LAS CONTRADICCIONES EN LA BÚSQUEDA DE UN ESTILO NACIONAL VENEZOLANO: NACIONALISMO *VERSUS* COLONIALISMO

ALBERTO DARIAS PRÍNCIPE

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.gran-canaria.com

La búsqueda de la identidad nacional, cuestión que polarizó muchos esfuerzos de las naciones europeas durante la casi totalidad de la pasada centuria, se plantea como la vehemente reacción centrífuga que sucede en el Viejo Continente a la manipulación centrípeta napoleónica, en el seno de una corriente del pensamiento tremendamente propicia: el Romanticismo.

La defensa del concepto de nación, uno de los pilares de ese movimiento intelectual, fomenta entre los pueblos el conocimiento de su historia y de su arte, como elemento exteriorizador de la esencia nacional. La arquitectura, manifestación que mejor cumple esos requisitos, se convierte, desde las primeras décadas del siglo XIX para naciones como Inglaterra, Francia o Alemania, en objeto de teorizaciones en la búsqueda de su propia identidad, intentando configurar una serie de caracterizaciones diferenciadoras frente a otros pueblos.

Pero no todo fueron afanes segregacionistas. También surgieron propuestas decididas a compartir los adelantos que el siglo iba elaborando. Una de ellas fue la del Príncipe Alberto, consorte del trono de Inglaterra; para él «*las creaciones del arte y de la industria no son patrimonio exclusivo de una nación sino que pertenecen al mundo entero*» [1]. Y con este fin convocó a las naciones «*a un festival donde comparar los trabajos del conocimiento humano*» [2]. Esta fue la idea primigenia de las Exposiciones Internacionales.

Sin embargo, muy pronto el espíritu de confraternidad universal se trocó en una carrera entre las naciones más adelantadas, marcada por la competitividad, y un deseo general de dominio de éstas sobre las menos desarrolladas. Como consecuencia la asamblea confraternizadora se convierte en una reunión que se plantea como objetivo ofrecer una

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON

apariencia óptima, que no siempre concuerda con la realidad. Pero una cosa era la conciencia que el país tenía de sí mismo y por tanto el deseo de ofrecer una imagen predeterminada a los demás y otra muy distinta la que los visitantes percibían. Presionados por esta dinámica matríz, muchos países pequeños se verían obligados a ostentar una apariencia a veces inexacta y a veces sólo parcialmente real.

Por ello fue tan importante la elección del pabellón. Si las muestras estaban destinadas, como ya hemos indicado, a dar a conocer los adelantos técnicos, aquellos países en donde no se daban esas circunstancias debían esforzarse, para compesar esta falta, y concentrar su atención en la presentación de un edificio con una prestancia que al menos mostrara la existencia de un pasado memorable. Así lo expresa M.ª José Bueno cuando escribe, refiriéndose a las fantasías de los arquitectos, «*y es en este último punto en donde las exposiciones alcanzaron su máximo valor: en la doble vertiente de ser, por un lado, campo de experimentación para los avances técnicos y, de otro, lugar para la manipulación de los viejos lenguajes formales en un deseo de comprobar y revivir los sueños del pasado*» [3].

Estaba claro que era necesario reconocerse a través de un estilo, y las Exposiciones resultaron ser la mejor palestra para ese fin. De ahí, el interés que los países expresaron, a la hora de presentarse a estos certámenes, por ofrecer un producto no tanto veraz como atractivo desde un pabellón fácilmente identificable. El análisis de estos pabellones permite profundizar en la evolución del pensamiento arquitectónico.

Los años se encargarían de ir limitando este monopolio estilístico pero hasta bien entrado el siglo XX, las Exposiciones fueron el auténtico escaparate de esta preocupación.

LA ARQUITECTURA AL SERVICIO DE UNA IDEA

Venezuela se incorporó con cierta presteza a este tipo de manifestaciones. Ya en 1862 figuraba como concursante en Londres, pero su presencia fue de lo más anodina. Así se desprende del comentario de José Manuel Luna, quien escribía «*llevamos como muestra del producto nacional, frutos de cera, tres totumas, dos sin adorno y una pintada; un pañuelo de bolsillo; una hamaca fabricada en Margarita...*» [4]. A pesar de ello siguió asistiendo a las sucesivas exposiciones: Viena en 1873, Bremen en 1874, Filadelfia en 1876 y París en 1878. Los catálogos que conocemos de ellas son muy pormenorizados [5], pero

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.gran-canaria.com

no hay referencia a los edificios. Sabemos que en París, en el 78, sus departamentos estaban repartidos en dos [6] lo que nos hace suponer que eran espacios compartidos con otros países, con una representación igualmente pequeña.

El primer ejemplo del que tenemos un conocimiento detallado es la exposición celebrada en Caracas con motivo del Centenario del nacimiento de Bolivar, en 1883. No tenía un carácter específicamente internacional, pero se habían invitado a las naciones amigas que habían colaborado en la independencia de la nación. Al final asistieron Inglaterra, EE.UU., Francia, Bélgica y Cuba, aún dentro del Estado español.

La idea partió del presidente de la República, Antonio Guzmán Blanco, un autócrata que introdujo a Venezuela en el camino de la modernidad a través de una administración y una planificación estatal copiada de Francia, país por el que sentía veneración.

La idea motriz era semejante a las demás convocatorias: una fórmula para fomentar el desarrollo nacional y un motivo de orgullo del nivel que había alcanzado el país. Pero en este caso, expresado de manera más acuciante por la necesidad de autoafirmar, además de su independencia política y cultural frente a España, el estatus de civilización de un pueblo que hacía pocos años que acababa de salir de una guerra civil de cuarenta años, sin despreciar el factor de autoestima del propio dictador. El 17 de enero de 1883, el periódico *La Opinión Nacional* publica una carta que confirma todo esto: *La Exposición simboliza una de las más trascedentes aspiraciones del país, en que están cifradas las esperanzas de un importante desarrollo de sus elementos de prosperidad (...) Se exhibirán los productos de nuestras grandes y pequeñas industrias y manufacturas, los adelantes de las artes y de las ciencias y las obras de los ingenios venezolanos en sus múltiples formas y concepciones. Se reunirán los datos estadísticos sobre agricultura, vías de comunicación, etc., manera que la Exposición sea el cuadro vivo de lo que es la Venezuela Regenerada por el General Guzmán Blanco*[7].

La estructuración de la Exposición, en cuanto a las secciones en que se organizó, venía a seguir la Exposición Universal Colonial y de la Exportación General de Amsterdam, que había abierto sus puertas tres meses antes (el 1 de mayo).

Pero nuestro interés se centra en la edifición como exponente de la idea que quería ofrecer a las demás naciones. El primer deseo gira en torno a la creación de un edificio ex profeso. En mayo de 1882, el arquitecto Juan Hurtado Manrique firma el proyecto de un Palacio de

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON

Exposición. Consistía en una gran construcción de planta cuadrada de 76 ms. de lado. El técnico hacía suyo el diseño de una construcción compacta a base de vías concéntricas que concluían en un gran patio cubierto. Con ello se adhería a la solución dada en París, el año 1867, que alcanzaría su pleno desarrollo en la de Viena de 1873.

Del proyecto de Hurtado Manrique sólo se conoce la planta y un tramo de la fachada. De su análisis se desprende un espíritu más conservador en sus aspectos formales. El frontis se adscribe a un eclecticismo neobarroco de formas excesivamente rotundas y con una ornamentación bastante arcaizante. Si comparamos este dibujo con los modelos europeos comprobaremos que estos últimos siguen una línea mucho más racionalista. Aún así, ciertas soluciones, como el cubrimiento del patio central, o una mayor ampulosidad en los accesos y lugares puntuales lo acercan más al modelo vienés.

La idea no fraguó. De una parte, por razones de tipo económico, pero sobre todo porque la edificación estaba llamada a ocupar terrenos de extrarradio, como los aledaños del Panteón Nacional, y a Guzmán Blanco le interesaba mostrar a los visitantes la modernización llevada a cabo en el centro de Caracas, cuya imagen colonial había sido transformada en un moderno boulevard a la parisina [8].

En su lugar, se aprovechó un edificio en construcción y los terrenos colindantes. Guzmán Blanco, decidido a cambiar la fisonomía del centro de Caracas, levantó el Palacio legislativo, transformó la antigua plaza mayor en un pequeño parque, remodeló la fachada de la iglesia de San Francisco y colocó un frontis pantalla en el antiguo convento; junto a él ordenó erigir una nueva fábrica destinada a museo [9]. Diez años después, en 1883, se ordena el cambio de uso. Al final, el conjunto de la muestra se repartía del siguiente modo: en el extremo oeste, el pabellón de la exposición, cuyas primeras estancias estaban dedicadas respectivamente a las Bellas Artes y a Simón Bolívar, y el resto a industrias de Caracas y en menor medida industrias de los otros Estados que eran en realidad productos manufacturados, minerales o sencillamente piezas artesanales. Las representaciones extranjeras fueron ubicadas en los corredores de los patios de la Universidad; entre ambos espacios queda un terreno sin edificar, (solar que ocupa actualmente la Biblioteca Nacional) y tapiado por el muro pantalla neogótico que Hurtado Manrique levantara para ambientación de los nuevos boulevares. Fue en este lugar donde se colocaría el corral de animales, jaula de aves y el salón de floricultura [10].

La Exposición fue un éxito y el objetivo de mostrar un país civilizado a través de su capital plenamente alcanzado. A nivel arquitec-

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON

tónico significó también el triunfo de los lenguajes coetáneos internacionales. El neogótico de repertorio, de Hurtado Manrique, se convirtió en el estilo de la muestra, ignorándose lo colonial a pesar de encontrarse junto a él las mejores referencias de esa etapa; con esa actitud, renunciaban a lo identificador en pro de la homologación con lo internacional.

Venezuela siguió participando en estos certámenes: Boston, 1883; Nueva Orleans, 1884; y París, 1889.

Francia organizó una de las muestras más completas del pasado siglo para conmemorar el Centenario de la Revolución. Significó el triunfo de la técnica, representada por los logros más acreditados de la arquitectura del hierro: la Torre Eiffel y la Galería de Máquinas, pero también supuso la victoria de la cultura francesa y de la labor civilizadora de Francia.

En esta ocasión, los países latinoamericanos dividieron de modo general la filiación de sus pabellones en dos grupos: definidor uno del mundo precolombino, caso de México o Ecuador, y otro del panorama artístico español (Argentina, Chile o Bolivia).

Venezuela fue una de las pocas excepciones. El proyecto, encargado al arquitecto francés M. Paulin, desarrolló un modelo «*barroco de estilo Luis XV*» [11]. El autor, en realidad, ha fantaseado sobre algunos motivos del barroco tardío que no tienen nada en común con Francia. Es el caso del torreón, muy próximo a la arquitectura alemana del siglo XVIII, pero que, en ciertas formas, como las ventanas o incluso aspectos de la puerta, se aproxima al manuelino portugués, siempre modificado con todos los tópicos que el eclecticismo es capaz de aportar. El resto del repertorio consiste en las manidas guirnaldas y angelotes que se identifican habitualmente con el estilo galante. Paulin echa mano de otro tópico, el color blanco que vierte sobre todo el exterior pero, para compensar todo el mundo colorista que otras repúblicas americanas muestran en su entorno, yuxtapone, en el costado, un pequeño quiosco al que aderezó con los colores nacionales (amarillo, rojo y azul). El resultado puede ser un agradable divertimento de imaginación pero incapaz de cumplir con el deseo del encargo: su adscripción a la cultura francesa.

SAN FRANCISCO 1915

Ideada e impulsada, en principio, por la Cámara de Comercio de San Francisco para celebrar la apertura del Canal de Panamá, se or-

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.gran-canaria.com

ganizó en aquella ciudad, el año 1915, la Panamá Pacific International Exposition, abierta el 20 de febrero y clausurada el 4 de diciembre. Era una muestra con un carácter doblemente triunfalista: un homenaje a la superioridad de la técnica pero también representaba el éxito de la recuperación de una ciudad que había sido arrasada por un fuerte seísmo nueve años antes.

Los estilos escogidos para las construcciones fueron siempre de raíz clásica, al menos los edificios oficiales, y así, el Palacio de Maquinaria evocaba las Termas de Caracalla, la Plaza del Universo semejaba la de San Pedro de Roma, la columna del Progreso la de Trajano y la Plaza de las Estaciones a Villa Adriana. Incluso algunos no tuvieron inconveniente en tamizar ese clasicismo con elementos más exóticos, como el Palacio de Horticultura que se inspiraba en la arquitectura bizantino-otomana [12].

En realidad, toda esta confusión era el resultado de una corriente que en esos años afloraba de nuevo. La I Guerra Mundial fue uno de los catalizadores que pusieron de manifiesto el agotamiento al que había llegado el Art-Nouveau. Se produce, por tanto, un nuevo triunfo del eclecticismo, que ahora buscaba su inspiración en las raíces clásicas, sólo que al no partir de un concepto monolítico del clasicismo ofrecía un resultado plural.

Deducimos por el número de proyectos encontrados que Venezuela abrió un concurso para dos tipologías perfectamente diferenciadas: de una parte el pabellón propiamente dicho, y de otra un quiosco, cenador o glorieta, ubicado en el Palacio de Agricultura.

El Palacio había parcelado su espacio interior en cuadrículas, dando una letra a las vías transversales y un número a las longitudinales. La parcela de Venenzuela se disponía entre las calles 8.ª y 9.ª, y su fachada debía dar a la avenida C, careciendo de vía trasera.

La afinidad de disposición de ambos planos pone de manifiesto la existencia de unas líneas muy precisas a la hora de concebir el edificio: un peristilo cerraba un cuadrángulo, cuya área se veía troceada por dos caminos cruzados en T que conformaban los parterres; en el punto de unión se situaba una pequeña plaza con fuente al centro. Ambos proyectos manejaban el eclecticismo clasicista, que se presenta como una novedad, puesto que durante todo el siglo XIX los pabellones de agricultura y similares habían adoptado el ropaje islámico.

El primer pabellón usaba el falso arco serliano y el orden toscano, homologando el peristilo con sendos balaustres en la base y el coronamiento, igualmente toscanos [13].

El segundo proyecto, de inspiración más libre, simplificaba la es-

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON

tructura al suprimir las balaustradas. Aplica un falso y sofisticado orden jónico y cierra los flancos con vegetación y banco. Compensa esta mayor sencillez mediante el adorno del entablamento a base de guirnaldas y el remate de los accesos con un coronamiento mucho más ampuloso [14].

A grandes rasgos el segundo modelo está mucho más próximo de la complejidad de la escuela de Beaux-Arts y por tanto también más arraigado en el espíritu finisecular francés, mientras que el primer modelo sigue en la línea escueta del clasicismo de la segunda década del siglo XX.

Los dos proyectos son de arquitectos norteamericanos. El primero figura ejecutado en el estudio de arquitectura y decoración de San Francisco de M. A. Singer, firmado por L.R. Bogart o Bogert y fechado el primero de marzo de 1914. El segundo sólo se identifica por el rótulo «Hall and Glendon», sin especificar, como en otros casos su adscripción profesional (arquitectos, ingenieros, decoradores...) [15].

Para el pabellón hemos identificado tres proyectos: uno colonial, el otro plateresco y el tercero barroco. Por supuesto, cuando ofrecemos estas denominaciones debemos tener en cuenta que todos ellos están dentro del gran capítulo eclecticista que fue tan propio de las Exposiciones Internacionales.

Quizá el más pobre, tanto estilísticamente como en su concepción espacial fuera el proyecto de Albert Farr [16], presentado por la Exhibitors Construction Co., con sede en San Francisco. No tiene fecha pero suponemos que haya sido trazado en 1914. El modelo se limitó a repetir la fachada de la Casa de Colón en Santo Domingo, con la doble logia central, pero adintelando la planta superior. Posiblemente, influido por el Palacio de Cortés en Cuernavaca, deudor a su vez de la obra dominicana, adelanta ligeramente, los cuerpos macizos laterales, lo que proporciona al conjunto una agilidad notoria. En un intento de mayor estilización, Farr añade tres detalles al edificio: las gradas de la entrada que dan un mayor empaque al conjunto, los pabellones con los que corona los cuerpos laterales, tomados de la arquitectura barroca mejicana, que le restan pesadez, y la cubierta a dos aguas de teja para suprimir el aspecto castrense de sus dos modelos y aproximarse a la tipología de una villa.

El edificio consta de cuatro crujías que dejan al centro un patio cuadrangular, claustrado en tres de sus lados. El interior mantiene el lenguaje renacentista, pero de diferente signo, un primer plateresco resuelto torpemente. Se conserva el friso ornamental, las sustentaciones apaineladas e incluso el capitel con zapata, pero todo es pesado e

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.gran-canaria.com

inconsistente. La columna es sustituida por el pilar, excesivamente rotundo, a pesar de que en algunos casos, abisela sus aristas; la escalera no se termina de resolver y el orden arquitectónico se falsea. El arquitecto ha buscado el carácter hispano en tópicos que al final no sabe manejar, cayendo en la inconsecuencia.

Además de las salas para la exposición y el sector administrativo y de vivienda, este pabellón ofrece una novedad a tener en cuenta: el cinematógrafo, preparado en una gran sala que abarca toda la crujía izquierda. Aunque el triunfo del cinematógrafo se produce en la Exposición de París de 1900, siempre fue presentado en pabellones o casamatas ambulantes dentro de un ambiente lúdico [17]. El hecho de incorporarlo con rango de oficialidad y con carácter de medio de comunicación y propaganda del país, constituye lo realmente novedoso.

La segunda propuesta, también hispana, pero mucho más consecuente que la anterior, es un pabellón neoplateresco. Su autor, Willis Polk, que lo firma el 6 de mayo de 1914, era un arquitecto norteamericano que ya en esos años probaba soluciones renovadoras en un mundo absorbido por el eclecticismo. Sólo tres años después, en 1918, levanta el Hallidie Building, también en San Francisco, primer caso auténtico donde se emplea el muro cortina [18].

Aquí presenta una obra culta, dentro de un historicismo plenamente arqueologista [19]. El edificio tiene dos secuencias, la exterior y la interior. La primera se inspira, de manera parcial, en un modelo burgalés: la puerta de peregrinos del Hospital del Rey. El frontis, desnudo, se ve sólo interrumpido por la monumental portada. El entorno del vano sigue unas pautas que pueden ser formuladas tanto en Andalucía como en Aragón o en Castilla-La Mancha (sendas columnas abalaustradas a los lados, albanegas con medallones en su interior, fuerte cornisamento...). Pero a partir del coronamiento que fracciona la moldura comentada, el modelo es perfectamente identificable con la comentada puerta.

El patio es aún más fiel, al calcar al de la casa Zaporta, también conocida como Casa de la Infanta, en Zaragoza. Este patio fue desde finales del siglo XIX una de las obras de repertorio en el neoplateresco. En 1870, C. Clifford lo fotografió y años después (1893) fue dibujado por Andrew Brentise. El espaldarazo se lo dio Urioste al incluir algunas de sus formas en el patio del Pabellón de París de 1900. En 1903 fue vendido al anticuario parisino Fernand Schutz quien lo trasladó a su casa de la capital francesa. El arquitecto Luis de la Figuera Ley, responsable de su desmonte, publicó al año siguiente (1904), en la *Revista de Aragón,* una monografía sobre el tema. Años después,

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON

en 1911, su discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza versa sobre el mismo asunto [20].

Fue, por lo tanto, un edificio muy comentado en su momento. No es extraño que la idea de Polck no fuera del todo original, pues comenta Modesto López Otero que también aparecía «*en una farmhouse típicamente rústica*» [21].

Sin embargo el modelo empleado en la fachada pasó mucho más inadvertido. Lo único que permite pensar en su conocimiento por especialistas fue el hecho de que, con los hospitales de San Marcos de León y los Reyes Católicos de Compostela, constituyera el conjunto de los tres grandes centros asistenciales del Camino de Santiago.

La composición del edificio es muy similar a la anterior. Tres crujías de dos plantas (la fachada sólo posee la galería) cierran un patio claustrado cuyos ángulos, como en los edificios españoles de su momento, se acotan con espacios más ricos. En esto caso son bóvedas estrelladas. Las piezas se concretan a través de espacios más singularizados, produciéndose un mayor dinamismo y diversidad en la concepción de los espacios. La disposición ovalada es utilizada para el salón de baile, el comedor y la sala se cubren con cúpulas sobre planta cuadrada y en general se intenta romper con la monotonía de la reiteración. Si el anterior pabellón se interesaba más por la difusión turística, éste ahora demuestra un mayor interés hacia la vida social.

La última propuesta se aleja formal y espacialmente de las dos anteriores. Firmado en San Francisco por el arquitecto Edw. C. McManus, en 1914, se aproxima al mundo francés, con formas del barroco cortesano del siglo XVIII. La obra se desarrolla en torno a un eje medianero consistente en un torreón cubierto con cúpulas que articula las dos fachadas dispuestas en ángulo recto; en el centro de cada una de ellas, un pórtico abalconado la atraviesa a modo de esquina. El autor centra toda la atención del espectador en el eje transversal pues en él hace acopio de todo el ornamento, definiendo per se el lenguaje y enriqueciéndolo aún más al yuxtaponerle elementos complementarios, como la fuente, las escalinatas y el acceso principal. Por último, no sólo lo ennoblece cubriéndolo con cúpula, sino que sobre ella coloca el conocido retrato ecuestre que Tenerani hizo de Simón Bolívar. De todo este conjunto, sólo los abalconamientos pueden restablecer el equilibrio al reiterar formas semejantes a las del eje principal.

El planteamiento espacial es mucho más dinámico; las dos crujías en ángulo abrazan un espacio ochavado cubierto con una gran cúpula

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.gran-canaria.com

de cristal, y el nivel obtenido está a distinta altura del resto. Todo ello motiva que en su conjunto, conceptos como los de espacio, forma, volumen, etc. sean mucho mas ágiles que lo visto hasta ahora. Las prioridades, como es lógico, están en la comunicación del conocimiento del país que se hará a través de la lectura, por eso el segundo espacio, después de la zona de exposición, será una gran biblioteca. También, como en el modelo anterior, las habitaciones combinan y complementan sus espacios, ahora de forma más dinámica al tener que yuxtaponerse espacios tan diferentes como el círculo de la sala de cristal, el óvalo del hall, los espacios circulares del torreón, etc.

LA RECUPERACIÓN DE LA IDENTIDAD A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA

La muestra de San Francisco fue la primera señal de la recuperación de una identidad que peligraba. El rechazo de los países de raíz hispana a la arquitectura de la época colonial fue una consecuencia explicable como respuesta a los tres siglos de imposición. Los países americanos reaccionan tomando como modelo cultural y político a Francia, quien sin duda significó una esperanza de renovación y cuyo dictado, durante la segunda mitad del siglo XIX, se puso de manifiesto también en Europa. El eclecticismo, carente de una identidad nacional, resulta ser el estilo que estas naciones necesitaban para intentar homologarse a los países europeos.

La América hispana tuvo un conocimiento parcial y casi diríamos que mimético del Romanticismo. Llegó tarde y sólo a algunas manifestaciones artísticas, de carácter plástico, musical o literario. La capacidad aglutinadora de la arquitectura, que dio cohesión a la búsqueda de un sentimiento nacional en la Europa posnapoleónica, se diluyó en América en experiencias estériles, pues los escarceos historicistas se dirigieron a buscar filiaciones neomedievales, carentes de solvencia histórica. La otra solución, ya comentada, la del eclecticismo beauxartista, de procedencia francesa, sólo se emplea en experiencias personalistas de una burguesía que había renunciado a su identidad por equipararse con Europa. El otro uso fue el político; los gobiernos se escudan en los oropeles propios del lenguaje ecléctico como medio encubridor de una realidad política y social diversa, siempre dentro de una dinámica de asimilación al Viejo Continente, al que consideran como objetivo a alcanzar.

En ambos casos se expresan soluciones sin salida, pues, cuando

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON

el concepto de lo internacional cae en desuso, los países americanos o continuaron con formas periclitadas o debieron comenzar a inspeccionar los tres siglos de cultura que fueron los que realmente conformaron su idiosincracia.

La recuperación del legado autóctono se inició en el Nuevo Continente a finales del siglo pasado. México, quizá con Brasil y Perú, el país de mayor incidencia cultural, nunca abandonó su pasado artístico, pero decantándose hacia fórmulas precolombinas, a veces refundidas con elementos coloniales. Aunque también es verdad que en la recuperación de esa herencia colonial, siguiendo la teoría del doctor Alt, se dispensaba a España sólo la condición de trasmisora, considerando a Italia como la fuente del estilo [22].

Son, en realidad, Argentina y el occidente norteamericano los que comienzan a rescatar sin prejuicios el legado histórico. El primero, con un ideal de sincretismo panamericano, recuerda, salvando distancias cronológicas y geográficas, la búsqueda de la arquitectura nacional de nuestros arquitectos de la pasada centuria. El segundo busca igualmente su identidad que lo diferenciara del mundo anglosajón del Este, zona que hasta entonces había impuesto su gusto de forma homogénea en todo el país. Por ello, encontramos absolutamente consecuente la elección del tema de los dos pabellones hispanos de Venezuela. Cuando Polk y Farr trazaron sus proyectos, California era un hervidero de retazos de «monumentos» españoles troceados. En el Palacio de la Minería de la Exposición se había colocado la portada del Hospital de Santa Cruz de Toledo; la puerta de la Coronería de la catedral de Burgos figuraba en el hall de uno de los grandes hoteles de la ciudad, y en toda la zona se reproducían dislates semejantes, como aquella iglesia presbiteriana de Santa Bárbara, cuyas torres reproducían la arquitectura del palacio de Monterrey. En consecuencia, era lógico que el pabellón escogido para representar a Venezuela fuera el neoplateresco de Polck, quedando la idea de una arquitectura netamente americana para la década siguiente [23].

Desde la exposición del 78 de París, las naciones se identificaban a través de una época histórica. España, después de un largo devaneo alhambrista durante el siglo XIX, había conseguido un extraordinario éxito con el Pabellón neoplateresco de Urioste en la muestra de 1900 de París. Era producto de la reflexión noventaiochentista que quería ligar al país a la época imperial española como signo de regeneración.

La recreación de la casa de Colón repitió una experiencia que pasó bastante desapercibida en la exposición de Chicago de 1893, donde

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.gran-canaria.com

el pabellón levantado por el Estado de Colorado era un edificio con elementos del barroco colonial del sur [24].

De todos modos, como ocurrió en otros países, la búsqueda de un «estilo nacional» no se resolvió de inmediato. Al año siguiente de la exposición, el Estado de Venezuela encarga la restauración de la casa natal de Bolívar. Ello supuso la formación de un grupo bastante heterogéneo pero con un interés común: la recuperación de un edificio colonial. El estudio de la arquitectura de esa época es la consecuencia inmediata, labor que desarrollará Luis Malaussena, pero participando de estos conocimientos su hermano Antonio. La casa de Bolívar fue enriquecida y aderezada en exceso pero por fin se había reconocido la existencia de una expresión arquitectónica de caracter nacional.

Años más tarde, el arquitecto norteamericano Wendehack proyecta el Country Club de Caracas, mostrando a la burguesía de esta ciudad las posibilidades que tanto el estilo «Misiones» como el «Español» podían llegar a alcanzar, y es ahora cuando se despierta en Caracas el interés por lo hispano.

Pero el auténtico debate sobre una arquitectura nacional no surge hasta la llegada del arquitecto español Manuel Mújica Millán.

Mújica defendió siempre un lenguaje que se inspirara en la arquitectura histórica venezolana, para lo cual sostuvo en todo momento la originalidad del estilo colonial de este país, estilo que, teniendo su origen en el arte español, con el paso de los años adquiere un sello propio e indeleble, no sólo en los aspectos formales sino también técnicos y matéricos. Todas sus cualidades quedaron, durante algún tiempo, ocultas por alternativas de carácter internacionalista, inadecuadas por constituir un trasvase a zonas de diferente clima, luz, etc., en contraposición con la arquitectura colonial que sufre un proceso de adaptación de tres siglos de duración [25].

El planteamiento teórico de Mújica va madurando y se completa cuando aclara, años después, que su estilo no era netamente colonial. Mújica confesó inspirarse en los fundamentos coloniales pero «*evolucionando con caracteres locales propios*», afirmando también que nunca se guiaba por escuelas foráneas sino por el ambiente, la tradición y la cultura de los pueblos. En su concepto de la arquitectura el fin era primordial a la hora de conseguir la obra, dentro siempre de «*un arte eterno y dúctil a la vez*» [26].

Pero cuando se enfrentó con la praxis el resultado fue otro. En el Panteón Nacional, su obra paradigmática, se funden tres caminos: el neobarroco californiano, el eclecticismo regionalista español, hereda-

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON

do de sus años de formación, y las tradiciones arquitectónicas venezolanas. Esta fusión lleva a un lenguaje nuevo, pero sin el matiz nacional que nos da a entender en ciertos monumentos representativos. No creemos que el hecho de haberse inspirado en las torres de la catedral de Coro o en aspectos ornamentales de la catedral antigua de Mérida nos permita hablar de una renovación de la arquitectura venezolana.

Estimamos, a pesar de ello, que el Panteón es hoy un símbolo de la arquitectura vernácula, pero por un fenómeno inverso: es la función la que ha convertido a la forma en hito, y en ese sentido el resultado ha sido consecuente con la opinión de Mújica. Él, que nunca creyó en las modas arquitectónicas, creó una nueva pauta porque a través de ese arte dúctil del que hablaba engendró la más personal de las soluciones neobarrocas venezolanas.

El otro camino hacia una arquitectura nacional fue trazado por Luis Malaussena, logrando la síntesis perfecta entre el respeto historicista y la libertad creativa [27]. Hijo de aquel arquitecto (Antonio Malaussena) que dirigiera la restauración de la casa de Bolívar, Luis busca una línea más autóctona al rechazar algunas de las soluciones aportadas por Mújica, provenientes del regionalismo español, para, en su lugar, recurrir a la utilización de fórmulas indigenistas, tanto en su vertiente histórica, precolombina, como contemporánea (procedente de los estudios que pocos años antes habían comenzado a hacerse sobre las tribus indígenas). Probablemente, su mejor obra, dentro del ámbito neobarroco, sea la sede del Instituto Nacional de Malariología de Maracay, pero no es más que la consecuencia de una serie de postulados presentados antes, en el pabellón venezolano de la Exposición Mundial de París, en 1937, ejecutado en colaboración con el también arquitecto Raúl Villanueva.

Este edificio es una combinación de las dos tendencias que convivieron en la arquitectura neohispana del occidente americano. Malaussena funde aspectos del estilo «Misiones» con sus volúmenes rotundos, el color blanco de los paramentos, la combinación de la teja árabe con la cubierta plana, la crudeza de materiales, las estructuras elementales... con las formas que los californianos denominaron estilo «Español», marcado por una fuerte influencia de la arquitectura colonial mexicana: decoración rica y localizada en lugares muy concretos, composiciones frontales, el uso de la cúpula pueblana (de escasa altura y sin tambor) que nuestro arquitecto transforma ahora en un lucernario cónico, etc. Malaussena, además, añade un sentido clasicista inexistente en los modelos hispanos: la axialidad y el equi-

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON

librio, formas que impone a la construcción, alejan a este pabellón de la simple mímesis para adentrarnos en un nuevo concepto de la arquitectura, híbrido de viejas fórmulas coloniales y aportaciones personales.

De hecho, el conjunto está conformado por módulos recogidos de la tradición, como son la rotonda principal con la portada, los cuerpos paralelepipédicos, y soluciones propias de su siglo, como los cuerpos complementarios encargados de vincular estas piezas que pudiéramos llamar esenciales.

Este espíritu renovador llega hasta el diseño de muebles, como los trazados para el aeropuerto de Maturín. Malaussena se apoya en la tradición pero se basa sólo en conceptos fundamentales de índole volumétrico, matérico o cromático. Con el conjunto del Instituto de Malariología de Maracay (1942), el estilo alcanza plena madurez. La simbiosis de lo colonial, al que ahora ha añadido un nuevo elemento tan característico como la columna panzuda, con fórmulas más racionales como la volumetría y la axialidad, consigue como resultado un equilibrio ideal.

También Carlos Raúl Villanueva buscó una fórmula que personalizara la arquitectura, pero desde otra perspectiva. Juan Pedro Possani [28] ve la labor de este técnico en la arquitectura neocolonial desde una doble perspectiva: en su primera etapa, dentro del marco conservador del periodo gomecista, como un compás de espera necesario no sólo para difundir su calidad de arquitecto sino para que el gusto provinciano de la burguesía tuviera ocasión de conocer otros horizontes. En ese caso, usa del eclecticismo como una situación formal que le permita mayor libertad de acción.

Pero Villanueva es un arquitecto en la línea internacionalista. Sus elaboraciones neocoloniales, pasada su primera etapa ecléctica, tienen una finalidad secundaria. En una de sus mejores obras, el Barrio del Silencio, funde la arquitectura internacional con los elementos coloniales con una finalidad meramente tamizadora. El mismo lo explica al declarar que «*en lo que concierne al estilo propiamente dicho, considero que era necesario hallar un enlace con la ciudad colonial, la cual tiende a perder cada día más su típico carácter antiguo y recordar algunos elementos de su arquitectura básica*» [29]. Es pues algo testimonial, sin afán de continuidad, pero que abre una vía para los que prefieran seguir el derrotero del camino singularizador.

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON

NOTAS

1. CALVO TEIXEIRA, Luis: *Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla. Labor*. Barcelona, 1992, p. 1.
2. *Ibídem*, p. 7.
3. BUENO FIDEL, M.ª José: *Arquitectura y Nacionalismo*. Universidad de Málaga. Málaga, 1987, p. 11.
4. ZAWISZA, Leszeck: *Arquitectura u obras públicas en Venezuela. Siglo XIX*. Vol. III. Ediciones de la presidencia de la República. Caracas 1989, p. 378.
5. Para este tema recomendamos la lectura del Vol. VIII de las Obras Completas de Adolf Ernst: *Exposiciones venezolanas en el exterior*. Ediciones de la presidencia de la República. Caracas, 1988.
6. *Ibídem*, p. 470.
7. ZAWISZA, L.: *ob. cit.*, p. 379.
8. *Ibídem*, p. 383.
9. Para el estudio de la transformación urbana de Caracas en la época de Guzmán Blanco, recomendamos la obra de Graziano Gasparini: *Caracas la ciudad colonial y guzmancista*. Armitano ed., Caracas s/f.
10. ZAWISZA, L: *ob, cit.*, pp. 391-395.
11. AA.VV.: *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*. Montaner y Simón. Barceloa, 1889, pp. 517-518.
12. CALVO TEIXEIRA, Luis: *El mundo en Sevilla*. Labor, Barcelona, 1992, p. 114.
13. Biblioteca Nacional de Venezuela: Planoteca. Paquete I, núm. 35. Esta catalogación es provisional pues el Archivo, proveniente del MINDUR, estaba en ese momento en vías de colocación en su nuevo destino. Agradecemos la colaboración prestada por el archivero D. Wolfgang.
14. *Ibídem*.
15. *Ibídem*.
16. Idem, núm. 33.
17. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «El modernismo el Madrid» en *Pro Arte*.
18. HITSCHCOCK, Henry-Russell: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Cátedra. Madrid, 1981, p. 665.

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.gran-canaria.com

19. Biblioteca Nacional de Venezuela: Paquete I, núm. 34.

20. En 1958 el patio fue recuperado por la Caja de Ahorros de Zaragoza, instalándose veinte años después en su sede central. Agradecemos al profesor Borrás Gualis la información recibida sobre esta construcción.

21. LÓPEZ OTERO, Modesto: «Una influencia española en la arquitectura norteamericana» en *Arquitectura*. Madrid, junio de 1926, núm. 86, p. 250.

22. DARÍAS PRÍNCIPE, Alberto: *Nacionalismo, arquitectura e historia: el Panteón Nacional de Venezuela.* Inédito.

23. LÓPEZ OTERO, M.: *ob. cit.*, pp. 242-251.

24. *Ibídem,* p. 30.

25. DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *ob. cit.*

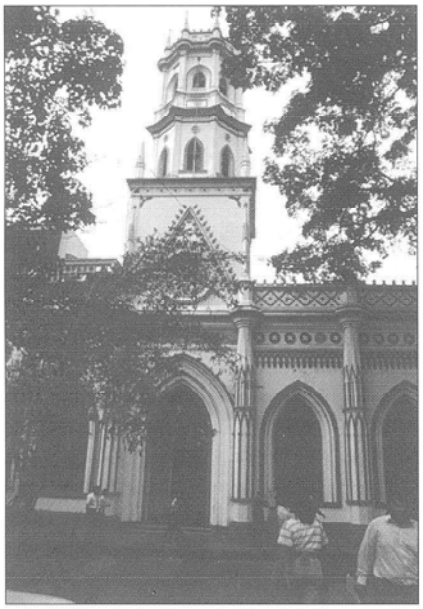
26. *Ibídem.*

27. Para el conocimiento de este arquitecto, recomendamos el trabajo de Silvia Hernández de Lasala: *Malaussena. Arquitectura académica en la Venezuela moderna*. Fundación Pampero. Caracas, 1990.

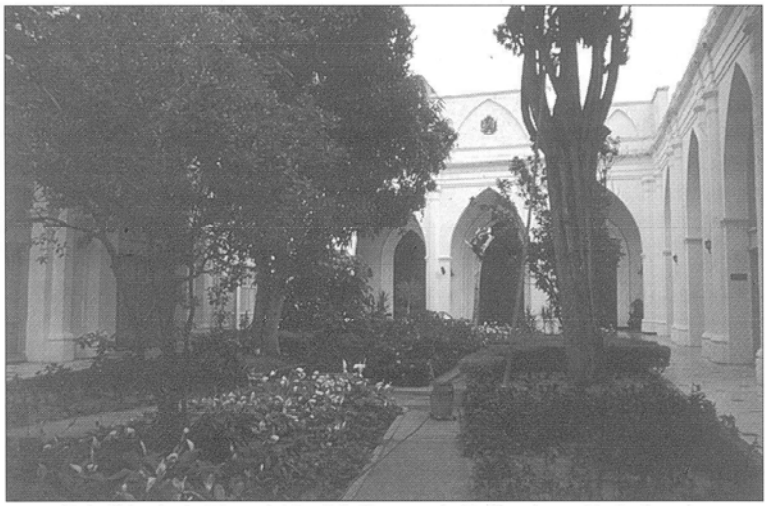
28. POSSANI, Juan Pedro: «segunda parte: 1900-1967» en *Caracas a través de su arquitectura*. Fundación Fina Gómez. Caracas, 1969, pp. 381-441.

29. POSSANI, J. P.: *ob. cit.*, p. 303.

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.grancanaria.com

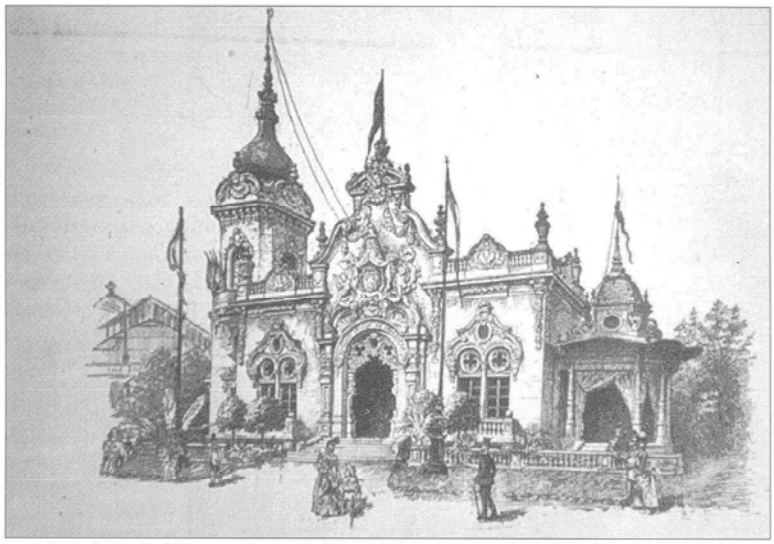


Pabellón de la Exposición del Centenario Bolivariano (1883): Fachada.

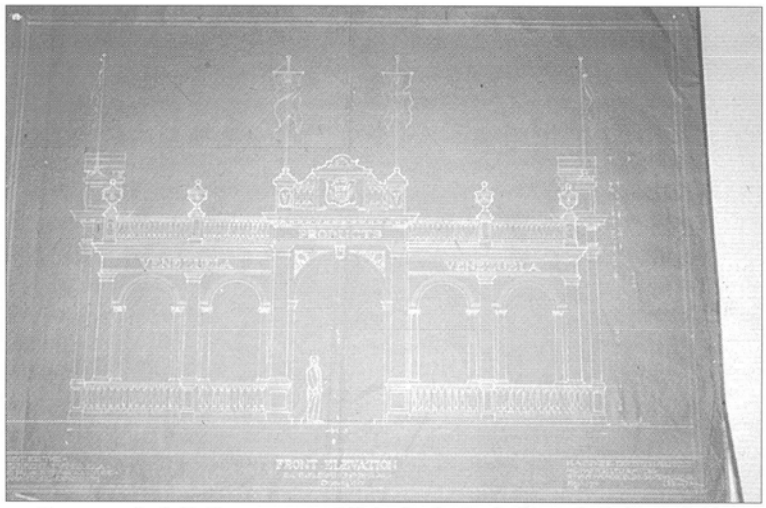


Pabellón de la Exposición del Centenario Bolivariano: Patio interior.

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.grancanaria.com

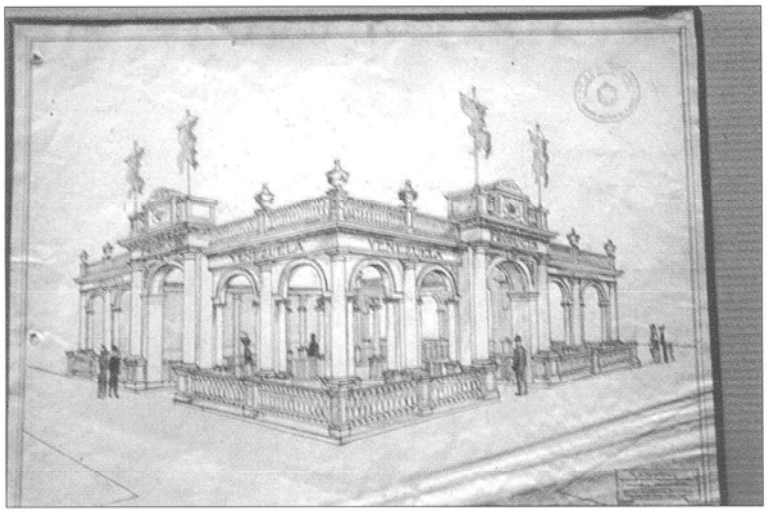


Pabellón de Venezuela en la Exposición Internacional de París de 1889.

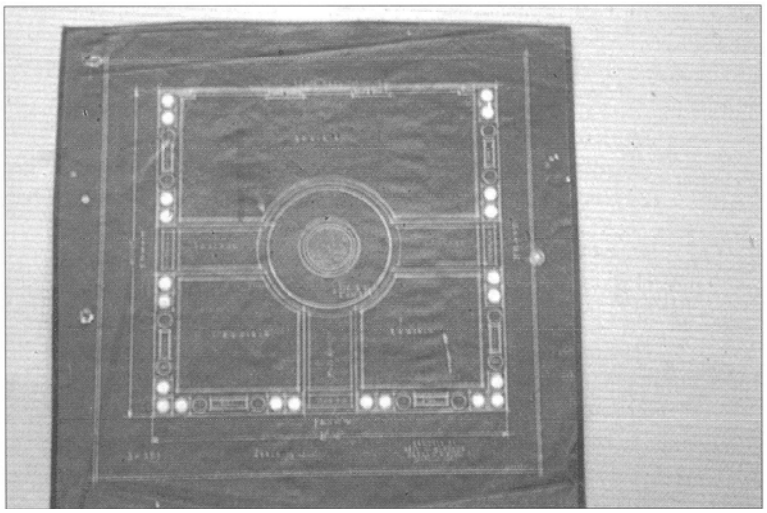


Proyecto de L.R. Bogart para el Palacio de Agricultura de la Exposición Internacional de San Francisco (1915).

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.grancanaria.com



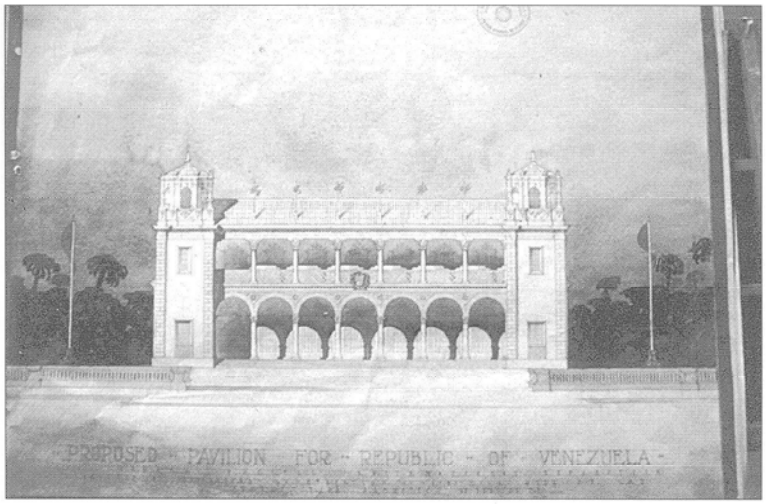
Proyecto de L.R. Bogart para el Palacio de Agricultura de la Exposición Internacional de San Francisco (1915).



Proyecto de Hall y Glendon para el Palacio de Agricultura de la Exposición Internacional de San Francisco (1915): planta.

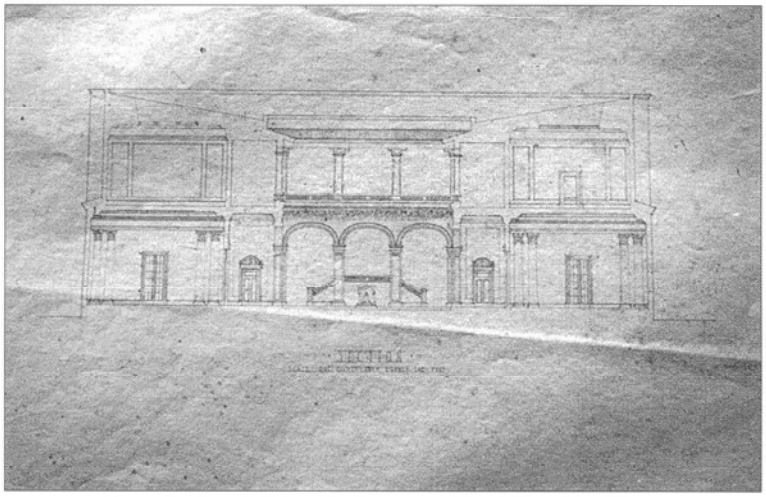
Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.grancanaria.com

Proyecto de Hall y Glendon para el Palacio de Agricultura de la Exposición Internacional de San Francisco: vista general.

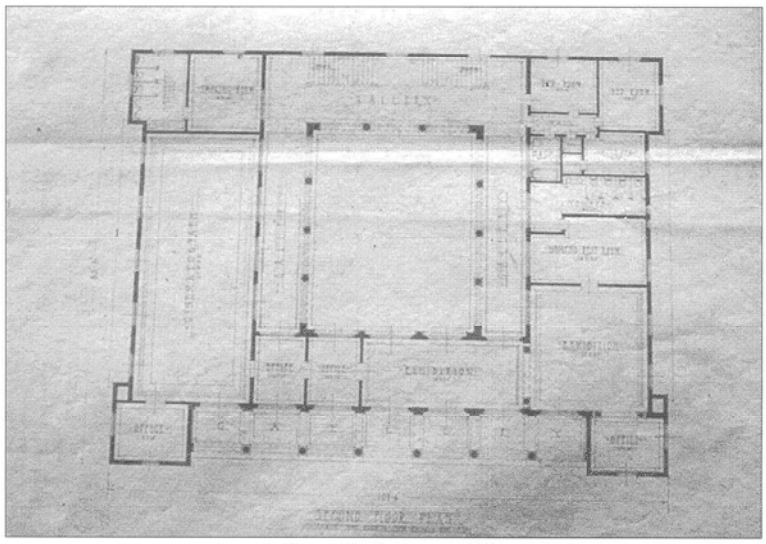


Proyecto de pabellón, diseñado por Albert Farr: fachada.

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.grancanaria.com

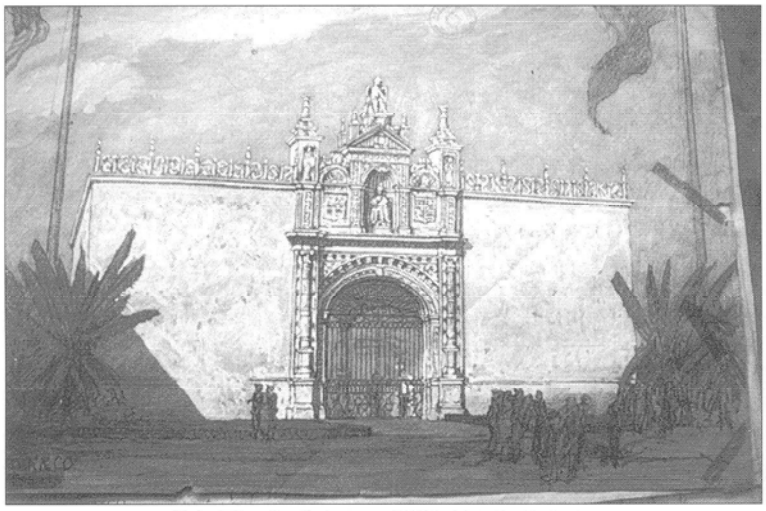


Proyecto de pabellón, diseñado por Albert Farr: Sección.

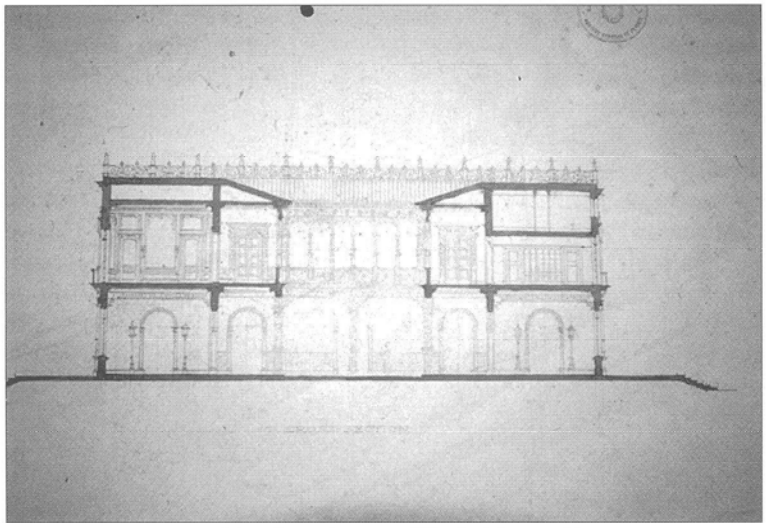


Proyecto de pabellón, diseñado por Albert Farr: planta.

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.grancanaria.com

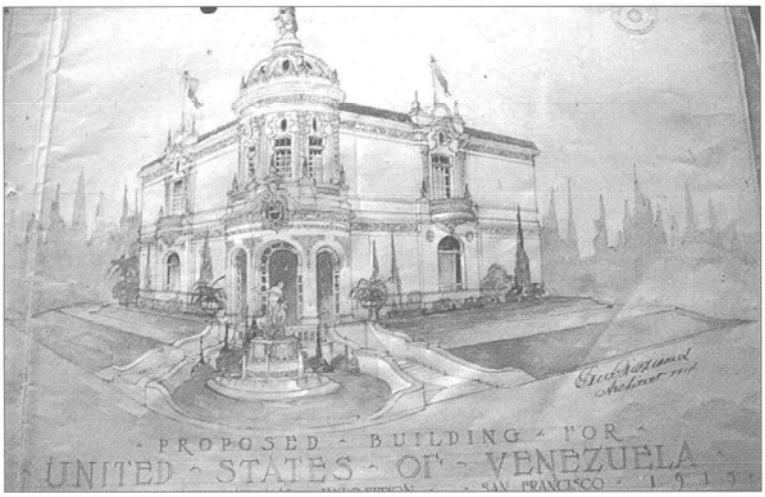


Pabellón diseñado por Willis Polck: fachada.



Pabellón diseñado por Willis Polck: sección.

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.grancanaria.com

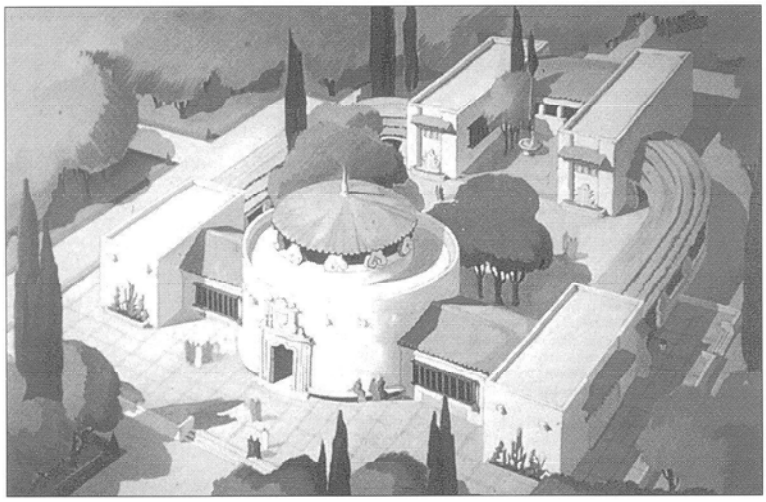


Pabellón diseñado por Mc Manus.

Casa natal de Simón Bolívar.

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.grancanaria.com

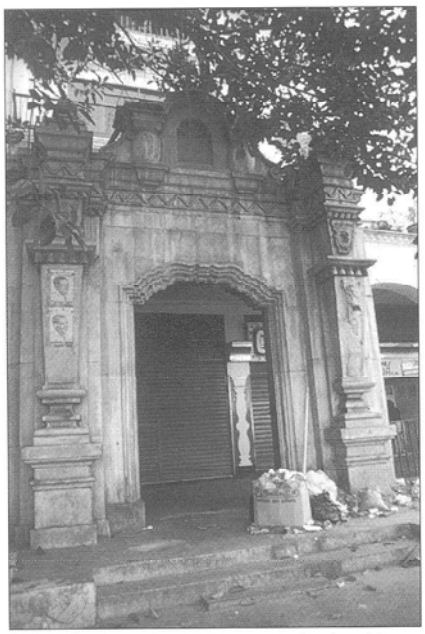
Proyecto del Panteón Nacional de Manuel Mújica Millán.



Pabellón de Venezuela de Luis Malaussena para la Exposición Internacional de París de 1937.

Cabildo de Gran Canaria
CULTURA
CASA DE COLON
www.grancanaria.com

Carlos Raúl Villanueva: urbanización El Silencio en Caracas.



Carlos Raúl Villanueva: urbanización
El Silencio en Caracas. Detalle.