

# COLONIALISMOS Y ESPAÑOLISMOS, TODOS SON MODERNISMOS <sup>1</sup>

**Silvia Arango**

Universidad Nacional de Colombia  
[silviarangocardinal@hotmail.com](mailto:silviarangocardinal@hotmail.com)

Estilo e influencia son dos de las categorías más problemáticas de la historiografía arquitectónica. A pesar de todos los intentos por destruirlas (desde el pretendido no estilo del movimiento moderno hasta la globalización del interconectado mundo actual), siguen "gozando de cabal salud". Su terca permanencia en los discursos historiográficos y críticos, viene, posiblemente, de ser categorías íntimas al ser mismo de la arquitectura como manifestación cultural. En este artículo no intentamos destruir estas dos nociones, sino algo más modesto: problematizarlas. Para ello, más que una discusión teórica, se ha escogido la re-interpretación de una aventura histórica, que recoge tres décadas (de los 1920's a los 1950's), una arquitectura ambigua -la "neo-colonial" o "española"- y las complejas relaciones entre España y sus antiguas colonias americanas.

En el período en que se gestó la arquitectura moderna en América Latina- es decir en los años 20, una de las corrientes estilísticas más utilizadas fue los revival de estilos del pasado propio, por diferencia a los revival académicos de los pasados ajenos. En los años 30 y 40, junto a los estilos "cubista" y "moderno", se siguieron haciendo y se llamaban colonial, mestizo, barroco, nacional o maya sin que antecediera el "neo" : las denominaciones como neo-colonial o neo-indígena son apelativos posteriores. Todavía en los años 50 se hacían hoteles en estos estilos y los barrios suburbanos de las distintas ciudades se seguían poblando de casas "neo-coloniales" solicitadas por los clientes. En los años 20 y comienzos de los 30, en España, muchos arquitectos, que también se sentían modernos, utilizaron el estilo barroco, plateresco o churrigueresco en sus edificios, en coexistencia pacífica con otras arquitecturas de lisos terminados y sin ornamentación aplicada, que se reclamaba también moderna, pero cercana a la arquitectura alemana. En la España Franquista de la posguerra, fueron construidas miles de viviendas y otros edificios de "estilo español", expresión formal que parecía llenar aún las expectativas estéticas del Estado y de buena parte de la población.

Definir el estilo español o el neo-colonial es difícil y la tentación de desarticularlo en particularidades regionales es grande, pues originalmente tuvieron, en efecto, consideraciones de

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de las reflexiones en torno a la investigación "Posibles influencias de la arquitectura latinoamericana en España", primer premio (ex aequo) de investigación en la II Bienal Iberoamericana realizada en Santiago, Chile, en 2000. Aunque el equipo estuvo conformado por los arqs. Silvia Arango, María José Salazar, María Ximena Ortiz y Rodolfo Santa María, el texto que aquí se presenta es sólo de mi responsabilidad.

este tipo. Pero pronto estas diferencias se fueron borrando para derivar en una suerte de "esperanto neo-colonial-español" de poco rigor histórico pero fuerte poder aglutinador y comunicativo tanto en España como en América Latina. La similitud formal de este "esperanto estilístico" tiene que ver más con la situación histórica de la modernidad del siglo XX que con la revivificación de un pasado compartido. Una historiografía posterior ha señalado como verdaderamente moderna sólo a la arquitectura de "tipo alemán", que aparentemente sí se había montado en el tren de la historia, mientras que las arquitecturas de supuesta referencia local han sido cargadas de peyorativas interpretaciones que las ubican como anacronismos o pastiches. La similitud, extensión y permanencia de estas expresiones arquitectónicas a ambos lados del océano Atlántico, dentro de un contexto inequívoco de modernización, amerita, sin embargo alguna detención a los cambiantes contextos históricos de estas tres décadas cruciales. La pregunta entonces, es: ¿ existe una conexión entre ambos fenómenos, en España y América Latina ? ¿ Es posible pensar que, a contravía de la suposición automática, la arquitectura de las antiguas colonias latinoamericanas influyó, en este aspecto, a la arquitectura española ? Pensamos que es así, y es lo que se desarrollará a continuación.

El gusto por la arquitectura autóctona regional se origina en las ideas acerca del espíritu de los pueblos y fue un movimiento ideológico universal, que puede remontarse a fines del siglo XIX. Como prueba, podrían citarse varios pabellones en las Exposiciones Universales que, efectivamente, utilizaron referencias autóctonas, para demostrar la identidad o peculiaridad del pueblo de un determinado país. Pero no es éste el tema que nos interesa; en Historia siempre es posible encontrar antecedentes, lo que vuelve angustiosa - e inútil - la persecución de los orígenes como explicación. Lo que nos interesa es la constatación de la extensión del gusto por el pasado propio, su canonización como estilos nacionales y su arraigada y terca permanencia en los contextos español y americano. Es necesario situarse en los años 20 y el punto clave es la interpretación del "españolismo" o el "colonial", como expresiones legítimamente modernas. Los pasados ajenos eran transmitidos por las academias y las publicaciones; al sustituir las referencias góticas, renacentistas o romanas en el repertorio ornamental por referencias platerescas, barrocas o de estilos populares tradicionales, los arquitectos se sentían modernos, es decir, anti-académicos y con el sentimiento de libertad que produce el zafarse de un canon limitante. En esta década, dentro de una creencia difusa y general que valorizaba las expresiones locales, anónimas y colectivas (populares), se hicieron varias historias que, a la manera de catálogos, servían de referentes regionales y locales a los arquitectos en ejercicio y a los estudiantes de Arquitectura.

En las tres primeras décadas del siglo XX, las ciudades latinoamericanas habían hecho amplios y completos trabajos de saneamiento e introducción de técnicas electrificadas y se enfrentaban a

un crecimiento urbano acelerado. El ritmo de la demanda por nuevas construcciones sobrepasaba la capacidad de los escasos arquitectos con formación profesional y la mayor parte de las edificaciones las adelantaban maestros de obra con obreros que construían con materiales, sistemas y estéticas populares, de manera que, en muchos casos, la utilización de los estilos "coloniales" no era más que la continuación inercial de viejas tradiciones. Sin embargo, en las comunidades arquitectónicas de punta, se inició algo mucho más específico y de mayor alcance teórico: las discusiones en torno al barroco. El barroco era una expresión formal largamente despreciada, pues representaba el abigarramiento, el exceso y el mal gusto, y había sido proscrito de la colección respetable de referentes estilísticos de las academias de Bellas Artes. Dentro de un espíritu aún académico, en la tercera década del siglo XX el barroco comienza a ser revalorizado y el libro "Principios esenciales del Arte" de Einrich Wölfflin, publicado en alemán en 1915 (1), tuvo mucho que ver en ello. Aunque los ejemplos de Wölfflin son extraídos de la pintura y la escultura (2), sus tesis tendrán un eco muy temprano en algunas comunidades arquitectónicas de América Latina. Era de esperarse: buena parte del pasado llamado colonial estaba constituido por expresiones abigarradas y excesivas que podrían asimilarse al barroco nor-europeo. Por el intersticio que abría Wölfflin podía colarse una transmutación del mal gusto por el buen gusto. En los Congresos Panamericanos desarrollados desde 1920 ya rondaban las ideas reivindicatorias del barroco y el argentino Angel Guido presentó su ponencia en el III Congreso (Buenos Aires, 1927) con una explícita adaptación de las dicotomías wölfflinianas a la arquitectura americana. En su texto "La Maquinolatría de Le Corbusier", de 1930, ya Guido mostraba cómo una vertiente moderna -sugerida desde Wölfflin y seguida por arquitectos como Wagner, Taut o Tessenow - que no había abandonado la tradición, era más idónea e interesante para América Latina que la vertiente fría y maquinista de Loos y Le Corbusier.(3)

En España la situación era muy distinta. Un gremio profesional consolidado y numeroso de arquitectos, con una formación tradicional, dominaba la mayor parte de la arquitectura urbana. Es necesario recordar que la Escuela Especial de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid funcionaba desde 1844, mientras que los estudios profesionales de arquitectura sólo se consolidan en América latina en las primeras décadas del siglo XX. En 1928 había cerca de mil arquitectos en España (entre ellos 337 en Madrid, que se acercaba al millón de habitantes)(4). Aunque no poseemos datos globales, baste saber que en Río de Janeiro, que tenía una población similar, cuando se crean dos asociaciones gremiales en 1921, cada una de ellas cuenta con unos 30 socios, incluyendo ingenieros-arquitectos e ingenieros civiles y en el mismo año, la Asociación de Arquitectos Argentina contaba con 72 socios, aunque Buenos Aires tenía cerca de dos millones de habitantes. Estos órdenes de magnitud sirven sólo para subrayar el hecho de que, siendo pocos y poco lastrados por tradiciones académicas, los arquitectos latinoamericanos se enfrentaban de manera más desenfadada y decidida hacia la construcción de una modernidad

que sentían acuciante, a diferencia de sus colegas españoles, más acomodados a roles y oficios profesionales signados por la tradición académica. De allí que nos atrevamos a pensar que las veleidades barroquizantes como signo de modernidad, encontraran un campo más abonado en América que en España y que la valorización de este estilo se filtraría en España a través de una influencia difusa que venía desde el otro lado del Atlántico. No es ésta, sin embargo, una influencia que pudiera ser explícitamente aceptada.

La imagen de "lo americano", si bien connotaba lo advenedizo y lo falto de densidad cultural, también significaba el lugar de las posibilidades económicas, la técnica y el progreso. Eran muchos los españoles con parientes que habían emigrado definitiva o temporalmente a América en busca de fortuna. El carácter convencional del gremio de los arquitectos y la ambigüedad contradictoria de la imagen de lo americano impedía, posiblemente, aceptar claramente una influencia americana y mucho menos latinoamericana. En la explicación del proyecto de la Compañía Telefónica que el Arq. español Ignacio de Cárdenas construyó en Madrid entre 1926 y 1929, dice que ha "tratado las fachadas en estilo barroco, tan madrileño y tan español" y que este estilo, antes tan despreciado "cada día va siendo más estimado de propios y extraños"; finalmente aclara que en los Estados Unidos de América del Norte, "es este estilo tratado con singular cariño, habiéndose llegado en multitud de casos a crear obras que a los mismos españoles nos entusiasman"(5) . Todo parece indicar que el estilo barroco, tanto en América Latina como en España llegó a significar lo moderno, dentro de la consideración de que el arte se comportaba a la manera de ciclos oscilantes entre lo clásico y lo barroco o el racionalismo y el misticismo; es decir, entre la libertad y el orden. Y lo moderno era la libertad.

En la década de 1930 e inicios de la siguiente, las arquitecturas de referentes coloniales o indígenas se multiplican por América Latina y la encontramos en teatros, aeropuertos, palacios de gobierno, escuelas e innumerables casas, pero el término barroco parecía ya insuficiente para cobijar las variedades estilísticas utilizadas. Dentro de una discusión crecientemente permeada por referencias étnicas y raciales que valorizaban el ingrediente indígena en la cultura latinoamericana y a medida que se extendían los estudios pormenorizados y levantamientos específicos de tal o cual pueblo o ciudad, las denominaciones se multiplican: arquitectura mestiza, hispano-aborigen, criolla, peruana, maya o nacional (6), son algunas de los nombres endilgados a los proyectos que aparecen en las revistas de arquitectura. De hecho, y por proliferación de evidencias dispersas, se llegaba a la disolución de la categoría misma de estilo, que era percibido como un rasgo claramente moderno. La atención prestada a las arquitecturas domésticas populares latino-americanas mostraba, por otra parte, que buena parte de ellas eran de una enorme sencillez, a diferencia de las arquitecturas monumentales de las instituciones religiosas o civiles del pasado colonial. Esta estética de la sobriedad, profundamente americana, podía ser

también profundamente moderna. Además, la reivindicación de un pasado indígena había abierto el paso a la utilización frecuente de artes decorativas geométricas, escalonadas y de planos superpuestos y retraídos cercano al verticalismo o al jazz style norteamericano, que también se sentían modernas, pues incorporaban la luz eléctrica como un elemento arquitectónico. El panorama arquitectónico latinoamericano de la década de 1930 suele interpretarse como la coexistencia de tres corrientes aparentemente contradictorias: el neo-colonial, el racionalismo y el decó . Pero estos son nombres inadecuados para denominar la poderosa voluntad, por parte de una generación, de hacer una arquitectura que fuera simultáneamente propia y moderna.

Mientras España se sumía en la guerra civil y Europa entera se enfrascó en la Segunda Guerra Mundial, los arquitectos latinoamericanos se multiplicaron de manera asombrosa, se consolidaron como gremio y construyeron enormes cantidades de viviendas de todos los sectores sociales y edificios administrativos, educativos y de toda índole, en ciudades de crecimiento vertiginoso. Es precisamente entre 1935 y 1945 cuando los arquitectos latinoamericanos llevan a su etapa culminante la arquitectura moderna de referentes propios. Entre los casos más interesantes de este tipo de fusiones se pueden citar el aeropuerto de La Sabana en San José, Costa Rica (José Ma. Barrantes, 1937), la Municipalidad de Lima, Perú (Emilio Hart-Terré, 1939-44), el edificio de Correos en ciudad de Guatemala (Rafael Perez de León, 1940), el conjunto de vivienda El Silencio en Caracas (Carlos Raúl Villanueva, 1941-43), la Escuela de Cadetes en Campinas, Brasil (Hernani do Val Penteado, 1944-46) o la reconstrucción de la ciudad de San Juan, Argentina tras el terremoto de 1944. Cientos de otros arquitectos hicieron viviendas o escuelas con referentes a arquitecturas del pasado, con fórmulas ya convencionalizadas y miles de maestros de obra y constructores sin título profesional poblaron los barrios suburbanos con arquitecturas más modestas pero del mismo signo.

Después de la guerra civil española, a fines de los 30 y comienzos de los 40 (mientras se desenvuelve la segunda Guerra Mundial) una España empobrecida y aislada comenzaba a enfrentar la construcción sobre todo de vivienda. Más que las audaces estructuras brasileras serían las innumerables construcciones latinoamericanas, con sistemas constructivos y estéticos tradicionales, las que podían servir de referencia. De hecho hay varias evidencias de este interés. Al VI Congreso Panamericano en Lima, de 1947, España mandará cuatro observadores, entre los que se encontraban dos muy importantes: el arquitecto Luis Gutiérrez Soto, diseñador de las obras más importantes del régimen, y José Fonseca, director del Instituto Nacional de la Vivienda, organismo que había sido creado en 1939. Fonseca visitaría, como los demás participantes del Congreso, la Unidad habitacional N. 3, recientemente terminada en Lima, que mezclaba viviendas unifamiliares y multifamiliares y que posiblemente incidió en sus propuestas posteriores. Según su testimonio, a su regreso, Gutiérrez Soto diría respecto al proyecto del Estado Mayor que estaba

diseñando: "...al volver de un viaje por toda América, modifiqué el proyecto, modernizándolo ligeramente y suprimiendo cubiertas y capiteles" (7). Por su parte, la revista *Cortijos y rascacielos*, dirigida por Guillermo Fernández Shaw, diría en un editorial de 1946: "Queremos nosotros, desde nuestro mundo arquitectónico español, tender un puente a la América profesional hermana, considerando que este mar que nos separa es cada vez más estrecho y más susceptible de ser salvado. Y si por lo pronto el puente es difícil tendemos hoy los brazos en un afán de espíritus e intereses...en América hallamos, bajo el rótulo de arquitectura hispanoamericana, hondas raíces que enlazan con aquel estilo (el colonial)" (8)

Desde finales de los 40, después de la II guerra mundial, la arquitectura latinoamericana que acaparó más atención por parte de Europa fue la brasilera, en cuyas desenfadadas curvas y ondulaciones se expresaba una fusión entre la arquitectura colonial, el barroco local y las técnicas del hormigón armado. Pero no habían sido éstas las únicas realizaciones arquitectónicas latinoamericanas ni las que conformaban el paisaje urbano más protuberante. Para España, el giro internacional hacia "la arquitectura vuelta construcción" del acero, el vidrio y la pre-fabricación resultaba menos atrayente que una arquitectura que no había roto una continuidad histórica y que era susceptible de restaurar de manera más eficaz un maltrecho orgullo nacional. Si las pruebas tangibles de esa modernidad apropiada - a la altura histórica de la postguerra - se alzaban en la América hispánica, las necesidades ideológicas obligaban a su autorrepresentación como recuperación de tradiciones nacionales, sin perder su condición de actuales.

En los años 50 varios historiadores españoles de una nueva generación manifiestan un marcado interés por la arquitectura colonial americana; entre ellos se destacan Diego Angulo Iñiguez, Enrique Marco Dorta y Fernando Chueca Goitia, a los que seguiría, en la década siguiente, Santiago Sebastián. Es llamativo anotar cómo para Chueca Goitia, la arquitectura hispanoamericana de los siglos XVI, XVII y XVIII es similar a la española, pero más pura y homogénea, de un estilo que prefiere llamar virreynal por contraste con la diversidad regional de la península. "Esta unidad transhispánica, es una super-españolización, puesto que reducir un continente a unidad fue la gran hazaña española" (9). En un momento en que los estudios históricos mostraban una enorme diversidad, esta interpretación unitaria del pasado podría parecer un poco forzada. Pero, en cambio, sí parecería ajustada si se atendía a la arquitectura colonial-moderna construida en los 40 y 50, pues, efectivamente, para esas fechas la arquitectura llamada neo-colonial en América Latina es un tópico, más que un estilo y se había reducido a localizar unos cuantos elementos convencionalmente leídos como "coloniales", dentro de una concepción en planta y en composición de masas que es claramente moderna. Es el recurso cómodo de una especie de sub-cultura arquitectónica, apropiado para los hoteles de turismo, que los profesionales de vanguardia de una nueva generación miran con sospecha.

Sin embargo, a pesar de que los arquitectos más jóvenes criticaran con vehemencia estas pervivencias, tanto en España como en América Latina se siguieron haciendo tercamente las arquitecturas "españolas" o "neo-coloniales" (que, ahora sí, fueron denominadas así). Los conjuntos habitacionales peronistas de los años 50 en la Argentina, la población de la Nueva Guatavita en Colombia o la ciudad de La Serena en Chile son algunos de los casos más elocuentes y son, en su apariencia exterior, muy similares a los conjuntos habitacionales y los poblados españoles de esos años. En ambos contextos los proyectos eran atacados por los arquitectos pero recibidos con entusiasmo por los usuarios. Sería muy fácil explicar el fenómeno aduciendo al carácter conservador natural de las masas, pues la brecha de lecturas acerca de lo moderno entre los profesionales y sus destinatarios involucra otras consideraciones.

De alguna manera, como resultado de la evolución brevemente descrita, tanto en España como en Latinoamérica el estilo autóctono moderno llegó a representar no sólo una especie de identidad nacional sino algo más importante: una resistencia figurativa frente a la abstracción del estilo internacional . Ortega y Gasset hablaba premonitoriamente en 1925 en "La deshumanización del Arte" de la impopularidad congénita del arte moderno -abstracto-, pues no era comprensible para todo el mundo y producía irritación. La imposición apabullante de la arquitectura abstracta a partir de la post-guerra en todo el mundo, que obedece más a rentabilidad económica que a un desideratum estético, dejaba pocas rendijas de resistencia y una de ellas fue precisamente el neo-colonial o español. Más que una postura teórica, se trataba ya, a la altura de la segunda mitad del siglo XX, de una realidad tangible y visible, sobre todo en las ciudades latinoamericanas, que la habían convertido en paisaje urbano durante las décadas de 1920 a 1950. Hoy, cuando el ya convencional estilo internacional moderno se ha convertido en una nueva academia limitante y en todas partes se ensayan alternativas para destruir sus cimientos, en América Latina y España se abre el intersticio para una re-interpretación de las alternativas, también modernas, de los estilos autóctonos que se hicieron en un pasado inmediato, como incitación para desandar caminos y reiniciar recorridos truncos hacia posibilidades futuras.

## NOTAS

1. Las frecuentes referencias a Wölfflin tuvieron que ser leídas directamente en esta primera edición alemana, pues la traducción al inglés sólo se hizo hasta 1932.
2. Paul Frankl, discípulo de Wölfflin publicó los Principios de la historia de la arquitectura con referencias al espacio barroco en 1914. Sin embargo, este libro no fue conocido sino varias décadas

después -hasta su traducción al inglés en 1968- y no está citado por los arquitectos latinoamericanos ni españoles que discutieron el tema del barroco en los años 20.

3. La maquinolatría de Le Corbusier fue divulgado en varias revistas latinoamericanas. Por ejemplo, se publicó en los números sucesivos de la Revista de Arquitectura de la Habana, de Julio a Septiembre de 1930. Las tesis wölfflinianas fueron seguidas por críticos cubanos como aparece en números posteriores. Esta revista la recibía el Colegio de Arquitectos de Madrid.

4. Datos tomados de: Lista General de arquitectos españoles, 1928. Sociedad Central, Madrid. Allí se contabilizan 986 arquitectos en todo España.

5. Edificio de la compañía telefónica de España, arq. Ignacio de Cárdenas, en Revista Arquitectura, Madrid, año X, N. 106, Febrero/ 1928

6. Una interesante discusión sobre los términos estilísticos utilizados se encuentra en el artículo Indianismo y mestizaje como tradiciones clásicas y medievales americanas de George Kubler, publicado en la Revista de Occidente N. 38, año IV, segunda época, Mayo/ 1966.

7. En: La Obra de Luis Gutiérrez Soto, coord. Carlos de Miguel. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

8. Revista Cortijos y rascacielos N. 38, 1946

9. En el artículo Invariantes en la arquitectura hispanoamericana de Fernando Chueca Goitia, publicado en la Revista de Occidente N. 38, año IV, 2da época, mayo/ 1966. El artículo fue escrito 20 años después de su libro Invariantes castizos de la arquitectura española y en vista de que este libro había tenido más eco en Hispanoamérica que en España.