

SERIE MEMORIA Y TERRITORIO

Arquitecturas Neocoloniales: Cali 1920 - 1950



Francisco Ramírez Potes - Jaime Gutiérrez Paz

Rodrigo Uribe Arboleda

Centro de Investigaciones en Territorio Construcción y Espacio
CITCE

Universidad del Valle

Arquitecturas Neocoloniales: Cali 1920 - 1950

PRIMERA EDICIÓN

AUTORES
Textos e investigación general:
FRANCISCO RAMÍREZ POTES
JAIME GUTIÉRREZ PAZ
Colaboración:
RODRIGO URIBE ARBOLEDA

Introducción

El contexto de la arquitectura neocolonial:
los orígenes, formas e ideas

15

1.1. El Revival neocolonial en Norteamérica

1.2. El español californiano y el Mediterranean Style
en América latina

1.3. El neocolonial y los nacionalismos hispanoamericanos

Diseño gráfico:
Andrés Quintana
Francisco Ramírez

ISBN 958-90765-1-9

La Arquitectura neocolonial en Cali

57

2.1. La arquitectura neocolonial en Cali

nuevos barrios residenciales

2.2. Arquitectos y arquitecturas

2.3. Sistemas constructivos y formas ornamentales

Rodrigo Uribe Arboleda

Investigación y publicación:
Colombiana Proyecto Arquitectónico
Cali, 1106-13-621-96

Grupo de Investigaciones en Territorio, Construcción y
Espacio - CITCE

Ciudad Universitaria de Bogotá, Edificio 380, Piso 50

Teléfono: 373-3215383

e-mail: jgutierrez@uni.edu.co

Impreso por el Centro de Investigación y Desarrollo

Cali, Colombia, 2000

Centro de Investigaciones en Territorio Construcción y Espacio - CITCE

Universidad del Valle

Universidad del Valle
Programa Editorial

Título: *Arquitecturas Neocoloniales: Cali 1920-1950*
Autores: Francisco Ramirez Potes, Jaime Gutierrez Paz y Rodrigo Uribe Arboleda
ISBN PDF: 978-958-765-813-2
DOI: 10.25100/peu.186
Colección: Arquitectura y Urbanismo
Primera Edición Impresa 2000
Edición Digital junio 2018

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios
Vicerrector de Investigaciones: Jaime R. Cantera Kintz
Director del Programa Editorial: Omar Díaz Saldaña

© Universidad del Valle
© Francisco Ramirez Potes, Jaime Gutierrez Paz y Rodrigo Uribe Arboleda

Diagramación: Francisco Ramírez Potes y Andrés Quintero

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación (fotografías, ilustraciones, tablas, etc.), razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, junio de 2018

Tabla de Contenido

Introducción

1.	El contexto de la arquitectura neocolonial los orígenes: formas e ideas.	15
	1.1. El Revival neocolonial en Norteamérica	
	1.2. El español californiano y el Mediterranean Style en America latina.	
	1.3. El neocolonial y los nacionalismos hispanoamericanos.	
2.	La Arquitectura neocolonial en Cali	57
	2.1. La arquitectura neocolonial en Cali y los nuevos barrios residenciales.	
	2.2. Arquitectos y arquitecturas neocoloniales en Cali.	
	2.3. Sistemas constructivos y formas ornamentales.	
3.	A manera de conclusion.	113
4.	Citas	123
5.	Bibliografía	138

Introducción

En las primeras décadas del presente siglo se desarrolló por toda Iberoamérica una serie de arquitecturas que incluían formas atribuidas a la arquitectura colonial española y a temas y formas artísticas del indigenismo. En realidad se trataba de un espectro muy amplio de formas, difícilmente codificables bajo un único sistema formal, pues obedecieron a distintos tipos orígenes y propósitos, los que se yuxtapusieron e interactuaron. Este conjunto de arquitecturas han sido catalogadas bajo la denominación de “arquitectura neocolonial”, en un primer intento de señalar y valorar críticamente un conjunto muy importante de edificios del entorno construido iberoamericano.

La denominación “arquitectura neocolonial” es realmente muy reciente, y en buena medida confusa por el uso previo del adjetivo neocolonial que califica un específico tipo de relaciones de dependencia política-económica en el presente siglo. Utilizado para calificar los revíales arquitectónicos de tipo nacionalista fundamentalmente de la primera mitad del siglo, su nombre fue acuñado de manera análoga a la de los distintos revíales académicos como el neoclasicismo, neogótico, etc.

La arquitectura neocolonial se relaciona con un momento específico de la historia latinoamericana cuando se buscó una expresión simbólica de la nacionalidad reelaborando formas idealizadas del pasado, en un confuso contexto de invención cultural de la nacionalidad a la luz de los Centenarios de Independencia, la toma de conciencia de la amenaza norteamericana en la región y la reafirmación de las diferencias culturales entre hispanoamericanos y anglosajones y al mismo tiempo de la enorme influencia de las formas urbanas y arquitectónicas de los Estados Unidos, que lograron desplazar las referencias europeas. Como un revival, la arquitectura neocolonial pretendió no sólo sacar sus formas del pasado, sino también en ellas encontrar un contenido cultural al cual dar continuidad, transformando las formas históricas y creando unas nuevas.

La arquitectura neocolonial comprende un amplio espectro formal en el que es posible encontrar desde las formas del *mission style* californiano y el *mediterranean style* de la Florida hasta las arquitecturas Art Déco asociadas al neoindigenismo, pasando por las formas calificadas de “euroindias”, “mestizas”, “hispanoindígenas”, estilo español, etc. Pues de hecho muy pocos protagonistas utilizaron la denominación neocolonial, como por ejemplo Ricardo Severo en el Brasil. Por otra parte esta arquitectura estuvo acompañada de una intensa elaboración intelectual, respaldada en los trabajos historiográficos sobre las arquitecturas coloniales y que se extendió además en muchos de los primeros trabajos de restauración de monumentos en nuestro medio.

Las arquitecturas neocoloniales fueron desatendidas cuando no duramente criticadas por la crítica y la historiografía arquitectónica vinculada al ideario del Movimiento Moderno, que vieron en ella un “estilo” tardío, una de las últimas expresiones del eclecticismo arquitectónico. Sin embargo hay que mencionar que muchos de los “héroes” de la arquitectura moderna latinoamericana practicaron en algún momento un tipo de arquitectura clasificable como “neocolonial” como en los casos de Luis Barragán, Carlos Raúl Villanueva o Lucio Costa, y a escala local beligerantes adalides de la arquitectura “sin estilo” del racionalismo funcionalista moderno como Alfonso Caycedo Herrera o Fernando Borrero.

Una visión teleológica y eurocéntrica de la historia de la arquitectura moderna que vio en ella tanto el fin de la evolución técnica y artística en los dos últimos siglos, como la superación de toda preocupación estilística, opacó evidentemente no sólo la valoración del neocolonial americano de principios de siglo, sino también la mayoría de aquellos intentos de recuperación de elementos vernaculares y de tradiciones locales, en fin, de aquellas preocupaciones por producir una imagen identificatoria local o nacional. En el mejor de los casos la arquitectura neocolonial ha sido usualmente vista como un estadio de transición¹ en una especie de evolución darwiniana que llega a la perfección en la arquitectura sin estilo del Movimiento Moderno, analizadas en función de los posibles elementos que anunciaban la arquitectura de la plenitud mas que por sus aportes propios. De allí que pueda explicarse su denominación mas frecuente de precedente dejando de lado otras acepciones de prioridad o incluso preeminencias.

Sólo hasta hace muy poco, y en la medida en que hace crisis el modelo interpretativo “moderno”, es posible la valoración de arquitecturas divergentes de los modelos hegemónicos del racionalismo-funcionalista de tipo internacional (europeo y norteamericano), sino también la reconsideración de otro tipo de intentos de hacer arquitectura contemporánea pero en clave regional. Es en este contexto en que surge el interés por lo que puede significar la arquitectura *neocolonial* en nuestro medio. Esto es posible en gran medida a lo que ha significado el postmodernismo de los 80s en arquitectura. En este contexto la ortodoxia del racionalismo funcionalista fue revisada en los países centrales lo que permitió una mirada a aquellas arquitecturas que se desarrollaban por otros caminos estéticos y técnicos. La década de los 80s vió aparecer nuevos textos que no sólo en arquitectura, sino en la cultura en general mostraron la crisis de la modernidad, planteando o su paso a un nuevo estadio o una revisión profunda aunque contemplando su posible continuidad. Desde la década de los 80s el debate modernidad-posmodernidad ocupará un lugar muy importante dando lugar a intensas reflexiones que tocarán además la revisión de la relación centro-periferia, sus implicaciones en las manifestaciones culturales, el sentido de las vanguardias mismas, el rol de la técnica, las ideas de desarrollo, la ciudad y el espacio público como patrimonio y arquitectura, etc. De esta manera se ampliaba un espacio que permitió la resonancia de la arquitectura latinoamericana.

Un ejemplo del rechazo a considerar con algún interés la arquitectura neocolonial en nuestro medio fue el tratamiento dado por un historiador, crítico y restaurador como Germán Téllez, quien no sólo consideró el término como prácticamente desconocido en nuestro medio cultural,² sino que, como todos los arquitectos de su generación, ha sido reacio a dar importancia a las reelaboraciones del pasado. Las etiquetas por él empleadas como *pseu-docolonial* o *falso colonial* son evidentemente descalificadoras al referirse a este tipo de arquitecturas. De hecho en *Notas para una historia de la arquitectura contemporánea en Colombia*, preparadas para la *Historia del Arte Colombiana* que coordinara para Editorial Salvat, Eugenio Barney Cabrera en los 1970s, no hizo ninguna alusión a la arquitectura neocolonial de los 30s y 40s, mientras si reseñaba otras arquitecturas coetaneas como las de “*gusto anglo-normando*” (en palabras del autor), de los barrios de La Merced y Teusaquillo de Bogotá.

Para Téllez, en su único y relativamente reciente trabajo sobre el tema de la arquitectura neocolonial, la remite al español californiano el cual considera un *“curioso género (...), mezcla camaleónica de pieles decorativas regionales hispánicas cubriendo esquemas espaciales netamente norteamericanos”* y según él, de *“poca acogida inicial en Colombia”*, y que para su estudio *“sería necesario inventar una ciencia nueva definible como la protoarqueología de la pseudoarquitectura”*. Para Téllez esta arquitectura ha representado para las clases sociales medias colombianas *“un atractivo estético del cual ha carecido siempre de modo notable toda la arquitectura moderna hecha en el país (y por tanto) se podría decir de algún modo que lo “nuestro” era más ese repertorio vagamente hispánico que la suma de purismos o racionalismos o funcionalismos internacionales implantados de cualquier manera durante el siglo actual en Colombia”*,³ manteniendo el rechazo expresado en sus artículos de los 70s a este tipo de manifestaciones, cuando señalaba que *“el historicismo o el tradicionalismo de buena ley están en física imposibilidad para manifestarse en otro campo distinto del de una arquitectura minoritaria y aristocrática. La idea de proponer “estilo español” a nivel de la clase media latinoamericana está totalmente condenada a un modesto y sordo fracaso. La alusión estilística tradicionalista en arquitectura exige una cultura y una finura poco usuales, para ser exitosa”*, pero para Téllez, quienes estarían en esta capacidad, como serían *“las clases económicas pudientes (...) cualquier arquitectura les sirve y les acomoda, luego (...) mal puede decirse que estén preparadas para “heredar” o prolongar, de cualquier modo que fuese, una determinada pauta estilística pretérita”*.⁴

Hasta los trabajos de Silvia Arango, la arquitectura y el urbanismo *neocolonial* no habían sido tema de preocupación de historiadores y críticos en Colombia. Al colocar en el contexto de la arquitectura latinoamericana, la arquitectura colombiana, Arango introdujo el término neocolonial al señalar como *“el debate que se presenta normalmente en arte en los países que han sido colonias, acerca de la identidad nacional y que se vio acentuado en esta época por la ideología política nacionalista que prevaleció en Europa y América en los años 30 ... solo tuvo algún eco en Colombia a través del grupo llamado de los Bachúes, en pintura y escultura, a pesar de que uno de sus exponentes, Pedro Nel Gómez (...),*

era arquitecto (...) fueron muy pocos los arquitectos que defendieron de manera explícita la postura nacionalista, y los que lo hicieron, privilegiaron sobre todo las raíces coloniales. El principio general instituido de diseñar “por estilos” y el gusto generalizado por lo exótico, impide distinguir por sus realizaciones aquellos que tuvieron una auténtica posición nacionalista de aquellos que simplemente copiaron la moda “spanish”, por entonces en boga en California (...) Aunque en términos formales el “neo-colonial” dejó innumerables ejemplos, la precariedad teórica de esta postura en el medio colombiano no le permitió formar una línea de desarrollo coherente. Nos interesa sin embargo, dejar aquí consignada la aparición de este tema, que va a ser recurrente en la arquitectura colombiana, aunque se plantee con distintos matices en las distintas épocas”.⁵ Los trabajos de Arango hicieron que la categoría *neocolonial* fuera asumida en trabajos posteriores como el de Carlos Niño quien la utilizó para señalar muchos de los proyectos que el Ministerio de Bras Públicas realizó en los 30s y 40s.⁶

Un esfuerzo por presentar el conjunto de arquitecturas de índole nacionalista que pueden quedar cobijadas bajo la denominación neocolonial n América Latina fue realizado por Aracy Amaral en la coordinación ditorial del libro *Arquitectura Neocolonial, América Latina, Caribe, Estados Unidos*, en el que participaron autores de todo el continente.⁷ En la comprensión del contexto artístico en que manifestó la arquitectura n ocolonial y en general los nacionalismos artísticos han sido muy importantes las Exposiciones realizadas en la ciudad de México *Art déco, Un país nacionalista, un México cosmopolita* (Museo Nacional de Arte, MUNAL, 1997-1998)⁸ *Misiones Culturales. Los años utópicos* (Bellas Artes, 1998-1999)⁹ y la muestra reciente *Rómulo Rojo, Sincretismos* (Bellas Artes, 1999)¹⁰ para celebrar el centenario del nacimiento del escultor colombiano, muestra que tiene para nosotros particular importancia no lo por la nacionalidad del autor sino por su enorme influencia en los nacionalismos en el arte colombiano y su participación en obras arquitectónicas como el Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (actual consulado de Colombia) y su colaboración con el arquitecto yucateco Juan Amábilis, con quien colaboró en distintas obras arquitectónicas. En el caso de la arquitectura han sido muy clarificadoras las exhibiciones sobre arquitecturas neocoloniales en Puerto Rico organizadas por el Archivo de Arquitectura y Construcción de la

Universidad de Puerto Rico (AACUPR) como *Hispanofilia: el revival español en la arquitectura y vida en Puerto Rico* (1998).¹¹ En Colombia una exploración de la relación entre modernidad y nacionalismos, ha sido presentada en la exposición *Colombia en el Umbral de la Modernidad* (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1997-1998) con la curaduría de Alvaro Medina y basada en su investigación y libro *El Arte Colombiano de los años Veinte y Treinta* (1995),¹² la cual aunque desarrolla ampliamente el problema del contexto cultural en que emergen estas formas, constituyendo el más completo documento sobre el tema, sólo menciona la arquitectura tangencialmente.

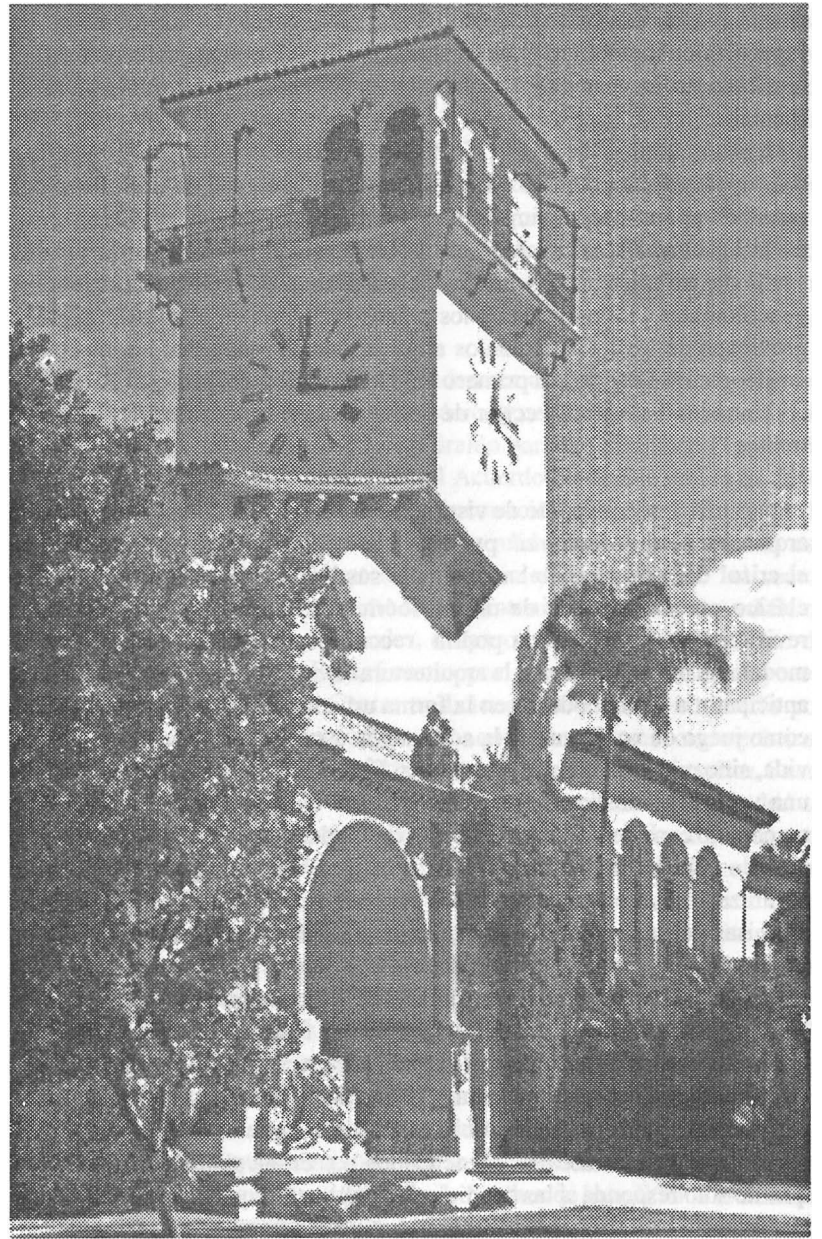
En el caso de Cali, un antecedente muy importante lo constituyó el estudio sobre el patrimonio arquitectónico y urbano de la ciudad realizado en 1989 por el arquitecto José Luis Giraldo para la Oficina de Planeación Municipal y que sirvió de base para el Acuerdo 30 de Diciembre de 1993 del Consejo Municipal. Este trabajo reconoció el valor patrimonial de edificios y espacios en un rango mucho más amplio que los hasta ese entonces reconocidos elementos patrimoniales de la ciudad: el sector histórico de La Merced, el conjunto de San Antonio y algunos de los edificios supérstites republicanos, los cuales, de paso, en su mayoría carecían de toda protección legal. Es así como por primera vez se incluyeron arquitecturas por fuera del Centro tradicional, extendiendo el interés por el patrimonio arquitectónico y urbano a los que fueran los más característicos “barrios residenciales” de la ciudad: Juanambú, Centenario, Versalles, Santa Rita, Santa Teresita y San Fernando. A estos sectores de la ciudad se habían trasladado poco a poco los más ricos residentes del antiguo centro, proceso que empezó con la construcción de las primeras “villas” con formas historicistas del academicismo europeo (arquitectura que ha recibido el nombre de “republicana”) y que prosiguió con las arquitecturas neocoloniales, las que prácticamente caracterizaron los nuevos desarrollos urbanos. El estudio no sólo identificó las edificaciones sino la calidad urbana de las mismas, producto de un momento en que la ciudad la geografía y la vegetación fueron altamente valoradas, lo que se tradujo en las zonas verdes, los antejardines y las calles arborizadas de estos barrios. El inventario realizado fue realmente exhaustivo, incorporando por primera vez este tipo de arquitecturas aunque su catalogación fuera para nuestro punto de vista, ambigua. La protección de muchos de los edificios estudiados ha sido desgraciadamente infructuosa, y en buena medida el inventario se

constituyó en una lista de demoliciones favorecida por un momento de especulación inmobiliaria que finalmente colapsó, pero dejando un terrible resultado en los barrios residenciales en los cuales esta arquitectura se asentaba.

La destrucción de este patrimonio en la ciudad de Cali llevó por otro lado al arquitecto Jaime Palacios, profesor de Geometría Descriptiva en la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Valle a dirigir una serie de trabajos de levantamientos planimétricos de residencias neocoloniales. La mayoría de los planos incluidos en el presente trabajo provienen de los levantamientos arquitectónicos realizados en los cursos de Geometría Descriptiva primero bajo la dirección del profesor Palacios y continuados bajo la dirección de Jaime Gutiérrez, coautor del presente trabajo.

Si desde un punto de vista centrado en el Movimiento Moderno en arquitectura, el *neocolonial* pudo ser visto como un estilo más, nacido en el crisol del *eclecticismo* : una simple sustitución de ornamentos de tipo clásico por ornamentos de origen ibérico, e incluso precolombino una revisión menos prejuiciada podría reconocer, que distinto a una simple modalidad del *eclecticismo*, la arquitectura *neocolonial* fue no simplemente anticipatoria de la moderna en la forma urbana, el tratamiento del edificio como juego de volúmenes y la adecuación espacial a las nuevas formas de vida, sino que en sí era una alternativa. El *neocolonial* fue mucho más que una variante estilística en los *eclecticismos* de principios de siglo, como muchos lo consideraron. En los trozos de ciudad que construyó, aparecieron no sólo algunos de los modelos de urbanización, sino que también en la organización y construcción de las casas se manifestaron muchas de las premisas de la arquitectura y el urbanismo contemporáneos.

El presente trabajo, resultado de la investigación *Arquitectura Neocolonial en Cali* (Cod. 1106-13-631-96) financiada por Colciencias, buscó revisar los aportes de este tipo de arquitectura en la ciudad de Cali, en la medida en que representa, por un lado, un enorme y amenazado patrimonio y por otro, una problemática que sigue estando vigente para muchos arquitectos locales, preocupados por desarrollar una arquitectura que no sólo responda a las condiciones ambientales y técnicas locales sino que exprese un componente cultural de tipo histórico.



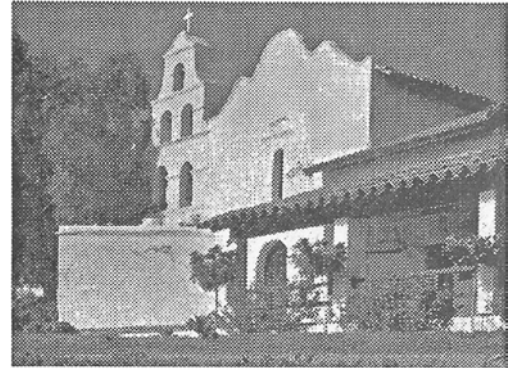
W. Mooser: Edificio de la Corte, Santa Barbara, California

1. El contexto de la arquitectura neocolonial. Los orígenes: formas e ideas.

1.1 El revival neocolonial en Norteamérica

El periodista francés Jules Huret comentó en 1904, en su visita a Estados Unidos: *“Los Angeles es el primer lugar en América donde he encontrado arquitectura original. El estilo no sólo difiere de todos los que he visto hasta ahora, sino que los edificios son de un gusto adorable, ingenioso y variado como la propia naturaleza, gracioso, elegante, apropiado y atractivo. Muchas casas son de estilo español renacentista con tejados casi planos y tejas rojas, pequeñas torres redondas coronadas por cúpulas hispanomorisca y galerías con arcadas como claustros franciscanos del siglo pasado. Otras mezclan lo colonial con el estilo mexicano imitando la construcción más áspera de adobe”*.¹ Lo que Huret vio fué como los norteamericanos en California habían desarrollado una arquitectura con ciertas particularidades a partir del *mission style*, un revival arquitectónico inspirado en las ruinas de la arquitectura colonial de los expoliados mexicanos a los que despojaron de más de la mitad de su territorio, primero con la compra de Texas en 1845 y después con la guerra mexicano-estadounidense de 1846-1948 con la que se anexaron California, Arizona y Nuevo México tras el Tratado de Guadalupe Hidalgo, apropiándose la como un legado o unas raíces para construir una nueva arquitectura.

Incorporada California a Estados Unidos en 1850, cientos de miles de inmigrantes de distinto origen llegaron a la región, mientras fueron relegados, desposeídos de sus bienes y sojuzgados la mayoría de los pobladores hispanoamericanos originales, violando los acuerdos del Tratado Guadalupe Hidalgo que les garantizaba derechos sobre las tierras, ciudadanía, y paridad en el uso del castellano con el inglés en California. El control económico, social y político fue asumido por especuladores de tierras, inmigrantes norteamericanos, quienes despojaron de sus propiedades a la mayoría de los antiguos hacendados mexicanos y de paso sojuzgaron al campesinado pobre.



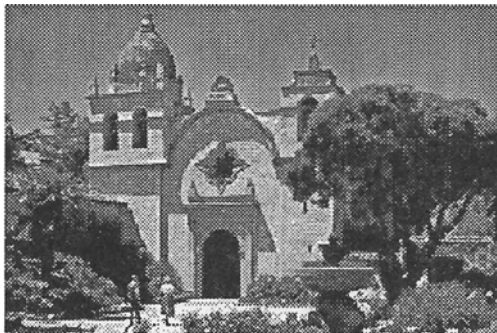
Mision San Diego de Alcalá, San Diego, California.

Mision San Luis Rey de Francia, Oceanside, California.

Disociadas las formas arquitectónicas de la cultura y los grupos humanos que la crearon,² perdido su sentido, estas formas fueron desarticuladas para ser recombinadas comercialmente en el *mission style* y posteriormente en el *Español Californiano*, con un sorprendente éxito en su difusión y aceptación más allá de la posible duración de una moda.

En 1870 se habían empezado a difundir, a través de diversas revistas, las estampas de las ruinas de las misiones coloniales abandonadas en California. Entre 1882 y 1883 fueron publicados en la revista *Century* una serie de grabados de Henry Sandham acompañando textos de Helen Hunt Jackson (*Glimpses of California and the missions*) en los que se sublimó la arquitectura de las misiones y su rol. Estas misiones españolas habían sido establecidas por los misioneros franciscanos y constituían las más antiguas, bellas e importantes muestras de la arquitectura colonial preexistente, como lo testimonian los magníficos edificios de Carmel, Dolores (San Francisco) o San Juan Capistrano.

La fundación de las misiones californianas había sido la continuación de la labor de Propaganda Fide de los franciscanos del Colegio de San Fernando de México. La tesonera labor del franciscano español Fray Junípero Serra (1713-1784) llegado a América en 1749 se tradujo no sólo en la evangelización de los hasta ese momento feroces indígenas pames y jonaces en la Huasteca Queretana (Sierra Gorda) sino en su instrucción en labores agrícolas y constructivas que hicieron posible los bellos templos de las misiones de Concá, Tilaco, Tancoyol, Jalpan y Landa en el hoy estado de Queretaro (México).³ Después de su regreso a ciudad de México en 1758, el padre Serra partió para continuar la evangelización del norte de México, nombrado “Presidente” de las misiones de Baja California tras la expulsión de los jesuitas en 1767 por el Rey Carlos III. Dos años después, siguió hacia la Alta California fundando nueve misiones: San Diego de Alcalá (San Diego, 1769), San Carlos Borromeo (Carmel, 1770), San Antonio de Padua (Jolon, 1771), San Gabriel Arcángel (San Gabriel, 1771), San Luis Obispo de Tolosa (San Luis Obispo, 1772), San Francisco de Asís (San Francisco, 1776), San Juan Capistrano (San Juan Capistrano, 1776), Santa Clara de Asís (Santa Clara, 1777) y San Buenaventura (Ventura, 1782). La Misión de San Carlos Borromeo se convirtió en su centro de actividades hasta su muerte en 1784 y en su bella Iglesia construida en 1793, se guardan sus restos.



Mision San Carlos Borromeo, Carmel, California

Otras nueve misiones fueron fundadas por el padre Fermín Lausen, quien fué elegido Presidente de las Misiones tras la muerte del padre Serra: Santa Bárbara (Santa Barbara, 1786), La Purísima Concepción (Lompoc, 1787), Santa Cruz (Santa Cruz, 1791), Nuestra Señora de la Soledad (Soledad, 1791), San José (Fremont, 1797), San Juan Bautista (San Juan Bautista, 1797), San Miguel Arcángel (San Miguel, 1797), San Fernando Rey de España (Mission Hills, 1797) y San Luis Rey de Francia (San Luis, 1798).

El Padre Esteban Tapis fundó Santa Inés (Solvang, 1804), el padre Vicente de Sarria fundó San Rafael Arcángel (San Rafael, 1817) y el Padre José Altimira fundó San Francisco Solano (Sonoma, 1823), fundada justo antes de la independencia de España. Las misiones fueron abandonadas mucho antes de la anexión a Estados Unidos, cuando fueron secularizadas en 1833, pasando algunas de ellas a ser parroquias convencionales. Abandonadas prácticamente por los nuevos párrocos quienes prefirieron vivir en los poblados, las misiones desaparecieron rápidamente como forma de vida, al tiempo que sus terrenos fueron repartidos entre nuevos propietarios, en su mayoría hacendados mexicanos.

Las misiones en California no sólo sirvieron para la irradiación del catolicismo, sino que constituyeron la base de la colonización y transformación regional hasta tal punto que los caminos entre ellas, que abarcaban más de 800 millas, constituyeron el antiguo Camino Real, trazado en el que se origina la actual Autopista 101-5 (800 millas). A través de las misiones no sólo se catequizó a los indígenas sino que además se les enseñó formas de adecuación de tierras para la agricultura, el mejoramiento de la misma y el almacenaje de cosechas, así como distintos oficios entre los cuales fueron muy importantes para las misiones mismas, los de la construcción. Las misiones eran conjuntos de edificaciones rodeados de una gran tapia, donde se destacaba la iglesia como volumen principal con un amplio atrio al frente. Los conjuntos se completaban con las habitaciones de los frailes, las habitaciones para mujeres solteras y enfermos, los comedores y talleres, graneros y tanques elevados para el agua, entre otros, mientras que en su proximidad se construyeron los poblados de las familias indígenas evangelizadas. Las técnicas constructivas fueron relativamente simples y adecuadas a los recursos locales: los muros se levantaban fundamentalmente en adobe, ladrillos y unos pocos en piedra, las cubiertas



Carrere y Hastings: Hotel Ponce de Leon, San Agustín, Florida 1884-1888

fueron en su mayoría armaduras en madera cubiertas de tejas y los acabados fueron sencillos encalados. Los motivos ornamentales más elaborados se localizaron en las fachadas de las capillas las cuales se complementaron con espadañas y torres coronadas por cúpulas. Las misiones fueron objeto de románticas mitificaciones literarias y pictóricas en el siglo XIX. La enorme distancia de los norteamericanos con las tradiciones constructivas y las formas espaciales de origen ibérico, así como las diferencias culturales y religiosas facilitaron la descontextualización de los elementos y significados de esta arquitectura.

La mixtificación y descontextualización llegaron a un punto culminante con la novela *Ramona* de la ya mencionada Helen Hunt Jackson, la cual se convirtió muy rápidamente en best-seller tras su primera edición en 1894.⁴ La popularidad de este romance escenificado en una misión ficticia fue capitalizado comercialmente por los promotores inmobiliarios y las compañías ferroviarias, que adoptaron con fin promocional los nombres de los sitios de la novela para nuevas urbanizaciones y desarrollos turísticos,⁵ así como algunas de las formas de la arquitectura de las misiones para edificios de nuevo tipo como los de la Compañía de Ferrocarriles Santa Fe (entre los que se destaca la estación San Juan Capistrano de B.F. Levet, de 1894) o los de la Northwestern Pacific Railroad (Petaluma, 1914), influyendo de tal manera, que terminarían identificado las estaciones con estas formas en sitios tan distantes de las circunstancias de origen, como en el caso de Toronto en Canadá.



Shepley, Rutan y Coolidge: Stanford University, Palo Alto, California, 1885.

Las arquitecturas del *revival colonial* español evolucionaron fundamentalmente entre 1880 y 1930 casi simultáneamente en California y en la Florida, territorio que había sido descubierto por el español Juan Ponce de León en 1512 y donde se fundó San Agustín (1565) la primera ciudad europea de lo que sería más adelante los Estados Unidos y comprado a España en 1821. En ambos Estados, el revival español sirvió no sólo como un vehículo para crear un pasado inexistente, sino como un seductor y efectivo reclamo comercial.

!En 1880, el magnate ferroviario y socio de la Standard Oil, Henry Morrison Flagler, aprovechó la oferta del Estado de la Florida de un cierto número de acres de terreno por cada milla de línea férrea tendida. Gracias a la construcción de la línea férrea de la costa oriental del Sur, la Flagler



F.L. Olmsted: Perspectiva del proyecto para Stanford University, Palo Alto, California, 1885.

Model Land Company adquirió más de dos millones de acres. Flagler, se dedicó entonces a la hotelería y promoción inmobiliaria en el sur de la Florida, poniendo en marcha un plan de construcciones de lo que no sólo sería una cadena de hoteles turísticos en las costas de la Florida (conectados con Nueva York por su propio ferrocarril) sino el comienzo del particular desarrollo urbanístico, a partir del turismo, de la región en el siglo XX. Flagler y sus arquitectos, John M. Carrère y Thomas Hastings (con quienes trabajaba Bernard Maybeck en ese momento) capitalizaron la herencia hispana como una forma de atracción turística. Aunque no abandonaron los criterios de toma de partido y composición general de la arquitectura *beaux arts* en que se habían formado, (arquitectura a la que regresaron y con la que alcanzaron enorme prestigio posteriormente)⁶ utilizaron formas del *renacimiento español* y motivos exóticos de tipo árabe con el que se asoció el pasado arquitectónico español como los hoteles San Agustín y Ponce de León (1884-1888) en San Agustín, entre otras obras.

En California, por otra parte, en 1885 el magnate ferroviario y político Leland Stanford, uno de los principales propietarios del primer ferrocarril transcontinental (el Central Pacific Railroad, posteriormente Southern Pacific) encargó los proyectos arquitectónicos para la Universidad que construiría en memoria de su hijo, Leland Jr., bajo un Plan Maestro realizado por el mas famoso arquitecto paisajista norteamericano de la época, Frederick Law Olmsted. El senador Stanford buscaba que los edificios fuesen “una adaptación de los edificios de adobe californianos con una forma más elevada de arquitectura”.



T. Pflueger: The Castro Theater, San Francisco, 1922

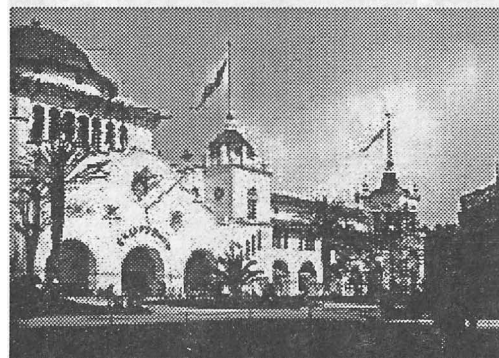
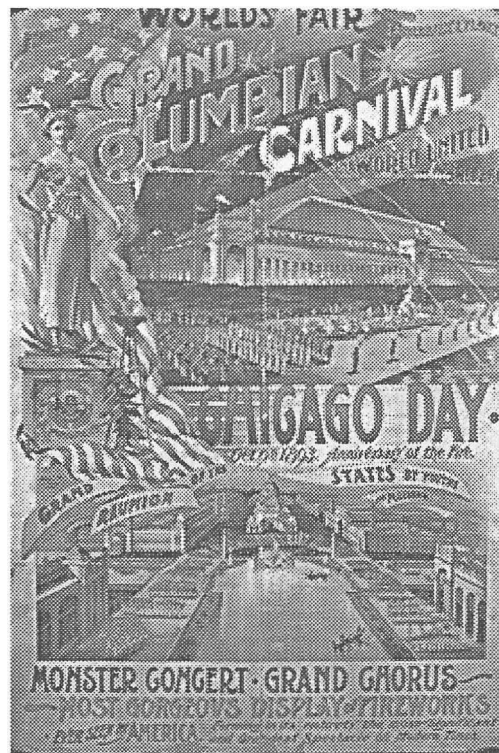
Esta forma más elevada de arquitectura al parecer fué la reelaboración de la arquitectura de inspiración románica (con gruesas columnas, arcos rebajados, uso de piedra a la vista y grandes cubiertas de tejas) que practicaba el arquitecto Henry Hobson Richardson y que habían asimilado sus discípulos, encargados del proyecto, la firma de Shepley, Ruten y Coolidge. En la obra de la Universidad sin embargo se incluyeron patios y arcadas, formas provenientes de la arquitectura ibérica y de las misiones, por lo que el conjunto se convertiría en un paso importante en la constitución del repertorio formal del *mission style*.

En 1893, con motivo de la celebración del descubrimiento de América, se realizó la Feria Internacional Colombina de Chicago el pabellón de

California tuvo enorme impacto. Los edificios de los distintos países en la feria obedecieron fundamentalmente a la arquitectura beaux arts, pero por intención expresa de los organizadores, los pabellones de los distintos estados de la unión americana, deberían expresar el carácter o identidad de su región, haciendo énfasis en el carácter federal de los Estados Unidos. De esta forma el pabellón de California de A. Page Brown se inspiró en las 21 misiones californianas, de las que tomó espadañas, torres, paredes encaladas, techos de teja, etc. recombinandolas.

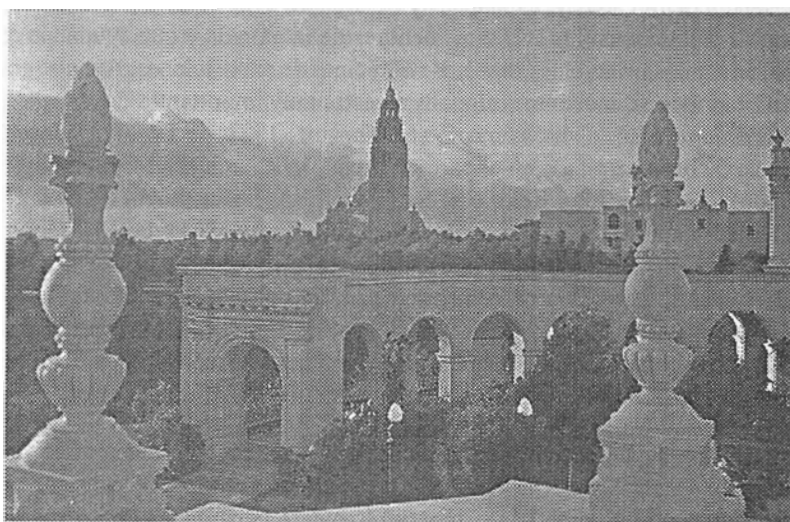
En 1915 se realizó en San Francisco una exposición para celebrar la conclusión del canal de Panamá y celebrar además la reconstrucción de la ciudad tras el terremoto de 1906: la Exposición *Pan-Pacific*. El único testimonio supérstite de esta exposición es el Palacio de Bellas Artes de Bernard Maybeck (en estilo beaux arts, realizado como casi todos los edificios en madera barata y yeso pero reconstruido en hormigón en 1962) y aunque el Palacio Central de la exhibición obedecía a la arquitectura beaux arts que practicaba la firma neoyorquina de McKim, Mead & White, sus diseñadores, en las ilustraciones de la época es posible identificar la presencia de arcadas y espadañas y de algunas torres que imitaban a La Giralda sevillana en los edificios menores de la entrada y que ayudaban a conformar los principales espacios del recinto de exposiciones. Aunque en San Francisco se encuentran algunas muestra muy importantes del *español californiano* como el bellísimo Castro Theatre (1922) de Timoty Pflueger con su fachada inspirada en el barroco español, la suntuosa Mission High School (1926) de John Reid, ó el San Francisco Art Institute (1926) y el Temple Emanu-El (en el que también trabajaría Bernard Maybeck) de John Bakewell y Arthur Brown, la arquitectura estuvo marcada por el eclecticismo, conocido como *Bay region style* del que Bernard Maybeck fue su más conspicuo exponente. El desarrollo del *español californiano*, así como la mayoría de sus obras mas importantes se realizaron realmente en el sur de California, principalmente en San Diego y Los Angeles.

Un hecho definitivo para el desarrollo de esta arquitectura fue la realización en 1915 de la *Panamá-California Exposition* de San Diego realizada con motivo de la apertura del Canal de Panamá. El Plan Urbano y los edificios más importantes fueron encargados a Bertram Grosvenor Goodhue, arquitecto formado en la Escuela de Bellas Artes de París, socio principal de la firma Cram, Goodhue & Ferguson de Nueva York y quien



Afiche Exposición Colombina de Chicago, 1893.

A. Page Brown: Pabellón de California en la Exposición Colombina de Chicago, 1893. (Foto cortesía Sociedad Histórica de Chicago).



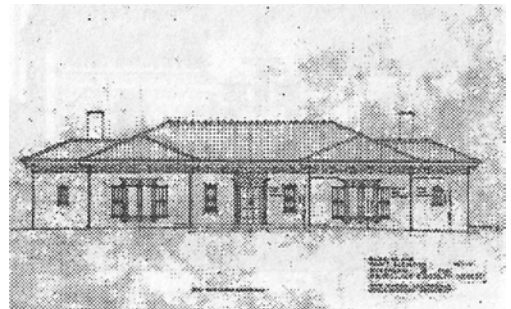
Exposición Panamá-California: Afiche de la exposición y postales de época. San Diego, 1915.

hasta ese momento había trabajado básicamente en la costa este (entre otras obras había diseñado la Academia Militar de West Point), realizando proyectos historicistas en su mayoría neogóticos, pero que pasaba como autoridad en arquitectura colonial mexicana tras la publicación de un libro de su autoría sobre el tema.

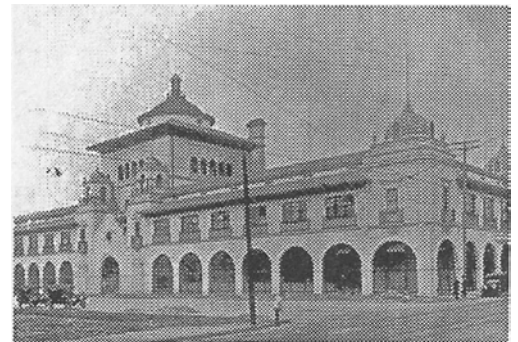
Goodhue había proyectado en 1911 para la Compañía del Ferrocarril de Panamá (parte de la empresa norteamericana del Canal) el lujoso Hotel Washington (terminado e inaugurado en 1913) con grandes portadas imitando retablos coloniales mexicanos. Este fue el antecedente de todo el repertorio formal que previó para la feria californiana, la cual previó como *“una ciudad latina idealizada... que pudiese evocar glamorosamente el misterio y la poesía de la vieja España”*.⁷

El plan de Goodhue obligaba a que todos los edificios de la feria estuviesen ornamentados con motivos hispanocoloniales, que en palabras del propio proyectista corresponderían al *Spanish colonial style* con el que impulsó un ejercicio de selección erudita de motivos formales. Ubicada sobre la colina del “Parque Balboa”, estructurado por un eje peatonal “El Prado” y con el espacio central en forma de Plaza, la “Plaza Panamá”, los nombres y la arquitectura estaban intensamente asociados con el legado arquitectónico ibérico. El conjunto de arcadas, columnatas, apergolados, espejos de agua, patios sombreados, y jardines, buscó generar un ambiente pintoresco y festivo que Goodhue pretendió contraponer, como alternativa, al estricto formalismo del neoclasicismo y neorrenacimiento de la arquitectura beaux arts norteamericana en boga desde la Exposición Colombina de Chicago en 1893.

Los pabellones centrales de la muestra fueron realizados con la colaboración de Carleton M. Winslow y Clarence Stein de la oficina de Goodhue en Nueva York y Frank P. Allen, Jr de San Diego, quien se encargó de la dirección general de las obras. Estos edificios tenían ya no sólo como referencia las misiones sino los palacios de México y España, incluyendo elementos mudéjares. El Foreign Arts Building diseñado por Winslow (utilizado de nuevo en la exposición de San Diego en 1935 como House of Hospitality)⁸ y reconstruido recientemente (1997) ejemplifica bastante bien el tipo de repertorio utilizado: la fachada principal del edificio tomó detalles del estilo plateresco de la fachada del Hospital de la Santa Cruz de Toledo,



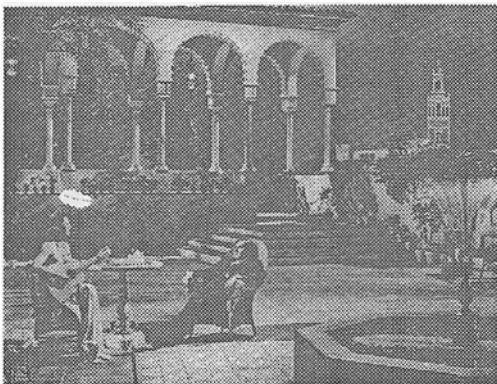
J. Morgan: Casa de huéspedes, San Simeon, California, 1919-1948



J. Morgan: Los Angeles Herald-Examiner, 1915

mientras una de sus torres los tomó del Palacio del Conde de Monterrey en Salamanca, el resto de la fachadas está ornamentada con escudos (reales e imaginarios) de los países latinoamericanos. La entrada principal del Home Economy Building es una replica de la del Palacio del Conde de Heras en México D.F.

Los trabajos en California de Goodhue sirvieron para establecer prácticamente la diferencia entre el relativamente sencillo y pintoresco *mission style* y una forma más elaborada de un nuevo *spanish colonial style*. Ejemplo de ello son el Instituto Tecnológico de California. (1917-1924) donde asumió el “estilo renacimiento español”, con decoraciones inspiradas en el churrigüeresco, fuentes con azulejos, embaldosados de terracota, abovedados, hierro forjado en barandas y puertas; en la Biblioteca Pública de Los Angeles (1926), los elementos de inspiración hispánica se conjugaron con formas de un naciente art déco. A través de la referencia española con la inclusión de elementos fundamentalmente del plateresco y el barroco, se accedió también al legado arquitectónico mediterráneo, a las arquitecturas de Andalucía como las del Norte de Africa, a los grandes legados romano y árabe y a las arquitecturas populares mediterráneas, de las que eclécticamente sacaron formas para ser combinadas de diversas formas. Esta referencia ampliada produjo una arquitectura mucho más sofisticada y compleja que aquella que se inspiraba en la casi elemental arquitectura de las misiones.



T. W. Lamb: Regent Theatre, Nueva York, 1913
Fotograma de la película “Sangre y Arena”, 1941

El exotismo y sofisticación del revival español californiano llegaría a un punto culminante en varias de las obras del extenso conjunto de trabajos de la arquitecta Julia Morgan.⁹ *Los Angeles Herald-Examiner* (1915) en Los Angeles diseñado para el magnate de la prensa William Randolph Hearst es un edificio que ocupó una manzana completa. Concebido fundamentalmente dentro del mission style, poseía una arcada abierta en el primer piso (como se observa en una fotografía de 1939)¹⁰ la cual fue cerrada por seguridad durante la II Guerra Mundial; las gruesas paredes blancas evocaban los gruesos muros de adobe de las misiones, de las que tomó las torres de las esquinas, mientras el óculo estrellado era una cita del de la fachada de la capilla de San Carlos Borromeo en Carmel, los que complementó con balcones en hierro forjado y elementos decorativos con detalles moriscos, españoles y renacimiento. Mucho más sofisticado pero también ecléctico fue el “mítico” conjunto del castillo San Simeón (San

Luis Obispo, 1919-1948),¹¹ que también construyó para W.R. Hearst.¹² Ubicado en la cima de una colina en las montañas de Santa Lucía, cerca de San Simeón, con una extraordinaria vista al océano y los valles de California, el “castillo” propiamente dicho contempla una casa principal (Casa Grande) en la cima y tres casas de huéspedes en la parte baja (Casa del Mar, Casa del Monte y Casa del Sol).¹³ La fachada de la Casa Principal con sus torres, construida en concreto reforzado y enchapada en piedra, (España), está inspirada en la arquitectura de las iglesias católicas. Boutelle señala que en el fondo de este proyecto, “Morgan pudo haber estado pensando en San Xavier del Bac en Tucson, Arizona, una misión del siglo XVIII”¹⁴.

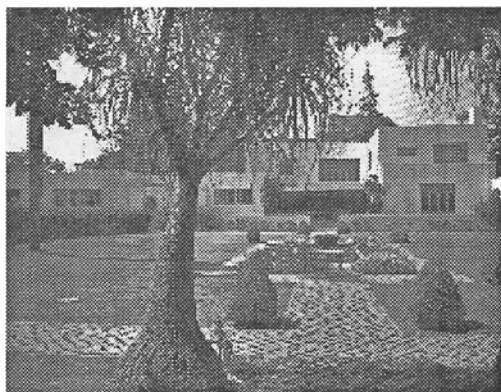
A las obras de Morgan en California hay que sumar los trabajos de John P. Krempfle (Residencia de Harison Gray Otis, 1898) George Washington Smith, James Osborne Craig, Carleton M. Winslow, E. V. Ulrich, Mead & Requa, John Byers, Edla Muir, Roland Coates, Lulah Riggs, Bakewell & Brown, los cuales presentaron como denominador común el fundir las formas de las misiones californianas con los ornatos del plateresco y el barroco con las formas de la arquitectura de la Andalucía mudéjar.

Hollywood constituía un muestrario extenso e intenso de las posibilidades del Español Californiano en las mansiones de las grandes estrellas del cine, las cuales a su vez eran difundidas por revistas como *American Architect*, *Landscape Architecture*, por revistas de decoración como *Architectural Digest*, *House Beautiful*, *House and Garden* e incluso por las revistas femeninas, que difundían el estilo del ocio de los multimillonarios y estrellas del cine y las escenografías del turismo y de la fantasía. La difusión de esta arquitectura sería aún mayor a través del cine mismo, a partir de los años 30, cuando fueron muy frecuentes escenografías *español californianas*, además de las escenografías de la época de las misiones en películas como *La marca del Zorro* (1920, con Douglas Fairbanks),¹⁵ *Suzanna* (1923)¹⁶ o *Ramona* (1936),¹⁷ además de la arquitectura de muchas salas de cine. Juan Antonio Ramírez señala como los “cines americanos eran enormes, y en ellos triunfaba una combinación fantástica de estilos, preferentemente exóticos, de tal modo que no era difícil establecer una continuidad ideal entre lo que sucedía en la pantalla y lo que el edificio mismo sugería: de ahí el recurso constante a los estilos “españoles” (neobarroco colonial, plateresco o morisco), a los orientales,

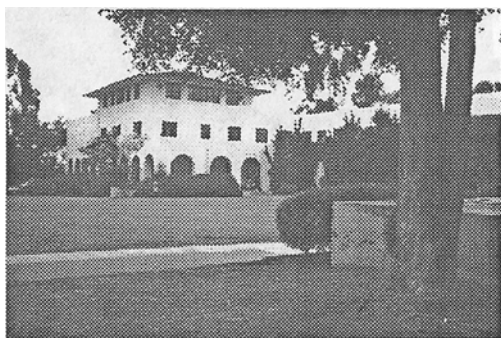


S. W. White: Madison Square Garden, Nueva York, 1889.
J. P. Krempfle: Residencia Otis, Los Angeles, 1898.

o a otros considerados igualmente lejanos y románticos.” , precisando más adelante, como *Conviene tener presente que los lugares más privilegiados para el spanish style fueron las salas de exhibición. El cine Million Dollar, de Grauman, inaugurado en 1918. tenía una exuberante decoración carnosa que parecía fundir el barroco mexicano y el peruano con los estucos andaluces de principios del siglo XVIII. Los cines Granada (1926) y Marbro (1927), en Chicago, remitían más a los edificios españoles de Leonardo de Figueroa, sin olvidar la fachada del Obradoiro de Santiago de Compostela. El estilo, con todas su variantes y mixtificaciones, se pudo ver en los Loew de Richmond (1928) y Nueva York (Loew Paradise en el Bronx, 1929) , ambos diseñados por Eberson; también en San Antonio, Texas (Majestic, 1929), en el Keith de Flushing, Nueva York (Thomas Lamb, 1929), etc. ¿ Por qué esta dispersión geográfica de los cines en Spanish Style? Cabe imaginar el deseo de proporcionar romance, pasión y fantasía al lugar donde se vendía todo eso (lo español sería, al parecer, muy apropiado), pero este estilo remitía también, no lo olvidemos, a la patria del cine, California. Sus exagerados estilemas proclamarían de modo elocuente el carácter genuino de los productos allí exhibidos*”.¹⁸



I. Gill: Dodge House, Los Angeles, California, 1914-1916
I. Gill: Bishop's Day School, San Diego, 1909.



Una versión menos costosa para clases medias, que no podían costear la mano de obra calificada empleada en la decoración, se difundió ampliamente en los suburbios de los 30s, siendo conocida localmente como estilo “Monterrey”. Susana Torre señala que para 1939 ya se habían construido más de un millón de residencias del *español californiano* en el sur de California.¹⁹

Torres señala como “entre las aplicaciones más creativas del estilo estaban las nuevas tipologías de vivienda popular para los miles de trabajadores, jubilados, actores y actrices aspirantes a Hollywood que se volcaron al sur de California, principalmente entre 1920 y 1930... El tipo de vivienda predominante en Los Angeles durante esa época tenía raíces en formas romanas, españolas y mediterráneas ancestrales, interpretadas en los estilos eclécticos y teatrales de la región. El patio... era el elemento organizativo dominante del espacio y la vida social, así como un jardín con vegetación lujuriosa. Los automóviles, elementos inéditos del programa habitacional, eran guardados en garajes detrás o debajo del patio. El diseño de este tipo habitacional fue perfeccionado por empresarios de la vivienda como Arthur y Nina Swebell y arquitectos como F. Pierpoint y

Walter S. Davis".²⁰ El Español Californiano se constituyó así en la imagen de California a comienzos del siglo, aunque muestras notables del estilo se podían ya encontrar en casos insulares a lo largo del país. La Exposición *Mejoras Edilicias en Estilo Español*, preparadas por Goodhue, Smith y Craig, en contribuyó ampliamente a este propósito. El historiador de la arquitectura norteamericana Thomas E. Tallmadge señaló en 192 como “*Tras un siglo de olvido y ostracismo, la arquitectura de la misión ha sido recibida en la familia americana, ha llegado a ser parte nuestra; esta nueva vieja sangre, mezclada con la tradición puritana, ha producido en California, durante los últimos veinte años, quizá a la hija más encantadora de nuestra arquitectura: una hija con la vigorosa constitución del norte y los ojos adormecedores y el color de las orquídeas del viejo México*”.²¹ En la Feria de Nueva York de ese año, California presentó un edificio que reiteró el uso del repertorio formal de las misiones mientras Florida adoptó las formas de la torre de La Giralda sevillana como modelo de su pabellón.

El *español californiano* logró su mayor desarrollo intelectual en los textos de Willis Polk y John Galen Howard. Pero la mayor difusión se logró con la serie de libros ilustrados de Rexford Newcomb que empezaron con *The Franciscan Mission Architecture of Alta California* (1919), y que prosiguió con *The Spanish House for America* (1927) y *Mediterranean domestic architecture in the United States* (1928) con los que la arquitectura del *español californiano* logró entrar en la biblioteca de los arquitectos. Estos textos encontraron su complemento en los de Arthur Byne y Mildred Stapley Byne *Spanish interior and furniture* (1921) y *Spanish Gardens and patios* (1924), *Provincial houses in Spain* (1925), *Majorcan houses and gardens* (1928), en los que se presentaron las arquitecturas del Sur de España y el Mediterráneo, propósito que compartieron con el libro de J. B. Trend *Spain from the South* (1928).

Estos textos permitieron a los arquitectos contar con un repertorio de detalles ornamentales y constructivos, diseño de jardines y un amplio catálogo de imágenes pintorescas de la arquitectura rural popular española, que inspiraron nuevas reelaboraciones formales a los arquitectos californianos.

Pero el *mission style* no sólo fue el origen de una arquitectura escenográfica pletórica de estilemas platerescos, churriguerescos y



I. Gill: Dodge House, Los Angeles, California, 1914-1916
I. Gill: Horacio West Court, Santa Mónica, 1919



Publicidad de la Florida a comienzos de siglo.
D. Fink, de Garmo y Paist: Puerta del Sol, Coral Gables,
1924.

mudéjares. Fue también el punto de partida de la arquitectura de formas puras de Irving John Gill,²² que complementa con su sentido de alta racionalidad y expresividad constructiva (avanzando en el desarrollo de formas constructivas en hormigón armado), mitigado el efecto de rigidez formal por la descomposición volumétrica y el uso de arcadas y donde todavía era posible ver la influencia de sus fuentes: la arquitectura mediterránea de volúmenes simples encalados, de superficies planas y blancas como la arquitectura de las misiones californianas que ha comprendido en su sentido originario. Si bien para Gill California “era la nueva página vacía de la historia”, las misiones eran “su medio más expresivo... guardianas de las tradiciones, historias y romance”.²³

Algunos historiadores de la arquitectura contemporánea han asociado la arquitectura de Irving Gill con una particular lectura de Adolf Loos, y en ese orden de ideas lo han considerado como un verdadero precursor de las ideas y las formas del racionalismo funcionalista, anticipando muchos de los desarrollos futuros de la arquitectura del Movimiento Moderno.²⁴ “La casa cúbica y sencilla, con paredes color crema, puras y lisas, que se eleva poderosamente al cielo, desembarazada de cornisas y saledizos, tiene algo que me relaja y satisface”. Sus proyectos más celebres como el Wilson Acton Hotel (La Jolla, 1908), Bishop’s Day School (San Diego, 1909), el conjunto de viviendas de bajo costo en la Sierra Madre (1910), la Dodge House (1914-1916), el conjunto de viviendas de Horacio West Court (Santa Mónica, 1919) y la Scripps House (La Jolla, 1915-1916), muestran los aportes de una arquitectura que no sólo extrajo elementos de sus fuentes originales, sino que apuntó hacia la solución de problemas constructivos y sociales contemporáneos al tiempo que se adaptó con gran sentido práctico al entorno natural, en total coherencia con el ideario expresado por Gill en sus distintos escritos: “Deberíamos construir nuestra casa simple, sencilla y sólida como una roca y después dejar su ornamentación a la naturaleza, que la ornará con líquenes, la cincelarán con tormentas, la hará graciosa y agradable con la sombra de parras y flores como hace con la piedra del prado. Creo también que las casas deberían construirse más sólidamente y que deberían ser absolutamente higiénicas. Si el costo de la decoración fatua se dedicara a la construcción tendríamos una casa más digna y duradera”.²⁶

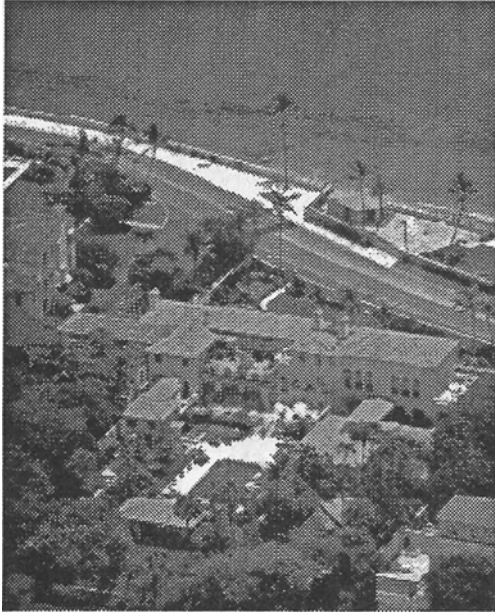
Mientras tanto en la Florida se había producido un verdadero boom inmobiliario a comienzos de los años 1920s. A la empresa hotelera de Flagler, siguieron una serie de promotores inmobiliarios que desarrollaron el sur de este estado explotando su potencial como sitio de vacaciones en la costa este durante el invierno para una población de trabajadores cualificados que ahora tenían tiempo y dinero gracias a las relativamente recientes conquistas laborales como vacaciones pagas, pensiones y servicios marginales y que además disponían ahora de automóviles que permitían el desplazamiento al sur de la Florida. La prosperidad en el ámbito nacional y el bajo costo de los viajes en automóvil, hicieron realidad las vacaciones a muchos miembros de una clase media en crecimiento.

Los urbanizadores, las cámaras de comercio y aún los gobiernos locales lanzaron campañas turísticas y de venta de finca raíz, llegándose a decir que los predios cuadruplicaban su valor de un año a otro. La región se convirtió así, en los años siguientes a la Primera Guerra Mundial, en el foco de un gran fenómeno social y económico cuando cientos de miles de norteamericanos de toda condición económica migraron al Sur del estado que transformó completamente su carácter, con grandes obras de ingeniería y la construcción de centros vacacionales que tuvieron su centro en Miami, el centro urbano más prospero del “estado del sol”, con playas palmeras, avenidas y campos de golf²⁷. Uno de los desarrollos pioneros fue el suburbio de Coral Gables en el condado de Dade, el cual además se convirtió en el paradigma urbano-arquitectónico de los conjuntos vacacionales de gran lujo. Concebido y desarrollado por George Merrick a partir de 1920, la “city beautiful” de Coral Gables en lo que pretendió ser la “Venecia del Oeste”,²⁸ era un conjunto urbano específicamente reglamentado en sus alturas y usos, con amplios bulevares, amplias avenidas y calles, plazas, fuentes, arboledas y espacios para la recreación y el deporte como campos de golf, piscinas, canales, etc.²⁹ Merrick vinculó como diseñadores a su tío el artista ilustrador Denmank Fink, el paisajista Frank Button y los arquitectos Walter de Garmo, Paul Chalgin, H. George Fink, Phineas Paist y Shulze y Weaver, los cuales diseñaron en lo que se llamó *mediterranean style*, una mezcla de arquitecturas mediterráneas con elementos andaluces y moriscos, de muros en mampostería, detalles en piedra caliza y coralina, rejas de hierro forjado, ménsulas en balcones y ventanas, canecillos en los aleros de techos de teja, entre los más aparentes.



Mizzner: Casa El Solano, Boca Ratón, 1926.

Fink y Paist: Piscina Veneciana, Coral Gables, 1923.



Mizzner: Casa en Boca Ratón, Florida, 1925; Cloister Inn, Boca Ratón, Florida (1926).

La *Piscina Veneciana* (1923, restaurada en 1989) de Fink y Paist y el Hotel Biltmore (1924) de Schultze & Weaver son los ejemplos más exacerbados del esteticismo que promovía Merrick para Coral Gables. La primera, conocida inicialmente como Venetian Casino, es una gigantesca piscina de agua fresca tallada en la cantera de la que se extrajo la piedra para las primeras construcciones de Coral Gables, la cual está rodeada de grandes circulaciones apergoladas, fuentes, miradores, una isla de palmeras, puentes y grutas en la piedra coralina. Schultze & Weaver ya habían diseñado para la cadena Biltmore un hotel en Los Angeles, donde ya habían incluido motivos ornamentales de tipo andaluz y morisco, por lo que facilitó su vinculación al proyecto para Coral Gables.

El Hotel Biltmore de Coral Gables, domina con su torre de veinticuatro pisos de altura (presuntamente inspirada en su forma en la torre de La Giralda de Sevilla) un gran campo de golf. El interior posee fantásticos decorados de inspiraciones barrocas, andaluzas y mudéjares. Este edificio sirvió a su vez de modelo a distintos hoteles, no sólo en el sur de la Florida, sino en todo el Caribe.

Uno de los arquitectos que más contribuyó a la definición del *mediterranean style* en los 1920s en el Sur de la Florida fue Addison Mizner, uno de los principales promotores del revival colonial español y mediterráneo. Aunque carente de una formación profesional e incapaz de hacer planos, Mizner contribuyó como ningún otro diseñador a consolidar un completo repertorio formal que contemplaba tanto la volumetría como la decoración interior y mobiliario, hasta el punto de ser reconocido su trabajo y el de sus seguidores como *Palm Beach Style*.

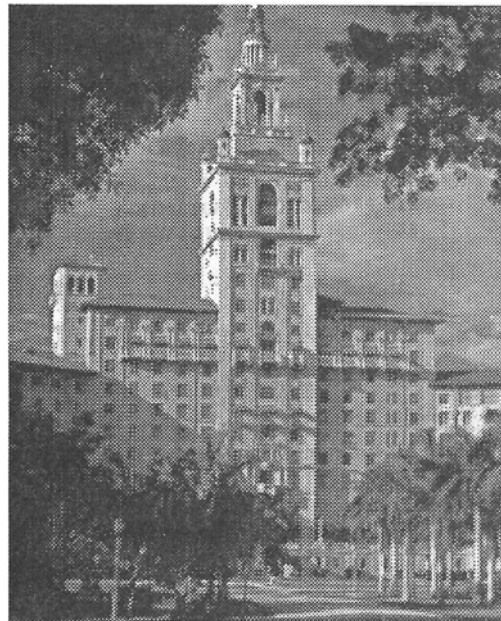
La arquitectura de Addison Mizner se caracterizó por la construcción en mampostería, con superficies exteriores con acabados de textura rugosa, cubiertas de teja con aleros sostenidos por canchillos en madera tallada, un articulado juego de volúmenes, utilización de calados de hormigón en los espacios de escaleras y corredores exteriores, ornamentos esculpidos o vaciados en hormigón, pilastras, columnas y parteluces, elaboradas rejas decorativas en hierro forjado, vigas en madera taponada, ventanas en forma de óculos estrellados inspirados en formas del barroco, fuentes exteriores, cerámicas vitrificadas ornamentales en alto y bajo relieve, entre muchas otras cosas.

Addison Mizner realizó la mayor parte de su obra arquitectónica en la Florida, pero algunas obras suyas también se encuentran en los estados de California y Nuevo México, regiones que, gracias a su pasado colonial español, sirvieron de receptáculo ideal para sus idealizaciones formales. La casi totalidad del trabajo de Mizner fue realizado para ricos norteamericanos a los que construyó gigantescas mansiones en las que mezclaba elementos moriscos inspirados en La Alhambra y el Alcázar de Sevilla con formas del churrigüesco español y elementos de la arquitectura colonial centroamericana, los cuales tenía registrados en un álbum de recortes, postales y dibujos.

El campo de trabajo de Mizner fue tan amplio, que contempló desde la promoción inmobiliaria (*Mizner Development Corp.*, fundada en 1925) hasta el diseño y decoración de interiores que incluyó la fabricación de elementos constructivos (ornamentales) prefabricados y objetos de decoración y mobiliario (*Mizner Industries*, fundados en 1922).³⁰ Es así como la mayoría de los elementos ornamentales fueron fabricados en los talleres del propio Mizner, en los cuales se tallaba piedra, se hacían vaciados en hormigón, se forjaban los elementos en hierro, se tallaba la madera e incluso en uno de sus talleres (*Las Manos Potteries*) se produjeron muchos de los elementos en cerámica del menaje doméstico (vajillas, jarras, etc.) de las viviendas, los cuales se caracterizaron por su color turquesa el cual fue conocido como “Mizner Blue”.

Para completar la ornamentación de sus obras y para muchos de sus trabajos de amoblamiento interior, Mizner importó un gran volumen de antigüedades de España y Centroamérica las cuales además fueron reproducidas en sus talleres de carpintería y forja, haciendo a la postre muy difícil identificar, en la mayoría de los casos, las originales, las copias y las propias elaboraciones de Mizner.

El trabajo arquitectónico de Addison Mizner se concentró en el balneario de Boca Ratón (el cual había concebido en 1925), donde sobreviven veintinueve de sus casas en el sector de Old Floresta. Allí justamente levantó su más pretenciosa obra, el Cloister Hotel (1926, hoy en día Boca Raton Resort & Club), rodeado de canchas de golf y donde hizo un compendio de todos los motivos formales de origen español, morisco y colonial que le inspiraban.³¹



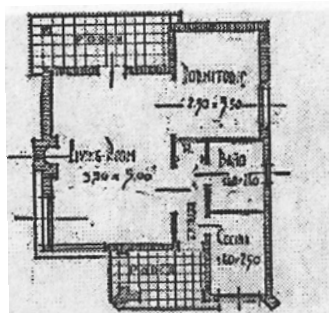
Schultze & Weaver: Biltmore, Coral Gables, 1924
M. Carrerá: Hotel El Prado, Barranquilla, 1927-1930.

Mi CASITA

225 PROYECTOS DE VIVIENDAS
ECONÓMICAS E INTERIORES

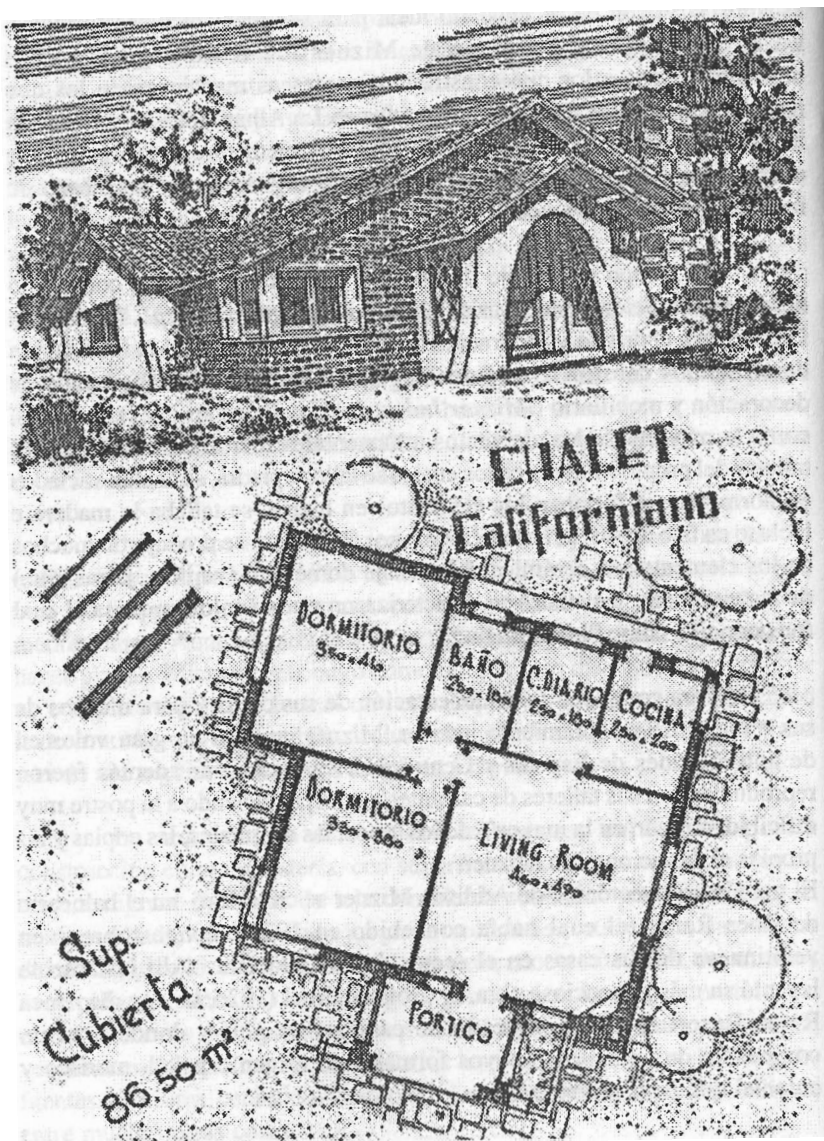
*Viviendas mínimas • Casitas para campo •
Viviendas californianas • Viviendas moder-
nas • Viviendas de fin de semana • Viviendas
de madera • Viviendas serranas*

Todos con el cálculo de las superficies
cubiertas



VIVIENDA FIN
DE SEMANA
CALIFORNIANA

40 m²
Superficie cubierta



Modelos arquitectónicos. Colección de manuales "Mi Casita".

1.2. El español californiano y el mediterranean style en América Latina.

California y la Florida, con condiciones ambientales más amables no sólo para el gran turismo de los ricos norteamericanos sino para los inmigrantes y visitantes latinoamericanos se convirtieron en verdaderos focos de irradiación de una atractiva arquitectura que se constituía en una efectiva alternativa al academicismo beaux arts.³²

Al éxito comercial de las arquitecturas *español-californianas* y del *mediterranean style* floridano (el cual se confundió en la práctica con el primero), se le sumó las políticas de algunas municipalidades de oficializar este tipo de arquitecturas. Tras el terremoto de 1925 que asoló Santa Bárbara y que obligó a reconstruir su área central, se sustituyó la arquitectura victoriana por la arquitectura *español-californiana* propuesta por Charles Cheney y la Asociación de Artes Comunitarias con el criterio de unificar visualmente la ciudad y desde 1947 se controla los aspectos estilísticos de los edificios del centro urbano, dirigido a mantener su unidad formal. Igualmente Coral Gables desde su fundación y reglamentación por Merrick ha tenido como constante la preservación de un “estilo”.

Las revistas especializadas como *Architectural Digest*, *American Architect*, *Arts and Decoration*, *House and Garden* y *Landscape Architecture* colaboraron en la difusión de las imágenes de esta arquitectura. A esto habría que sumarle un tipo de libros que circularon ampliamente no sólo en Estados Unidos sino también en América Latina que eran unos eclécticos manuales de diseño y que eran utilizados por arquitectos, ingenieros y constructores en general. Estos manuales como *Mi Casita*, incluían plantas, perspectivas, materiales y sus forma de uso, detalles constructivos y decorativos, formas organizativas y volumétricas de un “estilo” que prácticamente se había codificado en muy poco tiempo: con formas como las torres, los arcos, los muros y su sentido de masa, los balcones, los aleros de teja y sus canecillos, los enchapes de madera en los muros (imitando artesonados) y en los zócalos, el uso de azulejos de colores decorativos, los ornamentos de hierro forjados y espacios caracterizados como el antejardín, el “porch”, el “hall”, el “living room”, la utilización “ambiental” del patio, el uso de fuentes de agua y de la vegetación en la configuración del paisaje interior. El conjunto de todos estos elementos hizo que esta arquitectura no se redujese al empleo de una serie de estilemas,



C. Wendenhack: Country Club, Caracas, 1928.

de repertorio decorativo, sino que también comprometió ciertas formas de organización espacial.

Muchos proyectos norteamericanos fueron reproducidos en las revistas de arquitectura latinoamericanas. Por ejemplo la obra de Goodhue fué publicada en la Revista *Arquitectura* de Cuba, una de las pocas publicaciones especializadas en latinoamérica. En Argentina la revista *El Arquitecto* promovía e incluía notas de su colega norteamericana *The Architect*. A esto habría que sumarle la circulación entre los profesionales latinoamericanos (ingenieros y arquitectos) de los manuales o álbumes de diseños como *Mi Casita*, *Casas y Jardines* y los libros de José Luis Moia en los que se mostraban plantas resueltas con distinta expresión formal, un verdadero recetario de “soluciones” modernas, coloniales y californianas.



Casa de Adrainne Ames, publicada en la Revista Cromos, Bogotá.

Aunque la arquitectura del *Español Californiano* llegó a latinoamérica restringida a imágenes carentes de todo soporte conceptual, fué recibida por profesionales con formación académica que la promocionaron. En Argentina Alejandro Christophersen recomendaba la lectura de *The Architect* donde había “*encontrado tipos de casas de campo y estancias perfectamente adaptables a la Argentina*”,³³ mientras Raúl J. Álvarez señalaba la necesidad de “*tomar ejemplos de los norteamericanos que han sabido levantar sobre todo en California una arquitectura regional*” para lo cual planteaba “*trasplantar reglamentaciones edilicias de Estados Unidos*”.³⁴ En Uruguay Raúl Lerena Acevedo, desde la revista *Plus Ultra* recomienda la receta de la adaptación del español californiano.³⁵ La influencia norteamericana llevó a que varias firmas norteamericanas adelantaran trabajos en América Latina, no sólo por encargo de empresas norteamericanas, sino por encargos locales, muchos de ellos gubernamentales. Por ejemplo, la firma neoyorquina de Fred Ley y Co. trabaja diseñando y construyendo distintos edificios en Colombia, Ecuador, Perú, Chile;³⁶ Geo Bunker construye edificios para acueductos, entre ellos el de Cali. En el ámbito privado no fué extraño encargar a firmas norteamericanas algunos edificios y sobre todo residencias; sobresale en Caracas el Country Club diseño de la firma neoyorquina de Clifford C. Wendehack (1928) quien también desarrolló los planos de la Casa Antonio Obeso en Cali (1945). Otro papel muy importante será el desempeñado por las compañías urbanizadoras norteamericanas, quienes impulsaron nuevos modelos de urbanización como la Foundation Co. en Lima, la cual

introdujo en el medio peruano el barrio suburbano, de “chalet” californiano o la que el norteamericano Karl Parrisch (en asocio con Robert Parrisch, James F. Harvey y W.D. Borard y el colombiano Manuel de la Rosa) promovió y desarrolló en el Barrio El Prado en Barranquilla, con diseño del arquitecto paisajista Roy F. Wyrick

A las publicaciones que circulaban en los medios profesionales habría que sumarle en la difusión de la arquitectura del *español californiano*, las revistas de hogar y decoración. Las casas y su decoración fueron publicadas en *House Beautiful* y *Town and Country*, pero además, las casas de las estrellas del cine de Hollywood fueron difundidas además en revistas tanto de moda y hogar como “culturales y literarias” de América Latina. Por ejemplo *Grafos* de La Habana publica fotografías de las casas de Spencer Tracy y Mary Astor, *Cromos* de Bogotá publica entre otras la de Adrienne Ames en Beverly Hills, contribuyendo así a la demanda por las burguesías locales de este tipo de arquitectura. En mas de una ocasión ricos propietarios solicitaron a los proyectistas la copia de detalles de las mansiones de los artistas cuando no la copia del modelo completo. Sin embargo no puede decirse que la copia de los modelos norteamericanos se restringió a las clases mas adineradas.

En América Latina sucedió lo que han señalado Ramón Gutiérrez y Federico Ortiz en el caso argentino cuando “*se conformó así la mítica imagen del “chalet californiano” como símbolo de status, de prestigio, y como modelo. Inicialmente lo utilizaron en sus variantes pintoresquistas las clases altas; lo concretaron luego las clases medias en los suburbios de las grandes ciudades, en especial Buenos Aires, Córdoba, Rosario y La Plata, y lo reclamaban insistentemente los sectores populares para las viviendas que planificaba el Gobierno*”.³⁷ Arquitectura que llegó a ser defendida expresamente por Eva Perón y que llevó a la construcción de millares de chalets pintoresquistas dentro de planes masivos de vivienda por el gobierno de Perón y que encarnan “*la apropiación simbólica, por parte de grandes sectores populares, de uno de los principales atributos físicos del confort y de la dignidad exhibidos hasta aquel momento sólo por las clases alta y media de la población*” .³⁸



Barrio El Prado, Barranquilla, 1920s.
Barrio El Prado, Barranquilla, vista actual.



J.Malachowski y C. Sahut: Palacio Arzobispal, Lima, 1916-1924.

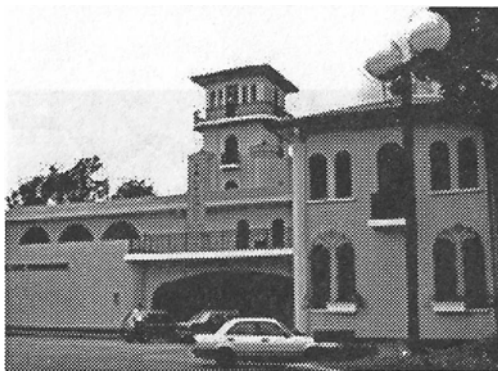
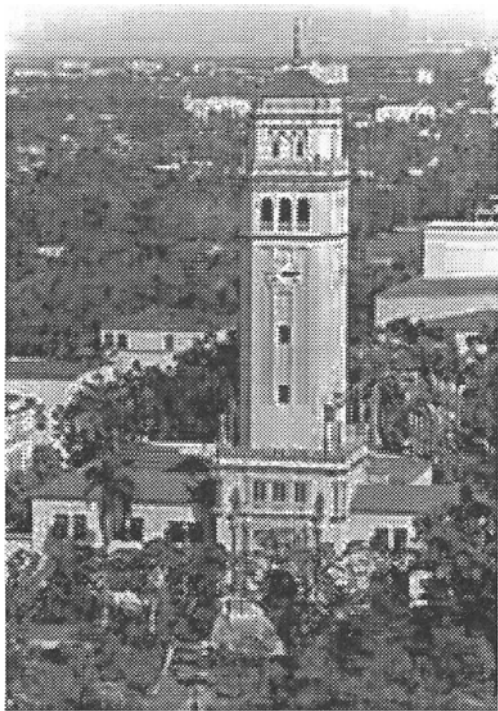
1.3 El neocolonial y los nacionalismos hispanoamericanos

Sin embargo a otro nivel, mucho más crítico que el del público común, el desarrollo de la arquitectura neocolonial en los países hispanoamericanos no respondió a la simple adopción de los modelos norteamericanos de California y la Florida. De hecho las relaciones de muchos de los países hispanoamericanos con los Estados Unidos fueron particularmente contradictorias y traumáticas en las primeras décadas del siglo XX. La “guerra” de Estados Unidos con España de 1898 y las permanentes intervenciones en el Caribe y Centroamérica produjeron en muchos círculos intelectuales hispanoamericanos no sólo recelo, sino una franca reacción antiimperialista.³⁹ La hispanofilia que se vivió en las primeras décadas de siglo es explicable en buena como un principio de diferenciación cultural (evidente ya en la religión y el idioma heredados) con el mundo anglosajón, como bien lo interpretó el ensayista y político mexicano José Vasconcelos: *“suelos en el mundo como simples mexicanos o como argentinos o como chilenos ¿qué esperanza podemos tener de superar nuestra situación actual de provincia inconfesa del yankee? Devueltos, en cambio, a la tradición española que hizo un continente homogéneo desde el Bravo hasta la Plata, las proporciones crecen y el futuro arraiga en una vieja civilización organizada”*, y que lo lleva a reclamar la herencia española cuando dice: *“los latinoamericanos no carecemos de pasado, ni tampoco que el ambiente mental heredado de la Colonia sea tan abominable que haya que destruirlo a toda costa. Por el contrario, estimo que debemos asimilar nuestro pasado común hispánico y aun inspirarnos en él para hacer nuestro presente”*.⁴⁰

En el espacio de tiempo entre la celebración del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, la celebración de los centenarios de la independencia de la mayoría de los países hispanoamericanos y la revolución mexicana, se llevó a cabo una serie de revisiones sobre las raíces y las identidades nacionales, en las que se replanteó profundamente el sentimiento anti-español que siguió a la independencia y que caracterizó al liberalismo republicano del siglo XIX con su ecléctica arquitectura “republicana”. La fractura de la idealización de Europa como modelo cultural y social debido



Caricatura publicada en “Puck”, en la cual se ilustra la situación “anárquica” de las colonias españolas superstitas en el Caribe, previa a la declaratoria de guerra de Estados Unidos a España.



R. Carnoega y W. Schimmler: Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1936

J.M. Barrantes: Antiguo Aeropuerto de La Sabana, San José (hoy Museo de Arte) Costa Rica, 1937.

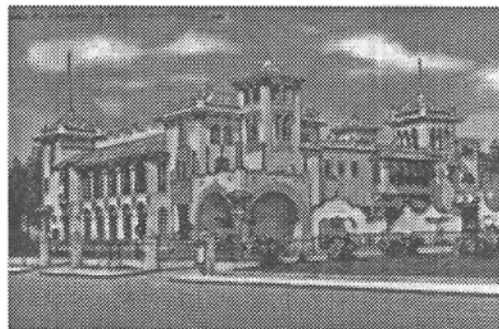
a los horrores de la I Guerra Mundial y la popularidad entre grupos muy amplios de los intelectuales latinoamericanos de la obra de Oswald Spengler *La Decadencia de Occidente* (publicada recién terminada la guerra)⁴¹ contribuyeron notablemente, como ha señalado Aracy Amaral, a la creación de “nuevas condiciones para que los intelectuales de toda América Latina revisaran su cultura y también, criticaran el modelo europeo que antes anhelaban.”⁴²

Cristóbal Bernal ejemplifica esta situación en un artículo sobre Tunja publicado en Cromos en 1919 al señalar como la “*Idea que dominaba completamente nuestros espíritus y de la que aún quedan rastros por desgracia, era la de que lo español había de ser necesariamente atrasado, cursi y feo; si la manufactura no era inglesa, si el estilo no era francés, la mercancía era de poco valor, el arte nulo, sin mérito y aun despreciable... Y no podríamos sustraernos de tal herencia con lo de nuestro propio terruño; motivo suficiente para que fuera Tunja una ciudad fea y atrasada era el ser española, y sus propios hijos se encargaban de pintármola como fría y lúgubre, rodeada de barrancos desapacibles; se nos imaginaba ver sus hundidos techos, cubiertos con lamosas tejas, de canales llenas de esa vegetación que hace tan tristes y de mal aspecto los tejados, y... todo lo contrario: la impresión que sentimos al llegar fue en extremo agradable: calles, si no espaciosas, tampoco callejuelas, y sí limpias y alegres; casas de viejos portales platerescos o barrocos, que risueñas y ufanas cuentan el esplendor de otros tiempos y adornan y ennoblecen las calles con su porte señorial y claman por que se los conserve para gloria de la ciudad que les dio vida, y pregón de su rancio abolengo.*”⁴³ Muchos intelectuales denunciaron como artificiales no sólo los eclécticos modelos estéticos de la Ecole de Beaux Arts sino también los modos de vida adoptados en medio del intercambio comercial con la Europa no española. Como señaló Ramón Gutiérrez “*de la misma forma que los independientes del siglo XIX optaron por la amnesia militante de lo español y José María Morelos diría en el Congreso de Chilpancingo que ‘al 12 de agosto de 1521 sucedió el 14 de septiembre de 1813’, aquí se trata de atar el presente a un incierto ‘renacimiento colonial’, que poco tenía que ver con la realidad cotidiana prescindiendo de la ajustada dependencia económica y cultural en que las generaciones liberales (a las cuales pertenecían muchos de estos heterodoxos publicistas) habían sumido a algunos países americanos particularmente del Cono Sur*”⁴⁴

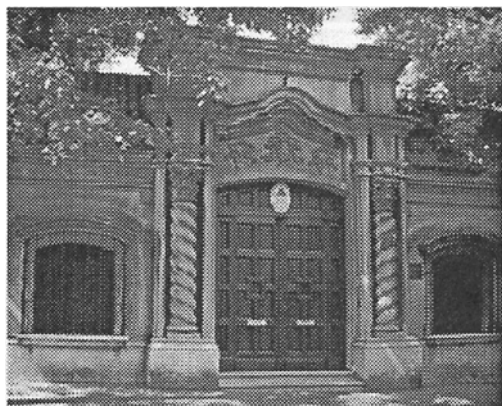
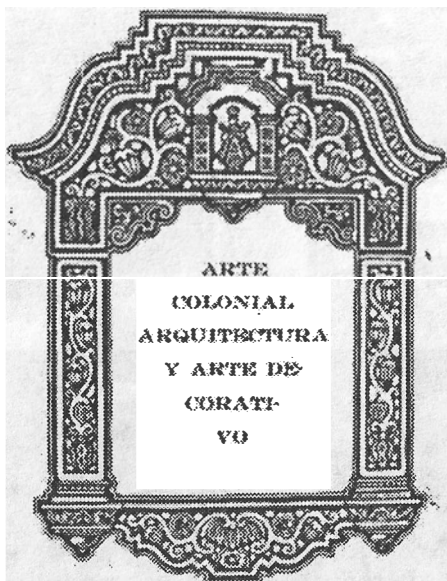
La reconciliación con la madre patria en la celebración no sólo del descubrimiento, sino de las independencias no deja de ser paradójica. El hecho simbólico culminante de esta reconciliación sin duda alguna fue la remodelación de la Casa Natal de Simón Bolívar con formas neocoloniales por Vicente Lecuna, ingeniero, miembro de número de la Academia de Historia y custodio del Archivo de Bolívar en Caracas. El programa simbólico del proyecto pretendía ser un rescate de la nacionalidad apoyado en un catálogo de elementos de las construcciones de los ricos caraqueños del último cuarto del siglo XVIII. Una investigación de más de cuatro años en las que participaron historiadores como Manuel Segundo Sánchez, Manuel Landaeta Rosales, anticuarios y artistas como Christian Witzke y Luis Malaussena Levrero apoyaron la intervención que terminó en 1921 transformando la discreta casa de la familia de Bolívar en un palacio colonial, con escudo de armas recién inventado, donde se exaltaba la nobleza de su estirpe. La españolización neocolonial de la casa contrasta con las palabras de Bolívar en su *Proclama de Guerra a Muerte* de 1915, cuando exclamaba “*Espanoles y canarios, contad con la muerte, aún siendo indiferentes...*”.

Tan simbólico como paradójico fue el hecho de celebrar el Centenario de la Batalla de Carabobo en 1921 con la invitación a los Reyes de España a su celebración, quienes enviaron al Infante Don Fernando de Baviera y Borbón quien inauguró en Caracas una Plaza de España y un busto de Cervantes, al tiempo que el gobierno decretó el 12 de Octubre como Día de la Raza. La remodelación del Panteón Nacional, llevada a cabo por el arquitecto español residenciado en Venezuela Manuel Mujica Millán, para celebrar el centenario de la muerte del Libertador Simón Bolívar, buscó exaltar la nacionalidad a través el ejercicio de formas neocoloniales, formas que justificaba cuando señalaba: “*Me guió por el ambiente, la tradición y la cultura de los pueblos*”.⁴⁵

No es de extrañar entonces que un poeta como Santos Chocano que proclamó con orgullo su sangre mestiza y su pasado inca y que reivindicó el indígena contemporáneo y su raza en su poesía, de pronto exclamara en *Alma América* (1906) “*¡Oh Madre España! Acógeme en tus brazos*”. Ariel (1900) de José Enrique Rodó ejemplificó una forma de diferenciación cultural entre el universo cultural hispanoamericano y el positivismo anglosajón, personificados en el Ariel y Calibán de Shakespeare.



Casa de España en La Habana, postal de los años 1920s.
M. Mujica Millán: Gobernación de Mérida, Venezuela.



A. Guido: Diseño de la portada de su libro "Arte Colonial, Arquitectura y Arte Decorativo."

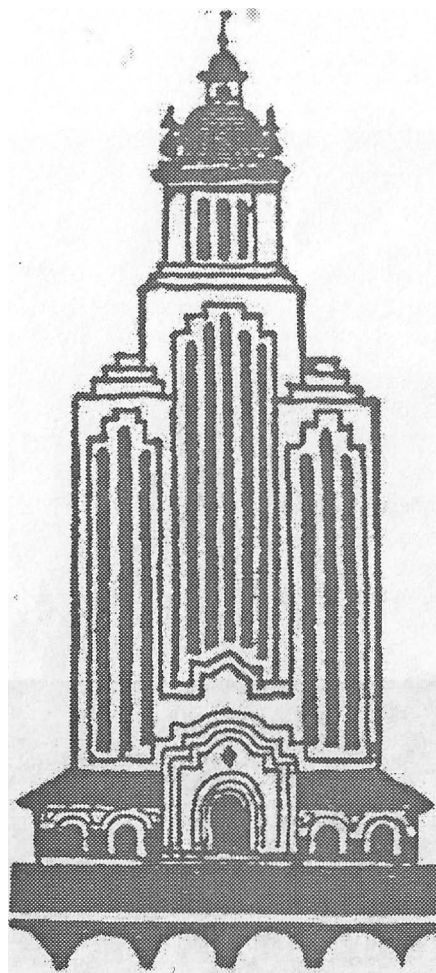
A. Guido: Casa de Ricardo Rojas, Buenos Aires.

Como ha señalado Javier Ocampo López la difusión del pensamiento Rodó "*en su momento histórico encauzó la problemática de los hispanoamericanos frente al imperialismo norteamericano y afianzó una conciencia de la autenticidad*"⁴⁶. La mayoría de los pensadores latinoamericanos interpretaron los hechos culturales en términos sociales y políticos, y como el tema común central fue el de la "identidad nacional"⁴⁷

La lista de ensayistas hispanoamericanos que exploraron la temática de la conciencia cultural nacional en esos años fue grande, a la que se podrían sumar los artistas plásticos, los novelistas y los poetas que como Ignacio Altamirano veían en la literatura y en el arte los instrumentos apropiados para fraguar la nacionalidad, en un espectro que iba desde la actitud conservadora. Como ha señalado Javier Ocampo López la difusión del pensamiento de Rodó "*en su momento histórico encauzó la problemática de los hispanoamericanos frente al imperialismo norteamericano y afianzó una conciencia de la autenticidad.*"⁴⁶ La mayoría de los pensadores latinoamericanos interpretaron los hechos culturales en términos sociales y políticos, y como el tema común central fue el de la "identidad nacional".⁴⁷ La lista de de Leopoldo Lugones hasta las progresista revolucionaria de José Carlos Mariategui. Es así como los argumentos y enfoques pueden variar desde la posición política del autor, pero las temáticas centrales serán casi siempre las de identidad y progreso, cultura y civilización, afirmación, diferencia e independencia, expresadas formalmente en diversos tipos de nacionalismos, indigenismos, populismos e incluso xenofobia. Es así como, entre otros, José Vasconcelos en *La raza Cósmica* (1925)⁴⁸ planteó la posibilidad de una nueva humanidad constituida por hombres de todas las naciones reunidos en la fecunda tierra americana, en una verdadera idealización moral y estética del mestizaje. Por su parte, Ricardo Rojas en el ensayo *La Restauración Nacionalista* (1910) reivindicó la herencia indígena-española frente a las políticas migratorias y sus efectos culturales en la Argentina del siglo XIX; sin caer en el chauvinismo, Rojas planteó que el espíritu de una nación surgía de su pasado histórico, de la naturaleza del país y su sociedad, el espíritu nacional debía responder así a lo autóctono y tradicional aunque sin descartar la necesaria modernización. En *Eurindia* (1924)⁴⁹ pidió el retorno a las realidades peculiares de la América para armonizarlas con la herencia europea, dando lugar a una síntesis original y llena de vida. El paraguayo Natalicio González en *Proceso y Formación de la Cultura Paraguaya* revalorizó la compleja y rica producción cultural

del pueblo guaraní. Poetas y novelistas se rebelaron contra el espíritu europeizante, volviéndose hacia la realidad americana, como en la obra poética de Leopoldo Lugones, *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera o en *Raza de Bronce* (1909) de Alcides Arguedas, para no citar sino algunos de los más conocidos, donde se describen un mundo con paisajes, hombres e historias, que no pueden concebirse fuera de América. Como se puede ver este clima cultural favoreció ampliamente el desarrollo de arquitecturas que expresaran la reconciliación con las raíces culturales nacionales en toda la América hispana; de hecho muchos de los intelectuales más representativos del nacionalismo cultural se vincularon a la causa de la arquitectura neocolonial ya sea como promotores o como clientes: Germán Arciniegas construye, participando activamente en su diseño, una casa neocolonial para su residencia en Bogotá,⁵⁰ Ricardo Rojas encarga su casa a Angel Guido,⁵¹ mientras José de Vasconcelos promueve la arquitectura neocolonial en un gran plan de construcción de escuelas cuando es Secretario de Educación en el México post-revolucionario. En el ámbito de la práctica profesional, la discusión de opciones estilísticas contemporáneas se dio en medio de tensiones entre tradición e innovación y cultura local y civilización occidental. Muchos de los intelectuales americanos estaban perfectamente al tanto de lo que sucedía en Europa, e incluso varios de ellos fueron protagonistas de primer orden en la vanguardia europea, como Joaquín Torres García o Vicente Huidobro.

Entre la publicación del Manifiesto Futurista en *Le Figaro* de París (febrero 20 de 1909) y el artículo *Marinetti y el futurismo* de Ruben Darío en *La Nación* de Buenos Aires (Abril 5 de 1909) no hubo dos meses. Poco tiempo separó la realización de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada entre Abril y Octubre de 1925 y la conferencia de Mauricio Cravotto en Montevideo: *La Arquitectura Moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París*, publicada en la revista *Arquitectura* de Diciembre de 1925.⁵² Sin embargo los problemas que asumieron y el accionar de muchos artistas e intelectuales en América Latina distó mucho del modelo vanguardista europeo, pues la discusión de lo nuevo respecto de lo viejo estuvo marcada mayoritariamente por la problemática de la afirmación cultural. Un ejemplo clarificador de esta posición es la conciliación entre innovación y tradición formulada por Angel Guido en textos como "*La Machinolatrie de Le Corbusier*",⁵³ y "*Orientación espiritual de la Arquitectura en América*":



A. Guido: Composición Gráfico-Arquitectónica.

*“Nuestra actitud está en no perder el ritmo de la corriente moderna sugerida por Europa ni renegar de él, sino muy al contrario: tratar de ser modernos, escuchar la lección de la masa, el plano y la línea; pero ser nosotros mismos; decir y hacer todas estas cosas, pero no con inspiración prestada, sino creación bien nuestra, recónditamente americana... Para conseguir cierta practicabilidad de nuestra ideología, creemos que se pueden establecer las siguientes etapas: ...Tratar por todos los medios posibles de reducir la acción de la arquitectura ecléctica cosmopolita en América... Profundizar las formas americanas post y precolombianas en su arquitectura mayor y menor y en su arte decorativo y muy especialmente la arquitectura hispano-americana de los siglos XVII y XVIII; realizar una obra paciente inspirada en los ejemplares más característicos que ofrecen las últimas investigaciones arqueológico-estéticas, tratando de comprender mejor su lenguaje, pretendiendo descifrar su psicología forma. Recoger los temas y motivos de nuestro folklore y estilizarlos de acuerdo a una visión moderna... Depurar y enfocar con mayor precisión la visión actualmente distraída de nuestro paisaje americano...”*⁵⁴

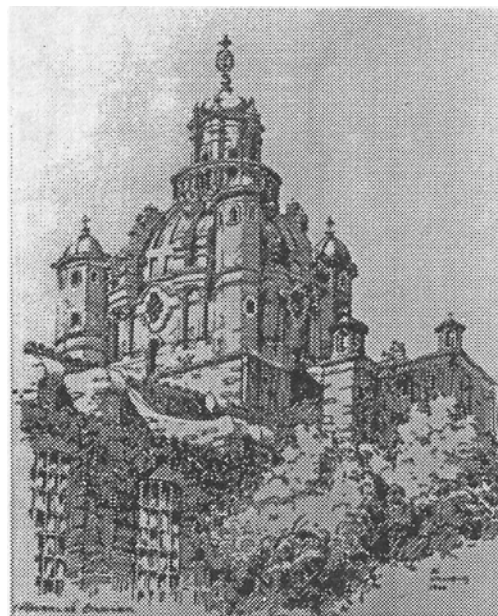


J. Alvarez Calderón y E. Harth-Terré: Palacio Municipal, Lima, 1934.

La tensión civilización universal-cultura local, la problemática del arte contemporáneo vanguardista fueron objeto de reflexión por los intelectuales latinoamericanos. El arquitecto peruano Emilio Harth-Te desarrolló estos principios en su ensayo *Por una Arquitectura Contemporánea que sea nuestra*: “Hoy como nunca, por primera vez en la historia, la humanidad tiene una civilización universal –no así una cultura-... Tenemos así al arquitecto colocado frente a este doble aspecto: uno es el adelanto humano que le ofrece nuevos procedimientos del que no puede sustraerse; otro es el acervo de la civilización de la tradición y de la historia, de las que tampoco puede escapar... Tenemos, pues, a nuestra espalda, el occidente a través del renacimiento español; y en la base, los sólidos cimientos de una tierra y una raza ancestralmente americana. El estrato de nuestra ánima es occidental y mestizo. Delante: el movimiento moderno por la época y propiamente contemporáneo por el momento en que se desenvuelve con nuestra generación... El estilo es obra de la cultura; nuestra cultura es secularmente occidental, nace en el renacimiento español y se forja con el fuego del sol indoamericano. La arquitectura contemporánea, más que un estilo es una técnica que aún está en busca de un estilo. De allí que lo contemporáneo que nos viene de otros países es fácil de distinguir...”⁵⁵

En un artículo publicado originalmente en el periódico *La Prensa* de Buenos Aires, Emilio C. Agrelo expuso el pensamiento de una buena parte de intelectuales y público en general respecto a la posibilidad de conciliar los avances modernos con el carácter de las formas arquitectónicas del pasado: *“Un arte nuevo, un estilo propio, de nuestra sociedad y de nuestro tiempo... ¿Qué más preciada conquista en la esfera de las bellas artes? La perspectiva es atrayente y aquellos arquitectos que han creído ver el camino abierto con la resurrección del colonial, alentados por el movimiento público producido en su favor, podrían en este caso trabajar con la mayor fe. Podrían, tal vez, crear el estilo neo-colonial o colonial amoldado a las exigencias de la época moderna, dando así a la arquitectura corriente ese carácter de nacionalismo a que se aspira en todos los demás órdenes de la actividad nacional”*.⁵⁶

El desarrollo de la arquitectura neocolonial hizo necesaria la indagación histórica sobre las arquitecturas del pasado, la cual fué asumida por arquitectos-historiadores desde México hasta la Argentina. Angel Guido, Martín Noel, Juan Kronfuss en Argentina, Roberto Dávila Carson en Chile, Emilio Harth-Terré y Héctor Velarde en Perú, Federico Mariscal en México, ilustran la indagación histórica y teórica sobre las arquitecturas del pasado articuladas a su práctica de arquitectos proyectistas. Como lo expresó Martín Noel en *“Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal”*, donde da cuenta el cambio operado en los intereses culturales y las formas de valoración del arte y la arquitectura hispanoamericanos: *“Necesitábamos construir una base documental para formular nuestras primeras obras, carecíamos en el terreno de la arquitectura de toda sospecha tradicionalista de verdadero sentido arqueológico-artístico”*.⁵⁷ En Colombia hay destacar el trabajo historiográfico de Alfredo Ortega quien publica en *Anales de Ingeniería* su trabajo sobre *Arquitectura de Bogotá* (1924), revista donde también se publicaron los trabajos de Darío Rozo y Cristóbal Bernal Alfarjes *Santafereños* (1918) y de este último *La Capilla del Rosario en Tunja* (1920). Bernal publicó además en *Raza española* (Madrid, 1924) su monografía *El arte arquitectónico español en el Nuevo Reino de Granada*. La investigación de Rozo y Bernal *“analizando la transculturación de las técnicas moriscas de la carpintería de lo blanco y de las lacerías de madera para cubiertas del siglo XVI y XVII”* constituyen, a juicio de Ramón utiérrez, *“una apaertura a los criterios tecnológicos y formales que no habían merecido especial interés hasta el momento.”*⁵⁸



J. Kronfuss: dibujo de la Catedral de Córdoba.

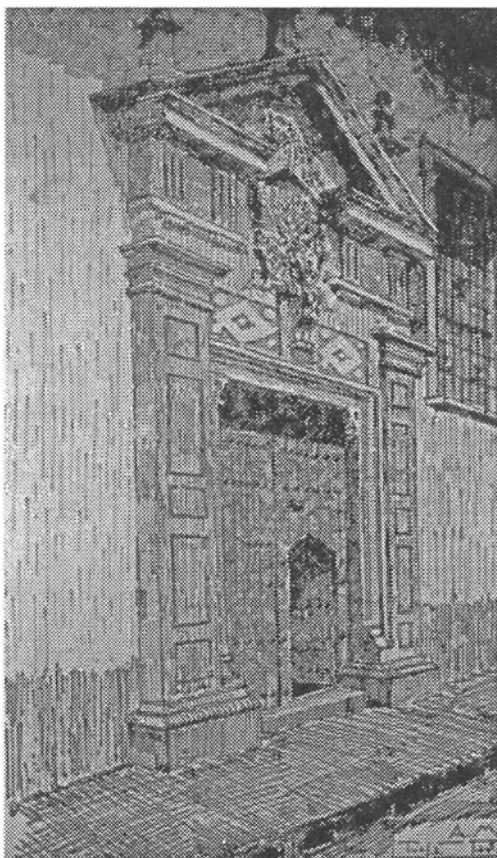


Ilustración sobre la arquitectura de Tunja, publicada en Cromos, Bogotá, 1920s.

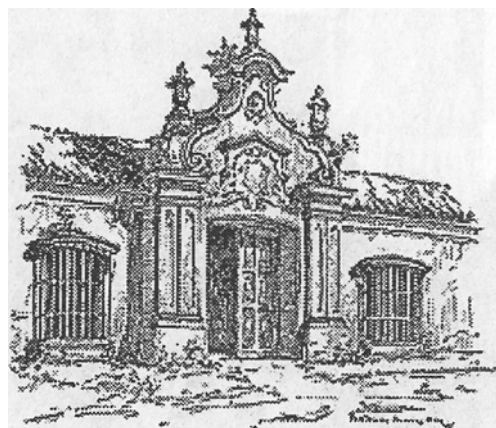
La revolución mexicana fue igualmente un hecho fundamental en la evolución de las ideas nacionalistas y en particular en el rol de la cultura en la construcción de una nación. La participación en el proceso de transformación propuesto por los gobiernos postrevolucionarios de quienes se habían reunido bajo el nombre de Ateneo de la Juventud (el cual había iniciado actividades el 28 de octubre de 1909) y que habían tenido como característica tanto la reflexión sobre temas americanistas como la oposición a las ideas positivistas del Porfiriato fue muy importante. Este grupo de intelectuales entre los que se encontraba el arquitecto Federico Mariscal Antonio Caso, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, entre otros, tras el triunfo de Francisco Madero cambió el nombre por el de Ateneo de México, eligiendo como presidente a José Vasconcelos

El Ateneo fue muy próximo al arquitecto Jesús T. Acevedo, fundador y director de la revista *El Arte y la Ciencia*, quien según Reyes despertó en ellos *“el interés por el colonial mexicano y encauzó en este estudio a los que habrían de propagarlo y hacerlo renacer en nuestros estilos actuales”*.⁵⁹ La idea de una arquitectura propia como desarrollo de la arquitectura colonial fue planteada por Acevedo en la conferencia *“El porvenir de nuestra arquitectura”* (1907): *“Si nuestros mayores se hubiesen preocupado por conservar primero y después hacer evolucionar la arquitectura colonial de manera que la hubiesen adaptado a las necesidades del programa siempre constante, ¿contaríamos en la actualidad con un arte propio? Yo creo que sí... Pero nuestros abuelos no se cuidaron del porvenir y a consciencia de su descuido, lamentablemente la tradición arquitectónica ha quedado interrumpida para siempre”*. Pocos años más tarde, en pleno proceso revolucionario, defendió la idea de un *“estilo ejemplar”* en la Conferencia *“La arquitectura colonial en México”* (1914), cuando declaró *“hemos llegado a comprender que ahí están las raíces del árbol mexicano en cuyo cultivo debemos esmerarnos”*.⁶⁰

La temprana muerte de Acevedo (1918) impidió que pudiese concretar sus ideas de una arquitectura nacional, pues aunque colaboró con Bernard en el proyecto del Palacio Legislativo Federal, en palabras de Alfonso Reyes *“casi no llegó a poner piedra sobre piedra”*.⁶¹ La referencia a la arquitectura colonial como base para una arquitectura nacional ya había sido planteada por Federico Mariscal en 1900, en la V Sesión del Concurso Científico Nacional, donde leyó el discurso: *“El desarrollo de la*

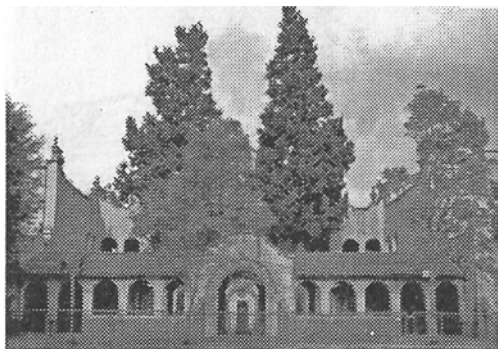
Arquitectura en México” señalando como “ Los españoles nos dejaron un centro artístico y varios edificios que nunca podrán llamarse excelentes modelos, pero que muy bien han servido y servirán mientras más se les estudie para la formación del arte nacional”.

En sus conferencias en la Universidad Popular Mexicana, institución de difusión a través del cual el Ateneo intentó influir en los sectores populares, Mariscal desarrolló sus ideas. En *“La Patria y la Arquitectura Nacional”* (1913) dejó en claro su intención de *“ despertar el más vivo interés por nuestros edificios y dar a conocer y estimar sus bellezas, a fin de iniciar una verdadera cruzada en contra de su destrucción”,* añadiendo como *“el amor a la Patria es una de las más poderosas fuentes de solidaridad de las fundamentales condiciones para la vida del hombre como miembro de una nación: debe, por tanto, amarse los edificios del suelo en que nacimos, parte constitutiva de nuestras costumbres y estar de acuerdo con nuestro paisaje, es decir con nuestro suelo y nuestro clima.... ¿Cuál es el arte arquitectónico nacional? El que revele la vida y las costumbres más generales durante toda la vida de México como nación...”* Un arte nacido dentro de un proceso étnico y cultural de mestizaje en el período colonial: *“El ciudadano mexicano, el que forma la mayoría de la población, es el resultado de una mezcla material, moral e intelectual de la raza española y de las razas aborígenes... Por tanto, la arquitectura mexicana tiene que ser la que surgió y se desarrolló durante los tres siglos virreinales en los que se constituyó “el mexicano” que después se ha desarrollado en vida independiente. Esa arquitectura es la que debe sufrir todas las transformaciones necesarias, para revelar en los edificios actuales las modificaciones que haya sufrido de entonces acá la vida del mexicano. Desgraciadamente se detuvo esa evolución y por influencias exóticas -en general muy inferiores a las originales-, se ha ido perdiendo la arquitectura nacional, no sólo porque se construyen edificios que podrían ser los de cualquier otro país dado que no revelan la vida mexicana, sino lo que es más sensible, porque se han destruido y modificado bárbaramente hermosísimos ejemplares de nuestra arquitectura”. Concluyendo: “Aún es tiempo de hacer renacer nuestro propio artearquitectónico y para ello, estudiemos la vida de la época en que surgió y se desarrolló la vida actual y veremos cómo coinciden en muchos puntos las dos vidas y por tanto es posible acrecer la herencia monumental de nuestros antepasados.”*⁶²



Dibujo del edificio de la Aduana en Buenos Aires.

La llegada de José Vasconcelos a la dirección de la Secretaría de Educación Pública en el gobierno de Alvaro Obregón (1920-1924) fue fundamental para convertir en política oficial en todos los campos de las artes las ideas nacionalistas y de síntesis cultural, ideas que había impulsado en su paso por la rectoría de la Universidad Nacional (período en que Manuel Toussaint fué su colaborador como secretario de la Universidad). Desde la Secretaría impulsó un proyecto nacionalista oficial, que partía de la recuperación del legado de la colonia dirigido a la síntesis nacional, expresión coherente y articulada con un concepto de mexicanidad, buscado, elaborado y dirigido. El proyecto cultural de Vasconcelos fue puesto en práctica a través de las “misiones culturales”, del impulso al muralismo, todo dentro de un gran esfuerzo educativo que pretendía en sus palabras “mexicanizar la ciencia y nacionalizar el saber”. El celo en esta tarea lo llevó a prohibir en 1923 los bailes no hispánicos y la música influida por el jazz, en un radical intento de defender la cultura hispano-indígena de la influencia anglo-sajona.



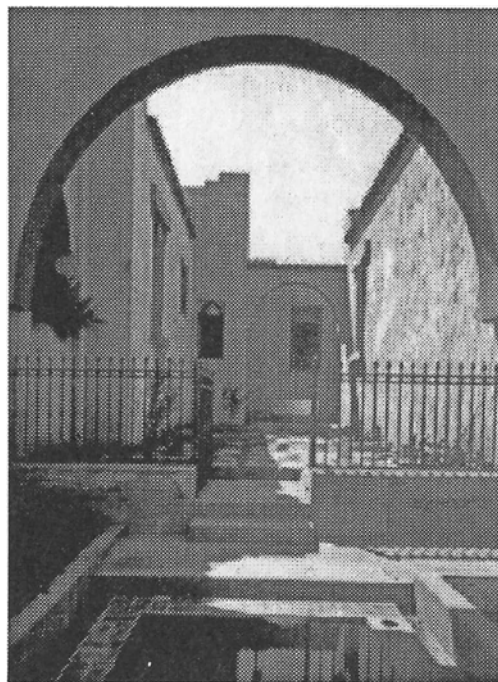
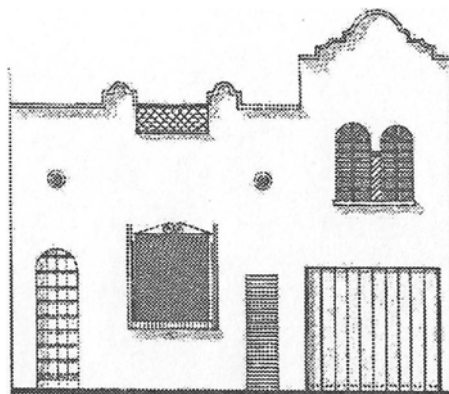
C. Obregón Santa-Cilia: Escuela Juárez, México, D.F.

Vasconcelos impulsó la arquitectura neocolonial desde el gobierno, logrando no sólo que los edificios construidos por la Secretaría en un ambicioso programa de construcción de escuelas y bibliotecas se basaran en la arquitectura virreinal, sino que toda construcción con estos motivos tuviese una exención de impuestos. Según Vasconcelos *“Si no vamos a hacer arte de anticuario tampoco partiremos de la improvisación insana o extravagante; la maraña del pasado contiene hilos sanos donde podemos enraizar el crecimiento; ellos son por ejemplo, determinados aciertos de nuestras herencias nacionales, tales como la arquitectura del tiempo de la Colonia; un estilo macizo y noble en las proporciones y en la estructura, refinado y sutil en la ornamentación, donde parece expresarse lo que quiere ser nuestra propia alma nueva.”*⁶³ En el Departamento de Construcciones de la Secretaría en la época de Vasconcelos trabajaron arquitectos como José Villagrán García, Eduardo Macedo, Vicente Mendiola y Francisco Dávila, oficina de la cual salió por ejemplo el proyecto de la Biblioteca Cervantes (1923) y encargos como la Escuela Benito Juárez (1923) de Carlos Obregón Santacilia quien había realizado con Carlos Tarditi el pabellón neocolonial de México para la Exposición de Río de Janeiro en 1922. El fervor nacionalista caló entre los arquitectos jóvenes, tanto que el propio Obregón Santacilia contó como en esos años: *“nos lanzamos a conocer nuestras casas y nos entregamos a la búsqueda de las tradiciones*

*abandonadas; recuerdo que casi nos obsesionaba el hacer arquitectura tradicional, discutíamos largamente sobre ello, pensábamos que los arquitectos de América teníamos la obligación de buscar para su arquitectura las raíces de la tradición... Trabajamos varios años con ese fin y realizamos algunas obras”.*⁶⁴ Obregón Santacilia diseñó una serie de obras neocoloniales en la década de los 1920s, antes de convertirse en uno de los principales exponentes del Art Déco en México. Aunque en los gobiernos posteriores se introdujo las formas de la arquitectura moderna fundamentalmente para edificios de servicios, se mantuvo para muchas obras con un rol simbólico importante la arquitectura neocolonial.

Pero la arquitectura neocolonial no se restringió al universo de los intelectuales y arquitectos comprometidos con los ideales culturales post-revolucionarios. Mientras el barrio de Chapultepec Heights (1923-1924) ejemplifica la versión comercial de promotores inmobiliarios y de arquitectos como Carlos Greenham (ganador del concurso para la casa modelo de esta urbanización) inspirados en la arquitectura neocolonial norteamericana, en Guadalajara floreció una “escuela regionalista” en un contexto social conservador donde se destacó Luis Barragán.⁶⁵ Las fuentes en las que bebió Barragán fueron las de la arquitectura mediterránea, en particular las del sur de España y el norte de África junto a las ilustraciones del trabajo de Ferdinand Bac, un excéntrico dibujante y arquitecto paisajista francés. En Guadalajara sobreviven muchas de las obras de Barragán caracterizadas por sus potentes volúmenes de escuetos muros de textura rugosa, de pequeñas fuentes, etc. en los que se rinde culto también a la arquitectura popular que tuvo a su vez origen en la arquitectura colonial.

En Argentina la arquitectura neocolonial estuvo ligada a intelectuales de muy distinta formación, como Alejandro Christophersen, conspicuo exponente de la arquitectura académica, quien llegó a escribir “*Ya no nos dejaremos arrastrar a imitaciones ajenas a nuestra idiosincrasia, tendencias reñidas con nuestras tradiciones y hasta con nuestro sentimiento estético... Esos rumbos nuevos deben buscarlos aquellos jóvenes de nuestros talleres de arquitectura..., inspirándose con sinceridad en las tradiciones del país, un arte que les hable de la patria, un arte que recuerde en cada detalle al clima, las costumbres y los materiales del suelo argentino*”,⁶⁶ aunque después llegó a considerar que la arquitectura neocolonial se restringiese a la arquitectura rural.⁶⁷



L. Barragán: Casas en Guadalajara, México.



J. Kronfuss: Fachada Universidad de Córdoba, Argentina.

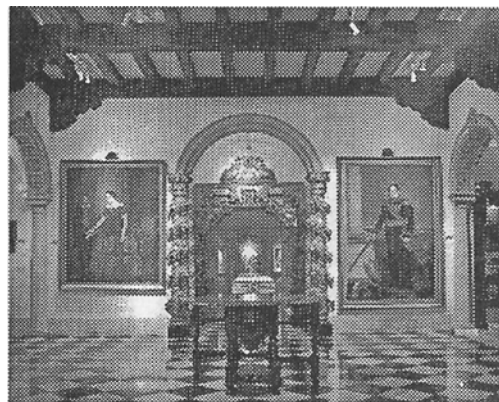
Es importante destacar la contribución del húngaro Juan Kronfuss quien llegó a Buenos Aires en 1910 para radicarse a partir de 1915 e Córdoba; Kronfuss estudió detalladamente numerosos edificios coloniales en Salta, Buenos Aires, Jujuy y Córdoba, publicando en 1920 el libro *Arquitectura Colonial en la Argentina*.⁶⁸ Para Kronfuss *“la Argentina moderna ha perdido el sentido de las formas arquitectónicas antiguas con ello cierta individualidad que caracteriza a toda nación a cada época”*... *“ahora están disueltos todos los estilos: si queréis una paradoja nuestro estilo es la negación de todo estilo; techos planos, con las formas arquitectónicas mezcladas como en un caleidoscopio, sin criterio, sin belleza, no revelándose cultura alguna: síguense únicamente las modas de París o las normas de los americanos del Norte, sin llegar a un entendimiento de la topografía del suelo, de las costumbres de los habitantes, del clima, de las necesidades materiales y del carácter de las personas”*; ⁶⁹ Kronfuss señaló el *“sentimiento de veneración que obliga a cada uno a agradecer el trabajo de nuestros antepasados. Sobre su trabajo y sus resultados basamos nuestra cultura. Es la base de todo desarrollo sano y viril. El respeto a lo que fue, al trabajo realizado por los antepasados.*

No se puede comprar por millones este valor histórico y si un país no lo tiene, es porque no ha tenido historia, y no lograría importarlo de ninguna parte del mundo. Pero si lo tiene, que lo guarde y lo respete como a una joya de las más raras y sanas”.⁷⁰ En su obra arquitectónica la referencia a la arquitectura histórica colonial se hace presente en las arquitecturas neocoloniales de la fachada de la Universidad de Córdoba en las casas del Barrio obrero (Córdoba, 1921-1925, 99 viviendas) la Casa “El Cortijo” (Córdoba, 1930), entre otras obras.

El argentino Martín Noel representa también la combinación de arquitecto –historiador de la época. Como él mismo sostenía: *“el ideal nacionalista, basado en la estrecha relación de la historia y la arquitectura, lejos de conducirnos a un arte localista sin trascendencia, como pudiera temerlos quienes no estén poseídos de la misma fe que nosotros, pueden transformarse por el contrario, como lo sospechó la ley individualista de la teoría hegeliana... en una estética que, atesorando el grado supremo del alma nativa en su expresión más genuina, adquiriera la unidad equilibrada que le hagan comprensible en todos los idiomas del Universo”*,

ideas contenidas en *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana* ⁷¹ que con *Fundamentos para una estética nacional* son a juicio de Ramón Gutiérrez aportes teóricos de importancia, a los que habría que sumar una extensa bibliografía e igualmente un extenso catálogo de proyectos, entre los que sobresale el Pabellón Argentino en la Feria Iberoamericana de Sevilla en 1929. ⁷² Según Amparo Graciani García “la acogida de su credo estético, que ya en 1913 Martín Noel empezó a pregonar, tenía en España y América, donde alcanzó un rápido eco gracias a su militancia en el radicalismo y su extracción social, de modo que a los ojos de otros arquitectos de la época Noel era ya en 1922 una figura clave en la plasmación práctica de la nueva estética nacionalista, cuyas bases estableciera Ricardo Rojas en su obra *Eurindia*. ”⁷³

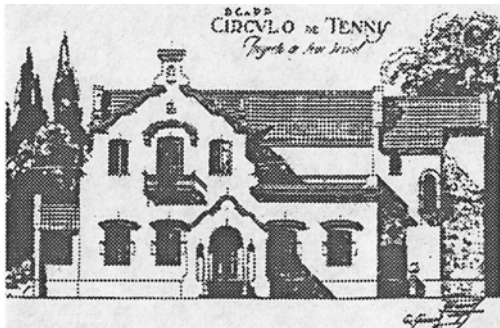
Igualmente hay que destacar a Angel Guido, protagonista del movimiento de Reforma Universitaria en Córdoba en la que estudió ingeniería y arquitectura; su obra teórica está vinculada al pensamiento de Ricardo Rojas al que diseñó y construyó su casa ya mencionada y al pensamiento de teóricos alemanes de la forma como Worringer, Wölfflin y Riegl. En sus textos Guido persiguió “un programa de acción de acuerdo a la posición espiritual y estética en el significado que damos a la búsqueda de una concepción nacionalista” en el cual buscaba “Tratar por todos los medios de reducir la acción de la arquitectura ecléctica cosmopolita en América... Profundizar las formas americanas post y precolombinas en su arquitectura mayor y menor y en su arte decorativo y muy especialmente la arquitectura hispano-americana de los siglos XVI, XVII y XVIII... Depurar y enfocar con mayor precisión la visión actualmente distraída de nuestro paisaje americano... Recoger, luego, valientemente la orientación espiritual y estética más robusta de Europa –en el presente momento la que dimos en llamar la lección de la masa, el plano y la línea- pero a través de aquellas formas nuestras, a través de aquella idiosincrasia plástica cuyo secreto solo los americanos somos capaces de explicar.” ⁷⁴ Autor de distintos ensayos como la Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial o su obra acaso más enjundiosa *Redescubrimiento de América en el Arte*, libro valioso para interpretar los procesos culturales de Hispanoamérica. Guido, también estudió el arte mestizo, tanto en sus ensayos sobre el Aleijadinho como en la influencia indígena en el arte colonial mexicano (que le encomendó el gobierno de México). En el campo de las artes plásticas, Guido realizó un trabajo (aún inédito) sobre el carácter



M. Noel: Casa del arquitecto en Buenos Aires.

nacionalista de la obra pictórica y escultórica del maestro Pedro Nel Gómez, en una extensión de sus preocupaciones intelectuales al desarrollo de las artes contemporáneas en Colombia. Importante también fue su labor en los distintos congresos internacionales de arquitectura así como en su docencia en distintas universidades de América y de Europa. A su trabajo como arquitecto hay que sumarle su labor de urbanista en los planos reguladores de Rosario, Mar del Plata,⁷⁵ Salta, Tucumán, el proyecto de la Ciudad Universitaria de Córdoba.

La lista de arquitectos-teóricos-historiadores en los distintos países latinoamericanos sería bastante extensa, pero se pueden enumerar algunos ya mencionados como Roberto Dávila Carson y Juan Martínez Gutiérrez en Chile; Alberto Muñoz del Campo, Juan Scasso y Julio Villamajó (en algunos proyectos) en Uruguay; Carlos Manuel Moller y Mario Briceño Iragorry en Venezuela; Ricardo Malachowsky, Emilio Harth-Terré y José Alvarez Calderón en Perú; Pedro de Castro en Puerto Rico; José María Barrantes en Costa Rica; etc. Una revisión a los documentos de los Congresos Panamericanos de Arquitectos nos muestran el nivel de aceptación de estas ideas y la voluntad de conciliar espíritu moderno, gusto decorativo e imágenes de identidad. En el Primer Congreso Panamericano de Arquitectos (Montevideo, 1920) se acogió la propuesta del uruguayo Fernando Capurro de instalar una Cátedra de Historia de la Arquitectura en América en cada Facultad del continente, recomendando que se *“desarrolle con especial interés la arquitectura y el arte propio de cada país”*.⁷⁶ En las Conclusiones del IV Congreso Panamericano de Arquitectos se consideró el *“regionalismo de la arquitectura contemporánea”* como la característica principal de *“La orientación espiritual de la arquitectura en América”*, recomendando *“Que se indique a los poderes públicos, la necesidad de crear una Cátedra de Arte Decorativo en los cursos de arquitectura, especialmente destinada al aprovechamiento y estilización de los elementos de la flora y la fauna nacional de modo que puedan concurrir a la individualización de las expresiones arquitectónicas...; Indicar a los poderes públicos la necesidad de incrementar el estudio y la práctica de la arquitectura de carácter nacional, de modo que puedan tornarse aptas para cumplir con sus finalidades sociales modernas...; Que la arquitectura de las escuelas públicas sea inspirada en el sentimiento de tradicionalismo ornamental regional...; Que se formule un voto para que sean creadas, en los cursos de arquitectura, cátedras para el estudio de arte nacional, lo que tendrá*

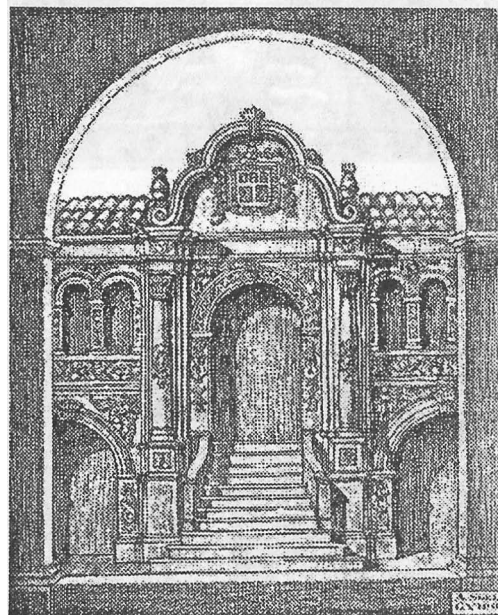


J. Scasso: Círculo de Tennis, Montevideo.

*por objeto coordinar las tendencias y la evolución del arte en cada país...; Que por otra parte, no existe incompatibilidad entre el regionalismo o el tradicionalismo con el espíritu moderno, toda vez que es posible obtener una expresión plástica nacional dentro de las normas y prácticas y orientación común que programas y materias análogos nos imponen.”*⁷⁷

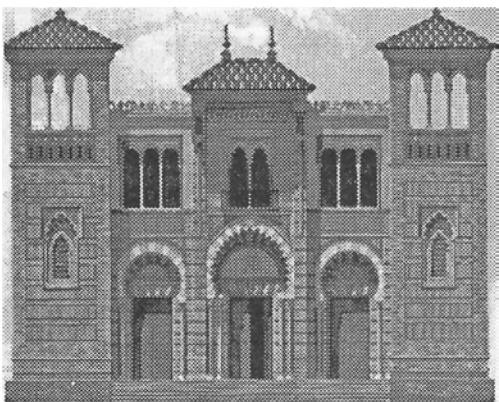
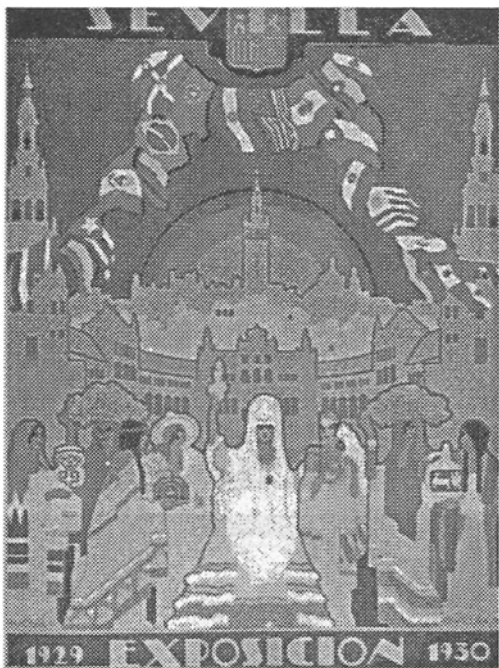
A esto hay que sumar el esfuerzo diplomático “panhispanista” de España por acercarse de nuevo a sus otrora colonias y que culminó con la celebración del “día de la raza”.⁷⁸ Ya en la década de los 1920s el americanismo, la preocupación por el patrimonio local y el filohispanismo van de la mano. Esto es evidente en un artículo de Manuel Castello promoviendo el estudio y conservación de la arquitectura colonial colombiana, publicado en *Cromos*: “Los colombianos que vienen a Europa, debían venir directamente a España. Conocer antes que todo a la madre patria... España que recibe a sus hijos con los brazos abiertos... Venir a España a admirar su antigua grandeza y convencernos que ninguna otra nación europea hubiera podido ser la descubridora de América, ni hubiera podido formar un continente a su imagen y semejanza... Es ya tiempo de que nuestros gobernantes se den cuenta, y se ocupen, de estas obras de arte... que los señores de la Academia de Historia nos digan quienes fueron los artistas que tallaron esas maravillas que existen en las iglesias... ¿Porqué no lanzamos una ley declarando monumentos nacionales a tantas iglesias que encierran... tantos y tan artísticos tesoros? Aprendamos a conocer y amar nuestras riquezas artísticas... y daremos un paso gigantesco en nuestra cultura artística tan abandonada entre muchos de nosotros.”⁷⁹

Como parte de esta política fue la planificación en 1909 de una *Exposición Iberoamericana* en Sevilla, la cual sólo vino a realizarse en 1929, convirtiéndose en un mostrario de las distintas arquitecturas neocoloniales practicadas en los países hispanoamericanos y Estados Unidos. En el Reglamento de la Exposición aprobado en 1928, se planteó el carácter de la Exposición Iberoamericana, referida fundamentalmente al Arte, la Historia y la Cultura, y no a los aspectos industriales y comerciales como era lo frecuente en este tipo de eventos: “Es uno de los fines del Certamen la representación histórica basada en las más claras fuentes del verismo de la gesta gloriosa del descubrimiento y colonización de América con documentos auténticos, representaciones escenográficas de los momentos más culminantes en la obra y colonización española allende el Atlántico,



M. Noel: Dibujo de San Francisco en Lima, Perú.

A. Guido: Dibujo de arquitectura colonial en Arequipa, Perú.

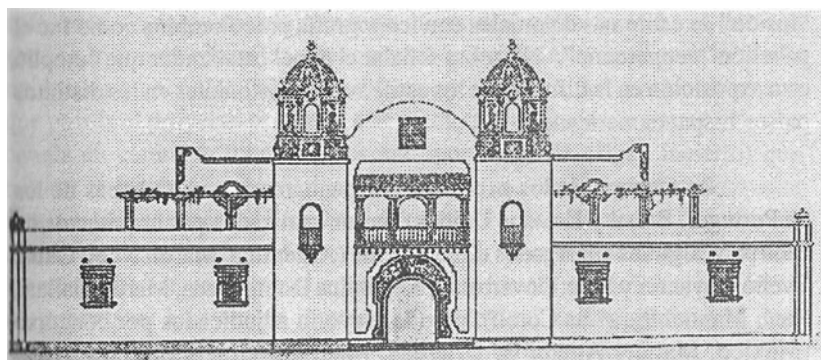


Afiche Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929.
 Aníbal González: Pabellón neomudejar en la Exposición
 Iberoamericana de Sevilla, 1929.

trabajos cartográficos demostrativos de los avances de la civilización hispánica en América y una Exposición de la Sevilla antigua que ha de reflejar las influencias de distintas civilizaciones y ha de poner de manifiesto la importancia que la Ciudad tuvo en la historia de los pueblos americanos".⁸⁰

La declaración del ministro de Colombia en España por esa época Don Jorge Vélez, es un verdadero testimonio del espíritu hispanófilo que vivía Colombia (y en general América Latina) y que testimoniaba este evento: *"Con solemnidad internacional, verdaderamente fastuosa, se inauguró en la fecha fijada -9 de mayo-, la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Esta exposición ha adquirido la categoría de acontecimiento magno y de gloriosa efeméride en la vida de España y de sus hijas, las naciones centro y suramericanas. Desde Méjico hasta el Estrecho de Magallanes, bordeando luego el continente sobre los mares de las repúblicas australes hasta abarcar Venezuela y el archipiélago antillano del mar Caribe, la voz de España "progenitora de naciones", fue escuchada con ánimo atento y entusiasmo filial. Y entonces se destacó más esta verdad histórica, aquilatada por el curso de los siglos: España y los pueblos de sus antiguos dominios son un conjunto homogéneo, identificado en el mismo "idearium", con las mismas aspiraciones y sustentado sobre los dos pilares fundamentales de la raza: la sangre y el idioma. Espiritualmente, intelectualmente, a pesar de la acción penetrante de la cultura americana, el sol de España no declina en los horizontes de las naciones iberoamericanas. Se conserva en el zenit, pleno y radiante, y desde allí ilumina y señala los caminos de España en el pasado, en el presente y en el porvenir... La Exposición de Sevilla es el más bello e ingente esfuerzo de una España que va también en la vanguardia del actual movimiento del mundo."*⁸¹

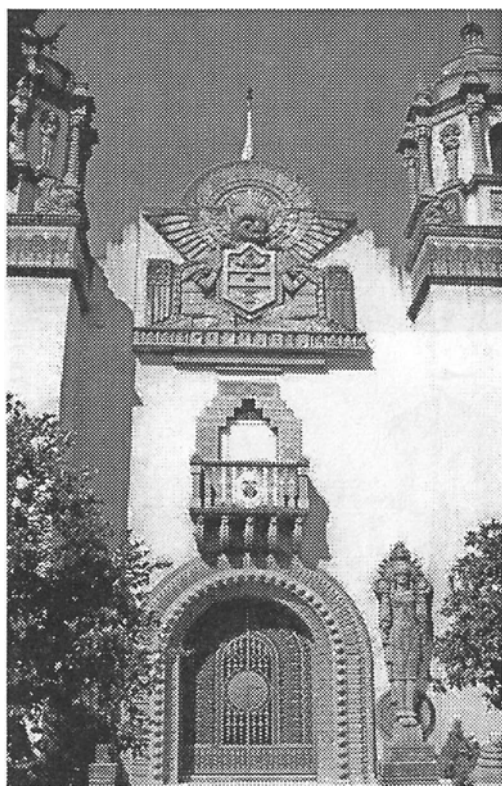
El diseño del área para la exposición fue encargado en 1911 al paisajista francés Claude Nicolas Forestier, mientras el arquitecto español Aníbal González, exponente del regionalismo arquitectónico andaluz,⁸ asumió la dirección arquitectónica del proyecto entre 1911 y 1927 diseñando algunos de los edificios centrales así como la plaza de honor. La exposición incluyó 117 edificios de los cuales se conservan la mayoría de los pabellones hispanoamericanos, en el paseo de las Delicias y la Plaza de España. La exposición, nacida según Víctor Pérez Escolano *"de la profunda fuerza"*



Plano Urbano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929.

J. Granados de La Vega: Proyecto del Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Fachada principal, 1928.

de la nostalgia” e inaugurada el 9 de mayo de 1929 “superando una larg vicisitud de veinte años”, con “exhibiciones de carácter retrospectivo’ del arte español, y con una arquitectura donde se ha incorporado de form decidida las artes aplicadas de carácter tradicional como azulejos, herrajes carpintería, etc.,⁸³ pretendió ser una muestra de regionalismos nacionalismos españoles e iberoamericanos “puesto que era deseo de lo organizadores del Certamen que los pabellones se inspiraran en los estilo históricos de cada país o región”.⁸⁴



Rómulo Rozo: Intervención en el Pabellón de Colombia, Feria Iberoamericana de Sevilla, 1929. Detalle Fachada Principal.

Esta exposición y sus preparativos sirvieron para reconocer l pertinencia de la investigación del pasado arquitectónico hispanoamericano En 1930 se inauguró en Sevilla una Cátedra sobre el tema, dictada po Martín Noel (quien no sólo diseñó el pabellón de Argentina sino que ya e 1922 había recibido el Premio de la Raza, otorgado por la Real Academi de Bellas Artes de San Fernando, por su trabajo “*Contribución a la Histori de la Arquitectura Hispanoamericana*”), quien propuso su transformació en el Laboratorio de Arte Americano en la Facultad de Filosofía y Letra de la Universidad de Sevilla, espacio donde se desarrolló posteriormente e trabajo de investigadores como Diego Angulo y Marco Dorta, ta fundamentales en la comprensión del arte y la arquitectur hispanoamericana.

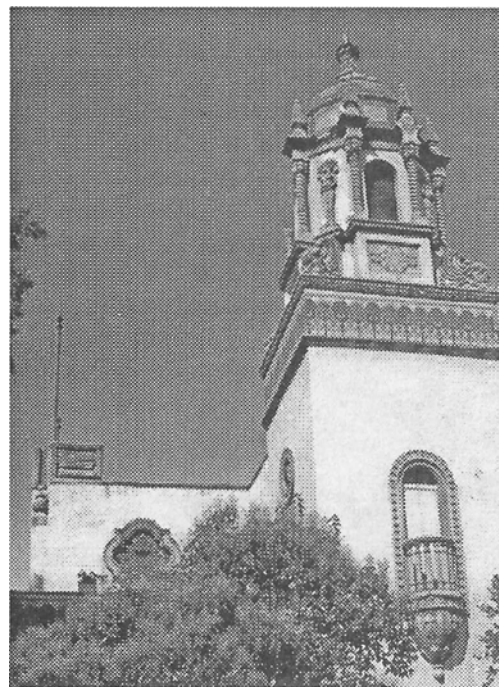
Prevaleció en la exposición la arquitectura neocolonial en lo pabellones de los países americanos (incluyendo Estados Unidos), con salv tres excepciones neoindigenistas (México, Guatemala y Colombia, aunqu este último pabellón fue inicialmente una variante neocolonial modificad al final con un programa iconográfico neoindigenista) y una curios “fusión” de estilemas coloniales con iconografía precolombina como fué e pabellón “neoperuano”. No sobra señalar el papel catalizador que cumplió esta exposición en la difusión de los estilemas neocoloniales en los distintos países hispanoamericanos.

La mayoría de los pabellones hispanoamericanos (además de los de Portugal, Brasil y Estados Unidos) fueron realizados por arquitectos de cada país, algunos encargados directamente (Argentina, Martín Noel; Cuba, Evelio Govantes y Félix Covarrocas; República Dominicana, Martín Gallart; Perú, Manuel Piqueras Cotoí), pero la mayoría adjudicados por concurso (México, Manuel Amábilis; Uruguay, Mauricio Cravotto; Chile, Juan

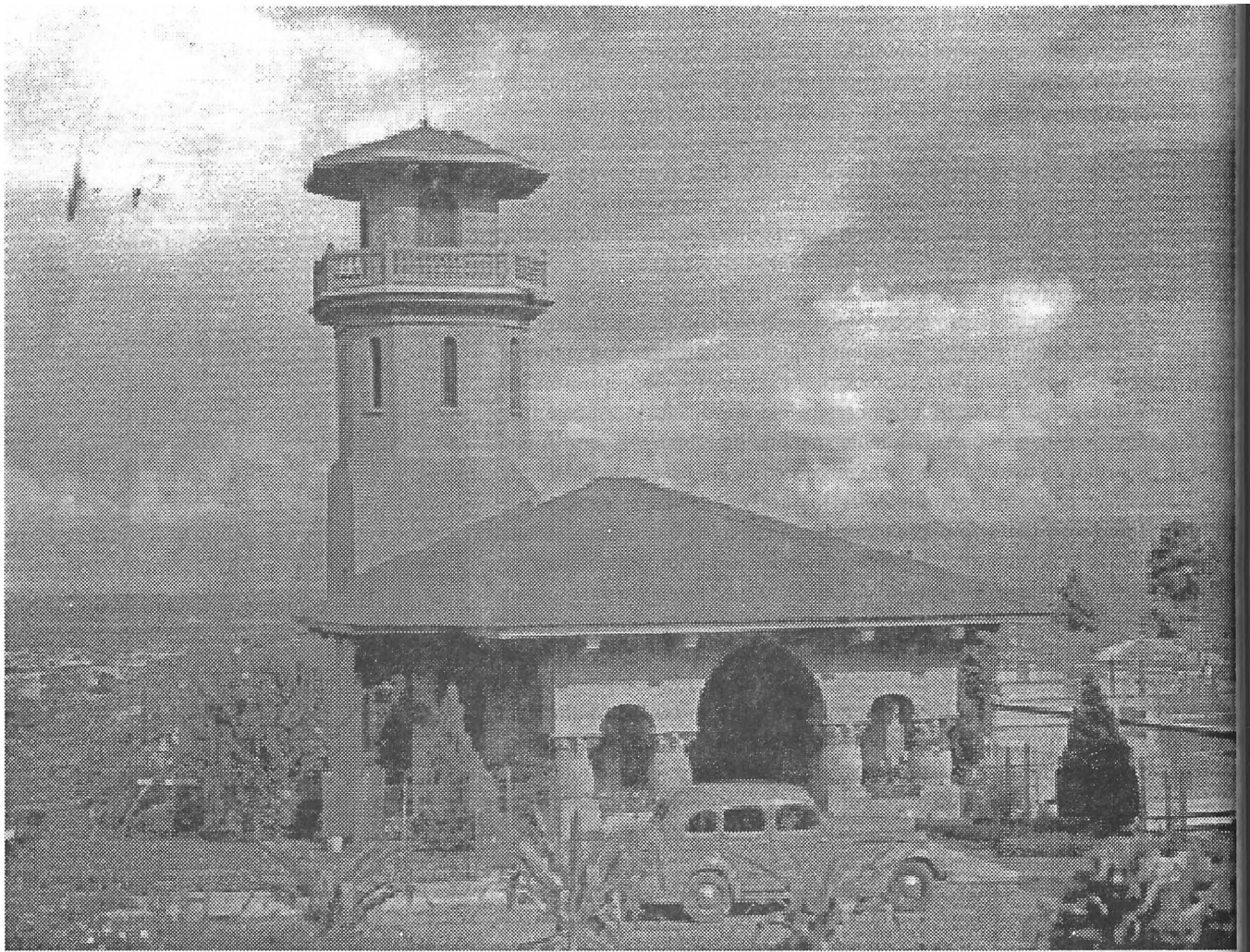
Martínez Gutiérrez; Venezuela, Germán de la Falla). El Pabellón colombiano, en cambio, fue encargado para su realización al Gabinete Técnico del Comité Ejecutivo de la Hispalense que a su vez delegó el proyecto arquitectónico en el arquitecto sevillano José Granados de La Vega. El diseño del arquitecto español contempló un edificio organizado alrededor de un patio cubierto, una fachada principal jerarquizada con un acceso flanqueado por un par de torres a las que se articulaba un volumen más bajo; el eje principal remataba en un la parte posterior en un volumen emicilíndrico, a la manera de ábside entre dos semitorres. Un planteamiento tan confuso llevó a una solución compositiva más que torpe y el resultado final fué algo muy próximo a la insólita imagen de una iglesia católica inserta en un atrio de planta cuadrada.

A pesar de que el proyecto estaba avanzado en su construcción en 1928 se designó al escultor boyacense (por ese entonces radicado en París) Rómulo Rozo para su ornamentación, el cual redefinió completamente el trabajo iconográfico del edificio, encargándose del diseño y dirección de los acabados, ejecutando personalmente muchos de ellos. Aunque Jorge Ricardo Bejarano en una crónica sobre el trabajo de Rozo en este Pabellón, señaló como el escultor enfrentó un edificio que “*encontró ya levantado y en posibilidad de adaptarlo a su manera*”, lo cierto es que a pesar de no poder modificar la volumetría, el carácter del edificio cambió notablemente, eliminando el carácter españolizante del edificio a través de la sustitución del repertorio formal por un amplio espectro de formas de inspiración indigenista.

Aunque la intervención de Rozo en el edificio no fué totalmente coherente, ni en contenido temático, ni en desarrollo formal, el edificio ganó en términos generales. Rozo marcó las aristas exteriores, produciendo un énfasis en el valor del plano diferenciado en vez del sentido de masas que poseía el proyecto original; este efecto fué conseguido a través de una cornisa en cerámica (con motivos antropomorfos de origen incierto) que recorre el borde superior del primer piso y con las *Serpientes Sagradas* (París, 1928) que marcan las aristas del segundo. Los elementos decorativos derivados de la iconografía precolombina y las estilizaciones *art déco*, hicieron que ese proyecto se apartara de las formas neocoloniales y fuese un importante hito en los intentos de un revival neoindigenista, el cual influyó en algunos otros ejemplos en la arquitectura colombiana.



Rómulo Rozo: Intervención en el pabellón de Colombia en Sevilla, 1929.

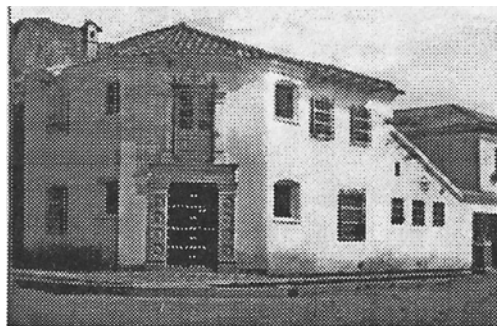


Bunker y Moore: Edificio para el Acueducto Municipal, Cali, 1920. (Foto Alberto Lenis)

2. La arquitectura neocolonial en Cali.

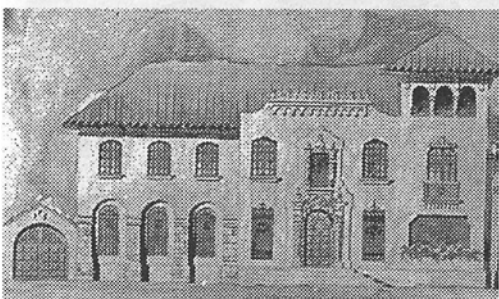
Las revistas nacionales contribuyeron positivamente en la difusión del ideario nacionalista y de las formas de la arquitectura neocolonial. Mientras *Anales de Ingeniería* publicaba los trabajos de Cristóbal Bernal y Dario Roza sobre la arquitectura colonial de Bogotá y Tunja, la discusión sobre el nacionalismo en la cultura ocupó ampliamente las páginas de la *Revista Universidad* (1921-1922 primera época; 1927-1929, segunda época) órgano de la Asociación Nacional de Estudiantes y dirigida por Germán Arciniegas, ya desde entonces un conspicuo americanista y arquitecto aficionado en su propia casa neocolonial en Chapinero la cual diseñó inspirado en las formas de la arquitectura colonial española, la cual fué publicada en la revista *Cromos*.

Aunque *Cromos* no poseía el carácter especializado de *Anales de Ingeniería* ni el carácter intelectual de *Universidad*, a través de editoriales y de la publicación de los ejemplos de arquitectura neocolonial construidos en Bogotá y Barranquilla, contribuyó ampliamente a la difusión de su ideario y formas. *Cromos* hizo eco de las ideas nacionalistas que dominaban en los círculos intelectuales colombianos. En 1928, por ejemplo, uno de sus editoriales consideraba la falta de nacionalismo, como uno de los grandes *Problemas Nacionales*: “Si el patriotismo colombiano se propusiera agotar los temas que sugiere la encuesta de “Universidad” sobre el momento actual del país, no cabrían en un libro todos los estudios que espontáneamente se ofrecen a la pluma... En este centro de todas las libertades, trasunto y espejo de la democracia, a pesar de las conquistas de que nos ufamamos, en lo material, espiritual y moral, no se ha podido aclimatar el sentido de la ponderación, tan necesario a los hombres y a los pueblos. No discernimos, todo lo imitamos, vivimos al día y nuestras fábricas de adelanto y progreso son castillos que cualquier viento derriba... Pueblo de ilusos, pueblo de niños, que ayer se sacrificó por la independencia política y hoy se entrega a la más humillante de las esclavitudes, vendiendo por oro, a plazo más o menos largo, su libertad a la codicia extranjera... Por lo visto... (el)... alarmante declive de las nacionalidades es y ha sido un mal común. La nuestra, en este punto, va



El Monumento de nuestra arquitectura colonial. Don Germán Arciniegas, cuando llegó siempre a sus tierras habituales, ha trabajado como arquitecto de esta casa de tipo neocolonial, construida en el barrio de Teusaquillo.

Germán Arciniegas: Casa del autor en Teusaquillo. Publicada en *Cromos*



Casas neocoloniales en Bogotá, publicadas en Cromos. Manrique Martín, Proyecto de casa en la Av. Caracas, Bogotá.

a la zaga de todas, sin que hasta ahora, que sepamos, plumas expertas hayan dado la voz de alerta e indicado los remedios para extirparlo. Esto vale más que todo cuanto en otro respecto hagamos para servir al país, porque el problema que entraña tiene hondo sentido patriótico, toda vez que se trata nada menos que de educar a los pueblos para valerse por sí y echar adelante por caminos que ellos mismos se abran hacia venturas metas. Por un contrasentido etnográfico, que tiene sus raíces en nuestra idiosincrasia racial, en materia de emancipación sólo nos hemos preocupado por cultivar la gratitud a los libertadores..., por lo que a lo político se refiere. Pero de la emancipación espiritual, que vale más que la otra, y que aquellos mal podrían realizarla, por ser empresa de pueblos adultos, muy pocos se han dado cuenta, y por eso vivimos como en el aire, a merced de los extraños. Todo lo importamos o lo imitamos mal, a tal extremo que ya sólo contamos como propio y bueno con el terreno que pisamos...”¹

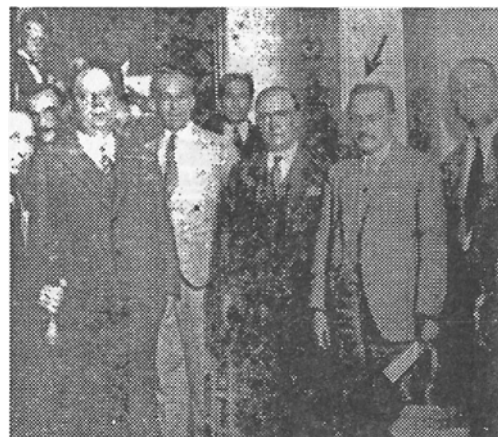
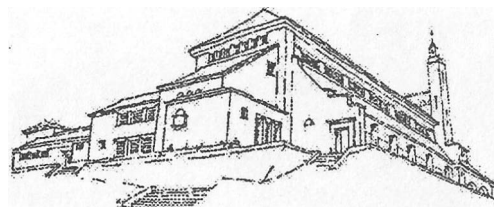
Por otra parte, en las páginas de la misma *Cromos* fué frecuente encontrar, en los años 1920s y 1930s, imágenes no sólo de las casas de artistas de Hollywood, ilustraciones sobre el arte y la arquitectura colonial neogranadina, sino también de las nuevas urbanizaciones colombianas como El Prado en Barranquilla, La Merced, Santa Teresita, Chapinero, etc. en Bogotá y fotografías de muchas de las residencias construidas, en buen número proyectos neocoloniales, como los diseñados en Bogotá por firmas como la de Manrique Martín.

Uno de los mayores difusores de las ideas nacionalistas en la arquitectura colombiana fue José María González Concha, autor del proyecto neocolonial para la Iglesia principal de Buenaventura (1941).² A través de varios artículos y de proyectos de obra nueva y de polémicas restauraciones, (como las de la recoleta de San Diego en Bogotá y el Convento de la Popa en Cartagena, donde el acento neocolonial incluso distorsionó el “documento” arquitectónico como lo entiende la técnica de la restauración) se mostró como un nacionalista radical, sosteniendo que “*Si seguimos copiando malamente el arte europeo, jamás llegaremos a hacer obra artística; pero si en cambio dejamos hablar a nuestro corazón, ayudado por los conocimientos técnicos que hayamos adquirido, haremos obra estable y nuestra.*”³

Una tarea análoga fue la emprendida por el pintor y arquitecto y restaurador aficionado Luis Alberto Acuña, uno de los más conocidos exponentes del grupo de artistas nacionalistas conocido como los *bachúes*, quien residió en Cali en varias y muy largas temporadas, ejerciendo enorme influencia. Incansable propulsor del nacionalismo en las distintas artes, el maestro Acuña difundió sus ideas a través de la prensa local. Un texto publicado en 1935 en la página editorial del periódico *Relator* ejemplifica sus ideas: *“Todas las razas fuertes y todos los pueblos grandes de la tierra hicieron arte y a que su arte fue lógicamente igual a ellos mismos porque tradujo fielmente su idiosincrasia y el medio ambiente en el cual germinó y dio sus frutos... Fuimos hasta hoy plagiarios, mistificadores y divulgadores de otras culturas... el desprecio de lo propio ,y terrígeno y el desmedido amor a lo extraño e importado son en gran modo lo causante de esta penuria de la personalidad.”* ⁴

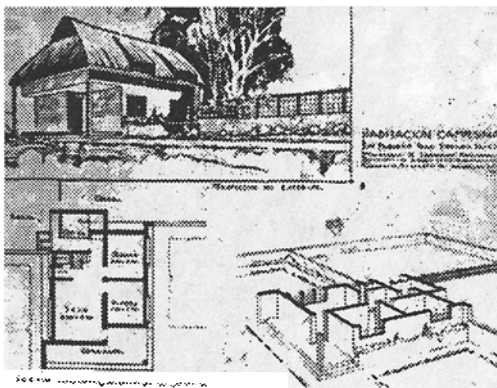
Igualmente influyente en los medios intelectuales colombianos fue la presencia de intelectuales extranjeros como Pedro Prado Calvo y José Vasconcelos. Prado, coleccionista de arte colonial, escritor y arquitecto chileno, figura central del Grupo de los Diez (conformado por arquitectos, compositores, pintores, escultores y escritores nacionalistas chilenos) fue embajador de Chile en Bogotá entre 1927 y 1929, donde no sólo inició su importante colección de arte americano (bargueños, imaginería, pintura, cerámica y artesanías) sino que influyó notablemente en el medio artístico e intelectual bogotano. La visita de Vasconcelos a Colombia, y en particular a Cali y ciudades vecinas (donde dictó una serie de conferencias) en 1930 poco antes del ascenso a la presidencia de la república de Enrique Olaya Herrera, contribuyó notablemente a la difusión de sus ideas sobre unas políticas educativas que contemplasen un nacionalismo cultural. El plan de modernización de la nación por los gobiernos liberales en la década de los 1930s llevó, junto a la adopción de modelos pedagógicos como los de Montessori, Fröebel o Decroly, a un programa de nuevas construcciones escolares que acusaban los modernos requerimientos pedagógico, pero que tenía como referencia el programa de construcciones escolares adelantado en México bajo la dirección de Vasconcelos.

El nombramiento de Luis López de Mesa en el Ministerio de Educación Nacional en el gobierno de Alfonso López Pumarejo (1934) fue en este sentido muy importante.



J.M. Gonzalez Concha: Iglesia de Buenaventura, 1941
José Vasconcelos en su visita al Valle del Cauca. Foto publicada en el Correo del Cauca, 1930.

Perteneciente a la “generación del Centenario” (como la llamó Agustín Nieto Caballero), en una conferencia en la Sorbona (1926) López de Mesa caracterizó esta generación no sólo por su participación activa en la celebración del Centenario de la Independencia y en la discusión sobre la temática del carácter nacional promovida por este hecho, sino por su reacción frente a un pasado de cruentas guerras civiles y por la segregación de Panamá tras la intervención norteamericana, lo que se tradujo en una actitud pacifista por un lado y en una nacionalista, por el otro, contraria a toda intervención e injerencia extranjera.⁵ López de Mesa idealizó el campo colombiano, el que creyó escenario clave para el desarrollo de una cultura nacional vital. En su ensayo *Civilización Contemporánea* (1926), señaló como “*el campo constituye el medio más eficaz, tal vez, de inspiración en religión y en filosofía, en amor y en arte*”,⁶ lo que explica en buena medida su política de construcción una “cultura aldeana”, no sólo a través de la creación de la Biblioteca de la Cultura Aldeana a través de la cual pretendía llevar la ciencia y la cultura a todos los rincones del país, sino también en la concepción integral de intervención cultural en el campo que no sólo contemplaba una mejor preparación de los maestros, sino su vinculación al mejoramiento de las condiciones de vida de los campesinos en general, en aspectos como vivienda, comida, aseo, etc. El Ministerio de Educación a su cargo no sólo diseñó escuelas, sino modelos de casas campesinas que podrían considerarse “vernáculos” en la medida que contemplaban para su ejecución formas inspiradas en la arquitectura tradicional, considerando recursos y técnicas constructivas locales.



G. Restrepo: Casa Campesina, diseñada para el Ministerio de Educación Nacional. Luis López de Mesa, ministro. 1934.

Este tipo de construcciones “neovernáculos”, así como las construcciones escolares mexicanas del período de Vasconcelos, en buena medida pueden considerarse precedentes importantes de un muy buen número de construcciones neocoloniales para escuelas realizadas por el Ministerio de Obras Públicas a pesar del interés oficial, en los gobiernos liberales, en la modernización de los escenarios institucionales. Aunque la Dirección de Edificios Nacionales del Ministerio de Obras Públicas elaboró una serie de Normas para la Construcción de Escuelas,⁷ con la asesoría de los pedagogos del Ministerio de Educación Nacional, en las que se incorporaban las especificaciones modernas para este tipo de edificaciones del Manual de Neufert recién introducido en Colombia, estas recomendaciones solían restringirse a los aspectos dimensionales, recurriendo frecuentemente a formas que podríamos considera

neocoloniales. Un buen número de estos proyectos se caracteriza por “arcadas de medio punto, columnas tumbadas o hinchadas en el centro del fuste, tejados de barro a la vista, balcones y barandales de madera, contrafuertes marcando los accesos y áticos polilobulares o mixtilíneos” como ha descrito Carlos Niño en su trabajo sobre la arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.⁸ El modelo neocolonial fue asumido en muchas construcciones modestas para la educación primaria oficial distribuidas por todo el territorio nacional, las cuales todavía sobreviven, y entre las que se destacan las realizadas entre 1936 y 1939 por Gerardo Posada, uno de los más importantes exponentes de la arquitectura neocolonial en Cali. Estos edificios se caracterizaron por accesos con arcos, cubiertas de teja, muros a la manera de espadaña polilobulada o mixtilínea en los que se encuentra la entrada principal, los cuales fueron construidos no sólo por el Ministerio sino por distintas Administraciones Municipales y Departamentales. Junto a los edificios específicamente educativos el programa de obras para la educación contempló las Colonias Vacacionales con el fin de garantizar vacaciones formativas en los jóvenes.⁹ La casi totalidad de la arquitectura para estos edificios turísticos fue neocolonial (una de ellas diseñada para Jamundí en 1938) explotando su veta carácter pintoresca y la facilidad constructiva por su adecuación a las técnicas edificatorias más comunes en el país.

La arquitectura neocolonial se convirtió así en una alternativa a la arquitectura moderna practicada por los arquitectos del Ministerio de Obras Públicas y en muchas ocasiones fué la única opción posible dadas las circunstancias de su localización o la dificultad de consecución de materiales como hierro en suficiente cantidad en la época de la Segunda Guerra Mundial. Estas fueron las razones para la adopción de formas neocoloniales en el proyecto del *Hospital de Florencia* (1943) del arquitecto caleño Alfonso Caycedo Herrera, un diseñador comprometido radicalmente con la arquitectura moderna. El edificio acusa una serie de formas neocoloniales como los corredores abiertos con arcos de medio punto rematados en el extremo con contrafuertes, un torreón con balcón y grandes tejados de ladrillo, formas adoptadas por la facilidad de construcción en un sitio alejado de las principales ciudades donde los materiales y las formas constructivas modernas tenían ya amplio desarrollo. Caycedo Herrera igualmente asumió formas similares para una serie de construcciones para pequeños aeropuertos en los territorios nacionales, construidos en la década de 1940s, donde el transporte de materiales industriales era casi imposible.



A. Caycedo Herrera: Hospital en Florencia, Caquetá, 1943



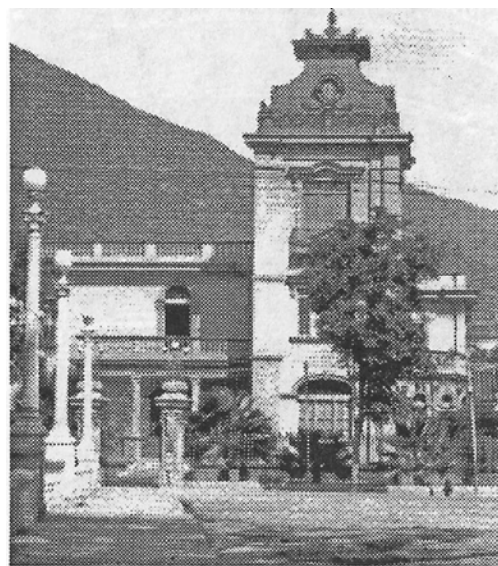
Barrio Granada Cali, 1929. (Foto Archivo Alberto Lenis).

2.1 La arquitectura neocolonial y los nuevos barrios residenciales.

Aunque se construyeron varios edificios neocoloniales en el antiguo centro de la ciudad (Banco de la Republica, Edificio de Coltabaco, Banco Antioqueño Alemán, Hotel La Merced), la mayor parte de esta arquitectura se ubicó en los nuevos “barrios residenciales” por fuera del tejido urbano tradicional. De hecho la arquitectura residencial neocolonial más característica estuvo íntimamente ligada a una forma urbana distinta a la de la herencia colonial hispánica de manzanas totalmente ocupadas, de paramentos continuos y calles más o menos rectas. Los nuevos barrios residenciales se caracterizaron por seguir en el trazado de sus vías más o menos los caprichos de la geografía existente, por enmarcar las calles con vegetación, por la introducción de antejardines y por carecer de un paramento continuo.

El antecedente de este tipo de urbanismo fue el suburbio resultante de la ocupación con las mansiones de los más prósperos comerciantes de la ciudad y por fuera del perímetro urbano, de las suaves colinas de la margen izquierda del río Cali, sector que después fue parte del barrio Granada hacia 1920.¹⁰ Las villas o quintas rodeadas de amplios jardines se dispusieron irregularmente sobre un trazado vial bastante precario que se articulaba al camino que de Cali conducía a Yumbo. Estas construcciones obedecieron en sus formas a la arquitectura “republicana”, una imprecisa caracterización que cubre el amplio espectro del eclecticismismo europeo, y que se manifestó desde construcciones neoclásicas relativamente estrictas, pasando por distintas formas exóticas, hasta un pintoresquismo lujoso trasplantado de las construcciones campestres europeas (*cottages*).

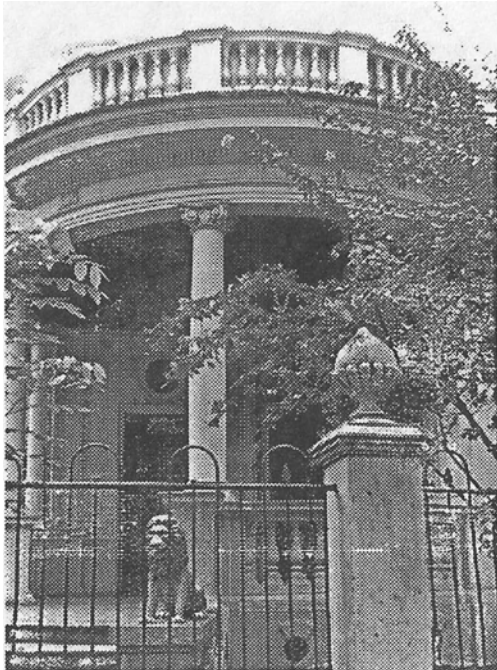
El aspecto urbano más relevante introducido por la arquitectura republicana fue el culto a la naturaleza, que llevó a un encuentro de la ciudad con el paisaje de nuevo tipo.¹¹ A pesar de la exuberancia del paisaje natural americano no existió durante el período colonial ni en los primeros años del siglo XIX un cultivo artístico ni social del mismo. La extensión de la ciudad “al otro lado del río”, con la construcción de villas en las colinas de Granada y la apertura del Paseo Bolívar -que transforma el río



Borrero y Ospina: Casa Otero, Barrio Granada, Cali, ca. 1925

Cali en parte fundamental del paisaje urbano- como la transformación de la colonial Plaza de la Constitución en un parque “a la inglesa” con retreta y rejas, mostrarán en Cali el cambio de actitud. Este descubrimiento del paisaje natural se hizo artificialmente, con “lentes prestados” por un tardío romanticismo.

La naturaleza fué exaltada por propios y extraños como Alfonso María de Avila quien escribió en la revista *Cromos*: “ *Cali es entre las ciudades de Colombia la que presenta una topografía más tropical. Todo en contorno de esta ciudad es un valle de una exuberancia vegetal fantástica. Una que otra leve colina, a veces interrumpe la planicie nivelada por el topógrafo universal. El agua se enreda en hilos delgados y gruesos al pie de los árboles robustos y de las hierbas abundantes...* ”.¹² Años después, esta época fué rememorada con nostalgia por el editorialista de Relator, resaltando las particularidades geográficas como un atractivo de primer orden: “*Recordar que el mayor empuje del progreso y de cosmopolitismo de Cali, lo que la convirtió desde 1922 hasta 1928 en la verdadera urbe del occidente, fueron las atracciones que entonces brindaba a los turistas y visitantes: las atracciones naturales de su río, su clima, su paisaje; las atracciones de sus calles pavimentadas y limpias, de sus edificios, -entonces vivíamos el vértigo de la edificación- de sus paseos, etc., y, principalmente, la atracción irresistible y embrujadora del espíritu libre y jocundo de nuestro pueblo, espíritu de ciudad porteña abierta a todos los horizontes, tendida a todos los caminos como una hembra coqueta con los brazos abiertos al viandante.*”¹³



Casa de “los leones”, Barrio Granada, Cali, ca. 1925.

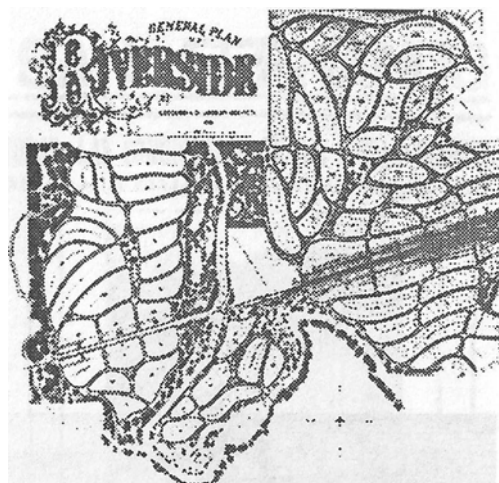
La promoción de “ambientes pintorescos” en la ciudad fue una tarea central de la Junta de Ornato y Mejoras Públicas, organismo que tuvo la mayor parte de las iniciativas en la construcción del nuevo paisaje urbano. El nombre inicial ilustra ampliamente el sentido de su trabajo como fue el de proponer obras de mejoramiento y de ornato como la iluminación y arborización de las calles, la construcción de parques y avenidas, etc.

A pesar de muchas veces sorprendente y kitsch exotismo que se desplegó ampliamente en las villas suburbanas con decoraciones tan estrafalarias como leones, cabezas de legionarios romanos, etc., las formas eclécticas fueron domesticadas en función del sitio en que se alojaron.

No sólo los antejardines y las avenidas, y en general la geografía a la que tuvieron que consultar en la implantación, contribuyeron a esta tarea, sino que el principio de confort hizo que en Cali se hiciese uso extensivo de ventanas de persianas, cancelos llenos de calados, generosos balcones, corredores, y protectoras galerías frente a las inclemencias del sol. Las formas de las arquitecturas europeas no sólo se tropicalizaron en buena medida, sino que su estética fué además digerida e incorporada a la cultura constructiva popular.

Según Lewis Mumford la construcción de villas suburbanas con amplísimas zonas de jardines fue la materialización del deseo de encontrar un retiro romántico por parte de las clases medias del siglo XIX: *“el deseo de vivir en los suburbios quizá tuvo origen directo en los lugares de veraneo... Se necesitaba una forma permanente para asegurar ese éxodo: la respuesta fue el suburbio romántico de la clase media”*.¹⁴ En este tipo de arquitectura se realizó la experimentación de una nueva arquitectura doméstica pues allí en su pintoresquismo aparecen tempranamente muchas de las características de la arquitectura moderna como la irregularidad de la planta, la distribución fuera de ritmo de las ventanas, las plantas asimétricas, los volúmenes diferenciados y la construcción exenta. Aunque ha sido considerada desdeñosamente por algunos autores (que participan de la estética austera de la arquitectura del movimiento moderno) como la “época boba” de la arquitectura colombiana, la arquitectura habitacional republicana no puede ser considerada como un tipo menor, sino que como Peter Collins ha señalado, la villa suburbana *“debe considerarse como paradigma de toda la época moderna”*.¹⁵

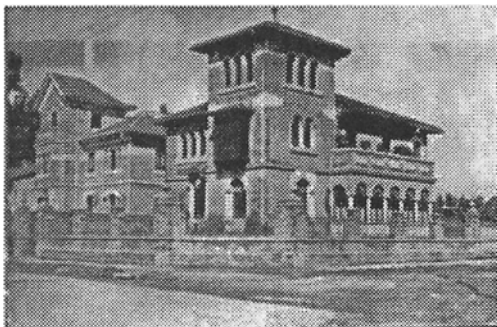
Estas villas suburbanas son el más claro precedente de la arquitectura y el urbanismo neocolonial desplegados en los más característicos *barrios residenciales* de Cali: San Fernando (1928), El Peñón (1930), Centenario (1936), Juanambú (1937),¹⁶ Versalles (1935), Santa Teresita (1944) y Santa Rita (1945). Todos estos barrios se levantaron relativamente alejados del casco tradicional y obedecieron fundamentalmente a la adaptación del suburbio norteamericano y al ideal de la Ciudad Jardín inglesa de finales del siglo XIX, nacida no sólo como retiro romántico, sino también como respuesta al reclamo de mejores condiciones de vida para poblaciones de la revolución industrial.



F. L. Olmsted: Riverside, Illinois, 1869.

A.J. Davis: Llewellyn Park, Orange (New Jersey), 1853.

El “culto a la naturaleza” y la aspiración de crear en ella una “nueva comunidad de sujetos” presente en la cultura literaria del “American Renaissance” de Emerson, Thoreau, Whitman, Melville, está asociado intensamente en los aspectos programáticos de la obra de Andrew Jackson Downing, tendientes a establecer un equilibrio ideal entre ciudad y campo, integrando orgánicamente la obra humana en la naturaleza. Este antecedente se concreta en el proyecto del complejo residencial pintoresquista de *Llewelly Park* en Orange (New Jersey, 1853) de Alexander Jackson Davis, una romántica barriada de cottages en medio del verde.¹⁷ En 1869 Fredrick Law Olmsted diseñó con Calvert Vaux *Riverside* cerca de Chicago, prácticamente el primer suburbio para las clases medias en los Estados Unidos, el cual se convertiría en un modelo de asentamiento satélite residencial, conectado a través del ferrocarril con el centro de Chicago. El proyecto se caracterizó por un trazado “sinuoso” y la incorporación de zonas verdes como valor fundamental, el cual sería una referencia fundamental en la formulación de la noción de ciudad jardín del inglés Ebenezer Howard. La obra de Olmsted fue amplísima, con numerosos y muy destacados trabajos en toda la geografía norteamericana como el Central Park de Nueva York y la Universidad de Stanford en California.



Casa publicada en Cromos.

Durante el último tercio del siglo XIX se promovió en Norteamérica la vivienda campestre como una operación inmobiliaria complementaria asociada a las distintas empresas ferroviarias. Ejemplo de este fenómeno es el citado por Burchard y Busch-Brown cuando “*el ferrocarril de Marietta publicó un folleto en Cincinnati, en 1874, en el que invitaba a los hombres de negocios a comprar casas grandes, cómodas, situadas en comunidades semejantes a parques*”.¹⁸ El suburbio y un rápido transporte habían sido considerados como la mejor manera de solucionar los problemas de congestión de las ciudades americanas en el libro de Adna F. Weber, *The Growth of Cities in the Nineteenth Century* (1899).¹⁹ Entre 1913 y 1930 surgieron muchos de los más famosos suburbios elegantes norteamericanos como Shaker Heights, Lake Forest, Main Line, Glen Head, Chestnut Hill, Tuxedo, Grosse Pointe, Coral Gables, Palm Beach ó Boca Ratón. Estos conjuntos de serpenteantes avenidas bordeadas de árboles eran fundamentalmente costosos dormitorios, estrictamente normatizados, donde la casa aislada (en su mayoría georgiana) en medio de un amplio prado se convirtió en su imagen más característica.

Aunque algunos autores han señalado como origen de los suburbios latinoamericanos la noción de Ciudad Jardín de Ebenezer Howard, esta sólo fue formulada en *Tomorrow, a Peaceful Path to a Real Reform*,²⁰ y el primer experimento de una ciudad de este tipo lo realizó Raymond Unwin en 1902 en New Arswick, al norte de York, seguido de Letchworth en 1903.

La difusión en el mundo de este modelo estrechamente ligado a las ideas del “higienismo” que recomendaba vivir en contacto con la naturaleza se oponía a las ciudades tradicionales de manzanas, patios interiores y construcciones contiguas. La difusión del modelo de la ciudad jardín se debió en gran medida a su adopción de su cuerpo teórico por los planificadores norteamericanos, para quienes no fue para nada extraño su propuesta. Es así como la idea de ciudad orgánica de Lewis Mumford está basada en la de Ciudad Jardín de Howard y los modelos realizados en Inglaterra, *Hampstead Garden* (Barry Parker y Raymond Unwin, 1905) y *Welwyn* (Louis de Soissons, 1920) sirvieron de referencia conceptual a las realizadas en Estados Unidos por Clarence Stein y Henry Wright, *Sunnyside Gardens* y *Radburn*. Es así como en 1906 se formó la *Garden City Association of America*, y en el *Journal of the American Institute of Architects* se inició la publicación de las nuevas comunidades de vivienda en Inglaterra realizadas por Unwin y de Soissons.²¹

El modelo urbano norteamericano fue rápidamente reconocido y promovido en nuestro medio. Por ejemplo, Rafael Tavera demandaba en 1920 en un artículo en la Revista Cromos (dirigido además a la Junta de Embellecimiento de Bogotá) su adopción para la capital de la República: *“Bogotá tiene que fomentar la estética en sus calles y plazas en la arquitectura de sus edificios, y sobre todo en el embellecimiento de las colinas y eminencias que la rodean, donde debiera haber hecho anchos paseos que decidieran de la verdadera belleza de la capital y le quitaran ese aspecto de mezquindad y apocamiento que posee. El desarrollo y movilidad de la vida moderna han transformado por entero las ideas sobre las construcciones de las ciudades; el tipo actual podemos encontrarlo en Norteamérica, donde la práctica de la vida en este siglo ha hecho nacer la nueva manera de vivir en poblado”*, señalando además como el “secreto de la belleza” del urbanismo contemporáneo estaba en el hecho de que el

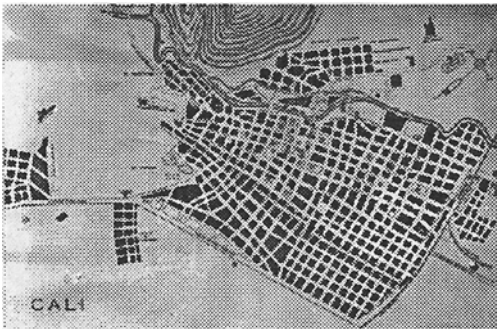
Compañía Constructora Colombiana: Urbanización San Fernando, Cali. Publicidad publicada en Correo del Cauca.

“espacio aíse espléndidamente edificios arquitectónicos y monumentos”, característica claramente contraria al urbanismo tradicional de origen iberoamericano.²²

Las compañías urbanizadoras norteamericanas jugaron entonces un papel muy importante en la introducción del nuevo modelo urbano de suburbios residenciales relativamente retirados del tejido urbano. En Lima por ejemplo la Foundation Co. introdujo no solo la casa “californiana” o “mediterránea” sino también una versión de la ciudad jardín que rompía el continuum planimétrico de las calles complementado con la incorporación de la vegetación como elemento fundamental del paisaje urbano. En Barranquilla la Parrish Co. se comportó de manera análoga en el caso de la urbanización del Barrio El Prado, diseñada por el Roy F. Wyrick y no fue para nada extraño que este modelo se introdujese en el sur de Cali en el Barrio de San Fernando por la Compañía Constructora Colombiana S.A., constituida para urbanizar terrenos y construir mediante un contrato de Baker Kellogs Inc. con el Municipio de Cali.²²

La Compañía Constructora Colombiana centró su principal actividad en el desarrollo de un gran globo de terreno (que comprende los actuales barrios de San Fernando, 3 de Julio y El Cedro) alejado relativamente de la ciudad, a la que se conectaba a través de la Avenida 3 de Julio. La operación inmobiliaria comprendió distintos tipos de lotes, algunos de ellos de propiedad del municipio (hacia la Pasoancho) así como la construcción de distintos tipos de casas en un amplísimo espectro que iba desde modestas residencias y pequeños lotes a casas relativamente grandes y lotes para verdaderas mansiones.

La primera meta fue el loteo, dotación de acueducto y alcantarillado, pavimentación de andenes y construcción de 100 casas económicas en el primer año (con el municipio se había acordado que no superasen cada una \$6000 de entonces), por lo que se introdujo un principio de racionalización constructiva, materiales económicos como el asbesto para cubiertas, sistemas sencillos para estructuras de cubiertas y acabados simples en pañete.²³ El ambicioso plan constructivo se tradujo en la aprobación de la construcción de quinientas viviendas entre 1928 y 1929, cifra de construcción que no superó los deseos.



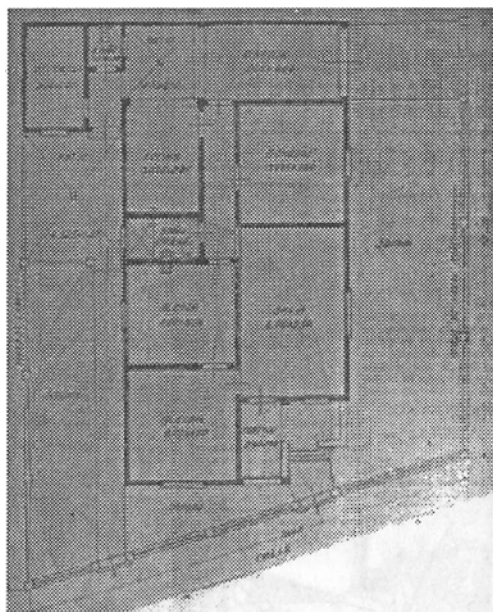
Plano de Cali en 1930. Obsérvese la disposición del Barrio San Fernando al Sur de la ciudad (izquierda del plano), conectado por la Avenida 3 de Julio.

Aunque la construcción de viviendas de la Compañía no tenía el ritmo planteado inicialmente, los trabajos de urbanización sí fueron evidentes. A comienzos de Octubre de 1928, el periódico *El Correo del Cauca* publicó una crónica de Mauricio Martel sobre la nueva urbanización, donde exaltaba el trazado de las calles y el embellecimiento de las mismas con prados y árboles: *“Concluida como está ya la primera manzana de la urbanización de San Fernando, convenientemente decoradas las habitaciones que la componen, diseñados los trazados de las calles, rectitud perfecta, anchura conveniente, iniciada la empedrada de trayectos aledaños a las habitaciones formando un armónico contraste con los andenes de las mismas, proyecta una sombra de arboles que se tienen en cultivo, a manera de simétricas alamedas, dotadas de las calles de alumbrado eléctrico especial y visto en conjunto, el sector que hay construido, muestra una fisonomía alegre hace pensar a quién la admire en que efectivamente, va a hacerse allí un pintoresco barrio. La segunda manzana ya muy adelantada. Casi todas las casas están provistas de techumbres y la compañía calcula que en diciembre o en la primera semana de enero se les pueden entregar las habitaciones a sus inquilinos. La altura de estas casas se ha aumentado en 40 cm y en la parte interior se les ha agregado un pequeño patio... Tres casas de la primera manzana están ya ocupadas por caballeros americanos y una más por familia colombiana. La compañía se muestra muy optimista. Cuando ya este barrio se encuentre habitado y se sienta el bullicio de sus moradores y se oiga la trepidación de los vehículos y el eco ensordecedor de sus bocinas y se note el ajetreo de sus peatones, y la luz irradie en las bujías y en las salas se escuchen las vibraciones musicales del piano y la ortofónica y el alma femenina usome su faz risueña y juguetona por entre las tribunas, cuando todo esto ocurra, que no será tarde- nos dice con un castellano contrecto el festivo Mr. Miller- entonces si se palpará nuestro esfuerzo y quienes ahora han procedido con ligereza a empeñarse en calificar nuestra obra tendrán que hacer verificaciones”*.²⁴

Para Enero de 1929 se concluyó la construcción de casas en la segunda manzana y se comenzó las obras en la tercera, estando ya dotadas de servicios públicos, pues el municipio había ampliado el perímetro urbano hasta la urbanización, al tiempo que se había establecido una ruta de transporte público, que según la prensa de la época era *“un ejemplar servido de autobuses, entre los cuales hay carros de primera clase adecuados*



Compañía Constructora Colombiana: Barrio San Fernando, Cali, 1930. Publicidad publicada en los periódicos locales.



*para damas, otros de inferior presentación y de menor costo en el transporte. Total, que la conexión entre la ciudad y San Fernando es hoy sencillísima tanto, como si viviera en el mismo corazón de Cali”.*²⁵

La Compañía Constructora Colombiana sembró una huerta para abastecimiento del nuevo desarrollo, con lo que se promocionó la urbanización de San Fernando como un barrio “*contodas las comodidades de la ciudad moderna unidas a la belleza y salubridad del campo*”, al tiempo que anunciaba la construcción de “*casas de diversos estilos y capacidades desde casas pequeñas hasta quintas lujosas*”.²⁶ Promoción que se complementó con la rifa de una casa en 31 de Diciembre de 1929 y cuyo dibujo de la planta fue publicado en los periódicos de la ciudad, contribuyendo a la difusión de las nuevas formas organizativas en la vivienda asociadas con la arquitectura neocolonial.²⁷

Las formas de agrupación y el perfil urbano variaron en San Fernando de acuerdo al tamaño y costo de la vivienda. Las casas más económicas se separaban de la calle por escasos 2,50, anteponiendo al andén una pequeña área verde arborizada; algunas de estas casas contaron con un acceso enfatizado a la manera de un pequeño porche compartido. Estas casas se agruparon en forma bastante regular y homogénea. Un tipo de casas en lote más grande fue el de casas con antejardines y volúmenes retranqueados intentando individualizar la casa con el volumen más adelantado a pesar de estar dispuestos entre medianeras con sus vecinas; estas casas repetidas unas al lado de otras poseían variaciones ornamentales en el exterior; de esta forma, si bien se había asimilado un principio de sistematización constructiva, la estética de la serie asociada a la producción industrial con su efecto dinámico por repetición era evitado deliberadamente. El tercer grupo de casas se asimilaba a las quintas pues se ubicaban de forma exenta en el lote, compartiendo sólo la medianera de los garajes colocados al fondo del predio. Las casas más importantes, con predios mayores fueron en su mayoría diseñadas por ingenieros y arquitectos distintos a los de la Compañía Constructora Colombiana y se caracterizaron por un nivel de acabados y unas formas ornamentales mucho más elaboradas.



Compañía Constructora Colombiana, Planta de Casa en Rifa en el Barrio San Fernando, Cali, 1929. Publicidad en Correo del Cauca.

Barrios San Fernando y 3 de Julio, Cali, 1955.

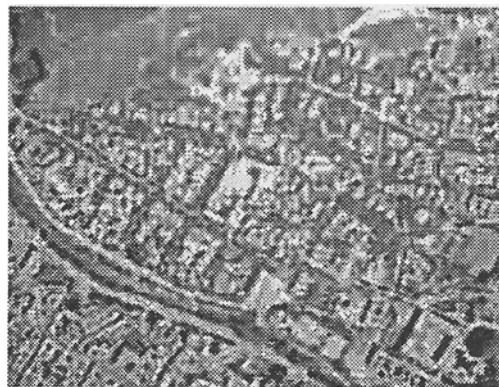
A San Fernando le siguieron otros barrios como el de El Peñón, Centenario y Juanambú, que si bien estaban mucho más próximos al centro de la ciudad, explotaron mucho más las características geográficas de su

implantación. Hay que señalar que ante la ausencia de un plan regulador de la ciudad todos los urbanizadores privados concertaron , primero con la Junta de Ornato y Mejoras Públicas y posteriormente con la Oficina de Obras Públicas y en algunos casos con el mismo Concejo Municipal, los trazados de estos ensanches. Así sucedió con la parte del sector de Granada desarrollada por la Sociedad Urbanizadora Colombiana la cual se extendió hasta conformar el Barrio de El Centenario y las urbanizaciones Juanambú y Monte Rosa, la primera urbanización del sector de Versalles proyecto del ingeniero Enrique Holguín Garcés y la de Tejares de San Fernando.

Las nuevas urbanizaciones enfatizaron en su promoción el carácter pintoresco del sitio, como fue el caso de las que se levantaron a los pies del Cerro de las Tres Cruces como Juanambú y Monte Rosa, diseño de los ingenieros Moshner y Lohr que llamaban a habitar al *“abrigo de las colinas vecinas, aireadas, plenas de sol, desde donde se domina el panorama magnífico del Valle”*.²⁸

Las empresas de construcción de nuevos barrios son destacados ampliamente en la prensa local. En *Relator* es posible leer una descripción completa como en el caso de Juanambú del promotor Juan Pieper el cual *“Se destaca por lo pintoresco de su ubicación y por la forma técnica como se está realizando... situada en el Barrio Granada, en las faldas de la suave colina que descende hasta el primer trayecto de la gran Avenida Belalcázar, el paseo inaugurado al cumplir la ciudad cuatro siglos de fundada... El punto no puede ser más bello: la misma caprichosa topografía del terreno hace que la urbanización “Juanambú” tenga una característica esencialmente residencial, realizando el ideal de poder vivir en el campo y al mismo tiempo en la ciudad... Sol, mucho y esplendoroso sol, aire purificado en la maraña de los bosques vecinos, soberbia vista que domina el curso del río Cali, y, en la parte más alta, el ancho valle caucano; tranquilidad, sosiego y multitud de otras ventajas que hacen la existencia amable... No será un barrio monótono.*

Todo lo contrario: su prospectación de edificios armoniosos en el conjunto pero distinto en sus estilos y colorido, mas la circunstancia de quedar descollando en una altura pintoresca, lo hará variado y gracioso, fuera de lo común y excepcional dentro de lo que en el país conocemos como barrios residenciales. Las edificaciones que lleven a cabo quiénes



Barrios Centenario y Granada, Cali, 1955.

adquieran lotes en la urbanización se ceñirán a un plano general con el objeto de asegurar al nuevo barrio su aspecto estético y residencial. Todas las casas tendrán un antejardín para hermosearlas y jardines laterales que ampliarán sus propios servicios. Con el fin de que las edificaciones luzcan más, haya mayor comodidad en el tránsito de vehículos y mejor aspecto en el conjunto general, las esquinas de las calles están acabadas en chaflán, creando una grata apariencia de plazoletas en los cruces de las vías” ²⁹



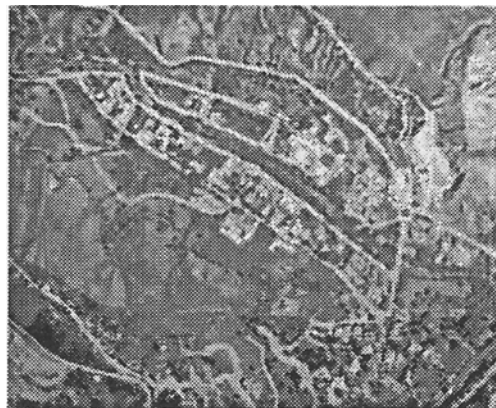
Karl Brunner: Barrio Miraflores, Cali. Foto aérea en 1955.

En el caso de la urbanización Monte Rosa contigua a las de Juanambú y Centenario, se vuelve a hacer énfasis en el carácter pintoresco del sitio y en las virtudes de una topografía quebrada para levantar residencias: *“Hemos de recalcar que la urbanización ...no es común y corriente. Ello se puede apreciar a simple vista, paseando una tarde por sus alrededores. Se escogió para localizarla un sitio prominente, graciosamente pintoresco, desde donde se domina el panorama de la ciudad, en primer término, y luego el paisaje del Valle. La urbanización está formada por unos pocos lotes destinados a construcciones especiales y para personas que gusten de los vientos frescos, luz en abundancia, independencia y deseen vivir sin la mortificación de los insectos propios del trópico”. Para el cronista en ella se realiza una “moderna concepción de la vivienda. Ya no se buscan los lugares planos -engañosamente más baratos- para edificar, sino los sitios abruptos con sus perspectivas de lejanía que amplían el radio de los ojos y abren anchamente el espíritu. En esta clase de construcciones suele incurrirse comúnmente en un error de apreciación. Los observadores dicen: pero allí, en esa altura, debe ser muy costoso edificar, hay que mover demasiada tierra. Eso no es cierto. Todo lo contrario: la misma topografía agreste se puede aprovechar para levantar los pisos, las terrazas, los balcones volados -que tanto encanto ponen en una quinta destacada en lo alto- el graderío de acceso, los jardines, etc., etc., y puede asegurarse que no hay lugar a recargos y que la intensidad del movimiento de tierra van en relación directa con el planeamiento general de la obra... Debemos decir que “Monte Rosa” se encuentra en jurisdicción del Barrio de Granada, el sector que rápidamente está cubriendo de preciosas quintas y chalets, por reunir innumerables ventajas para la construcción. Frente a los terrenos de la urbanización “Monte Rosa” pasa la bella Avenida Belalcázar, el paseo de moda y a ella tienen acceso dos calles amplias, macadamizadas, con sus sardineles de*

cemento, arborización, desagües y alcantarillado... La urbanización fué realizada por el señor Charles Bracht, en colaboración con los ingenieros-arquitectos Moschner y Lohr, poseedores de grande experiencia en esta clase de construcciones, que requieren gran gusto y sentido de economía para aprovechar la caprichosa topografía del terreno. Los arquitectos Moschner y Lohr tienen bien probada su reputación profesional. Ya son muchas las casas y quintas por ellos edificadas, que se llevan la admiración del observador por la pureza de las líneas, la distribución inteligente de todos los servicios y dependencias y el gusto en la decoración. Los ingenieros Moschner y Lohr son especialistas en construcciones sobre terrenos altos y quebrados, de ahí que tengan el mayor gusto en ofrecer a los interesados toda clase de informaciones sobre esta clase de edificaciones” ³⁰

La urbanización de Santa Teresita al oeste de la ciudad, en una larga franja paralela al río, fue un proyecto de los hermanos Alvaro y Hermann Calero Tejada, quienes diseñaron y construyeron muchas de sus casas. Relativamente aislada geográficamente, se conectaba con la ciudad a través de la Avenida de Circunvalación y la Avenida Belálcazar. Los amplios lotes, las bondades paisajísticas y el aislamiento físico que obligaba a la utilización del automóvil hicieron de este sector uno de los más exclusivos de la ciudad, lo que se tradujo en grandes mansiones. Al otro lado del río se levantó la urbanización de Santa Rita, la que además contó con una avenida central de la que partían ascendentes calles sinuosas, en una interpretación de la geografía de enorme calidad ambiental.

Las urbanizaciones residenciales fueron concebidas como verdaderos suburbios y no como ensanches de la ciudad debido en gran medida, no sólo al carácter privado de las mismas, sino fundamentalmente a la carencia de un plan oficial que garantizase la extensión controlada de la ciudad. En 1939 era posible leer en la editorial de *Relator* como “*las urbanizaciones esparcidas sin método y sin coordinación y tanto entre ellas y, sobre todo, entre las mismas y la antigua ciudad como venía hasta 1924, impiden una labor de urbanismo técnico, en que la estética, pero más aún la comodidad y seguridad del tránsito y la higiene, queden salvaguardadas... Para convencerse de todos esos errores, obsérvese que los diversos barrios que han ido rodeando la antigua ciudad, se fueron agrupando sin que sus calles y carreras concuerden entre sí, aun cuando*



Barrios Santa Teresita y Santa Rita, Cali. Foto aérea en 1955.



Barrios Versalles y San Vicente, Cali, 1955. En la parte superior de la fotografía se observa el Parque de Versalles y el trazado del barrio y la Avenida de las Américas, diseñados por Karl Brunner en la década anterior.

*hayan quedado contiguos como puede advertirse a la simple vista en los sectores de vecindad del Barrio de Granada con el que se urbanizó entre la calle 14 al pasar el puente de los bomberos y el más reciente barrio de Versalles; y también entre este último barrio y el antes citado. En esos tres barrios las calles que deberían -si hubiese existido un plano de Cali futuro- haberse continuado en líneas rectas; o se interrumpen o se continúan en ángulos y en zigzag... El barrio del Centenario estaba llamado a armonizarse con la antigua ciudad entre él y el barrio de La Merced, de forma que las calles antiguas desde la cuarta, quinta, sexta y séptima tuvieran dentro de la nueva urbanización su natural, armónico y estético desarrollo. Se hizo todo lo contrario, como se observa a la simple vista. Cuando toda esa orilla del río de ambos lados haya sido arreglada y hermoseedada y se vayan a construir los puentes de enlace de ambos barrios, las continuaciones de esas calles quedarán en ángulos. Y esto pudo y aun debió evitarse, si las oficinas de ingeniería municipal hubieran sabido cumplir multitud de disposiciones que se contienen en diversos acuerdos sobre urbanización”.*³¹

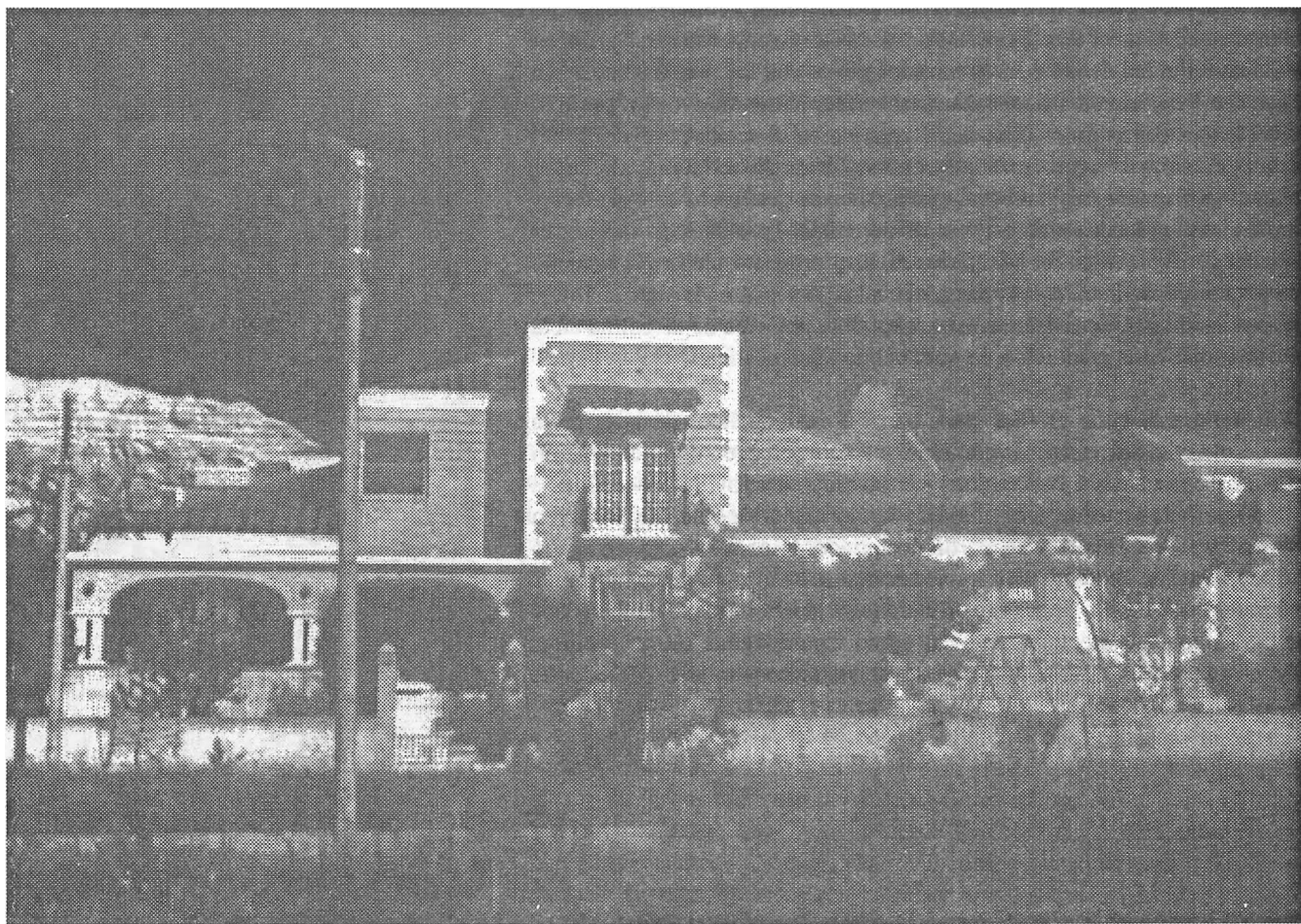
Cali no contó con un Plano Futuro de la Ciudad a pesar del permanente reclamo del mismo por los líderes de la ciudad y las distintas decisiones del Consejo para planificar el crecimiento de la ciudad, desde el Acuerdo 26 de 21 de Febrero de 1919.³² Los periódicos de la ciudad insistirán durante toda la década de los 30s solicitando su realización, pero éste sólo se vendrá a elaborar por el urbanista austríaco Karl Brunner en 1946, aunque su propuesta nunca fue puesta en práctica.³³

Brunner, llegó a Colombia en 1933 por invitación del presidente Olaya Herrera para organizar y dirigir el Departamento Municipal de Urbanismo de Bogotá; participó posteriormente bajo el gobierno de López Pumarejo en el proceso de modernización promovido por esto bajo la llamada *Política de Fortalecimiento del Estado Colombiano*; fué el fundador de los cursos de urbanismo en la naciente Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional y se encargó también de los de Arquitectura Paisajista, Historia y Teoría de la Arquitectura. Brunner³⁴ había visitado varias veces a Cali y había dictado una serie de conferencias en la Facultad de Ingeniería de Popayán, que habían servido como fundamento teórico a muchos ingenieros para adelantar las obras de urbanización en los ensanches de las ciudades de la región.³⁵ Consultado muchas veces, por el prestigio que lo

acompañaba, acerca de las obras del Centenario de Cali, recibirá los de algunos barrios “obreros” como el de La Campiña para el Ferrocarril del Pacífico y varios encargos privados para el trazado de las urbanizaciones residenciales de Versailles (San Vicente), Miraflores y Santa Isabel (1945).

A diferencia de las otras urbanizaciones, concebidas como suburbios relativamente aislados, los proyectos de Brunner se caracterizaron por la continuidad de los nuevos trazados viales con los preexistentes. En el caso de Versailles, el urbanista austríaco tomó como motivo compositivo la referencia al hipódromo que había existido en el sector para diseñar el parque principal de la urbanización con una forma de herradura, alrededor del cual se disponen las manzanas con predios de generosos antejardines y amplias calles flanqueadas por hileras de palmas que dotaban de unidad paisajística al conjunto. En Miraflores Brunner proyectó un parque estrecho a la manera de boulevard alrededor del cual se organizan las manzanas a la manera de anillos que ascienden siguiendo la topografía de la colina en la cual se aloja, en una solución de gran calidad paisajística.

Para muchos caleños estos barrios residenciales de la primera mitad del siglo XX constituyeron la más amable imagen de la ciudad, un momento en el cual la arquitectura y el urbanismo se hicieron sensibles a la topografía, al paisaje y al clima de Cali, cuando los barrios incluyen calles arborizadas, patios y antejardines cuidados mientras el trazado siguió los caprichos de la geografía, lecciones que se mantuvieron en términos generales en el diseño de las urbanizaciones residenciales de los 50s y 60s ocupadas con arquitectura moderna como Champagnat, Santa Mónica, Cristales, Arboledas, Normandía, de las cuales fueron evidente precedente.

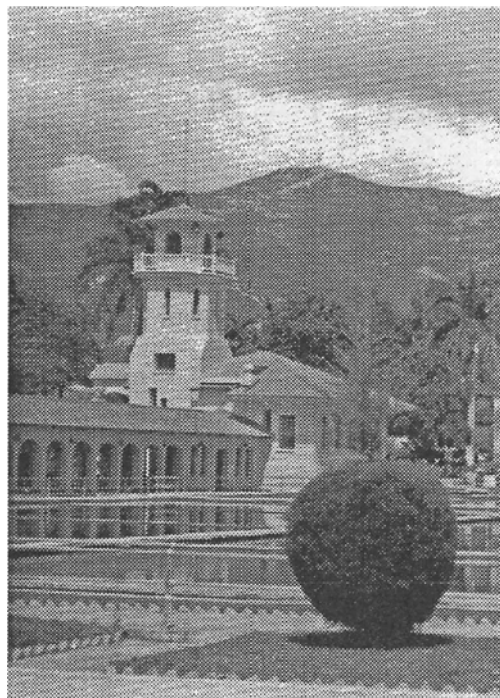


Alfonso Caycedo Herrera: Casa en la Avenida 6a.A, Calle 24 A Norte. Cali, ca. 1945.

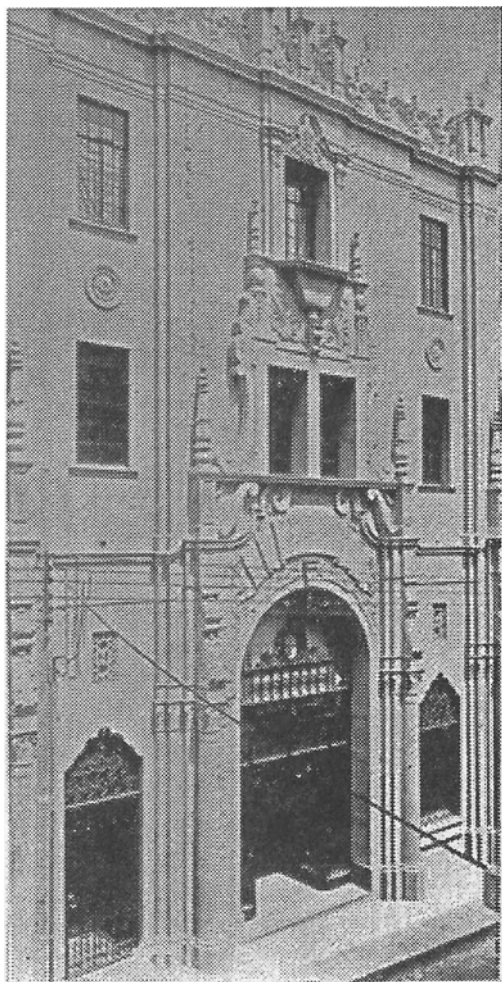
2.2 Arquitectos y Arquitecturas neocoloniales en Cali.

La introducción de formas de revival neocolonial en Cali se debió a arquitectos e ingenieros extranjeros. El primer edificio neocolonial fué el del *Acueducto Público Municipal* obra del ingeniero norteamericano Geo Bunker, con el auxilio de otro técnico norteamericano de apellido Moore, en 1920. El proyecto inicial contempló básicamente tres partes, la primera posee un corredor a manera de porche con un gran arco central y dos arcos en sus flancos un poco más pequeños sostenidos por unas columnas barrigonas a las que se macló una torre de base cuadrada retallada en su parte superior tomando la forma de un octógono y con un balcón mirador en su parte más alta y un tercer cuerpo en forma de larga nave con arcos en sus muros portantes de fachada. El edificio, a pesar de las obras posteriores de ampliación y complemento, todavía mantiene la pintoresca composición de su imagen general y la torre domina aún el entorno del Parque del Acueducto en San Antonio.

Un segundo proyecto fue el del *Banco de la República* en Cali (1930-1932) proyecto de Fred Ley & Co de Nueva York y construido por los ingenieros locales Guillermo Garrido T. Y M. Escobar Larrazábal.³⁶ Una innovación del edificio fué la bahía de la sala de atención al público, disposición que se convirtió en modelo para los bancos de la ciudad. El proyecto abandonó las formas neoclásicas típicas de los edificios bancarios de su época y recurrió a un repertorio formal que pretendía inspirarse en formas del barroco español. La fachada era completamente simétrica, con el acceso resaltado por un arco a doble altura sobre el que se colocaban dos ventanas coronadas sobre el parteluz por la ventana central del tercer piso que poseía un antepecho en forma de repisa. El arco central así como las ventanas se vinculaban con una decoración sobresaliente en forma escalonada, rematada en los extremos de sus distintas partes con pináculos alargados y articulando verticales y horizontales con volutas. La cornisa superior estaba rematada por una especie de tracería en hormigón. Toda la decoración exterior del edificio se hizo con vaciados de concreto, quedando su formaletería en manos de sus constructores quienes aplicaron sus motivos ornamentales en distintas construcciones en la región.



Bunker y Moore: Edificio para el Acueducto Municipal, Cali, 1920. (Foto Archivo Alberto Lenis)

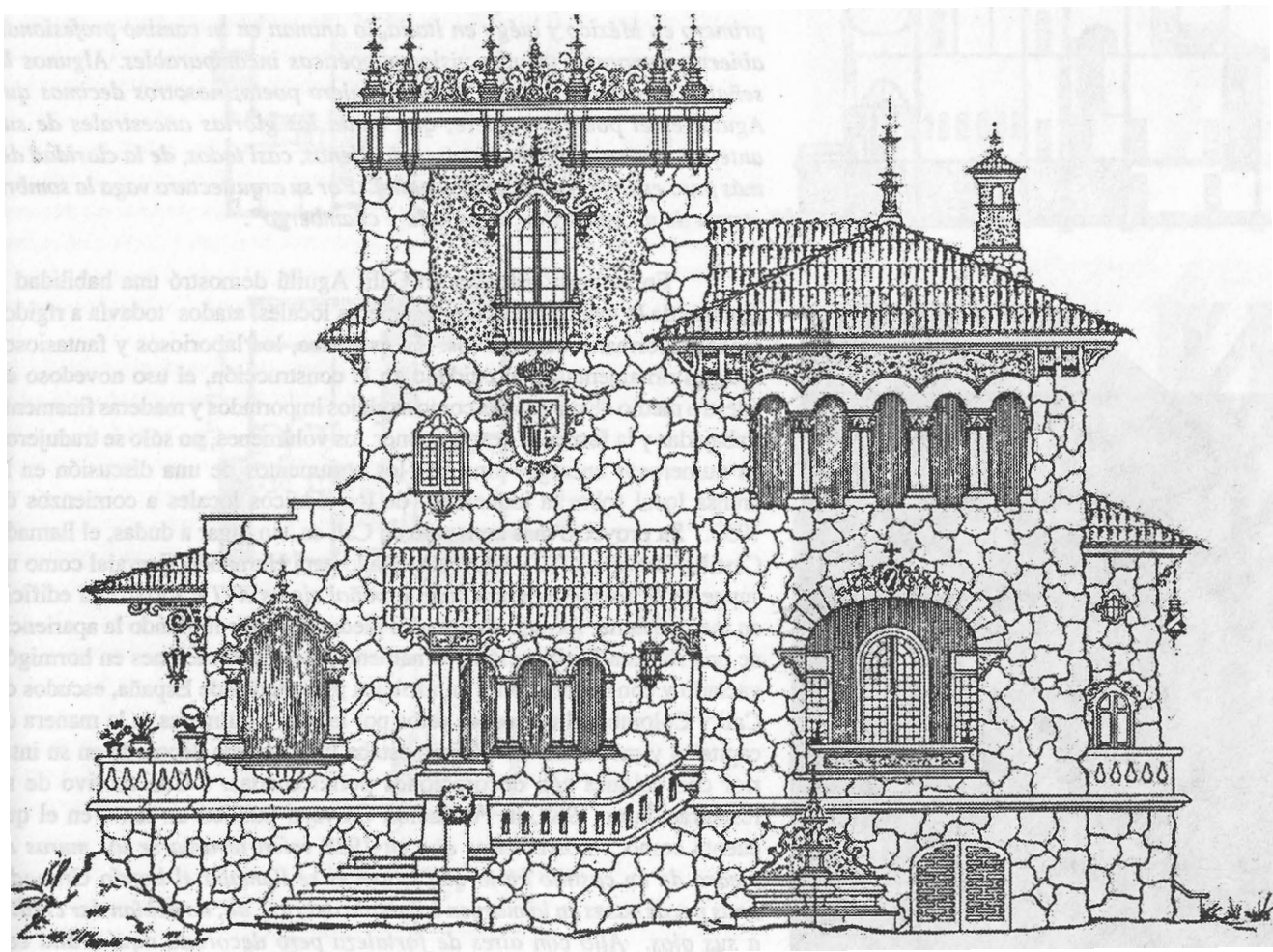


F.T. Ley & Co: Edificio del Banco de la República, Cali, 1930. Una sobreposición de motivos del neocolonial peruano sobre una disposición académica.

La llegada a Cali a mediados de 1928 del arquitecto de origen puertorriqueño Félix Aguilú fue fundamental en la renovación del repertorio formal, con la introducción de elementos decorativos alusivos a la herencia hispana. Al parecer la intención de Aguilú era la de radicarse en Bogotá, pues según el Almanaque de los Hechos Colombianos de 1929, *“guarda..., entre sus papeles, cartas de salientes personalidades cubanas al Presidente Abadía Méndez y a otros hombres importantes del gobierno de Colombia, en las cuales se hacen de él honrosas y entusiásticas recomendaciones”*.³⁷ Aguilú se instaló por un tiempo en Cali, trayendo a su esposa y familia, mientras se encargó de una serie de quintas y el proyecto para una Granja Experimental en Palmira. Posteriormente Aguilú viajó a Ecuador y Perú, donde al parecer también realizó algunos trabajos para regresar al Caribe donde siguió desarrollando su trabajo en Cuba y Puerto Rico.³⁸

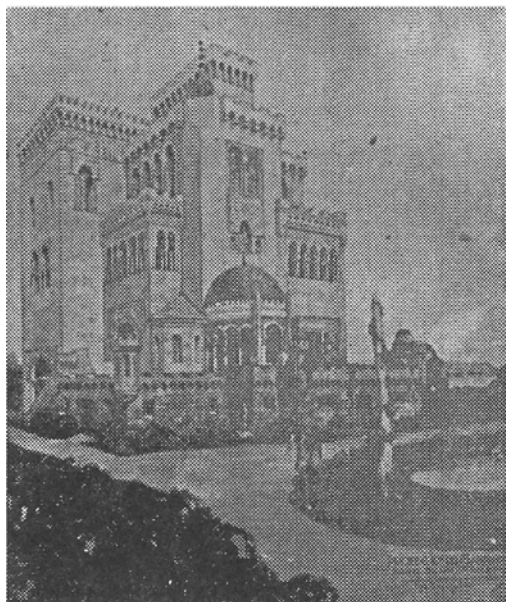
Aguilú estudió en México e Italia y había trabajado en Cuba, donde había realizado varias mansiones; una de ellas, la del señor Carlos M. De Céspedes le sirvió de promoción publicitaria pues fue publicado en primera plana en el *Correo del Cauca* el 16 de Junio de 1928, recién llegado el arquitecto a nuestro medio. El proyecto de “estilo mudéjar”, inspirado en las formas del Alcázar de Sevilla, ilustra muy bien el exotismo arquitectónico dominante en La Habana de las primeras décadas de siglo, donde este tipo de arquitectura competía con las formas del art nouveau y el modernismo catalán y mostraba las habilidades formales del arquitecto.

El Almanaque de los Hechos Colombianos en su edición de 1929 se deshizo en elogios a Aguilú al señalar como *“no pocas de las más soberbias residencia de La Habana se deben a sus planos y a su dirección inmediata, y algunas de ellas han sido objeto de la admiración de potentados y aristócratas de Europa y Estados Unidos. La del señor don Julio Blanco Herrera, el rey de la cerveza, fue abierta al público por decreto del gobierno de Cuba, como Museo de Arte, para la Sexta Conferencia Internacional Hispano Americana, y el pueblo cubano se sintió orgulloso de presentarle al mundo esa joya e arte arquitectónico, cuya maravillosa decoración de oro, plata nácar, marfil, bronce y maderas finísimas hábilmente talladas, unida a la suntuosidad del mueblaje y a las proyecciones luminosas de caprichosos juegos de cristales, no se encuentra ni en la mansión ibérica del Príncipe de Asturias. Si esos muros de piedra y ese lujo interior de esa residencia hubiesen sido los versos de un poeta,*



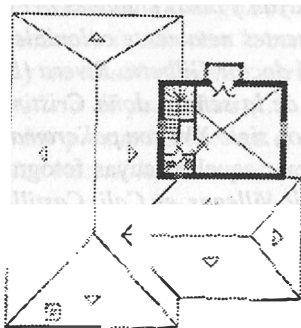
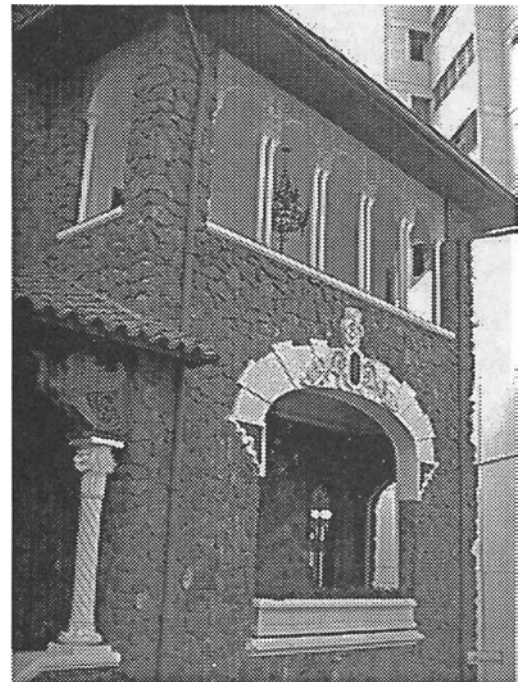
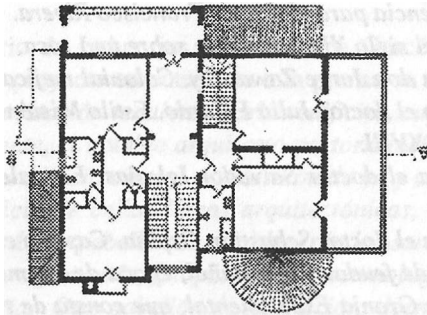
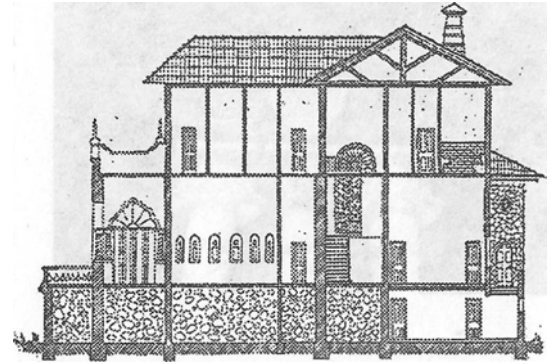
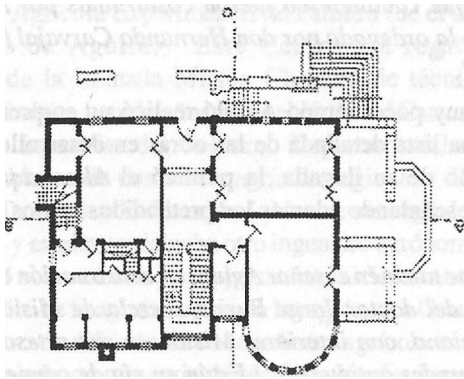
F. Aguilú: Anteproyecto Castillo Carvajal, Cali, 1929

*don Félix Aguilú figuraría hoy como uno de los más grandes poetas de origen latino. Pero aunque no figure como tal, necesariamente se llega a la conclusión , al ver las múltiples facetas de su obra, que más que los conocimientos en la materia, adquiridos, durante varios años de estudio, primero en México y luego en Italia, lo animan en su camino profesional, abierto siempre al triunfo, visiones poéticas incomparables. Algunos lo señalan simplemente como a un ingeniero poeta; nosotros decimos que Aguilú es el poeta ingeniero, que canta las glorias ancestrales de sus antepasados en torrentes de armonía, llenos, casi todos, de la claridad del más puro estilo Renacimiento español. Por su arquitectura vaga la sombra eterna de un embozado de espada y chambergo”.*³⁹

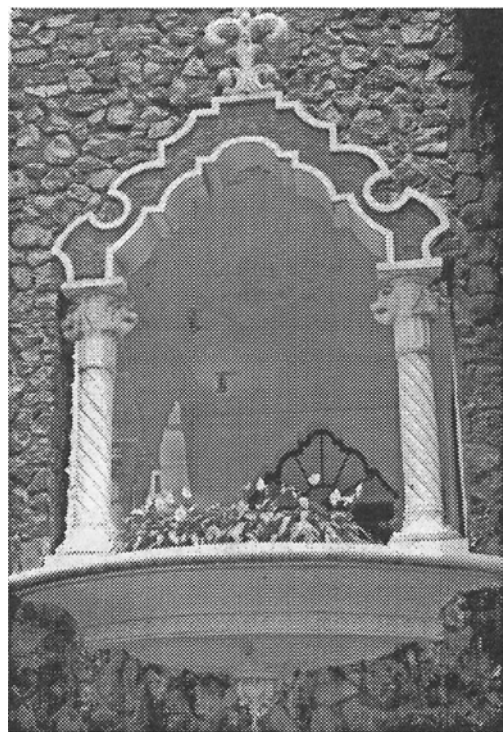
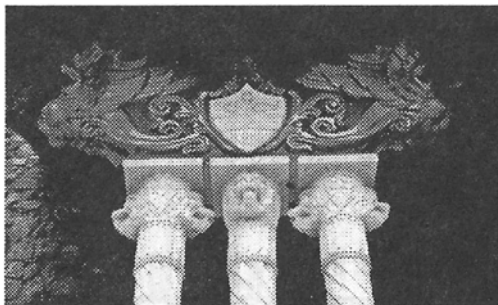


F. Aguilú: Proyecto de mansión neomorisca en La Habana.
Publicado en Correo del Cauca, 1928.

En su corta estancia en Cali, Aguilú demostró una habilidad y fantasía de la que carecían los ingenieros locales, atados todavía a rígidos modelos formales académicos. El exotismo, los laboriosos y fantasiosos detalles ornamentales, el cuidado en la construcción, el uso novedoso en nuestro medio de materiales como azulejos importados y maderas finamente trabajadas y la forma de descomponer los volúmenes, no sólo se tradujeron en numerosos encargos sino en los argumentos de una discusión en la prensa local sobre la idoneidad de los técnicos locales a comienzos de 1930. Su proyecto más conocido en Cali es, sin lugar a dudas, el llamado Castillo Carvajal (1928-1930), diseñado para Hernando Carvajal como un supuesto “*Castillo Renacimiento español siglos XVI y XVII*”. El edificio en mampostería, forrado en grandes piedra sin pulir imitando la apariencia de una robusta fortificación y ornamentado con aplicaciones en hormigón vaciado y con decoraciones en azulejos importados de España, escudos de Cali y Colombia flanqueados estos por leones y quimeras a la manera de capiteles y monteras; el edificio estaba lujosamente decorado en su interior con salones con decoraciones policromadas. Con motivo de su restauración en 1988, la Fundación Carvajal publicó un texto en el que cuenta como “*Los caleños que en 1928 veían levantarse los muros de piedra de un castillo en lo que entonces se llamaba el barrio Granada, unas pocas casas en la margen izquierda del río Cali, no debían dar crédito a sus ojos. Alto con aires de fortaleza pero decorado aquí y allá con azulejos, escudos y yeserías, la obra era una mezcla de arquitectura medieval y reminiscencias moriscas. La torre añadía imponencia a la estructura, dragones alados defendían las entradas del enemigo o de la mala suerte... La obra era la creación del arquitecto Félix Aguilú... Varias casas, con*



F. Aguilú: Castillo Carvajal, Cali, 1929.



F. Aguilú: Castillo Carvajal, Cali, 1929.

*ese mismo toque caballeresco fueron cosntruidas por Aguilú en su paso por Cali, pero la ordenada por don Hernando Carvajal fue El Castillo por antonomasia".*⁴⁰

En muy poco tiempo Aguilú realizó un sorprendente número de proyectos. Una lista detallada de las obras en desarrollo en 1929, a poco más de un año de su llegada, la publicó el *Almanaque de los Hechos Colombianos*, señalando además los pretendidos estilos practicados en las mismas:

"Tiene también el señor Aguilú en construcción en Cali, una quinta de propiedad del doctor Jorge Bueno, mezcla de Misión con el bungalow (sic) californiano, con interiores Misión en sus artonados de madera encerada y paredes antiguas (...) Están en vía de comienzo, por el mismo arquitecto señor Aguilú, las siguientes obras:

En Cali: -Residencia para el doctor Francisco Rivera. Castillo feudalesco español fines del siglo XIII, montado sobre una roca.

Residencia para don Jorge Zawadsky. Colonial mejicano, siglo XVII

Residencia para el doctor Julio Fajardo. Estilo Misión modernizado en la época del siglo XVIII.

Residencia para el doctor Salvador Iglesias. Feudalesco español, siglo XVII

Residencia para el doctor Sebastián Ospina. Castillo estilo mudéjar puro, con básamento de feudalesco español, época de los moros en España.

En Palmira: -La Granja Experimental, que consta de trece edificios y sus anexos. Todo basado en la arquitectura colonial usada en Colombia, principalmente en Popayán y otras ciudades del Pacífico y Atlántico, con jardines, claustros y fuentes netamente coloniales.

Una residencia para el doctor Gilberto Rivera (En Estudio).

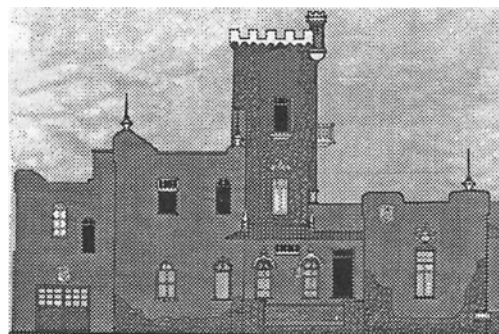
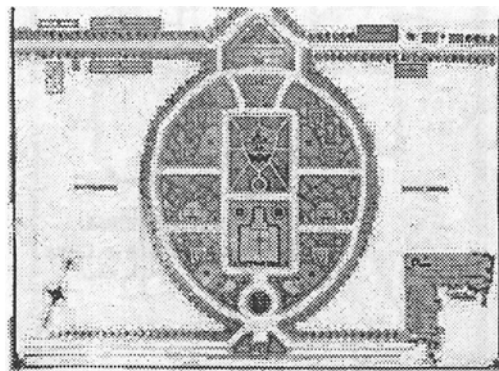
En Buga: -Residencia de la señora doña Cristina Rivera de Campo. De estilo feudalesco español, siglo XVI con polí cromados y pisos de la época."

A los que hay que sumar aquellos cuyas fotografías ilustran el artículo: *"Residencia de don Julio Villegas, en Cali; Castillejo estilo de las praderas de la Lombardía, en piedra rústica imitando los de la época del siglo XIII. Residencia de Don Víctor Borrero, en Cali. Carácter de los pequeños hotelitos de la Campiña romana. Haciéndose compañía... la residencia del doctor Mario Fernández de Soto, Misión con modernizadores californianos, y la del doctor Vicente García Córdoba, Colonial principios de la conquista del siglo XV al XVI, con patios antiguos y policromados antiguos en sus muros interiores".*⁴¹

La Granja Agrícola Experimental de Palmira fue el único encargo público conocido de Aguilú. Este Centro era resultado de las recomendaciones de la llamada Misión Chardón de técnicos también portorriqueños que habían venido años antes al Valle del Cauca por solicitud de la Secretaría de Industrias del Gobierno Departamental con el fin de estudiar las posibilidades de desarrollo agrícola regional. La misión era encabezada por el Dr. Carlos E. Chardón (quien se encargó de los estudios del cultivo del café) y en ella participaba otro ingeniero agrónomo de apellido Noya (quien trabajó sobre tabaco y caña) quiaenes hicieron notables aportes dirigidos al desarrollo de la agroindustria de la región. La Granja se debería convertir en el centro de difusión de la enseñanza agrícola en la región y a este proyecto se vincularon una serie de técnicos locales los cuales habían tenido entrenamiento en el extranjero con ese propósito.

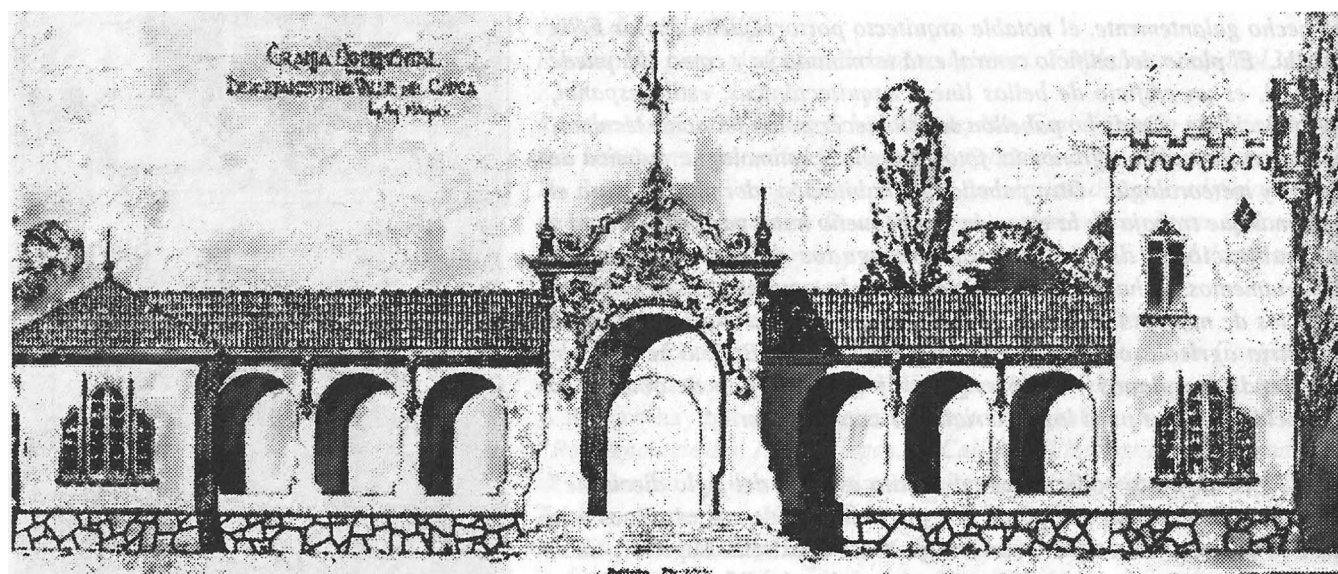
El secretario de Industrias, Ciro Molina Garcés explicaba la importancia de este proyecto en entrevista a la prensa en Junio de 1929: *“Los servicios de la estación requieren varios edificios, cuyos diseños los ha hecho galantemente, el notable arquitecto portorriqueño doctor Félix Aguilú. El plano del edificio central está terminado ya y como Ud. puede ver (...), es un edificio de bellas líneas arquitectónicas, estilo español, siglo diecisiete. En dicho pabellón se establecerán los servicios técnicos, como son dirección, agronomía, fotopatología y estimología, química de suelos y meteorología. Otro pabellón de habitación -dormitorio- para el personal que trabaja en la estación; un pequeño hotel para el personal y las habitaciones de los técnicos encargados de cada uno de los departamentos. Se hace necesario igualmente la construcción de establos, edificios de maquinaria y un establecimiento para la explotación de la industria agrícola o beneficio de productos (...) A Bogotá se han ido remitiendo los planos y los presupuestos con el objeto de obtener la excención de fletes para los materiales de construcción”*.⁴²

El supuesto edificio central *“estilo español del siglo diecisiete”* era de un piso con un cuerpo de dos pisos en uno de sus extremos a la manera de torreón almenado con una garita en el extremo superior; en el otro extremo un volumen más sencillo remataba el edificio. El cuerpo central era una arcada donde se destacaba en el centro el acceso principal con la forma de un frontis mixtilíneo, popularizado ampliamente por el mission style y donde el extradós del arco de entrada estaba decorado en el



F. Aguilú: Granja Agrícola Experimental, Palmira, 1929.
Planta del Conjunto.

F. Aguilú: Casa Campo, Buga, 1929.

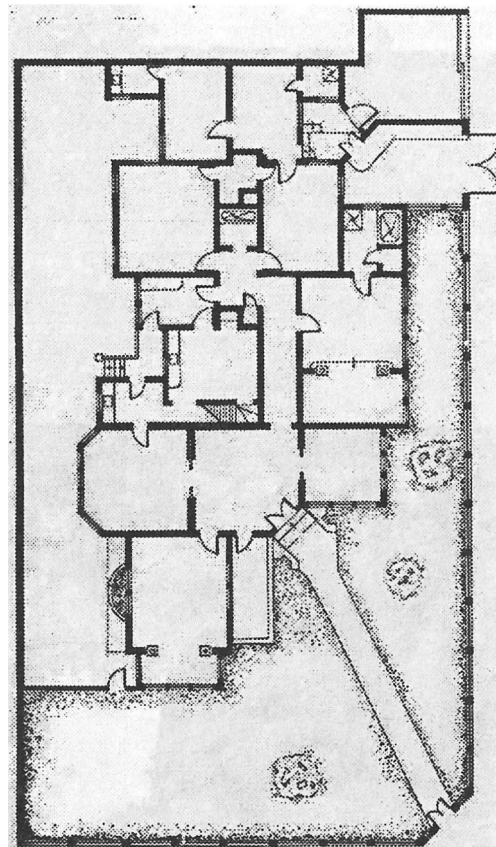


F. Aguilú: Granja Agrícola Experimental, Palmira, 1929. Fachada del Edificio Principal.

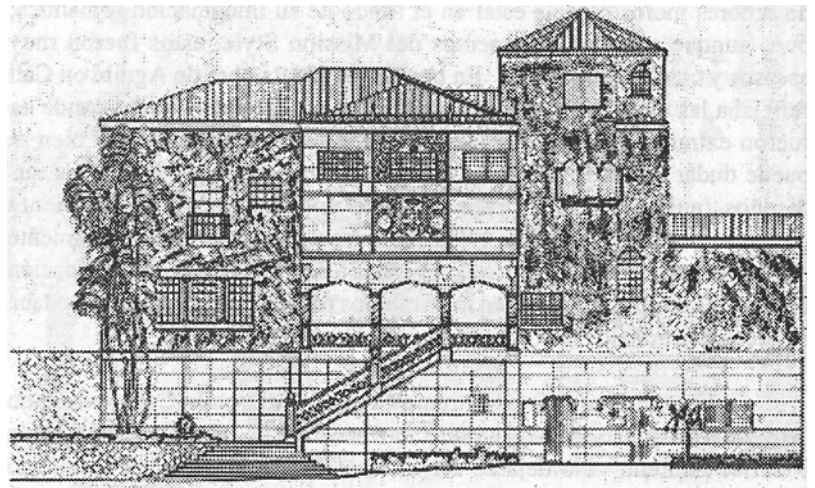
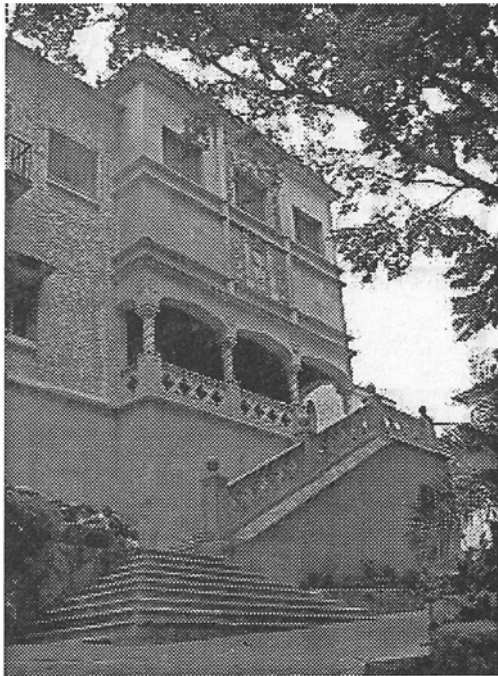
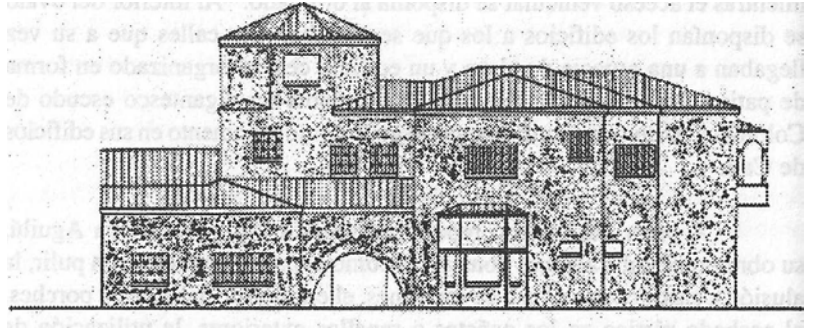
extradós con formas barrocas. La planta del proyecto general comprendía un gran óvalo, con una vía. perimetral flanqueada por árboles en su borde externo. En un extremo del óvalo se disponía una estación ferroviaria, mientras el acceso vehicular se disponía al otro lado. Al interior del óvalo se disponían los edificios a los que se accedían por calles que a su vez llegaban a una especie de plaza y un edificio central organizado en forma de patio. La plaza tenía dibujado en su planta un gigantesco escudo de Colombia, motivo muy utilizado por Aguilú como ornamento en sus edificios de Cali.

A pesar del variado repertorio estilístico que anunciaba Aguilú, su obra presentaba algunas constantes como el uso de la piedra sin pulir, la alusión a castillos con el uso de torreones, el empleo de balcones y porches, el acabado rústico en los pañetes o repellos exteriores, la utilización de elementos heráldicos locales (escudos del municipio y de Colombia), gárgolas en hormigón con figuras zoomorfas, elaborados canecillos y piédeamigos, fuentes azulejadas adosadas a los muros exteriores, descomposición volumétrica, que lo distingue muy fácilmente de las obras de sus contemporáneos. Una España medioeval de caballeros castellanos o de señores moros parecía estar en el fondo de su imaginación romántica, pues aunque anunciase elementos del Mission Style, estos fueron muy escasos y casi excepcionales. En buena medida, la obra de Aguilú en Cali reflejaba las tendencias en la arquitectura de las islas del Caribe donde no fueron extrañas ni estas hibridaciones ni el tema del castillo.⁴³ Si bien se puede dudar de las filiaciones estilísticas en las que pretendía ubicar sus diseños (aunque siempre la imagen de una España románticamente idealizada estaba asociada), y sus confusas clasificaciones difícilmente pueden tomarse en serio, no puede acusarse a Aguilú de falta de imaginación como tampoco de desinterés en los símbolos patrios del país que le brindaba residencia y trabajo.

Entre los arquitectos extranjeros que trabajaron en Cali, realizando proyectos clasificables como arquitectura neocolonial, se encontró el francés Maurice Laurent. No deja de ser curioso el hecho de que un arquitecto ajeno en su formación al contexto hispanoamericano y norteamericano, ejercite arquitecturas de este tipo. Laurent realizó durante su estancia en Cali obras de distinta filiación formal, desde arquitecturas basadas en los principios básicos del clasicismo hasta formas Art Déco.



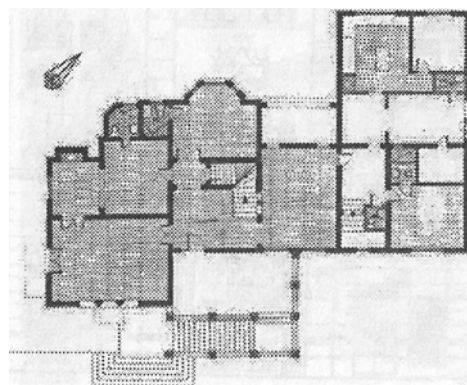
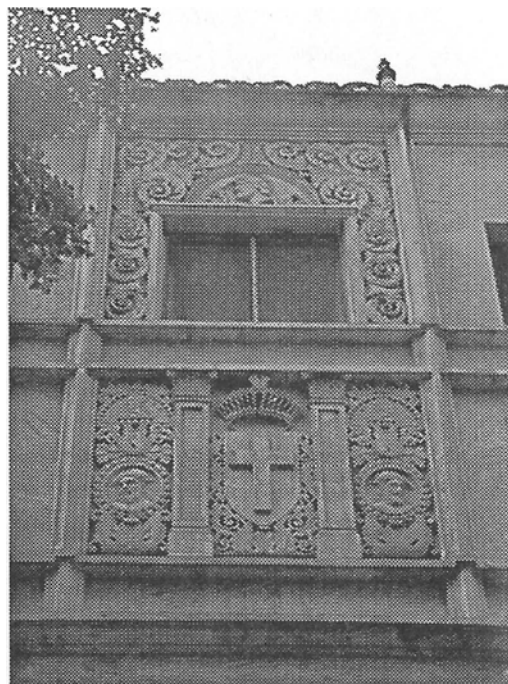
F. Aguilú: Casa en el Barrio Granada, Cali, 1929.



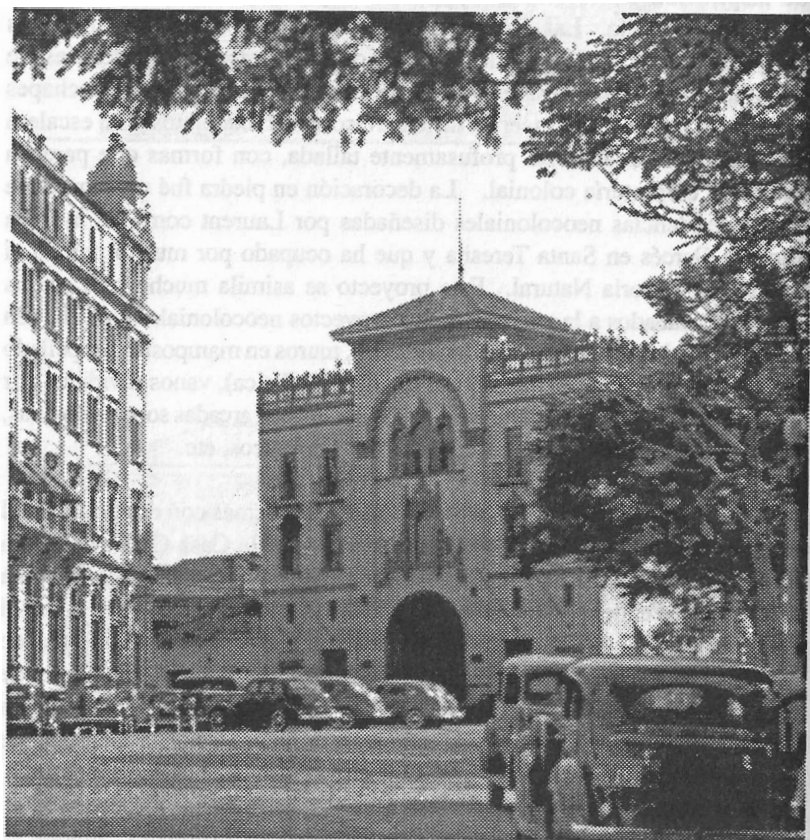
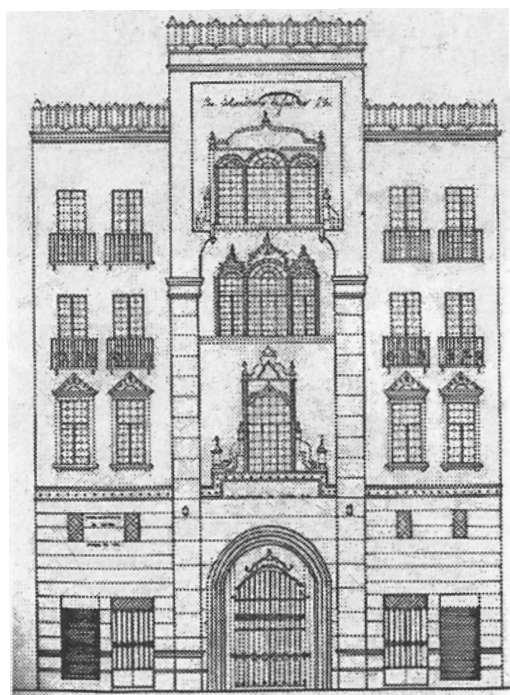
M. Laurent: actual Residencias Stein, Barrio Centenario, Cali, 1940s.

Entre sus proyectos neocoloniales sobresale una residencia en el Barrio de El Centenario, ocupada actualmente por el Hotel Residencias Stein. Ubicado sobre una colina, el edificio sobresale en su entorno inmediato, con un primer plano donde se ubica el porche de entrada al que se llega por una escalera en piedra. El porche al ubicarse en un nivel mas alto que el antejardín y sobresalir sobre el resto de la edificación, semeja un balcón. La fachada del edificio está enchapado completamente en piedra muñeca con altorrelieves en la misma piedra con elementos ornamentales de inspiración plateresca, complementado por escudos inspirados en la heráldica española. Las columnas del porche son columnas salomónicas simplificadas y en las ventanas superiores se presentan parteluces de inspiración mudéjar. El salón principal está decorado con vigas y enchapes en madera imitando las lacerías de los artesanados mudéjares. La escalera en madera barnizada está profusamente tallada, con formas que parecen evocar la carpintería colonial. La decoración en piedra fué una constante en las residencias neocoloniales diseñadas por Laurent como en la Casa Lloreda Garcés en Santa Teresita y que ha ocupado por mucho tiempo el Museo de Historia Natural. Este proyecto se asimila mucho más en sus formas y acabados a la mayoría de los proyectos neocoloniales en Cali, con diferentes volúmenes, tejados diferenciados, muros en mampostería repellado y acabado en perlita (un acabado de apariencia rústica), vanos divididos por parteluces de delgadas columnas en piedra, patio con arcadas sobre columnas, decoraciones en piedra tallada con motivos heráldicos, etc.

El encargo de proyectos residenciales a firmas con domicilio en el exterior fué escaso; sin embargo hay que resaltar la Casa Obeso (1945) a las orillas del río Cali, encargada por sus propietarios a la firma neoyorquina de Clifford Wendehack , conocido por sus proyectos en Caracas, como el Country Club. El proyecto de Wendehack es una magnífica casa de grandes proporciones, organizada alrededor de un gran patio en forma de C donde se dispuso la piscina como foco. La simetría de la organización general es rota por el retranqueo del salón principal y por la inclusión de un cuerpo alto a un costado, lo que le imprime cierto dinamismo al conjunto. Por su origen, podría considerarse que esta casa es la que obedece en forma más estricta a los modelos norteamericanos originales, aunque su adaptación a las tradiciones constructivas y materiales locales es completa, lo que se debe en buena medida a la experiencia de la firma en proyectos como los realizados en Caracas. El primer profesional local en incluir formas



M. Laurent: Actuales Residencias Stein, Barrio Centenario, Cali, 1940s.

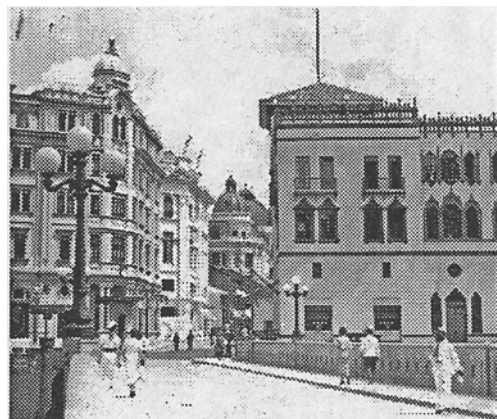


G. Garrido: Edificio Colombiana de Tabaco, Cali, 1936. (Foto Archivo Alberto Lenis)

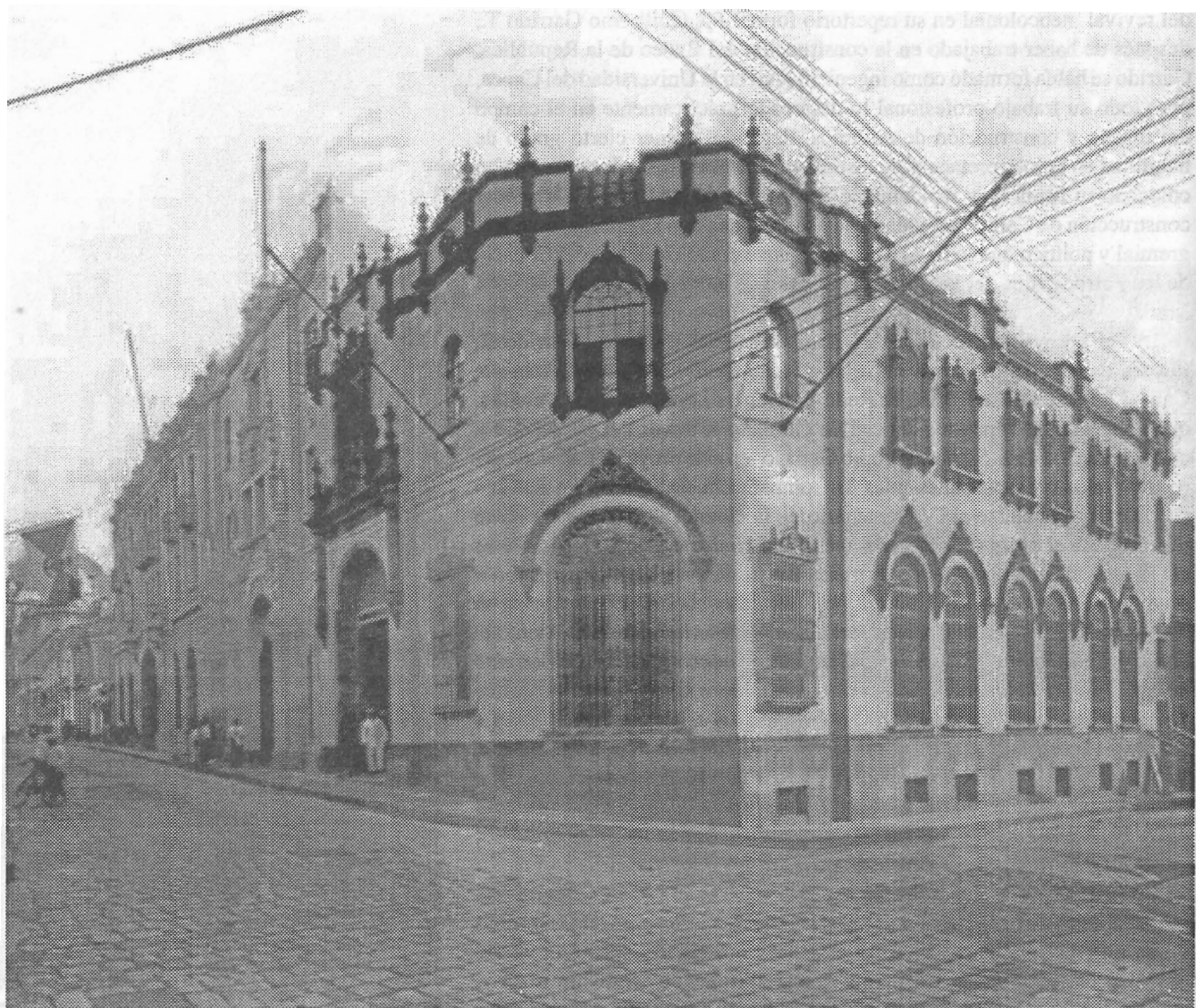
del revival neocolonial en su repertorio formal fue Guillermo Garrido T., después de haber trabajado en la construcción del Banco de la República. Garrido se había formado como ingeniero civil en la Universidad del Cauca, pero todo su trabajo profesional lo desarrolló prácticamente en el campo del diseño y construcción de edificios, llegando a tener cierto grado de habilidad en la interpretación de distintos repertorios formales, que habían colocado su firma muy rápidamente a la cabeza de las firmas de diseño y construcción de Cali, ⁴⁴ actividad que acompañaba con su liderazgo cívico, gremial y político que lo llevó a desempeñarse como miembro del Consejo de los Ferrocarriles del Pacífico y el Senado de la República.

El proyecto neocolonial más importante de Guillermo Garrido T., fue sin duda el Edificio para la *Colombiana de Tabaco* (1934) sobre la Calle 12 frente al Hotel Alférez Real la vía más importante de la ciudad, que conectaba el barrio residencial de Granada, a través del puente Ortiz con el centro de Cali. Según el propio Garrido -en este proyecto, sin mayores restricciones presupuestales pues la Compañía buscaba un gran edificio con el cual vincularse al IV Centenario de la ciudad. *“El estilo escogido corresponde al estilo español, con líneas renacimiento e influencia de línea sevillana”,* brindando gran importancia a la decoración *“de evocación plateresca”* de fachadas y primer piso. La escogencia del plateresco se hizo en función de su hispanidad, tal como lo describió en su momento el redactor de *Relator*: *“España tomó verdadera fisonomía nacional y originó un estilo propio, llamado Renacimiento español con fondo mudéjar o gótico y en su progreso artístico llegó a la formación del estilo plateresco, que ha sido tan célebre en la historia de la arquitectura de nuestra madre España. Este estilo, como todos los demás tiene características precisas y como principales figuran: “la decoración profusa, con el empleo de los órdenes clásicos, pero empuñados o alargados. Impuros o caprichosos, cuajados de filigranas, grotescos, relieves fantásticos, hojarascas, etc.”.* ⁴⁵

El edificio fue calculado por el ingeniero Vicente Caldas, el más importante colaborador de la firma y con la dirección constructiva del maestro Marco Tulio Camacho quien interpretó hábilmente los requerimientos técnicos que la obra demandaba. La organización del edificio era bastante sencilla y correspondía a los modelos convencionales de la arquitectura académica de la época, donde se destacaba una gran sala de atención en el piso bajo; a pesar de su baja altura el edificio se dotó con



G. Garrido: Colombiana de Tabaco, Cali, 1936.

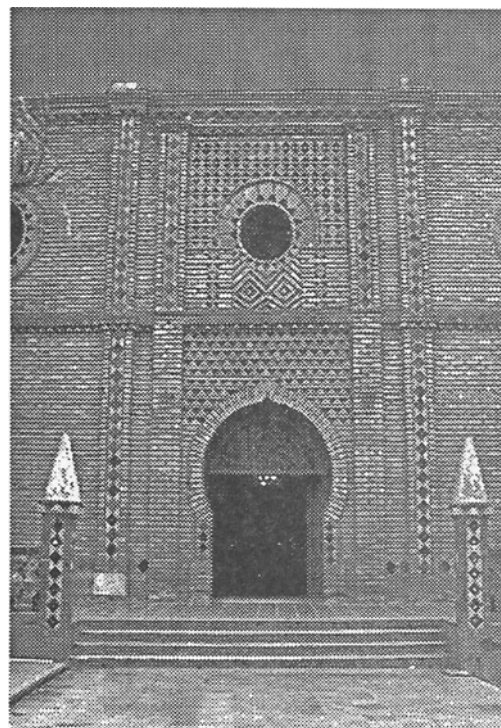


G. Garrido: Banco Antioqueño Alemán (demolido), 1936

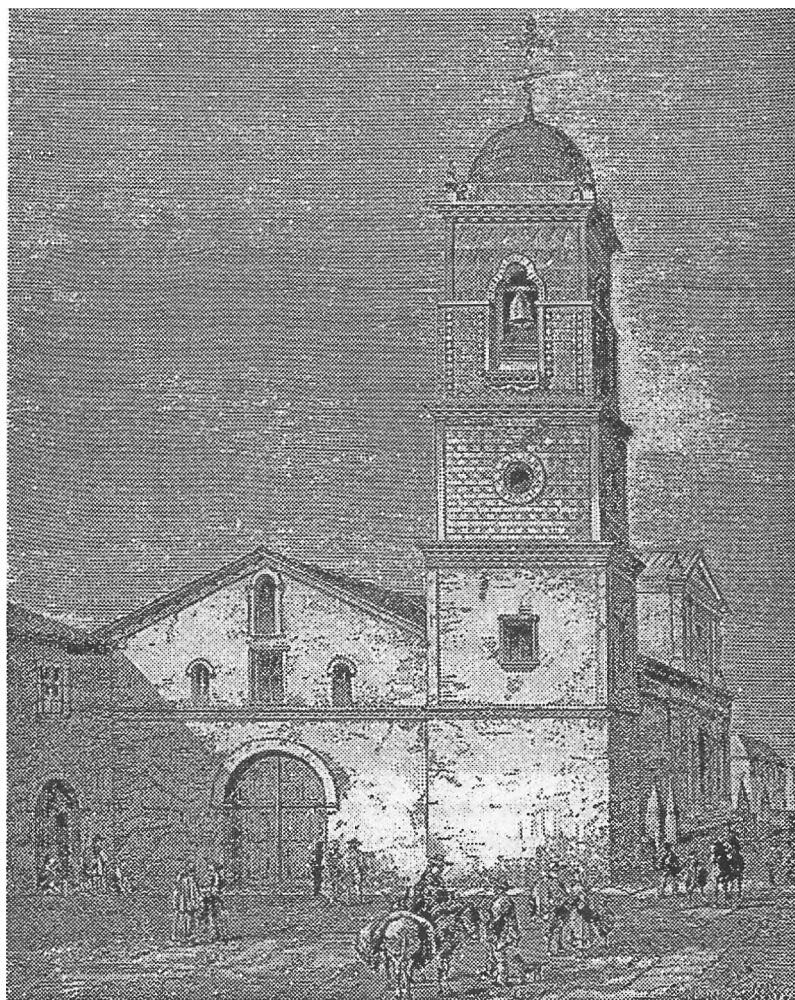
ascensores, y se construyó con una estructura de concreto reforzado y tabiques de ladrillo aligerado, mostrando los últimos avances en la concepción técnica-constructiva de su época. Inicialmente fue de tres pisos, con un cuarto piso a la manera de torreón central que dominaba sobre la composición general. Sin embargo la posterior adición de un nuevo piso, que si bien mantuvo la misma decoración y remate superior con elaboradas tracerías modificó las proporciones y composición general, inicialmente mucho más afortunada.

Guillermo Garrido utilizó la misma decoración de la Colombiana de Tabaco en la sede del Banco Alemán Antioqueño (1935, ampliadas por el mismo autor en 1941 y demolido para dar paso al moderno edificio del Banco Comercial Antioqueño), un modesto edificio de dos pisos construido al lado del Banco de la República y para una serie de casas en El Centenario. El reciclaje de las formaleas de las tracerías, pináculos, balcones de repisa, bordillos, pretilas, etc., permitió un despliegue ornamental de bajo costo, pues su utilización se extendió hasta la década de 1940s. La carrera profesional de Guillermo Garrido se vio interrumpida por su temprana muerte en Mayo de 1943, pero los trabajos de la firma encontraron continuidad con la dirección de su hermano Alfonso, también ingeniero pero con formación complementaria en arquitectura en el Instituto Tecnológico de Massachusetts. Aunque con Alfonso Garrido T. se da un giro muy importante hacia la arquitectura moderna, en los 1940s son numerosos los ejemplos de arquitectura doméstica con formas neocoloniales, así como su intervención en algunos puentes en los que los estilemas mudéjares y barrocos son adaptados en los antepechos de las barandas, a través de especies de óculos, cerrajería y trabajos en el ladrillo.

La Celebración de los 400 años de fundación en 1936 brindó el contexto ideal para el impulso definitivo a las formas neocoloniales en Cali. El trazado de nuevas avenidas, la construcción de un bosque municipal, la configuración definitiva de los espacios alrededor del río, la arborización de las calles, la construcción de monumentos, la restauración de la Torre Mudéjar, la construcción de escuelas, hospicios, etc., fueron, entre muchas, las tareas adelantadas o al menos propuestas, para esta celebración.⁴⁶ La restauración de la Torre Mudéjar sirvió no sólo para su recuperación, sino para convertirla en símbolo de la ciudad al quedar consignada en la estampilla conmemorativa del Centenario.



L. A. Acuña y J. Sacasas Munné: Portada “neomudéjar” en San Francisco, 1936.

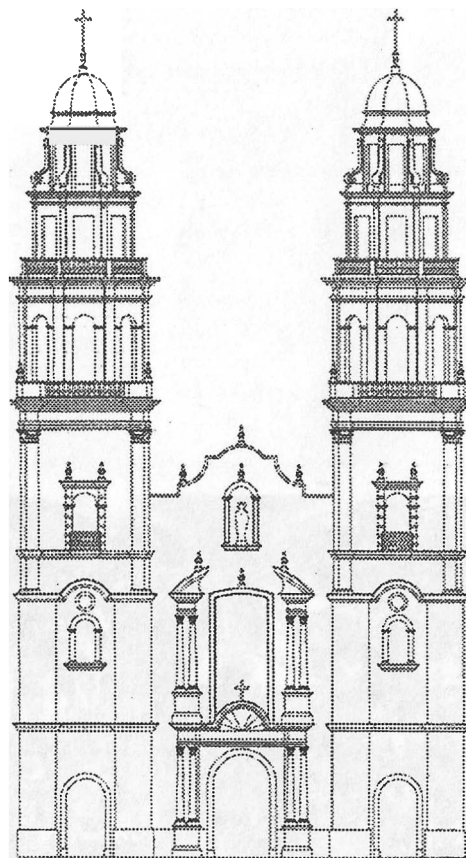


G. André: Grabado Torre Mudéjar, siglo XIX.

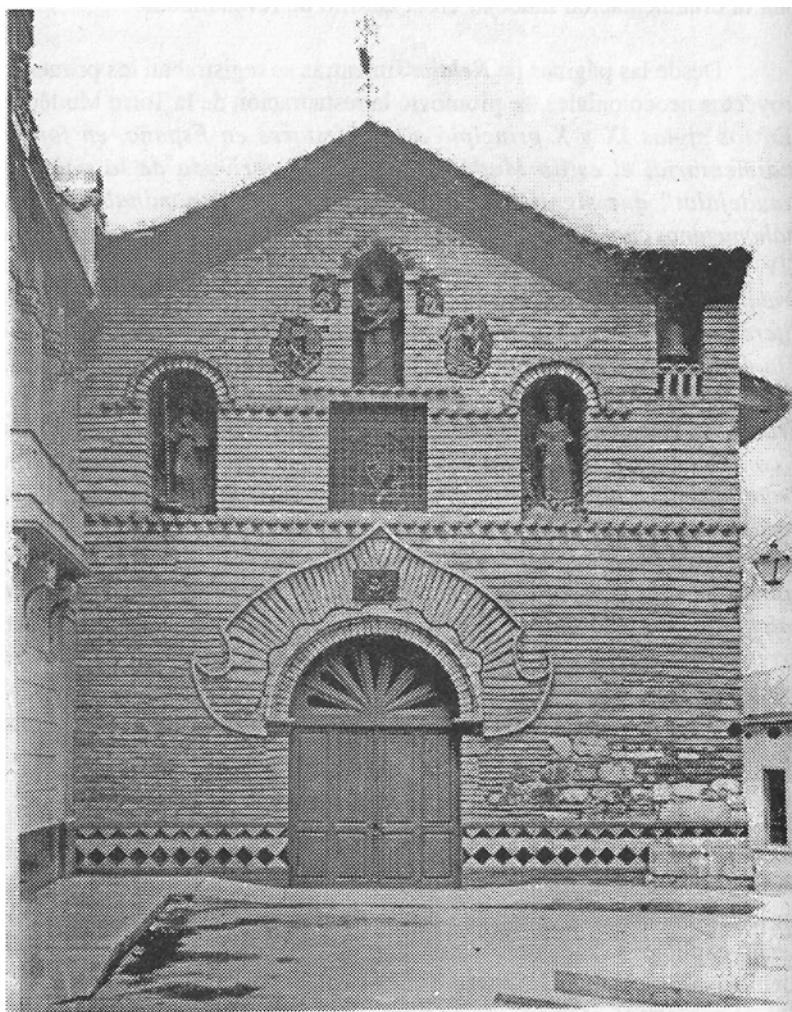
La restauración obedeció al interés del historiador Demetrio García Vásquez quien descubrió en los grabados de André, el aspecto que tenía la torre en el siglo XIX antes de quedar oculto por un leve pañete que escondió toda la ornamentación mudéjar en el ladrillo de revestimiento.

Desde las páginas de *Relator*, mientras se registraban los primeros proyectos neocoloniales, se promovió la restauración de la Torre Mudéjar: *“En los siglos IX y X principió a manifestarse en España, en forma rudimentaria, el estilo Mudéjar, ex-presión derivada de la palabra “mudejalat” que significa sometido, con la que denominaban a los mahometanos cuando la reconquista cristiana, pero solamente en los siglos XIV y XV llegó al completo desarrollo y a la culminación artística. La arquitectura Mudéjar, es una mezcla de cristiana y mahometana, en grados diferentes, predominando la una o la otra según las influencias de la época y la caracteriza el uso de filigranas en ladrillos y cerámicas esmaltadas. Cali cuenta con el más bello ejemplar de este estilo, en la torre de San Francisco, la que desgraciadamente quedó aislada y reñida con el frontis y con el interior de la capilla de Lourdes, la que fue reconstruida y decorada, hace algunos años, en forma bastante desafortunada....Y ya que hablamos de la famosa torre de San Francisco, sea el momento, ahora que se acerca el centenario de la ciudad, de proceder a su reconstrucción volviendo a la vida los azulejos empastelados de tierras colorantes y de cal, que manos ignorantes colocaron sobre ellos, remendando las cornisas, arreglando la cúpula, la cruz, etc. Es la única obra antigua de verdadero estilo definido conque cuenta Cali y debe defenderla como su mejor joya artística. La obra vale poco dinero y es justo que alguna entidad, municipio, departamento o junta del centenario, se ocupe de hacerla”*.⁴⁷

La restauración se adelantó cuando García Vásquez fué nombrado gobernador, coincidiendo con la Celebración del Centenario de la fundación de Cali. Para su restauración se contrató al maestro Luis Alberto Acuña, un joven pintor entonces, quien desde comienzos de los 1930s ya había hecho explícita su idea de construcción de un arte nacional en comunión ideológica con el grupo de artistas e intelectuales conocidos como “bachués”, con el que quedó asociado su nombre. Con esta obra el pintor inicia sus incursiones en arquitectura a través de restauraciones, constituyéndose en un pionero de esta actividad, la cual ejerció en distintas partes del país, acción que extendió muchas veces a partes y obras completamente nuevas,



J. Sacasas Munné: Iglesia de Santa Rosa, Cali, 1940s.

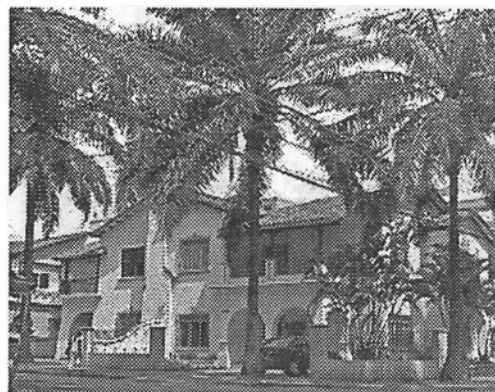


Iglesia de San Agustín, anexa al claustro de Santa Librada (demolida). Restauración del maestro Luis Alberto Acuña.

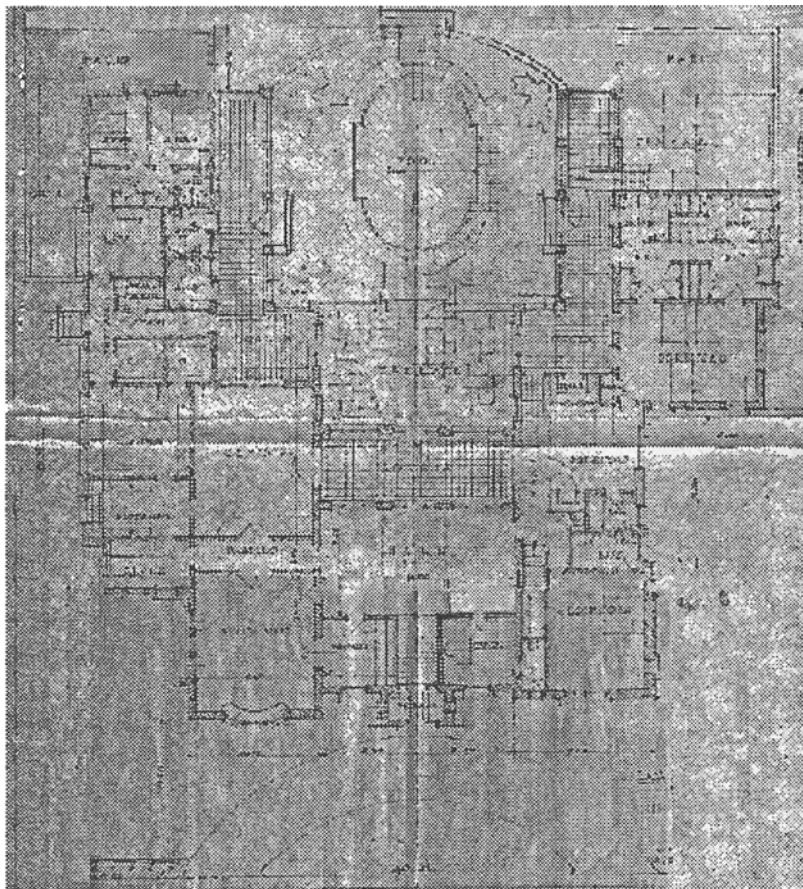
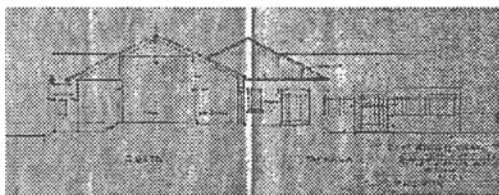
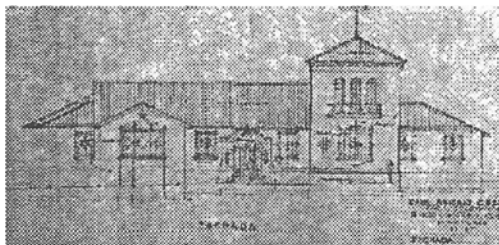
en un ejercicio típico de cierto romanticismo historicista característico de la arquitectura *neo-colonial*. La restauración de la Torre Mudéjar consistió fundamentalmente en retirar la capa de pañete de cal que se había aplicado en la fachada exterior, dejando a la vista las figuras del ladrillo; Acuña por su parte copió la figura de uno de los ladrillos y construyó un antepecho en los vanos superiores con el supuesto fin de brindar seguridad. Posteriormente Acuña retiró también el pañete de la Iglesia de San Francisco y construyó una fachada para la antigua capilla en ladrillo, unificando la apariencia de todo el conjunto sobre la Carrera Sexta. La nueva fachada “neomudéjar” de la capilla incluyó un arco de herradura apuntado en su clave, en el que contó con la colaboración del ingeniero español José Sacasas Munné quien resolvió los problemas técnicos de su ejecución.

La labor restauradora de Acuña continuó con la intervención en la capilla de San Agustín (lamentablemente demolida) donde reveló el fantástico trabajo en ladrillo de la fachada mudéjar, donde se destacaba la decoración del extradós del arco de entrada con formas conopiales y polilobuladas. Una tercera intervención de Acuña fue la restauración de la Casa de la Sierra en la Hacienda de El Paraíso, escenario de la novela de Jorge Isaacs.

Con Acuña no solo se inicia la preocupación por la defensa y conservación del patrimonio arquitectónico colonial, sino que con su vinculación a la ciudad, se difunden las ideas nacionalistas en el arte y la arquitectura: *“Van ya para cinco siglos desde que fue descubierto un mundo nuevo; muy inmenso, misterioso, poblado de novedades y maravillas. Y en este mundo que se llama América y en el cual nos cupo la suerte de nacer hemos permanecido indiferentes e inconscientes; a diario elevamos palacios, templos y toda clase de mansiones; esos edificios están sostenidos por columnas y las columnas rematan en capiteles; y desde el capitel la hoja de acanto de los griegos se revuelve convulsa, extranjera, importada y parece reír entre irónica y burlesca, echándonos en cara nuestra impersonalidad y rutina; allá en la llanura ubérrima los helechos, los guadales, los borracheros y las batatillas soportan la afrenta y se doblan sobre sus cálices con languidez y resignación mientras los cactus indignados se erizan mostrando agresivamente la bravura de sus pinchos y todos esperan al artista de la nueva generación que los reivindiquen y exalten al alto lugar que les corresponde en la decoración de nuestra arquitectura”*.⁴⁸



J. Victoria & Cia.: Casas en Versailles, Cali, 1940s.

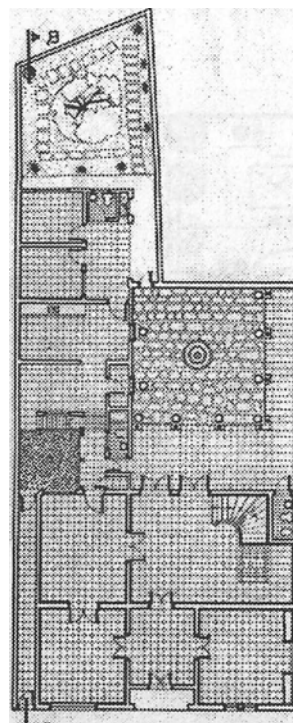


Clifford Wendenhack: Casa Obeso, Cali.

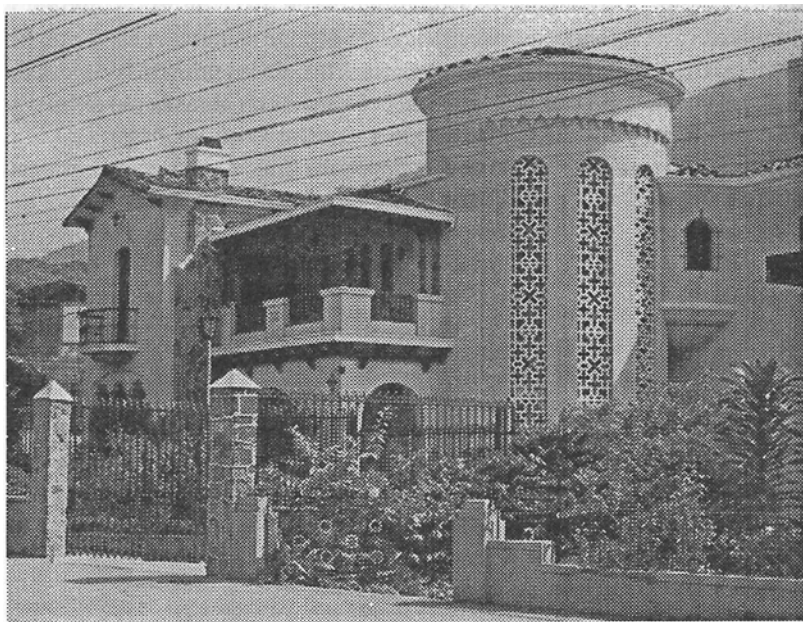
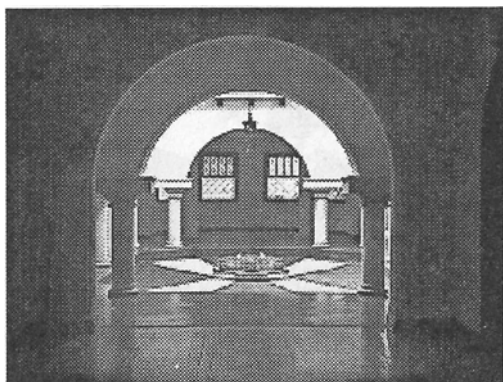
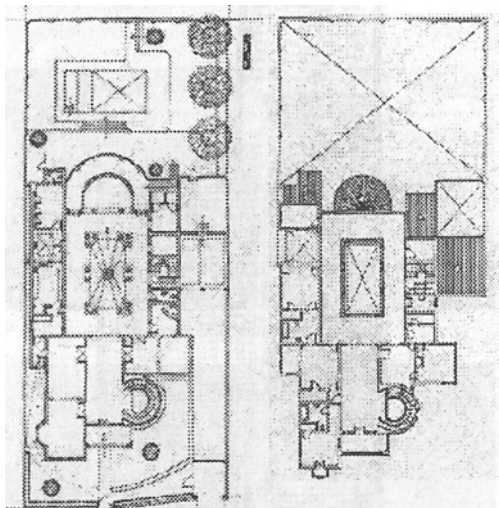
Incansable propulsor del nacionalismo en las distintas artes, el maestro Acuña difundió sus ideas a través de la prensa. Uno de sus textos, preparado para la página editorial del periódico *Relator* en 1935 ejemplifica muy bien sus ideas: *“Todas las razas fuertes y todos los pueblos grandes de la tierra hicieron arte y a que su arte fue lógicamente igual a ellos mismos porque tradujo fielmente su idiosincrasia y el medio ambiente en el cual germinó y dio sus frutos... Fuimos hasta hoy plagiarios, mistificadores y divulgadores de otras culturas... el desprecio de lo propio y terrígeno y el desmedido amor a lo extraño e importado son en gran modo lo causante de esta penuria de la personalidad”*.⁴⁹

El contacto de José Sacasas Munné con Acuña sirvió para la adopción por el primero de formas neocoloniales haciendo eco a las ideas nacionalistas del artista. Sacasas, cabeza de una dinastía de calculistas en la región, se había formado como ingeniero en la Universidad Industrial de Barcelona, y trabajaba en Colombia desde 1911 en obras civiles y arquitectura. Las obras arquitectónicas de Munné se movían en el amplio espectro del eclecticismismo europeo característico de las primeras décadas de siglo, el cual amplió con las formas neocoloniales en obras como la Iglesia de Santa Rosa y las casas que diseñó y construyó en los barrios de San Fernando y Granada al tiempo que incursionaba tímidamente en expresiones modernizantes.

El desarrollo de los nuevos barrios residenciales entre el comienzo de los 1930s y la primera mitad de los 1950s estuvo caracterizado por la profusión de ejemplos neocoloniales en su arquitectura. En estos años son muy pocos los ejemplos de otros estilos y mucho menos de arquitectura moderna. La lista de arquitectos e ingenieros que trabajaron en este estilo fue muy amplia, pues fue tal el grado de aceptación que prácticamente toda la demanda en la arquitectura residencial se limitó a las formas de la arquitectura neocolonial, que ningún profesional de la ciudad podía sobrevivir sin practicarla. Quienes concentraron los mejores y más grandes encargos, así como también acumularon el mayor volumen de construcción fueron los hermanos Alvaro y Hermann Calero Tejada y Félix Mier y Terán y Gerardo Posada. El reclamo de este tipo de arquitectura fué tan intenso que se mantuvo hasta bien entrados los años 50s en Cali, obligando incluso a los más radicales promotores de la arquitectura moderna a realizar proyectos de este tipo.



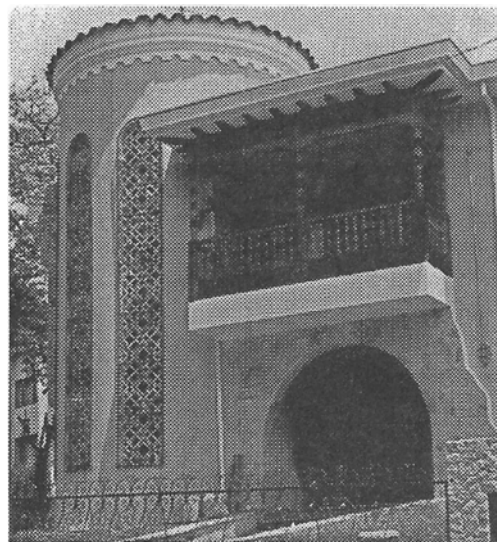
A. Caycedo Herrera: Casa Paz Borrero (reforma al proyecto original de M. Laurent), San Antonio, Cali, 1950s.



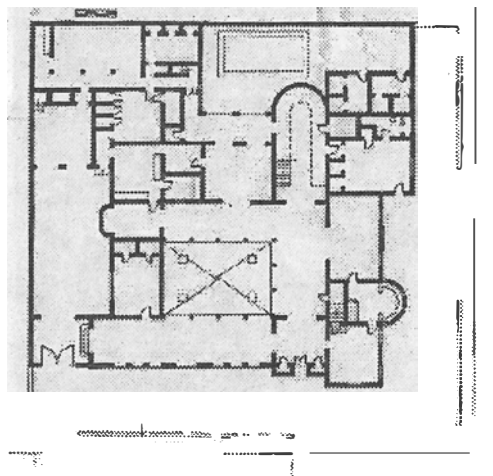
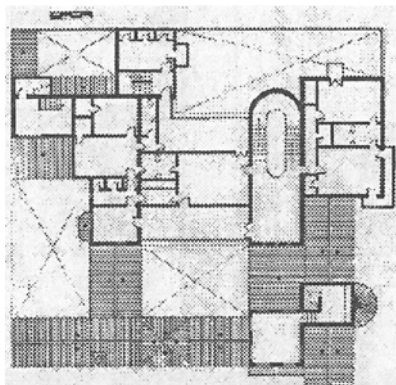
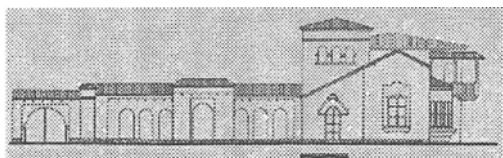
F. Mier y Terán, A. Calero Tejada y H. Calero Tejada: Casa Ochoa, Cali, 1950s.

De hecho, casi todos los ingenieros y arquitectos que trabajaron en la región en las décadas de 1930s, 1940s y 1950s practicaron, por distintos motivos, la arquitectura neocolonial. Es el caso temprano de los ingenieros Jorge Domínguez en Cali o de J. Victoria en Cali, Buga y Tuluá, los que prácticamente tuvieron que abandonar su predilección por el escueto lenguaje moderno. En los 1940s e incluso comienzos de los 1950s, algunos arquitectos que después se constituirían en los más conspicuos exponentes del movimiento moderno como Fernando Borrero, Alfonso Caycedo Herrera debieron ceder ante el influjo de esta arquitectura bien inserta en la comunidad, justificados muchas veces en que no traicionaban los principios organizativo-funcionales de la arquitectura moderna y que sólo hacían una concesión ante el gusto imperante. A estos y a los ya mencionados, habría se sumar nombres como los de Borrero y Ospina, Jesús Bonilla Mejía, Víctor Bonilla Torres, Bernardo Carvajal B., Carlos Garrido V, Enrique Holguín G, Antonio José López, A. Lozano Rengifo, Moschner y Lohr, Francisco Sarasti, Luis Mario Solanilla, Alvaro y Hermann Calero Tejada, Félix Mier y Terán, Gerardo Posada, entre los más conocidos.

Quien introdujo el término “español californiano” para designar la arquitectura que practicaba y con el que se asocia la arquitectura neocolonial en Cali fue el arquitecto Alvaro Calero Tejada, quien había estudiado arquitectura en California junto a quien fuera su socio y cuñado, el mexicano Félix Mier y Terán. Su hermano, Hermann Calero, estudió también arquitectura en el Rennselaer Polytechnic Institute de Troy (Nueva York). Los hermanos Calero Tejada no sólo urbanizaron Santa Teresita, sino que en compañía de su cuñado Mier y Terán se encargaron del diseño y construcción de la mayoría de sus casas en los años 40s y comienzo de los 50s. El trazado de la urbanización, siguiendo las líneas de la topografía y el recorrido del río Cali, incorporó la arborización como protagonista principal. Las casas construidas en medio de generosos antejardines tuvieron como elementos comunes la descomposición volumétrica donde con mucha frecuencia la escalera se destacaba como elemento volumétrico articulador, el uso de acabados de tipo rugoso en fachadas, el empleo de ornamentos en piedra tallada (columnas, dinteles, escudos, etc.), unas muy elaboradas carpinterías de madera y cerrajería, juegos de cubiertas, y muchas veces la incorporación de calados de hormigón inspirados en formas mudéjares buscando tamizar la luz.



F. Mier y Teran, A. Calero Tejada y H. Calero Tejada:
Casa en Santa Rita, ca. 1950.



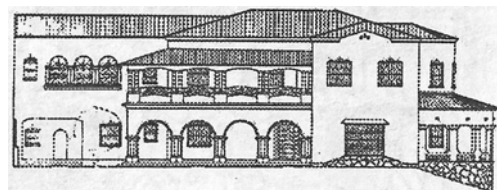
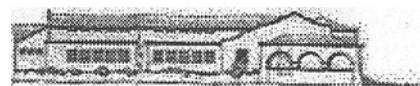
F. Mier y Teran y A. Calero Tejada: Casa Urdinola Uribe, Santa Teresita, Cali.

La mayoría de estas edificaciones han sido demolidas, pero aún sobrevive tal vez la más interesante de todas: la casa Urdinola Uribe (1954), inspirada en la casa del actor Joe Brown en Hollywood. Aquí la preocupación por el clima y el manejo de la luz dió lugar a una serie de arcadas, que cerradas por una transparente reja y conformando una galería, dejan pasar la brisa al tiempo que generan un sugestivo juego de sombras. La entrada se marca robustamente, a la manera de un pequeño torreón, mientras un juego de ménsulas cortas o canes engordados rematan horizontalmente los distintos volúmenes.

El segundo piso, a manera de piso alto dispone de salientes a la manera de balcones quiteños, en un tipo de alegoría a las influencias mudéjares en la arquitectura española. No en balde está casa fué conocida popularmente como *La Alhambra*.

Gerardo Posada estudió cuatro años de ingeniería en la Escuela de Minas de Medellín, estudiando después pintura y escultura en la Escuela Nacional de Artes en Bogotá, trasladándose posteriormente a Europa donde vivió por once años en Europa: en Florencia perfeccionó sus estudios de pintura, en Milán los de escultura en Milán, para terminar sus estudios de arquitectura en Roma. Los primeros trabajos profesionales los realizó en Medellín, desarrollando en 1937 y 1938 algunos proyectos de arquitectura escolar para el Ministerio de Obras Públicas caracterizados por sus formas neocoloniales producto de la interpretación de las formas de la arquitectura mediterránea con las formas constructivas de la arquitectura vernacular (Guatavita, 1937; Supía, 1937; Madrid, 1937; Marsella, 1937; Quimbaya, 1937; Enciso, 1938; Escuela de Artes y Oficios para Carmen de Bolívar, 1938)⁵⁰ En 1941 realiza, asociado con Arturo Michaelson, su primer proyecto para Cali: el Hotel Columbus y el Teatro Colón en estilo Art Déco (en el cual también realizará el Teatro San Nicolás. En 1946 se trasladó definitivamente a Cali hasta su muerte en 1973.

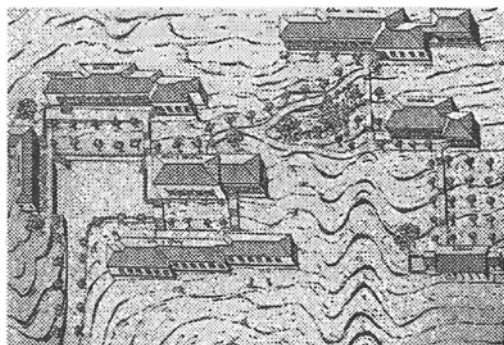
Posada abandonó muy rápidamente el repertorio Art Déco y se concentrará en desarrollar una arquitectura que capitaliza su conocimiento de la arquitectura mediterránea, asimilándola a las formas de la arquitectura de California y la Florida en boga. Uno de sus primeros encargos fue el “patio español” del Club Campestre en la vieja casona de la Hacienda de San Joaquín, que según el cronista de Relator “*viene a embellecer*



G. Posada: Escuela Primaria en Quimbaya, 1937.
Casa Gómez, Barrio Centenario, Cali, 1940s. Casa Mera,
Barrio Santa Teresita, Cali, 1940s.

extraordinariamente aquel sitio, que constituye una de las mayores atracciones turísticas de la ciudad y un lugar de esparcimiento y sana diversión de los caleños... El patio construido conserva el sabor colonial de la antigua residencia que se adaptó para el funcionamiento del Campestre y ha sido rodeado de lujosas pérgolas que posteriormente serán exornadas con biombos de enredaderas..."⁵¹

La prolífica obra de Posada amerita un estudio aparte, pues está llena de matices en una larga trayectoria como proyectista. La mayoría de sus estupendas casas las construyó en las colinas de San Fernando, Santa Rita, Arboledas, Granada y Juanambú, muchas hoy demolidas, articulando notablemente el volumen de la construcción a las singularidades de la topografía. Sobresalía entre todas la espaciosa quinta para la familia Berney en la colina de Juanambú (demolida) donde empleó delicadas columnas pareadas soportando arcos polibulados, así como también terrazas cubiertas por pérgolas. Entre las sobrevivientes, la casa Gómez en Centenario, ejemplifica su habilidad para ajustar las volumetrías a las irregularidades de los trazados urbanos y de la topografía del lote; el proyecto combina volúmenes semicirculares y ortogonales; interesante es también el tratamiento de porches y balcones, el cuidadoso diseño de la cerrajería en hierro y la decoración con azulejos españoles en fuentes adosadas a los muros.



Con Posada el diseño del interior de las residencias llegó a uno de sus puntos más altos. Muy elaboradas escaleras, cielorrasos en madera, despieces de pisos en madera y baldosas, enchapes en salones y comedores, trabajos en puerta y ventanas con rejas en hierro forjado, acompañados por diseños de lámparas y mobiliario, produciendo muy coherentes escenarios.



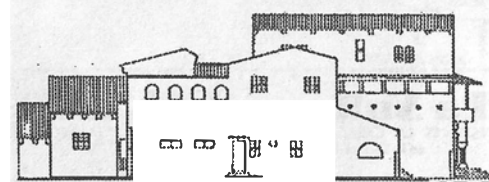
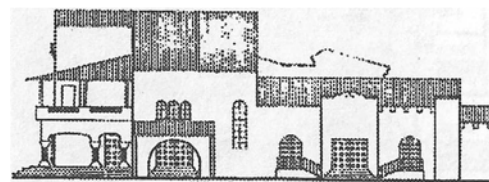
Posada diseñó conjuntos de casas de renta y por supuesto de menor costo para distintos inversionistas en las cuales al tiempo que buscaba una enorme coherencia volumétrica en favor del efecto de conjunto sin renunciar a la variedad, diferenciando cada una de las casas. Ejemplos notables de este tipo de trabajos se encuentran en Versalles, Granada y San Fernando. Sin embargo el trabajo más ambicioso en su etapa *español-californiana* fué la arquitectura en del Hipódromo de San Fernando en 1948, el cual construyeron Hernando Bueno Figueroa y Vicente Caldas.

G. Posada: Escuela Técnica, Carmen de Bolívar, 1938.
G. Posada: Casas en Granada, 1940s.

Concebido como un parque-jardín, la imagen del hipodromo se asociaba en el exterior con su torre-mirador que se destacaba en el entorno. El edificio principal con sus arcadas en la fachada, se complementaba con un gran apergolado el cual generaba un ambiente de solaz para el público. Posada diseñó una segunda parte para ser desarrollada después de la inauguración cuando según su autor estaba apenas *“en la mitad de lo que será la obra completa... Se construirá por ejemplo, un Club Hípico de categoría... Se harán restaurantes para los jockyes ... posiblemente hasta hospedajes para los mismos y otro edificio de Cooperativa de Alimentos para los caballos...En el centro de la pista se construirá un lago turístico con jardines, aves tropicales, flores, botes para remar, etc. Se adquirirán pájaros de la región y se importarán otros que sean fácilmente adaptables a nuestro medio. En esta forma el público tendrá una permanente lección civilizadora de estética y despertará simultáneamente con el deporte, el amor por la naturaleza”*.⁵²

Roberto Siccard Calvo practicó también la arquitectura colonial, aunque sus obras más conocidos fueron aquellas en las que incluyó elementos decorativos de inspiración precolombina en edificios art-decó, como el Teatro Rienzi en Palmira (1944) y los ya demolidos edificio de El Tiempo (1935) en Bogotá, y el Escenario de Actos del Colegio Cárdenas en Palmira (1946-47). Sicard asumió formas neocoloniales en sus proyectos para el Ministerio de Obras Públicas como el Hospital de Zarzal (1948) y el Hospital San Roque de Pradera (1950). El primer edificio obedece a una planta pentagonal que genera un gran patio el cual es ocupado en su eje principal con una gran nave central que se cruza al centro con otra nave más pequeña de circulación que conecta el edificio con dos construcciones exteriores menores; la fachada principal presenta una torre de tres pisos, un balcón corrido sobre una entrada con tres arcos; las líneas de ventanas del edificio descansan sobre un listel continuo lo que le imprime dinamismo horizontal a la composición en general, recurso generalizado en la arquitectura art-decó. El proyecto de Pradera, si bien en líneas generales corresponde al art-decó, el diseño de la capilla en uno de los extremos de la fachada principal es un curioso híbrido con formas neocoloniales como el arco y el contrafuerte mistilíneo que extiende la fachada.

Los proyectos realizados por Sicard en la Empresa Constructora Ltda. se caracterizaron por el empleo de un amplio catálogo de formas



G. Posada: Casa en Juanambú (demolida), 1940s.
Postal del Hipódromo de San Fernando, Cali, 1948.

neocoloniales. En un artículo promocional de esta empresa publicado en Relator, se presentaba, entre sus objetivos el construir *“bellas quintas de estilo californiano, lujosamente amobladas para ser rifadas periódicamente de acuerdo con los sorteos de la Lotería del Valle.”*⁵³ Varios ejemplos de este período se conservan en el Barrio de San Fernando en Cali, donde además se conserva (reformado recientemente) el edificio para el Albergue Heladio Perlaza (1952), una nave de dos pisos con una torre en uno de sus extremos, un acceso resaltado por el volumen de un balcón sobre un porche con tres arcos y una fachada principal donde la línea de ventanas se apoya en un listel común, elementos ya explorados en una composición diferente como fué la del proyecto el Hospital de Zarzal.

Alfonso Caycedo Herrera fué el más aguerrido y comprometido impulsor de la arquitectura moderna en Cali debió, como otros arquitectos modernos, practicar el ejercicio formal de las formas neocoloniales en proyectos residenciales debido a la demanda explícita de los clientes. Caycedo Herrera había desarrollado en proyectos para el Ministerio de Obras Públicas y para la Aeronáutica Civil algunos proyectos que se podían asimilar a la arquitectura neocolonial, como es el caso del Hospital de Florencia en el Caquetá y una serie de pequeños aeropuertos en los Territorios Nacionales. En estos proyectos las formas adoptadas correspondían, según el autor, más que a un ejercicio estilístico a la adecuación a las técnicas y recursos locales.

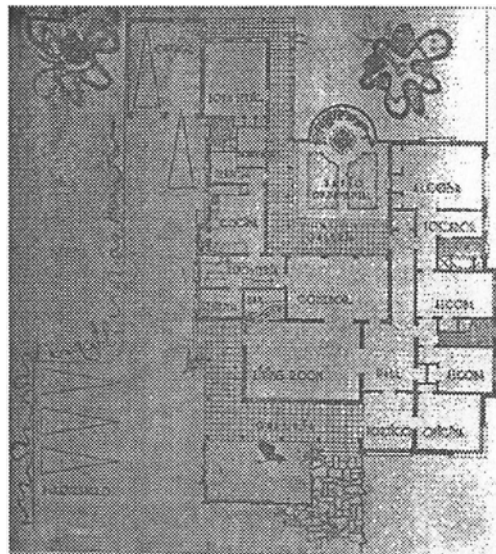
Mucho más sofisticados fueron los pocos proyectos residenciales que en Cali adelantó el arquitecto, para los cuales recurrió a la ornamentación de la arquitectura colonial mexicana, a la que accedió a través de distintas publicaciones. Este es el caso de proyectos como la residencia en la Avenida Sexta A Norte en el Barrio Santa Mónica o la Residencia Paz Borrero en San Antonio, proyecto inicial de Maurice Laurent, pero modificado y terminado por Caycedo Herrera aplicando distintos motivos ornamentales del barroco mexicano. Un caso similar fué el de Fernando Borrero, quien llegó a ser uno de los más importantes exponentes de la arquitectura moderna colombiana en los 1950s y 1960s. Entre sus primeros proyectos residenciales a comienzos de la década de los 1950s es posible encontrar notables ejemplos de arquitectura neocolonial entre las que sobresale la casa principal del Ingenio Castilla.



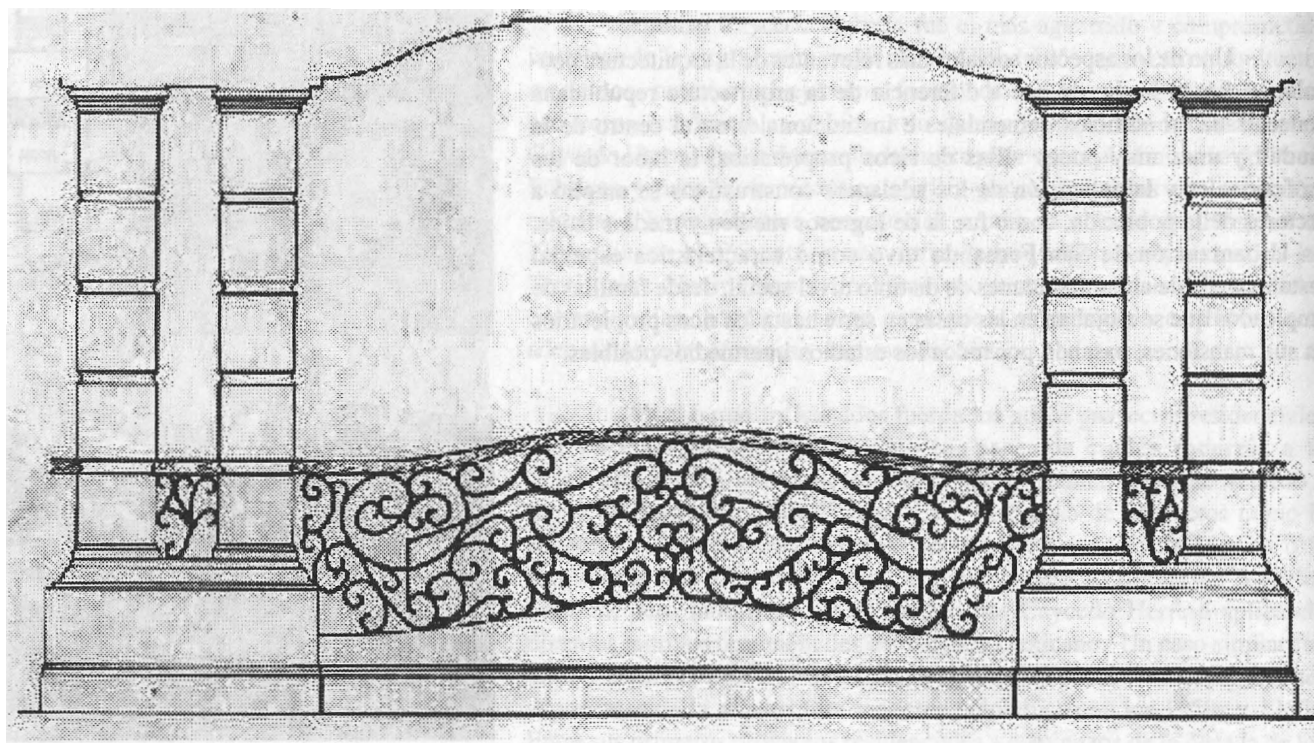
G. Siccard Calvo: Casa en San Fernando. Aviso publicitario, publicado en Relator.

Los ingenieros y arquitectos norteamericanos de la Compañía Constructora Colombiana habían introducido formas neocoloniales simplificadas en las viviendas en serie levantadas en la Urbanización de San Fernando, las que sirvieron de modelo sobre todo en los aspectos básicos de la construcción. Aunque ya desde los 1920s se habían incorporado los avances técnicos en la construcción con hormigón armado, y los sistemas de cubiertas en madera coloniales de estructuras de armadura habían sido sustituidos por el uso de cerchas y cerchas falsas, se habían introducido pisos en baldosa de cemento, se importaban elementos sanitarios y enchapes, así como elementos de cubierta y el pañete o repello se dominaba ampliamente como requisito en el terminado de la decoración del eclecticismo, estos progresos técnicos ahora se socializaban ampliamente.

Uno de los aspectos sociales más relevantes de la arquitectura neocolonial fue el hecho de que a diferencia de la arquitectura republicana concentrada en edificios comerciales e institucionales en el centro de la ciudad y unas muy pocas villas de ricos propietarios, la labor de los profesionales y la aplicación de los adelantos constructivos se amplió a sectores de la población, como fue la de ingresos medios y medios bajos. La Urbanización de San Fernando tuvo como característica especial justamente la de alojar habitantes de distinto nivel social, desde familias de empleados que se alojaban en las casas en serie hasta los ricos propietarios en sus mansiones, pasando por todos los estadios intermedios posibles.



F. Borrero: Plano de la Casa de Castilla, publicado en Relator. Compañía Constructora Colombiana: Casas pareadas en la urbanización San Fernando. Barrio 3 de Julio, 1930s.



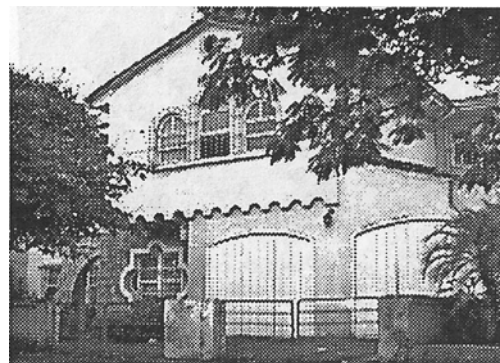
Gerardo Posada: Rejas del balcón, Casa J. Gómez, Barrio Centenario, Cali, 1940s.

2.3 Sistemas constructivos y formas ornamentales.

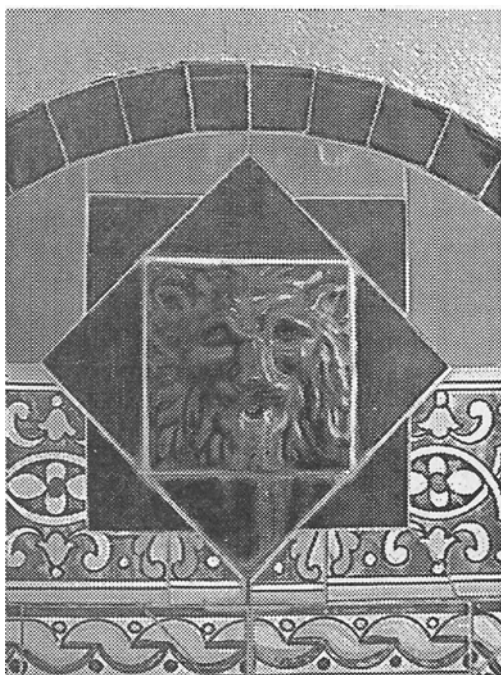
En el aspecto técnico, el carácter comercial sirvió para una incipiente racionalización de la construcción hecha en función no sólo de costos, sino de facilidades de ejecución. En buena medida el hecho de que la arquitectura de los revival neocoloniales norteamericanas hubiese sido realizada en mampostería repellada a diferencia de las otras técnicas constructivas como el balloom frame, piedra tallada o ladrillo a la vista, facilitó su adopción por las tradiciones constructivas locales y la abundancia en la producción de ladrillos y tejas en la ciudad. De hecho la Compañía Tejares de San Fernando ubicada en proximidades de la Urbanización de San Fernando aprovechó este hecho para también promover la urbanización de sus terrenos ofreciendo como atractivo la disminución en el valor de sus productos al obviarse su transporte.

La nueva arquitectura residencial no demandó conocimientos técnicos muy distintos al perfeccionamiento de formas constructivas tradicionales. Las estructuras en muros de carga contruidos en ladrillo no era ajena a una tradición constructiva que se remontaba a la Colonia y que había tenido gran continuidad en el siglo XIX, con obras como el puente de Güengüé y las torres mudéjares de San Francisco y El Salado (siglo XVIII) y la magnífica obra de la Iglesia de San Francisco (1800-1825), el Puente Ortíz (obra del franciscano José Ignacio Ortiz), las obras de acueductos para los trapiches en las haciendas cañeras de la región (finales del siglo XIX), entre muchas otras obras. El uso de columnas en hormigón se restringió a las de algunos corredores y balcones y aisladas en algunos interiores en los que la fluidez espacial de las zonas sociales, las hizo necesarias. Sin embargo la concepción estructural seguía siendo dominada por la obra de fábrica y las estructuras puntuales deberían juzgarse como estructuras secundarias.

Las estructuras de entresijos y cubiertas fueron de madera en su mayoría, pues se construyeron pequeñas losas de concreto para las habitaciones sanitarias, escaleras y balcones.



Ventanas con formaleta según modelo de Mizzner Industries.
Casa Micolta, Barrio Santa Teresita, Cali, 1940s



Publicidad de materiales de construcción publicado en la prensa local. 1920s.

Surtidor con "cabeza de león" en cerámica de Triana (Sevilla), frecuente en las fuentes de casas en Cali. 1940s.

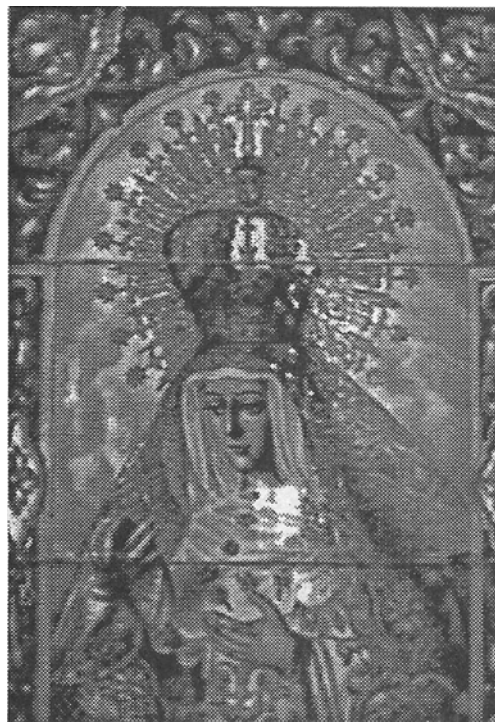
Es así como los entrepisos de las habitaciones superiores estaban conformados por viguetería en madera la que se insertaba en los muros, recibiendo en la parte superior un piso en machimbre y sosteniendo cielorrasos, generalmente de esterilla de guadua repellada; las estructuras en concreto en los entrepisos eran losas macizas de concreto y recubiertas de baldosas en los balcones y de cerámica para los baños. El aspecto más deficitario de la calidad de la construcción de este tipo de arquitecturas fue el de las cubiertas. Debido al juego volumétrico era prácticamente imposible construir cubiertas de forma regular que pudiesen admitir piezas estructurales repetidas; estructuras como las de par y nudillo (que se mantenían desde la Colonia sobre todo en las construcciones rurales) o de cerchas (introducidas a finales del siglo XIX y de uso extendido en construcciones industriales e institucionales) eran inviables por las formas cambiantes de las cubiertas con multitud de limahoyas y limatesas; este hecho obligó a realizar cerchas falsas, es decir estructuras de vigas horizontales sobre las que se colocaban reyes de distinta altura (realmente pequeñas columnas) que sostenían a su vez las vigas inclinadas de la cubierta, que sostenían a su vez las correas que soportaban cañas bravas sobre las que disponían las carreras de tejas; las irregulares formas de la estructura de la cubierta hizo que esta quedara oculta por cielorrasos lo que generaba una bolsa de aire que mejoraba las condiciones ambientales de las casas, pero que volvió secundario la construcción de la cubierta teniendo como consecuencia el descuido en la calidad de las maderas y las frecuentes goteras por no poder tener fijadas las tejas.

Los enlucidos o acabados de muros fueron muy sencillos. El repello se había practicado extensamente en la arquitectura republicana y su rápida asimilación y dominio por los constructores tradicionales se manifestaba ampliamente en la decoración de las fachadas de los barrios populares aledaños al centro, mientras que las costosas ornamentaciones de la arquitectura republicana en yeso y mármol, que requerían además una mano de obra especializada, no estaban presentes en la arquitectura neocolonial. Los muros interiores se realizaron con un repello liso, mientras fue frecuente la utilización de repellos texturados al exterior, en un acabado que localmente se conoce como "perlita", un cernido el cual es aplicado con una máquina manual. Hubo otras versiones de acabados texturados realizados artesanalmente, así como también algunos muros recubiertos parcialmente con aplacados en piedras calcáreas con apariencia rústica.

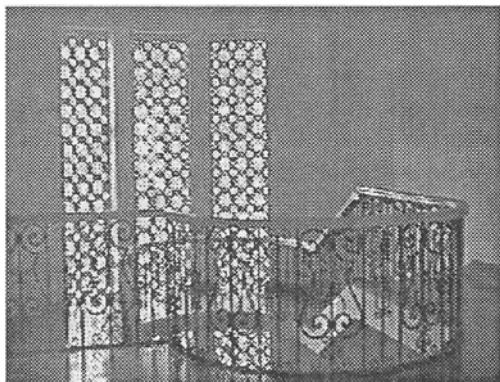
Todos los elementos ornamentales de la arquitectura neocolonial eran fundamentalmente exteriores, como las rejas y elementos vaciados en concreto como alfajías, guardapolvos, remates de muros. Las primeras formaletas para detalles de ventanería, remates de muros, bordes de escaleras, se importaron de la Florida, donde Mizner Industries las había popularizado ampliamente; estas formaletas básicamente comprendían las formas de las tracerías de remates de cubiertas, de escudos heráldicos, ventanas de óculo estrellado y alfajías y pináculos. En alguna ocasión se importó tejas cerámicas y maderas finas como cequoia (en el caso excepcional de algunas de las obras de Félix Aguilú), pero las importaciones realmente se redujeron a las cerámicas sanitarias y los engranajes y elementos de puertas de contrapeso en los garajes y en los mecanismos de las ventanas de guillotina (norteamericanos) y los azulejos decorados para fuentes y murales (españoles) en las grandes mansiones. Los pisos se redujeron a baldosas de cemento con color mineral, baldosas y pisos en terrazo en las plantas bajas y en los balcones y corredores exteriores y madera machimbreada en los pisos altos.

Los azulejos ornamentales se habían popularizado en toda Iberoamérica a partir de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, cuando los pabellones que obedecían al regionalismo andaluz habían exhibido magníficas ornamentaciones en cerámica azulejada sevillana. En el barrio de Triana en Sevilla se fabricaron la mayoría de las piezas cerámicas empleadas en las fuentes de patio y en los surtidores de pared que se emplearon en la arquitectura residencial neocolonial. Estas piezas obedecían a formas de origen tanto mudéjar como del renacimiento italiano, y contemplaban surtidores zoomorfos, como cabezas de león y ranas en surtidores, piezas con arabescos y formas fitomorfas en azulejos planos, toros de reborde tanto planos como con grabados al cordón, así como piezas que en su conjunto conformaban una especie de “pequeños murales” con advocaciones religiosas (sobre todo de vírgenes), así como paisajes urbanos de estrechas calles españolas o paisajes. En algunos escasos ejemplos, estas cerámicas pintadas con paisajes fueron realizados en cerámica poblana, importada de México, pero esto fué realmente excepcional.

Pero en la arquitectura residencial la fuerza expresiva no se concentró en los detalles, sino en la disposición volumétrica y en la forma de recortar en distintas formas los muros.



Mural en cerámica de Triana en la casa Urdinola Uribe.

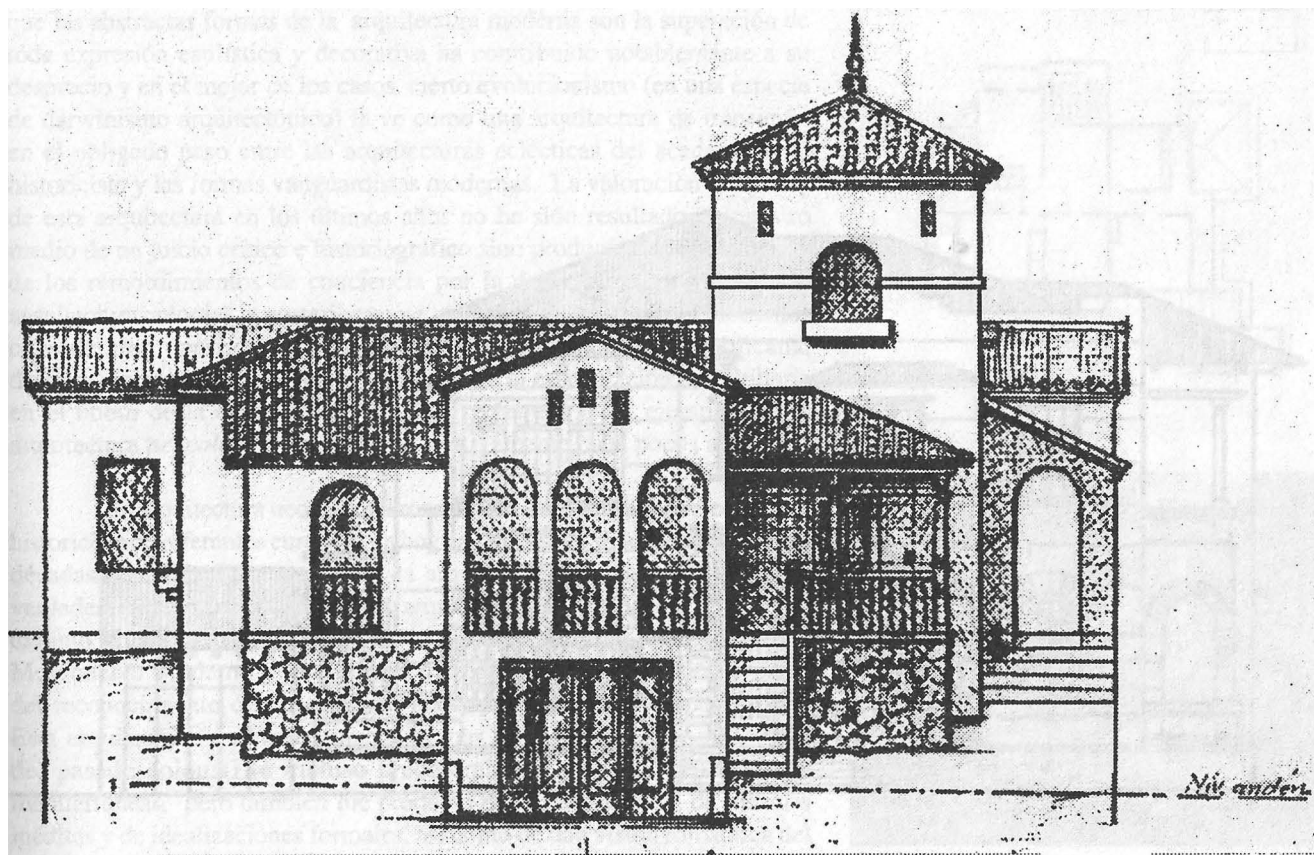


Porche de Casa en 3 de Julio. Cali, ca. 1950.
A. Calero Tejada y F. Mier y Teran: Escalera Casa Urdinola
Uribe, Cali, 1940s.

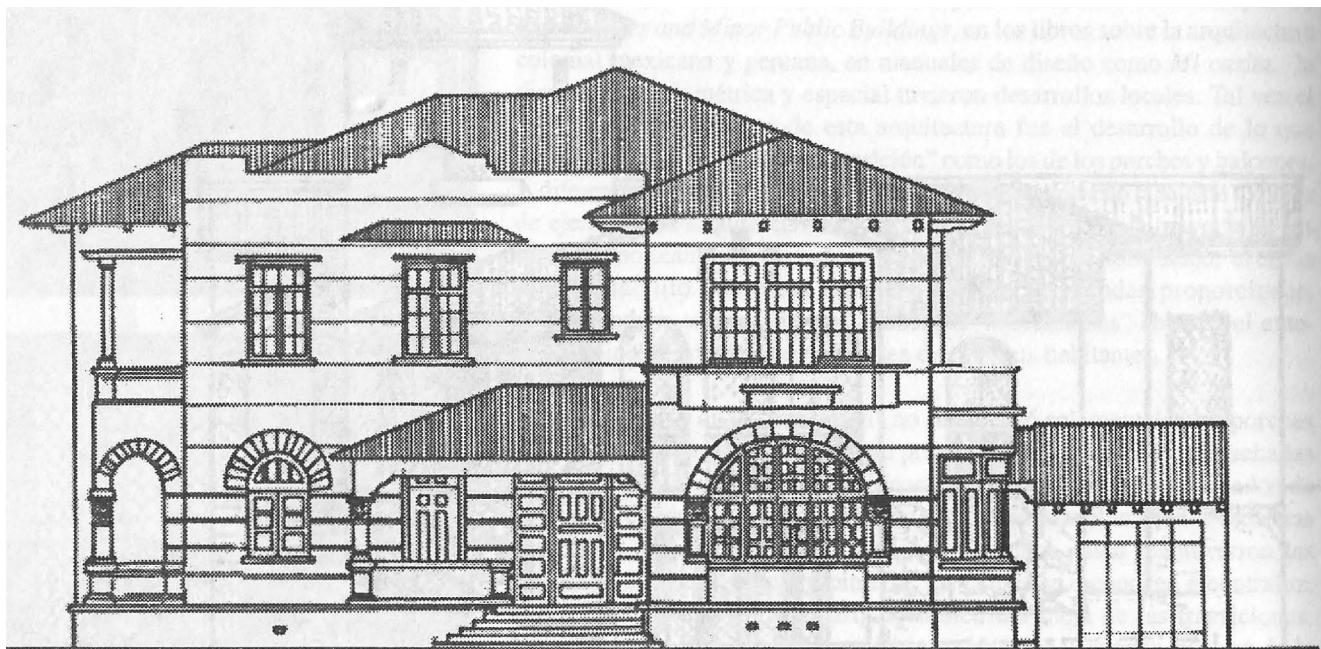
Las siluetas inspiradas en las formas de las espadañas y las fachadas barrocas coloniales, así como los muros de contrafuertes se trasladaron a las distintas partes de los volúmenes en que se descomponían las nuevas casas. Salvo los detalles de las alfajías y las repisas de algunos balcones y ventanas, el diseño de los pimientos y columnas de porches y balcones y las elaboradas obras en hierro forjado de las rejas de antejardines y ventanas, el valor plástico del edificio se encontraba en la disposición volumétrica, en el tratamiento geométrico de los planos de los muros, en los efectos de luz y sombra en los distintos planos de fachada.

Si los detalles ornamentales provenían de las fotografías de las mansiones de los artistas de Hollywood, en los libros de Rexford Newcomb como *The Spanish House for America* y de Winsor Soule como *Spanish Farmhouses and Minor Public Buildings*, en los libros sobre la arquitectura colonial mexicana y peruana, en manuales de diseño como *Mi casita*, la disposición volumétrica y espacial tuvieron desarrollos locales. Tal vez el aspecto más importante de esta arquitectura fue el desarrollo de lo que podría llamarse “espacios de transición” como los de los porches y balcones. A diferencia de la mayoría de ejemplos que podían verse en la revista *Cromos* de ejemplos de arquitectura neocolonial en Bogotá y de la mayoría de los ejemplos norteamericanos publicados en las revistas de decoración, el clima de Cali facilitó que estos espacios alcanzaran grandes proporciones, convirtiéndose en verdaderos “salones” o “habitaciones” abiertos al exterior, debido al intenso uso que se les dio por sus habitantes.

El tema de la “transición” no se expresó solamente en los porches y balcones, sino que también fue un principio en el tratamiento en fachadas de algunas de las partes de la edificación. El extenso uso de calados de hormigón en antepechos de balcones y paredes en los volúmenes de escaleras inspirados en la arquitectura mudéjar en muchos casos mantuvieron las formas de los lazos de su carpintería, los cuales se reconocen a contraluz, son testimonio, a otro nivel arquitectónico del tema de las transiciones. En una y otra escala, en los espacios y en las rejas y calados, el tema de la luz y la sombra, de lo abierto y lo cerrado están plenamente explotados. En este juego de contrarios se alcanzó no sólo su mayor fuerza expresiva sino también la mejor adecuación a las condiciones de una intensa y difusa radiación y un clima caliente y húmedo.



Borrero y Ospina: Fachada Casa Lloreda, Cali, 1934.

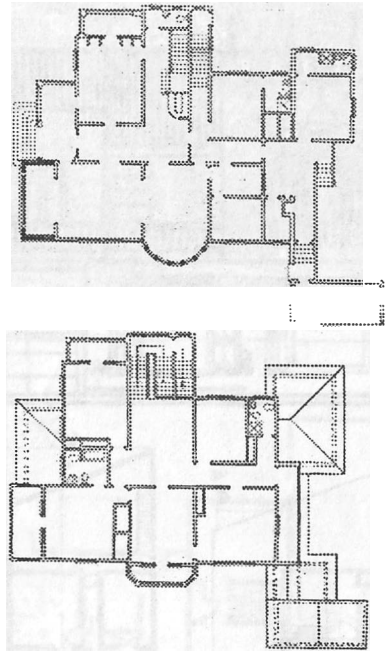


Borrero y Ospina: Casa Navia Barón, Barrio Centenario, Cali, ca. 1950.

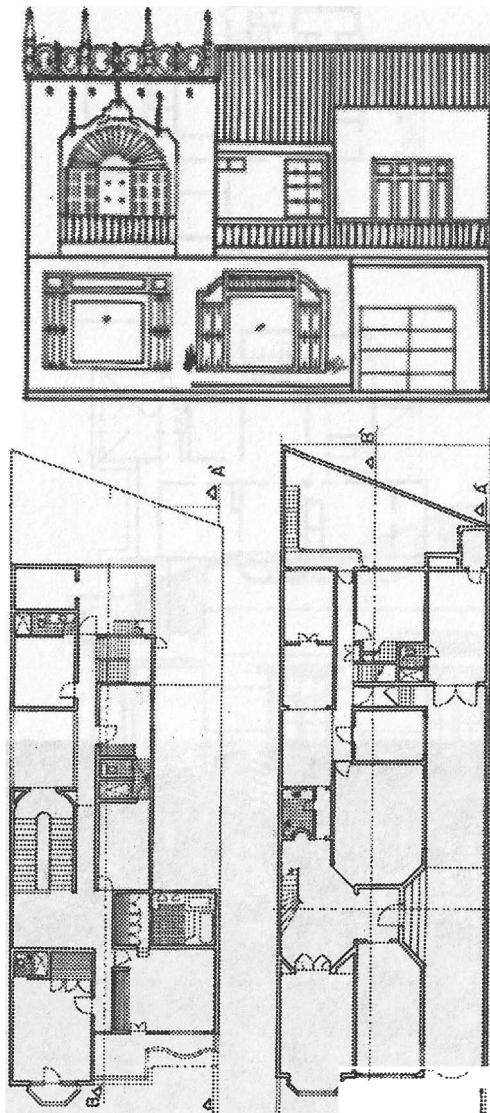
3. A manera de conclusión

Las arquitecturas neocoloniales han sido hasta hace muy poco marginadas en las reflexiones y valoraciones académicas. En buena medida las historiografías han privilegiado la arquitectura del Movimiento Moderno despreciando las expresiones coetáneas e incluso predecesoras. La idea de que las abstractas formas de la arquitectura moderna son la superación de toda expresión estilística y decorativa ha contribuido notablemente a su desprecio y en el mejor de los casos, cierto evolucionismo (en una especie de darwinismo arquitectónico) la ve como una arquitectura de transición en el obligado paso entre las arquitecturas eclécticas del academicismo historicista y las formas vanguardistas modernas. La valoración y defensa de esta arquitectura en los últimos años no ha sido resultado en nuestro medio de un juicio crítico e historiográfico sino producto de la nostalgia y de los remordimientos de conciencia por la destrucción, primero de la arquitectura colonial, y posteriormente de lo que los arquitectos modernos consideraron “pastiches historicistas” de la arquitectura republicana, destrucción que se ha extendido (de mano de la especulación inmobiliaria en el boom de la construcción de años recientes) a los ejemplos de la arquitectura *neocolonial* construidos relativamente hace pocos años.

La arquitectura neocolonial rompió con el dominio del eclecticismismo historicista de referentes europeos en boga a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Pero también esta arquitectura se extendió como una verdadera alternativa para aquellos arquitectos que intentaron un camino distinto al modelo internacional de la abstracción de la arquitectura del Movimiento Moderno y que buscaron desarrollar una expresión a partir del reconocimiento de unas formas relacionadas con un legado cultural. Esta arquitectura estuvo acompañada por la investigación y valoración del pasado colonial (e incluso precolombino) y de las arquitecturas mediterráneas, pero también fué producto de la imaginación, de mezclas inéditas y de idealizaciones formales, así como de una visión romántica del paisaje. Los Revivales como la arquitectura neocolonial, buscan revalorar y rescatar formas, pero también las transforman y reinventan. Como ha señalado Jorge Rigau, “*el acto del Revival simultáneamente implica una*



Borrero y Ospina: Casa Navia Barón, Barrio Centenario, Cali, ca. 1950.



G. Garrido: Casa en Centenario, Cali, ca. 1940.

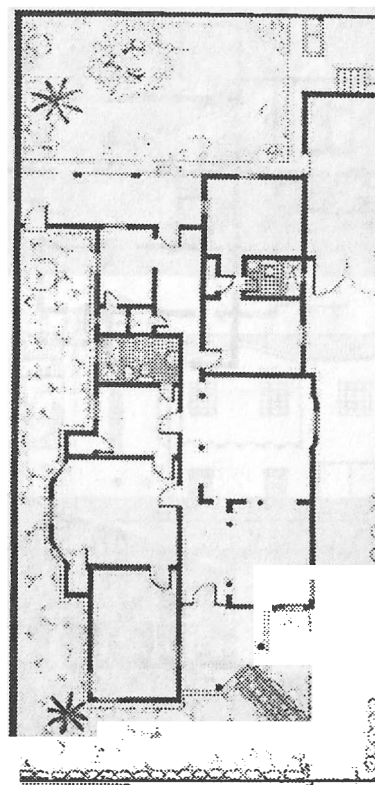
*reacción y una reafirmación, es un gesto de revaloración, pero también uno de regeneración, que subyace en cuanto la creación humana, es después de todo, un acto de reinterpretación y por tanto de re-creación”.*¹ Este fenómeno característico en todas las arquitecturas neocoloniales impidió la construcción de un repertorio formal y una sintaxis única, que hubiese podido ser definido como un “estilo”, es decir como un determinado tipo de arquitectura, distinguido por características especiales de estructura y ornamento.²

Por el contrario, las formas que obedecen al amplio espectro de la arquitectura neocolonial trascienden la noción de un estilo único y demuestran no la enorme riqueza de sus fuentes sino una infinita capacidad de adaptación e invención. Como buen revival, el problema expresivo de la arquitectura neocolonial denunció la dificultad de las sociedades hispanoamericanas de encontrar respuesta en un momento de inestabilidad por los cambios sociales que se tradujeron en crecientes conflictos internos, amenazadas e influenciadas al tiempo por una potencia como Estados Unidos, en lo que bien podría considerarse como una situación de crisis frente al mundo exterior y frente a sus propios componentes sociales. Por esta razón este tipo de formas artísticas nacionalistas fueron ambiguas, respondiendo a diagnósticos e intenciones muchas veces totalmente antagónicas. Es así como fueron promovidas por sectores progresistas que reivindicaron lo popular y vieron en su estética una promesa de liberación cultural como también por sectores conservadores que se legitimaron en la sanción de la tradición y la historia.

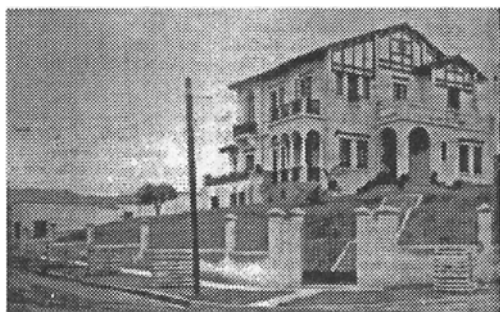
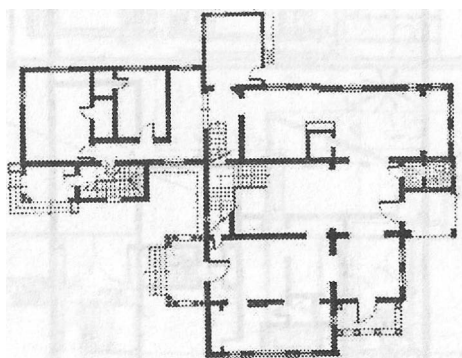
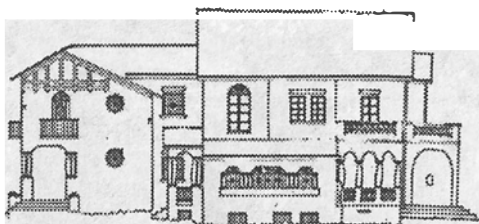
Los nacionalismos culturales hispanoamericanos, presentados como conciencia y resultado de las fuerzas de la historia, tuvieron en ciertos contextos un carácter progresista (y si se quiere “vanguardista” en cierto sentido del término), como también en otros fue claramente una posición de retaguardia prevenida frente al cambio. Javier Ocampo López ha señalado lúcidamente como *“el mito de los orígenes se presenta en aquellas épocas de crisis, cuando los pueblos se enfrentan a circunstancias difíciles en su vida política, económica o social; o cuando los imperialismos de naciones potentes tienden a dominarlos; o cuando hace vigencia un pensamiento de evasión de la realidad presente y se piensa en la sociedad de los orígenes.”*³

El contexto social, cultural y político en que se desarrolló la arquitectura neocolonial fue realmente complejo, en medio de contradicciones e incluso de apuestas ingenuas. Mientras que en el México posrevolucionario, el neocolonial primero, y el neoindigenismo (utilizando como vehículo el Art Déco) después, intentan conciliar productivamente las formas y temas del pasado con una sociedad que se buscaba modernizar, en Puerto Rico el neocolonial hispanófilo, que bien representa Pedro de Castro con sus idealizaciones de cortijos y castillos (y que en buena medida ejemplifica con su obra en Cali el también puertorriqueño Felix Aguilú), fué la forma asumida por los sectores conservadores mas privilegiados como reafirmación de la legitimidad de su primacía cultural y social en su rechazo al influjo y dependencia con Estados Unidos y a los cambios sociales que esto implicó. Los nacionalismos (posiblemente el “mito de identidad” más complejo del mundo moderno) son tan ambiguos como contradictorios, pueden tener caracteres tanto progresistas como retardatarios. La referencia del nacionalismo a la historia, siempre es una inevitable “construcción selectiva” del pasado, persiguiendo, como lo menciona George Orwell en *1984*, controlar el pasado para controlar el presente.

En el caso colombiano y caleño, las formas neocoloniales fueron adoptadas por elaboradas y comprometidas posiciones intelectuales nacionalistas, propias de la “generación del Centenario”, como también como una moda difundida a través del cine y las revistas, en lo que se podría considerar el traslado de los centros de irradiación de los modelos arquitectónicos y la formas de vida de Europa a Norteamérica. Pero hay que señalar que la adopción de la arquitectura neocolonial no fue de ninguna manera ingenua. La arquitectura neocolonial de las décadas de 1920s y 1930s, constituyó un episodio intensamente fértil desde el punto de vista teórico, con filones conceptuales a los que es necesario volver en la tarea de reconstitución de un pensamiento arquitectónico tanto regional como latinoamericano. Una revisión del contexto intelectual en que se generaron estas ideas, así como la historiografía y teoría arquitectónicas desarrolladas nos muestra no sólo lo que podríamos considerar el inicio del pensamiento arquitectónico latinoamericano sino un esfuerzo conceptual traducido en un volumen de publicaciones que difícilmente puede encontrar un equivalente en el presente siglo.



Casa en San Fernando, Cali, ca. 1940.



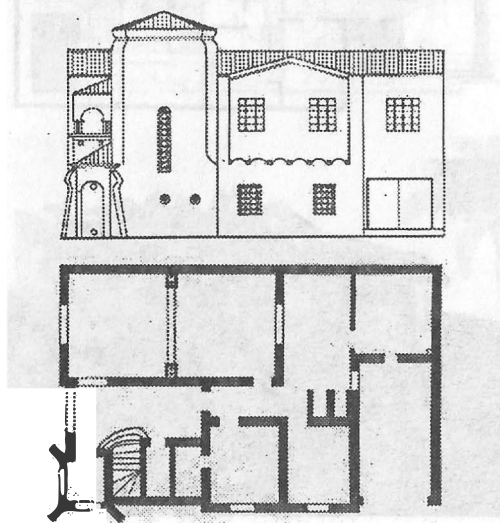
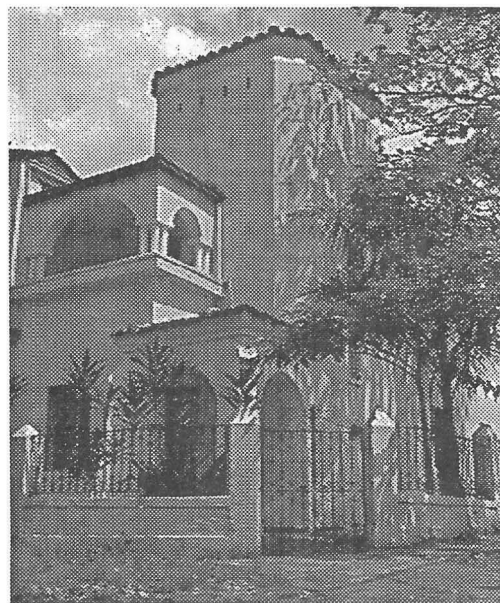
G. Posada: Casa Upegui (demolida), San Fernando, ca. 1940.

Las discusiones alrededor de la innovación formal vislumbraron salidas distintas a la importación o imitación de formas por un lado o al costumbrismo y folclorismo por el otro. La salida poseía, para entonces, ciertas características especiales, que resolvían lo que podrían ser dos condiciones antitéticas: búsqueda y afirmación. Por un lado contemplaron la novedad en la presentación de formas desconocidas (como la tecnología moderna) y por el otro lado presentaron bajo cierto raciocinio, un nuevo orden sobre lo existente (desde la naturaleza o de las circunstancias históricas vistas como un presente que contenía un pasado). De esta manera, casi todas las expresiones artísticas importantes de estos años transitaron el tema del lugar, el paisaje, la cultura, las tradiciones locales, ya sea reclamándolos directamente o mirándolos críticamente. Por su temática nacionalista, el trabajo historiográfico de reconocimiento del pasado colonial e indígena sirvió para corregir las malinterpretaciones y subvaloraciones eurocentristas de la arquitectura americana. Como bien señaló Martín Noel en su momento, hasta ese momento la arquitectura colonial hispanoamericana se consideraba una *“arquitectura de importación española adulterada y deformada por los maestros de obras... , expresiones artísticas bastardas, indígenas o poco interesantes para el arte”*, mientras que ahora por el contrario el ambiente se dirigía a identificar las particularidades americanas, las transformaciones, las expresiones singulares de lo que en su momento llamaron *“mestizaje”* artístico.⁴

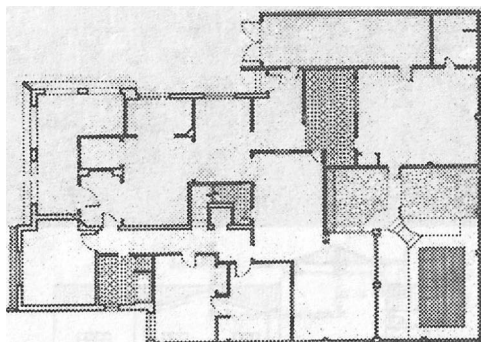
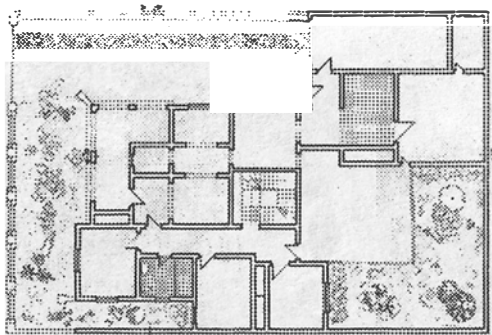
Por otra parte la necesaria actividad historiográfica, no sólo sirvió para la revaloración crítica de las arquitecturas coloniales, sino que contribuyó a su recuperación, restauración y conservación. Muchos de los arquitectos-historiadores de entonces fueron los pioneros de la restauración de los monumentos arquitectónicos en el continente. En nuestro medio esta labor fue iniciada por el maestro Luis Alberto Acuña quien a su trabajo como artista sumó el de historiador del arte y restaurador arquitectónico. Aunque criticados posteriormente por el carácter *“idealista y romántico”* de muchos de sus trabajos y por los *“falsos históricos”* que practicó en Villa de Leyva, los trabajos de restauración en la Torre Mudéjar, la fachada y capilla de Santa Librada y en la Casa de la Sierra de la Hacienda El Paraíso fueron las primeras acciones dirigidas a la conservación del patrimonio arquitectónico regional vallecaucano.

Considerada por muchos caleños como “la imagen amable de Cali” por excelencia, la arquitectura neocolonial y los barrios en que se levantó comprenden un espectro formal muy amplio, que hace casi imposible su catalogación en función de una completa definición estilística. Los múltiples orígenes y referencias de sus formas están presentes en los edificios de la ciudad, contruidos no sólo por arquitectos locales sino también por arquitectos extranjeros que intentaron interpretar una arquitectura con cierto contenido nacionalista. Los arquitectos norteamericanos que realizaron proyectos para Cali diferían completamente en las formas adoptadas, aunque coincidían en la referencia a la arquitectura española colonial: mientras Fred Ley & Co para el Banco de la República realizaba un proyecto académico que en su exterior se revestía con formas platerescas y barrocas, Geo Bunker y Clifford Wendehack, con décadas de diferencia, realizan proyectos caracterizados por la descomposición volumétrica, por el énfasis en el papel de las cubiertas y por una decoración mucho más contenida. En los nacionales el repertorio variaba desde la utilización del plateresco sobre rígidas planimetrías de Guillermo Garrido, pasando por la descomposición volumétrica y el pintoresquismo de Francisco Sarasti, Alvaro Calero Tejada, el sofisticado mediterraneismo de Gerardo Posada hasta el neoindigenismo de algunas de las obras más radicales de Roberto Siccard Calvo.

Igualmente es amplio el espectro social de sus usuarios. Arquitecturas neocoloniales muy modestas fueron construidas en la urbanización de San Fernando, con pequeños lotes y prácticamente ningún ornamento, hasta las fantasiosas formas practicadas por Félix Aguilú y Maurice Laurent, con costosos materiales y decorados que demandaban una mano de obra muy calificada en los exóticos “castillos” evocadores de imágenes aristocráticas en los que se alojó una próspera burguesía local. A diferencia de la arquitectura republicana en la que los profesionales prácticamente redujeron su trabajo a los sectores más ricos de la población, con la arquitectura republicana el trabajo de los arquitectos se extendió a los sectores de ingresos medios e incluso a sectores obreros con las urbanizaciones promovidas por las empresas y el municipio. Aunque se emplearon decorados en piedra que demandaron materiales importados y un conocimiento y una práctica artística especializada en algunos proyectos singulares, en general los recursos técnicos y materiales locales se adoptaron perfectamente en la construcción de este tipo de arquitectura. De hecho puede considerarse la arquitectura neocolonial como el campo en el cual



Casa en San Fernando, Cali, ca. 1950



J. Victoria: Casa en 3 de Julio, Cali, ca. 1950.

las tradiciones constructivas locales se racionalizaron y optimizaron adaptándose a las demandas contemporáneas. La arquitectura doméstica contemporánea no se diferencia en mayor grado de las formas constructivas desplegadas en esta arquitectura entre las décadas de los 1930s y los 1950s, e incluso, buena parte de la arquitectura moderna terminó resignando algunos de sus aspectos técnicos más emblemáticos como las losas planas a favor de soluciones más prácticas, económicas y efectivas desde el punto de vista ambiental como los techos inclinados de tejas.

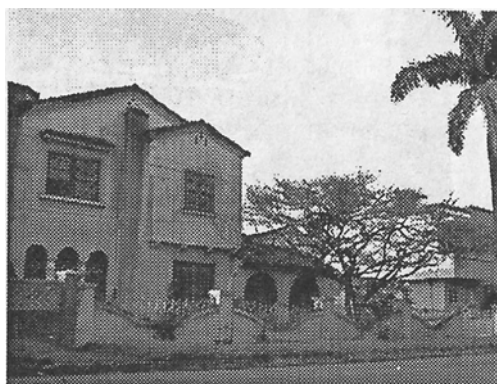
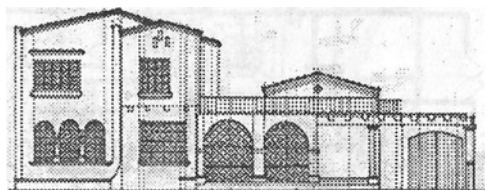
Aunque existen ejemplos notabilísimos de edificios neocoloniales y que por sí mismos merecen conservarse, una de las mayores cualidades de esta arquitectura fue su resultado urbano. El hecho de que la arquitectura neocolonial fuese fundamentalmente doméstica y construida en un marco físico muy preciso como fue el de las nuevas urbanizaciones, sirvió para dotar a estas áreas de una escala determinada (independiente del tamaño de los lotes y el área de las construcciones) lo que favoreció el efecto de unidad. Las posibilidades de variación formal en tipos de ventanas, detalles de porches, formas de arcos, ventanas y balcones, columnas y piederechos dotó a esta arquitectura de unas posibilidades de recombinación que le daban gran variedad. Unidad y variedad que se hicieron presentes incluso en los proyectos residenciales construidos en serie, en los que la repetición de plantas pareadas no se tradujo en la fachada gracias al cambio en los estilemas empleados. A esto hay que sumar el hecho de la inclusión de la vegetación no solo en los antejardines, sino el diseño de las calles, flanqueadas por árboles y palmas que definían un paisaje urbano de gran calidad ambiental y visual. La ubicación en colinas y los alrededores del río fue capitalizada en el trazado de las nuevas urbanizaciones, explotando el carácter del sitio, lo que se tradujo en calles sinuosas, antejardines aterrazados y pintorescas perspectivas. La calificación ambiental de los barrios residenciales donde se levantó mayoritariamente la arquitectura neocolonial atrajo en los últimos años a los promotores inmobiliarios quienes aprovecharon los lotes de mayor tamaño, demoliendo las construcciones existentes y sustituyéndolas por edificios de apartamentos. Este proceso de transformación urbana introdujo un desequilibrio en la escala, destruyó la continuidad de los antejardines, destruyéndolos para construir parqueaderos para visitantes, alteró las relaciones con la calle, alterando completamente las condiciones preexistentes. El resultado fue el caos visual y volumétrico, el deterioro de las condiciones paisajísticas a nivel de la calle y la

transformación en el uso del suelo. Si a esto se le suma el hecho de que las soluciones viales del Municipio de Cali han privilegiado el paso por estos sectores para hacer las conexiones norte-sur, sur-oeste y norte-oeste alterando el uso de las calles ahora convertidas en rápidas vías para los automóviles, encontraremos las razones no sólo del deterioro urbano sino también del deterioro físico de las casas mismas.

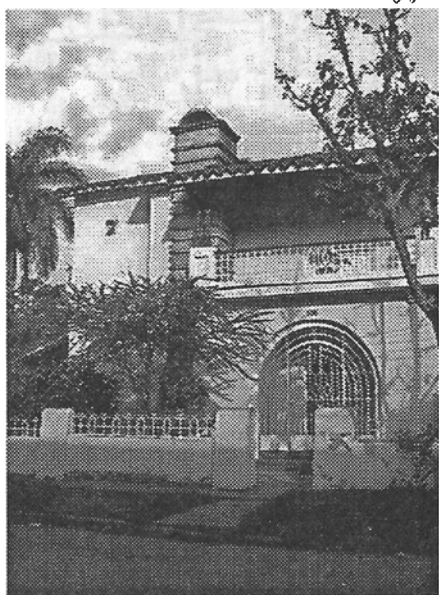
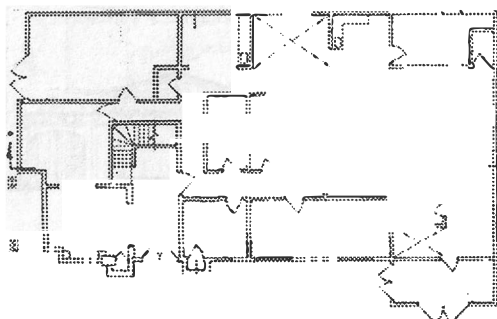
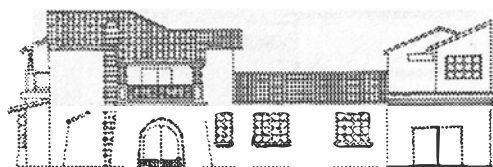
A pesar de que se han formulado distintas estrategias de protección de estas edificaciones y se ha contemplado la posibilidad de defender conjuntos urbanos por su calidad, el daño producido en barrios como Versalles, Centenario y San Fernando por cambios en el uso de los predios y por convertir sus calles en pares viales y vías de conexión norte-sur y sur-oeste, hacen difícil su recuperación. A esto habría que la densificación de sectores urbanos como los de Centenario, Versalles, Granada y Santa Teresita con la alteración de sus perfiles urbanos en el período del boom inmobiliario.

Lo más dramático de la situación de estos barrios, no sólo fue el hecho de la destrucción de piezas importantísimas de la arquitectura neocolonial, sino de la imposibilidad de renovación urbana completa sustituyendo lo existente, pues las nuevas normativas por un lado y el hecho de que estos barrios se caracterizaron por lotes de distinto tamaño en los que existen pequeñas casas en predios muy pequeños que hacen inviable su demolición y sustitución rentable con edificios en altura. Si bien se puede revertir el uso de estas calles, sustituyéndolas por un mejor y más efectivo sistema de conexión vial en la ciudad, la conservación de las edificaciones mismas y su efecto urbano pasaría por la búsqueda de soluciones legales y arquitectónicas nuevas, que puedan integrar los intereses de los propietarios con el interés comunitario, cada vez mayor, de la defensa de este patrimonio. El aporte de la arquitectura neocolonial no se restringe a unas formas constructivas adecuadas, al desarrollo de espacios transicionales que adecuaron estas edificaciones a las particularidades ambientales de la ciudad (clima y paisaje), a las formas urbanas empleadas.

No obstante el abandono de los profesionales en la década de los 50s de este tipo de arquitectura (tras la consolidación de la arquitectura moderna en la ciudad con la orientación de la para entonces joven Facultad de Arquitectura), de sus modelos urbanos y de sus motivos formales, la preocupación por la reinterpretación de elementos del pasado y la tradición



J. Victoria: Casa Cruz, Barrio 3 de Julio, Cali, ca. 1950



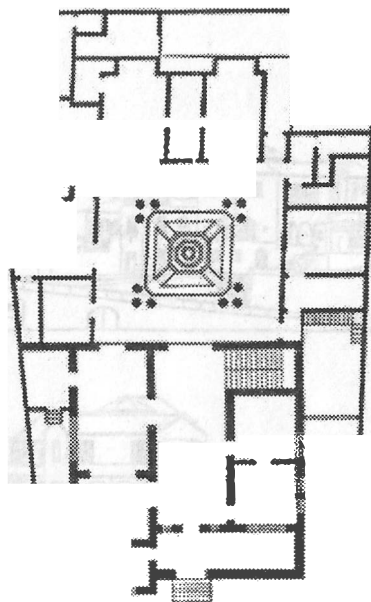
Casa en el Barrio 3 de Julio, Cali, ca. 1950.

no ha sido superada plenamente. No comprensible desde un punto de vista meramente racional, la evocación (en sí misma una llamada a lo indefinible) del pasado, es un sentimiento que ha animado distintas propuestas formales posteriores, como el *guatavitismo* (una versión neocolonial reciente, popularizada tras la construcción de la nueva Guatavita, versión fundamentalmente escénica y pintoresquista de lo que podría ser una imagen colonial), de finales de los 60s y primera mitad de los 70s, ciertos intentos de entroncar con arquitecturas populares, los neovernaculismos y el retornar a materiales y formas constructivas tradicionales de los 70s y 80s, así como los contemporáneos regionalismos. Aunque la correspondencia de la arquitectura con su lugar y cultura no es de simple dependencia y los fracasos de formas artísticas populistas con la fetichización de lo folclórico son alertas del matiz retardatario que, una consideración superficial de “lo propio”, pudo conllevar, no hay que desconocer, como la opción romántica del culto a la diferencia, de legitimación en lo popular, en las tradiciones, de regreso a las raíces y de puesta en cuestión de los principios universales, tiene un valor positivo (de lo cual da testimonio la arquitectura y el urbanismo neocolonial), y es uno de los ejes de la modernidad en el que se subsume un sentimiento anima a muchos arquitectos contemporáneos. De hecho desde los principios mismos del Movimiento Moderno, lo particular y lo universal, tradición y renovación, marcaron tensiones en la obra de muchos arquitectos. La confluencia de sentimiento y razón, de romanticismo y criticismo en el desarrollo de unas arquitecturas del lugar han sido muy productivas desde las primeras exploraciones de Germán Cobo y Heladio Muñoz hasta las más recientes de Rogelio Salmona, Benjamín Barney o Rodrigo Tascón, los cuales dan salida a las diferenciaciones y tensiones usuales entre localismo y cosmopolitismo en los términos de *cultura* y *civilización*.⁵

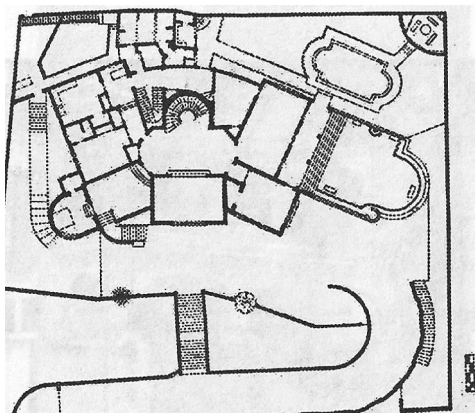
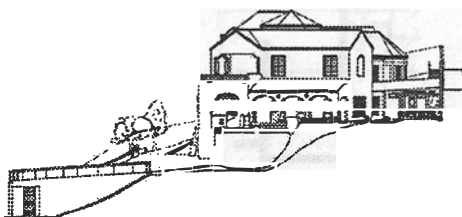
La noción de capital cultural desarrollada por Bourdieu subyace consciente e inconscientemente en muchos arquitectos que ejercieron la arquitectura neocolonial los cuales asumieron una carga cultural que no solo no podía desecharse, sino que en buena medida formaba parte de la riqueza estética de nuestros pueblos. Mas allá de la nostalgia y los falsos recuerdos que llevaron al peor *kitsch* (en el que cayó en su momento más de un edificio neocolonial), la noción de carga cultural suministra una herramienta útil no sólo en la comprensión de unas arquitecturas que operaron en un momento de paso de unas formas sociales, técnicas y

artísticas no-modernas a las formas modernas, manteniendo el control simbólico y evitando el afianzamiento acrítico de una modernización sólo aparente.⁶ Presentados como opuestos la imitación y la inspiración, los críticos contemporáneos parecen sólo admitir esta última, en la medida que se plantee en término de formas esenciales.

Sin embargo poco a poco ha hecho carrera la noción de “reinterpretación” no solo como un valor, sino como una forma de legitimar social y culturalmente las arquitecturas locales. La demanda de actualización de los legados culturales y artísticos nos muestran la vigencia de afán expresivo y simbólico frente a las nuevas formulaciones generadas en los países centrales. El estudio de las temáticas fundacionales del neocolonial nos muestra su actual vigencia en el pensamiento y obra de muchos arquitectos hispanoamericanos y locales, en un espectro que sigue lleno de ambigüedades y contradicciones internas. De hecho la búsqueda del equilibrio en la ecuación afirmación-innovación, no sólo no es mecánica sino bastante inestable, pues puede dar resultados que podríamos calificar bien como vanguardia y otros como retaguardia. Una noción de retaguardia aplicada a la arquitectura contemporánea por ejemplo es la que desarrolla Kenneth Frampton en sus muy conocidos textos sobre Regionalismo Crítico, como estrategia para resistir los embates de la “civilización”, entendida como traumáticos para las culturas regionales. De esta forma lo local sería un tamiz por el que pasarían filtradas las influencias y sólo los aportes “objetivamente” positivos. En este caso podríamos utilizarlo en el mismo sentido: una actitud fundamentalmente conservadora de elementos valorados positivamente como propios a través de los cuales se mira la innovación con prevención. Dependiendo del diagnóstico del presente y del rol que se haga jugar a los elementos que intervienen, tendremos actitudes ya sean conservadoras o ya sean progresistas. Mientras Angel Guido veía los 1930s como *“momentos de desorientación estética”*, y por tanto la acción sería la de reordenar de acuerdo a *“nuestras características propias”*,⁷ Lucio Costa -como buen vanguardista- lo veía como un período de transición, donde las dificultades provienen de *“la incapacidad de los contemporáneos para juzgar la dimensión y el alcance de la nueva realidad”*.⁸ Lo nuevo en el primer caso tiene que verse como interpretación moderna de la Historia del Arte y donde lo nuevo consiste en el abandono de los lastres ficticios de la tradición, donde hay depositadas verdades. En el segundo caso, los elementos fundamentales son toda una nueva técnica *“aún a la espera de la sociedad a la cual, lógicamente, deberá pertenecer”*.



G. Garrido: Casa en Centenario, ca. 1940.



No podemos desconocer que todas las ciudades se hacen constantemente sobre sí mismas (e incluso aquellos centros urbanos históricos que parecen conservarse fuera del tiempo, están contruidos sobre precedentes) lo que ha implicado destrucciones. Las decisiones sobre que preservar, que continuar y que hacer nuevo, son difíciles, más en una época como la nuestra, en la que predominan la inmediatez y la elementalidad en las decisiones que ven el presente no sólo como transitorio sino también como desechable y perecedero. Si no se enfrentan la tarea de valorar el patrimonio arquitectónico y urbano estaremos condenando a nuestra comunidad a un empobrecido marco físico, sin un sentido trascendente del presente y donde se han mutilado los nexos con el pasado y velado las perspectivas del futuro. Creemos todavía promisorio, aún en estos tiempos deconstructivos, el transitar por el camino del reconocimiento y reconstitución del patrimonio (en el cual ocupa un importante lugar por volumen y calidad el urbanismo y las arquitecturas neocoloniales) no como inventario y suma de códigos, sino en un proceso creativo dialéctico de tradición e innovación, evitando la simple yuxtaposición de lo local codificado y lo universal, superando las limitaciones de estos esquemas. La inserción, con una conciencia y voluntad moderna en la propia historia y tradición, no implica asumirlas como camisas de fuerza, anquilosadoras, sino como motor de la renovación, llevándolas a nuevas posibilidades de concreción, asumiendo nuevos problemas, en un proceso de transformación y desarrollo. Así podría ser posible superar la simple fórmula de yuxtaponer lo local y lo universal, y acceder a una clave de continuidad cultural.

La arquitectura que nos es más cómoda, es al fin y al cabo, aquella que si bien provee un sitio para el despliegue de la vida enfrentando los dramas del presente, es también un lugar para la memoria, donde es posible vivir y rememorar. Como nos lo recuerda el arquitecto español Antonio Fernández Alba:⁹

“El espacio de la arquitectura parece que surgió de un pacto, en la penumbra de los tiempos, entre la necesidad y el recuerdo”.

Casa Loma (demolida), Barrio Normandia, Cali, ca. 1945.

4. Citas

Introduccion

El hecho de incorporar técnicas organizativas y constructivas contemporáneas y el afán expresivo que lo llevó a una ornamentación estilística ajena completamente al *no-estilo* del *Estilo Internacional* que ejemplarizaba el Movimiento Moderno en arquitectura, llevó por ejemplo a Silvia Arango a clasificarla como una arquitectura de transición en su *Historia de la Arquitectura en Colombia*. U. Nacional, Bogotá, 1989. p. 177 y ss.

² Téllez, German: *Arquitectura neocolonial en Colombia*. En Amaral, Aracy (Ed): *Arquitectura neocolonial, América latina, Caribe, Estados Unidos*. FCE, , Sao Paulo, 1994. p. 21.

³ Téllez, G: *Op. Cit.* ps. 26-31

⁴ Téllez, G: *Crítica e Imagen*. Ed. Escala, Bogotá, 1978. ps. 145 y 250-251.

Arango, Silvia: En *Anuario 13*. SCA, Bogotá, 1984, ps. 14-16

Niño, Carlos: *Arquitectura y Estado*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1991.

⁷ Amaral, A: *Op, Cit.*

Art Déco. Un país Nacionalista. Un México Cosmopolita, mostró la enorme presencia del art déco en el entorno cultural del México posrevolucionario de los años 20s a 40s del presente siglo. La muy completa exhibición contempló cuatro secciones: *Estética de la máquina* (que destaca la importancia concedida al desarrollo industrial en óleos de Carlos Tejeda, Jorge González *Idolos, jicarismos-Pirámides y rascacielos* (esculturas, fundamentalmente donde se destacan las de Manuel Centurión y el colombiano Rómulo Roza) y *Sociedad dinámica y Estado revolucionario* (óleos de Francisco Gutiérrez, Diego Rivera, Angel Zárraga, Tina Modotti , Vitrales de Villaseñor, y maquetas y fotografías).Camarena y Manuel Centurión, entre otros), *Magazine de novedades* (muebles y objetos de uso doméstico como relojes, radios, cubiertos, joyas), *Espectáculo fugaz* (básicamente diseño gráfico en publicaciones, películas de *Cantinflas*, canciones de *Cri-Cri* y cuentos que podían escucharse con audífonos). Museo Nacional de Arte (MUNAL) , México D.F. Diciembre de 1997 - Junio de 1998

⁹ *Misiones Culturales, los años utópicos* presentó una buena muestra de los objetos artísticos desarrollados en la gran cruzada cultural y educativa de José de Vasconcelos en los años 20s, primero como rector de la Universidad Nacional de México y después como Secretario de Educación Pública en el gobierno del general Alvaro Obregón. Palacio de Bellas Artes, México D.F. 1999.

¹⁰ Recogió 51 esculturas de quien según los organizadores fue una figura clave en el arte hispanoamericano de la primera mitad del siglo XX.

¹¹ *Hispanofilia: el revival español en la arquitectura y vida en Puerto Rico* reconstruyó la presencia de “lo español” en la arquitectura de Puerto Rico durante un período marcado por la Guerra Hispano-cubano-americana (1898), la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) . Museo de Historia, Antropología y Arte en la Universidad de Puerto Rico (Mayo a Octubre de 1998)

¹² Medina, Alvaro: *El Arte Colombiano de los años veinte y treinta*. Premios Nacionales de Cultura, Colcultura, Bogotá, 1995.

Contexto

Citado por Marcus Whiffen, *American Architecture Since, 1780. A guide to the Styles*. The M.I.T. Press, Massachusetts, 1969, p. 216

² En 1781 se fundó el pueblo de Nuestra Señora de Los Angeles de la Porciúncula, en tierras de los indígenas shoshonean, diez años después de la fundación de la Misión de San Gabriel Arcángel (1771), desde la cual se evangelizaron los antiguos pobladores. Los 44 fundadores provenían de Sinaloa y eran en sí una comunidad excepcional: tres familias españolas, dos negras, dos mulatas y cuatro indias, aunque no todos se mantuvieron en la fundación. En 1848, al pasar a Estados Unidos, Los Angeles sólo cuenta con 1.600 habitantes pero en 1925 supera los 2.900.000 habitantes en el área de Los Angeles. En 1847, San Francisco (la otra gran ciudad) tenía 200 casas y 800 habitantes y ya para 1.850 San Francisco contaba con 50.000 habitantes. En 1842 se había descubierto oro en los predios de la misión de San Fernando y en 1848 J. Marshall descubrió oro cerca de Coloma, en la Sierra Nevada y sólo en 1849 cerca de 100.000 buscadores de oro (llamados *forty-niners* por el año) ya habían llegado a la Bahía de San Francisco para explorar el valle de Sacramento y Sierra Nevada. A los inmigrantes norteamericanos se les sumó la migración de unos 25.000 chinos que llegaron a trabajar en las minas y una segunda oleada proveniente en su mayoría de Cantón llegó en la década de 1.860 a trabajar en el ferrocarril. Hacia finales de siglo fueron los irlandeses e italianos los que siguieron ampliando el espectro de las minorías inmigrantes.

³ Al respecto ver Réau, Marie Thérèse: *Portadas Franciscanas*, El Colegio Mexiquense, Toluca, 1991. y Gómez Canedo, L: *Sierra Gorda*, Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas, Pachuca, 1976.

⁴ Esta popular novela fue llevada al cine en 1936. Su director artístico Duncan Cramer, en un rigorismo exagerado “reconstruyó” para la película la hacienda con materiales y formas constructivas coloniales del siglo XVIII.

⁵ Kevin Starr analizó la correspondencia entre la creación del mito (una tierra paradisíaca, maravilloso clima y fertilidad extraordinaria y una comunidad

féliz de indios, misioneros y hacendados) y los desarrollos inmobiliarios en California entre 1885 y 1925. Starr, Kevin: *Inventing the Dream: California Through the Progressive Era*. Oxford Press, Oxford, 1985. Fué también muy importante la promoción del mito por Charles Lummis desde las páginas de la revista *Land of Sunshine* en donde no sólo se difundió la arquitectura colonial de las misiones, sino también las características de su clima, las características de sus poblados y la cultura que florecía en California.

⁶ Carrère y Hastings estudiaron en la Ecole des Beaux-Arts de París. Trabajaron en Nueva York inicialmente con McKim, Meade & White, tal vez los mejores exponentes de los ideales académicos del beaux arts en norteamérica. En 1884 se independizaron, con Henry Flagler como su primer cliente. A su regreso a Nueva York, Carrère & Hastings se constituyó en una de las firmas líderes en la arquitectura norteamericana hasta la muerte de Mr. Hastings en 1929. La mayoría de su obra se inclinó por la arquitectura beaux arts, en particular por el renacimiento francés: Biblioteca Pública de Nueva York, Wolsey Hall y Memorial Halle en la Universidad de Yale, el interior del Metropolitan Opera House, Jefferson Hotel, First Christian Science Church y casas para Murray Guggenheim, William K. Vanderbilt, H.D. Townsend y Henry Frick (hoy Frick Museum).

⁷ Whitaker, Charles Harris (ed.) *Bertram Grosvenor Goodhue*. Nueva York, 1925.

Las referencias hispánicas fueron acentuadas en la exhibición de 1935 cuando el edificio sirvió de Recepción Central de la California - Pacific International Exposition. El jardín en ese entonces se hizo basado en el de la Casa del Rey Moro en Ronda. En ese entonces la intervención estuvo a cargo de Sam Hamill, ayudado por el ilustrador y escenógrafo de hollywood Juan Larrinaga. La restauración de 1997 es obra de Milford Wayne Donladson con la colaboración de Dan Tarnoveanu y la asesoría del historiador del arte Will Chandler.

⁹ Julia Morgan no sólo fue una de las primeras mujeres en graduarse en Ingeniería Civil en la Universidad de California (1894) sino que también fue la primera mujer en estudiar y graduarse en la Ecole de Beaux Arts de París (1902). Entre 1906, cuando inicia su práctica independiente y 1951 realizó más de 700 obras, la mayoría supervisadas en su ejecución directamente.

¹⁰ Fotografía incluida en el libro de Sara Holmes Boutelle: *Julia Morgan Architect*. Abbeville Press, Nueva York, 1995. p. 175.

¹¹ Mientras el edificio para *Los Angeles Examiner* correspondía estrictamente al *español californiano*, la mansión de Hearst funde el *mission style* con baños romanos, renacimiento italiano y minaretes andaluces. Ver Jodidio, Philip: *Contemporary California Architects*, Taschen, Colonia, 1996, p. 14-16.

¹² Otros proyectos de Morgan para Hearst fue una casa en Sausalito (1912-1914, sin construir), una casa de vacaciones en el Gran Cañón (1914, demolida), la reforma del Call Building de San Francisco (1914).

¹³ Por fuera del “castillo” y las casas de visitantes, pero complementarios

de este conjunto, Morgan diseñó otras cinco casas para altos empleados de Hearst, un complejo de edificios para la granja avícola y un gran depósito en el pueblo de San Simeon, todo ellos en mission style.

¹⁴ Boutelle, S.H: *Op. Cit.* p. 193.

¹⁵ La escenografía de la película implicaba una hacienda con todos los detalles, iglesia, cárcel, casa del sacerdote, etc. Ver Ramírez, Juan Antonio: *La arquitectura en el cine*. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1986, ps. 220-223

¹⁶ “Considerando que el relato, los personajes y los trajes eran románticos, así como el período en que se desarrollaba la acción, también tenían que ser románticos los decorados y sus vestidos. Con este pensamiento en la mente cada pequeño detalle de las costumbres de aquellos primeros colonos y del estilo arquitectónico de las misiones californianas fue anotado e incorporado a la película” Barnes, Stanford D. en *The Cinema Architect. Illustrated by Photographs of Sets for the Moving Picture Production of Suzzana* en *American Architect* Vol. 123, Núm 2.413, 14 de Febrero 1923, p. 170

¹⁷ Juan Antonio Ramírez cuenta como Duncan Cramer “re-construyó” la hacienda donde transcurre los aspectos fundamentales de la narración con materiales y técnicas coloniales. *Op. Cit.* p. 221.

¹⁸ Ramírez, J.A: *Op. Cit.* ps . 21-22 y 223.

¹⁹ Torre, Susana: *En busca de una identidad regional: evolución de los estilos misionero y neocolonial hispano en California entre 1880 y 1930*. En Amaral, Aracy (Ed.) *Arquitectura neocolonial. America Latina, Caribe, Estados Unidos*. Fondo de Cultura Económica - Fundación Memorial de América Latina, Sao Paulo, 1994. p.50

²⁰ Torre, S: *Op. Cit.* p.52. Ejemplo del tipo de conjuntos habitacionales comerciales realizados en Los Angeles es el de Arthur y Nina Zwebell *The Andalusía* (tal cual la ortografía) en West Hollywood (1926). El mismo nombre reitera el tipo de imágenes al que está asociado.

²¹ Tallmadge, Thomas E. : *The History of Architecture in America* , W.W. Norton & Co., Nueva York, 1927, p. 119

²² “Todo artista ha de tener en cuenta tarde o temprano, de forma directa y personal, estos cuatro principios: las líneas más poderosas. La línea recta, tomada del horizonte, es símbolo de grandeza, esplendor y nobleza; el arco, modelado según la bóveda del cielo, representa el regocijo, la reverencia y la aspiración; el círculo es signo de integridad, movimiento y progresión, como puede verse cuando una piedra toca el agua; el cuadrado es símbolo del poder, justicia, honradez y firmeza. Estas son las bases, las unidades del lenguaje arquitectónico, y sin ellas no puede existir discurso arquitectónico sincero ni inspirado”. *The Craftsman*, vol. 30, mayo 1916 pp. 143. Ver Jordy, William H. *American Buildings and their Architects, Vol 3. (Progressive and Academica Ideals at the Turn of the Twentieth Century)* , Doubleday Anchor, Nueva York, 1972. Mc, Coy Esther: *Five California Architects*, Nueva York, 1960. Jodidio, P: *Op. Cit.* p. 16.

- ²³ Citado por Torre, S: *Op. Cit.* p. 51
- ²⁴ Como mencionan Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co: *Arquitectura Contemporánea*. Aguilar, Madrid, 1978, p.82.
- ²⁵ Gössel, Peter y Leuthäuser, Gabriele: *Arquitectura del siglo XX*. Taschen, Colonia, 1991, p. 75
- ²⁶ Gill, I: En *The Craftsman*, vol. 30, mayo 1916 pp. 142.
- ²⁷ El boom inmobiliario se empezó a frenar con las investigaciones sobre impuestos del Gobierno Federal en 1926 y se detuvo definitivamente en 1929 con la Gran Depresión, llevando a la quiebra a muchos de los más exitosos promotores inmobiliarios de la época como los propios George Merrick y Addison Mizner.
- ²⁸ El exotismo de Venecia también había sido el modelo para Abbot Kinney quien en 1905, había intentado hacer algo similar en Los Angeles: Venice un suburbio con villas mediterráneas en medio de canales.
- ²⁹ Entre Octubre de 1923 y Marzo de 1924 se construyeron seiscientas casas, sesenta y cinco millas de vías de piedra coralina posteriormente pavimentada con asfalto y ochenta millas de andenes; se sembraron cincuenta mil árboles, enredaderas, y plantas de flores y se instaló un sistema de iluminación con los cables enterrados en veintiocho millas de la Ciudad.
- ³⁰ La sección de tallado de piedra y vaciado de hormigón (conocida posteriormente como Mannion Cast Stone) sigue en pleno funcionamiento, ahora bajo la razón social de D.R. Stoneworks, Inc. quienes adquirieron los derechos y moldes para producir las columnas, fuentes, cornisas, etc. según los diseños originales de Mizner.
- ³¹ Mizner llegó en algún momento a ser el encargado del planeamiento del condado, incluso diseñó la municipalidad de Boca Ratón, aunque el proyecto se redujo en tamaño y fue terminado por William Alsmeyer. Entre los proyectos destacados de Mizner en la Florida hay que nombrar la Casa para Paris Singer, quien le hizo los primeros encargos importantes en Palm Beach, la Casa Wanamakers, el Club Everglades (Palm Beach, 1920), casa El Mirasol (Eva Stotesbury, Palm Beach, 1920), Casa Bendita (Palm Beach, 1921), la Casa Wanamakers (Palm Beach), y la casa El Solano, que diseñó y construyó para sí mismo pero que debió venderse a los Vanderbilt.
- ³² Mucha menos difusión y por tanto influencia tuvo la arquitectura de lo que se llamó *The Pueblo Style*, concebida de forma análoga al *mission style*, en el que fué realizado el Pabellón de Nuevo México en la Exposición de San Diego en 1915 de Rapp y Rapp. Ya un ejemplo muy importante, como el campus universitario de Albuquerque se había construido en 1905, catálogo al que habría que sumar el Museo de Santa Fe (1917, reconstrucción del pabellón de San Diego) y el Hotel Franciscano de Albuquerque (1923). Esta arquitectura estaba caracterizada por grandes tapias de adobe, terrazas planas, vigas acusadas y vanos adintelados y si bien parecía recoger el legado arquitectónico de los indios pueblo, también estaba presente las formas de la arquitectura mediterránea popular. Ver Whiffen, Marcus:

American Architecture Since 1780. A Guide to the Styles. The M.I.T. Press, Massachusetts, 1969. p. 229-233

³³ Christophersen, Alejandro: *A propósito del arte colonial.* En *Revista de Arquitectura*, no. 15. Buenos Aires, 1918.

³⁴ Alvarez, Raúl J.: *Revista De Arquitectura*, Buenos Aires, 1919. Citado por Gutiérrez, Ramón: *El neocolonial en el Río de la Plata.* En Amaral, A: *Op. Cit.* p. 69

³⁵ Gutiérrez, Ramón: *Una entusiasta introspección: el neocolonial en el Río de la Plata* en Amaral, A: *Op. Cit.* p. 71.

³⁶ Fed Ley & Co. desarrollan proyectos de distinto tipo, académicos en Bogotá, en Cali realizarán el Banco de la República en estilo neocolonial, estilo similar al del Santiago College realizado con la firma chilena Smith Solar & Smith Miller en Chile.

³⁷ Gutiérrez Ramón y Ortíz, Federico: *La arquitectura en la Argentina (1930-1970).* En *Hogar y Arquitectura* No. 103, Concentra, Buenos Aires, 1975.

³⁸ Petrina, Alberto: *Tránsito de la arquitectura hispanocriolla: de la vitalidad nacional a la banalidad comercial.* En Amaral, A: *Op. Cit.* p. 291. Ver también Sabugo, Mario: *Familia y ciudad: casa y urbe.* En *Fundavi* No. 2 (revista de la Fundación para el Desarrollo de los Asentamientos Humanos y la Vivienda), Buenos Aires, Marzo de 1985.

³⁹ Ver Beisner, Robert: *Twelve Against Empire: The Anti-imperialists 1898-1900.* Nueva York, 1968.

⁴⁰ Entrevista a un periódico en 1920, siendo rector de la Universidad Nacional de México. Citado por Alva Martínez, Ernesto: *La búsqueda de una identidad.* En González Gortazar, Fernando (Ed. Alt): *La arquitectura mexicana del siglo XX.* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, p. 48.

⁴¹ Según Spengler las grandes culturas de la historia se habían comportado como organismos vivientes: nacieron, brillaron y se extinguieron inevitablemente, lo que parecía estar sucediendo en la cultura de Occidente, pues parecía presentar todos los síntomas de la decadencia histórica y por lo tanto estaba pronto a apagarse, mientras otra gran cultura la relevaría, la cual se estaría formando en Rusia o América Latina, sin poder decirse cual de la de estos pueblos se afirmaría y brillaría. Para muchos intelectuales latinoamericanos, era perfectamente posible esperar que las fuerzas vitales de América fuesen capaces de tomar cuerpo en unos nuevos valores morales, intelectuales y estéticos, expresión de la autonomía de una cultura.

⁴² Amaral, Aracy: *La invención de un pasado.* En *Arquitectura Neocolonial*, América Latina, Caribe, Estados Unidos. FCE, Sao Paulo, p. 15-16

⁴³ Bernal, Cristóbal: *Tunja*, en *Cromos* 177, Bogotá, Agosto 30 de 1919, Vol VIII, pg.128.

⁴⁴ Gutiérrez, Ramón: *La Historiografía de la arquitectura americana. Entre el desconcierto y la dependencia cultural (1870/1985),* en *Summa* 215-216, Buenos Aires, 1985, p. 44.

⁴⁵ Ver Caraballo Perichi, Ciro: *Bolívar en envoltorio neocolonial*. En *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo*, No. 28. Caracas, 1994, p. 12 y ss.

⁴⁶ Ocampo López, Javier: *Historia de la cultura hispanoamericana Siglo XX*. Plaza y Janés, Bogotá, 1987, p. 64.

⁴⁷ Ver: Franco, Jean: *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*, Pallmall Press, Londres, 1983; versión en castellano: Grijalbo, México D.F., 1985. Martín S. Stabb, Martin S: *In Quest of Identity*, 1967. Colmenares, German: *Las Convenciones contra la cultura*, Tercer Mundo, Bogotá, 1987. Moreno Duran, R.H: *De la Barbarie a la Imaginación -La experiencia leída*, 2da. Edición, Tercer Mundo, Bogotá, 1988.

⁴⁸ Vasconcelos, José: *La raza Cósmica* (1925). Otras obras: *El monismo estético* (1918), *Pitagoras, una teoría del ritmo* (1916), *Indología* (1927), *Ulises Criollo* (1936), recogidas con otros ensayos en *Obras completas*, 4 vols., Libreros Mexicanos Unidos, México, 1957-1961.

⁴⁹ Rojas, Ricardo: *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, 1924. Otras obras sobre arte y cultura nacionalista : *La Restauración Nacionalista*. Librería La Facultad de Juan Roldán, Buenos Aires, 1910; *La Argentinidad*, Buenos Aires, Librería La Facultad de Juan Roldán, 1916; *El silabario de la decoración americana*, Ed. La Facultad, Buenos Aires, 1930.

⁵⁰ Publicada en la revista *Cromos* No. 921, Bogotá, 1934.

⁵¹ Guido se inspiró para la fachada en la colonial Casa Histórica de Tucumán, mientras que en el interior introdujo formas del colonial limeño. Donada al Estado argentino en 1958, hoy es un museo con objetos de arte y reliquias y un mobiliario completo acorde con el estilo neocolonial de la Casa.

⁵² Cravotto, Mauricio: *La Arquitectura Moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París*. En *Arquitectura* No. XLVII, Montevideo, 1925, p. 266-278.

⁵³ Guido, Angel: *La Mavhinolatrie de Le Corbusier*, 1930. Traducción del francés de Silvia Arango, fotocopia, Universidad Nacional de Bogotá.

⁵⁴ Guido, Angel Francisco: *Orientación espiritual de la Arquitectura en América*. en *Eurindia como programa*, Buenos Aires, 1927. Reproducido en Summa 215-216, Buenos Aires, 1985, p. 34.

⁵⁵ Harth-Terré, Emilio: *Los Estudios del Arte Peruano en la Escuela Nacional de Bellas Artes*, Lima, 1947. Antología de textos preparado por Manuel Cuadra K. En *Revista de Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile*, Santiago de Chile, Septiembre de 1991, p. 60

⁵⁶ Agrelo, Emilio C: *La arquitectura del Porvenir*. Reproducido en *El Arquitecto, Organo Oficial de la Asociación de Arquitectos*, No. 10, Santiago de Chile, 1923.

⁵⁷ Noel, Martín: *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal*. E. Peuser,

Buenos Aires, 1932. Citado por Gutiérrez, Ramón: *Martín Noel en el contexto Iberoamericano. La Lucidez de un precursor en El arquitecto Martín Noel, Su tiempo y su obra*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1995, p. 28-29.

⁵⁸ Gutiérrez Ramón: *Op. Cit.* p. 48.

⁵⁹ Reyes, Alfonso en Acevedo, Jesús: *Disertaciones de un Arquitecto*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1967, p. 6

⁶⁰ Jesús T. Acevedo: *Disertaciones de un arquitecto*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.

⁶¹ Reyes, A: *Op. Cit.* p. 6

⁶² Mariscal, Federico: *La patria y la Arquitectura Nacional*, , Univesidad Popular Mexicana, 2da. Ed., México, 1970.

⁶³ Vasconcelos, José: *El momismo estético*, en Obras Completas, Tomo IV. Libreros Mexicanos Unidos, México D.F., 1961.

⁶⁴ Citado por Alva Martínez, Ernesto: *La búsqueda de una identidad*. En González Gortazar, Fernando (Ed. Alt): *La arquitectura mexicana del siglo XX*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, p. 50.

⁶⁵ Al nombre de Barragán hay que sumar los de Ignacio Díaz Morales, Rafael Urzúa, Pedro Castellanos, entre otros.

⁶⁶ Christophersen, Alejandro: *Nuevos Rumbos* en *Revista de Arquitectura* No. 1, Buenos Aires, 1915, p.3-4.

⁶⁷ Chistophersen, Alejandro: *La arquitectura colonial y su origen*. En *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1913.

⁶⁸ Kronfuss, Juan: *Arquitectura colonial en la Argentina*, Ed. Biffignandi, Córdoba, 1920. Reeditado por Editorial Raíces Argentinas, Córdoba, 1980. A esto habría que sumarle el libro *Arquitectura Colonial*, Casa Editora Coni, Buenos Aires 1919 y artículos publicados en revistas argentinas como la *Revista del CEI*, *Revista de Arquitectura*, y la revista *El Arquitecto*.

⁶⁹ Citado por Tarán, Marina E. L: *Juan Kronfuss: un registro de nuestra arquitectura colonial*, en Summma 215-216, Buenos Aires, 1985, p. 33.

⁷⁰ Kronfuss, Juan: *Arquitectura Colonial*, Casa Editora Coni, Buenos Aires, 1919.

⁷¹ Noel, Martín: *Contribución a la historia de la arquitectura hispano-americana*. Ed. Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1921. Citado por Gutiérrez, Ramón: *Martín Noel en el contexto iberoamericano. La lucidez de un precursor*. En *El arquitecto Martín Noel, Su tiempo y su obra*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1995.

⁷² Para la obra arquitectónica, historiográfica y teórica de Noel ver: *El arquitecto Martín Noel, Su tiempo y su obra*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1995.

⁷³ Graciani, García, Amparo: *La participación argentina en la Exposición Iberoamericana. La actuación de Martín Noel: un edificio y una misión*. En *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1995, p. 167.

⁷⁴ Guido, Angel: *Eurindia como programa*. En *Orientación espiritual de*

la Arquitectura en América. Buenos Aires, 1927.

⁷⁵ Algunas obras de Angel Guido son : *Fusión Hispano-Indígena en la Arquitectura Colonial* (Rosario, 1925), *La arquitectura hispano incaica a través de Wölfflin* (Rosario, 1927), *Orientación espiritual de la arquitectura en América* (Rosario, 1927), *La Machinolatry de Le Corbusier* (Rosario, 1930) , *Redescubrimiento de América en el Arte* (Rosario, 1940), *Supremacía del Espíritu en el Arte - Goya y Aleijadinho* (Santa Fe, 1949).

⁷⁶ Primer Congreso Panamericano de Arquitectos. Actas y Trabajos, Montevideo. Ed. Renacimiento, 1921. Citado por Gutiérrez, Ramón: *Martín Noel en el contexto iberoamericano. La lucidez de un precursor*, en *El Arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*. Junta de Andalucía, Sevilla 1995, p. 24.

⁷⁷ IV Congreso Panamericano de Arquitectos: *Conclusiones: Tema I: Regionalismo de la arquitectura contemporánea. La orientación espiritual de la arquitectura en América*. En Revista de Arquitectura y Arte Decorativo 12, Santiago de Chile, Septiembre de 1930.

⁷⁸ Ver J.F. Rippey: *Pan hispanic propaganda in Hispanic America*. En *Political Science Quarterly* No. 37, 1922.

⁷⁹ Castello, Manuel: *El arte religioso en Colombia*. En *Cromos* 729, Bogotá, Sept. 20 de 1930.

⁸⁰ Citado por Pérez Escolano, Víctor: *La Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla. Alcances ideológicos, urbanos y arquitectónicos*, en *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1995. p.143.

⁸¹ *Cromos* 664. Bogotá, Junio 15 de 1929.

⁸² Un artículo publicado en *El Liberal*, el 11 de febrero de 1913, titulado *La casa sevillana*, es un manifiesto del credo arquitectónico de Aníbal González: "hay que hacer renacer el interés por las cosas locales... Nuestras construcciones, pues, deben ser esencialmente regionalistas, pues tenemos riquísimo tesoro arquitectónico e innumerables objetos artísticos que nos deben servir de guía e inspiración".

⁸³ Pérez Escolano, V: *Op. Cit.* . p.131 y 143.

⁸⁴ Villar Movellán, Alberto: *El regionalismo andaluz en El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1995. p. 123

⁸⁵ Argentina (Martín Noel), Brasil (Pedro Paolo Bernaldes Bastos), Cuba (Evelio Govantes y Félix Cabarrocas), Chile (Juan Martínez Gutiérrez), Estados Unidos (William Templeton Johnson), Perú (Manuel Piqueras Cotolí), República Dominicana (Martín Gallart), Uruguay (Mauricio Cravotto), Venezuela (Germán de Falla).

PROBLEMAS NACIONALES. Editorial de CROMOS, no. 596, Vol. XXV, Bogotá, feb. 18 de 1928.

² Proyecto publicado en la Revista *Ingeniería y Arquitectura* No. 32, Enero de 1942.

Arango, Silvia: *Historia de la Arquitectura en Colombia*, Universidad Nacional, Bogotá, 1989, p.185.

⁴ Acuña, Luis Alberto: *El nacionalismo del Arte Colombiano*. En *Relator*, No.5416, Año XXI. Cali, 20 de Enero de 1935, pg. 3.

⁵ Uribe Celis, Carlos: *Los años veinte en Colombia, Ideología y Cultura*. Ediciones Alborada, Bogotá, 1991, p. 42. Según este autor a la “generación del centenario” pertenecen: “Eduardo Santos, Armando Solano y Luis Cano (periodistas); Guillermo Uribe Holgín (músico); Agustín Nieto Caballero (pedagogo); Laureano Gómez, Alfonso López Pumarejo, Enrique Olaya Herrera (políticos); Carlos Uribe Echeverri (diplomático); Coriolano Leudo (pintor); Luis Carlos López, Porfirio Barba-Jacob, Miguel Rast Isla, Eduardo Castillo, José Eustasio Rivera (literatos); Luis López de Mesa (ensayista); Antonio Alvarez Lleras (dramaturgo)”. *Op. Cit.* p. 118.

⁶ Citado por Malabrica, Pedro en *El espectador Literario, El Espectador*, Enero 27 de 1927. Otros ensayos de López de Mesa sobre el problema de la identidad nacional e hispanoamericano serían: *Disertación sociológica, De cómo se ha formado la nación colombiana, Escrutinio sociológico de la Historia de Colombia, Perspectivas Culturales*, entre otros.

⁷ Santamaría, Eusebio: *Normas para la Construcción de Escuelas*. En Revista *Ingeniería & Arquitectura* No. 1, Bogotá, 1939, p. 13.

⁸ Niño, Carlos: *Arquitectura y Estado*. Universidad Nacional, Bogotá, 1991, p. 139. En el conjunto de proyectos del Ministerio de Obras Públicas reseñada por Niño se destacan una serie de proyectos realizados por los arquitectos Gerardo Posada y Roberto Siccard, dos de los más importantes exponentes de las arquitecturas neocoloniales en Cali en lo que podría considerarse los mas claros antecedentes de su trabajo en la región.

⁹ Carlos Niño enumera los diversos tipos de construcciones educativas diseñadas por el Ministerio de Obras Públicas en los 1930s: “*Se hacían Escuelas Primarias, para la enseñanza de los niños, de las cuales se citan solamente en 1938, por ejemplo, 70 proyectos para varios municipios del país... Escuelas de Artes y Oficios, o Escuelas Industriales, en las cuales se combinaba lo académico con la práctica de oficios para la formación de una mano de obra calificada en actividades tales como carpintería, talabartería, tejidos, mecánica y enseñanza básica. Escuelas Normales, Urbanas o Rurales, para la formación de maestros. Colegios de Secundaria para el bachillerato clásico y Colonias Vacacionales para*

propiciar el cambio de clima y ambiente a los alumnos en vacaciones.” *Op. Cit.*, p. 135.

¹⁰ Sólo hasta el Acuerdo 24 de Octubre 19 de 1923, el Consejo Municipal incorporó el sector de Granada al área urbana de Cali, quedando sometido a la escasa normativa municipal sobre urbanización y construcción.

¹¹ Silvia Arango ha señalado como en Colombia “ *a finales del siglo XIX encontramos indicios de un cambio profundo de actitudes hacia la naturaleza que se manifiesta de diversas maneras: en pintura, en literatura -sobre todo en poesía- y también en arquitectura. El nuevo sentimiento... se había ido formando lentamente durante todo el siglo, pero no logra plasmarse nítidamente sino con la generación republicana*” Arango, S: *La naturaleza desde lo urbano. Bogotá, la generación republicana*. En *Re-vista* No. 3, Medellín, 1979. p. 10.

¹² De Avila, Alfonso María: *Cali*. En Revista *Cromos*. Num. 690, Vol XXVIII, dic. 14 de 1929.

¹³ *Apuntes del día. La sonrisa de la ciudad*. En *Relator*, 5257, Año XX. Cali, 24 de julio de 1934. pg. 5a. Subrayado nuestro.

¹⁴ “*Durante este período el impulso de huida, aunque no curaba las enfermedades debidas al industrialismo, tomó formas especiales que momentáneamente neutralizaban las obligaciones de la rutina diaria así como sus humillaciones.*” Mumford, L: *La cultura de las ciudades*. Emecé, Buenos Aires, 1957, p. 268-269.

¹⁵ Collins, Peter *Los ideales de la arquitectura moderna* G. Gili, Barcelona, 1970, p. 37.

¹⁶ El cual se amplió un poco más tarde con la urbanización Monte Rosa.

¹⁷ Ver Dal Co, Francesco y Tafuri, Manfredo: *Arquitectura Contemporánea*. Aguilar, Madrid, 1978, p. 17-25. g

¹⁸ Burchard, John y Bush-Brown, Albert: *La arquitectura en los Estados Unidos, su influencia social y cultural*. Editorial Letras, México, D.F., 1963, p. 220-221.

¹⁹ Ver Burchard, John y Bush-Brown, Albert: *La arquitectura en los Estados Unidos, su influencia social y cultural*. Editorial Letras, México, D.F., 1963

²⁰ Reeditado en 1902 con el título *Garden Cities of Tomorrow*. La Ciudad Jardín de Howard fue concebida a partir de las teorías del geógrafo ruso Pëtr Kropotkin, de las ideas económicas de Henry George; y de las ideas utópicas de W. Whitman y R.W. Emerson y la concepciones urbanas de Olmsted con las que se familiarizó en su estadía en los 1870s en Norteamérica. El ideal de ciudad jardín resulta de la conjunción de las dos posibilidades de asentamiento humano: la vida en la ciudad y la vida en el campo. Estas formas opuestas de vida se conciben como complementarias ideales, pues según Howard ninguno de ellos alcanza por sí mismo el ideal de una vida civilizada equilibrada.

²¹ Frederick L. Ackerman viajó a Inglaterra a recoger directamente el material para estos artículos.

- ²² La Compañía Constructora Colombiana se estableció el 17 de Diciembre de 1927, sacando en Enero de 1928 a venta pública 25.000 acciones, para un capital de \$3.000.000. La primera junta directiva estuvo integrada por Henry Holguín, Gabriel Garcés, Otto Barth, Ignacio A. Guerrero, J.C. Lutweiler, como principales y Ricardo Price G, Mario Fernández de Soto, Julio Jiménez, Hernando Llorente, Roberto Burwell, como suplentes. El primer gerente fue Robert Burwell.
- ²³ Ver *Correo del Cauca*, Cali, Enero 6 de 1928. pág 3.
- ²⁴ Martel, Mauricio: *Un rato en San Fernando*, en *Correo del Cauca*, Octubre 2 de 1928, p. 5.
- ²⁵ *Correo del Cauca*, Cali, Enero 23 de 1929. P. 5.
- ²⁶ Publicidad de página entera, publicada en *Correo del Cauca*. Cali, Abril 11 de 1929, p. 11
- ²⁷ *Correo del Cauca*. Cali, Junio 7 de 1929. p. 2
- ²⁸ En *Relator*, No. 6528. Cali, Jueves 18 de Agosto de 1938, pg. 3
- ²⁹ **LA URBANIZACION “JUANAMBU” SERA EL BARRIO PINTORESCO** *Su ubicación prominente será su mayor atracción.-Amplias calles, arborización dirigida técnicamente, andenes acabados en cemento.-* En *Relator* 6310. Cali, Viernes 3 de Diciembre de 1937. p. 2.
- ³⁰ *La Urbanización Monterrosa fuera de lo común*. En *Relator* No. 6528, Cali, Jueves 18 de Agosto de 1938, p. 3
- ³¹ **LA URBANIZACION PASADA Y PRESENTE DE CALI** . En *Relator* 6843, Cali, Viernes 25 de Agosto de 1939.
- ³² Tavera, Rafael: *Notas Urbanas: Bogotá -Su aspecto estético, sus calles, su futura avenida*. En *Cromos* 234, Bogotá, Noviembre 6 de 1920.
- ³³ Estas serían las siguientes:
- 1.- Acuerdo 26 del 21 de febrero de 1919;
 - 2.- Acuerdo 30 de 24 de marzo de 1927;
 - 3.- Acuerdo 35 de 16 de junio de 1926;
 - 4.- Acuerdo 42 de 5 de julio de 1927;
 - 5.- Acuerdo 50 de 9 de agosto de 1927;
 - 6.- Acuerdo 66 de 14 de septiembre de 1928 sobre levantamiento del plano de Cali futuro;
 - 7.- Resolución 60 de 20 de mayo de 1929, en la que la alcaldía recopila y renueva los principales mandatos de los acuerdos anteriores;
 - 8.- Acuerdo 23 de 30 de octubre de 1935 en el que quedan resumidas las disposiciones de los anteriores.
- ³⁴ Karl Brunner anunció en el periódico *Relator* la exposición y entrega del Plano de Cali Futuro, hecho que pasará extrañamente inadvertido prácticamente por la prensa de entonces, y el proyecto rápidamente olvidado. *Relator* 9056, Cali, jueves 28 de Noviembre de 1946.
- ³⁵ Sobre el trabajo del arquitecto urbanista Karl Brunner en Colombia ver: Cortés L., Fernando: *Karl Brunner, arquitecto urbanista, 1887-1960. La*

construcción de la ciudad como espacio público. Catálogo de exposición. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Mayo de 1989.

³⁶ *Relator* recoge el programa de uno de los cursillos dictados por Brunner en Popayán. *Relator*, Cali, Miércoles 11 de Diciembre de 1935, pg. 3a. No. 5701.

³⁷ Cuatro fotografías del edificio (fachada exterior, sala de atención al público, sala de juntas y bóveda de seguridad) fueron publicados en la Revista *Cromos* No. 806, Vol XXXIII, Bogotá, Marzo 26 de 1932.

³⁸ *Almanaque de los Hechos Colombianos*, Bogotá, 1929, p. 905.

³⁹ Datos suministrados por su nieto, el arqueólogo puertorriqueño Juan José Aguilú.

⁴⁰ *Almanaque de los Hechos Colombianos*, Bogotá, 1929, p. 905.

⁴¹ Ver: *La Historia de un Castillo*. Recordatorio editado por la Fundación Carvajal, Cali, 1988.

⁴² *Almanaque de los Hechos Colombianos*, pgs. 906 y 907.

⁴³ *Importancia de la granja*. En *Correo del Cauca*, Cali, Junio 29 de 1929, p. 3.

⁴⁴ El tema del “castillo” fue bastante frecuente en la arquitectura latinoamericana de principios de siglo, y en buena medida expresa tanto el romanticismo de una época como el interés de algunos sectores de identificarse con una obsoleta aristocracia. En el caso del Caribe y su asociación con el revival neocolonial, ver Rigau, Jorge: *Puerto Rico, 1900*, Rizzoli, Nueva York, 1992.

⁴⁵ La habilidad en el manejo de distintos estilos por la oficina de Guillermo Garrido T., se deduce de la nota de prensa de Relator en que se mencionan las obras que adelanta simultáneamente en la Calle 12: “*Pronto la calle contará con tres nuevos y magníficos edificios, proyectados y construidos por el ingeniero Guillermo Garrido T., a quien debe la ciudad un buen número de sus más preciadas obras arquitectónicas... Con el fin de ofrecer información detallada sobre estas obras nos entrevistamos con el doctor Garrido, quien amablemente facilitó los datos que insertamos a continuación: “la tabacalera construirá... de frente sobre la calle 12... sobre la Avenida del Río..., El estilo escogido corresponde al estilo español con líneas renacimiento e influencia de línea sevillana... El edificio del señor Sardi, se compondrá de tres plantas... será un buen edificio de concreto armado en estilo modernista y perfecto acabado... El edificio de propiedad de don Francisco Antonio Fernández se ha principiado a construir en la Calle 12 frente al Royal Bank... será también un edificio de concreto reforzado y ladrillo en estilo renacimiento francés . TRES MAGNIFICOS EDIFICIOS SE HAN COMENZADO A CONSTRUIR EN EL TRAYECTO DE LA CALLE DOCE -El de la Compañía Colombiana de Tabaco será de grandes proporciones- Su costo se calcula en \$100.000.- Todos los construye el doctor Garrido T.* En *Relator* 5219, Año XX. Cali, sábado 9 de junio de 1934, p. 5.

⁴⁶ *ESTA CONCLUIDO EL EDIFICIO DE LA COLOMBIANA DE TABACO. -Valiosa contribución de la Compañía a la celebración del Cuarto*

Centenario de Cali- La obra de madera es íntegramente nacional- La creación del ingeniero Garrido. En *Relator* 5705, Año XXI. Cali, Lunes 16 de Diciembre de 1935 , 1a. y 2a. pg.

⁴⁷ La página editorial de *Relator* describe detalladamente estos proyectos: “...Las obras públicas llamadas del IV Centenario se dividen en tres grandes agrupaciones... de acuerdo con datos que nos suministró ésta mañana el señor interventor de las mismas, ingeniero Hernando Bueno:

Construidas: Puente “Alfonso López” , Carretera de circunvalación, Avenida Boyacá, , Varandal y torre (restaurada) de San Francisco, Muros de defensa dell río Cali, Puente “Ampudia” sobre el río Aguacatal en la Avenida Boyacá, Colector en el cruce del Ferrocarril, Monumento a los próceres Nariño, Vallecilla y Caicedo de la LLera

En construcción: Casa correccional de menores ,Avenida Colombia, Andenes y cunetas en Avenida Boyacá, Pavimentación de las calles, Alcantarillado de los barrios., Edificio del Cuartel del cuerpo de bomberos., “Puente España” en la calle 11, Estadio Departamental, Hospital Infantil, Hospicio “La misericordia”, Cordones y cuentas dle barrio de Granada, Capilla de “San Fernando”, Iglesia “La Ermita”, Pabellón de Carnes, Colectores Ave. General Borrero y Calle 18 (Barrio Belalcázar), Monumento a Belalcázar, Avenida de los Municipios, Ornamentación del parque de Caycedo

Por construir : Sala de cirugía en el hospital de San Juan de Dios, Anfiteatro de Cali, Escuela de Bellas Artes, Pabellón de internos de la escuela de Artes y Oficios, Colectores del “Paseo Bolívar”, Club Noel y Escuela de Artes y Oficios.

SILENCIOSAMENTE AVANZAN LAS OBRAS PARA EL IV CENTENARIO - Divididas en tes grandes agrupaciones - Lo construido, en construcción y por construir. En *RELATOR*, 5891. Cali, Sabado 25 de Julio de 1936.

⁴⁸ **ESTA CONCLUIDO EL EDIFICIO DE LA COLOMBIANA DE TABACO. -Valiosa contribución de la Compañía a la celebración del Cuarto Centenario de Cali- La obra de madera es íntegramente nacional- La creación del ingeniero Garrido.** En *Relator* 5705, Año XXI. Cali, Lunes 16 de Diciembre de 1935 , 1a. y 2a. pg.

⁴⁹ Acuña, Luis Alberto: *El nacionalismo en el Arte Colombiano*, Relator 5416, Cali, 20 de Enero de 1935, p. 3.

⁵⁰ Ver Niño, Carlos: *Arquitectura y Estado*. Universidad Nacional, Bogotá, 1991. pgs. 139–148.

⁵¹ *Apuntes del día: El Patio Colonial del Club Campestre.* En *Relator* No. 9075, Cali, Viernes 20 de Diciembre de 1946. pg. 4a.

⁵² **Cali, primer centro hípico y turístico del país.** En *Relator*. Cali, miércoles 5 de mayo de 1948. pg. 4.

⁵³ *Relator*, 2 de Enero de 1945, última página.

A manera de conclusion

Rigau, Jorge: *Puerto Rico 1900*. Rizzoli, Nueva York, p. (traducción nuestra)

² Definición del Oxford English Dictionary.

³ Ocampo López, Javier: *Historia de la cultura hispanoamericana, Siglo XX*. Plaza y Janés, Bogotá, 1987. p. 103

⁴ Noel, Martín: *Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal*. Ed. Peuser, Buenos Aires, 1932.

Las cuales han sido utilizadas para dar cuenta del problema de la modernidad y los regionalismos en arquitectura. La lista de autores que operan con estos conceptos es bastante amplia y conocida: desde Kenneth Frampton en el campo internacional a Enrique Browne ó Christian Fernandez Cox en el contexto latinoamericano. Ver: Frampton, Kenneth: *Anti tabla-rasa, hacia un regionalismo crítico*; ensayo publicado en diferentes revistas e incluido en la 2da. Edición de *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Ed. G. Gili, Barcelona. Browne, Enrique: *Otra arquitectura en América Latina*. Ed. G. Gili, México, 1991.

⁶ Muchas de las formas neocoloniales no habían existido ni en la arquitectura colonial ni en la española, y realmente son en su mayoría “estilizaciones” de nuevo cuño. Como señaló Israel Katzman hablando de este tipo de arquitectura en México, “la distinción entre retorno exótico y tradicionalismo no puede ser muy definida”. *Arquitectura contemporánea mexicana*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1963

⁷ Guiado, Angel: *La maquinolatria de Le Corbusier* en Revista del Colegio de Arquitectos de La Habana, No. 7, Junio, 1930, p. 21.

⁸ Costa, Lucio: *Razones de la Nueva Arquitectura* (1930), en Amaral, Aracy: *Arte y Arquitectura del Modernismo Brasileño*. Biblioteca Ayacucho No. 47, Caracas. p.115.

⁹ Fernández Alba, Antonio: *Antipoemas del lugar y papeles del espacio*. Maina, Madrid, 1984.

5. Bibliografía

- Akin, Edward N: *Flagler: Rockefeller Partner and Florida Baron*. University Press of Florida, Miami, 1991
- Amaral, Aracy (et al.): *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Arango, Silvia: *La evolución del pensamiento arquitectónico en Colombia, 1934-1984*. En Anuario 13. Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá, 1984.
- Arango, Silvia: *Historia de la arquitectura en Colombia*. Universidad Nacional, Bogotá.
- Arango, Siliva: *Gastón Lelarge, arquitecto*. Escala/J.I.E. Escala, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional. Bogotá, Marzo de 1986.g
- Ashley, Kathryn: *George E. Merrick and Coral Gables*, Cristal Bay Publishers, 1985.
- Assassin, S: *Séville: l'exposition ibéro-américaine 1919-1930*. Norma, París, 1992.
- Ayres, Atlee B: *Mexican Architecture: domestic, civil and ecclesiastical*. Ed. William Helburn. 1926.
- Badger, Rei: *The Great American Fair: The World's Columbian Exposition and American Culture*. Nelson Hall, Chicago, 1979.
- Barney, Benjamín y Ramírez, Francisco: *Problemática de una arquitectura regional*, en Revista Proa No. 373, Bogotá.
- Bonilla, Ramiro: *Tramas viales y morfología urbanística en Cali*. Cuadernos Citce, Serie Investigaciones No. 1. Centro de Investigaciones en Territorio, Construcción y Espacio. Universidad del Valle, Cali, 1999.
- Bonilla, Ramiro e Hincapié, Ricardo: *La arquitectura de las iglesias y su importancia urbana en el Valle del Cauca*. Informe de Investigación. Centro de Investigaciones en Territorio, Construcción y Espacio, Citce-Universidad del Valle, Colciencias. Cali, 1999.
- Boutelle, Sara Holmes: *Julia Morgan Architect*. Abbeville Press, Nueva York, 1995.
- Brown, Julie K.: *Contesting Images: Photography and the World's Columbian Exposition*. The University of Arizona Press, Tucson, 1994.
- Capitnan, Barbara: *Deco Delights: Preserving the Beauty and Hoy of Miami Beach Architecture*. E. P. Dutton, Nueva York, 1988.
- Cerwinski, Laura: *Tropical Deco: The Architecture and Design of Old Miami Beach*. Rizzoli, Nueva York, 1981.
- Chandler, David L: *Henry Flagler: The Astonishing Life and Times of the Visionary Robber Baron who Founded Florida*. MacMillan Publishing Co., 1986.
- Choay, Françoise: *El Urbanismo. Utopías y Realidades*. Lumen, Barcelona, 1985.
- Columbian Art Company: *The Artistic Guide to Chicago and the World's Columbian Exposition, Illustrated*. R.S. Peale Co., Chicago, 1891.
- Cuadra K. Manuel: *La Arquitectura y el Proceso de Constitución Nacional. Los siglos XIX y XX en Chile, Ecuador, Bolivia y Perú*. Revista De Arquitectura No. 2, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1991.
- Crowe, Michael F.: *Deco by the bay. Art Deco Architecture in the San Francisco Bay Area*. Viking Studio Books, Nueva York, 1995.
- Curl, Donald Walter: *Mizner's Florida: American Resort Architecture*. MIT Press, Masachussets, 1996.
- Curl, Donald Walter: *Florida architecture of Addison Mizner*, Dover Books, 1992.
- Curtis and Associates (Editores): *Guía de Miami*, Miami, 1945.
- Curtis and Associates (Editores): *La Ciudad Mágica: La Nueva Riviera - Miami, Miami Beach, Coral Gables y Alrededores*. A.E. Curtis and Associates, Miami, 1946.
- Dal Co, Francesco: *De los Parques a la Región*, en *La Ciudad Americana*. G. Gili, Barcelona 1975
- Dávila Carson, Roberto: *Una búsqueda constante- Charla dirigida a los estudiantes*. e.a.u No. 1, Revista del Centro de Estudiantes, Santiago de Chile, 1956.
- Deneen, Sally: *Florida Architecture of Addison Mizner*. Dover Books on Architecture. 1992
- Donald, Albrecht: *Designing Dreams, Modern Architecture in the Movies*. Harper & Row, Nueva York, 1986.
- Frampton, Kenneth: *Lewis Mumford: Ecologist 1895-1990*, En A+U, vol. 242, No.11, Nov. 1990.
- Frasci, Giovanna (et al): *A Journey through American Art Deco: Architecture, Design and Cinema in the Twenties and Thirties*. University of Washington Press, 1997.
- Gaitán, Gloria: *Arquitectura Liberal*. Centro Gaitán, Editorial Litografía Arco, Bogotá, 1990.
- Gebhard, David y Winter, Robert: *A Guide to Architecture in Southern California*. The Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1965.
- Gebhard, David y Von Breton, Harriette: *Los Angeles in the Thirties, 1931-1941*. Peregrine Smith, Layton (Utah), 1975.
- Giraldo, José Luis y Borrero, Maria Esther: *Inventario de patrimonio arquitectónico de Cali*. Oficina de Planeación Municipal, SCA, Cali, 1993.
- Goldberger, Paul: *The Skyscraper*. Alfred A. Knopf Inc., Nueva York, 1981.
- Gómez Canedo, L: *Sierra Gorda*, Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas, Pachuca, 1976.
- Gössel, Peter y Leuthäuser, Gabriele: *Arquitectura del siglo XX*. Taschen, Colonia, 1991
- Guido, Angel: *Orientación espiritual de la arquitectura en América*. Ed. Tierra, Rosario, 1927.

Guido, Angel: *La arquitectura americana en la primera mitad del siglo XIX*. Buenos Aires, 1936.

Gutiérrez, Ramón: *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Ed. Catédra, Madrid, 2da. Edición, 1992.

Gutiérrez, Ramón: *La historiografía de la arquitectura americana. Ente el desconcierto y la dependencia cultural (1970-1985)*. En Summa 215/216, Buenos Aires, Agosto de 1985.

Harris, Neil: *Great American Fairs and American Cities: The Role of Chicago's Columbian Exposition*. En *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*. University of Chicago Press, Chicago, 1990.

Hillier, Bevis y Escritt, Stephen: *Art Deco Style*. Phaidon Press, 1997.

Ingle, Marjorie: *The Mayan Revival Style: Art Deco Mayan Fantasy*. Gibbs. M. Smith, Inc., Peregrine Smith, Books. Salt Lake City, 1984.

Jodidio, Philip: *Contemporary California Architects*, Taschen, Colonia, 1996

Johnston, Shirley: *Palm Beach Houses*. Rizzoli, Nueva York, 1991.

Jordy, William H. *American Buildings and their Architects, Vol 3. (Progressive and Academica Ideals at the Turn of the Twentieth Century)*, Doubleday Anchor, Nueva York, 1972.

Lwvick, Melba, Young, Stanley y Woodbridge, Sally B: *The Missions of California*. Chronicle Books, 1998.

Liernur, Francisco: *La mascara bajo la mascara. La construcción de un "estilo propio" en la arquitectura latinoamericana del temprano siglo XX*. Boletín No. 30, Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1996.

López Otero, Modesto: *Una influencia española en la arquitectura norteamericana*. Gráficas Villarrocas, Madrid, 1926.

Mariscal, Federico: *La Patria y la arquitectura nacional*. Stephan y Torres, México, 1915.

Mc, Coy Esther: *Five California Architects*, Nueva York, 1960.

Mc Millian, Elizabeth Hean (et al): *Casa California: Spanish-style houses from Santa Barbara to San Clemente*. Rizzoli, Nueva York, 1996

Miller, Donald: *Lewis Mumford: Urban Historian, Urban Visionary*, En *Journal Of Urban History*, Vol. 18, No.3, Mayo 1992

Miller, Henry y Knill, Harry (Ed): *California Missions: The earliest series of view mode in 1856*. Bellerophon Books, 1985.

Nadal Mora, Vicente: *Manual de arte ornamental americano autóctono*. Buenos Aires, 1935

Nicolini, Alberto: *Angel Guido: dibujante, periodista, crítico, urbanista, arquitecto*. En revista Summa 215-216, Buenos Aires, 1985.

Noel, Martín: *Fundamentos para una estética nacional*. Talleres de Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1926.

Niño, Carlos: *Arquitectura y Estado*. Universidad Nacional, Bogotá, 1991.

Ocampo López, Javier: *Historia de la cultura hispanoamericana, Siglo XX*. Plaza y Janés, Bogotá, 1987

Oneal, Cora M: *Gardens and Homes of Mexico*. Banks Upshaw and Company. Dallas, 1945.

Ortega, Oscar: *Roberto Davila Carson. Hacia una arquitectura propia*. En Revista de Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, No. 2. Santiago de Chile, 1991.

Placzek, Adolf K: *Macmillan Encyclopedia of Architects*. Vol. 3. The Free Press, London 1982.

Poppeliers John C., Chambers, S. Allen y Schwartz, Nancy B: *What Style is it? A guide to american architecture*. The Preservation Press, National Trust for Historic Preservation. Washington, 1983.

Pratt, Theodore: *The Story of Boca Raton*. Great Outdoors, Miami, 1963.

Ramírez, Francisco: *Identidad y Adecuación en la arquitectura profesional. El suroccidente colombiano*. Beca Francisco de Paula Santander, Colcultura. Cali 1993-1995. (Inventario)

Ramírez, Francisco: *Arquitectura profesional en Cali y su área de influencia*. Departamento de Proyectos, Escuela de Arquitectura, Universidad del Valle (Informe Final de Investigación), Cali, 1995.

Ramírez, J. Antonio: *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1986.

Réau, Marie Thérèse: *Portadas Franciscanas*, El Colegio Mexiquense, Toluca, 1991.

Rigau, Jorge: *Puerto Rico 1900*. Rizzoli, Nueva York, 1992.

Rojas, Ricardo: *El silabario de la decoración americana*. Ed. La Facultad, Buenos Aires, 1930.

Schavelzon, Daniel (et. al.): *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, 1988.

Smith, George Everard Kidder: *A pictorial history of architecture in America*. American Heritage Pub. Co, New York, 1976.

Starr, Kevin: *Inventing the Dream: California Through the Progressive Era*. Oxford Press, Oxford, 1985

Tafari, Manfredo y Dal Co, Francesco: *Arquitectura Contemporánea*. Aguilar, Madrid, 1978

Tallmadge, Thomas E: *The History of Architecture in America*, W.W. Norton & Co., Nueva York, 1927

Tarán, Marina: *Juan Kronfuss: un registro de nuestra arquitectura colonial*. En revista Summa 215-216, Buenos Aires, 1985.

Tascón, Rodrigo: *Arquitectura moderna en Cali. Sus comienzos.* Borrero, Zamorano y Giovannelli. Departamento de Proyectos, Escuela de Arquitectura, Universidad del Valle (Informe Final de Investigación), Cali, 1995.

Van Pelt, Garret: *Old Architecture of Southern Mexico*, J.H. Jansen, Cleveland, 1926.

Varios: *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra.* Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Sevilla, 1995.

Wadsworth, Ginger: *Julia Morgan, Architect of Dreams.* Lerner Publications Company, 1990.

Whifenn, Marcus: *American Architecture Since, 1780. A guide to the Styles.* The M.I.T. Press, Massachusetts, 1969

Whitaker, Charles Harris (ed.) : *Bertram Grosvenor Goodhue.* Nueva York, 1925.

Wojtowicz, Robert: *Lewis Mumford: The Architectural Critic as Historian* en *The Architectural Historian in America, Studies in the History of Art*, No. 35, National Gallery of Art, Washington, Hannover and London, 1990

Fuentes documentales:

Archivos: Archivo de Geometría Descriptiva. Departamento de Proyectos, Universidad del Valle, Cali. Trabajos de levantamientos realizados bajo la dirección del Prof. Arq. Jaime Palacios y el Prof. Jaime Gutiérrez.

Archivo de Postales, Richter Library, Universidad de Miami, Miami.

Archivo Fotográfico, Sociedad Histórica de Chicago.

Archivo Fotográfico Carlos Arango (Edifoto), Cali.

Archivo Fotográfico Alberto Lenis, Cali.

Archivo Fotográfico Otto Moll Gonzalez - Pedro Rey, Cali.

Archivo Fotográfico Francisco Ramírez, Cali.

Centro de Documentación, Centro de Investigación en Territorio Construcción y Espacio. Universidad del Valle

Departamento Administrativo de Planeación Municipal, Cali.

Periódicos:

Correo del Cauca, Cali

Diario del Pacífico, Cali

El Colombiano, Medellín

El Tiempo, Bogotá

Relator, Cali.

Revistas:

American Architect

Architectural Record

Architectural Forum

Cromos, Bogotá.

The Craftsman.

Revista de Arquitectura, Buenos Aires



Universidad
del Valle

Programa Editorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co