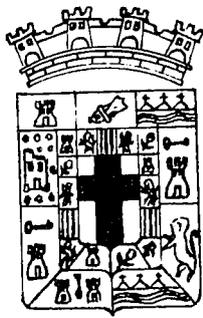


ASPECTOS TEORICOS DE LA ARQUITETURA NEOBARROCA HISPANICA

Alberto Villar Movellán



ALMERIA



CADIZ



CORDOBA



GRANADA



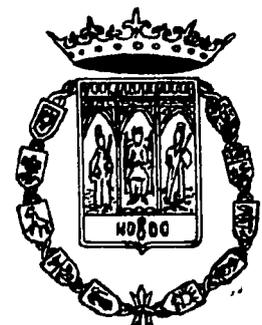
HUELVA



JAEN



MALAGA



SEVILLA

INTRODUCCION

No hace mucho la Universidad de Lima-Perú ha promovido la publicación de la ponencia presentada por el arquitecto profesor Hector Velarde en la Muestra del Barroco Latinoamericano que tuvo lugar en Roma entre marzo y mayo de 1980. Se titula «El Barroco: arte de Conquista» y lleva un apéndice sumamente interesante, «El neobarroco en Lima», cuyo texto surge recordando la «Vida de las Formas» de Henri Focillon.

Para Velarde, el Barroco es el estilo propio de la época colonial. El período republicano, que se inició con los rigores propios del Neoclasicismo, derivó en el terreno arquitectónico hacia el eclecticismo, con importación de programas estéticos europeos, especialmente franceses —en el comedio del xix y hasta la guerra francoprusiana— y posteriormente italianos. La arquitectura peruana y sobre todo la limeña perdió su propia identidad y el propio lenguaje que le permitían los materiales tradicionales como la quincha y el adobe.

Es ya en el siglo xx, en la década de los veinte, coincidiendo con la gran expansión de Lima, cuando se produce una reacción estilística entre arquitectos y propietarios capaz de combatir con éxito el eclecticismo de raíz extranjerizante. Esta reacción se manifiesta mediante un lenguaje estético de signo neobarroco. A través de éste, Lima se reencontró con su arte tradicional. Hector Velarde describe así este experimento: «Se reaccionó con entusiasmo y amplitud contra esas influencias extrañas en nuestro medio ambiente, se hizo renacer lo conocido, lo familiar, lo añorado, la arquitectura barroca, que si bien era arcaica, no siendo de la época, es decir, fuera de tiempo, y por consiguiente considerada como una arquitectura falsa, no lo era tanto porque no estaba fuera de una realidad de espacio verdadero, del «habitat», que exigía imperiosamente volver a esa expresión arquitectónica de acuerdo con nuestra naturaleza, costumbres, tradición, sentido del ritmo, de la proporción, del color, clima, materiales y deseos de habitar en casa propia. Fue un movimiento, en el fondo, tan lógico como espiritual y culto»¹.

Concluye Hector Velarde defendiendo acertadamente el término «arquitectura neobarroca» para designar este revitalismo arquitectónico en lugar del más utilizado «arquitectura neo-colonial». Ciertamente, el término neo-colonial es restrictivo, mientras que el concepto de neobarroco permite inscribir esta arquitectura en un movimiento historicista mucho más amplio que se desarrolla también en países y lugares en los que no cabe hablar de colonialismo.

La posición teórica de Velarde es, por otro lado, poderosamente llamativa, porque supone una defensa de la estética propia contra la estética importada que lo coloca en el mismo plano que los regionalistas españoles del primer tercio de nuestro siglo. En efecto, sus tesis podrían haber sido suscritas por Leonardo Rucabado o por Anibal González, el creador de los núcleos arquitectónicos básicos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. El color, el clima, los materiales locales, la tradición formal, eran razonamientos, en buena parte heredados de Ruskin, que constituían los cimientos teóricos y prácticos del historicismo regionalista, que evolucionaría también de manera rápida hacia la estética neobarroca.

Historicismo y geopolítica

Hace diez años, el arquitecto argentino Ramón Gutiérrez abordó el problema del «Neo-colonial» en el marco de las influencias hispanas en la arquitectura rioplatense. Como historiador su planteamiento es muy distinto al de Velarde ya que sobrepasa la pura visión estética

historicista y ecologista de Velarde para matizar el cambio estilístico en función de la política radicalista que llevaría al poder a Irigoyen en 1916 y que posibilitaría la expansión de las ideas de Martín S. Noel y Angel Guido. Gutiérrez aporta un análisis clarísimo de la formulación teórica del movimiento «neo-colonial», lo pone en relación con el movimiento historicista que se da en Sevilla en torno a la Exposición Iberoamericana y trata de adoptar una postura no absolutamente negativa para el historicismo, en un momento en que la crítica no apreciaba más que datos obsoletos y regresivos en esa modalidad arquitectónica. Para Ramón Gutiérrez, la aportación más notoria del gran teórico del movimiento, Martín Noel, fue el haber hecho posible un mejor conocimiento de la arquitectura hispanoamericana superándose con ello la consideración de arte bastardo con respecto a las matrices españolas². Por otro lado, la propuesta de Noel, que parte de Argentina, al no encontrar aquí apoyos formales sólidos en la arquitectura histórica, se abre hacia otras áreas hispanoamericanas, especialmente la costa peruana y el alto Perú, lográndose así un cierto panamericanismo hispánico frente a las presiones estadounidenses. Esta sería la razón, según Gutiérrez, del entendimiento de Noel y los arquitectos del movimiento «renacimiento colonial» con Vicente Lampérez como cabeza del movimiento español de la arquitectura «nacional»³.

Efectivamente, se dio en determinados momentos de la década de los veinte un mutuo interés por sobreestimar los valores hispanistas que superó los términos puramente estéticos para pasar al terreno de lo político. A la arquitectura se la había dotado durante el XIX de unos significados emblemáticos que hacían posible que un edificio no fuera meramente la cubierta más o menos acertada de un espacio, si no que a través de sus formas estilísticas podía manifestar además determinadas claves semánticas.

Por eso, frente al universalismo impuesto por la estética del Art Nouveau, los amantes de la tradición —empeñados igual que los amantes de lo nuevo, en la renovación de la arquitectura— buscaron una salida estética que se basara en lo que ellos creían quintesencias de la idiosincracia arquitectónica de cada zona, región o nación. Esta es la base estética de los regionalismos y nacionalismos en arquitectura. Pero indudablemente, hay que reconocer que las «arquitecturas nacionales» programadas oficialmente desde las Academias de cada país tenían un valor infinitamente menos ecológico que los regionalismos. Ambas modalidades partían del historicismo claramente desarrollado durante el XIX pero se diferencian sensiblemente. El regionalismo trata de extraer sus esquemas estilísticos de la consideración histórica de determinados tipos arquitectónicos que se dan en una unidad natural, como puede ser la ciudad, la comarca, o la región, lo que dota a cada movimiento regionalista de notoria coherencia. Lo contrario sucede en las llamadas «arquitecturas nacionales», puesto que pretenden crear un lenguaje unitario mediante la unión artificial de una realidad estética multiforme, como son los diversos tipos de arquitectura que se dan en un país con historia, cultura, medio ambiente y desarrollo distinto según los lugares. El resultado no puede ser más que una serie mejor o peor hilvanada de recortes copiados de edificios que tienen una simbología de tipo histórico o de tipo ambiental e incluso de tipo turístico. Los creadores del estilo «español», como engañosamente lo llamaron, comenzaron copiando la Universidad de Alcalá de Henares y el palacio samaltino de Monterrey en la Exposición de París de 1900, y terminaron montando el fascinante «college» del Pueblo Español en la Universidad de Barcelona de 1929.

Los partidarios de la «arquitectura nacional» se quedaban en la mera copia, los regionalistas, en cambio, predicaban la «inspiración»; los primeros realizaban un puro análisis formal, los segundos intentaban lograr una síntesis; aquellos procuraban una fórmula propagandística de los valores arquitectónicos y culturales a nivel de nación, que sirviera para el convencimiento interior de las virtudes del pasado y para representación hacia el exterior; estos pretendían más bien un estudio de las propias peculiaridades arquitectónicas con objeto

de encontrar una arquitectura simbólica y de valores ambientales, que en cuanto arte social fuese capaz de arrastrar a otros resortes del mecanismo económico.

Entre los varios intentos y logros de esa experiencia regionalista de comienzos del siglo xx destacan en España dos polos de indudable trascendencia: Santander y Sevilla. Estos fueron junto con el País Vasco, los mayores laboratorios de arquitectura regionalista. El fracaso de la «arquitectura nacional» daría lugar al intento de absorción de los regionalismos por parte de la arquitectura oficial, con la finalidad de crear nueva «arquitectura nacional» integrada por los regionalismos, que sustituiría al sistema de mera copia. Ello tuvo lugar en 1911 y estuvo promovido por la Sociedad Española de Amigos del Arte mediante el Concurso de la «Casa Española». Rápidamente los academicistas conquistaron a los espíritus más inquietos del regionalismo y encontraron un contenido para el vacío concepto de la «arquitectura nacional». En adelante, la «arquitectura nacional» sería la suma de las arquitecturas regionalistas y ésta fue la tesis que triunfó en el VI Congreso Nacional de Arquitectos (San Sebastián, 1915) con la ponencia de Leonardo Rucabado y Aníbal González «Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional», tesis que fue corroborada por los asistentes al VII Congreso, celebrado en Sevilla en 1917, cuando observaron los progresos arquitectónicos de la ciudad. Para entonces la arquitectura regionalista que realizan en Sevilla Aníbal González, Juan Talavera, Vicente Traver, los hermanos Gómez Millán y otros se entendía en buena parte como un historicismo de base barroca, con matices muy diversos. En efecto, el neobarroco es el modismo formal preferido en los años de madurez de la arquitectura regionalista sevillana, que había surgido, sin embargo, a partir de fórmulas neomudéjares y platerescas. Sevilla vive por entonces con la esperanzadora ilusión de la Exposición Iberoamericana que se hará realidad en 1929.

El Neobarroco

Uno de los aspectos más curiosos del proceso estético del regionalismo arquitectónico en Sevilla es la conversión al neobarroco⁴. Las variantes iniciales de esta arquitectura —neomudéjar y neorrenacentista— estaban justificadas con la búsqueda de modelos en los días míticamente grandiosos en la vida de la ciudad, es decir, los días de la colonización americana y del enriquecimiento indiano, los días del siglo xvi en que Sevilla se convierte en Nueva Roma. En cambio la estética del Barroco, por lo que respecta a su sentido emblemático no traía más que malos recuerdos; efectivamente, los siglos xvii y xviii no habían sido buenos para los sevillanos, en cuanto que marcaban una etapa de decadencia económica y social de la que todavía se resentía la ciudad. ¿Dónde reside, pues, el motivo de la variación hacia el Barroco?

Son muchos los factores que provocan este cambio. Por un lado, el neoplateresco, como cualquier otra variante neorrenacentista había sido abusivamente utilizado por los promotores de la «arquitectura nacional», por lo que producía cierta decepción en el plano regionalista, a pesar de que se buscara la inspiración en modelos locales, como podían ser las Casas Consistoriales o la Capilla Real y la Sacristía Mayor de la catedral entre otros. Por otra parte el neomudéjar, que se justificaba por su apoyatura en monumentos locales como el Alcázar, la Casa de Pilatos, el Palacio de las Dueñas, o el del Marqués de la Algaba, no hacía sino insistir en la tradición islámica, cantada a los cuatro vientos hasta convertirse en tópico. Al comenzar el siglo, la estética islamista que se había impuesto fuertemente desde mediados del xix —en gran parte para promocionar una imagen literaria de España en la que estaban interesados los viajeros ingleses y franceses sobretodo— conservaba su vigencia; pero estaba produciendo un verdadero hartazgo. Cuando los conflictos coloniales con Marruecos se recrudecieron en

los años finales de la primera década, la fácil proclividad hacia la estética semítica comenzó a remitir aceleradamente.

En efecto, la segunda década del siglo es vital por lo que respecta al cambio de imagen del historicismo arquitectónico sea o no regionalista. El Barroco, como estilo, despreciado por los académicos del XIX sufrió una rápida revaloración desde que Arturo Mélida defiende sus virtudes estéticas en su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando en 1897. El Barroco se redescubre como estilo flexible, imaginativo, fuertemente ornamental, es decir, con todas las ventajas del neoislamismo y sin ninguno de sus inconvenientes. Era un estilo que permitía grandes libertades compositivas, como decía Torres Balbas, al margen de los rigores y reglas academicistas y que tenía raíz cristiana y occidental, lo que hacía viable la integración de la arquitectura española en la europea y asimismo la creación de unas conexiones estilísticas con América a través del historicismo arquitectónico.

A medida que entra el siglo, la investigación científica proporciona un mejor conocimiento de nuestro barroco, que se pone enseguida de moda. En 1908 se publica la fundamental obra de Otto Shubert *Gestichte des Barock in Spanien*, que inmediatamente surte efecto en Sevilla, como si se tratara del espaldarazo que estaban necesitando los arquitectos para superar la timidez con que los académicos hablaban de los monumentos barrocos. La revista «Bética» se encarga de divulgar los edificios señeros sevillanos, mientras que en 1914 el cantor de la Ciudad de la Gracia, José M.^a Izquierdo, escribía en «Nuevo Mundo», revista de difusión hispanoamericana, que Sevilla era «muy siglo XVIII»⁵. Arquitectos como Pablo Gutiérrez Moreno intensifican sus análisis de la arquitectura barroca rural de haciendas y cortijos⁶. En aquel año de 1914, mientras Aníbal González iniciaba las obras de la Plaza de España, Vicente Traver redacta su proyecto de hotel en los Jardines de Eslava, que es la primera formulación integral del regionalismo neobarroco. La citada revista «Bética» lo recibió con grandes elogios, como si se abriera un ancho camino de renovación arquitectónica; las casas de los Puertos, de Ecija y Osuna —decía— serían ahora las fuentes de inspiración para la arquitectura moderna sevillana «...sin necesidad de buscar en los elementos mudéjares y platerescos detalles y elementos transitorios con los cuales disfrazar sus obras»⁷. En los años siguientes, Juan Talavera Heredia será quien mejor sepa profundizar en los valores del Barroco para traducirlo a la arquitectura de su tiempo en términos regionalistas.

Fuera del regionalismo hay que recordar los logros obtenidos en Madrid donde el neobarroco se experimenta tempranamente, en 1912, en la casa del Cura de San José, obra de Juan Moya Idígoras y Joaquín Fernández Meléndez-Valdés, dando lugar a una tipología sin compromiso local, lo que facilitaba la multiplicación y exportación de su repertorio formal⁸. En 1920, Leopoldo Torres Balbas elogiaba ya esta obra como primicia y recogía la influencia que había ejercido en obras como la casa de viviendas de calle Alcalá esquina a Claudio Coello, en Madrid, realizada por José Yarnoz, abogando al mismo tiempo porque cundiera esta difusión del neobarroco siempre que fuera fruto de un análisis profundo del Barroco histórico⁹.

Dos casos diferentes: México y California

Entre las manifestaciones de la arquitectura neobarroca de raíz hispana hay dos sumamente curiosas y distintas entre sí: la de México y la de California.

En México tenemos un caso completamente atípico. Entre los múltiples estilos utilizados por los arquitectos eclécticos del XIX que en México son por sí mismos pintorescos —pensemos en el neogótico, el neorománico, el neobizantino, o el neoislánico, que ninguna tradición podían tener allí— aparece también el neobarroco. Katzman nos ofrece numerosos

ejemplos de este barroco que no cesa en todo el XIX y que llama poderosamente la atención si tenemos en cuenta la fuerte presencia del academicismo en aquel país. Caben destacarse entre otras las obras del maestro Refugio Reyes, como la capilla de Nápoles y su pórtico en Villa de Guadalupe (Zacatecas), terminada en 1876, o el Hospicio de Huérfanos en la misma localidad (1878), los proyectos del arquitecto Manuel Gorozpe para reformar el Ayuntamiento de la capital (1907), y otros muchos ejemplos como la iglesia parroquial de Lagos de Moreno (Jalisco), acabada en 1871, el atrio de la catedral de León (Guanajuato) de 1880, la hacienda Molino de Flores, en Texcoco (México) de 1888, etc.¹⁰

Sin embargo, se trata de un barroquismo tan anclado en la tradición que frecuentemente no nos produce el efecto de asepsia y análisis de formas tan característicos del neobarroco. Tampoco sabemos hasta qué punto en México las formas neobarrocas coinciden con una defensa de las raíces hispánicas, si bien tenemos ejemplos que podían apoyar esta idea, como sucede con el Casino Español de la capital federal, concebido en neobarroco por el arquitecto Emilio González del Campo en 1903. Me inclino a pensar que el neobarroco se entendió no tanto como hispanismo, sino como una modalidad más dentro del marco de influencias europeas que recibe el versátil y riquísimo eclecticismo mexicano. De hecho, a niveles oficiales existe una decidida actitud antihispana en los últimos años del XIX y comienzos del XX que lleva a la elaboración de un tipo «de arquitectura nacional» basada en los estilos precolombinos: el llamado «indigenismo», sintetizado por el arqueólogo Antonio Peñafiel con la colaboración de arquitectos como Antonio Ariza que logró pleno éxito en la Exposición Universal de París de 1889 y que fue precisamente la opción estética elegida por México para presentarse en la Exposición de Sevilla en 1929, paradójicamente en uno de los momentos culminantes de exaltación hispanista de la cultura iberoamericana.

Los derroteros de la arquitectura neobarroca en Estados Unidos y concretamente en California son distintos pero no menos interesantes. Allí se configura el llamado «estilo Misiones», un neobarroco extraído de los elementos de arquitectura popular que caracterizaba a la Misiones californianas de los siglos XVII y XVIII. En 1954 Juan de Zavala opinaba que los arquitectos norteamericanos habían descubierto los valores populares de la arquitectura andaluza y a partir de ellos habían sintetizado el «estilo misiones», que a su vez había influido a través de las revistas en determinadas corrientes españolas¹¹. Esta afirmación requiere algunos matices, desde la perspectiva actual. Por un lado, la influencia que pudiera ejercer el «estilo misiones» en el regionalismo neobarroco sevillano hay que descartarla, tanto por las diferencias tipológicas de ambas manifestaciones, cuanto por la evidente desconexión que existía por entonces entre los planteamientos arquitectónicos de Andalucía y de California.

El conocimiento del «estilo misiones» como tal, llega a los arquitectos andaluces — salvo posibles excepciones — a través de la revista «Arquitectura». En 1922, Leopoldo Torres Balbás dedicó un artículo a la moderna arquitectura «española» en Estados Unidos¹², en el que afirmaba que la arquitectura antigua que existía en Norteamérica había sido importada de Andalucía, y que cuando los arquitectos norteamericanos buscaban una arquitectura nacional, al menos en los Estados del Oeste y del Sur, se inspiraban en ese tipo de arquitectura, dando origen al «estilo misiones», utilizado frecuentemente en residencias campestres. Así describió sus elementos el mencionado arquitecto: «Muros lisos, blanqueados, y cubiertas poco pendientes de teja árabe son las características exteriores de estas residencias; contrastando con tal sencillez, a veces la puerta principal decórase ricamente con motivos de proge nie plateresca o francamente barrocos, modernizados. Todo por fuera suele ser de una gran lisura; balcones y ventanas abiertos sin guarnición alguna en los muros; con hierros sencillos de tradición española; a veces una solana de bien labrados tornos; vuelan las tejas sobre una cornisa no muy avanzada de perfil plano o la sustituye el canalón. Esta sencillez va unida a una ejecución esmeradísima y excelente calidad de materiales y mano de obra. En planta, no

recuerdan en nada a nuestras casas, de disposición siempre extraordinariamente sencilla, rectangular»¹³.

Quizá en esta última frase resida una de las claves de esta arquitectura, que en su momento fue vista por los arquitectos españoles hiperbólicamente como una prolongación americana de Andalucía. En efecto, se trata de una arquitectura entendida no a la andaluza, sino a la norteamericana; las estructuras y la disposición en planta responden al concepto norteamericano del «confort». El «estilo misiones» es la cubierta historicista de esa distribución cómoda y es un caparazón que tiene auténtico valor de «arquitectura nacional». Creo que esta es la razón principal de que surja precisamente en Estados como las Californias, Nuevo México, Texas, etc., que se han liberado del poder mexicano y que necesitan una carta de naturaleza estética. Los arquitectos californianos van a buscar las raíces estéticas exactamente en la arquitectura dejada allí por los españoles, con una clara intencionalidad de diferenciarse de los antiguos dueños mexicanos de aquellos territorios, que despreciaban en la segunda mitad del siglo XIX la aportación española. A este respecto resulta curioso comprobar que posiciones críticas como la mantenida por Gasparini en la actualidad, estaban ya entonces perfectamente definidas. Así, en 1926, el director de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Modesto López Otero, se quejaba de ese desprecio con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: «...esta publicación oficial del Estado mexicano —decía textualmente—, en la que el doctor Atl atribuye, entre otras inexactitudes, todas las bellezas del barroco nacional a procedencia directa o indirectamente italiana, sin que en este último caso lo español no sea más que una línea transmisora secundaria, y en el otro, una importación de soluciones, ni trascendentes ni perfectas»¹⁴.

En cuanto al proceso estético del «estilo misiones», López Otero distingue perfectamente los orígenes del movimiento, en los que se manifiestan formas depuradas sin pretensiones grandilocuentes, de la culminación del mismo, representada por el arquitecto Goodhue, artífice de la Exposición Internacional de San Diego (1915), en cuyo estilo se acude al enriquecimiento formal mediante aplicación de repertorios barrocos o renacentistas, frecuentemente tomados de los propios monumentos de la península o de la arquitectura virreinal mexicana. Este es el sentido estilístico de los pabellones con que participó Estados Unidos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

El hispanismo en Martín S. Noel

«Noel —escribía José Francés en 1928—, este artista que hace pensar en la plural capacidad estética de un renacentista de otrora, por como sabe traducir, en palabras armoniosas dibujos rítmicos y estructuras sólidas, lo bello de su intelecto y lo profundo de su cultura, es quien mejor define la mutua restitución de estilos donde se basa la arquitectura hispanoamericana»¹⁵. Estas palabras no eran exageradas cuando se escribieron; eran simplemente un baremo de la altísima cotización que el arquitecto tenía en la España de los años veinte. Una España interesada en la potenciación del espíritu de la Hispanidad, o de la Raza, como gustaban de llamar entonces a la entidad cultural hispánica.

Martín S. Noel (1888-1963), nacido en Argentina, estudió en la Escuela Especial de Arquitectura de París, donde, como escribe Ramón Gutiérrez, el maestro Gromort le inculcó el fervor historicista¹⁶. Su formación en Francia y su amplia cultura le proporcionaron una visión del problema del historicismo muy distinta a los enfoques que normalmente se le estaban dando. Para Noel el estilo o la forma determinada de unos modelos históricos no eran simples elementos de análisis susceptibles de aplicarse a resoluciones arquitectónicas de su tiempo. La arquitectura histórica era antes que nada un aporte cultural, producto de unas de-

terminadas circunstancias estéticas y sociales. La nueva arquitectura debería surgir de la consideración de esas circunstancias. Por eso, ante todo, Noel es un divulgador incansable de la arquitectura hispanoamericana, nacida en efecto, de unos condicionamientos hispanoamericanos. Sus teorías tratan siempre de superar los nacionalismos —que constituyen una ruptura política pero no cultural— para apoyarse en las formas y los conceptos estéticos que dieron lugar a la comunidad hispanoamericana. Aunque por supuesto él mismo no puede superar las circunstancias ambientales y por ello su arquitectura se basará primordialmente en anotaciones estilísticas del Virreinato del Perú y en algunos aportes de la arquitectura rioplatense, especialmente de Córdoba.

Su concepto arquitectónico desemboca en un sincretismo panamericano, válido en cuanto estilo e incluso en cuanto a planteamientos ecológicos, para zonas muy diversas del mundo hispánico. Así, en el marco de los historicismos de la Exposición sevillana del 29, el Pabellón de Argentina, terminado por él en 1929, constituye una de las arquitecturas más «familiares» para el espectador de uno u otro lado del Atlántico.

Pero además Noel es considerado en su momento un poeta, capaz de expresarse mediante las formas, y también por medio de la palabra; en conferencias o en escritos, el arquitecto es capaz de hacer evocaciones que suspenden los ánimos de aquellos auditorios ávidos de alusiones imaginativas, intangibles, suprasensibles, y en cualquier caso cromáticas. Después de áridos análisis, Noel había obtenido una síntesis neobarroca, y los partidarios españoles del historicismo neobarroco, ansiosos también por lograr esa comunidad ideal a la vez hispanista y barroca, descubrieron su valía desde el momento en que se consideró rentable promover la conexión cultural con Hispanoamérica. En la década de los veinte los éxitos de Noel en España fueron incontenibles. En 1921, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando concedió el «Premio de la Raza» a su trabajo «Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispanoamericana», publicado en Buenos Aires en ese año. La misma Academia y la sevillana de Santa Isabel de Hungría lo acogen entre sus miembros, así como la Junta de Historia de Madrid¹⁷.

Igual fama gozará en Suramérica; en su propio país preside la Comisión Nacional de Bellas Artes, colabora en la Junta de Historia y Numismática Americana, en la Comisión Edilicia Municipal de Buenos Aires; en Chile, el Centro de Arquitectos lo nombra miembro honorario. Sus obras no hacen sino acrecentar su fama y admirar a sus coetáneos; su propia casa en Buenos Aires, hoy Museo Fernández Blanco; la casa Yrurtia; la casa de Enrique Larreta; la Embajada de la Argentina en Lima, son las mejores respuestas a sus planteamientos teóricos y abundan en la idea de la arquitectura neobarroca como lenguaje básico para la formulación de un historicismo supranacional, de un estilo internacional flexible y maleable como lo había sido el modernismo y como lo sería más adelante la arquitectura orgánica.

Los vates de la arquitectura oficial española, representada en la persona de Vicente Lampérez y Romea, percibieron pronto las posibilidades de la idea visionaria, literaria e hispanista de Noel. En 1922, pocos años antes de morir, el conocido director de la Escuela de Arquitectura de Madrid terminaba una famosa conferencia en el Museo del Prado —una primera visión española acerca de la arquitectura hispanoamericana histórica— con una alusión elogiosa a la actividad del arquitecto argentino; y lo hacía a conciencia de que en ese momento la República Argentina llevaba «...el centro del poderío en el Continente». Es decir, que incluso políticamente Argentina podía expandir esa presencia española en la arquitectura contemporánea.

Distinguía Lampérez dos corrientes arquitectónicas: la de copia de los modelos españoles y la de «adaptación» de los estilos coloniales. En cuanto a la primera, el arquitecto no tenía empacho en proponer que se enviaran al Nuevo Mundo fotografías, maquetas y vaciados de la antigua arquitectura peninsular, para que pudieran «inspirarse» en ellos los pro-

fesionales de Lima, México, Buenos Aires o Santiago. Por lo que respecta a la segunda, reconocía el importantísimo papel de Martín S. Noel: «El hecho —concluía— es altamente halagador para los españoles, que vemos en él, como en tantos otros que ahora felizmente se suceden, la reivindicación, por el corazón dictada, del culto de hispanoamérica por las razas a las que debe la existencia, en primer lugar, y el nacimiento y crecimiento en la cultura y civilización, en segundo; a aquellas razas aborígenes precolombinas y española»¹⁸.

En el substrato de toda esta ideología representada por Lampérez nada el concepto de la Raza; es muy delicado el maestro cuando habla de razas precolombinas y española. En el fondo lo que contaba, lo que festejaba a nivel oficial, era la Raza, esa entelequia en la que había hecho desembocar la manipulación de las tesis geopolíticas de Ratzel y la preocupación excesiva por las propias raíces, fruto de los nacionalismos del XIX. La Raza era tanto como el brazo armado de la Hispanidad, el mito que mantenía incólume el significado de la gesta americana, la abstracción capaz de saltar por encima de las fronteras y por encima de la realidad concreta de los países americanos. Y como no, a la Raza, capaz de crear esa múltiple unidad cultural hispanoamericana, le habría de corresponder una manifestación arquitectónica peculiar, dentro de ese lenguaje simbólico habitual en la estética de los historicismos.

Una año antes de la conferencia de Lampérez, Noel había hecho una profesión de fe historicista de un trabajo titulado *La historia y la arquitectura*, leído con motivo de su ingreso en la Junta de Historia y Numismática Americana. El mismo se situaba en la línea de Muntz, de Viollet-le-Duc y de Lampérez para defender el retorno a la vieja arquitectura, no como imitación, sino como «adaptación», o sea, el manido tópico que tantas veces justificaba el uso de una arquitectura adocenada y de mera copia en los niveles oficiales. Con su particular flujo literario aseveraba Noel: «Dicho se está que, así encaminados nosotros por el puerto del pasado americano y por el que lo ligó al occidente conquistador, hallaremos el vínculo que nos descubrirá la imagen creadora, verbo divino que producirá el génesis de nuestra obra futura»¹⁹.

Lo verdaderamente curioso en Noel, como ya señalé, es que el historicismo arquitectónico no le sirve a él para ahondar en las raíces nacionales, en los esquemas diferenciadores de la respectiva comunidad artística, cosa difícil, por otra parte, en Argentina. El arquitecto, por el contrario, partiendo del nacionalismo y haciendo una pirueta sobre determinadas corrientes de estética, trata de llegar a un lenguaje arquitectónico universalista, fundamentado en el dato concreto, en el cromatismo y en matices literarios: «El ideal nacionalista —afirma—, basado en la estrecha relación de la historia y de la arquitectura, lejos de conducirnos a un arte localista, sin trascendencia, ... puede transformarse, por el contrario, como lo sospechó la ley individualista de la teoría hegeliana, o ya, como lo afirman las más modernas de la filosofía intuitiva, en una estética que, atesorando en grado supremo el alma nativa en su expresión más genuina, adquiera la unidad y el equilibrio que la hagan comprensible en todos los idiomas del Universo, poniendo así en huida a todas aquellas, las insulsas alegorías de los ideales abstractos e incoloros»²⁰.

Es evidente que lo que en España no había sido posible, a causa de la fuerza de las arquitecturas regionalistas, que anularon los vanos intentos de crear una arquitectura válida para todo el país, podía conseguirlo Noel en América, donde, aunque no faltaban problemas dialécticos a otros niveles, se actuaba sin el freno de demasiados siglos de historia. En efecto, el arquitecto argentino tenía una idea de la historia española y de la colonización tan candorosa, tan cargada de encantadora ingenuidad, que le facilitaba sobremanera el atrevimiento que supone todo esfuerzo creador. Un solo párrafo escrito en 1942, nos ilustra más que suficiente al respecto: «Recordemos que el arte almohade y granadino se diluyó en el visigótico, el medieval y el renacentista ibérico para estratificarse en la integración nacional que aus-

piciaron Fernando e Isabel, los Reyes Católicos, símbolo y brazo del movimiento expansivo políticoreligioso, oriflama redentor del numen católico, luego de haber sojuzgado, en su propio terruño, la rebeldía musulímica»²¹.

La arquitectura barroca hispanoamericana, que era lo que mejor conocía, tenía para él un sentido fundamentalmente «criollo», pero sin olvidar que gran parte de la originalidad de aquella arquitectura tenía su base en el mestizaje. En un artículo de 1924, luego reeditado con el título *Durante el siglo xvii florece un tipo de arquitectura hispanoamericana*, expone los cuatro puntos que cree esenciales en la formación del barroco americano: 1.º) las habilidades artesanales de las civilizaciones prehispánicas influyen en las formas españolas importadas en América; 2.º) a través de las formas andaluzas, extremeñas y portuguesas se transmiten al Nuevo Continente «influencias góticas, árabes y renacentistas»; 3.º) numerosos ejemplos por toda la América española atestiguan la existencia de una arquitectura «hispano-barroca» adornada con elementos de origen americano; 4.º) en el folklore y las celebraciones se mantiene la característica fusión entre las ceremonias cristianas y los ritos precolombinos²². Será esta idea del barroco con añadidos mestizos, lo que indudablemente responde a una tipología nueva, la que servirá de base para la creación del neobarroco peculiar de Noel.

En el mismo año de 1924 pronunció una conferencia en el Instituto Popular de Conferencias de Buenos Aires que resumía perfectamente su tesis acerca de la idea de arquitectura. Se tituló *El nacionalismo como fuente de personalidad artística*; aunque realmente «nacionalismo y tradición» eran términos que se encontraban identificados en el ánimo del arquitecto argentino²³. Parte éste de la controversia planteada en aquellos momentos sobre si la tradición artística había de considerarse basamento de las nuevas creaciones estéticas, o si por el contrario habría de desecharse por parte de los artista y buscar únicamente la inspiración en la naturaleza. Se trataba, pues, de la disputa seguida en toda Europa desde los días del modernismo entre modernistas y regionalistas.

Para Noel todas las grandes manifestaciones culturales de la historia, y especialmente las artísticas, estuvieron respaldadas por la forma de ser de un pueblo, que les imprimió su carácter. Y, también al contrario, sólo los países con un definido carácter propio tuvieron la posibilidad de imponer al mundo sus formas artísticas. Como fruto de la unión de lo español con lo indígena —argumenta Noel— surge el nuevo carácter cultural hispanoamericano. Ahora bien, la República Argentina, por su conformación cosmopolita, está perdiendo las bases de la cultura hispanoamericana, que pueden llegar a destruirse a causa del extranjerismo aportado por las sucesivas oleadas de inmigrantes no hispanos.

Y ello constituye un serio peligro para estos intelectuales educados en la mentalidad xenófoba de fin de siglo: «Ciertos países —dice el arquitecto— han alcanzado un indiscutible predicamento artístico, merced a un acendrado sello nacional, y ningún país mal dibujado en su conformación étnica y estética ha conseguido impresionar a la humanidad en materia artística. La falta de nacionalismo o voluntad personal, se traduce, fatalmente, en incoherencia y pálida vaguedad»²⁴. Sin duda estas palabras encerraban una velada alusión a los Estados Unidos, que se dibujaban como una gran potencia política pero que eran incapaces de competir con las antiguas nacionalidades europeas en la aportación artística. Ciertamente ésta era una espina que tenían clavada los mentores de la cultura y del arte en el coloso del Norte; el complejo de inferioridad respecto a Europa les llevó a la adquisición desmedida de arte europeo y a desarrollar una arquitectura historicista que acabaría con los progresos más valiosos de la arquitectura autóctona, como se manifestó en la grandiosa Exposición Colombiana de Chicago en 1893, símbolo universal del catetismo del arte oficial norteamericano en aquellos años.

Estaba claro que Hispanoamérica, gracias al mestizaje, poseía insospechadas posibilidades en el campo de la arquitectura, ya que reunía en sí misma la tradición de las culturas ancestrales y la cultura europea asumida a través de España. Y aquí se encontraron los fundamentos para crear una gran arquitectura y una poderosa nacionalidad. El artista, piensa Noel, no puede sustraerse a la obligación de crear en esa línea: «Un hombre, un artista, tiene el derecho a sacrificarse en persecución de soluciones abstractas, que pueden, en muchos casos, atribuirse a refinamientos ultrasensibles; pero quizás no tenga el derecho de imponer a la admiración colectiva, el narcótico enfermizo de su fórmula ergotista, emanada de pulidos reflejos, más o menos antojadizos»²⁵. Todavía, añade, esto se podrá admitir, con salvedades, en el panorama de las artes plásticas, pero nunca en la arquitectura: «...cuando llegamos al mundo de la literatura y particularmente de la arquitectura, la tradición y el nacionalismo cobran el aspecto de una segunda naturaleza»²⁶.

La utilización de la historia es para Noel, en último término, un recurso estético. Si el arquitecto se sirve únicamente de las medidas y de las proporciones, no podrá «conmover» al espectador; en cambio, si a esto le añade los aportes del «genio arquitectónico» que se manifiesta a lo largo de la propia historia, entonces tendrá las claves de «una seducción innegable y apremiante»²⁷. En resumen, puede concluirse que el problema planteado por Noel, después de todo, era un problema de cultura, que tenía indudables implicaciones políticas pero que, en cualquier caso, hundía sus raíces en el viejo drama del arquitecto que quiere ser un técnico sin dejar de ser un artista en el sentido tradicional del concepto, el drama del artesano que lucha contra el proceso industrializador.

La influencia de la teoría de Martín S. Noel se extendió por algunas naciones vecinas y especialmente en el entorno del Río de la Plata. En Uruguay, el arquitecto Lerena Acevedo se hizo eco de la misma, plasmando similares ideales en obras como el proyecto del Instituto Profiláctico de Montevideo, en colaboración con el arquitecto Veltroni, que obtuvo el primer premio en el concurso convocado por el Consejo Nacional de Higiene²⁸.

Con ello se atendía también a los requerimientos del crítico Alberto Zum Felde, que en 1920 se lamentaba de que la arquitectura uruguaya viviera de la imitación de los patrones europeos ingleses o franceses, dando la espalda, no ya a la cultura hispana, sino a la propia ecología: «Montevideo —decía Zum— está llena de cielo a toda hora». Y la arquitectura ha de adaptarse a las condiciones naturales, al medio ambiente: «La estética arquitectónica ha de buscar, como condición esencial, la armonía entre las formas y el ambiente. Lo que está fuera de medio está mal; lo que es hermoso en París puede ser horrible en Montevideo. A Montevideo y a todo el país uruguayo corresponde, por sus condiciones y carácter, patios con cielo, amplias terrazas y azoteas, pórticos abiertos, fachadas vivas, colores frescos, definidos, jardines de fronda, claridades»²⁹.

Y a fin de cuentas; el ambiente y el entorno cultural eran factores en alguna manera conectados con lo hispánico, es decir, con el carácter de la población que a lo largo de la historia había sabido hermanar la naturaleza con las formas de vida y los sistemas de habitación. Por eso no faltará quien, basándose en esa amplia comunidad ideológica hispánica, proponga una arquitectura estéticamente válida para todos con las variantes necesarias, o sea, un lenguaje arquitectónico común, de la misma forma que existía una lengua común. Esta es la propuesta de Eduardo Andicoberry, quien tras afirmar que la arquitectura no es un oficio mecánico y que exige un compromiso estético con la posteridad, solicita un control oficial de la «nacionalidad arquitectónica». Para ello, argumenta, debería formarse una Federación Hispano-Americana de Municipios y Centros asesores y organizarse un Congreso de los arquitectos de los países hispánicos que podría reunirse por primera vez en Sevilla con motivo de la Exposición Iberoamericana. Y concluye con estas palabras: «Porque todo lo que no sea crear una disciplina arquitectónica, no como imposición autocrática, sino como convenci-

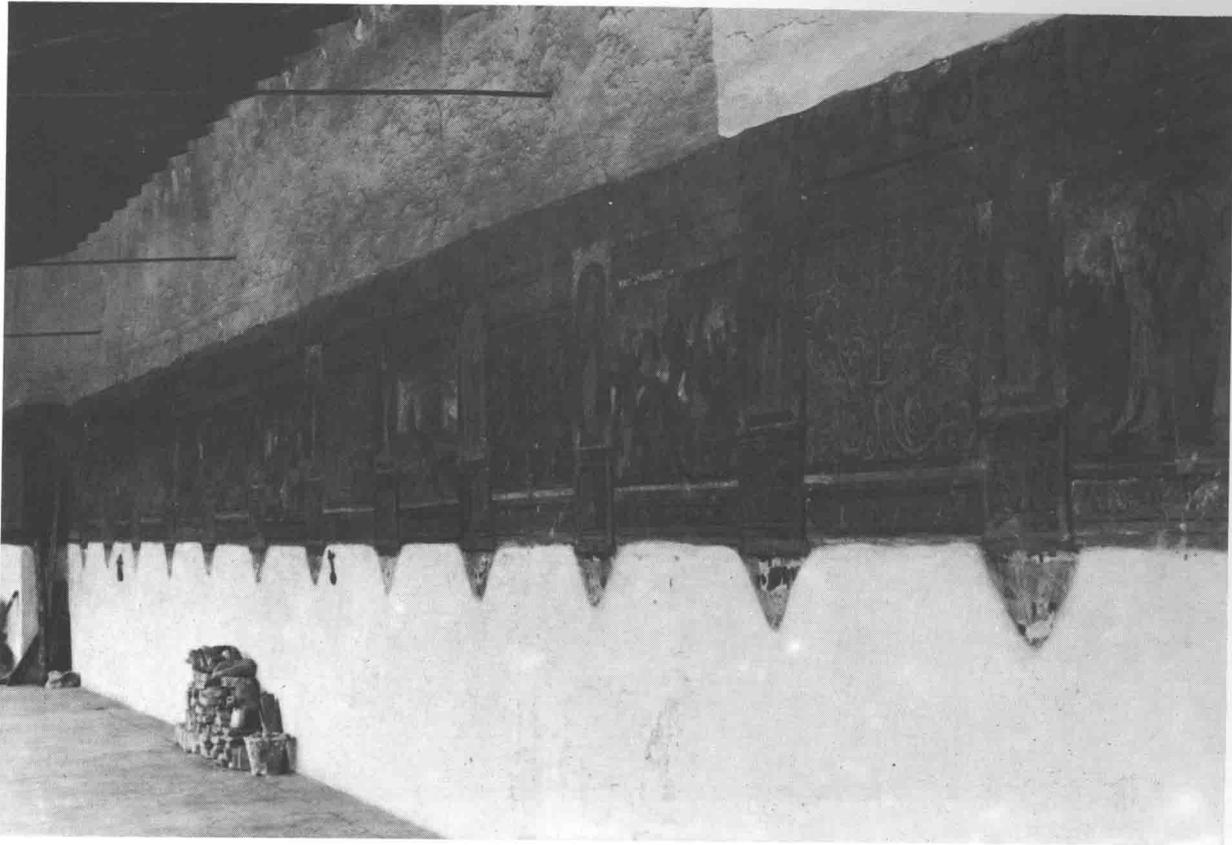
miento nacido de una identidad de pensamiento y de un sentimiento común, nada podrá contra la anarquía de gustos y modalidades que actualmente impera»³⁰.

Sin duda, las características morfológicas de esa arquitectura panhispánica pensada por Andicoberry serían en buena parte neobarrocas, no sólo por las posibilidades de expresión imaginativa que ofrecía esta opción, sino porque en el plano simbólico representaba también por su alusión al Barroco el momento culminante de la comprensión y la realización de la idea de Hispanidad.

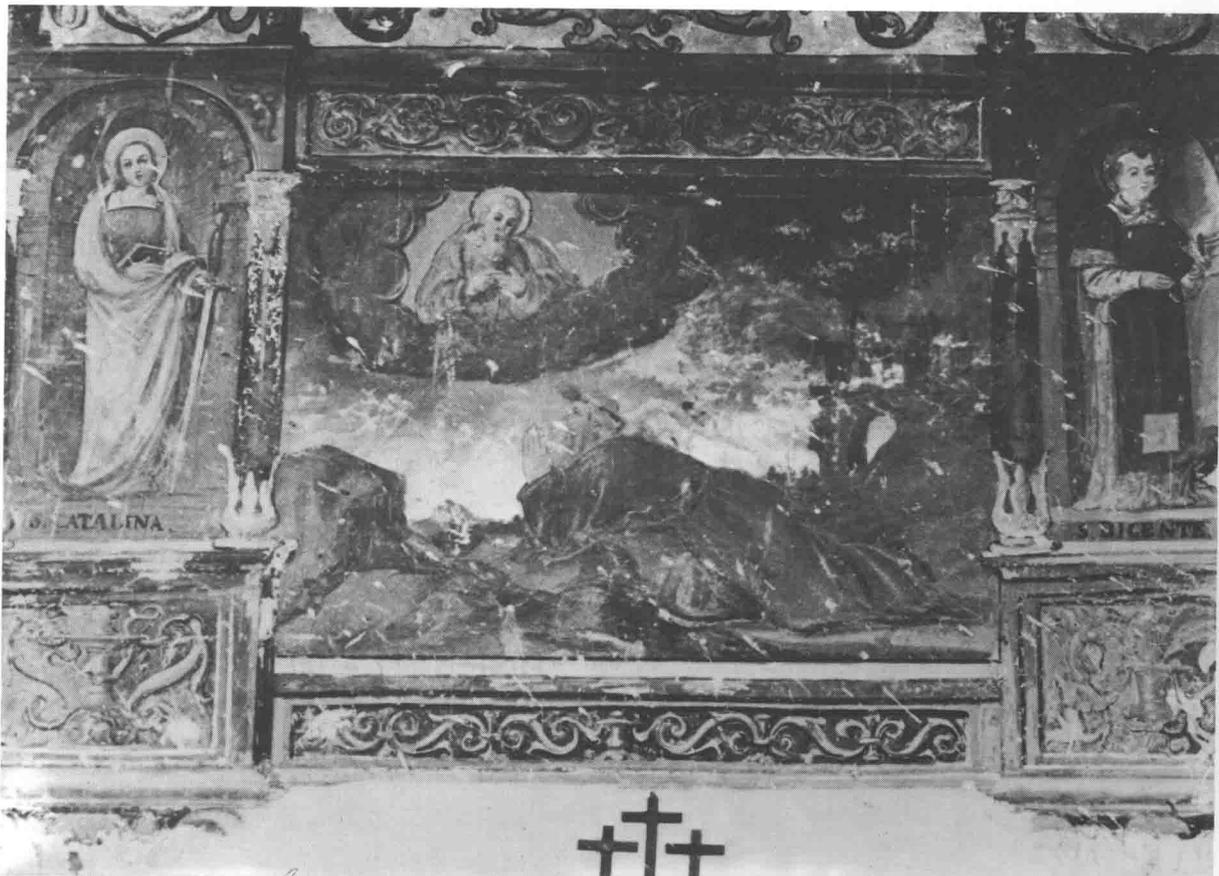
NOTAS

1. VELARDE, Héctor: *El Barroco: arte de conquista. El neobarroco en Lima*. Universidad de Lima. Lima, 1980, s/p.
2. GUTIERREZ, Ramón: *Presencia y continuidad de España en la arquitectura rioplatense*. En «Hogar y Arquitectura». N.º 97. Madrid, 1971. Tirada aparte ed. Librería Concentra. Buenos Aires, 1971, p. 71. La falta de estudios amplios sobre la arquitectura regionalista sevillana en aquella fecha justifica el que se deslice algún error disculpable, como la atribución a Juan Talavera del Pabellón de Cuba en la Exposición Iberoamericana, que fue realizado por Evelio Govantes y Félix Cabarrocas (1928). Vid. op. cit. p. 76, nota 147.
3. Idem. p. 71.
4. VILLAR MOVELLAN, Alberto: *Arquitectura del regionalismo en Sevilla. 1900-1935*. Excma. Diputación Provincial. Sevilla, 1979. Véase especialmente el capítulo V «Los postulados teóricos de la arquitectura regionalista».
5. Idem. p. 215.
6. GUTIERREZ MORENO, Pablo: *Caseros sevillanos de haciendas de olivar*. En «Arquitectura». N.º 11 y 12. Madrid, marzo 1919.
7. *Un hotel en Sevilla*. En «Bética». N.º 16. Sevilla, 20 de septiembre de 1914.
8. NAVASCUES, P.; PEREZ, C.; ARIAS DE COSSIO, A. M.: *Del neoclasicismo al modernismo*. Historia del Arte Hispánico. Vol. V. Ed. Alhambra. Madrid, 1979, p. 91.
9. TORRES BALBAS, Leopoldo: *Arquitectura española contemporánea. El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz*. En «Arquitectura». N.º 22. Madrid, 1920.
10. KATZMAN, Israel: *Arquitectura del siglo XIX en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, tomo I, p. 183-191.
11. ZAVALA, Juan de: *La Arquitectura*. Ed. Pegaso, Madrid, 1954, pp. 157-159.
12. TORRES BALBAS, Leopoldo: *La moderna arquitectura española en Norteamérica*. En «Arquitectura». N.º 44, Madrid, diciembre 1922.
13. Idem. p. 476.
14. LOPEZ OTERO, Modesto: *Una influencia española en la arquitectura norteamericana*. En «Arquitectura». N.º 86. Madrid, 1926, p. 250.
15. FRANCES, José: *Martin S. Noel o el idioma arquitectónico*. En «El Año Artístico, 1925-1926». Barcelona, 1928, p. 265.
16. GUTIERREZ, Ramón: Op. cit. p. 66.
17. *El nacionalismo como fuente de personalidad artística. Disertación del arquitecto Martin S. Noel*. En «El Arquitecto». N.º 51. Buenos Aires, 1924, p. 66.
18. LAMPEREZ Y ROMEA, Vicente: *Arquitectura hispanoamericana en las épocas de la colonización y de los virreinos*. En «Arquitectura y Construcción». Barcelona, 1922, p. 48.
19. NOEL, Martín S.: *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*. Ed. Jacobo Pauser, Buenos Aires, 1921, p. 8.
20. Idem., p. 9.
21. NOEL, Martín S.: *El arte en la América Española*. Institución Cultural Española. Buenos Aires, 1924, p. 92.
22. Cfr. NOEL, Martín S.: *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*. Buenos Aires, 1926, p. 168.
23. Con este título publicó una amplia reseña de la disertación la revista bonaerense «El Arquitecto» (V. nota 17). El autor la incluyó íntegra en el libro *Fundamentos para una estética nacional*, Buenos Aires, 1926, con el título «Sobre el concepto del nacionalismo en el arte. La tradición como fuente de personalidad artística».
24. NOEL, Martín S.: *Fundamentos...*, p. 236.

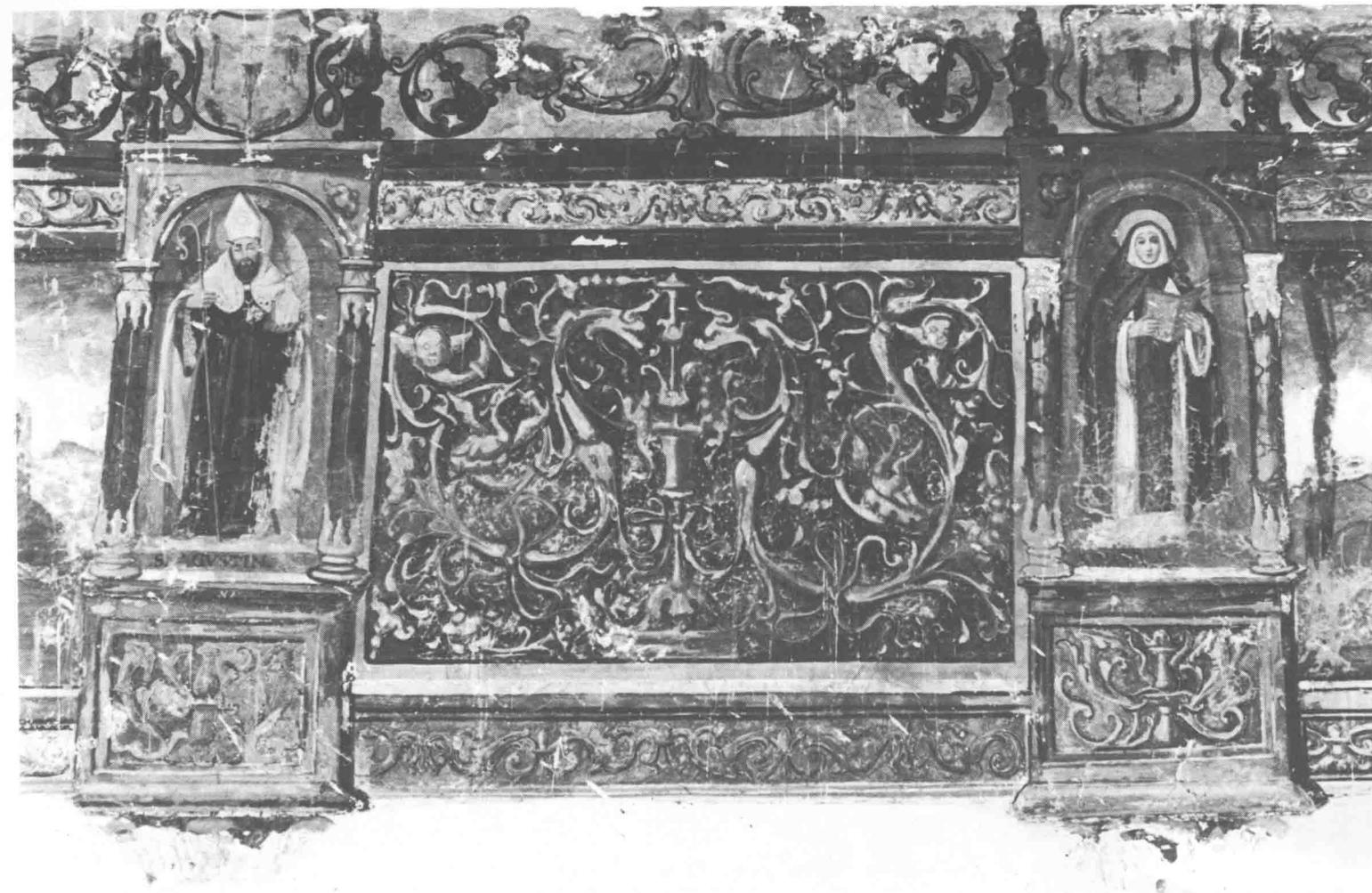
25. *Ibíd.*
26. *Idem.*, p. 237.
27. *Idem.*, p. 238.
28. ANDICOBERRY, Eduardo: *Hacia una ar-*
quitectura hispanoamericana. En «Arquitectu-
ra». N.º 76. Madrid, agosto 1925.
29. ZUM FELDE, Alberto: *Los tres períodos de la*
arquitectura uruguaya. En «Arquitectura».
N.º 21. Madrid, enero 1920, p. 6.
30. ANDICOBERRY, Eduardo: *Op. cit.*, p. 198.



Sevilla. Convento de Santa Inés. Claustro.
Vista general.



Vista parcial.



Vista parcial.



La Torre de Babel.



Embriguez de Noe.



La destrucción del Ejército del Faraón en el Mar Rojo.



Eliezer y Rebeca.



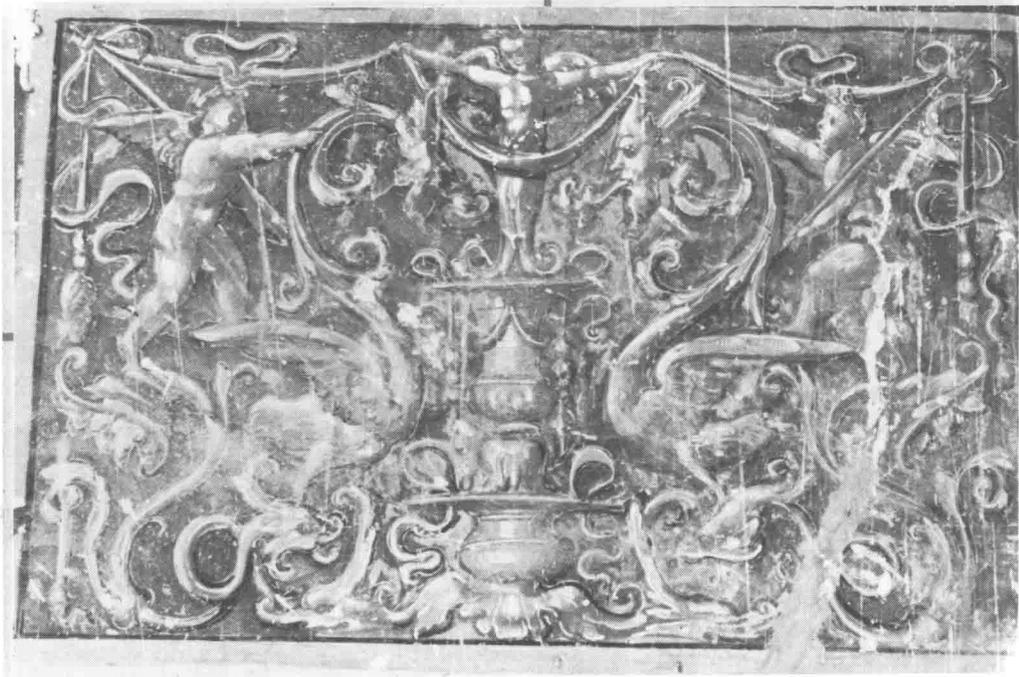
Canto triunfal de Judit.



Visión de la Sibi Triburtina.



Panel de Grutesio.



Panel de Grutesio.



Panel de Grutesio.



Sevilla. Convento de Santa Inés. Refectorio. Ultima Cena.



Sevilla. Convento de Santa Inés. Antigua enfermería. Inmaculada con San José y San Antonio.

