y extendiendo el proceso de construcción nacional. Para socializar las masas, los defensores de la cultura regionalista ampliaron conscientemente la identidad nacional que tenían que adoptar las capas bajas, incluyendo la cultura popular regional y las tradiciones locales en sus creaciones artísticas. De este modo, definían identidades regionales más tangibles, que podrían ayudar a las clases populares a identificarse con una nación más abstracta, a la vez que les otorgaban un lugar más digno dentro de la comunidad nacional admitiendo los productos folclóricos en el patrimonio de la nación.

Lo que queda claro ahora es que hay que distinguir entre la cultura regionalista y los movimientos regionales, y más si tenían un programa político. En el fondo, podemos concluir que la existencia de la cultura regionalista era una condición previa para el nacimiento de movimientos regionalistas fuertes con un programa político, ya que la ideología regionalista les proveía de argumentos para pedir medidas descentralizadoras, autonomía política o incluso la independencia. Sólo gracias al nuevo énfasis en la personalidad idiosincrática de cada región tenía sentido pedir medidas al gobierno para reforzar la identidad regional. Sin embargo, los regionalistas solían argumentar que sólo se podría regenerar la patria fortaleciendo las regiones. Únicamente los regionalistas que habían perdido la confianza en el

---

<sup>46</sup> WALTHER, E.: «Der deutsche Lebensraum» en Ernst W. MAIWALD (ed.): *Reichsausstellung «Schaffendes Volk» Düsseldorf 1937. Ein Bericht*, Düsseldorf, 1939, I, pp. 71-73.

Estado nacional preferían debilitar los lazos existentes con la patria grande. Y en todo esto, España no era una excepción.

*Resumen:* La creación de una cultura regionalista transnacional a partir de 1890 tuvo un papel primordial en la construcción de identidades regionales más delimitadas. Un análisis del regionalismo en pintura, arquitectura y exposiciones internacionales en España, Francia y Alemania pone de manifiesto que el regionalismo era el producto de una fase específica de la historia europea: la transición de la sociedad de notables del siglo XIX a la sociedad de masas contemporánea. Por lo tanto, la cultura regionalista estaba más íntimamente conectada con el proceso de construcción nacional que con movimientos regionales que querían debilitar los lazos con la patria grande.

*Palabras clave:* regionalismo, arte, arquitectura, exposición internacional, construcción nacional

*Abstract:* The creation of a transnational regionalist culture from about 1890 played a crucial role in the construction of more clearly delimited regional identities. An analysis of regionalism in painting, architecture and international exhibitions in Spain, France and Germany shows that regionalism was the product of a specific phase in European history: the transition from the nineteenth century society led by notables to contemporary mass society. Regionalist culture therefore was more closely connected to the nation-building process than to regional movements that wanted to loosen the ties with the greater fatherland.

*Key words:* regionalism, art, architecture, international exposition, nation-building