

La arquitectura  
patrimonial  
puertorriqueña  
y sus estilos

# La arquitectura patrimonial puertorriqueña y sus estilos

Derechos reservados.

*Esta obra no puede ser reproducida por ningún medio, total o parcialmente, sin previa autorización escrita de la autora y de la Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico.*

Copyright © 2010

Arleen Pabón Charneco  
y  
Oficina Estatal de Conservación  
Histórica de Puerto Rico

Diseño Gráfico:  
*Alberto Rigau, Estudio Interlínea*

Impresión:  
*Asia Pacific Offset*

En portada: foto ilustración compuesta de las fotos *Governor's Palace and sea wall* de la colección de la biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América y *Fachadas de San Juan*, tomada por Arleen Pabón Charneco.

ISBN: 978-0-9827579-0-1

Número de Control, Bibliotecta del  
Congreso de los Estados Unidos:  
2010928153

Arleen Pabón Charneco  
2010

Oficina Estatal de Conservación Histórica  
Oficina del Gobernador  
Puerto Rico



*al professor*  
don Juan Bassegoda i Nonell



# contenido

9 MENSAJE DEL DIRECTOR DE  
LA OFICINA ESTATAL DE CONSERVACIÓN HISTÓRICA

11 PREFACIO

13 PRÓLOGO

---

18 El concepto de estilo arquitectónico | INTRODUCCIÓN

37 Antes de la llegada de los europeos | 01

47 Medievalismos | 02

73 El gótico | 03

89 Lo clásico, lo clasicista y el renacimiento | 04

123 El barroco y el rococó | 05

137 El academicismo y los estilos arquitectónicos | 06

167 El neoclasicismo | 07

211 Los otros historicismos | 08

285 El barroco del segundo imperio y el gótico victoriano | 09

309 El *modernisme* catalán | 10

321 Las nuevas tecnologías y la industrialización | 11

355 El hispano mediterráneo | 12

391 El art decó | 13

403 El modernismo | 14

415 El “estilo colonial” | 15

---

425 EPÍLOGO

427 FUENTES SELECTAS





La Oficina Estatal de Conservación Histórica (OECH) tiene como objetivo principal identificar, divulgar y proteger los recursos históricos, arquitectónicos y arqueológicos de Puerto Rico. También tiene el propósito de promover que otros reconozcan la importancia de esos recursos mediante lograr su inclusión en el Registro Nacional de Lugares Históricos del Departamento del Interior de los Estados Unidos (RNLH). La OECH entiende que al educar y estimular a nuestros conciudadanos a conocer y entender la importancia de nuestros recursos arquitectónicos, incidimos de manera determinante en que el pueblo tome como suya la responsabilidad de protegerlos. Se trata de recursos que, con sus características particulares, no solo nos definen como pueblo, sino que narran nuestra historia.

En este contexto, la OECH se enorgullece de presentar este libro en el que la autora, la doctora Arleen Pabón Charneco, nos guía a través de la historia de la arquitectura y nos ilustra de manera clara y eficaz sobre cómo el desarrollo de la arquitectura puertorriqueña está directamente insertado en la evolución de movimientos y estilos arquitectónicos mundiales. Utilizando las edificaciones incluidas en el RNLH como ejemplos, la doctora Pabón Charneco nos conduce a través de cada uno de los movimientos y estilos arquitectónicos identificados.

Este libro, según lo plantea la propia autora, no pretende ser concluyente. Se presenta como una oportunidad o punto de partida para estimular el análisis, la discusión y el entendimiento de la arquitectura puertorriqueña en su contexto más amplio. Estoy seguro de que esta publicación despertará en muchos la curiosidad y el interés de adentrarse en el estudio de nuestros recursos arquitectónicos. En la medida que se cree ese interés, estaremos contribuyendo a concientizar a nuestro pueblo, individual y colectivamente, sobre la necesidad de atesorar y conservar lo nuestro.

Agradezco a quién fuera mi profesora y pasada directora de la OECH, la doctora Arleen Pabón Charneco, por esta aportación tan importante que nos deja como legado. ¡Enhorabuena!

**Carlos A. Rubio Cancela**

*Director Ejecutivo*

*Oficina Estatal de Conservación Histórica*





# prefacio

Juan Bassegoda i Nonell  
Conservador de la Real Cátedra Gaudí  
Barcelona, lunes 14 de mayo de 2007  
Festividad de Santa Gema Galgani, vg

**E**l tratado de la doctora Arleen Pabón Charneco en torno a la arquitectura patrimonial puertorriqueña y sus estilos sigue dos caminos paralelos que, al superponerse, dan como resultado un completo estudio historiográfico y estilístico. De una parte, la autora expone un cuidado estudio de los diferentes estilos arquitectónicos presentes, no solo en la isla de Puerto Rico, sino también en general en la historia de la edificación, especialmente en Europa entre los siglos XVI al XX. Este estudio de la historia general de la arquitectura está realizado con un pleno conocimiento de la materia, lo cual habla muy favorablemente de la formación académica de la autora, y también con una notable capacidad de síntesis, mediante la cual consigue un fluido conocimiento de la materia, con gran claridad y perfecto equilibrio entre información y exposición diáfana de los hechos.

En si esta parte del trabajo es un excelente tratado de historia de la arquitectura que por sí solo merece un encendido elogio, pero a ello se une la segunda parte expositiva referida a los modos utilizados por

los arquitectos y constructores de Puerto Rico a lo largo de toda su historia. Se analiza e interpreta desde los más o menos oscuros tiempos anteriores a la llegada de los europeos, en especial de los españoles, a finales del siglo XV, pasando por las distintas tendencias del arte gótico, el Renacimiento, el barroco y el neoclásico, para proseguir con las influencias que se dieron una vez separada la isla de la Corona de España en 1898 y la llegada de formas de otro signo o tendencia.

La meticulosidad que se halla presente en la forma de proceder, comparar y destilar las variadas maneras de proceder de los constructores permite, con ayuda de abundantes y esclarecedoras notas a pie de página, tener cabal noticia del hecho arquitectónico puertorriqueño, tanto en sus características propias y exclusivas, ligadas a su idiosincrasia, como a las formas influyentes contemporáneas tanto en América como en Europa.

De esta manera se comprende claramente el porqué, el cómo y el cuándo de la arquitectura de aquella isla del Caribe, desligándola de los estudios clásicos de los historiadores, proclives en su mayoría a encasillar, o mejor encorsetar la historia de la arquitectura en unas someras y elementales clasificaciones, muy aptas para guías turísticas pero incapaces de abarcar la extensión y profundidad de la materia definitoria de lo que la autora llama “artefactos”, vocablo equivalente a aparato, máquina o ingenio, expresiones que le vienen al pelo a la definición de edificio que es algo mucho más valioso que un simple problema de construcción y encierra aspectos humanos, espirituales y estéticos de toda índole.

La lectura del correcto y fluido estilo de la autora contribuye a una mejor comprensión de su intento, muy logrado por cierto, de hacer comprensible la arquitectura de Puerto Rico a lo largo de su historia, en permanente relación con la historia general del arte y la arquitectura. En resumen este libro es uno de denso y riguroso contenido, grato en su lectura y de manifiesta utilidad para estudiosos, eruditos o simples curiosos del estudio del arte en lugar tan singular como significativo de las tierras del Nuevo Mundo.

## prólogo

Las actividades de conservación, preservación, puesta en valor, interpretación y manejo de los edificios y lugares que poseen valor patrimonial requieren estar enmarcadas por un íntimo conocimiento del artefacto y su historia. La carencia de material interpretativo adecuado relacionado al tema de los estilos arquitectónicos en Puerto Rico presenta una importante limitación al correcto discurrir de estas labores. El desconocimiento y la confusión en torno a las múltiples expresiones estilísticas evidenciadas en nuestro acervo cultural arquitectónico alcanzan proporciones extraordinarias. Esta situación ofrece uno de los retos más importantes que enfrenta la actividad de la conservación patrimonial en la isla. De ahí la necesidad que existe de educar en torno a la relevancia que posee cómo fenómeno socio-cultural y también sobre las características inherentes a las propiedades a preservarse.

Algunas de las interpretaciones locales utilizan descripciones *ad hoc* en un intento de definir lo que los historiadores del arte y de la arquitectura denominan el estilo arquitectónico de una edificación. De esta manera, las expresiones constructivas locales se interpretan en un vacío que carece de base académica. Analizadas fuera de su contexto artís-

tico son “bautizadas” de manera *amateur* sin que se concencie sobre el rol que juega el entramado estético que enmarca toda expresión arquitectónica, bien sea dentro o fuera de nuestros límites insulares. Como resultado directo de esta situación, es frecuente que decenas de edificaciones sean descritas como pertenecientes al estilo “colonial.” Al analizarlas, se descubre que esta supuesta expresión estilística no posee fecha específica alguna. Todo lo que se parezca a una edificación del Viejo San Juan es ingenuamente catalogado bajo este epíteto, por lo que no es de extrañar que casi todas las estructuras que componen dicha zona histórica sean en ocasiones clasificadas como ejemplos del “estilo,” indistintamente de su fecha de construcción o de la fuente estética utilizada en su diseño. Si no se bautiza como uno íntegramente colonial, el rico panorama sanjuanero es proclamado como principalmente neoclásico, incluyéndose bajo esta sombrilla estilística edificios tan diferentes (en estilo, intención estética y fecha de construcción) como el Hospital de Nuestra Señora de la Concepción el Grande y el palacete que una vez albergó la Real Hacienda, hoy sede del Departamento de Estado del Estado Libre Asociado de Puerto Rico.

En algunos casos, cuando se desea mayor rigor [*sic*], se recurre a la imaginación. Una fuente describe la expresión arquitectónica de cierto edificio como perteneciente al estilo “vernáculo” mientras otra la clasifica como “isabelina” y una tercera como “barroca.” De acuerdo con los historiadores del arte y de la arquitectura no puede edificación alguna ser catalogada como perteneciente al estilo barroco si la misma fue construida durante los siglos XIX o XX, aunque su diseño bien pudiera poseer elementos barrocos. (Nótese en el segundo caso el uso de la palabra barroco como adjetivo.) Por otra parte y utilizando el mismo rigor académico, una estructura no debe ser clasificada como ejemplo del gótico si fue construida durante época decimonónica o durante el siglo XX. Su expresión estilística podría ser definida como neogótica o perteneciente al *revival* gótico y también como ejemplo del gótico victoriano. Inclusive, podría darse el caso que el edificio evidencie influencia de la manifestación estética conocida como el *Gothick*. Para que una estructura pueda ser descrita como ejemplo de la arquitectura gótica debe haber sido construida en época medieval. El estilo arquitectónico no es un mero disfraz óptico y sí la expresión de un momento histórico y su cultura.

Dado el caso que, en muchas ocasiones, la estructura puertorriqueña no responde a una expresión estética única y presenta elementos estilísticos diversos (algo característico de la arquitectura a partir del siglo XVIII), se recurre a la unión de varios términos – algunos, cantinfladas contradictorias – en un vano intento de clasificar su estilo. En vista de este tipo de “definiciones” no resulta exagerado pensar que en Puerto Rico el argumento de los estilos en un sofisma relleno de términos arquitectónicos que poco o nada ilumina sobre el tema. La situación se complica dado el caso que muchos pseudo-términos se originan en las agencias gubernamentales que tienen como responsabilidad primaria conservar, interpretar y dar a conocer el patrimonio cultural puertorriqueño. Es precisamente esta situación la que perpetúa su uso incorrecto.

Este desaguizado arquitectónico local<sup>1</sup> promueve la falta de entendimiento en torno a: (i) la historia de nuestra cultura y su expresión más concreta, nuestra arquitectura; (ii) el desarrollo de la arquitectura puertorriqueña; (iii) la relación artístico-teórica que existió entre Puerto Rico y el resto del mundo; (iv) el lugar que nuestros ejemplos arquitectónicos ocupan dentro las corrientes estilísticas internacionales que los forjaron; y (v) la significación cultural que poseen los artefactos arquitectónicos que componen el patrimonio cultural isleño. Asimismo, debe recordarse que el desconocimiento de la realidad arquitectónica tal cual fue (en oposición a como se cree fue o se opina debió ser) empobrece la percepción de la relevancia que poseen las actividades de conservación patrimonial y, por tanto, afecta el futuro mismo de las edificaciones que nos interesa conservar para el disfrute de ésta y las generaciones por venir.

Este escrito es un primer estudio interpretativo sobre la intersección de dos temas primarios: la arquitectura patrimonial puertorriqueña y sus estilos. La actividad espera contribuir al cumplimiento de la responsabilidad legal que tiene la Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico de educar al público con relación a nuestras propiedades históricas y la importancia que poseen las actividades en torno a la conservación de este legado.

---

<sup>1</sup> En fechas recientes, el *National Trust for Historic Preservation* inició un proceso de evaluación y reinterpretación en torno a los estilos arquitectónicos presentes en la arquitectura norteamericana, reconociendo de esta manera que el tema también exige ser depurado a nivel nacional.



# mis gracias a...

**D**eseo agradecer a mi antiguo estudiante hoy colega, el arquitecto Carlos Rubio, director de la Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico, al igual que a las anteriores directora y subdirectora, la arqueóloga Aida Belén Rivera y la arquitecta Karen González Jensen, el apoyo ofrecido a este proyecto. La visión y el interés del trío hicieron posible la feliz ejecución de un sueño que lleva décadas de gestación.

Asimismo, extendiendo mi gratitud a todo el personal de dicha Oficina por el interés demostrado en el proyecto, especialmente a la actual subdirectora, la arquitecta Berenice Sueiro, a José Marull, y al arquitecto Santiago Gala, quien colaboró activamente ofreciendo recomendaciones e información pertinente al tema. Las arquitectas Nydia Préstamo y Zuleika Hernández también contribuyeron de manera positiva durante ciertas fases del mismo. A todos estos otrora antiguos estudiantes, hoy amigos y colegas, agradezco su interés y ayuda. Reconozco de manera especial la generosa colaboración ofrecida por Alberto Rigau, diseñador de esta publicación.

El personal de los archivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Archivo Histórico Nacional en Madrid, así como el del Archivo de la Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi de Cataluña y de la Reial Càtedra Gaudí, localizadas en Barcelona, al igual que los amigos peninsulares, ofrecieron ayuda impagable en el análisis de algunos aspectos de la historia de la

práctica de la profesión en la isla hasta el 1898, en particular, la predilección mandataria por ciertos estilos arquitectónicos. A las señoras Encarna Bayona y Núria Nus, quienes facilitaron las actividades de investigación, extiendo mi agradecimiento más sincero.

También agradezco la participación de mi madre, la señora Aida Charneco Villanueva y la de mi hijo, el licenciado Frederic J Rocafort-Pabón. Ambos colaboraron en la depuración y la corrección de la prosa con la cual me dirijo a mis lectores. Los compañeros y amigos, doctor Rafael A Crespo, arquitecto Eduardo Robles, doctora Karen Anderson Córdova, doctor Mark Barnes y arquitecta Gloria M Ortiz contribuyeron positivamente con sus comentarios y acotaciones. Agradezco a todos su amistad y la colaboración prestada.

Este escrito está dedicado a la persona que en mayor grado ha potenciado mi desarrollo profesional como historiadora de la arquitectura, el ilustrísimo señor don Juan Bassegoda i Nonell. El profesor Bassegoda ha servido como fuente constante de inspiración por su dedicación a la investigación y publicación, actividades que continúa ejerciendo como catedrático retirado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Barcelona. La revisión de este escrito y su vastísimo repertorio académico en torno al tema de la arquitectura representan importantes aportes a mi interpretación y análisis.

Si bien la presencia del doctor Bassegoda en mi vida representa un hito académico y personal, durante mis años de estudio también tuve el privilegio de contar con un grupo de excelentes profesores en las áreas de historia del arte y de la arquitectura. Estas personas marcaron mi vida de manera indeleble, impactando todas mis ejecutorias profesionales. Por esta razón y a pesar de la distancia física y temporal, deseo extender mi agradecimiento a los profesores, tanto en la Universidad de Puerto Rico como en Northwestern University, que fueron corazón y alma de mi proceso educativo en esta disciplina. Todos proveyeron inspiración, estímulo y, quizá de mayor importancia, modelos a emular, regalos preciados que cada día agradezco más. Los aspectos positivos de este libro son producto de la base académica que su sabiduría colectiva y sus buenos oficios ayudaron a construir. Los errores son tan solo míos.

APC

# El concepto de estilo arquitectónico

Introducción

Existen diversas maneras de analizar la arquitectura. Siendo ésta producto humano, su entendimiento queda condicionado por un sinnúmero de factores que incluyen desde la fecha de su diseño y construcción hasta el uso que la edificación alberga, lo que algunos denominan su tipología arquitectónica.<sup>1</sup> Si son correctas las premisas de que el lenguaje condiciona el pensamiento y que la arquitectura es el idioma más concreto y tridimensional jamás creado, es de esperar que su profundo impacto pueda ser aquilatado de variadas maneras y diferentes modos. El estilo arquitectónico es uno de éstos.

Al utilizar las diferencias estéticas que existen entre los edificios, conocido como el conjunto de características morfológicas,<sup>2</sup> se pueden agrupar en base a su similitud física. Sus formas, el resulta-

---

<sup>1</sup> Aunque el término “tipología” no aparece en el *Diccionario de la lengua española* con relación a la arquitectura, lo utilizo por el arraigo que tiene para describir el uso que posee una edificación y la teoría encarnada en sus tres dimensiones. *Diccionario de la lengua española* (Madrid: Real Academia Española, 2001), vigésima segunda edición, voz: “tipología.”

<sup>2</sup> El vocablo “morfoloía” es uno prestado a la arquitectura que proviene de las disciplinas de la biología y gramática. Se utiliza en nuestro campo para referirse tanto a las características físicas como a la estructura organizativa presentes en los edificios.

do directo de las técnicas disponibles al momento de su construcción y los materiales utilizados (tanto en la erección como en la decoración), las metas teóricas de su diseñador, los valores estéticos de su composición, entre otros, se utilizan para organizar las diferentes edificaciones saltando, en ocasiones, la barrera del tiempo y las fronteras nacionales.

El estilo, como apuntó uno de los más insignes historiadores de la arquitectura, es un concepto que se caracteriza por ser: [C]onsistent enough to be distinguishable and changeable enough to have a story. Por siglos, ha sido considerado un instrumento importante al estudio de la arquitectura y las artes.

*In the study of the arts, works – not institutions or people – are the primary data; in them we must find certain characteristics that are more or less stable, in the sense that they appear in other products of the same artist(s), era or locale, and flexible, in the sense that they change according to a definable pattern when observed in instances chosen from sufficiently extensive spans of time or geographical distance. A distinguishable ensemble of such characteristics we call a style.*<sup>3</sup>

El estilo arquitectónico de un edificio es el conjunto de características físicas que le individualizan y que, a la vez, evidencian las tendencias estéticas existentes al momento de su creación. El término se utiliza para definir la manera de construir en una época, un país, una región, un arquitecto, un material constructivo o un sistema estructural, entre otros. Se comenta sobre el estilo presente en la obra temprana de Miguel Ángel y cómo el mismo contrasta con su expresión madura. Utilizando estos parámetros, también se analiza cómo el estilo de la arquitectura renacentista italiana (ejemplo del cual son algunas de las obras de Miguel Ángel) evidencia un rechazo a las premisas encarnadas por el estilo gótico.

La preocupación filosófica en torno al tema de los estilos arquitectónicos comenzó allá por el siglo XVIII, entrada la época moderna. Fue el periodo conocido como la Ilustración (el llamado siglo de

---

<sup>3</sup> James Ackerman y Rhys Carpenter, *Art and Archaeology* (The Princeton Studies, Englewood Cliffs: Prentice Hall, Inc, 1962), pág 164. Publicado por vez primera por el profesor Ackerman bajo el título: “A Theory of Style,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX (1962), págs 227-237. Agradezco al doctor Rafael A Crespo su oportuna recomendación de referirme al análisis expresado en este escrito.

las luces), distinguido por su afán de clasificar el conocimiento y la producción humana, el que ofreció ímpetu al interés desplegado en el tópico. Durante aquel siglo, el arqueólogo e historiador del arte alemán Joachim Wincklemann<sup>4</sup> redactó lo que puede considerarse la primera historia de la arquitectura mediante la cual analizó con cierto detalle un puñado de “estilos históricos.” Este estudio diferenció estilos “europeos” introduciendo otros como el “chino” y “egipcio.” El impacto de esta publicación no se centró en las descripciones (que, en ocasiones, abonaron al cliché y al estereotipo arquitectónico) o en su apoyo incondicional al estilo “griego” y sí en el reconocimiento de que existe una diferencia entre la manera como cada país y periodo “hace” arquitectura.

Como es de esperarse, no fue Wincklemann el primero en darse cuenta de lo que es obvio: que existen múltiples expresiones estilísticas arquitectónicas. Para el siglo XV, el italiano Giorgio Vasari<sup>5</sup> criticaba agriamente el estilo “gótico,” utilizando la palabra italiana *maniera*, para describir la diferencia entre la expresión renacentista y su predecesora, la gótica. A pesar de su ofuscada predisposición contra lo medieval, su apreciación sobre lo que es un estilo es acertada. Un estilo arquitectónico es una cierta manera de hacer arquitectura que, debido a su personalidad estética, puede ser comparada y contrastada con otros ejemplos con los cuales comparte (o no) características físicas y artísticas. Tampoco erró Vasari al establecer que el estilo es la manera como una cultura escoge expresarse arquitectónicamente.

El arquitecto y teórico británico decimonónico John Ruskin comentó que la arquitectura juega un rol doble. Además de proveernos un lugar donde guarecernos, cada estructura “habla” de los aspectos tangibles e intangibles que consideramos importante los cuales necesitamos recordar en nuestro diario vivir. El estilo arquitectónico es el idioma mediante el cual se lleva a cabo esta importante conversación.

---

<sup>4</sup> Johann Joachim Wincklemann (1717-1768) presentó sus ideas sobre el tema en su *Geschichte der Kunst des Altertums* (*Historia del Arte Antiguo*) en el 1764.

<sup>5</sup> Giorgio Vasari (1511-1574) publicó su *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori, e architettori* durante el año 1550 en Florencia. Vasari analizó el concepto de estilo definiéndolo como la *maniera* (manera de hacer algo) individual como se expresan los diferentes artistas, incluyendo los arquitectos.

## LA DEFINICIÓN DE ESTILO

El *Diccionario de la lengua española* define estilo como una palabra proveniente del latín *stilus* y del griego, vocablo que describe tanto un punzón como una columna. Analizando cada acepción presentada en esta publicación, encontramos que las siguientes aplican específicamente a la arquitectura: (i) “uso, práctica, costumbre o moda,” (ii) “carácter propio que da a sus obras un artista plástico” y (iii) “conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época.”<sup>6</sup> En relación con la arquitectura y sus estilos, las tres son apropiadas aunque tomen como elemento primario interpretativo aspectos un tanto diferentes.

Se pueden clasificar edificaciones que comparten características estéticas del estilo románico en contraposición a las que poseen elementos pertenecientes al moderno. Al hacer esta comparación, estaríamos utilizando la primera acepción de la palabra presentada por el *Diccionario de la lengua española*. Por otra parte, utilizando la segunda, podemos agrupar estructuras como demostrativas de los estilos personales de los arquitectos Henry Klumb y Pedro de Castro, dos de nuestros insignes diseñadores. El ejemplo antes presentado de Miguel Ángel y sus variados estilos estaría cobijado también bajo este apartado. Finalmente, podemos describir un edificio como ejemplo del estilo medieval o neoclásico utilizando como referente primario las tendencias estéticas presentes durante el medioevo y el siglo XIX, respectivamente.

Si utilizamos la amplia definición que ampara la primera acepción podemos, inclusive, afirmar que las construcciones nativas construidas en los albores de la historia en nuestra isla evidencian características estilísticas. Analizar las mismas equivaldría a agrupar los artefactos arquitectónicos originales que aún se conservan de acuerdo a su uso, sus características constructivas y las de sus materiales. Como se anota en párrafos anteriores, la obra de ciertos personajes evidencia estilos arquitectónicos personales. Si bien podemos pensar en nombres particulares, como el ingeniero Máximo de Meana,<sup>7</sup> se

<sup>6</sup> *Diccionario de la lengua española*, voz: “estilo.”

<sup>7</sup> El ingeniero Máximo de Meana y Guridi fue el diseñador del ya desaparecido Quiosco Árabe en la Plaza Las Delicias y también del Pabellón de Exposiciones Agrícolas de la Feria-Exposición de Ponce de 1882, hoy Museo del Parque de Bombas en la misma

podría también comentar, quizá de manera un tanto abstracta, sobre el estilo que caracteriza la obra de un diseñador decimonónico anónimo en Coamo, evidenciado el mismo en las varias residencias del pueblo a él atribuidas. Finalmente, se puede comentar en torno a un estilo arquitectónico, como podría serlo el barroco del segundo imperio (cuyo ejemplo paradigmático isleño es el antiguo Casino de Puerto Rico en San Juan, hoy Centro de Recepciones del Departamento de Estado), y sus características estéticas.

Utilizando las antes citadas interpretaciones, podemos diferenciar entre los edificios y crear grupos utilizando como base sus características estéticas, reflejo de la creatividad de sus diseñadores y cultura que les forjó. Como se puede apreciar, la definición es una compleja debido a su tolerancia de alcance. Llegados a este punto, vale la pena recabar que la última acepción de las tres presentadas también podría utilizarse para agrupar edificaciones utilizando sus rasgos inmateriales, o sea, las características de lo que se podría denominar como un estilo filosófico o teórico de interpretar y hacer arquitectura. Por ejemplo, utilizando la motivación teórica detrás de lo que se ve, los historiadores de la arquitectura interpretan ciertas expresiones como pertenecientes a un estilo abstracto u orgánico.<sup>8</sup>

Este escrito, por razón de su alcance, no pretende escudriñar las motivaciones personales filosóficas tras el uso de cierto estilo arquitectónico y sí analizar la pieza de evidencia más importante que poseemos: las características tangibles estéticas presentes en el edificio y como éstas reflejan la cultura de la época. Aunque mi tarea como docente en escuelas de arquitectura a lo largo de veinte y tantos años revolotea precisamente alrededor de semejantes intereses (la filosofía y teoría de la arquitectura), el presente texto concentra es-

---

ciudad.

<sup>8</sup> Dos ejemplos históricos de arquitectura orgánica son el complejo que albergó el templo y la tumba de la faraona Hatshepsut en Deir-el-Bahari, Egipto (diseñado por el arquitecto Senmut durante la dinastía XVIII) y la llamada Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright, localizada en Bear Run, Pensilvania (1935). Resulta interesante mencionar que la llamada Villa Savoye (1929-1931), diseño del arquitecto Charles-Edouard Jeanneret (también conocido como Le Corbusier), fue descrita por su creador como una expresión arquitectónica “orgánica,” a pesar del muy diferente tratamiento (si comparado con los ejemplos antes mencionados) que de la relación naturaleza-arquitectura hace el diseño. Tanto las apreciaciones estilísticas como las valoraciones estéticas de la arquitectura poseen un alto grado de subjetividad.



fuerzos en la generación de una guía de relativo fácil uso, tanto para el profesional como para el público no especializado aunque sí interesado en el tema de la arquitectura patrimonial. El análisis sobre temas filosóficos en torno a las variadas interpretaciones individuales de la arquitectura se deja en suspenso hasta una próxima ocasión.

Al clasificar la arquitectura utilizando como rasero su estilo centramos nuestro interés principalmente en características tangibles tales como su forma tridimensional, la morfología de las partes que la componen, las técnicas de construcción utilizadas, los materiales que ofrecen corporalidad al artefacto y las tendencias decorativas de la época. Cómo se irá descubriendo, el estilo arquitectónico está íntimamente relacionado con las modas y los gustos de la era en que se construye el edificio, por lo que es común que sea reflejo de los modismos del momento. Aún el rechazo de las corrientes existentes encarna una tendencia y también un estilo o una manera de hacer las cosas. Es por esta razón que, al enfrentarnos al edificio y analizar sus principales características visuales y estéticas, la mayor parte de las veces podemos fácilmente recomponer su realidad histórica y cultural. El estilo arquitectónico es el arma más poderosa con la que cuenta un edificio para establecer y recabar su edad y solera. Un frontón jónico, un techo mansarda y una curva y contra-curva exploradas en una fachada inmediatamente envían un mensaje tangible que tiende un puente hacia el pasado.

Los estilos que componen el devenir de la arquitectura occidental comparten fuentes de influencia, modos, modelos y características. Los europeos, tras su llegada a Puerto Rico, importaron un repertorio estético-estilístico que había tomado milenios en desarrollarse. En algunos casos, como se evidencia en la obra de muchos de los ingenieros y arquitectos españoles que trabajaron en la isla con anterioridad al 1898, algunas de estas ideas entroncaban con el estilo mandatario impuesto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El estilo arquitectónico es el conjunto de características físicas que distingue un periodo, un artista, una región, o una manera de construir de otras muchas. Se podría pensar que, una vez se recogen las características en una clasificación que denominamos “estilo,” ya no es necesario tomar en consideración la cultura que lo forjó. Esta apreciación no es del todo correcta. El estilo arquitectónico no es un denominador supra-temporal que existe de manera

independiente al tiempo y a la cultura. De ser este el caso, una vez clasificadas las metas estéticas del periodo y como las mismas se encarnan en las características físicas, el estilo arquitectónico se convertiría en una clasificación de tan solo lo que vemos. La expresión arquitectónica de una estructura es forjada por lo que se ve y también por su teoría estética y su intersección en el tiempo. Esta unión existe independientemente hasta que la “muerte” (destrucción física total) haga desaparecer la pieza arquitectónica del escenario de la vida diaria.

#### APUNTES SOBRE LA METODOLOGÍA DE ESTUDIO

Puerto Rico cuenta con un importante caudal de arquitectura histórica que posee significación a nivel local, nacional y también internacional.<sup>9</sup> Es importante, por lo tanto, conocer a fondo las diversas expresiones estilísticas presentes en nuestra arquitectura para así garantizar su adecuada conservación, puesta en valor, interpretación y manejo. Si no se analizan e interpretan adecuadamente las características estéticas y estilísticas que conforman la personalidad arquitectónica de una edificación, su relevancia y significación cultural nunca será entendida del todo. La falta de este entendimiento llevará a una ausencia de conocimiento sobre cómo conservarla para el disfrute de las generaciones futuras.

Es posible entender este escrito como uno precipitado debido a que aún no se escribe, ni siquiera se comienza, un estudio académico riguroso que analice la historia de la arquitectura isleña, así como el desarrollo de su teoría y filosofía dentro del contexto internacional. El presente trabajo no pretende llenar este vacío ya que no es una historia de la arquitectura puertorriqueña. Razones de peso, como lo son las metas específicas de la Oficina Estatal de Conservación Histórica, hacen que éste no sea el objetivo último del mismo. Este “poner la carreta antes que los bueyes” es el resultado de la necesidad existente por parte de la Oficina encargada por ley de salvaguardar el patrimonio inmueble de la isla. Es deseable que esta institución

<sup>9</sup> Puerto Rico cuenta con varios cientos de entradas en el listado del Registro Nacional de Lugares Históricos (en inglés, *National Register of Historic Places*) y con varios *national landmarks* declarados por el Departamento de lo Interior de los EEUU. También tiene dos ejemplos en el listado patrimonial de la UNESCO (el circuito de murallas de defensa y La Fortaleza). Se debe recordar, que ninguno de estos listados son del tipo *numerus clausus*.

contribuya a arrojar luz sobre el tema de los estilos arquitectónicos para que pueda continuar la nunca finita labor de nominar propiedades históricas al Registro Nacional de Lugares Históricos y educar al pueblo sobre nuestra herencia construida.

Existen elementos positivos en este simbólico poner la carreta antes que los bueyes que lleva a estudiar los estilos con anterioridad a la historia del desarrollo de la arquitectura isleña propiamente. Al estar el estudio del tema todavía en estado de flujo, las variadas interpretaciones no han tenido tiempo de anquilosarse en demasía. Todavía la pizarra está lo bastante limpia (o resulta relativamente fácil limpiarla) para poder esbozar ideas en torno a la realidad histórica y académica de nuestra arquitectura patrimonial.

La meta de este análisis es una transparente: crear un instrumento que el público en general – incluyendo los educados en los campos de la conservación patrimonial, historiadores, historiadores de la arquitectura, antropólogos, arqueólogos, arquitectos y profesiones afines – pueda utilizar como fuente de estudio y consulta. Por esta razón, se incluye material visual que refuerza y puntualiza los comentarios escritos. Confío que las décadas durante las cuales me he desempeñado como docente harán posible que se pueda disfrutar de una clara interpretación del tema y sus variantes.

A mi mejor entender, es necesario iniciar el estudio del concepto de estilo arquitectónico desde una perspectiva internacional dado el caso que la isla nunca existió en un vacío cultural. En otras palabras, resulta imperativo analizar las diferentes expresiones según enjuiciadas por los historiadores de la arquitectura. Una vez se analiza cada corriente estilística, tanto desde el punto de vista social como el arquitectónico, se entiende que hizo posible el desarrollo de cada modalidad en nuestro suelo. Es por esta razón que el contexto internacional estilístico es interpretado como el escenario donde se “lucen” los artefactos nativos.

El tema de los estilos arquitectónicos amerita ser interpretado también desde otra vertiente o perspectiva. El concepto es uno sumamente complejo que llegó a su máximo nivel crítico durante los siglos XVIII y XIX (en Puerto Rico, se puede sustentar la tesis de que este momento se alcanzó durante las postrimerías del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX) cuando en varios países se entendió como parte de la interpretación política, social y cultural de los

tiempos. Por esta razón y a pesar de que los ejemplos locales son estudiados, comparados y contrastados con otros similares en el extranjero, no se olvida que, detrás de la fachada inspirada en modelos extranjeros, se esconden unos rasgos que son el resultado directo del impacto que nuestra etnia y filiación cultural tuvo en las posibles importaciones y transformaciones de los modelos arquitectónicos internacionales. El énfasis brindado a la conexión extranjera no esconde ni enmascara la unicidad de la arquitectura de la isla. Tan solo pretende enmarcar, de manera académica, las filosofías estéticas que fueron causa de génesis del producto final, el edificio local.

La selección de las edificaciones locales que se utilizan como ejemplos de los diferentes estilos arquitectónicos es el resultado de un análisis que ha tomado décadas, producto de los casi treinta años durante los cuales he servido como profesora de la historia, la teoría, la filosofía y el diseño de la arquitectura y como consultora en el campo de la conservación patrimonial. Los edificios escogidos en base a esta experiencia se ensartan en el collar estilístico formado por los estilos arquitectónicos creado por los especialistas internacionales. Utilizando ejemplos boricuas, destaco los elementos característicos de los diferentes estilos arquitectónicos internacionales, iluminando las variantes locales. Aunque otorgo énfasis a edificaciones alistadas en el Registro Nacional de Lugares Históricos, con el propósito de contribuir a la diseminación de esta importante fuente de información, no olvido los ejemplos ya perdidos, como lo serían el Quiosco Árabe de Ponce y el teatro conocido como El Bizcochón que una vez adornó a la ciudad de Mayagüez. La metodología utilizada pretende alcanzar los siguientes objetivos: (i) generar un análisis interpretativo y crítico del concepto de estilo arquitectónico, tanto a nivel internacional como isleño; (ii) destacar las principales características de los diferentes estilos, así como sus componentes estéticos; (iii) interpretar la génesis y las características principales de los estilos arquitectónicos utilizados en la isla; y (iv) presentar ejemplos de significación patrimonial construidos en nuestro suelo.

La arquitectura, como producto humano que es, está en constante evolución y transformación. Las propiedades históricas que componen nuestro patrimonio no conforman un listado *numerus clausus* y sí uno que continúa aumentando con el tiempo. También se transmutan algunos preceptos dados como certeros en ciertas

épocas. Por ejemplo, durante mis años de estudiante en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, el tema de los diferentes *revivals* era analizado por algunos mediante la socorrida descripción de ausencia de creatividad arquitectónica. Con el tiempo, esta visión se transformó y el neogótico (o *revival* gótico), por poner un ejemplo, es hoy día aceptado como una expresión estilística en derecho propio. De hecho, en Puerto Rico, como en Latinoamérica, algunos historicismos pueden haberse constituido en ejemplos únicos de la intersección entre las ideas extranjeras y la creatividad autóctona. Es ésta una de muchas razones por la cual abandono la tradicional percepción del historicismo arquitectónico como una especie de *cul-de-sac* estilístico.

Esta publicación es un primer intento de organizar las variadas expresiones estilísticas en nuestro suelo y un primer paso hacia un mejor entendimiento de nuestra arquitectura patrimonial. No tiene la pretensión de ser un análisis final e inmutable. Por otra parte y por razones de fácil entendimiento, no incluye todas las edificaciones existentes que son ejemplos de los diferentes estilos arquitectónicos. Mientras existan puertorriqueños existirá su arquitectura; mientras exista actividad constructiva en la isla, continuará el desarrollo de los diferentes estilos arquitectónicos. Este estudio es tan solo un corto testimonio de cómo interpretamos, entrado el siglo XXI, nuestro pasado construido. Su primera meta final es el mejor entender de la arquitectura patrimonial isleña para así poder afianzar nuestra responsabilidad de conservarla para las futuras generaciones. La segunda es fomentar la conversación con la historia. Acercándonos a estas creaciones, nos acercamos un poco más a los boricuas del pasado y, por ende, a nosotros mismos.

#### ADVERTENCIAS AL LECTOR

A lo largo de las décadas durante las cuales me he desempeñado como profesora universitaria en escuelas de arquitectura, advierto a mis estudiantes sobre el uso y abuso del concepto de estilo arquitectónico. Siempre recomiendo no “engavetar” la arquitectura, explicando que no todos los edificios caben de manera confortable en las “gavetas” creadas por las clasificaciones estilísticas, lo que lleva a algunos a inventar tipificaciones según les place. A lo largo de varias conversaciones, el profesor Juan Bassegoda se hizo eco de esta permanente preocupación personal. Coincidimos en que la

clasificación de la arquitectura utilizando estilos es una muy limitada que crea una especie de cóctel (Bassegoda *dixit*) que en muchas ocasiones confunde más de lo que ayuda.

El estilo arquitectónico es un atajo que ayuda principalmente a quien no es conocedor de la arquitectura. El mismo ayuda a clasificar, a poner un cierto orden dentro del aparentemente confuso legado patrimonial que hemos heredado. Tiende a ser, en más ocasiones de las que creemos, una apreciación subjetiva del especialista (historiador de la arquitectura), una valorización un tanto personal que depende de y varía con la interpretación de cada estudioso. Por ejemplo, la Casa Batlló en Barcelona, obra del insigne Antoni Gaudí i Cornet, es para algunos especialistas un ejemplo del estilo conocido como el *modernisme* catalán mientras para otros ejemplariza el denominado *Art Nouveau*. Existe un tercer grupo que se decanta por señalar que la edificación es un entramado de neomedievalismos arquitectónicos. Otros reniegan clasificarla bajo estilo alguno que no sea el personalísimo de su arquitecto (que reconocen es uno pluralista en cuanto a sus influencias y expresiones). Analizando el tema, el profesor Bassegoda me refería a un escrito, publicado en una revista de turismo, donde se establece, de manera contundente, que el edificio es un ejemplo del estilo “islámico.”<sup>10</sup>

Cada uno, con mayor o menor acierto, define el estilo de la edificación a su manera ya que los edificios no son una sola cosa y sí un cúmulo de variadas experiencias y sensaciones. Hay mucho de interpretación personal al organizar edificios de la manera resumida que presupone la clasificación estilística. La arquitectura es un quehacer complejo que no se rige necesariamente por las condiciones de la gaveta estilística donde deseamos colocarla. Naturalmente, cuando el no especialista se dedica a la actividad aumenta exponencialmente el margen de error de las apreciaciones.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Kadhém Shamhoud Tahir, “Resplandor de la civilización islámica en la arquitectura española,” *Turismo Islámico Revista*, noviembre-diciembre 2005, número 20. Evidenciando la interpretación personalísima que se esconde tras cada determinación estilística y para enfatizar el punto de vista de este autor (que se resume en que la arquitectura gaudiana es de origen islámico), las enormes cruces cubiertas de *trencadis* que coronan tanto la Casa Batlló como la Iglesia de la Sagrada Familia fueron borradas de todas las fotografías que acompañan el citado artículo.

<sup>11</sup> Si difícil resulta la interpretación del tema en Europa y América, en Asia se reviste de mayor complejidad. *Centennial Shanghai* (Shangai, 2006), un libro sobre la arqui-

Ejemplo de esta situación es el Teatro Fox Delicias en Ponce, construido durante las décadas de los años veinte y treinta del pasado siglo y diseñado por el arquitecto Francisco Porrata Doria. El edificio incluye elementos pertenecientes a las expresiones estilísticas conocidas como art decó, hispano-mediterráneo, neorrománico y neomudéjar. Ante esta profusión de influencia estéticas, al menos una publicación recurrió a la socorrida descripción de “eclectico” para definir su estilo.<sup>12</sup> Olvida esta interpretación que el eclecticismo es una postura teórica y no un estilo en derecho propio.<sup>13</sup> Lo ecléctico es un punto de vista filosófico al cual se abraza la arquitectura en determinados momentos. Al igual que la palabra historicista, el término no clasifica estéticamente ya que tan solo describe una cierta teoría de diseño. Lo mismo sucede con el término “criollo,” tan usado y abusado en nuestro suelo. Catalogar el rico patrimonio doméstico ponceño como “criollo neoclásico,” “criollo ponceño,”

tectura patrimonial de esta ciudad, evidencia la confusión que se produce cuando se utilizan tan solo las características tangibles de una edificación para establecer su estilo. Entre muchos errores, el más interesante es el que describe el antiguo edificio conocido como el Virtue-Advocating Workshop, construido durante la década de los años treinta del pasado siglo, ejemplo de la colusión entre ideas *Art Nouveau* y vernáculas. La publicación lo describe como un ejemplo de: *the Spanish style of Palestinian Rococo* (págs 90-91). Este tipo de valoración encuentra eco en *Ponce Ciudad Museo* (Municipio de Ponce: Ponce, Puerto Rico, 2001), págs 165 y 167. El “criollo neoclásico” es descrito como: “[R]esidencia de una planta en mampostería, su fachada presenta un gran refinamiento en proporciones y detalles entre los que sobresalen sus arcos de medio punto con montantes de cristales nacarados sobre dinteles soportados por ménsulas y una galería con columnas de los órdenes clásicos en madera soportando su techumbre. La estructura descansa sobre un zócalo en sillería, presenta la galería alineada con la acera y sus pilastras están intercaladas con los arcos, sus puertas son dobles de cuatro celosías [sic], adinteladas en madera. En algunas casas encontramos la típica balaustrada de madera del siglo XIX y cochera a un lado con cancela elaborada en hierro.” Por su parte, el “europeo neoclásico” es definido de la siguiente manera: “Edificio de uso comercial, pilastra y pseudos-zócalo de sillería, balcones de hierro elaborado, elementos puramente clásicos como pilastras, en algunos casos, pedimentos, cornisas y molduras. Simple en proporciones y detalles. En su segundo cuerpo cada puerta es doble de cuatro celosías, con montante y tiene una un balcón en voladizo soportado por canecillos. La parte del chaflán carece de portada y de frontón siguiendo el diseño simple de otras aberturas.” Estas explicaciones no definen estilo alguno y sí describen de manera generalizada diversas expresiones arquitectónicas ponceñas.

12 “Su estilo es ecléctico. Combina elementos art decó, neoclásicos y moriscos.” *Ponce Ciudad Museo*, pág 43.

13 El término eclecticismo es definido de la siguiente manera: “(i) Modo de juzgar u obrar que adopta una postura intermedia, en vez de seguir soluciones extremas o bien definidas. (ii) Escuela filosófica que procura conciliar las doctrinas que parecen mejores o más verosímiles, aunque procedan de diversos sistemas.” *Diccionario de la lengua española*, voz: “eclecticismo.”



TEATRO FOX DELICIAS, PONCE. (APC)

“criollo pueblerino” o “criollo residencial” es un grave error de apreciación e interpretación. Mediante semejante categorización se crean cuatro pseudo-estilos que poco o nada tienen que ver con la realidad académica. Al no entenderse correctamente el contexto histórico-arquitectónico, se disminuye la relevancia arquitectónica de Ponce (o del pueblo que sea catalogado de semejante manera).



El estilo de una edificación no es la consideración primaria a la hora de interpretar su posible valor patrimonial.<sup>14</sup> De hecho, algunas edificaciones no poseen un estilo claramente definido, como es el caso del Teatro Fox Delicias antes mencionado, en el sentido formal y tradicional de la palabra. Sin embargo, son parte importante de nuestro acervo cultural. Ejemplos de esta condición son los edificios patrios que, a juicio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, poco valían como arquitectura por su falta de corrección estilística. Uno de estos fue la Casa Asilo de Párulos en la hoy zona histórica de San Juan. A pesar de esta opinión, el edificio es parte importante de nuestra herencia construida, estuviese o no la Sección de Arquitectura de la institución de acuerdo con lo que juzgó como una humilde y poco profesional expresión arquitectónica.<sup>15</sup> Los méritos de las estructuras históricas desbordan su posible valor estético o pureza estilística.

El lector podrá preguntarse, si no es algo esencial al entendimiento de la arquitectura, ¿por qué dedicar un libro al tema de los estilos y a la arquitectura de valor patrimonial? ¿Qué ganamos con este tipo de escrito? Precisamente por ser una especie de atajo, el análisis de los estilos arquitectónicos ofrece un portal de entrada al interesado en la arquitectura, una manera de participar de la aventura que es estudiar, entender y disfrutar el quehacer arquitectónico histórico. Por otra parte, el estilo es el apellido de todo edificio, lo que identifica su filiación socio-cultural y también sus raíces, así como su razón de ser en el macrocosmos que es nuestra civilización.

Finalmente, el estilo de ciertos ejemplos arquitectónicos puede poseer profundas ramificaciones sociopolíticas. El llamado Bund en Shanghai y la isla de Shamian en Cantón, ambos distritos de la República Popular de la China, son mucho más que interesante colecciones de ejemplares revivalistas. En cada pedimento, cúpula

---

<sup>14</sup> De acuerdo con el Registro Nacional de Lugares Históricos, el valor patrimonial de la arquitectura no se define exclusivamente por sus características físicas, señaladas principalmente por el criterio C de este organismo. Un edificio puede carecer de valor estético y estilístico (juzgado de manera tradicional) y aún así ser elegible a inclusión bajo alguno de los otros tres criterios e, inclusive, bajo algunas de las otras secciones del criterio C que no dirimen sobre este tipo de valores.

<sup>15</sup> Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Signatura: 29-5/2. Ultramar. “La Dirección General de Instrucción pública remite a informe el proyecto de Casa Asilo de Párulos para Puerto Rico, formado por Don Rafael Clavijo.” “Informe de la Sección de Arquitectura de la Academia,” 28 de mayo de 1862. Este edificio se encuentra localizado en el Viejo San Juan y es conocido como el Colegio de Párulos.

y capitel jónico hay un símbolo del poder colonial europeo que impuso su criterio estético sobre la tradición arquitectónica china de manera paralela a como lo hacían o trataban de hacer los poderes extranjeros a nivel político. A diferencia de Macao, donde la personalidad estilística portuguesa definía tierra perteneciente a Portugal, en el Bund y Shamian el estilo de la arquitectura fue una imposición extranjera a un país varias veces milenario.<sup>16</sup>

Tanto el gobierno español como el norteamericano (particularmente, durante las primeras décadas del siglo XX) utilizaron de la misma manera ciertos estilos en Puerto Rico. Los elementos clasicistas decimonónicos pretendían crear una fachada para el poder que se gestaba en Madrid. Los norteamericanos, por su parte, hicieron uso de vocabularios cincuecentistas y palladianos para crear una arquitectura portada cuajada de elegancia y novedad para la isla. Disfrazar las nuevas escuelas públicas como palacetes y villas renacentistas fue la manera más poderosa e impercedera de impactar la colonia. Debido a este valor socio-cultural, el estilo de algunas de nuestras edificaciones es la cadena no visible que aún nos ata a Madrid o a aquellos primeros arquitectos boricuas quienes estudiaron en escuelas de arquitectura en los Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX y que colaboraron en la transformación del paisaje construido de la isla mediante la introducción de nuevos y novedosos lenguajes estéticos. El estilo es la manera como nuestra arquitectura ocupa su lugar en las corrientes internacionales y asume legitimación universal.

El ejercicio de agrupar edificaciones bajo estilos es un análisis positivista que, como ya he mencionado, encarna algunos problemas. En ánimo de disminuir los mismos, analizo la teoría de la época que generó el estilo dentro del marco de la historia de la arquitectura internacional y no tan solo desde el cariz de los referentes físicos locales que, en ocasiones, pueden llevar a errores de juicio. Por ejemplo, interpretando tan solo sus características físicas, se podría catalogar el Palacio de Santa Catalina (La Fortaleza) como un edificio neoclásico, debido a que su fachada posee pilastras y una serie de elementos decorativos de extracción clasicista. Sin embargo, al analizar el momento histórico vivido en Europa y España al

---

<sup>16</sup> El poderoso impacto de estas expresiones sobre la cultura china se aquilata mediante la ideación actual de que la arquitectura de extracción europea es sinónimo de lujo y triunfo personal. Son muchas las nuevas casas suburbanas chinas que novedosamente se describen como “villas” que copian elementos clasicistas europeos pertenecientes a lo que un día fueron semánticas extranjeras.



ASILO DE PÁRVULOS, VIEJO SAN JUAN [SEGÚN PROYECTADO]. (AGPR)

momento de su construcción, conociendo los aspectos teóricos que motivaron a los arquitectos de la época y entendiendo a fondo el desarrollo de la historia de la arquitectura, descubrimos que pertenece al *revival* renacentista (inspirado en la arquitectura italiana cincuecentista<sup>17</sup>) que coincidió con el reinado de Isabel II en España. En otras palabras, la estructura no es ejemplo neoclásico y sí neorenacentista (o, para mayor especificidad, neocincuecentista). El análisis estilístico correcto provee una estructura teórica sobre la cual cimentar una adecuada interpretación y un mejor entendimiento de la arquitectura patria. El estilo de los diferentes edificios nativos es una manera de reconocer su proveniencia y su relación con las corrientes internacionales.

Cualquier análisis investigativo de la arquitectura puertorriqueña debe contemplarse desde al menos dos perspectivas: las influencias recibidas de la arquitectura peninsular (España) y la estadounidense. Puerto Rico siempre sostuvo un saludable intercambio con otros países, aún durante los cuatro siglos en que fue territorio de España. Las islas de Santo Tomás, Cuba y las Antillas Menores, Venezuela, el sur de los Estados Unidos y el Reino Unido fueron algunos de los lugares con los cuales mantuvimos diálogo cultural. La conversación internacional se profundizó gracias a los grupos de inmigrantes que llegaron a la isla trayendo su propio bagaje cultural

<sup>17</sup> Con relación a las artes, el siglo XV en Italia es conocido como el *Quattrocento* y el XVI como el *Cinquecento*. Utilizo los términos cuatrocentista y cincuecentista como lo hace el historiador de la arquitectura española Javier Hernando, en su *Arquitectura en España 1770-1900* (Madrid: Ediciones Cátedras, 1989), para destacar la íntima conexión que existe entre las expresiones estéticas peninsulares y las italianas.

e impagables experiencias constructivas.<sup>18</sup> Es precisamente a través del análisis de nuestros variados estilos arquitectónicos que entendemos mejor esta plática que, por siglos, la isla trató de sostener con el mundo que se encontraba allende los mares.

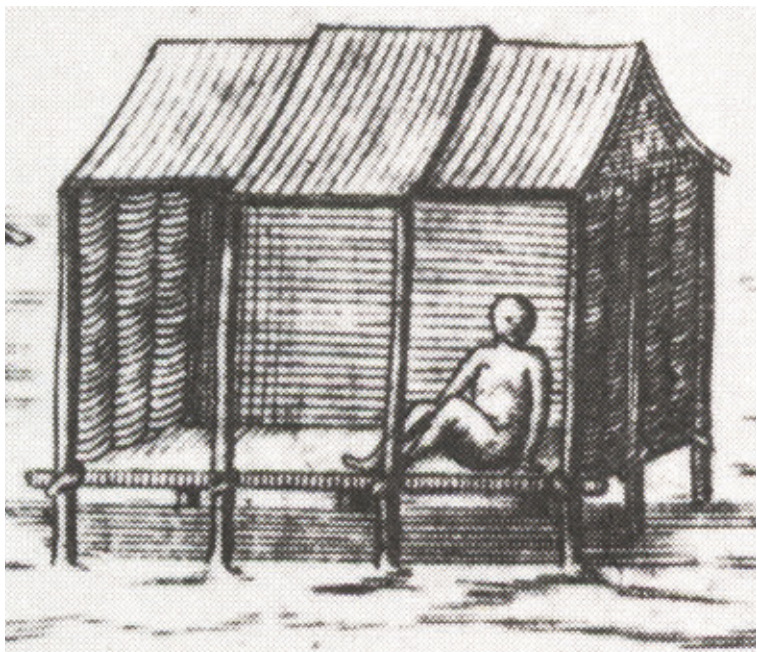
La isla presenta una variante especial que complica un tanto el análisis de su arquitectura patrimonial y también de todo su quehacer constructivo. Puerto Rico, a partir de la llegada de los europeos hasta el 1898, compartió tradiciones y manera de entender la arquitectura con España y, por lo tanto, con Europa. Su arquitectura, tanto la oficial como la privada, entronca, quizá tarde aunque siempre seguro, con dichas corrientes. Esta conexión se cortó de raíz en el año 1898. De vivir atada al bias de la enagua peninsular, a partir de ese año nuestra arquitectura comenzó un nuevo andar aceptando nuevas tipologías arquitectónicas e influencias estilísticas. La primera escuela de arquitectura de la isla no se fundó hasta entrada la década de los años sesenta del pasado siglo lo que obligó a los isleños que deseaban estudiar arquitectura antes de esta fecha a desplazarse a los Estados Unidos. Allí, como es natural, se decantaban por emular los movimientos de la época. La arquitectura patrimonial puertorriqueña, por tanto, ha experimentado dos referentes distintos: la tradición académica europea por vía española y la liberalidad no académica que caracterizó a muchos ejemplos de la arquitectura norteamericana.

El propósito primario de analizar el estilo de un edificio no se limita a contestar la banal pregunta: “¿A qué estilo pertenece este edificio?” El objetivo principal es el de crear una estructura conceptual que permita establecer relaciones entre los diversos artefactos arquitectónicos ofrendados por el pasado y la historia de nuestro pueblo. Este entendimiento también nos permite interpretar nuestro devenir contemporáneo. Agrupamos edificios en grupos estilísticos, entonces, para entender mejor su existencia como lenguaje universal. Al hacer más coherente su existencia, también lo hacemos con la nuestra.

<sup>18</sup> A lo largo de la historia, se allegaron a Puerto Rico diferentes grupos étnicos. Algunos de estos llegaron de la península, como sería el caso de los catalanes, gallegos y canarios. Otros europeos (como los corsos) y asiáticos (chinos) también llegaron a nuestras costas durante el siglo XIX.

## Antes de la llegada de los europeos

Algunos muy arraigados en la tradicional interpretación de lo que es (o no) un estilo arquitectónico estiman que el concepto presupone una cierta concienciación sobre y educación en torno a las corrientes arquitectónicas, así como a las modas constructivas y estéticas. En otras palabras, desde este punto de vista, la noción implica un cuerpo de conocimientos compartido por diseñadores. El mismo presume un cierto grado de estandarización en cuanto a la manera como se entiende la arquitectura en determinado momento histórico y lugar geográfico. Dicha visión se sostiene en la perspectiva filosófica de que el estilo de un edificio está íntimamente relacionado a su expresión artística y decorativa. Ambas, a su vez, dependen del discurso estético de la época, bien sea el analizado en publicaciones sobre el tema, el que se le enseña a los que estudian arquitectura o el que favorecen los estamentos que controlan la cultura que gesta dichas expresiones.



INTERPRETACIÓN EUROPEA DE LA VIVIENDA DE LOS NATIVOS.

Es fácil entender que la idea de que el estilo es algo intrínsecamente ligado a la actividad académica y que, por tanto, es el resultado de una cierta sistematización del proceso de diseño, es una postura un tanto clasista. La tendencia natural de esta perspectiva es interpretar todo artefacto no conforme a lo establecido como el “otro,” paráfrasis arquitectónica del término que originalmente tuvo implicaciones feministas. Nuestra sociedad establece opuestos culturales que hacen posible el realce de uno de éstos mediante la depreciación del “otro,” el que es diferente (y, por tanto, implícitamente inferior) al considerado principal. Así, por milenios, “hombre” fue el opuesto cultural favorecido mientras “mujer” era considerado lo otro, lo diferente. Lo mismo, hasta cierto punto, sucede en la arquitectura. Al enfatizar que la expresión estilística está íntimamente ligada a las interpretaciones formales de la arquitectura, todo edificio que no cumplimenta este requerimiento se convierte en lo “otro,” lo diferente y, también, en una expresión secundaria, no principal.

Por esta razón, en algunas ocasiones, la experiencia constructiva prehistórica no es considerada arquitectura en propiedad.<sup>1</sup> Al no contar con un cuerpo de conocimientos escritos que la valide, la contraposición de opuestos culturales la convierte en no-arquitectura por ser una expresión constructiva carente de estilo (interpretado de manera tradicional). Como tal se transmuta en el terreno exclusivo de los arqueólogos y antropólogos. De aceptarse como única esta visión popular, se podría repudiar la idea y el concepto implícito en la frase “el estilo de la arquitectura prehistórica puertorriqueña.” Tan estrecha interpretación no sería cónsone con la definición presentada en el *Diccionario de la lengua española* analizada en el prefacio, específicamente con la primera y tercera acepción del término: “uso, práctica, costumbre o moda” y “conjunto de características que individualizan la tendencia artística [o arquitectónica] de una época.” Con claridad meridiana se puede señalar una serie de “usos, prácticas y costumbres” evidentes en el “conjunto de características que individualizan la tendencia [arquitectónica] de [la] época” que denominamos la prehistoria en la isla.

Fue en este periodo tan lejano y falto de transparencia debido a las brumas del tiempo cuando Puerto Rico inventó la arquitectura. Desconocemos casi todo sobre esta fase que posiblemente duró siglos. Sí conocemos que el paso trascendental de dar forma corpórea a necesidades físicas y existenciales (en otras palabras, hacer arquitectura) sucedió durante el mismo. Los puertorriqueños de entonces inventaron y generaron los primeros artefactos arquitectónicos, los mismos que le permitieron hacer vida unitaria y comunal hasta la llegada de los europeos en el año 1493. Una vez nuestros antepasados llevaron a feliz consecuencia tridimensional el íntimo deseo de morar<sup>2</sup> que invadió su alma de manera espontánea, como suce-

<sup>1</sup> El término “prehistoria” (al igual que el de “precolombino”), utilizado para describir el periodo anterior a la llegada de los europeos a América, es considerado en época moderna uno euro-céntrico y de matices peyorativos. Sin embargo, no existe otro término, con la posible excepción de “nativo,” que evite esta percepción incorrecta de implícita limitación cultural.

<sup>2</sup> El concepto de morar o residir, clave en todo análisis de las primeras experiencias constructivas humanas, es una traducción aproximada del inglés *to dwell*. El primer tratado sobre arquitectura conservado, *De Architectura Libri Decem*, atribuido al romano Marcus Vitruvius Pollio (también conocido como Vitruvio y Vitrubio), fechado para el año 27 aC, describe dicho imperativo de la siguiente manera: *Finding themselves naturally gifted beyond the other animals in not being obliged to walk with faces to the ground, but upright, and*



dió a sus coetáneos en todas partes del globo terráqueo, se gestó la corporeidad de lo que denominamos arquitectura en la isla. Se transformó así, por vez primera en nuestro suelo, el espacio natural en lugar habitacional.<sup>3</sup>

A pesar de no existir tal cosa como un estilo prehistórico, sí puede hablarse de las características que definen el estilo o manera de hacer arquitectura durante la prehistoria boricua. Las mismas, de poderse resumir expresiones físicas que duraron varios siglos y quizá milenios, son reflejos paralelos de las creadas por sus congéneres internacionales. Desafortunadamente, no existe en la isla una cantidad suficiente de edificios o lugares del periodo que posean la necesaria integridad histórica para poder generar juicios profundos y definitivos en torno a las características estilísticas. Sin embargo, sí se evidencia que, además de construcciones de carácter efímero,<sup>4</sup> utilizadas principalmente como residencias individuales y colectivas, existió interés en crear una arquitectura ceremonial interpretada de manera contraria, o sea, de manera permanente. Los múltiples lugares que evidencian la presencia indígena, bien sean los localizados en las riberas de nuestros principales ríos, las orillas de muchas playas o el corazón de nuestras montañas, demuestran el deseo de dominar la naturaleza y el tiempo mediante interven-

---

*gazing upon the splendor of the starry firmament... they began in that first assembly to construct shelters... Next, by observing the shelters of others and adding new details to their own conceptions, they constructed better and better kinds of huts as time went on. And since they were of an imitative and teachable nature, they would daily point out to each other the results of their building, boasting of the novelties in it; and thus, with their natural gifts sharpened by the emulation, their standards improved daily.* Marcus Vitruvius Pollio, *The Ten Books on Architecture*, traducido al inglés por Morris Hicky Morgan (Cambridge: Harvard University Press, 1914), págs 38-39.

<sup>3</sup> El espacio natural (en inglés, *space*) se puede definir como *that which allows movement*, mientras que el lugar habitacional (en inglés, *place*) se interpreta como *location transformed into place*. Yi-Fu Tuan, citado en Deborah Tall, *From Where We Stand Recovering a Sense of Place* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1993), pág 15.

<sup>4</sup> El término arquitectura efímera describe artefactos que son construidos para ser utilizados por un tiempo limitado. También se utiliza para aquellos que *a priori* se caracterizan, debido a sus materiales y a su mano de obra, por poseer un tiempo corto de existencia. El concepto define las estructuras cuya intención original no es perdurar en el tiempo de la manera tradicional a la que usualmente aspira la arquitectura. Los arcos monumentales que se levantaron para conmemorar momentos especiales (como la coronación de un rey o el nacimiento de un infante real) en nuestras calles son un ejemplo de este tipo de expresión. También lo son las decenas de bohíos y ranchitos que conformaron una importante parte del paisaje doméstico construido en la isla hasta entrado el pasado siglo.

ciones que reflejan solera e inventiva. Los materiales seleccionados y el tipo de construcción ejemplifican el interés de crear artefactos arquitectónicos que perduraran en el tiempo.

El batey indígena se caracteriza por una planta geométrica creada mediante el alineamiento de menhires (algunos de estos decorados con grabados) hincados en la tierra.<sup>5</sup> Hasta hace muy corto tiempo, no existía evidencia adecuada que garantizara que las organizaciones que hoy día percibimos fueron las originales.<sup>6</sup> Con el descubrimiento del batey del Yacimiento Jácana de proporciones monumentales en Ponce, se ha abierto una nueva ventana de nuestro entendimiento con relación a este tipo de expresión arquitectónica.<sup>7</sup>

Como la arquitectura megalítica de otros países, los elementos verticales monolíticos o menhires eran hincados en la tierra formando alineamientos y figuras geométricas. Como se evidenció en el antes mencionado batey del Yacimiento Jácana, el tamaño de algunas de estas estructuras pudo ser uno considerable. La textura y forma original del material constructivo principal (roca) fueron modificadas, aunque muchas de las características naturales son todavía evidentes en algunos menhires. Fue para esta época cuando, por vez primera en nuestra patria, la “roca” se transmutó en “piedra”

---

<sup>5</sup> La palabra menhir describe un tipo de construcción prehistórica de la cual se encuentran ejemplos en diversas partes del mundo, desde la Patagonia hasta Francia. Estas piedras (trasladadas, en ocasiones, desde canteras remotas) se hincaban en la tierra formando líneas (ejemplo de este tipo de arreglo son los alineamientos de Carnac en Francia), círculos (el *cromlech* británico, siendo el más conocido el de Stonehenge en el Reino Unido, existiendo evidencia arqueológica de que en la isla se erigieron ejemplos de la tipología de escala menor, comparados con los británicos), rectángulos y cuadrados (algunos bateyes boricuas). La definición de menhir lee: “monumento megalítico que consiste en una piedra larga hincada verticalmente en el suelo.” *Diccionario de la lengua española*, voz: “menhir.”

<sup>6</sup> Allá por los años noventa del pasado siglo, tuve la oportunidad de intercambiar impresiones con un caballero que durante su juventud trabajó en la puesta en valor de algunos lugares arqueológicos indígenas en la isla. Mientras visitábamos uno de los más famosos, me comentó que por aquellos tiempos (se refería a su juventud) los menhires estaban regados por el lugar, sin necesariamente evidenciar el presente arreglo. Algunas de mis amistades especializadas en el campo de la arqueología, están de acuerdo con su aseveración. Arleen Pabón Charneco, “Samurais y magdalenas: La integridad histórica y la conservación patrimonial” (Tallahassee, Florida: MS, 2006) y Arleen Pabón Charneco “*On Historical Integrity: The Look of Age as Time Goes On*” (San Juan de Puerto Rico: MS, 1998).

<sup>7</sup> El Yacimiento Jácana era conocido con anterioridad al descubrimiento del batey como PRSHPO PO 29. La localización del mismo tuvo lugar durante el año 2007.



y los árboles en “madera,” dos de los materiales de construcción favoritos de los seres humanos.

Durante la prehistoria, el uso de la mampostería vista fue la técnica constructiva favorecida para las estructuras de carácter público como los bateyes. Aunque esta tipología arquitectónica es clasificada como estructura pública (en oposición a los bohíos que servían como residencias y pueden ser considerados ejemplos de arquitectura privada), se desconoce mucho sobre la cultura nativa para aventurarse en cuanto a qué de verdad era considerado público o privado. Es posible que, siguiendo el patrón detectado a lo ancho y largo del globo, en los albores de la historia lo público, lo sagrado y lo privado eran hilos de un mismo tejido cultural, indistintos el uno del otro, cuya interrelación no respondía necesariamente a la interpretación contemporánea de estos términos.

Las descripciones europeas de la época, que deben ser siempre tomadas con un grano de sal debido a los prejuicios encarnados en y por las mismas, comentan que las estructuras que servían como residencias, como lo serían los bohíos, eran construidas de paja, hojarasca y madera.<sup>8</sup> La arquitectura doméstica era efímera por su posible carácter nómada (en el sentido de fácil construcción y más fácil abandono) y también debido a que no estaba concebida, a pesar del tamaño considerable de algunos ejemplos (Yacimiento de Luján en Vieques), para perdurar por periodos largos, como sería el caso de los bateyes y las llamadas calzadas, construidos en piedra.

Este estilo minimalista y efímero de construcción no debe ser juzgado como evidencia de una supuesta condición primitiva y sí como el resultado de condicionantes externos como lo son el clima, las herramientas y los materiales disponibles. La escogencia de estos últimos evidencia el objetivo final de cada pieza arquitectónica. Por esta razón, el material más duradero (la piedra) se utilizó para las estructuras que pueden ser descritas como de carácter público mientras que los menos perdurables fueron los escogidos para la arquitectura doméstica. Los ejemplos de la arquitectura nativa ex-

<sup>8</sup> Es conocido como en su mítico diario (que muchos historiadores dudan sea original), Cristóbal Colón comentó que en la isla había “casas” que comparaban favorablemente con las de Valencia. Este juicio del Almirante (del todo improbable), sin lugar a dudas estaba condicionado por su deseo de impactar a los peninsulares con la supuesta riqueza de las recién descubiertas [sic] “Indias.”



BATEY, YACIMIENTO DE JÁCANA, PONCE. (OECHPR)

presaban una interesante diferencia en cuanto a estilos de construir y representar ideas icónicas. Se cree que las estructuras de mayor tamaño y complejidad estaban destinadas a los caciques y personajes pertenecientes a las clases sociales más altas. Algunas de éstas, como el círculo de postes de madera encontrado en el Yacimiento de Luján en la isla de Vieques y el batey del Yacimiento de Jácana, poseyeron un tamaño considerable. La escala de estas edificaciones

refleja la relevancia que, sin duda, poseyeron para los grupos culturales que las erigieron.

Las estructuras que fueron diseñadas de manera no efímera (como los bateyes), poseen valores estéticos, como lo demuestran los arreglos de alineamientos y figuras geométricas circulares y rectangulares (de ser genuinos los mismos) y los grabados e incisiones que poseen muchos de los menhires. Algunos de los menhires demuestran dibujos decorativos muy parecidos a los que aparecen en algunos lugares rocosos en las riberas de nuestros ríos. Los grabados que apreciamos en estos últimos lugares les transforman de sitios naturales a lugares habitacionales. La intervención humana (mediante los grabados y petroglifos) los situaba físicamente bajo “el control” de un individuo o un grupo. Es posible interpretar los arreglos de menhires presentes en los bateyes como una abstracción de los arreglos rocosos naturales existentes a lo largo y ancho de la isla. Mientras los grandes grupos de peñascos cercanos a los ríos eran creados por la naturaleza sobre la cual se imponían los grabados, los arreglos de menhires eran creación humana en su totalidad. Los petroglifos tienen el poder de transformar los arreglos de menhires de escenarios para la actividad humana en productos artísticos y potenciales iconos religiosos.

Tras su llegada a la isla, los europeos impusieron nuevas fuentes de inspiración arquitectónica y también maneras más formales y académicas de entender el arte constructivo y los estilos mediante los cuales el mismo se expresa. A diferencia de lo que sucedió en otros lugares de América, estas ideas nunca trataron de dar continuidad a los principios de la arquitectura nativa. A partir del 1493, el quehacer arquitectónico en Puerto Rico se transformó en uno poseedor de un discurso totalmente diferente al desarrollado localmente. La importación de las modas y los modismos europeos ganó terreno a fuerza de los mismos arcabuces y lanzas que diezmaban a los indígenas. La llegada de los extranjeros trajo, entre muchas cosas tanto positivas como negativas, una nueva conciencia sobre el arte de hacer arquitectura.

Sin embargo, cuando los colonizadores europeos se allegaron a nuestras costas, ya los moradores de Borinquén tenían plena conciencia de que los artefactos arquitectónicos reflejan “uso, práctica, costumbre o moda” y también que el “conjunto de características” expresadas

en los diferentes bateyes y bohíos representaban “la tendencia [arquitectónica] de una época” en particular. Aunque sin referidos académicos o formales, su anhelo de morar les había llevado a transformar el espacio en lugar, primer acto de la creación arquitectónica. En otras palabras, habían inventado la arquitectura. Para aquellas fechas, ya entendían que, mediante el estilo, sus artefactos arquitectónicos tenían el potencial de comunicar, simbolizar y encarnar mensajes culturales de profundo impacto para su sociedad. Esta silenciosa aunque dramática conversación continúa al día de hoy gracias al idioma arquitectónico forjado durante nuestra prehistoria.

# Medievalismos

A falta de una mejor identificación y para remarcar que era un periodo de cuestionable valor estético “en el medio” de otros dos supuestamente más relevantes (la antigüedad clásica y el renacimiento), los historiadores decimonónicos se decantaron por denominar como Edad Media la larga jornada que vivió Europa a partir de la caída del imperio romano occidental en el año 410 dC<sup>1</sup> hasta los comienzos del siglo XV cuando, mediante el trabajo arquitectónico italiano, el continente despertó a las ideas renacentistas. A pesar de que esta visión limitante se transformó con el tiempo, el interludio histórico aún presenta interrogantes que no podemos contestar con la certeza que desearíamos. Las múltiples transformaciones sufridas durante tan largo periplo por el embrión de lo que hoy conocemos como Europa nos enfrentan a una época que todavía guarda muchos de sus secretos para sí.

---

<sup>1</sup> El decaer del imperio romano fue uno largo, por lo que no debe entenderse que el medioevo comenzó exactamente en el año cuando sucedió el saqueo de Roma a manos de Alarico, rey de los visigodos.

Aunque todavía algunos perciben en estos siglos sumandos de un periodo “oscuro,” la visión contemporánea abona a la certeza de que el medioevo es demasiado complejo para compendiar bajo un solo nombre o estilo. Los periodos conocidos como paleocristiano, merovingio, carolingio, otoniano,<sup>2</sup> lombardo, asturiano, prerrománico, románico y gótico<sup>3</sup> (en todas sus posibles expresiones: gótico primitivo, alto gótico, gótico florido, flamígero o decorado y gótico perpendicular) son algunas de las experiencias arquitectónicas que se gestaron durante y enriquecieron este mal definido periodo “entre medio.” Si bien no prevalece una sola experiencia sino muchas, podemos establecer que sí existen unas características culturales generales que agrupan tantas y variadas expresiones bajo la gran sombrilla estética conocida como la Edad Media. Para poder entender el periodo es relevante reconocer que existieron unas condiciones sociales especiales que definieron el mismo.

En primer lugar, la Europa de la época no conoció un solo foco de poder político como había sucedido por siglos durante el imperio romano. Tampoco existió un único centro religioso ya que Roma, Santiago de Compostela y la Tierra Santa se disputaron este honor. En segundo lugar, cada centro de civilización europeo contó con dos grandes míticos referentes: el imperio romano oriental, conocido con todo lujo de detalles a partir de las visitas que los cruzados hicieron comenzando con la primera Cruzada, y el no del todo desaparecido (quedaban decenas de edificaciones esparcidas por toda la geografía europea, así como información archivada en numerosos monasterios) imperio romano occidental. Decir que Roma había sucumbido totalmente a los “bárbaros” es olvidar que las ideas clásicas continuaban vigentes tanto en Constantinopla y en su poderoso imperio como en la memoria colectiva europea. En tercer lugar, la hegemonía europea se detuvo y fue obligada a trazar un balance de poder ante la presencia avasalladora de dos grandes civilizaciones: la islámica y la turca. En cuarto lugar, el sistema socio-político

---

<sup>2</sup> En ocasiones, esta expresión estilística es conocida en castellano como otoniense. Ninguno de los dos términos aparece en el *Diccionario de la lengua española*.

<sup>3</sup> A pesar de que tradicionalmente las expresiones góticas (desarrolladas con posterioridad al estilo románico) son consideradas parte de la Edad Media, me he decantado por dedicar un capítulo a las mismas por el impacto que tuvieron en el desarrollo de la arquitectura de los siglos XIX y XX, inspirando el vocabulario *Gothick* y el neogótico, así como el gótico victoriano.

Europeo predominante durante la época fue el feudal que a pesar de su peculiar e inhumana estructuración llenó el vacío dejado por la ausencia de un poder político central tras la caída de Roma. Como consecuencia, el vasallaje fue el marco socio-político que definió gran parte del medioevo. En quinto lugar, la iglesia Católica Romana, a pesar de las tempranas fracturas que dieron origen al cisma entre oriente (iglesias ortodoxas) y occidente (iglesia romana), se afianzó en su poder temporal y político orquestando grandes empresas como las cruzadas y también infiltrando cada poblado mediante la presencia de uno o varios edificios (iglesias, capillas, claustros, monasterios y, en los centros urbanos localizados a lo largo de las rutas de peregrinación, hostales y hospitales), iconos físicos de su poder espiritual y temporal. En sexto lugar y de particular relevancia para España, durante gran parte del periodo se vivieron luchas constantes, bien contra la civilización islámica (en la península ibérica) o contra los “turcos” (en Bizancio). Aunque se tiende a concentrar interés en la oposición cultural existente en la península entre cristianos, judíos e islámicos, es de recordar la íntima interacción que existía en numerosos poblados, escenarios de relativa armonía que perduró por siglos. No es exagerado comentar que las tres civilizaciones (la naciente europea, en su mayoría cristiana, la islámica y la judía) lograron cohabitar en ciertos locales por siglos de manera – valga la redundancia – civilizada. En séptimo lugar, cabe destacar que a la constante inestabilidad política se añadió la deconstrucción social causada por las múltiples plagas (en especial la bubónica) que asolaron repetidamente el continente, diezmando de manera importante su población y afectando de esta manera el quehacer cultural. En octavo y último lugar y a pesar de la innegable “oscuridad” que afloró en algunos sectores del quehacer humano, la comunicación intraeuropea y con civilizaciones foráneas floreció gracias a las rutas de peregrinaje y las cruzadas. El deseo de ampliar horizontes, tanto espirituales como físicos, generó los viajes que rompieron las barreras de los confines europeos, como serían los de la familia Polo a la China. Décadas más tarde, muchos más (Cristóbal Colón representa tan solo un ejemplo) se aventuraron, abriendo nuevos horizontes culturales y desencadenando la carrera de los diferentes poderes coloniales e imperios.

El medioevo nos legó importantes contribuciones culturales, desde la invención de lo que hoy llamamos los párrafos y capítulos que

componen un escrito hasta una arquitectura única por su creatividad y drama espiritual. El renacer de la ciudad, como centro de intercambio de servicios y como opción liberadora al sistema feudal, tuvo también lugar en la Edad Media, específicamente durante las postrimerías del periodo románico y comienzos del gótico. “En la ciudad se respira libertad” se convirtió en el grito de los oprimidos por las injusticias inherentes al feudalismo. Este renacer de la ciudad vino apareado al sentimiento de pertenencia a un ente civilizador, la urbe, así como al de ser ciudadano, individuo y profesional.

El periodo nos regaló algunas de las edificaciones de mayor impacto en la historia. Al visitar las grandes catedrales medievales y admirar la ingenuidad y el atrevimiento presentes en sus soluciones estructurales, disfrutar de los haces de luz filtrándose a través de las espectaculares vidrieras de cristales de colores emplomados y recordar las múltiples limitaciones, en cuanto a tecnología y mano de obra, que se salvaron gracias a un puñado de seres que hicieron realidad un sueño, el corazón se encoge con emoción y orgullo. La evidencia tangible del enorme trabajo y de la dedicación que por décadas y, en ocasiones, siglos pequeños poblados dedicaron a construir las “ciudades de Dios” en la tierra tiene aún el poder de sobrecoger al espectador. La tipología arquitectónica más común de la época, la iglesia, representaba a la “Jerusalén Celestial,” razón por la cual cada templo era concebido como una caja mágica que pretendía transportar emotivamente al espectador del aquí y el ahora para que disfrutara – por breves pero inolvidables momentos – de la gloria del más allá y la esperanza de una vida mejor. Mis ejemplos favoritos de las catedrales del periodo, además de la icónica iglesia objetivo final de muchos peregrinos, Santiago de Compostela, son las iglesias góticas dedicadas a la Virgen María en París, Chartres y Reims (todas localizadas en Francia), la Abadía de Durham (Reino Unido), así como la Catedral y la señorial Santa María del Mar ambas localizadas en Barcelona.

No por socorrido se debe descartar el tema de la espiritualidad encarnada en las edificaciones medievales, particularmente durante los periodos románico y gótico. Las inmensas alturas, las pesadas y oscuras bóvedas de medio cañón (característica del estilo románico), los arcos apuntados como flechas hacia el cielo (presentes en el gótico), las vidrieras que descomponen la luz del sol transformándola en

haces de colores que simbolizan la divinidad y los portales cuajados de esculturas que sirven como biblias de los pobres son algunos de los elementos que han contribuido a que estas edificaciones se interpreten como iconos espirituales y religiosos de piedra.

De manera parecida a como sucedió con los órdenes arquitectónicos clásicos, con el tiempo, el arco apuntado gótico se convirtió en símbolo de la metafísica de salvación espiritual. Durante los siglos XIX y XX, esta transferencia simbólica —de forma arquitectónica (arco apuntado) a idea (sentimiento religioso)— hizo posible la generación de una pluralidad de semánticas estilísticas, entre las que se encuentran el *Gothick* y neogótico. La admiración hacia este periodo histórico también hizo posible el desarrollo del estilo que se conoce como el gótico victoriano.

#### LOS MEDIEVALISMOS ARQUITECTÓNICOS PUERTORRIQUEÑOS

Para la época de la llegada de los españoles a Puerto Rico, Europa ya había comenzado su viaje estético de no regreso hacia el renacimiento, caminando las rutas dictadas por Italia (donde el pasado clásico estaba y aún está a flor de piel), abandonando lentamente las formas medievales y, en particular, el estilo gótico. Se podría declarar, que España – como otras áreas de Europa – se encontraba un tanto rezagada, arquitectónicamente hablando, con referencia a la visión arquitectónica italiana. El “habitual retraso,”<sup>4</sup> como un estudioso peninsular describe esta realidad, puede ser explicado en esta ocasión si recordamos que para la época del “descubrimiento” de América la idea de España como entidad cultural y política era todavía algo novedosa.

La península recién culminaba la Reconquista e iniciaba el camino que la llevaría a convertirse en el imperio donde nunca se puso el sol por varios siglos. La mítica luz proveniente del astro era un tanto limitada gracias a las fuertes sombras generadas por la ignorancia, corporalmente encasillada de manera paradigmática en la Santa Inquisición, el instrumento de control favorito de la iglesia católica. Tras la reconquista de España, lo eclesiástico se afianzó en una posición de poder absoluto, utilizándose los estilos medievales para definir la personalidad arquitectónica de la península. Es

<sup>4</sup> Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág 233.



por esta razón – a pesar de que para el 1493, en Italia, la cuna del renacimiento, ya se experimentaba con la segunda fase del estilo conocido como el alto renacimiento o *Cinquecento* – que a España le tomó tiempo desvestirse de sus majestuosos ropajes medievales. Las nuevas corrientes arquitectónicas italianas impactaron décadas más tarde de haberse experimentado con ellas en Florencia, Roma y Venecia. La cultura, las creencias y, particularmente, la arquitectura de la España que descubrió un “nuevo” mundo a fines del siglo XV vivía sumergida en medievalismos, a pesar de que ya se vislumbraba el impacto que tendría el nuevo estilo.<sup>5</sup>

Como resultado, el primer legado arquitectónico que hizo España a Puerto Rico, en términos del tema de los estilos, estuvo conformado por ciertos medievalismos arquitectónicos. Tan temprano como el 1508 y como consecuencia directa de la fundación de Caparra,<sup>6</sup> nuestro primer embrión de ciudad a la usanza europea, se comenzó la importación de tipologías y formas arquitectónicas que le permitieron a la isla experimentar muy de cerca con ciertas ideas europeas medievalistas.

Las ataduras emotivas y artísticas de los primeros visitantes españoles a las corrientes y los modelos medievales españoles son apreciables si analizamos las primeras edificaciones de relevancia que construyeron en nuestro suelo. Don Juan Ponce de León edificó su primera casa en el año 1508 en Caparra, siendo ésta la primera residencia formal europea construida en la isla y el primer ejemplo inspirado en la tipología medieval peninsular conocida como la casa-torre o casa-fuerte.<sup>7</sup> La edificación fue descrita por su due-

---

5 Los historiadores de la arquitectura consideran que la primera edificación renacentista construida en suelo español fue el llamado Patio de Carlos V (1516–1556), adosado al Palacio de La Alhambra en Granada, fechado para el año 1527. La construcción, terminada en el 1568, fue diseño del arquitecto Pedro Machuca, discípulo de Miguel Ángel.

6 El lugar donde estuvo enclavado el poblado de Caparra se encuentra localizado en el municipio de Guaynabo, Puerto Rico. El poblado fue organizado bajo el mandato de nuestro primer gobernador, don Juan Ponce de León.

7 Esta tipología arquitectónica española es también conocida simplemente como “torre.” Aunque se podría establecer un paralelo estilístico y morfológico con la *domus* (casa unifamiliar romana), en cuanto a la introspección de su arreglo, las características defensivas transmutan su personalidad hasta convertirla en algo del todo diferente. La estructura construida por Ponce de León en Santo Domingo, que sirvió como su residencia en la isla hermana, también era ejemplo de la misma tipología. El tipo tiene mucho en común con la torre catalana, vivienda unifamiliar localizada a las afueras

ño y probable diseñador como coronada con almenas y construida mediante el sistema de tapias horizontales.<sup>8</sup> Desde el interior de la misma, se podían defender sus moradores y vecinos con cierta facilidad y ventaja (especialmente si tomamos en consideración que los nativos, los únicos enemigos que tenían los españoles por aquellas fechas, solo poseían lanzas o flechas como armas). La residencia de nuestro primer gobernador, además de almenas y paredes gruesas como las presentes en las fortalezas medievales, poseía también una pared que defendía su puerta principal de entrada.<sup>9</sup>

La edificación debió evidenciar un carácter introvertido que colaboraba en la defensa de los posibles ataques de los nativos, aunque no de los causados por las nubes de mosquitos que pronto hicieron de nuestra primera ciudad un lugar abominado por casi todos. El diseño de esta edificación, la primera experiencia arquitectónica formal europea en nuestro suelo, recaló en la tradición medieval en cuanto a su tipología (casa-torre o casa-fuerte) y también en su morfología (organización espacial introvertida), método de construcción (tapiería) y estilo (uso de cerámica decorativa).<sup>10</sup>

La edificación conocida como Casa Blanca fue erigida también por la familia Ponce de León cuando perdió su batalla de quedarse en Caparra y la capital se trasladó a la isleta de San Juan.<sup>11</sup> Se da

---

de la urbe. Torre is the Catalan word for a compact, vertical building that could be utilized as a defensive stronghold. Most are found outside the city limits. The term also refers to a chalet or independent house in the country. Arleen Pabón Charneco, “*The Architectural Collaborators of Antoni Gaudí*” (Ann Arbor, Michigan: Disertación Doctoral, Northwestern University, 1983), pág 371.

8 El término tapias se refiere a un tipo de construcción donde la pared se forma con trozos “que de una sola vez se hacen con tierra amasada y apisonada en una horma.” Su resistencia estructural se logra “mezclando la tierra con alguna forma de cal.” *Diccionario de la lengua española*, voz: “tapia.” Los romanos utilizaron el sistema de tapiería en sus construcciones de hormigón. Este trabajo era conocido en la antigua Roma como *opus concretum* y *opus caementum*.

9 La puerta de entrada presentaba la mayor debilidad de cualquier estructura defensiva. Dos de los elementos distintivos del castillo medieval, el foso y puente levadizo, protegían este punto débil.

10 Se debe recordar que mientras la casa-fuerte de Ponce de León fue construida de esta manera, la primera iglesia edificada en Puerto Rico (también localizada en Caparra) fue tan solo una especie de chiringuito de frágil y efímera composición.

11 El nombre de “Casa Blanca,” mediante el cual se conoce hoy día la propiedad, no es el original. Es posible que parte de los materiales de la primera casa-torre (la de Caparra) fueran reciclados en la construcción de esta edificación sanjuanera.



CASA BLANCA (ARRIBA) Y ENTORNO, VIEJO SAN JUAN. (OECHPR)

por cierto que la forzada mudanza tomó lugar en el año 1521, tras importantes controversias locales y peninsulares. Aunque el complejo ha sufrido grandes y portentosas transformaciones, todavía se puede apreciar su carácter defensivo y su proveniencia estilística, evidenciados mediante el ancho de sus muros, su introvertida personalidad y sus elocuentes almenas. A diferencia de la casa-fuerte en Caparra, esta residencia se localizó en una colina, por lo que tanto su carácter de fortaleza como su aire de señorío aumentaron considerablemente. En la falda de este accidente geográfico, en franca imitación de modelos feudales, fue organizada la segunda ciudad del puerto Rico.

La influencia medieval en Puerto Rico también puede evidenciarse en la tipología del circuito de murallas defensivas que caracterizó todas las ciudades importantes de la época y que definió, para siempre, nuestra capital. Estos cinturones de castidad en piedra, en conjunto con la ciudadela, los castillos y los fuertes, protegían el recinto de intramuros del mal que supuestamente habitaba *fuori le muri* o extramuros, como era conocida el área de nadie que existía a las afueras del perímetro trazado por los mismos. Los circuitos de

defensa poseen una muy larga historia que entronca con las fortificaciones que todo poblado de cierta relevancia poseyó desde los primeros recintos amurallados creados en los albores de la civilización.

El segundo artefacto arquitectónico formal construido en la isleta de San Juan, el fuerte conocido como La Fuerza (que más tarde sería incorporado al edificio del Palacio de Santa Catalina o La Fortaleza), es fiel a las ideas medievales, particularmente en cuanto a su tipología defensiva y a que, posiblemente, también fue utilizado como vivienda militar. Sus redondas torres, así como las almenas que le coronan y el gran patio interior que le transforma en un edificio totalmente introspectivo, son aportaciones arquitectónicas medievales. El tipo de edificio que conocemos con el nombre de fuerte o castillo es una tipología arquitectónica paradigmática medieval, aunque bien podría tener su origen en el *castra* o campamento militar romano. Como en La Habana, el fuerte de La Fuerza de San Juan fue una construcción que colaboraba en la defensa de las islas de la avaricia y codicia de muchos.

Es posible que los planes originales pretendieran que La Fuerza fuera una estructura cuadrada con cuatro torres curvas en las esquinas, basados estos elementos en el concepto europeo del *donjon*.<sup>12</sup> Las mismas reforzarían las esquinas de las cuatro cortinas parietales o paredes de defensa que conformarían el cuadrado de la planta. El interior, que sufrió y continúa sufriendo cambios drásticos con el paso del tiempo, proveía áreas para usos diversos. Es de esperar que todas sus escaleras principales, de ser construidas en mampostería, fueran del tipo espiral o forma similar. Las dos torres, los pesados muros, lienzos parietales sólidos para mejor defensa del recinto, y la corona de almenas que unifica el exterior todavía hablan, silenciosa aunque enfáticamente, del rol que el edificio pretendió jugar en la defensa de la ciudad embrionaria que por aquel entonces era San Juan.

El Palacio de Santa Catalina todavía conserva como parte de su nombre el calificativo de “fortaleza,” ofreciendo constancia de su

<sup>12</sup> Se desconoce si en la isla se planificó construir cuatro torreones y, de ser éste el caso, si alguno, además de los dos existentes, fue iniciado o finalizado. Uno de los usos favoritos del *donjon* en Europa era servir de calabozo. De esta tradición, surge la palabra en inglés *dungeon*. Es posible que una de las torres de La Fortaleza haya servido como calabozo y también capilla. Durante el pasado siglo, se descubrió una especie de cocina en la otra torre aunque elude la fecha exacta de la misma.



LA FORTALEZA, VIEJO SAN JUAN [PALACIO DE SANTA CATALINA].

primer uso y vocación original. La localización escogida no fue la más adecuada para defender a la ciudad por encontrarse en el interior de la bahía, al sur del fondeadero principal. Por esta razón, el edificio dejó de ser utilizado como elemento activo de defensa, transformándose en residencia de los gobernadores de la isla.

Tanto la Casa Blanca como La Fuerza fueron construidas mediante el sistema de tapias, de igual manera que la casa-fuerte en la abandonada Caparra. No hay manera de conocer si el estilo de estas edificaciones se caracterizó por la cantería vista o si todas las superficies fueron encaladas al momento de su construcción. Esta última característica dependería no tan solo de los materiales disponibles. A pesar de que existían canteras de piedra caliza, particularmente cerca de Caparra en Guaynabo y también en el área vecina a la Casa Blanca en la isleta, se desconoce si por aquellas tempranas fechas se contaba en la isla con la mano de obra especializada en este trabajo. La construcción de tapiería utilizada en estas primeras estructuras se remonta al tiempo de los romanos quienes usaban dicho sistema constructivo aunque con diferente material (en casi todos los ejemplos romanos, las paredes de las tapias son de ladrillos de terracota mientras que el interior es de concreto). A pesar de que Europa olvidó como utilizar el concreto romano durante la Edad



LA FORTALEZA, VIEJO SAN JUAN [PALACIO DE SANTA CATALINA]. (OECHPR)



Media, la construcción de tapiería continuó en uso tras la caída del imperio caracterizando muchas construcciones medievales. La misma representó una alternativa económica al siempre costoso y especializado trabajo de cantería vista.

En la Europa medieval, la arquitectura se destacó por el desarrollo del monasterio, una de las tipologías arquitectónicas más interesantes creadas durante la época. Existieron varios tipos de monasterios que pueden ser organizados en tres grandes grupos: (i) los de clausura que enmarcaban una vida eremítica de aislamiento total y absoluto; (ii) los localizados en las afueras de los poblados, un tanto alejados del mundanal ruido que representaba la vida urbana; y (iii) los urbanos, casi siempre pertenecientes a las órdenes mendicantes, como los franciscanos y dominicos. Esta última variante, el monaquismo urbano, donde el complejo religioso es parte integrante del núcleo urbano, fue la que prevaleció en la isla. De hecho, la primera iglesia construida en San Juan (después de la Catedral) fue la que sirvió al Convento de Santo Domingo (hoy Iglesia de San José).

Puerto Rico poseyó variados monasterios y conventos en su ciudad capital, conservándose aún algunos. Los conventos de Santo Domingo y de las monjas Carmelitas (hoy Hotel El Convento) exponen las ideas básicas de estos centros, en ambos casos, anejos a grandes y elegantes iglesias a las cuales podía acceder el público. Algunas edificaciones, como la del Seminario de San Ildefonso, podrían también ser catalogadas como pertenecientes a esta tipología arquitectónica. Este último edificio albergó seminaristas y también a estudiantes laicos por lo que poseía su propia capilla, así como un tradicional refectorio o comedor. La disposición espacial de estas edificaciones, en cuanto a su planta, impactó el desarrollo de otras tipologías arquitectónicas y sirvió de inspiración en el diseño de hospitales y asilos, todos interpretados como conventos de laicos, lugares donde se llevaba una vida recogida, casi monástica.

En casi todas estas edificaciones, el espacio principal y protagónico es el patio interior de escala monumental, enmarcado casi siempre por arcadas en sus cuatro costados y niveles. Por su protagonismo, elegancia, relación espacial con la entrada mediante el zaguán y su rol como fuente de iluminación y ventilación al interior del edificio, el tratamiento morfológico y estilístico de este espacio entronca con el claustro medieval y, por tanto, con la *domus* (casa urbana

unifamiliar romana). También guarda una íntima relación con el espacio renacentista italiano conocido como el *cortile*,<sup>13</sup> corazón de los elegantes *palazzi* (residencia unifamiliar urbana renacentista) característicos de dicho periodo.

#### LOS MEDIEVALISMOS URBANOS PUERTORRIQUEÑOS

Si bien es cierto que las primeras experiencias arquitectónicas europeas en nuestro suelo se inspiraron en conceptos medievales, no existía experiencia similar utilizable a la hora de planificar las primeras ciudades en lo que era el casi completamente virginal territorio de América. Tampoco se habían formulado, al momento de fundarse algunos de los nuevos centros urbanos, incluyendo San Juan del puerto Rico, las guías establecidas por las Leyes de Indias, que comenzaron a regir a partir del año 1573.<sup>14</sup> Europa, tras largos siglos de letargo y todavía experimentando el renacer de sus viejas ciudades, tuvo que hacer frente a la tarea de crear nuevos centros urbanos allende los mares.

El renacimiento de la urbe en Europa comenzó en las postrimerías del periodo románico, tras varios siglos de deterioro y abandono,

---

<sup>13</sup> Si bien es cierto que todo *cortile* es un patio interior, no todo patio interior es un *cortile*. Este espacio, que tiene como ancestros arquitectónicos el atrio de la *domus* (casa unifamiliar romana) y el atrio monacal, es parte de la secuencia espacial principal del edificio, definida por el portal de entrada, el zaguán y el *cortile*. Un patio interior, por su parte, no siempre será parte de esta organización de espacios.

<sup>14</sup> Resulta instructivo analizar las ciudades pioneras americanas, como lo sería Panamá La Vieja (fundada en el año 1519) y San Juan de Puerto Rico (fundada dos años más tarde), para entender la experimentación urbana que se llevó a cabo durante las primeras décadas de la Conquista, con anterioridad a las Leyes de Indias. Cada uno de estos poblados fue, hasta cierto punto, un ensayo. En Panamá La Vieja, la iglesia principal le daba la espalda al mar por lo que se encontraba a unos pocos metros de la orilla, situación poco aconsejable en términos de la defensa. Este centro embrionario fue abandonado a pesar de contar con un número elevado de iglesias y conventos construidos en mampostería debido a que el lugar no podía ser defendido con éxito del enemigo. En San Juan, la catedral fue colocada al tope de una empinada colina opuesta a la puerta de entrada principal de la ciudad lo que dificultó establecer la gran plaza pública frente a la edificación. Es por esta razón que en nuestra capital, a diferencia de otras ciudades de Hispanoamérica y de nuestros pueblos isleños, la más importante edificación religiosa da la espalda a la actual plaza principal. Fueron muchos los nuevos poblados que se establecieron en lugares inapropiados por lo que tuvieron que ser trasladados tiempo más tarde de su fundación a otras localizaciones. Nuestra primera capital Caparra, así como el pueblo de San Germán, lo evidencian en la isla. La Habana es otro ejemplo de un centro urbano mudado varias veces de lugar antes de encontrar su localización final.





consecuencia directa de la caída del imperio romano. Durante el gótico, se continuaron reforzando las estructuras sociales, como las cofradías y los gremios, que harían posible el renacer del centro urbano como foco primario de actividad humana. La ciudad, para la época del “descubrimiento” de la isla, era ya considerada escenario único para variadas edificaciones y también el lugar perfecto para el intercambio de todo tipo de servicios.<sup>15</sup> Europa encaró este florecer del concepto de la urbe de diversas maneras.

La primera modalidad la encarnó el centro que siempre existió (desde tiempos de la antigua Roma o, inclusive, desde mucho antes) y que pervivió (aún en forma endeble y famélica) tras la caída del imperio, como lo serían Barcelona, Londres, París y la misma Ciudad Eterna, Roma. Existía también un segundo tipo de ciudad: la que se desarrolló tras la caída de Roma a la vera de un centro o núcleo cultural, como el castillo de un señor feudal, una iglesia de relevancia, un accidente geográfico o social (la intersección de dos carreteras o caminos donde se llevaba a cabo un mercado en ciertos días), las principales rutas de peregrinación y las rutas comerciales marítimas. Matrit, conocida hoy día como Madrid, sería ejemplo de este prototipo. La tercera clasificación, que quizá sirvió de precedente para la isla, fue la bastida francesa.<sup>16</sup> Estos centros de defensa eran trazados a priori utilizando la cuadrícula y otras ideas exploradas por el antiguo *castra* o campamento romano. Las bastidas casi siempre poseían arreglos reticulares por lo que no se debe descartar la idea de que hayan servido de modelos a las nuevas ciudades que había que crear para un mundo (América) donde lo único conocido (al menos para los europeos) era lo mucho que se desconocía del medio ambiente inmediato.

A diferencia de la experiencia medieval europea, en Puerto Rico no existían ni restos de ciudades romanas sobre las cuales reconstruir el centro urbano. Tampoco se contaba con rutas de peregrina-

---

15 Françoise Choay en su *The Modern City: Planning in the 19th Century* (New York: George Braziller, 1969), define ciudad como el lugar donde tiene lugar el intercambio de todo tipo de servicios.

16 Una bastida es definida como una: “Torre de asalto sobre ruedas para acercarse a la muralla.” *Diccionario de la lengua española*, voz: “bastida.” En términos arquitectónicos y urbanos, la palabra también describe un poblado planificado y fortificado, caracterizado por el uso de la cuadrícula o el damero urbano.

naje, castillos de señores feudales y mucho menos con grandes mercados que sirvieran de embrión formativo de las nuevas ciudades.<sup>17</sup> Tampoco se contaba con gremios o cofradías cuya labor contribuía a sistematizar y organizar los servicios ofrecidos por la urbe.<sup>18</sup> La inspiración del trazado de nuestras urbes provino de inusitadas y todavía no del todo entendidas fuentes, formulando sus propias teorías urbanas.

A pesar de que la cuadrícula urbana o el plan de damero posee un largo historial que entronca con la antigua Grecia, en las ciudades hispanas en América este esquema sirvió para planificar los nuevos centros como mándalas sagradas, iconos y lugares ideales que representaban la intersección de las esferas religiosas, imperial y social. Podría adjudicarse que el referido de las mismas fueron las ideas expuestas durante el renacimiento temprano, casi de manera contemporánea con el “descubrimiento” de América, por teóricos de renombre (Leonbattista Alberti y Antonio Averlino) o en ejemplos de rehabilitación urbana (la ciudad de Pienza en Italia, intervenida por Bernardo Rossellino, durante la primera mitad del siglo XV).<sup>19</sup> Es posible que los principios y esquemas de las nuevas urbes americanas estuvieran influenciados por algunos de estos escritos o proyectos italianos renacentistas. Aseverarlo con certeza es tarea arriesgada ya que implicaría la diseminación de ideas teóricas generadas en Italia a velocidad relámpago por toda Europa en menos de medio siglo. Por otra parte, ¿se conocían en España los

---

17 En Puerto Rico, como en el resto de las localidades americanas, debieron existir múltiples rutas de comunicación y lugares de comercio nativos aunque, debido a su naturaleza, eran sin duda diferentes a los europeos. La posible excepción de esta realidad la brindó Tenochtitlán en México. La variedad y el tamaño de su mercado causó tal sorpresa entre los españoles que llegó a ser comparado con el mítico Bazar de Estambul.

18 Los gremios o cofradías organizaban en Europa, entre otras profesiones, la de la construcción. Por esta razón, se considera que ofrecieron un impulso impagable al renacer de la urbe logrando, entre muchas otras cosas, la edificación de las imponentes catedrales medievales.

19 Leonbattista Alberti probablemente terminó su *De Aedificatoria Libri Decem* (que dirime sobre la ciudad) durante la quinta década del siglo XV, aunque no fue hasta unos veinte y tantos años más tarde que el tratado fue publicado. Por su parte, Antonio Averlino, también conocido como Filarete, publicó su escrito sobre ciudades ideales, conocido como *Trattato di Architettura*, en el año 1451. Bernardo Rossellino intervino en la planificación del centro urbano de Corsignano, a petición del Papa Pío II Piccolomini. A partir de este momento, el poblado pasó a ser conocido como Pienza siendo considerado un ejemplo temprano del urbanismo renacentista.



ejemplos urbanos griegos que utilizaron el plan damero, cuya popularización se concede a Hipodamo de Mileto?<sup>20</sup> Desconocemos la contestación a ésta y otras interrogantes. Más cerca en tiempo, se encontraba la memoria de los campamentos romanos y las bastidas

<sup>20</sup> Aunque existe evidencia del uso de la cuadrícula en ciudades griegas (Smyrna y Megara) con anterioridad a sus intervenciones, Aristóteles (*Pol.* 2. 5) otorgó el crédito de la invención al griego Hipodamo (Hipódamo o Hipodamos) (c. 500 aC-?). Hipodamo intervino de esta manera – en menor o mayor grado – las ciudades de Mileto y Priene (Turquía), la ciudad de Thurii (Italia) c. 443 aC y el Pireo (ciudad puerto de Atenas), a mediados del siglo V aC. Los escritos históricos comentan sobre su *nemesis* en cuanto a la organización de lugares (centros urbanos). Simon Hornblower y Anthony Spawforth, *The Oxford Classical Dictionary* (Oxford: Oxford University Press, 2003), tercera edición, pág. 711.

francesas. De todas formas, es innegable que la cuadrícula regular fue reinventada por la península para esta época.

La nueva ciudad americana reflejó un alto grado de racionalidad en cuanto a filosofía urbana y también los tempranos ideales del nuevo orden socio-político. La cuadrícula regular, con sus geométricas manzanas (o bloques), donde se ubican los edificios rodeados de calles, ofreció el modelo perfecto de organización. Se separó de esta manera formal y estandarizada la circulación pedestre y vehicular del área construida. Roma había utilizado con éxito el modelo en el diseño de sus nuevas ciudades a lo largo y ancho de su vasto imperio y también en sus campamentos militares. La idea de la cuadrícula fue una de las más importantes transformaciones impuestas

a la casi virginal selva americana. Se organizó de esta manera la naturaleza ofreciendo un modelo de ciudad que encarnaba la huella de los nuevos habitantes.

Carece también de innovación, hasta cierto punto, el concepto de colocar plazas en las áreas centrales para anclar estas cuadrículas que, teóricamente, podían extenderse infinitamente. Con anterioridad, se utilizó el arreglo en el modelo romano, mediante la inserción del foro, el lugar de reunión determinado por el cruce de las dos vías más importantes de cada ciudad romana, el *cardo* y el *decumanus*.<sup>21</sup> La plaza pública o plaza de armas hispanoamericana que, en muchas ocasiones se transformó en plaza del recreo tras el centro urbano en que se encontraba crecer, fue el corazón político, religioso y social del nuevo entramado urbano. Las principales edificaciones, tales como la casa alcaldía e iglesia, así como las residencias de los ricos y poderosos, se agruparon a su alrededor hasta entrado el siglo XX.

El arreglo urbano de San Juan me recuerda el de Priene y Mileto, ciudades griegas intervenidas por Hipodamo. Todos estos centros están conformados por un perfil irregular, definido por el perímetro de sus muros de defensa y los accidentes geográficos que las rodean y por un patrón de calles más o menos regular que organiza el interior. El entorno físico del lugar (las lomas y los cuerpos de agua cercanos) modificó en los tres ejemplos la rigidez que caracteriza el plan damero.

Debido a lo regular de su organización algunos perciben la cuadrícula como representativa de un esquema democrático. Lo cierto es que en las ciudades hispanas de América la democratización no existía más que en el tamaño del bloque (en los casos que todos constaban de la misma área). Por necesidad y lógica todo lo que rodeaba el espacio principal que era la plaza pública poseía mayor legitimación cívica y social. En otras palabras, sería raro encontrar en pueblos de cierta relevancia estructuras pertenecientes a familias de escasos recursos en las áreas aledañas a la llamada plaza del

<sup>21</sup> El plan de Mileto proponía un ágora (mercado-plaza) central, aunque dicho complejo no estaba localizado en el cruce de las dos vías principales. En muchas ciudades romanas, las vías principales sí se cruzaban en la plaza principal o foro. En sus orígenes, las plazas hispanas en América y Puerto Rico, como el ágora griega y el foro romano, servían como espacios plurifuncionales. Con el tiempo, se fueron “especializando” en plazas de recreo o del pueblo, de armas y del mercado, entre otras.

pueblo.<sup>22</sup> En San Juan, el barrio conocido con el inculco nombre (Alejandro Tapia y Rivera *dixit*) de Culo Prieto, situado al norte de la ciudad y habitado principalmente por libertos, estaba localizado en un área apartada de la plaza principal de la ciudad, la Plaza de Armas. En muchos casos, según se alejaba la cuadrícula del centro urbano se deconstruía, reflejando la menor relevancia social que la época otorgaba a quienes habitaban “a las afueras” del pueblo o del área central. Al día de hoy, algunas edificaciones apartadas de la Plaza de Armas en el Viejo San Juan (hacia el este del centro) muestran ciertas irregularidades en cuanto a su trazado urbano. Ejemplo de éstas son los pequeños patios delanteros que todavía poseen algunos de los solares.

La nueva urbe que fue San Juan, posiblemente inspirada en ideas romanas y en las bastidas francesas, fue amurallada y defendida por una ciudadela (de hecho, podría considerarse que por dos: los castillos de San Felipe y San Cristóbal), un grupo de fortines y una hemorragia de bastiones que organizaban un sistema de fortificación de entronque medieval. La torre de defensa conocida como La Fuerza, antes mencionada, fue el primero y no único de los medievalismos arquitectónicos importados de Europa. El cinturón de defensa primaria, compuesto de “blancos almenares,”<sup>23</sup> anchos e inclinados muros y profundos fosos permitieron que Puerto Rico experimentase con algunos elementos arquitectónicos productos del sistema feudal, a pesar de que estos componentes fueron construidos tan tarde como el siglo XIX. Aunque el sistema incluyó modificaciones tecnológicas renacentistas, todos nuestros castillos de defensa son derivados de tipologías medievales. La ciudadela de San Juan, así como el Fortín de Miraflores en Vieques y otros fortines, como el de Arecibo, entroncan con la idea milenaria de una pequeña ciudad

<sup>22</sup> En Dorado, frente a la plaza del pueblo, se conserva la residencia de un pescador construida durante la última década del siglo XIX. Es uno de contados ejemplos de una estructura humilde situada en tan relevante localización. Los documentos históricos de dicho pueblo evidencian que la plaza era el ancla de todas las edificaciones oficiales. A estos fines, resulta interesante reseñar que el lugar de la carnicería, fue descrito como: “en la plaza” y no “frente a la plaza,” como comúnmente se haría hoy día. Arleen Pabón de Rocafort, *Dorado: Un estudio en contrastes* (Dorado, Puerto Rico: Municipio de Dorado, 1990).

<sup>23</sup> En una obvia referencia al San Juan del siglo XIX, José Gautier Benítez en su poema *A Puerto Rico (Ausencia)* describió: *Puerto Rico, Patria mía, la de los blancos almenares, la de los verdes palmares, la de la extensa bahía...*





CORTINA DEFENSIVA SUR, VIEJO SAN JUAN. (APC)

(de ahí el nombre de ciudadela) que servía como última línea de defensa y que existía dentro de la ciudad propiamente.

Posiblemente, el legado medieval más impactante ofrendado a San Juan fue la vida de ciudad marcada por el circuito de defensa, una existencia que puede ser descrita como introvertida y limitada físicamente (por los muros). Este tipo de personalidad urbana depende de la construcción mental de que existe un opuesto cultural encarnado en la relación ciudad-campo. Por estar localizada en una isleta, San Juan reforzó la idea de una relación de opuestos entre el área intramuros y extramuros, inmortalizada en nuestro “ir a la isla” cuando se viaja del área metropolitana de San Juan (indistintamen-

te de localización en cuanto a isleta o isla) a algún pueblo de la isla. Así se marcó para siempre la personalidad arquitectónica y urbana de la ciudad capital y quizá del colectivo que forjó y continúa forjando la cultura puertorriqueña.

Si bien es cierto que cada estilo arquitectónico es fiel reflejo de unas vivencias y una manera de interpretar el universo, la arquitectura medieval presenta un ejemplo paradigmático de la íntima interacción que existe entre la cultura y las formas arquitectónicas. La ciudad medieval de San Juan de Puerto Rico fue planificada para ser la ciudad del señor feudal que era el rey español, amurallada en su totalidad mediante una especie de cinturón de castidad de piedra.<sup>24</sup> El mismo marcaba, de manera definitiva y clara, los opuestos culturales de urbe y suburbio, en el sentido utilizado por los romanos, o sea, la ciudad como fuente de vida que genera cultura (incluyendo conceptos tales como el de “ciudadano”) y el suburbio como un lugar sin ningún tipo de construcción relevante, un vacío cultural habitado tan solo por los muertos.<sup>25</sup>

La no-ciudad era temible ya que era interpretada como un lugar donde primaba la ausencia de civilización. En San Juan, como en casi todas las ciudades hispanas de América, se forjó con claridad meridiana esta relación binaria de opuestos culturales. Durante los primeros siglos de existencia de nuestra ciudad capital, al oeste del muro anejo a la Puerta de Tierra se encontraba la civilización, mientras que al este del mismo tan solo el “salvajismo” de una tierra casi inhabitada. Como en tiempos de la antigua Grecia y Roma, los denominados “bárbaros” (los nativos o los europeos que atacaban la plaza de San Juan) habitaban fuera del recinto urbano.

La vocación medievalista de la isla se evidencia en el uso de almenas, torreones, torres, arcos semicirculares, escaleras de piedra circulares

<sup>24</sup> Esta idea quedaba reforzada por la relación existente entre la casa-torre de la familia Ponce de León y la primera localización propuesta para la ciudad, alrededor de la hoy Plaza de la Catedral. Como se mencionara, la residencia, construida en lo alto de una colina, dominaba la ciudad de la misma manera que se aprecia en muchos feudos europeos.

<sup>25</sup> En época romana, a la salida de la ciudad, en la *suburbia*, se apostaban los panteones y sepulcros, y también las entradas a los cementerios subterráneos como las catacumbas. Esta tradición se siguió fielmente en la isla a partir del siglo XIX dado el caso que casi todos los cementerios, incluyendo el Cementerio de Santa María Magdalena de Pazzi de San Juan, se localizaron en el área de extramuros.



(comúnmente conocidas como escaleras “de espiral” o “de caracol”) y otros elementos estilísticos que continuaron sirviendo como importantes fuentes de inspiración arquitectónica hasta entrado el siglo XX. Durante el pasado siglo, se construyeron decenas de casas de urbanización en el estilo conocido como castillismo.<sup>26</sup> El mismo utilizó torreones almenas y, en una que otra ocasión, garitas que pretendían emular arqueológicamente el pasado evocando el carácter de fortaleza medieval, trasponiendo así el romance asociado con aquellos tiempos al diseño de las residencias privadas. Las múltiples residencias con almenas que se apostan a lo largo de la calle Trigo en Miramar son ejemplos de esta obsesión con todo lo medieval, llevada a escala urbana. Otro medievalismo muy gustado en Puerto Rico durante el siglo XX fue el uso de la piedra vista en un intento de ofrecer un aire de rusticidad y mayor drama a la pared y edificio que ésta adorna. Hasta entrada la década de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, la rusticación fue un medievalismo muy utilizado para ambientar el exterior de edificios, incluyendo las fachadas de algunas de las casas de nuestras primeras urbanizaciones.

El periodo medieval es dividido por los historiadores del arte y de la arquitectura en varios otros, cada uno caracterizado por una personalidad estilística propia. Entre los principales se encuentran el románico y gótico. Mientras el estilo románico se distinguió por el uso del arco de medio punto y las bóvedas de medio cañón, el gótico utilizó arcos apuntados y bóvedas de nervadura (también conocidas como bóvedas nervadas) para crear sus imponentes estructuras. El primero pretendió replicar en piedra algunas de las características de la arquitectura romana mientras que la expresión estilística del segundo fue motivada por una teoría de espiritualidad absoluta.

Una vez trasladada la capital a la isleta de San Juan en el año 1521, las dos iglesias principales y primeras en construirse, la del Convento de Santo Domingo y la Catedral, comenzaron a erigirse en el

---

<sup>26</sup> El *Diccionario de la lengua española* no alista la palabra castillismo utilizada por los historiadores de la arquitectura en España para describir lo que en inglés se conoce como el estilo *castellated*, aunque sí los otros vocablos asociados al estilo: *acastillado* (adjetivo: “de forma de castillo”) y *encastillado* (adjetivo: “altivo y soberbio”). *Diccionario de la lengua española*, voces: “acastillado” y “encastillado.” El *Diccionario Advanced English Spanish/Español Inglés VOX*, por su parte, alista como traducción de la palabra *castellated* el vocablo *encastillado*. *Diccionario Advanced English Spanish/Español Inglés* (Madrid: VOX), voz: “*castellated*.”

estilo gótico. A partir de este momento, la isla desarrolló una gran admiración por este medievalismo, evidenciándose el uso de las expresiones arquitectónicas de extracción gótica en nuestro suelo hasta entrada la segunda mitad del pasado siglo. Por el impacto que esta inspiración tuvo, es menester llevar a cabo su interpretación y también el análisis de su historia, desarrollo y características principales de manera individualizada, mediante un capítulo dedicado en exclusiva al mismo. De esta manera, se entenderá su varias veces centenario pervivir en nuestra conciencia colectiva de pueblo.

# El gótico

**D**esprestigiado por algunos – como el italiano Giorgio Vasari, quien comentó algo parecido a: “¡Malhaya sea quien se inventó el estilo gótico!” – aunque amado por muchos más, el gótico recibió su nombre de manera peyorativa, como tantos otros estilos. Al aparentemente apartarse de los tradicionales cánones clásicos, durante el renacimiento se le describió como un estilo “bárbaro,” más afín con las expresiones de las tribus de los godos que aún merodeaban por Europa que con las clásicas, supuestamente destruidas por dichos grupos. Se cree que de la palabra “godo” se pasó a “gótico” para describir un estilo radicalmente diferente a los generados durante la antigüedad clásica.

El estilo se gestó en la Francia medieval con el principal propósito de adorar a Dios mediante la representación tridimensional en la tierra de la Jerusalén eterna. Inglaterra lo consideró su estilo favorito por siglos, a pesar de que uno de sus insignes arquitectos,

Sir Christopher Wren, describió despectivamente el efecto de los característicos arbotantes como un “cacareo” arquitectónico. Para Wren, el estilo era desdeñable ya que alejaba a la arquitectura de la juzgada correcta e impoluta tradición clásica considerada por el arquitecto y muchos de sus contemporáneos como la única correcta por su racionalidad y legitimación histórica. A pesar de esta opinión, desde el londinense Palacio de Westminster, con su torre campanario del Big Ben, hasta el diseño de la paradigmática y muy admirada cabina telefónica (diseños neogóticos), son muchos los artefactos arquitectónicos británicos que entroncan estilísticamente con las ideas góticas.<sup>1</sup>

Aunque se establece con certeza la fecha y el lugar del nacimiento del estilo – durante la primera mitad del siglo XII en la iglesia de la Abadía de San Denis, localizada en las cercanías de París siendo el abad Suger<sup>2</sup> su creador teórico – resulta más complejo establecer, de manera definitiva, su duración, ya que la misma varía de país en país y también en la misma Francia. Vale la pena recordar que cada centro europeo se apropió de las ideas góticas a su aire, poco a poco, por lo que la fecha de nacimiento del estilo en España es diferente a la italiana o a la británica. Se podría utilizar como fecha de su muerte, al menos en Italia, las primeras décadas del siglo XV (en otras palabras, a comienzos del renacimiento), recordando que en el Reino Unido, España y también en Puerto Rico, existen expresiones góticas genuinas más tardías. De hecho, cuando la isla comenzó la construcción de las iglesias de San José y la Catedral de San Juan y las bóvedas góticas de nervadura en piedra que adornan ambos templos, allá para el siglo XVI, ya Italia había abandonado definitivamente el estilo (que nunca aceptó del todo) y se encontraba enfrascada en el periodo conocido como el alto renacimiento.

La arquitectura eclesiástica europea perteneciente al estilo gótico se distingue por la presencia de una serie de elementos característicos

<sup>1</sup> El gusto anglosajón por el estilo y sus variantes se evidencia también en los Estados Unidos donde, al día de hoy, decenas de edificaciones universitarias son diseñadas en el llamado *Collegiate Gothic*.

<sup>2</sup> Mediante su escrito *Liber de rebus in administratione sua gestis* y su edición suplementaria *Libellus de consecratione ecclesiae S Dionysii*, el abad Suger explicó que pretendía hacer de la iglesia un artefacto que encarnara, mediante su arquitectura, la gloria divina. El edificio, por lo tanto, debía representar la mítica ciudad celestial. A estos fines, las proporciones matemáticas y la luz se convirtieron en las guías filosóficas del diseño de la impresionante abadía.



BÓVEDA CUATRIPARTITA, CATEDRAL DE SAN JUAN, PUERTO RICO. (APC)

como: (i) el *chêvet*, también conocido como la cabecera o el testero del templo, compuesto por el altar, la girola y las capillas radiales; (ii) los arcos apuntados u ojivales; (iii) la bóveda de nervadura (formada por los nervios, su piedra clave y la piel de mampostería que los une); (iv) los contrafuertes exentos en el exterior; (v) y los arbotantes. Aunque existen diversas tendencias dentro del estilo, los puristas establecen que un edificio no es propiamente del todo gótico si no cuenta con estos elementos. Los últimos cuatro, en unión a la piel de mampostería vista que da forma y conforma cada bóveda, crean un entramado estructural que permite la construcción de grandes luces y espectaculares alturas.

En teoría, el peso de la bóveda – que incluye la nervadura y la piel de piedra entre éstas y que es organizada mediante crujías<sup>3</sup> que, por lo general, están techadas con bóvedas cuatrimpartitas – es cargado por los arbotantes hasta los contrafuertes, permitiendo así que las paredes laterales queden libres de un rol estructural. De esta suerte, las mismas se transforman exclusivamente en mamparas que enmarcan los grandes ventanales o vidrieras, compuestos de cristal con ribetes de plomo, íconos paradigmáticos del estilo. Aunque hoy día los interiores pueden parecernos un tanto sombríos, la cantidad de luz que penetra por las vidrieras los transforma (particularmente, al ser comparados con los interiores románicos que le precedieron), gracias a los colores que se reflejan en las paredes. Muchos arguyen que ésta es la principal meta del estilo: permitir que la luz solar, símbolo de la luz divina, bañe las formas arquitectónicas y los espacios internos. De esta manera, la atmósfera del edificio se espesa a la vez que se difumina en un arco iris de colores que baila al ritmo del movimiento solar. La luz es interpretada como evidencia tangible de la divinidad por lo que se convierte en el elemento protagónico del estilo.<sup>4</sup> Los altos vitrales que permiten su paso al interior son

<sup>3</sup> La bóveda gótica es organizada mediante crujías, secciones modulares que incluyen el espacio comprendido entre los elementos de carga vertical que sostienen cada sección de la bóveda. En su expresión más sencilla, una crujía es definida como: el “espacio comprendido entre dos muros de carga.” Buenaventura Bassegoda i Musté, *Nuevo Glosario Diccionario Políglota de la Arquitectura* (Barcelona: Editores Técnicos Asociados SA, 1976), voz: “crujía.”

<sup>4</sup> La luz y el impacto que ésta tiene sobre un espacio arquitectónico ha sido considerada, desde tiempo inmemorial, un “signo” de la presencia divina. Se conoce, por ejemplo, que los griegos disertaron sobre el tema con anterioridad al uso de esta simbología por la iglesia cristiana. El abad Suger, conocedor de esta asociación histórica,

enmarcados por tracerías caladas de piedra que asemejan encajes maravillosos que acentúan las viñetas coloreadas con temas inspirados en la vida de las deidades y los santos.

Las portadas góticas, con sus esculpidos portales descritos tradicionalmente como biblias de los pobres por su énfasis en el relato de la salvación espiritual, son característicamente abocinadas. Al igual que en la arquitectura románica, son compuestos de un sinnúmero de arquivoltas y estatuas en las jambas que describen el mensaje espiritual que deberá “leer” el visitante como advertencia sobre esta vida y la del más allá. “Esto es lo que tienes que hacer si deseas salvarte,” parecen declamar muchas de éstas. Durante los periodos románico y gótico el creyente sabía exactamente a qué atenerse, espiritualmente hablando, mediante el estudio de estas formas escultóricas externas. Se aprendía rápidamente que la “salvación” eterna, el escape final de todas las tragedias humanas, se encontraba en el interior del cofre arquitectónico llamado iglesia.

El gótico, como estilo, atrajo a un público deseoso de experimentar una arquitectura que condensa, mediante la altura de sus interiores y los efectos caleidoscópicos de la luz que entra a raudales por las vidrieras de colores, la espiritualidad del acto humano de comunicarse con la divinidad. Cada templo era un símbolo de la ciudad divina que era el Paraíso, al cual todos deseaban acceder, por lo se puede interpretar que el gótico ofreció corporeidad al deseo cristiano de “llegar al cielo.” Por su poderosa semántica, al ser asociado a tan contundente meta, en la isla se convirtió en una manera favorita de expresarse, arquitectónicamente hablando, hasta entrada la segunda mitad del pasado siglo.

El estilo, como inventado en Francia, requiere precisión técnica, cabal entendimiento de la estructura, y sobre todo un completo dominio de la construcción en mampostería vista. La procesión de las crujías de la bóveda de nervadura (durante la etapa álgida del periodo gótico eran usualmente divididas por los nervios de piedra en cuatro segmentos, de ahí su nombre de bóveda cuatrimpartita) crea un juego abstracto y dramático que unifica cada columna a otra mediante el “salto” o “vuelo” literal de los nervios desde su

decidió incorporar los grandes ventanales a su diseño y así permitir el paso de raudales de luz al interior.



punto de apoyo sobre el elemento estructural vertical (los pilares compuestos)<sup>5</sup> a la piedra clave localizada en el centro de cada crujía.

En su expresión estructural primaria, cada crujía y su bóveda cuatripartita cuenta con cuatro secciones curvas o paños que son divididas por los nervios que diagonalmente la cruzan. Estos elementos formados por bloques de piedra de compleja sección se encuentran en forma de “X” en el centro de la crujía en una pieza especial conocida como la piedra clave. Se cree que, una vez montado el andamiaje, se construían los nervios y la piel de la bóveda, comenzando en las áreas de los arranques, cercanas a los soportes verticales (los pilares compuestos), hasta llegar a la piedra clave, el punto más alto de cada crujía. Ésta, que en ocasiones pesa varias toneladas, era el último bloque de piedra en ser colocado, anclando en su lugar todos los elementos estructurales y también la piel de la crujía.

Era común en Europa que los sillares, las piezas o bloques de piedra que componen tanto los nervios como la piel, así como todos los elementos estructurales, fueran colocados, para todos los propósitos prácticos, a hueso.<sup>6</sup> Sobre el rosario de crujías abovedadas, era corriente – al menos en la versión francesa, británica y alemana – construir una techumbre de madera de gran inclinación cubierta, a su vez, por tejas de piedra pizarra, plomo o algún otro material que protegiera la bóveda y el interior del edificio de los elementos atmosféricos como la lluvia y la nieve. La mayoría de los ejemplos españoles e italianos no se hicieron eco de esta tradición, por lo que es posible deducir que, de haberse llegado a terminar las sanjuaneras iglesias de San José y la Catedral siguiendo las características establecidas por el estilo gótico, tampoco hubiesen tenido la tradicional (en el resto de Europa) cubierta de madera.

Por algún tiempo se pensó que los nervios sostenían la piel de piedra

---

<sup>5</sup> La palabra “pilar” se define como: “elemento de sustentación exento, de sección rectangular” mientras que el término “columna” es descrito como: “apoyo sensiblemente cilíndrico, de mucha mayor altura que diámetro, compuesto de basa, fuste y capitel.” Buenaventura Bassegoda i Musté, *Nuevo Glosario Diccionario Políglota de la Arquitectura*, voces: “columna” y “pilar.”

<sup>6</sup> El término mampostería a hueso describe una construcción donde los bloques de piedra o sillares son colocados unos encima de los otros con tan solo la fuerza de la gravedad manteniéndolos en su lugar. En este tipo de construcción no se coloca ningún tipo de pegamento (en inglés, *binder*) o argamasa entre los sillares.

de la bóveda. Este pensamiento facilitaba la interpretación del conjunto como ejemplo armonioso de racionalismo constructivo.<sup>7</sup> De esta forma, se vislumbraba que las enormes fuerzas estructurales de la piel de la bóveda eran soportadas en exclusividad por los nervios. Entendida de esta manera, la piel tan solo servía como elemento de encerramiento, una especie de *curtain wall*<sup>8</sup> curva que actuaba no como una pared, como es característico a partir del siglo XIX, y sí de techo o piel de encerramiento. Con el tiempo y los estudios especializados se ha entendido que los nervios góticos no sostienen en exclusividad a la piel ya que la bóveda de nervadura cuatripartita actúa como una unidad estructural de conjunto. Los nervios sí permiten aligerar (en términos de peso) algunas de las áreas de la crujía. Sin embargo, ambos juntos – al alimón – crean la bóveda de ojivas, canalizando las fuerzas resultantes hasta los arbotantes y, de ahí, a los contrafuertes. En otras palabras, tanto la piel como los nervios actúan solidariamente. No se puede prescindir del uno o del otro.

El arbotante<sup>9</sup> (arco de transición del apoyo vertical al contrafuerte exento) y su novedoso uso es considerado la aportación principal del estilo gótico. Este elemento salva el vano entre el punto de arranque de la bóveda (por el exterior) y el contrafuerte, “volando” (es por esta razón que en inglés se le conoce como *flying buttress*) de manera dramática y liberando la pared lateral de ejercer un rol protagónico estructural. Este elemento descarga los empujes laterales creados por el peso de la bóveda en los contrafuertes. (Cuando existe una techumbre de madera sobre la bóveda, los arbotantes también conducen los esfuerzos estructurales generados por este elemento a los contrafuertes. En estos casos, se necesitarán dos arbotantes.<sup>10</sup>)

---

<sup>7</sup> El principal exponente de la teoría “racionalista” con relación al estilo gótico fue el arquitecto y teórico francés Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Defendió esta interpretación en sus publicaciones, particularmente en el *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture* y *Entretiens sur l'architecture*.

<sup>8</sup> *Curtain wall* es el término en inglés que describe una pared que carga tan solo su propio peso, sirviendo exclusivamente como un elemento de encerramiento y no como uno estructural.

<sup>9</sup> Un arbotante es definido como: “estribo de contrarresto de empujes, integrado por el arco botarete y el botarel.” Buenaventura Bassegoda i Musté, *Nuevo Glosario Diccionario Políglota de la Arquitectura*, voz: “arbotante.”

<sup>10</sup> En Francia, el gótico maduro, en ocasiones utiliza dos arbotantes unidos por arcadas, que aparentan ser un solo uno. El superior será siempre el elemento estructural

Otra función llevada a cabo por el arbotante es proveer un camino para el descenso de las aguas del techo, a manera de desagüe. En algunas edificaciones estos elementos terminan en cabezas de monstruos, bestias y demonios llamadas gárgolas. La unión entre el arbotante y el contrafuerte es rematada por el pináculo que corona el segundo elemento proveyendo peso adicional para contrarrestar las fuerzas que descarga el arbotante y evitar su desestabilización. A su vez, el pináculo contribuye a acentuar la verticalidad del contrafuerte.

El arco apuntado u ojival<sup>11</sup> es el elemento más familiar del estilo gótico y aparece en las bóvedas, las arcadas interiores, los portales, y en las aberturas tales como las puertas y ventanas. El mismo presenta múltiples ventajas estructurales sobre él hasta el momento tradicional arco de medio punto. Aunque su forma ofendió a algunos, incluyendo el antes mencionado Vasari – quien, como quizá era de esperar, prefería el cadencioso ritmo del arco semicircular romano – el arco apuntado puede ser utilizado para cubrir espacios de variadas formas proveyendo mayor drama por su movimiento ascendente y dinamismo vertical. El arco ojival también brinda mayor flexibilidad estructural y proporcional al diseñador. Es precisamente esta libertad la que alejó el estilo de lo que algunos consideraban la arquitectura “propia” y “correcta” de la antigüedad clásica (representada de manera paradigmática por el romano arco semicircular). Sin ánimo de justificar la opinión de Vasari, la naturaleza perfilada del arco apuntado crea un efecto de verticalidad y también un movimiento ascensional que contradice la idea tradicional clásica de brindar énfasis a la línea horizontal de una composición arquitectónica. Siendo ésta la línea paralela al suelo, los principios clasicistas ordenan al diseñador priorizar la misma.

Un arco apuntado gótico está compuesto por dovelas o bloques en forma de cuña que se generan gracias a dos vértices. La última de

---

que transmite los esfuerzos del gran techo de madera a los contrafuertes mientras que el inferior resiste los empujes de la bóveda.

11 Un arco apuntado u ojival es aquel que es: “construido por dos arcos de círculos tangentes a los arranques y que se cortan en ángulo agudo en la clave.” Su configuración reducirá los esfuerzos estructurales laterales mientras más se aproxime al perfil de una catenaria. Buenaventura Bassegoda i Musté, *Nuevo Glosario Diccionario Políglota de la Arquitectura*, voz: “arco apuntado.” Tan importante es el arco apuntado al estilo, conceptualmente hablando, que en el Reino Unido el gótico es también conocido como el *pointed style*, derivado del nombre en inglés para este tipo de arco (*pointed arch*).

estas dovelas, la más alta de todas, se conoce como la piedra clave. Como en la bóveda nervada y en el arco semicircular, la piedra clave es el último sillar en ser colocado en su sitio. Los nervios que componen la nervadura y la “piel” están contruidos de múltiples sillares de piedra poseedores de complejos perfiles. En estos elementos, como es el caso de las bóvedas, todos los bloques de piedra se sostienen principalmente gracias a la fuerza de gravedad. Se trata, para todos los efectos prácticos, de construcción o mampostería a hueso.

Los historiadores de la arquitectura establecen que el gótico se puede subdividir en una serie de fases, desde la más temprana (gótico temprano) hasta sus más avanzadas (en tiempo) expresiones (gótico perpendicular, florido o decorado y flamígero).<sup>12</sup> Cada país europeo posee su propio catálogo de expresiones góticas. El llamado gótico maduro de Francia, por ejemplo, nos ofreció algunas de las edificaciones más conocidas y admiradas por su drama arquitectónico y belleza. Entre éstas se destacan las iglesias a Nuestra Señora (Notre Dame) en Chartres, Reims y Amiens, todas dedicadas a la Madre de Cristo.

Con relación al estilo gótico y su impacto en suelo peninsular se debe recordar que España, como unidad geopolítica y cultural, no era aún una realidad por aquellas fechas. Sin embargo, no por iniciar su camino en este estilo tardíamente (si comparada con Francia) se debe pensar que la arquitectura española no se destacó en dicha expresión. Cataluña posee ejemplos de gran creatividad y belleza (las iglesias de Santa María del Mar en Barcelona y la Catedral de la misma ciudad, la iglesia del Monasterio de Poblet, entre otros), gestando una especial interpretación, conocida como el gótico catalán. Otros importantes ejemplos del estilo dispersos por el resto de la península son los pertenecientes al llamado gótico isabelino que toma su nombre de la reina Isabel La Católica.<sup>13</sup>

---

12 En Francia, se subdivide el periodo gótico de la siguiente manera: gótico temprano, gótico maduro, gótico *rayonnant* y gótico tardío (también conocido como gótico *flamboyant*). En el Reino Unido, por su parte, el estilo se divide tradicionalmente en: *Early English* (c 1180–1275), *Decorated* (c 1275–1380) y *Perpendicular* (c 1380–1520). En España, la subdivisión lee como sigue: gótico temprano (siglo XII), gótico maduro (siglo XIII), gótico mudéjar (siglos XIII al XV), gótico levantino (siglo XIV) y gótico isabelino (siglo XV).

13 Los historiadores de la arquitectura española establecen que las expresiones gótico isabelinas también pueden poseer elementos renacentistas por lo que el estilo debe ser considerado uno de transición. Sus dos ejemplos principales son la Iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo y la Capilla Real en Granada. Fernando Chueca Goitia, *Historia de*





PROYECTO DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN A LA BÓVEDA GÓTICA  
DE LA IGLESIA SAN JOSÉ, VIEJO SAN JUAN, PUERTO RICO. (AR)



Puerto Rico comenzó a construir sus dos primeras iglesias cristianas (la del Convento de Santo Domingo [hoy Iglesia de San José] y la Catedral de San Juan, ambas en la hoy zona histórica de San Juan) utilizando una semántica perteneciente a las últimas fases del estilo gótico. Es conocido que la sanjuanera iglesia conventual fue comenzada durante la tercera década del siglo XVI (aunque terminada mucho más tarde) evidenciando las ideas góticas de moda en la península durante la primera fase de su construcción. Lo mismo sucedió con la Catedral que, para el 1567, contaba con áreas cuyo diseño conforma criterios góticos.<sup>14</sup>

Casi ciento veinte años más tarde, la nueva propuesta para la Catedral presentaba un diseño gótico con una planta de tipo *Hallenkirche*<sup>15</sup> que emulaba la organización favorita de las iglesias góticas peninsulares. Décadas más tarde, esta idea de una planta de tipo sala fue abandonada en nuestros dos ejemplos sanjuaneros a favor de una más tradicional con naves laterales más bajas en cuanto a su altura que la central. Otra idea desechada fue la de terminar de techar los templos en cuestión en su totalidad mediante bóvedas de piedra nervadas góticas, prefiriéndose bóvedas de medio cañón de inspiración palladiana.

En la Iglesia de San José podemos observar como las bóvedas de crucería estrellada y terceletes coronan el ábside, el crucero y dos crujías, una a cada lado de este último espacio.<sup>16</sup> Este tipo de bóveda responde a las últimas fechas de desarrollo del gótico, cuando la nervadura de cada crujía se fragmentó hasta crear los interesantes y decorativos aunque no siempre estructurales patrones. Las mismas caracterizan al-

---

la *Arquitectura Occidental VII El Barroco en España* (Madrid: Ediciones Dossat, 2000).

<sup>14</sup> En un plano fechado para el 1684, las áreas góticas son descritas como la sacristía, la sala capitular y el estudio. María de los Ángeles Castro, *Arquitectura en San Juan (siglo XIX)* (San Juan de Puerto Rico: Editorial Universidad, 1980), pág. 33.

<sup>15</sup> En el estilo de planta de sala o *Hallenkirche* todas las naves de la iglesia poseen una misma altura. El modelo fue uno favorito de los arquitectos góticos alemanes, aunque cabe recordar que el arquitecto italiano Roberto Rossellino lo utilizó para la iglesia-catedral de Pienza en Italia, durante el siglo XV.

<sup>16</sup> La bóveda estrellada es definida como: “una bóveda de crucería con arcos ojivos, cadenas y terceletes,” mientras que un tercelete se explica cómo: “el [arco] que en las bóvedas por arista sube por un lado hasta la mitad del arco diagonal.” Buenaventura Bassegoda i Musté, *Nuevo Glosario Diccionario Políglota de la Arquitectura*, voces: “bóveda estrellada” y “tercelete.”

gunas de las edificaciones pertenecientes al gótico isabelino en España y al gótico florido o flamígero en el resto del continente.

En los espacios catedralicios, por su parte, se puede observar una expresión gótica que aparenta ser más temprana que la presente en la iglesia de San José. Las bóvedas góticas presentes en los espacios anejos a la Catedral son cuatupartitas sin ningún tipo de diseño estrellado como el que se programó para la nave principal durante el siglo XVII o el presente en la Iglesia de San José. Un estudio cuidadoso de las mismas evidencia la liberalidad de su construcción, tanto en términos de la adaptación geométrica al espacio (las crujías no fueron regularizadas por lo que la “X” formada por los nervios no cruza el espacio exactamente en el centro como es característico e imperativo, desde el punto de vista estructural) como en su construcción (se observan irregularidades en cuanto a la geometría de la cantería). Se debe recordar que, a diferencia de la mayoría de los ejemplos europeos, las bóvedas catedralicias fueron diseñadas y construidas para ser encaladas o recubiertas. De esta forma, se disimulaban algunas de las irregularidades antes mencionadas.

Cuando se analiza en detalle la construcción de las bóvedas góticas sanjuaneras, cosa que puede hacerse gracias a que unas décadas atrás fueron despojadas de su cubierta,<sup>17</sup> es fácil observar el trabajo de mampostería y la liberalidad como este fue realizado. La regularización no existe, por lo que se pueden apreciar sillares de todo tipo, tamaños y formas. Por otra parte, las luces cubiertas por las mismas son tímidas, si comparadas con las dramáticas distancias europeas. Una de las varias limitaciones constructivas encontradas en la isla para aquella época debió ser la falta de masones y obreros diestros quienes pudiesen llevar a feliz consecuencia edificaciones de mampostería vista. Al comparar nuestras bóvedas góticas con las europeas, se puede entender que en las nativas la ingenuidad constructiva campea por su respeto evidenciando, hasta cierto punto, limitaciones en cuanto al conocimiento técnico-constructivo de quienes las diseñaron. A esta liberalidad estructural se añade la falta de material local

---

<sup>17</sup> En Puerto Rico, durante el pasado siglo, se removieron estas cubiertas en un intento de mostrar la mampostería original del muro. En la isla, donde el material utilizado fue un tipo de piedra caliza muy suave y porosa, este desollar de la cubierta que protegió el trabajo de mampostería por siglos ha tenido un impacto adverso irreversible sobre la integridad de los materiales constructivos y también en la apreciación de los espacios.



apropiado. La piedra caliza utilizada, a pesar de tener un hermoso color, comparable al de la llamada piedra caliza Portland, es porosa y blanda. Esta es otra posible razón por la que todas las superficies fueron encaladas originalmente.<sup>18</sup> Este tipo de cubierta no tan solo ocultaba las posibles faltas constructivas sino que también protegía el relativamente frágil material de construcción.

A pesar de las libertades que se evidencian en el diseño y la construcción de los ejemplos nativos, los espacios catedralicios no están exentos de belleza, particularmente si los imaginamos con sus superficies revestidas con su encalado original. Es precisamente en esta inocencia constructiva en la cual radica en gran medida la relevancia histórica, arquitectónica y cultural de estos dos edificios. Todavía recuerdo como ciertas áreas de la Iglesia de San José ostentaban encalado pintado imitando sillería isodómica. El efecto, aunque sumamente *naif*, brindaba la sensación de que el edificio estaba construido mediante hiladas de grandes bloques de piedra.<sup>19</sup>

Si observamos los ejemplos góticos isleños podemos notar que sus diseñadores evitaron correr grandes riesgos en términos de la luz entre los apoyos y las alturas de las bóvedas nervadas. Esta cautela hizo posible que, cuando el estilo gótico tocó a su fin, fue relativamente fácil adaptar ambos interiores a las nuevas corrientes estilísticas. El estilo arquitectónico es condicionado por el gusto de la época que, como las modas, cambia con el paso del tiempo. Sabido es que tomaba décadas y, en ocasiones, siglos construir muchas edificaciones religiosas. Cuando se iniciaron las últimas y más impor-

---

<sup>18</sup> Analizando el material presente en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando resulta interesante conocer que, hasta entrado el siglo XIX, la Sección de Arquitectura consideraba que las edificaciones de “empaque” (como lo serían las iglesias) debían ser construidas en mampostería vista. “[E]sta sillería [la del portal de entrada del cementerio de La Habana] se proyecta cubrir de mortero de cal y arena, como se hace en las casas particulares... Este defecto puede soportarse en edificios comunes por un espíritu de economía, pero no tratándose de una construcción de carácter monumental.” Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 35-26/1, “Cuba,” “Polémica sobre concurso del Nuevo Cementerio de la Habana,” Sin fecha; Signatura: 42-4/2, “Cuba,” “Proyecto de Exposiciones formado por Don José López Alegría, dibujante de la Inspección de obras públicas, de la isla de Cuba,” 7 de febrero de 1863 y Signatura: 35-26/1 “Polémica sobre concurso del Nuevo Cementerio de La Habana,” Carta del arquitecto Pedro Tomé.

<sup>19</sup> Desconozco la fecha en que se le brindó al edificio este tratamiento, aunque ya era considerado histórico para la sexta década del pasado siglo.

tantes etapas de construcción que habrían de generar las bóvedas para las naves de ambos templos ya el estilo gótico era considerado uno pasado de moda en España y Europa. Por esta razón fue abandonado para dar paso a las nuevas ideas estilísticas renacentistas y barrocas que entroncaban con la tradición clasicista.

Aunque abandonado como estilo arquitectónico, tanto en Europa como en la isla, el gótico no fue olvidado del todo. Durante el siglo XVIII, se convirtió en unos de los primeros modos románticos en servir de inspiración a los diseñadores que buscaban alternativas estéticas a la arquitectura barroca y rococó. El *Gothick* y, más tarde, el neogótico (durante los siglos XIX y XX) se inspiraron en el pasado gótico europeo, haciendo alarde de la profunda y compleja simbología asociada con el estilo. Este interés tuvo tal impacto que, inclusive, generó otros estilos arquitectónicos, como el gótico victoriano. Resulta curioso, para una isla que nunca conoció un florecimiento definitivo del estilo gótico, la pervivencia de las ideas encarnadas por la semántica. El neogótico, como se analiza en el capítulo dedicado a los *revivals* arquitectónicos, demostró un arraigo importante en nuestro suelo, haciendo acto de presencia, tanto en la arquitectura pública como en la privada, hasta entrada la segunda mitad del pasado siglo.

# Lo clásico, lo clasicista y el renacimiento

El periodo que gestó el estilo conocido como el renacimiento tuvo como guía y motivación principal el abandono de las formas góticas en ánimo de experimentar un renacer, conocido en italiano como *rinascità*, a la antigüedad clásica. El mismo se compone de otros tantos “estilos” y, como quizá era de esperar, nació en la Italia del siglo XV, específicamente en la ciudad de Florencia. Los primeros arquitectos que forjaron la visión filosófica renacentista estaban motivados por un interés especial en la arquitectura del pasado romano que juzgaban como una más afín a los intereses humanistas de la época. El pasado clásico, cristalizado en la monumental arquitectura imperial romana reflejo, a su vez, de patrones antiquísimos de entronque griego, evidenciaba la manera correcta de interpretar la arquitectura.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Si bien es cierto que la época no contaba con conocimientos detallados sobre las edificaciones griegas, la información incluida en el tratado de Vitruvio, entre otros escritos, también fomentaba el amor y la admiración hacia las ideas helenas.

Para entender en qué consiste este renacer a la antigüedad clásica en el que tímidamente participó Puerto Rico es conveniente analizar algunos de los principios básicos del idioma arquitectónico que definimos como clásico y, su media naranja, el clasicismo.<sup>2</sup> Mientras la primera semántica es receptora de una rendida admiración por parte de muchos especialistas, la segunda, en ocasiones ha sido descrita de manera un tanto peyorativa, interpretándose como mera imitación de los modelos clásicos.<sup>3</sup> Uno de los mitos que da origen a este análisis es el que establece que cada obra arquitectónica debe ejemplificar creatividad absoluta algo que, tradicionalmente, se atribuye a la falta de conexión con modelos anteriores o precedentes. Siguiendo esta línea de pensamiento, los edificios clasicistas son interpretados como copias de los modelos clásicos que, por haber sido construidos primero, se consideran originales y supuestamente de mayor valor creativo. De esta manera, algunos sectores valorizan más lo que se considera original (lo clásico) y menos lo que aparenta ser derivado (lo clasicista).

Este tipo de análisis tradicional olvida que muchos ejemplos clasicistas demuestran usos novedosos de los preceptos clásicos que evidencian no falta de creatividad y sí todo lo contrario. Margina también esta interpretación que el estilo helenístico griego (desarrollado allá para el tercer siglo aC) es considerado por los especialistas un movimiento clasicista siendo, a pesar de esta realidad, uno de los periodos más admirados de la historia de la arquitectura y del arte. De igual forma, la inspiración en el pasado clásico de la arquitectura también distingue la obra renacentista. Conviene, por lo tanto, apartarse del tipo de pensamiento que presenta lo clasicista como algo inferior a lo clásico. De esta manera, mejoraremos nuestro entendimiento de la realidad histórica y patrimonial de muchas de nuestras ilustres edificaciones.

---

<sup>2</sup> Clásico es definido como: “el punto álgido de una civilización o cultura, el que define e inspira otros periodos, mientras que clasicismo es explicado como: “(i) estilo literario o artístico fundado en la imitación de los modelos de la antigüedad griega o romana; (ii) condición de clásico o tradicional.” Clasicista, a su vez, se define como: “(i) perteneciente al clasicismo; (ii) partidario del clasicismo.” *Diccionario de la lengua española*, voces: “clásico,” “clasicismo” y “clasicista.”

<sup>3</sup> El término “modelos clásicos” como el de “antigüedad clásica” tradicionalmente incluye las expresiones estilísticas romanas y también las griegas que, como se sabe, sirvieron de inspiración a los arquitectos, diseñadores e ingenieros del imperio romano.

## LO CLÁSICO

No existe conjunto de características estilísticas más admirado y reverenciado que el compuesto por las expresiones que tienen su origen en la antigüedad grecorromana. Por estar revestido de una plenitud y madurez consideradas sin parangón en la historia, este pasado arquitectónico ha pasado a ser conocido como “clásico.” Esta admiración ha sido una compartida por muchos a lo largo de los siglos sirviendo de inspiración directa a periodos tan importantes como el renacimiento. Inclusive, existe evidencia de que, durante la Edad Media, la arquitectura de la antigüedad clásica era ya considerada una paradigmática. Allá para el siglo XV, las civilizaciones milenarias de Roma y Grecia se encontraban investidas de míticas interpretaciones y eran apreciadas con profunda admiración varias veces centenaria. El poderoso bagaje cultural legado por ambas, así como los recuerdos físicos esparcidos por toda Europa, hacían sentir que era un pasado compartido, una herencia que iluminaba el nuevo interés renacentista en torno a una más rigurosa depuración de la individualización y el humanismo según reflejados en la arquitectura.

Las clasificaciones estereotípicas definen los artefactos arquitectónicos originales (griegos y romanos) como ejemplos clásicos mientras todos los demás inspirados en el pasado grecorromano son considerados ejemplos clasicistas. Dicha contraposición clásico-clasicismo pierde claridad debido a que en ocasiones se añaden supuestos “estilos” clásicos, como por ejemplo, el dórico o jónico. De esta manera se equiparan expresiones clásicas que utilizan un orden arquitectónico determinado a estilos individuales en derecho propio.

Los órdenes arquitectónicos, inventados principalmente por los griegos, poseen características físicas (como lo son las volutas jónicas o las hojas de acanto corintias) que les distinguen y también un canon de proporciones individualizado. Por esta razón, una columna del mismo radio tendrá mayor altura si pertenece al orden jónico que una del orden dórico. La misma columna jónica tendrá, sin embargo, una altura menor que una corintia del mismo radio. Estas diferencias físicas hacen fácil entender por qué algunos piensan que cada orden representa un estilo arquitectónico diferente. Sin embargo, la manera correcta de describir el estilo de los edificios clásicos no es mediante su orden arquitectónico. Por esta razón,



← epistilo o arquitrabe

← ábaco

← equino

← fuste estriado con estrías achaflanadas

base

## ORDEN DÓRICO

PÓRTICO DE LA CAPILLA DEL SAGRADO CORAZÓN, SANTURCE (APC).

el Partenón en la Acrópolis de Atenas es un templo que encarna el estilo clásico griego, ejemplo del orden arquitectónico dórico, mientras que el vecino Erecteión es un templo perteneciente al mismo estilo aunque utiliza el orden jónico.

Es posible pensar que no existe tal cosa como un estilo clásico y sí una filosofía de diseño clásica. La misma se caracterizaría principalmente por su atención a las proporciones de las partes y del conjunto. La correcta relación proporcional de las partes al todo (lograda mediante el canon del orden arquitectónico escogido) era para los griegos algo de gran relevancia ya que reflejaba la armonía matemática del universo. Creado por la divinidad, el cosmos era considerado el ejemplo máximo de belleza. Las matemáticas y la música, creadas en conjunto con el universo, eran entendidas como las artes perfectas. Por tal razón servían de inspiración a la arquitectura.

El arquitecto griego tuvo conciencia particularmente aguda sobre la óptica y la manera cómo deseaba que el espectador interpretara el edificio a través de sus sentidos. Es por esta razón que algunos edificios construidos durante la antigüedad griega tratan de corregir las deformaciones ópticas a las que el ojo irremediamente somete todo lo que percibe.<sup>4</sup> Este órgano crea una distorsión cuando observa, por ejemplo, un dintel. En vez de “verlo” perfectamente horizontal lo percibe con una curvatura convexa (con relación al plano del pavimento). No podemos hacer nada para evitar esta percepción ya que es producto de cómo trabaja el ojo humano. Ante esta realidad, se cree que muchos dinteles griegos fueron construidos con curvaturas cóncavas (o sea, en dirección contraria a la deformación con relación al plano del piso). De esta manera se pensaba que, cuando el ojo llevara a cabo su característica distorsión, la misma sería “corregida” por la curvatura contraria del dintel. La teoría de la época insistía en que, de esta manera, la mente percibiría el dintel recto, o sea, perfecto.

Por parecida razón, se nos comenta que las columnas en raras ocasiones eran construidas a plomo ya que se inclinaban hacia atrás y hacia los lados. Otro ejemplo de estas correcciones visuales lo

---

<sup>4</sup> No es fácil comprobar esta situación al visitar los templos griegos, dado el caso que las deformaciones a las que, supuestamente, están sometidas las partes son medidas infinitesimales.



provee el basamento (la *crepis* o *crepidoma* que sirve de base al templo compuesta, a su vez, por el estilóbato y estereóbato cuando se utiliza el orden dórico y estos dos elementos más la *euthyteria* cuando se usa el orden jónico y corintio) donde descansaban las columnas. Aparentemente, esta plataforma se construía con una curvatura convexa (con relación al plano del terreno). No resulta exagerado comentar que, de ser ciertas estas correcciones visuales, los templos griegos carecen de líneas rectas.

El primer orden arquitectónico en desarrollarse fue el dórico, cuyos ejemplos tempranos se encuentran dispersos por el Mediterráneo, incluyendo Italia (Paestum y Agrigento) y Grecia (Olimpia). Con el tiempo, los griegos añadieron al repertorio los órdenes jónico y corintio. Los romanos añadirían dos más: el toscano y el compuesto para un total de cinco.<sup>5</sup> La columna dórica posee un capitel de relativa sencillez que incorpora un ábaco y un equino de sobria composición. Cuando en Grecia se comenzó a utilizar la piedra como material de construcción y aumentó el tamaño de los templos, el fuste de la columna se compuso de tambores (secciones cilíndricas) de piedra que poseen estrías verticales cuyas aristas se encuentran a canto (en el orden dórico). La columna dórica griega jamás tuvo base como es el caso de los otros cuatro órdenes arquitectónicos. Sus proporciones ideales son relativamente pesadas, particularmente, si se compara con el esbelto corintio y el esti-

<sup>5</sup> Reconozco que muchos historiadores del arte y de la arquitectura establecen que los griegos tan solo crearon dos órdenes (el dórico y el jónico), considerando el corintio como un derivado del segundo. Aún de este ser el caso, no deja de ser cierto que, durante las etapas clasicistas – particularmente de acuerdo a las enseñanzas de la École des Beaux Arts francesa que, por siglos, dictó cátedra real e imaginaria sobre la arquitectura – el entendimiento de los órdenes arquitectónicos se desarrolló hasta formularse la teoría de que existía un total de cinco (dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto). Esta idea se perfiló tan temprano como la obra de Sebastiano Serlio. Durante el periodo barroco, Gianlorenzo Bernini trabajó el llamado orden salomónico, caracterizándose el mismo por el fuste torcido que, según la leyenda, fue utilizado por vez primera en el mítico Templo de Salomón. Algunos arquitectos del siglo XX y XXI, como el norteamericano Charles Moore, en su Piazza d'Italia de Nueva Orleans, Luisiana, añadieron otros “órdenes” al repertorio. Con fina ironía, Moore disertó sobre un “sexto” orden que llamó el orden “Deli.” El mundo de Disney también ha creado una variación del orden jónico con la orejas del personaje Mickey Mouse sustituyendo las tradicionales volutas. El primer intento norteamericano de crear un orden arquitectónico “nativo” bien pudo ser obra de los arquitectos del Capitolio de los EEUU. Quizá con un poco de mayor seriedad, ofrecieron su versión, utilizando productos autóctonos norteamericanos (el maíz y tabaco) como sustitutos del tradicional acanto.



## ORDEN TOSCANO

MAUSOLEO SANTIAGO, COAMO. (APC)



## ORDEN JÓNICO

CASA DE LOCOS [HOY ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS], VIEJO SAN JUAN. (APC)

lizadísimo compuesto. El orden toscano, favorecido por los diseñadores romanos y por arquitectos de la talla de Andrea Palladio, posee mucho del dórico en cuanto a proporciones y sobriedad. Las principales diferencias entre el dórico y el toscano son que en este último el fuste es monolítico, no poseyendo ni tambores ni estrías. El mismo también cuenta con una base.

Algunas tradiciones establecen que el dórico y toscano fueron los órdenes favoritos en el diseño de templos dedicados a dioses

masculinos (como, por ejemplo, Hércules por lo que, más tarde, se convirtió en el orden apropiado para los edificios dedicados a mártires cristianos como San Pedro) y diosas cuyo avatar no las caracterizaba como deidades excesivamente femeninas (Atenea Pártenos y Atenea Promacos). Es posible que esta caracterización, analizada por Sebastiano Serlio en su tratado, provenga de las explicaciones ofrecidas por Vitruvio en torno a los órdenes.<sup>6</sup>

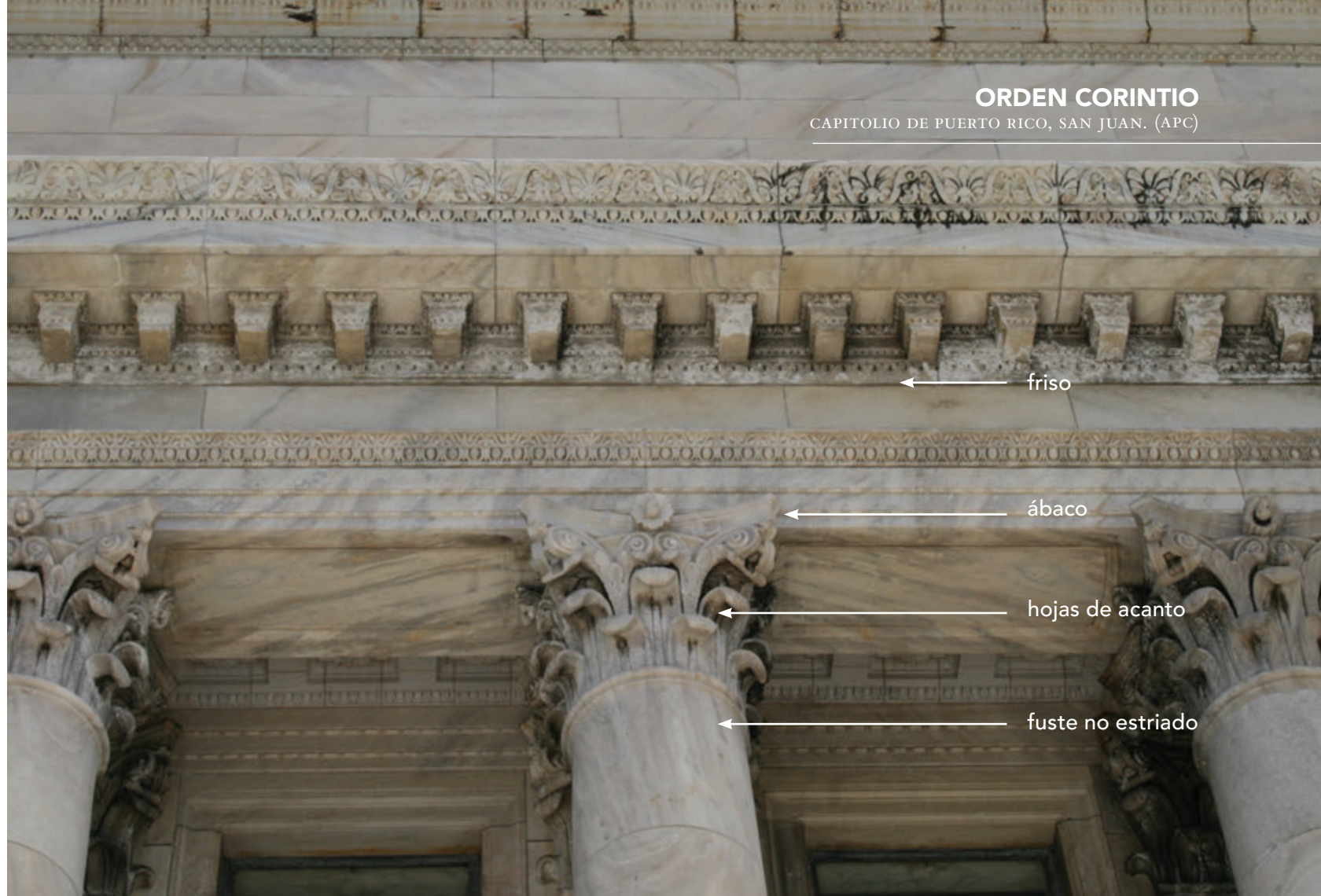
El orden jónico, ejemplos del cual son los templos del Erecteión y el de Atenea Niké, ambos localizados en la acrópolis ateniense, es más esbelto que el dórico y su fuste posee base y estrías con aristas achaflanadas. Su característica distintiva es el capitel de volutas en espiral que a muchos recuerda los cuernos de un carnero. A diferencia del orden dórico, el jónico generalmente se incluía en edificaciones dedicadas a diosas femeninas (Artemisa o Atenea Niké) o a dioses masculinos cuyo avatar poseía cierta delicadeza (Apolo).

<sup>6</sup> No todos los historiadores de la arquitectura están de acuerdo con esta supuesta intersección entre el orden arquitectónico y el género o avatar de la deidad. Sin embargo, de no haber sido este el caso en la antigua Grecia, así se entendieron los órdenes a partir del renacimiento. Es posible que esta interpretación antropomórfica no haya sido codificada específicamente hasta los escritos del renacentista Sebastiano Serlio. Sí conocemos que cuando Donato Bramante diseñó el Tempietto en Roma durante el siglo XVI, un *tholos* que conmemora el lugar donde aconteció el martirio de San Pedro, utilizó el orden toscano. De acuerdo con Serlio, este era el orden correcto que correspondía a un templo dedicado a un santo masculino cuyo valor y coraje quedó comprobado durante su martirio.



Interesado su diseñador en ofrecer una imagen de fortaleza y resistencia, el orden dórico fue el favorecido para el portal de entrada a la acrópolis ateniense, los Propileos, que tanta influencia tuvo sobre la arquitectura europea de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. En esta edificación, así como en el templo de Atenea Pártenos, la diosa guerrera y virgen patrona de la ciudad de Atenas, el orden arquitectónico dórico brindó un efecto de mayor *gravitas* y masculinidad y, por lo tanto, de mayor fuerza dramática. Aunque para honrar a Atenea en su avatar de Pártenos el dórico fue considerado el orden correcto, cuando llegó el momento de diseñar la estructura dedicada a Atenea como Victoria Alada (Niké Ápteros), localizada en la misma acrópolis, se utilizó el orden jónico.

Los órdenes arquitectónicos, cargados del simbolismo antropomórfico antes explicado, civilizaban y humanizaban la tarea constructiva y, por tal razón, eran parte integral del esfuerzo de hacer arquitectura que emulaba el pasado clásico. Su iconografía continuó aceptándose por siglos. Por ejemplo, el orden arquitectónico utilizado en el frontón del portal de entrada al Castillo de San Felipe del Morro en San Juan es el toscano, asociado con la virilidad, tal como correspondía a un establecimiento de naturaleza bélica. A unos metros de distancia, en la portada de la Casa de Locos se utilizó el orden jónico. Al momento de diseñarse este edificio durante el siglo XIX, el género femenino (representado por el jónico) era asociado con todo tipo de comportamientos irracionales y lunáticos, similares al de los enfermos mentales que el edificio albergaba.



**ORDEN CORINTIO**  
CAPITOLIO DE PUERTO RICO, SAN JUAN. (APC)

friso

ábaco

hojas de acanto

fuste no estriado

El orden corintio solucionó algunos de los problemas estéticos que había confrontado el diseñador griego al tratar de utilizar el esbelto jónico. De proporciones estilizadas, aún más que las de este último, el capitel corintio está formado por una interpretación en piedra de hojas de acanto colocadas a la vuelta redonda.<sup>7</sup> Las volutas del orden

<sup>7</sup> De acuerdo con la leyenda, el orden corintio se le atribuye al griego Callimachos quien se inspiró en una ofrenda votiva colocada sobre la tumba de una joven virgen cubierta por una planta de acanto.

jónico crean el efecto de que el capitel tiene un “frente” y una parte de “atrás,” creando esta situación problemas estéticos cuando este elemento se encuentra colocado sobre una columna de esquina. Esa limitación compositiva desaparece con el capitel corintio. Como el jónico, también posee un fuste con base y estrías achaflanadas.

Algunos capiteles corintios muestran pequeñas volutas en la parte superior, incluyendo el primer capitel de este orden que se conoce, el del interior del Templo de Apolo en Bassae en Grecia, construido durante el siglo V aC. Este detalle se formalizó cuando, unos siglos más tarde, en un intento de estilizar aún más el canon de proporciones disponibles, el arquitecto romano incorporó volutas jónicas al capitel corintio creando el orden compuesto. El mismo fue sumamente favorecido por la arquitectura clasicista debido a su riqueza visual, valores decorativos y muy estilizadas proporciones.

Los griegos utilizaban los órdenes arquitectónicos en el diseño de sus columnas exentas y pilastras adosadas<sup>8</sup> y los romanos también los utilizaban en sus columnas adosadas. El sistema constructivo favorecido por los griegos es el adintelado o arquitebado. El mismo está compuesto de elementos soportantes o postes (elementos estructurales verticales) y del elemento soportado o dintel (elemento horizontal sostenido por los postes). El sistema arcuado, favorito de la arquitectura romana, utiliza el arco como elemento generador de formas, elementos soportantes y espacios. En Roma, se prefirió el arco de medio punto o semicircular mientras que, durante el periodo gótico, se utilizó el arco apuntado y las formas derivadas del mismo. El estilo presente en la arquitectura romana está íntimamente ligado a los materiales de construcción, por lo que su morfología es diferente a la griega a pesar de que el arquitecto romano nunca abandonó el uso de los órdenes arquitectónicos helenos. Cabe recordar que mientras la arquitectura griega fue construida en mampostería vista, la romana lo fue en hormigón o concreto.

Aunque ciertas edificaciones – como, por ejemplo, el Coliseo en Roma – parecen favorecer el uso de los dos sistemas estructurales, el arcuado y adintelado, la realidad es otra. El arquitecto romano

---

<sup>8</sup> Por lo general, mientras el fuste de las columnas de sección circular griegas se compone de tambores (o secciones) los romanos son monolíticos. Una pilastra es una columna de sección cuadrangular. Las hay adosadas (que forman parte de una pared) y libres o exentas. *Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición, voz: “pilastra.”

utilizó este último como decoración, representativa de la sofisticación que se asociaba con la arquitectura griega. En el antes mencionado edificio, los elementos arquitebados no actuaban como elementos estructurales. La arquitectura romana dependió exclusivamente del arco y las formas que este elemento estructural define, como las arcadas, las bóvedas de medio cañón, las bóvedas de aristas y anulares y las cúpulas semiesféricas. Las formas creadas por el sistema arcuado son capaces de generar amplias luces que, en unión al concreto (material constructivo romano por excelencia), hizo posible la construcción de edificaciones impactantes, como el Templo del Panteón y el mismo Coliseo, edificados en Roma durante el primer y segundo siglo.

Un arco es un elemento estructural curvo que salva una distancia entre paredes o columnas. Se podría simplificar la explicación comentando que es una especie de dintel curvo, aunque tan solo en apariencia, ya que estructuralmente se comporta de manera totalmente diferente. Existe un amplio catálogo de arcos siendo el llamado de medio punto o semicircular el característico romano, construido de dovelas y coronado con un sillar especial en su parte más alta que es conocido como la piedra clave.

Cuando un arco semicircular se extiende a lo largo de dos muros o dos líneas de columnas genera una bóveda de medio cañón. La misma es una superficie semicilíndrica que cubre el espacio comprendido entre las dos paredes o filas de columnas. La intersección de dos bóvedas de este tipo crea una bóveda de arista (o bóveda de aljibe) cuyas ventajas se resumen en que: (i) se sostiene en tan solo cuatro puntos; (ii) puede colocarse junto a otras en ambas direcciones; (iii) presenta varias áreas donde colocar ventanas; y (iv) es capaz de salvar amplias e importantes luces. Una bóveda de media esfera o perfil aproximado con que se cubre un vano o espacio se conoce como una cúpula. La cúpula semiesférica es la figura geométrica descrita por un arco semicircular que rota 360 grados sobre su eje. Usualmente, como se advierte en la Catedral de San Juan, fue elemento favorito para techar el crucero de una iglesia.

La arquitectura de las civilizaciones griega y romana y sus numerosos y espectaculares ejemplos, bañados por la romántica luz dorada del tiempo, ha sido considerada el parangón contra el cual se compara todo desarrollo posterior. Dado el caso que es, en gran





medida, gracias a la arquitectura legada que podemos genuinamente calibrar “la gloria que fue Grecia y la grandeza que fue Roma,”<sup>9</sup> no es de extrañar que la misma, al día de hoy, posea poder de invocación. La memoria colectiva de los grandes filósofos, artistas, guerreros y escritores que poblaron el “país extranjero”<sup>10</sup> que es el pasado grecorromano hace resonar de manera especial los ejemplos arquitectónicos que emulan su discurso. Por esta razón, a lo largo de la historia de la arquitectura se han sucedido variados periodos donde la admiración a esta gesta ha motivado a los arquitectos a estudiar los precedentes clásicos para así incorporar estas ideas a su arquitectura. Las semánticas así creadas se conocen como clasicistas.

#### LO CLASICISTA

En términos de la arquitectura, el vocablo clasicista se refiere a una actitud que encarna tanto admiración por como deseo de duplicar las experiencias del pasado grecorromano. Han existido varios y variados clasicismos, ya que la arquitectura grecorromana posee un poder compositivo admirado por las diferentes generaciones a lo largo del tiempo. El renacimiento fue tan solo uno de estos momentos cuando se generó un vocabulario basado en la muy admirada arquitectura clásica romana.

Vale la pena recordar que la palabra “clasicismo,” aunque derivada de “clásico,” pretende establecer diferencias entre las expresiones, particularmente a nivel estilístico. Como se mencionara, mientras el término clásico en la arquitectura se refiere principalmente a las construcciones de las antiguas Grecia y Roma, clasicismo se utiliza para describir modos estéticos derivados de dichas culturas. El segundo término se refiere a una manera de hacer arquitectura que se basa en el(los) estilo(s) clásico(s). De esta forma, los templos del Partenón en Atenas y del Panteón en Roma se consideran ejemplos de arquitectura clásica (el primero griego y el segundo romano),

<sup>9</sup> El poema *To Helen* de Edgar Allan Poe inmortalizó esta famosa frase. El verso donde aparece lee: *Helen, thy beauty is to me Like those Nicean barks of yore, That gently, o'er a perfumed sea, The weary, way worn wanderer bore To his own native shore... . hair, thy classic face, Thy Naiad airs have brought me home To the glory that was Greece And the grandeur that was Rome...*

<sup>10</sup> La descripción del pasado como un “país extranjero” es de David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1985).



mientras que los edificios que los emulan física o teóricamente, construidos a partir del siglo XV hasta entrado el XX, son considerados ejemplos de arquitectura clasicista.

La ola de clasicismo que se experimentó en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, por su decidido énfasis en la imitación de los modelos clásicos, se identificó como un “nuevo clasicismo,” razón por la cual se conoce como neoclasicismo. Como se mencionara, se podría afirmar que el primer “neoclasicismo” arquitectónico ocurrió durante el llamado periodo helenístico, cuando los griegos de lo que hoy es Turquía se apartaron un tanto de ciertas ideas arquitectónicas tradicionales.

Durante algún tiempo, se entendió que la arquitectura romana era uno de muchos clasicismos ya que, en la opinión de algunos, derivó algunas de sus ideas más importantes de la arquitectura griega. Como colofón a esta interpretación, se llegó a pensar que todos los periodos derivados (o sea, todos los clasicismos), incluyendo el romano, eran inferiores a lo clásico en términos creativos. Esta interpretación ha sido derrotada en época contemporánea. Se ha abandonado la idea de que la diferencia entre un estilo clásico y uno clasicista es que el segundo, al supuestamente derivarse del primero, no posee el mismo nivel de creatividad, sofisticación e inventiva del periodo considerado generador primario de las ideas.

Este no es el caso de la arquitectura romana, como tampoco lo es de la renacentista. Durante este último periodo, con alevosía e intención, se destilaron de la arquitectura clásica unas reglas que servían para recrear una idea sobre lo que debía ser el mundo y la manera como vivimos nuestra existencia. La antigüedad romana se convirtió en la principal fuente de inspiración de la arquitectura renacentista. Este estilo, reflejada su meta principal en el origen de la palabra *rinascità*, fue un verdadero volver a nacer a una manera de hacer las cosas (la clásica) y también a lo que la misma simbolizaba. No se copió literalmente nada, como demuestran las decenas de ejemplos que derrochan ingenio e imaginación.

Durante el siglo XV se percibió en lo clásico una arquitectura poseedora de un noble pasado, imbuida de la dignidad que tan solo las civilizaciones de solera alcanzan. Con el tiempo, esta imagería se transformó en un cuerpo de conocimiento académico que dirimió



san juan

santurce

santurce

ponce

río pierdás

en torno a lo que la corrección, el decoro y la propiedad significaban en la arquitectura. El tiempo y la admiración llegaron a ofrecer imprimátur moral y estético a la semántica grecorromana. El renacimiento y los estilos desarrollados con posterioridad, como el neoclasicismo, se inspiraron en los ejemplos del pasado clásico como modelos poseedores de excepcional belleza. Por otra parte, no debemos olvidar que al buscar inspiración en los mismos y transcribir las formas estéticas y estilística del pasado grecorromano también se pretendía emular una cierta manera de ser y hacer la vida.

La filosofía de los diferentes clasicismos formalizó una búsqueda de valores en un “estilo” previo (el clásico) dado que éste, supuestamente, representaba un tipo de vida (o, al menos, ciertas aspiraciones) que quizá podía ser reproducido mediante el contenedor arquitectónico. No es de extrañar, por tanto, que los modos clasicistas fueran especialmente favorecidos para edificaciones de carácter público, como fachada física de los intangibles asociados al poder temporal, bien sea el encarnado en un rey, un papa o una asamblea representativa. Los múltiples modos clasicistas engendrados por lo clásico revisten de autoridad a los edificios que los utilizan, no con el poder de quien los pagó o construyó, sino con la autoridad “prestada” de las civilizaciones griega y romana. Puerto Rico posee un riquísimo inventario de artefactos arquitectónicos clasicistas entre los que se encuentran la antigua Casa de Locos, el Palacio de Santa Catalina, la antigua Real Hacienda, las casas alcaldías de San Juan y Bayamón, la Escuela Labra en Santurce, las bóvedas de la Catedral y de la iglesia San José y decenas de residencias a lo largo y ancho de la isla, incluyendo interpretaciones más liberales como lo es el beneficiado de algodón de la hacienda La Esmeralda en Santa Isabel, la Escuela Labra y el antiguo Teatro Paramount, estos últimos dos localizados en Santurce.

A partir del siglo XV hasta entrado el XVIII, los modos clasicistas dependían de lo que se conocía de la arquitectura romana antigua. Viajar a Grecia, que se encontraba bajo control otomano, resultaba muy difícil, por lo que no existían ilustraciones y descripciones confiables sobre su arquitectura. No fue hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando los primeros estudiosos pudieron finalmente visitar, dibujar, interpretar y dar a conocer detalles acerca de las



HACIENDA LA ESMERALDA, SANTA ISABEL. (APC)



ESCUELA LABRA, SANTURCE. (OECHPR)



TEATRO PARAMOUNT, SANTURCE. (APC)



edificaciones de la antigua Grecia.<sup>11</sup> A pesar de que las imágenes y descripciones causaron cierta desilusión en algunos quienes habían convertido en “realidad” su idea de cómo debía ser esta arquitectura (en contraste a cómo era realmente),<sup>12</sup> la importancia de estas publicaciones radicó en que presentaron, con cierto grado de corrección, dibujos de las edificaciones, en una época donde aún no existía la fotografía. Además de explicar detalles artísticos, estructurales y proporcionales, las imágenes también fueron capaces de transmitir la simple nobleza de carácter inherente en las ruinas. Estas interpretaciones de los fragmentos del pasado arquitectónico heleno fueron ofrecidas a los profesionales interesados, permitiéndoles la flexibilidad de combinar, rellenar y suplantar, utilizando como embrión generador de ideas los fragmentos físicos de una arquitectura admirada rendidamente por milenios.

Algunos historiadores de la arquitectura afirman que este interés fue tan solo una continuación de una situación que venía durando siglos. El grupo opina que existió un *revival* clásico por cerca de trescientos y más años, a partir de la primera obra renacentista. Aún de aceptarse esta interpretación, debe recordarse que la mayor influencia semántica durante este periodo provino de la arquitectura romana. No fue hasta entrado el siglo XVIII cuando comenzó a recibirse información confiable y productiva sobre la arquitectura histórica griega. Hay mucho que comentar sobre esta idea que se centra en la percepción de cómo, por cerca de tres siglos, la arquitectura europea vivió en un estado de inmersión total en ideas clasicistas, aferrándose así a una manera de hacer arquitectura generada milenios atrás. De ser cierta esta apreciación, además del renacimiento, los estilos barroco y rococó pueden ser también caracterizados como clasicistas.

Se debe reconocer una sutil pero relevante diferencia entre los clasicismos que pudieron existir desde el renacimiento hasta la segun-

---

11 Aunque el interés en la arquitectura griega comenzó años antes, el más espectacular e importante de estos viajes tuvo como resultado el tratado conocido como *The antiquities of Athens and other monuments of Greece*. El mismo fue publicado en 1794 por los británicos James Stuart y Nicholas Revett.

12 Este tipo de “desilusión” en torno a la arquitectura griega todavía se aprecia en aquellos a quienes les cuesta trabajo reconocer que las estructuras clásicas eran policromadas mediante brillantes colores.

da mitad del siglo XVIII con los que se generan a partir de este momento. El renacimiento, el manierismo, el barroco y el rococó son estilos arquitectónicos que se inspiraron en los principios clásicos romanos. Por su parte, algunos de los clasicismos que se vivieron a partir del 1750, poseían un conocimiento de la antigüedad griega que no se había tenido hasta esa fecha, además de unos objetivos teóricos diferentes. Por ejemplo, uno de los clasicismos post siglo XVIII es el arqueológico que escoge replicar el modelo de la antigüedad clásica de manera exacta, de ahí su nombre.<sup>13</sup> Es por esta razón que, aunque muchas expresiones arquitectónicas a través de los siglos pueden ser catalogadas como clasicismos, en cuanto a su fuente de inspiración, el producto final de cada estilo puede y debe ser calibrado de manera individual.

Este entendimiento es crucial a la hora de aquilatar el carácter patrimonial de una edificación. Por ejemplo, interpretando el edificio decimonónico que alberga el Palacio de Santa Catalina en el Viejo San Juan meramente como un clasicismo arquitectónico podríamos no darnos cuenta de que también es una interpretación nativa de una tipología arquitectónica gestada durante el alto renacimiento (el *palazzo* o palacete unifamiliar urbano). Esta peculiaridad es posiblemente su atributo histórico-cultural más relevante. Dado el caso que a lo largo de la historia de la arquitectura han existido variados clasicismos, cada uno debe ser identificado con propiedad. Estudiado contra un amplio (en oposición a uno limitado) marco referencial estilístico, podremos analizar el mismo como un edificio de espíritu clasicista ejemplo del *revival* decimonónico cincuecentista. Entendido de esta manera, valoraremos aún más su aportación a cultura de la isla.

Por tradición, se ha utilizado la diferencia que existe entre las expresiones clásicas y clasicistas para interpretar la arquitectura revivalista a partir del siglo XVIII, definiendo tan solo las primeras como estilos arquitectónicos en propiedad. Como se mencionara, este juicio se basa principalmente en el supuesto nivel de input creativo que

---

13 Dos ejemplos del *revival* arqueológico son el llamado Templo a la Fama o Walhalla en Bavaria, diseñado por Leo von Klenze durante la primera mitad del siglo XIX y el Partenón de Nashville, Tennessee, construido para la *Tennessee Centennial and International Exposition* de 1897. (Nashville era conocida para la época como la “Atenas del Sur.”) En ambos casos se trató de duplicar el templo clásico del Partenón en Atenas.

caracteriza ambas expresiones. Dado el caso que los clasicismos fechados a partir del 1750 se inspiraron en los valores clásicos, algunos opinan que no deben ser considerados estilos en propiedad y sí modos o maneras derivativas que modifican la experiencia clásica. Como se analizó, el concepto de estilo, en cuanto a la arquitectura se refiere, abarca varias definiciones, revoloteando todas en torno a la apreciación del conjunto de características visuales y estéticas que poseen los edificios. No existiendo un estudio enjundioso académico sobre la totalidad de la arquitectura isleña, resulta más convincente, en esta primera etapa, ampliar y no limitar el significado de la palabra. Sin embargo, es menester señalar que este ha sido uno de los factores que toman en consideración ciertos especialistas a la hora de definir lo que es (o no) un estilo arquitectónico. Cómo es de esperarse, estas ideas también influyen el tema de la significación cultural de los artefactos culturales que denominamos arquitectura.

Hasta entrado el año 1750, los clasicismos no duplicaban o copiaban estructuras del pasado. La arquitectura no tenía como objetivo ser parte del discurso de evasión del presente y sí armonizar y amortizar unas ideas, unas metas y unos sueños percibidos como comunes con la antigüedad clásica. El diseño de Filippo Brunelleschi para el Ospedale degli Innocenti<sup>14</sup> utilizó capiteles corintios de extracción clásica (romana) novedosamente colocados sobre fustes monolíticos no estriados, poseedores de proporciones diferentes a las griegas o a las romanas. El uso de las fuentes clásicas hecho por el italiano es diferente al que Sir John Soane<sup>15</sup> hizo en el Banco de Inglaterra. Motivado por el romanticismo de la época, el arquitecto británico copió en una de las esquinas del edificio londinense, a manera de cita arqueológica, un fragmento del templo romano dedicado a la diosa Vesta localizado en Tívoli, Italia.

Otro ejemplo interesante, en este caso de la interpretación del pasa-

---

14 El edificio, nunca terminado, se encuentra en Florencia. Vale la pena señalar la relevancia que este edificio tiene para la isla, ya que sirvió como fuente de inspiración directa al diseño del Teatro de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Arleen Pabón Charneco, "Estudio en torno a la puesta en valor del teatro de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras" (MS: San Juan de Puerto Rico, 1995).

15 Gran parte del diseño de Sir John Soane para el Banco de Inglaterra en Londres, construido a mediados del siglo XVIII, fue destruido por bombardeos durante la guerra. En años recientes, se replicaron las famosas salas que están abiertas al público.

do clásico durante el renacimiento, es presentado por Andrea Palladio. Utilizando una tipología de extracción romana (la *villa di otium* o villa de ocio o de placer) y otros elementos de extracción clásica, como el frontón de fachada característico de los templos paganos, el arquitecto italiano creó un nuevo tipo de vivienda que revolucionó la época y que engendró cientos de edificios a lo largo y ancho del globo. Si comparamos la interpretación palladiana de la arquitectura clásica con la neoclásica de Carl Gotthard Langhans para el Portal de Brandemburgo en Berlín, se observa que la motivación romántica y el deseo de evasión que definen a esta última estructura llevaron al arquitecto a inspirarse en y copiar directamente los Propileos atenienses.<sup>16</sup> Aunque tanto Palladio como Langhans, al igual que Brunelleschi y Soane, se inspiraron en precedentes clásicos, sus clasicismos son diferentes. Los italianos citan el pasado en forma indirecta mientras que los otros lo hacen de manera literal.

#### EL RENACIMIENTO

Sin lugar a dudas, el clasicismo de mayor impacto a la historia de la arquitectura es el renacimiento, el estilo que se proclamó vencedor en Florencia allá por la segunda década del siglo XV. En cuanto a la arquitectura, Filippo Brunelleschi fue quien emprendió la tarea de deconstruir las ideas medievales y transformarlas a tono con la teoría clásica, según entendida en la época. No costó mucho trabajo abandonar el gótico como expresión estilística ya que Italia nunca lo había aceptado del todo, a diferencia de Francia, España, el Reino Unido y Alemania. En la península italiana siempre existió cierto desdén y resquemor por el estilo que se apartaba tanto de lo que era casi un sentimiento autóctono italiano: la veneración de la antigüedad clásica. Italia siempre se caracterizó por el poco arraigo del estilo gótico ante la avasalladora (tangibles e intangibles) presencia imperecedera de todo tipo de ejemplo arquitectónico y urbano clásico romano.

Vasari fue quien primero describió con cierta claridad esta *rinascita* a la antigüedad clásica. Sin embargo, no fue hasta el siglo XIX que

---

16 El Portal de Brandemburgo fue construido entre los años 1788 al 1791 y fue una de las muchas estructuras erigidas para lograr el sueño de que Berlín se convirtiera en *Spreethen* o la Atenas del río Spree.

el francés Jules Michelet utilizó la palabra “renacimiento” para el periodo histórico que hoy definimos como tal. No es exageración comentar que los aspectos más relevantes de la modernidad se forjaron durante esta época. El renacimiento puso fin a la vida medieval y también propició una serie de cambios trascendentales, entre los que se encuentran: (i) el desarrollo del concepto de la monarquía autoritaria que, a su vez, dio inicio a la formación de los estados o países modernos; (ii) el inicio del capitalismo como opción económica; (iii) la deconstrucción de las tradicionales y limitantes barreras geográficas mediante la inyección cultural producto de numerosos viajes (Cristóbal Colón, entre tantos otros); (iv) el afán de conocimientos que desembocaría en múltiples e importantes descubrimientos científicos; y (v) el desarrollo de un espíritu crítico que contribuyó a la generación de todo tipo de avances filosóficos y religiosos. En términos de ideología, el periodo descansó sobre unas bases humanistas que emulaban la antigüedad clásica, reolocando al hombre como la medida de todas las cosas y el centro del cosmos. Este antropocentrismo caracterizó el periodo de la misma manera que durante la antigüedad grecorromana. La nueva visión filosófica representó un rechazo completo y radical a las teorías medievales que percibían a Dios (y a la iglesia) como centro del universo.

El renacimiento es considerado un estilo que posee grandes e importantes influencias de la antigüedad clásica siendo su premisa básica precisamente “renacer” a estas ideas. El movimiento renegó de la concepción del hombre y la naturaleza generada por el medioevo, basada en lo sobrenatural, para descansar su nueva ideación en la razón. El nuevo pensamiento presentó al hombre como un ser equilibrado entre lo espiritual y lo carnal, en total armonía, siendo su razón fuente autónoma de conocimiento. Para la arquitectura renacentista fueron de gran importancia las experiencias romanas arquitectónicas, los estudios de los ejemplos clásicos existentes (se conoce que los artistas renacentistas visitaban y copiaban la arquitectura romana histórica conservada) y también el declinar del poder de control de las cofradías medievales.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> La lucha de los arquitectos contra las cofradías o los gremios, que en España llega a su punto álgido durante el siglo XVIII con la creación de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue iniciada en Italia por Filippo Brunelleschi durante el re-

Durante el renacimiento, el estudio de los escritos disponibles de la antigüedad grecorromana fue tan solo sobrepasado por la producción de publicaciones teóricas que expusieron todo tipo de ideas relevantes y novedosas. Entre éstas se encuentran: (i) la base teórica de la perspectiva científica y sus aplicaciones a la arquitectura (expresadas en *De pictura* por Leonbattista Alberti); (ii) los variados planos de edificaciones históricas (incluidos en publicaciones como los *I sette libri dell'architettura* de Sebastiano Serlio y *I Quattro Libri dell' Architettura* de Andrea Palladio); y (iii) la generación de directrices específicas sobre la arquitectura (*Regole delli cinque ordini d'architettura* de Giacomo da Vignola).<sup>18</sup> Es de reseñar el rol protagónico que la invención de la imprenta jugó en estos menesteres, particularmente en la ciudad de Venecia. Las múltiples publicaciones renacentistas abonaron a la idea de que la formación humanista y científica era el único camino hacia una mejor arquitectura.

Al disminuir el poder de los gremios medievales, se fortaleció la posición del arquitecto como artista, paso esencial en la formación de un nuevo profesional. A partir de este momento, se comenzó a exigir de los diseñadores conocimientos teóricos, además de los tradicionales técnicos. Se abrió así una brecha que llevaría a la creación de las academias durante los siglos XVII (en Francia) y XVIII (en España). A partir del momento de su fundación, estos centros codificaron una forma diferente de practicar la arquitectura y de educarse en la profesión.

nacimiento cuando rechazó pagar su cuota como cofrade. Explicó que se calificaba como un “artista” y no un “artesano,” quienes eran – en su opinión – los albergados por estos grupos.

<sup>18</sup> Leonbattista Alberti publicó tres tratados de relevancia: *De pictura* en 1435 (traducido un año más tarde al italiano y titulado *Della pittura*), *De Statua* y *De re aedificatoria libri decem*. Aunque fue quien hizo pública la teoría científica de la perspectiva geométrica, los historiadores del arte otorgan a Filippo Brunelleschi la autoría de la misma. *I sette libri dell'architettura*, de Sebastiano Serlio, es también conocido como *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*. Algunos estudiosos afirman que fue este escrito el que “sacramentalizó” los cinco órdenes arquitectónicos clásicos para las generaciones por venir. Serlio publicó otro importante tratado, *Regole generali d'architettura*, cuyo primer volumen vio la luz en el año 1537 en la ciudad de Venecia. Andrea di Pietro della Gondola, mejor conocido como Andrea Palladio, publicó su *I Quattro Libri dell'architettura* en 1570 en Venecia, mientras que *Regole delli cinque ordini d'architettura* de Giacomo (o Jacopo) Barozzi da Vignola vio la luz en 1562, posiblemente en la ciudad de Roma.



## EL RENACIMIENTO EN ESPAÑA Y PUERTO RICO

España, como tantos otros países, sucumbió al enamoramiento renacentista para con los modelos de entronque clásico, vocabulario que era parte importante de su pasado y de su memoria milenaria. Hasta entrado el siglo XX, la arquitectura peninsular no cesó de explorar la semántica de extracción clásica generando una serie de episodios clasicistas. El catálogo de edificaciones públicas que evidencia este interés es uno largo y complejo. No es de extrañar, por lo tanto, que la arquitectura de corte oficialista en la isla también reflejara el mismo interés.

Los monumentales edificios patrios, como la decimonónica Real Intendencia o la sección central de la portada de la Casa de Locos, reflejan esta atracción hacia las fuentes de inspiración clásicas y también clasicistas, incluyendo el renacimiento. El patio interior (*cortile*) del Cuartel de Ballajá, la fachada principal del Palacio de Santa Catalina (ambos en el Viejo San Juan), el edificio conocido como El Castillo (mediados del siglo XIX) en Ponce, entre tantos otros muchos, evidencian la presencia de elementos de inspiración renacentista italiana. Algunos de éstos son afines a la obra de Donato Bramante (la fachada decimonónica de La Fortaleza<sup>19</sup>) y otros a la de Sebastiano Serlio (el patio interior del Cuartel de Ballajá). Resulta interesante conocer que el amor en la isla para con la Italia renacentista continuó hasta entrado el siglo XX, mediante el *revival* hispano mediterráneo que nos legó importantes edificaciones, entre las que se destaca el cuadrángulo del recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico inspirado en las obras de los florentinos Filippo Brunelleschi y Leonbattista Alberti.

Los varios conventos que se construyeron en el casco histórico de San Juan ofrecen otra oportunidad de entender cómo se adaptaron los tipos arquitectónicos y conceptos espaciales renacentistas italianos a la arquitectura de la isla. El movimiento monástico y su impacto en la arquitectura – cuyo comienzo puede ser fechado tan

<sup>19</sup> El precedente arquitectónico de la fachada de nuestro Palacio de Santa Catalina es el Palazzo Caprini (también conocido como la Casa de Rafael) diseñado por el insigne Donato Bramante en el año 1502 y construido en la ciudad de Roma. El edificio, hoy desaparecido, es conocido gracias a un grabado de la época. El diseño tuvo un gran impacto, generando lo que los historiadores de la arquitectura denominan el prototipo del *palazzo* cincuecentista.



CORTILE, SEMINARIO DE SAN ILDEFONSO, VIEJO SAN JUAN. (APC)

temprano como el año 800, como evidencia el diseño del monasterio ideal encontrado en la biblioteca del Monasterio de San Gallo en Suiza – transformó el tradicional atrio (especie de patio interior residencial) de la *domus* romana y también el atrio eclesiástico paleocristiano en el claustro, lugar donde simbólicamente intersecaban la vida contemplativa espiritual y el contacto con la naturaleza.



CORTILE, CUARTEL DE BALLAJÁ, VIEJO SAN JUAN. (OECHPR)





CORTILE, SEMINARIO DE SAN ILDEFONSO, VIEJO SAN JUAN. (APC)

Aunque su desarrollo tuvo lugar durante la época medieval, fue en la Italia renacentista cuando este espacio se transformó en el *cortile*. El mismo se conceptuó como un gran vano cuadrado o rectangular rodeado por cada uno de sus cuatro lados de galerías (en italiano, *loggia*). En la mayor parte de los casos, es un lugar que comparte tanto características de espacio privado (está localizado en el interior del edificio) y público (se encuentra muy cerca del zaguán que sirve como entrada principal y es parte de la secuencia espacial principal). Lleva a cabo otros servicios ya que también actúa como fuente de ventilación e iluminación del interior. Conectado mediante el zaguán de entrada a la calle, sus galerías son adornadas usualmente con arcadas que le otorgan un aire de elegancia y señorío. Para esta época, el espacio asumió un rol protagónico (por estar casi siempre localizado en o muy cerca del centro de la estructura) y se transformó en elemento organizador de todos los espacios de relevancia del edificio. Si bien la idea del espacio tiene una larga historia (de atrio romano a atrio eclesiástico a atrio conventual medieval a *cor-*

*tile* renacentista), su transmutación hasta convertirse en parte de la secuencia espacial del edificio fue una aportación del periodo renacentista. Se utilizó por vez primera de esta manera en la tipología conocida como el *palazzo* florentino quattrocentista.

Puerto Rico posee un ramillete de patios interiores del tipo *cortile* renacentista de impresionante belleza que adornan nuestros ejemplos del medieval claustro y otras tipologías arquitectónicas. Algunos se encuentran en los siguientes edificios: antiguo Convento de los Dominicos, Hospital de la Concepción el Grande, Cuartel de Ballajá y los dos que adornan el Seminario Conciliar, todos localizados en el Viejo San Juan. En Ponce hay un importante ejemplo en el edificio conocido como El Castillo. También encontramos diversas versiones en decenas de residencias y edificios públicos de la isla, incluyendo interpretaciones muy personales como la que se puede disfrutar en el Museo de la Universidad de Puerto Rico (recinto de Río Piedras), obra de Henry Klumb, construido durante la segunda mitad del pasado siglo. Otra interesante interpretación autóctona fue la transformación del patio interior original de la fortaleza de La Fuerza en el *cortile* que hoy disfruta y luce el Palacio de Santa Catalina. Las antiguas Casa de Locos y Casa de Beneficencia en el Viejo San Juan y el otrora Hospital Civil en Puerta de Tierra poseen versiones del tipo, cerrados (en sus orígenes) en tan solo en tres de sus lados, compartiendo mayor afinidad con el *cour* francés<sup>20</sup> que con el *cortile* italiano. Las tres edificaciones servían a poblaciones de los dos géneros y el uso de este tipo de espacios garantizaba la privacidad de cada uno de los grupos.

Otro arraigo profundo hacia las expresiones clásicas y clasicistas en la isla se evidencia en la arquitectura funeraria. Son varios los cementerios, incluyendo los del Viejo San Juan y Manatí, que cuentan con edificaciones centralizadas que servían como capillas públicas. Los particulares continuaron la tradición y el amor por estas

<sup>20</sup> El espacio que se conoce en Francia como *cour* (que en inglés, en ocasiones, se traduce como *court*) es un derivado del *cortile* italiano. Mientras este último se caracteriza por estar rodeado en sus cuatro costados por galerías, el primero se distingue por usualmente tener tan solo tres de sus lados definidos de esta manera y por su tratamiento como jardín. Mientras el *cortile* es el segundo de los espacios que conforma la secuencia espacial principal de entrada y es un espacio interior, el *cour* es el primer espacio en la típica organización francesa siendo considerado un espacio exterior.



formas. En el camposanto de Coamo se yergue un imponente *tholos* que alberga el panteón de la familia Santiago por la eternidad.<sup>21</sup>

España aceptó la arquitectura renacentista italiana temprano en el siglo XVI, desvistiéndose lentamente de sus imponentes ropajes góticos e influencias musulmanas. A pesar de este tardío comienzo, fue uno de los primeros lugares en el continente europeo que abrazó la nueva corriente estilística. Este interés se explica a cabalidad cuando analizamos las relaciones políticas y económicas que existían entre ambos países (España e Italia) y la cantidad de italianos que viajaron a la península, a partir de este momento hasta entrado el siglo XVIII.<sup>22</sup> Fue para esta época cuando comenzó la relación de total y absoluta admiración hacia las fuentes clásicas por parte de los diseñadores peninsulares. España, a pesar de lo que algunos pudieran creer al analizar su extenso y creativo catálogo arquitectónico, siempre ha validado su formalidad mediante el uso de vocabularios clasicistas.

Esta fuente de inspiración se aceptó de la misma manera que se haría a comienzos del siglo XX, bien fuese mediante la llamada *Belle Époque* arquitectónica, evidenciada magistralmente por la arquitectura madrileña, o mediante el *noucentisme* catalán. Esta última expresión logró, inclusive, convencer a acendrados arquitectos exponentes del *modernisme* catalán a romper filas estilísticas. Este fue el caso de Josep Jujol i Gibert, colaborador del insigne Antoni Gaudí i Cornet y arquitecto de la llamada Plaça de Espanya, localizada en la Ciudad Condal.

---

21 El enterramiento más antiguo en este panteón data del año 1892. Los cementerios puertorriqueños poseen una gran variedad de clasicismos, logrados mediante todo tipo de expresiones funerarias. El de Coamo, que incluye un llamado cementerio chino y las tumbas de dos de los participantes en la Guerra Hispanoamericana, tiene el ejemplo más distinguido de *tholos* privado que conozco en la isla. *Tholos* es una tipología de origen grecorromano que describe edificaciones centralizadas con funciones conmemorativas.

22 El arquitecto en jefe del nuevo Palacio Real, construido en Madrid después del fuego del viejo alcázar la Navidad de 1734, Juan Baptista Saquete (también conocido como Sachetti) fue italiano. Este era también el caso de decenas de arquitectos y maestros de obras que trabajaban en la capital del reino. De hecho, el firmante de uno de los planos del sanjuanero Hospital de Nuestra Señora de La Concepción El Grande, Bartolomé Fammi, pertenecía a esta categoría. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Arquitecturas y Ornamentos Barrocos Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998).

Esta vocación no limitó, creativamente hablando, a los arquitectos españoles. Fue precisamente durante esta etapa de reconocimiento y aceptación de las ideas renacentistas italianas (siglo XVI) cuando se desarrolló el estilo plateresco que tanto impacto tendría en América durante el periodo de la Conquista y también durante las primeras décadas del siglo XX. Este vocabulario, poéticamente descrito como el trabajo de orfebres en yeso y piedra, aunó elementos cuatrocentistas italianos con otros de tradición netamente hispánica para generar una semántica espectacularmente única. Fue en esta fuente de inspiración donde recaló la arquitectura de las misiones españolas construidas en territorio norteamericano y mexicano, las mismas que servirían de inspiración a los futuros desarrollos estilísticos que iluminaron con su creatividad las primeras décadas del siglo XX en los Estados Unidos, Puerto Rico y, cerrando un círculo estilístico, los escasos aunque interesantes ejemplos creados en suelo español pertenecientes a este estilo.

# El barroco y el rococó

De acuerdo con los historiadores del arte, la palabra barroco proviene de la traducción francesa del antiguo vocablo portugués *barueco*, utilizado para describir perlas que no poseían perfección esférica.<sup>1</sup> En otras palabras, la génesis del término es una peyorativa ya que implica un cierto “desperfecto” en cuanto a expresión y forma. Este origen es significativo dado el caso que, hasta entrado el pasado siglo, algunos percibían en el estilo barroco una deformación de los valores renacentistas y, por tanto, de los clásicos.

De interés con relación a este juicio, es la explicación que del estilo hizo Heinrich Wöfflin.<sup>2</sup> De acuerdo con su teoría, la expresión barroca era el opuesto en un imaginario péndulo que definía por su otro extremo al renacimiento. Siendo este último considerado esencia de lo clásico, su opuesto cultural, el barroco, representaba

---

<sup>1</sup> Otros historiadores del arte estiman que la palabra “barroco” se deriva etimológicamente de *baroco* o de *barocci*, el nombre otorgado a ciertos artistas a fines del periodo manierista. Leía recientemente que el término también puede provenir de la palabra verruga. Todos estos posibles orígenes enfatizan la idea de que la expresión estilística era considerada, de alguna u otra manera, un tanto imperfecta.

<sup>2</sup> El historiador de arte alemán Heinrich Wöfflin fue al autor de algunas de las primeras publicaciones que tratan el tema del barroco en contraposición al renacimiento. Sus principales escritos fueron: *Renaissance und Barock* (1888), *Die Klassische Kunst* (1898) y *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). Otro escritor de relevancia que dirimió sobre el estilo fue Germain Bazin.

lo contrario, o sea, lo no clásico. Wöfflin entendía que la cultura artística occidental se había desarrollado en un constante movimiento pendular entre estos dos extremos. Siguiendo esta ideación de opuestos, la expresión estética renacentista podía ser considerada “racional” y la barroca “emotiva.” Mientras la primera favorecía la simetría de composición, la segunda era parcial a la asimetría. De esta forma, cada característica primaria renacentista poseía su polo opuesto en el barroco.

Siempre de acuerdo con Wöfflin, los conceptos clásicos que influenciaron el renacimiento se inspiraban en reglas arquitectónicas de eterna validez por lo que el estilo se caracterizaba por composiciones elocuentemente simples y directas, autosuficientes en cuanto a su mensaje y contenido. El barroco, por su parte, podía ser considerado un estilo fenoménico, distinguido por arreglos dinámicos, donde los elementos compositivos no podían ser aislados los unos de los otros y donde la pasión y la emoción que el artefacto arquitectónico causaba en el observador los transformaba en los protagonistas principales de la obra.

Hoy día se ha deconstruido un tanto esta estricta interpretación bipolar, minimizándose la interpretación del barroco como el contrario estilístico del renacimiento debido a que se ha descubierto que no existe tal opuesto absoluto. El arquitecto barroco entendía y aceptaba los principios clásicos expuestos durante el renacimiento como unos universales. Por esta razón, percibía su trabajo como un desarrollo clasicista más que se amparaba bajo la gran sombrilla clásica.

La palabra rococó, por su parte, proviene de rocalla que se deriva del francés *rocaille*, término que describe una especie de concha asimétrica, uno de los elementos estéticos favoritos del estilo.<sup>3</sup> El rococó nació en Francia, durante la minoría del rey Louis XV, quien, sin proponérselo, bautizó la expresión con su nombre.<sup>4</sup> En ocasiones, el rococó ha sido tratado como un mero apéndice del

---

<sup>3</sup> Algunas de las edificaciones europeas más relevantes pertenecientes al estilo rococó son: el Hôtel Soubise (1735-1740) en París por Germain Boffrand; la Iglesia de Vierzehnheiligen (1746) y el Palacio de Würzburgo, ambas por Baltasar Neumann; el Santuario de Wies (1746-1754) de Dominicus Zimmermann; el Nymphenburg en Múnich (1734-1739) y el Teatro de la Residencia en Múnich (1750-1753) de Francois Cuvilliers.

<sup>4</sup> En Francia, el barroco es también conocido como el estilo Luis XIV mientras que el rococó es denominado el estilo de Luis XV, en honor a los reyes franceses de estos nombres que rigieron durante los periodos en cuestión.

barroco. Escondido bajo tan portentoso manto, no se ha valorizado del todo, limitándose el entendimiento de sus múltiples aportaciones a la pintura, escultura y arquitectura. En esta última expresión, el rococó se caracterizó por la armonía de todos los elementos que componen la experiencia arquitectónica, incluidos el mobiliario y el decorado de interiores. El objetivo último de cada composición era crear una entidad de conjunto que permitiera experimentar la elegancia y sofisticación que caracterizaron la época. Curiosamente, la máxima aspiración del artefacto rococó fue potenciar el encuentro de la felicidad utilizando la arquitectura como hilo conductor.

El estilo barroco nació en la Roma del papado como resultado directo de la Contrarreforma, alcanzando su segundo punto álgido en la Francia de los Borbones, particularmente la gobernada por el rey sol (Luis XIV). De forma rápida, se convirtió en el instrumento de propaganda perfecto para el absolutismo, bien fuese religioso o político. El papa Sixto V utilizó sus ideas básicas para organizar la ciudad de Roma y Luis XIV para decorar el Palacio de Versalles y ciertos sectores de la capital de su reino. Aunque la preocupación por el esplendor de la forma, la riqueza de los materiales, la magnífica y compleja organización espacial y la plasticidad de la decoración se compartieron tanto en Italia como en Francia, existieron diferencias significativas entre las expresiones de ambos países. Las principales discrepancias son el férreo control francés en cuanto a la organización de la fachada (se prefirió la simetría y el uso de pabellones para marcar la entrada y las esquinas del edificio) y el abandono de los arreglos italianos que utilizaban la curva y la contra-curva parietal (bien fuera en la fachada o en el interior), ejemplarizados magistralmente en la obra de los arquitectos italianos Gianlorenzo Bernini y Francesco Borromini.<sup>5</sup>

El estilo barroco depende estilísticamente tanto del renacimiento como de la antigüedad clásica. En otras palabras, sus raíces también entroncan con la arquitectura romana imperial, inspirándose en su elegancia, teatralidad y drama. Son muchas las comparaciones que

---

<sup>5</sup> Gianlorenzo Bernini fue autor de algunas de las más importantes obras barrocas italianas, entre las que cabe destacar: la gran plaza ovalada frente a la Basílica de San Pedro en Roma, la Iglesia de San Andrés al Quirinal, en la misma ciudad, y la propuesta (nunca construida) para la gran fachada este del Palacio del Louvre en París. Francesco Borromini, otro arquitecto barroco emblemático, fue el diseñador de las Iglesias de San Carlo alle Quattro Fontane, San Ivo alla Sapienza y Santa Agnese in Agone, todas sitas en Roma.



pueden hacerse entre los ejemplos de esta época y otros de la arquitectura romana tardía, como lo son algunas de las edificaciones encontradas en Tívoli e, inclusive, en la ciudad de Petra en Jordania. Sin embargo, el afán de “hablar” directamente a las emociones motivó a los arquitectos barrocos a crear sinfonías de movimiento plástico organizadas mediante paredes mixtilíneas que aparentan ser maleables por su uso de curvas cóncavas y convexas. Estos arreglos son aderezados con trucos dramáticos creados mediante juegos de luz, espectaculares esculturas y una gran cantidad de decoración aplicada que, en ocasiones, literalmente arroja bajo su peso a los elementos arquitectónicos. Ejemplos paradigmáticos de las características antes expuestas son el baldaquín de la Basílica de San Pedro en Roma (1624) y las tumbas de los papas Urbano VIII y Alejandro VII,<sup>6</sup> todos localizados en la antes mencionada iglesia y diseñados por Bernini. También es menester señalar las pinturas de la época, incluido el admirado concepto de *cielo abierto*, inventado por el fraile Andrea Pozzo y utilizado para crear la ilusión de una arquitectura abierta a los elementos de la naturaleza.<sup>7</sup> Intersecando de manera atrevida los elementos arquitectónicos con los escultóricos y pictóricos se multiplican las realidades hasta que el observador, maravillosamente abrumado por el espectáculo que aprecia, experimenta la dislocación temporal emotiva que promueve la espiritualidad.

Esta preocupación barroca por la decoración aplicada, los grandes conjuntos monumentales, las variadas texturas y los lujosos materiales también caracterizó el derrotero del estilo en Francia. Los casi infinitos ejes de Versalles, las grandes vistas, así como los salones que derrochan lujo y esplendor fastuoso, son ejemplos de cómo los arquitectos franceses pretendían dislocar la realidad mediante los efectos fenoménicos encarnados por el artefacto arquitectónico. Los mismos llegan a su punto culminante con la interpenetración

---

<sup>6</sup> Urbano VIII (reinado: 1623–1644) y Alejandro VII (reinado: 1655–1667) son considerados los pontífices que ofrecieron impulso al desarrollo del estilo barroco. El baldaquín de la Basílica de San Pedro, ejemplo paradigmático del estilo diseñado por Bernini, marca el lugar donde se encuentra enclavado el altar mayor sobre la tumba del apóstol Pedro.

<sup>7</sup> Aunque el segundo estilo arquitectónico de la pintura romana (como se evidencia en la ciudad de Pompeya) utilizó la idea de hacer “desaparecer” la pared mediante la pintura, Andrea Pozzo llevó esta idea a su máxima expresión, haciendo lo propio en el techo de las iglesias mediante la representación de visiones celestiales. De ahí el nombre de “cielo abierto.”

sincopada espacial propuesta por vez primera por el arquitecto italiano barroco Guarino Guarini.

En Francia, durante el reinado de Louis XV, el estilo barroco sufrió una transmutación que le llevó a abandonar los pesados y monumentales arreglos arquitectónicos por unos más íntimos, delicados y femeninos que forjaron el estilo rococó. El deseo de escapar del pomposo y lujoso mundo creado por la primera experiencia se decantó por unos espacios arquitectónicos de escala íntima y relativamente pequeños (si comparados con los típicos barrocos) donde la muy deseada privacidad personal y el placer quedan conjugados mediante delicados entretejidos espaciales resaltados con una grácil decoración donde se destacan los colores de tono pastel, así como el oro y la plata.

Como venía siendo característico, tomó algún tiempo para que las ideas barrocas y rococó llegaran a España, ofreciéndose como fecha de comienzo del primer estilo las postrimerías del siglo XVII. Quizá el pervivir del mismo hubiese durado más y hubiera tenido un fin menos atormentado, de no haberse fundado la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en España a mediados del siglo XVIII. A pesar de esta situación, la península aportó, tal como hizo durante el renacimiento mediante la arquitectura plateresca, una muy personal interpretación del barroco. El estilo churrigueresco, inspirado en las lecciones barrocas italianas y francesas, exploró a ultranza los efectos decorativos y escultóricos, así como la contraposición de variadas texturas y juegos lumínicos.

La figura cimera del barroco en la península fue Juan de Villanueva, diseñador del hoy Museo del Prado y el Observatorio Astronómico, ambos en Madrid, así como del Palacio de Aranjuez. A pesar de estas muy importantes contribuciones arquitectónicas, su obra cumbre fue la formalización y organización de la muy admirada Plaza Mayor de la capital del reino que, posiblemente, fue el precedente urbano del arreglo similar que se pretendió para con la Plaza de Armas del Viejo San Juan, como aún evidencian los arcos sin terminar que enmarcan, en el primer nivel, la fachada principal de la Casa Alcaldía.

Si Villanueva representa la figura primaria del barroco, el Palacio Real de Madrid es su obra de mayor envergadura. El complejo fue construido entre los años 1738 y 1755, siendo sus diseñadores Juan Bautista Sachetti, Ventura Rodríguez y Francisco Sabatini. Como

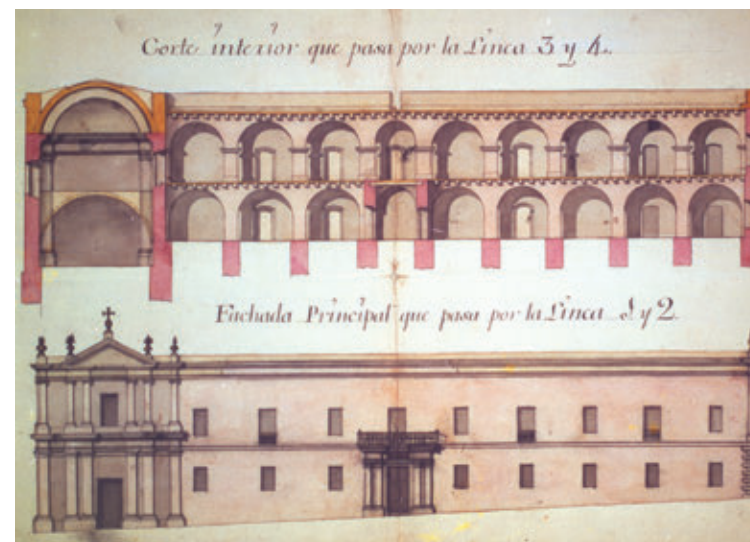
su congénere francés, el Palacio de Versalles, la monumentalidad, elegancia decorativa e imponente escala evidencian la íntima relación entre esta edificación y las ideas barrocas. El complicado estilo ofreció flexibilidad interpretativa a los diseñadores al no tener reglas definidas de manera estricta. La composición barroca siempre se distinguió por un mayor apego a la intuición y a la emotividad que al rigor académico. Esta liberalidad interpretativa fue el caldo de cultivo perfecto que colaboró en el desarrollo del estilo churrigüesco en la península.

A pesar de sus ilustres aportaciones, España participó del barroco de manera limitada debido al corto tiempo que duró la atracción hacia el estilo como resultado de las directrices de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta institución hizo corpórea la antipatía que sentían hacia al barroco los artistas y arquitectos que se consideraban de avanzada. Desde el momento en que el estilo llegó a la península hasta que las primeras corrientes neoclásicas se hicieron sentir, transcurrió muy poco tiempo para que pudiera afianzar su agarre en la profesión.

En Puerto Rico, nuestro más importante ejemplo barroco es el Hospital de Nuestra Señora de la Concepción el Grande, proyectado para el año 1778 en la ciudad de San Juan. El edificio es ejemplo de la tipología arquitectónica barroca por excelencia: el hospital militar. Ejemplos de la misma pueden ser encontrados dispersos por toda Europa, particularmente en Francia, España y el Reino Unido, donde se ensayaron diversos arreglos. Puerto Rico no fue la excepción a la regla, aunque la morfología arquitectónica del diseño original corresponde a la tercera generación del *palazzo* florentino cuatrocentista y a la segunda de una tipología netamente romana conocida como el *palazzo*-iglesia. El Palazzo de la Cancillería en Roma es ejemplo renacentista tardío de la primera generación de este último tipo.<sup>8</sup> Durante el periodo barroco, se construyen otros distinguidos ejemplos como: el Palazzo del Quirinal y el Oratorio de San Felipe Neri, ambos en Roma.<sup>9</sup> La época se identificó de tal

<sup>8</sup> El complejo del Palazzo della Cancelleria en Roma, comenzado c 1485, incluye un *palazzo* y la Iglesia de San Lorenzo en Dámaso.

<sup>9</sup> El Palazzo del Quirinal en Roma se comenzó entre los años 1573 y 1574 y es producto de varios arquitectos, entre los que se destacan: Flaminio Ponzio, Octaviano Nonni (también conocido como Mascherino), Domenico Fontana, Carlo Maderno y Gianlorenzo Bernini. Se acredita a Fontana la fachada y a Maderno el diseño de la



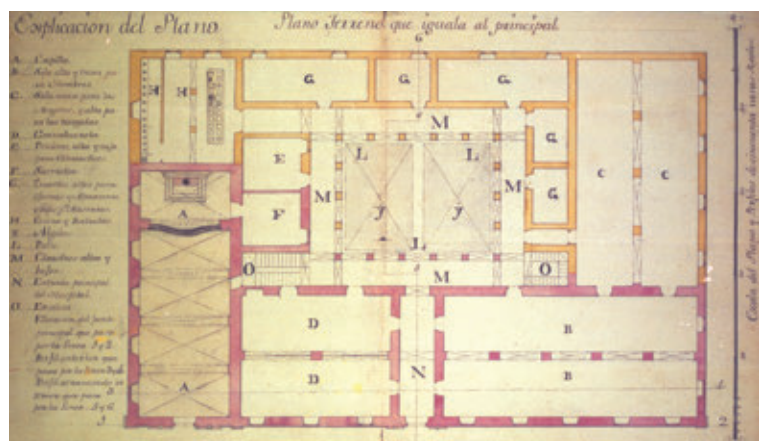
HOSPITAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN EL GRANDE, VIEJO SAN JUAN [SEGÚN PROYECTADO]. (EX. SJ ESPAÑOL-OECHPR)

manera con esta tipología que, al comentar sobre las iglesias adosadas a *palazzi* algunos historiadores de la arquitectura describen tal solución como una “de rigor” dentro de las expresiones del estilo.<sup>10</sup>

El diseño del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción el Grande en San Juan, según propuesto, es de uno de gran sobriedad, cediendo la fachada del conjunto el protagonismo a la portada de la iglesia. Los dibujos originales demuestran que, mientras se propuso un tratamiento decorativo limitadísimo para la sección de la fachada que pertenecería al hospital, se proponía subdividir la iglesia en

gran capilla. Otro ejemplo de la tipología arquitectónica *palazzo*-iglesia es el Palacio Real ejecutado por Filippo Juvarra, entre los años 1719 al 1720, en Mafra, Portugal. La obra de Juvarra (en España es conocido como Felipe Juvara) es de relevancia ya que, en 1735, se estableció en la península, trabajando en los proyectos del Palacio Real de Madrid, la Granja de San Ildefonso y el Palacio Real de Aranjuez. A su muerte, Sacchetti continuó su obra en Madrid. El complejo de San Felipe Neri en Roma, fechado entre 1659 y 1673, fue diseñado por Francesco Borromini. Arleen Pabón Charneco, *Una promesa inconclusa: Apuntes socio-arquitectónicos en torno al Hospital de Nuestra Señora de la Concepción el Grande* (San Juan de Puerto Rico: Oficina Estatal de Conservación Histórica, 1999), pág 47.

<sup>10</sup> Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág 153.



HOSPITAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN EL GRANDE, VIEJO SAN JUAN [SEGÚN PROYECTADO]. (EX. SJ ESPAÑOL-OECHPR)

dos niveles, terminándose su composición mediante un elegante frontón sostenido por pilastras geminadas. El cuerpo principal de la iglesia se remataba con cuatro candeleros y una cruz central, colaborando estos elementos a la apertura visual de la composición y el rígido triángulo del frontón. La fachada, incluyendo el arreglo de los velones, los curvos escalones propuestos para dividir el área del altar de la única nave y la bóveda de medio cañón con sus ventanas termales (también conocidas como ventanas palladianas) fueron elementos decorativos favoritos de los arquitectos barrocos, evidenciados en decenas de iglesias italianas del periodo, a partir de la construcción de la iglesia romana de Il Gesù.<sup>11</sup> Nuestro edificio, acotando la tradición del estilo, pretendía cumplimentar el requisito de abarcar dos usos en uno: iglesia y hospital (en sus orígenes para indigentes y después para militares).<sup>12</sup> A pesar de la importancia mi-

11 La iglesia de Il Gesù en Roma fue diseñada por los arquitectos Giacomo Barozzi da Vignola y Giacomo della Porta durante la segunda mitad del siglo XVI.

12 Diego de Villanueva diseñó para la familia de Juan de Goyeneche el palacete en la madrileña calle de Alcalá que hoy es sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También fue al autor del embrionario pueblo obrero de Nuevo Baztán. Localizado cerca de Loeches, el arquitecto propuso para su centro una estructura que albergaba tanto el palacio de la familia dueña del pueblo como la iglesia principal. El plano del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción el Grande de 1778 está firmado por un tal Bartolomé Fammi, quien, supuestamente, fue discípulo de Ventura

litar de nuestra plaza, fue el único de su tipo en la isla. Ideado por la iglesia como centro para los necesitados fue apropiado por los militares a quienes sirvió por siglos. Desgraciadamente, como tantas otras cosas del mismo, nunca fue terminado.

Las limitadas y limitantes condiciones económicas locales, la falta de interés de los poderes políticos, la vocación militar de la isla, la asociación de los estilos barroco y rococó con lujo y esplendor y el corto tiempo de duración de estas corrientes estilísticas en España lograron que dichos estilos (el barroco y el churrigueresco, así como el rococó) tuviesen un impacto limitado en nuestro suelo. El barroco definió un estilo artístico y también una manera de vida, caracterizada por la pompa y el drama estético. En Puerto Rico, a diferencia de los muy ricos virreinos de México y Perú, no existía ni el ambiente apropiado ni la prodigalidad fiscal para que floreciera semejante expresión.

En ciertas portadas y espadañas,<sup>13</sup> como el ejemplo de este último elemento que existe en la Iglesia de San Blas de Illescas en Coamo, se pueden percibir sombras barrocas en cuanto a su organización. Sabido es que las órdenes de frailes, ejemplificadas por los jesuitas, hicieron del estilo barroco la base sobre la cual forjar los artefactos arquitectónicos adecuados que servían como instrumentos en la conversión de los “salvajes” que poblaban América.<sup>14</sup> Las curvas y

Rodríguez, insigne arquitecto y profesor de la Real Academia. Podría darse el caso, recordando los estrechos lazos que unían a los profesores y estudiantes de la Real Academia, que Fammi conociera sobre esta tipología arquitectónica gracias al proyecto de de Villanueva. Esto explicaría el uso de un tipo tan particular como el del *palazzo*-iglesia en San Juan de Puerto Rico. No he encontrado mención alguna de Bartolomé Fammi en los archivos de la Real Academia, aunque sí existe un abultado expediente sobre un arquitecto llamado Juan Fami (el nombre varía, apareciendo también como Tami). Resulta curioso que dos personas con un apellido tan parecido y poco usual se encontraran trabajando en Madrid para la misma época. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Signatura: 32 3/2.

13 Una espadaña es la extensión de la pared frontal de una iglesia, que se proyecta por encima de la línea de techo, ofreciendo la impresión de mayor altura. De forma generalmente triangular, se caracteriza por sus curvas y sus aberturas donde se pueden colocar campanas. Algunas espadañas, por lo tanto, también sirven como campanario.

14 Evidencia del fervor de conversión que motivaba a la iglesia por aquella época, es la placa colocada en la pared lateral de la Iglesia de San Blas de Illescas en Coamo, que menciona a dos visitantes (Carlos Spinola y Gerónimo de Angelus) allá por el mes de junio de 1597. Ambos visitaron el templo y pueblo camino al Japón. Se les considera mártires y fueron beatificados en 1867.



contra curvas presentes en la fachada antes mencionada, así como el énfasis brindado a la decoración ondulante, pueden ser consideradas características del estilo barroco adaptadas a nuestra isla.

Una vez las primeras corrientes de la Ilustración comenzaron a hacerse sentir, tanto en Francia como en España, el barroco se asoció con las clases despóticas del *ancien régime* (el antiguo régimen de autócratas), lo que le transformó en un estilo prohibido, desde el punto de vista de una arquitectura racional de avanzada. La lucha contra el barroco se convirtió en una de tipo moral, además de estética. Llegó el momento en que el estilo que generó maravillosas estructuras, ejemplos impagables del quehacer arquitectónico, se convirtió en algo moralmente incorrecto. La demasiado libre (a juicio de sus detractores) interpretación de los conceptos clásicos y renacentistas lo hacían digno de todo rechazo intelectual y profesional. El barroco llegó a ser, como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando continuamente recalaba, un estilo asociado a diseñadores que no eran formados académicamente. Por esta razón, fue considerada la expresión inculca de los no educados formalmente en la profesión.

El secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Antonio Ponz, en su *Viaje a España*<sup>15</sup> ofreció una interpretación totalmente cónsone con la del organismo en torno al buen gusto (que implicaba el abandono de los preceptos estilísticos del barroco, churrigueresco y rococó) y la arquitectura. Cabe recordar que el concepto de gusto, con relación a las artes, era algo relativamente nuevo para la época. Una de las novedades del momento histórico que se vivía fue equiparar ciertos estilos arquitectónicos con el buen o el mal gusto (por ejemplo, mientras barroco y rococó eran productos del mal gusto, el neoclasicismo lo era del buen gusto). De hecho, este parangón estilístico con juicios sobre su apreciación se convirtió en el ejercicio favorito de las academias. Se llegó a pensar que se podía generar un juicio más o menos “científico” para expresar lo que hasta el momento había sido, en cierta medida, la interpretación subjetiva de cada artista en cuanto a la valía de una obra de arte. Irónicamente, la manera en que en ocasiones se ejercía tal dictamen no era del todo racional, como se observa en los escritos de Ponz, quien:

<sup>15</sup> El escrito *Viaje a España* consta de dieciocho tomos y fue publicado entre los años 1772 y 1794.

...se pronunció de manera particular contra la arquitectura barroca, que calificó de desatinada, extravagante, quimérica, ruin, disparatada, indignante, desordenada, abominable, despreciable, bestial, desconcertada, descaminada, deshonorosa, embrollada; era necia invención, peste de extravagancias. Todos estos epítetos y apreciaciones los utilizó Ponz cuando comentó los edificios barrocos encontrados en sus peregrinaciones por España....

En cuanto a los retablos barrocos... ¡[e]ran locura churrigueresca, obra del capricho, del delirio, del aturdimiento, cosas de ignorantes, emplastos, insignes mamarrachos, desatino, ridículas fruslerías, mezquindades, petardos, armatostes de hojarasca, locuras licenciosas y desenfrenadas, depravación, indecencia, barbaridades, entusiasmos extravagantes, indigestos, promontorios...! Para mantener el fuego sagrado, no vacilaba reunir en el mismo párrafo larga serie de estos epítetos al decir que se podía llamar a los retablos de madera “incestos promontorios, maderajes afrentosos a la nación, abortos ridículos del arte, objetos indignos de las casas de Dios, piras incendiarias, insípidas puerilidades y otros tales.”<sup>16</sup>

Allá para la primera mitad del siglo XVIII, el mundo se transformó de manera impredecible cuando el antiguo régimen de reyes soles y papas autócratas dio paso al espíritu de la Ilustración. La Revolución Industrial comenzaba también su vertiginoso caminar, logrando que la tradicional sociedad uniestamental se transformara en una de clases. Los descubrimientos de las ciudades romanas de Pompeya y Herculáneo, así como los viajes de los estudiosos a Grecia, el Líbano y Asia Menor, permitieron conocer otros horizontes que conmoveron las almas de los artistas, incluidos los arquitectos, quienes comenzaron a interpretar el barroco como una expresión ajena al espíritu clásico. La Guerra de Liberación de Grecia convenció a muchos, aunque fuese tan solo de manera teórica, de las bondades, supuestamente eternas e inmutables, de la antigüedad griega. Hermoseado por el paso del tiempo y la percepción romántica, este pasado clásico y su mundo de ensueño se transmutó en algo finalmente alcanzable a través del arte. El deber de la arquitec-

<sup>16</sup> Antonio Ponz, *Viaje a España*, pág 1469 citado en Claude Bédard, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)* (Madrid: Real Academia Española, 1989), pág 239.



IGLESIA SAN BLAS DE ILLESCAS, COAMO. (APC)

tura del periodo neoclásico era apoyar el deseo de evasión hacia lo que algunos sentían eran tiempos mejores.

La burguesía, por su parte, creció de manera exponencial, tanto en tamaño como en su capacidad de control e impacto social. Esta realidad se evidenció particularmente en el aburguesamiento del gobierno de su majestad en España, en la creación de los nuevos cuer-

pos de ingenieros y en el excesivo desarrollo de la burocracia que, a partir de estas fechas, creció como un monstruo sin control. La polémica entre lo barroco-churrigueresco-rococó y lo neoclásico tuvo un eco político y social ya que, de manera un tanto simplista, se entendió como símbolo de la lucha entre la aristocracia del antiguo régimen y los librepensadores ilustrados. Esta deconstrucción de la tradicional sociedad estamental se experimentó en España como sucedía en Francia. El arte patrocinado por la Revolución Francesa y más tarde por Napoleón abandonó los estilos asociados al *ancien regime* (barroco y rococó) favoreciendo la corriente neoclásica. Para muchos, el neoclasicismo representaba el aire fresco que desempolvaba a la arquitectura, renovándola para beneficio de la humanidad.

La creación de las academias de bellas artes en Europa atestó un muy importante y rudo golpe a la estética barroca y también a la rococó. El impacto educativo y profesional de estos centros incitó al abandono del barroco-rococó y sus ideales, ofreciéndose así la estocada de muerte al sistema de gremios que había marcado el devenir de la profesión desde tiempos inmemoriales. Al ser abandonados estos estilos criticados por los “profesores de arquitectura” (o sea, los que se educaban como arquitectos en las academias), tan solo los gremios de constructores, marginados de estos centros, continuaron asociados con las ideas barrocas. Mientras, para estos últimos, el estilo representaba la manera más artística de expresarse, para los académicos simbolizaba las cadenas que supuestamente ataban la libre creatividad del arquitecto. La ciencia, la razón, el intelecto fueron las armas de los académicos en su lucha contra un enemigo que creaba una obra descrita por Ponz como ejemplo “del capricho, del delirio [y] del aturdimiento.”

En el medio de este “antes” y “después” estilístico y arquitectónico se situó la Real Academia de Bella Artes de San Fernando. Conviene, antes de analizar el mundo revivalista que comenzó a aflorar en la arquitectura tras el abandono de las ideas barrocas y rococó, estudiar algunas de las metas de esta organización y como las mismas transformaron la práctica de la milenaria profesión, transmutando el quehacer arquitectónico en España y Puerto Rico.

# El academicismo y los estilos arquitectónicos

El concepto de estilo arquitectónico está ligado a múltiples condicionantes culturales que conforman un amplísimo abanico. El mismo es el resultado de la educación que recibe una generación de arquitectos, la moda implantada por un grupo cultural, el deseo de huir de la realidad del aquí y el ahora, el descubrimiento de nuevos materiales, la creación de nuevas tipologías arquitectónicas, entre muchos otros aspectos. Uno de los más importantes generadores de estilo fueron las academias de bellas artes europeas que se crearon a partir del siglo XVII (siglo XVIII en España). Estas autocráticas instituciones llegaron a convertirse en tribunal de primera y última instancia en cuanto a la educación y la práctica de las bellas artes. Aunque su hegemonía duró poco menos de dos siglos, transformaron la arquitectura completamente, teniendo un impacto imperecedero en el devenir de la profesión, tanto en la educación como en la práctica.

Para entender la arquitectura en España y, por consiguiente, en la isla, es menester tomar en consideración el rol que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>1</sup> jugó en el desarrollo de los estilos arquitectónicos. Pocas veces en profesión alguna ha existido

---

<sup>1</sup> Agradezco a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la autorización extendida para llevar a cabo labores de investigación en sus archivos, en base a mi condición de académica correspondiente de la Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi de Catalunya.



un cuerpo rector de tan marcado impacto como el de este grupo asentado en Madrid. No hay manera posible de entender la arquitectura puertorriqueña o española sin apreciar el rol y poder gestados por esta institución que pretendía salvaguardar la profesión de quienes, por no tener la educación adecuada, poseían – en su docta opinión – el potencial de destruirla. No resulta exagerado comentar que nuestro panorama patrimonial no exhibiría la personalidad arquitectónica que posee si esta excelsa institución no hubiese existido. Debido a su trascendencia, resulta relevante conocer algunas de las ideas filosóficas en las cuales basó su *pensum* académico.

### LAS ACADEMIAS

Aunque existieron algunas instituciones que adoptaron dicho nombre con anterioridad, las academias<sup>2</sup> son producto del espaldarazo que la Ilustración les ofreció. Su misión primigenia fue romper los últimos vestigios medievales relacionados con el quién, cómo y cuándo de la práctica de las bellas artes, o sea, la pintura, escultura y arquitectura (utilizando el orden de relevancia preferido por el organismo). El deseo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de liberar al artista del yugo medieval de los gremios reflejó la filosofía de importantes estudiosos como Wincklemann. Según el insigne teórico, solo la libertad creativa era capaz de elevar el arte a la perfección. Durante la época se decidió que las históricas y tradicionales cofradías limitaban dicha libertad, razón por la cual debían ser rechazadas.

Esta fue la responsabilidad fundacional de las academias: liberar a los artistas (arquitectos incluidos) del sistema tradicional de las cofradías y los gremios que se entendía asfixiaba la creatividad poniendo límites al talento personal. Con el paso del tiempo, estos novedosos organismos asumieron la responsabilidad de velar por la práctica de las bellas artes y también la de educar.<sup>3</sup> Por esta razón, representan un hito importante entre el gremio medieval y la uni-

<sup>2</sup> El término “academia” está relacionado con el área de la ciudad de Atenas nombrada en honor del héroe Academos o Ecademos donde la tradición establece se reunía Platón con sus discípulos.

<sup>3</sup> En ánimo de entender la situación que vivía la profesión, es menester señalar que en 1787 se había ofrecido entera libertad de práctica a los oficios de la construcción. Juan Sisínio Pérez Garzón, *Las Cortes de Cádiz El nacimiento de la nación liberal (1808-1814)* (Madrid: Editorial Síntesis, 2007).

versidad moderna. Poseyeron —como ninguna de estas dos instituciones— una hegemonía de poder sorprendente para un cuerpo que, aunque fundado mediante real orden, era independiente de la política del gobierno. Las múltiples aportaciones hechas por la institución evidencian el impacto que tuvo para con la profesión de la arquitectura.<sup>4</sup>

### LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue fundada el 18 de julio de 1744, bajo la supervisión de una Junta Preparatoria, quedando formalmente constituida el 12 de abril de 1752. Cómo se ha señalado, su objetivo primario era educar a los pintores, escultores y arquitectos. De inmediato, surgieron problemas relacionados con la enseñanza de la profesión practicada por estos últimos, descrita como un “Arte de tanta importancia y consecuencia.”<sup>5</sup> Los escollos se generaron debido a que la educación en esta disciplina implicaba diferencias sustanciales con las de la pintura y escultura. La situación se explicó de la siguiente manera:

...aunque las operaciones de la pintura y de la escultura son tan excelentes y brillantes, los errores que se pueden cometer en ellas no acarrear los graves inconvenientes y daños que ocasionan los de la arquitectura, por la necesidad indispensable que tienen todos los pueblos de que los edificios de habitaciones y templos se fabriquen con mayor seguridad y conveniencia y con la correspondiente simetría y hermosura.<sup>6</sup>

Para complicar el escenario, el número de profesionales en el campo de la arquitectura educados de la manera que la Real Academia estimaba adecuada era uno escaso, situación que dificultó la con-

<sup>4</sup> La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre muchas otras áreas, influyó las actividades de conservación patrimonial en España. Tan temprano como el año 1779 el Rey, atendiendo las recomendaciones del organismo, prohibió: “[Q]ue desde hoy en adelante se saquen del reino [sic] para los extranjeros pinturas de mano de autores que ya no viven... bajo la pena de competente multa pecuniaria y de embargo de las propias pinturas.” Se tomaba así un tímido pero primer paso hacia la conservación del legado artístico español. Real Orden citada en Claude Bédát, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, pág. 81.

<sup>5</sup> Claude Bédát, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, pág. 54.

<sup>6</sup> Citado en Claude Bédát, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, pág. 57. La explicación está fechada para el 28 de enero de 1745.

tratación de profesores. Las características que debían adornar al futuro académico profesor eran múltiples y singulares. Entre otras, debía destacarse:

... por su sobresaliente y extraordinaria habilidad y singular genio y talento para la enseñanza de los discípulos de una Arte que es la más útil y necesaria para los pueblos por lo que conduce a la seguridad, solidez, comodidad y hermosura de los edificios públicos, pues las otras dos (bellas artes) aunque tan estimables, solamente contribuyen a su ornato.<sup>7</sup>

Existía otra limitación en cuanto al profesorado impuesta por la Real Academia y definida sucintamente como: “[L]a lucha llevada por la Academia a partir de 1752 contra el barroco.”<sup>8</sup> Por esta razón, ningún arquitecto que trabajara en el estilo barroco fue invitado a colaborar en el proceso educativo de los futuros profesionales.

El análisis de los libros comprados por la institución en sus primeros tiempos evidencia este prejuicio estilístico que tanto afectaría el desarrollo estilístico de la arquitectura en la isla. Sebastiano Serlio, Vicente Scamozzi, Domenico Fontana, y Fernando Bibiana, todos conocidos apologistas de variados clasicismos, fueron las principales guías educativas del nuevo centro.<sup>9</sup> No es de extrañar que este cuadro teórico asentado en la antigüedad grecorromana y el renacimiento tuviese un impacto directo que explica la afición de los diseñadores peninsulares en la isla por los lenguajes arquitectónicos de extracción clasicista.

El consultor de la Real Academia, el pintor Antón Rafael Mengs, natural de Bohemia y cuyas ejecutorias y principios teóricos sirvieron de inspiración al centro durante sus años fundacionales, explicó: “Por el concepto del ideal quiero decir aquello que uno ve solamente con la imaginación y no con los ojos; por lo tanto un ideal en pintura depende de la selección de los objetos más hermosos de la naturaleza purificados de cada posible imperfección.”<sup>10</sup> La mejor

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 57.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 60.

<sup>9</sup> La única obra arquitectónica barroca aceptada fue la del arquitecto italiano Francesco Borromini.

<sup>10</sup> Citado en: Hugh Honour, *Neo-Classicism* (Penguin Books: Middlesex, England, 1975), pág. 105. Traducción: Arleen Pabón Charneco.

manera de lograr este objetivo era mediante el estudio cuidadoso de la naturaleza evidenciada en los trabajos de pintores, escultores y arquitectos que ya habían llevado a cabo la selección de lo perfecto, destilando los temas y las formas de la antigüedad clásica. Como resultado, se enfatizó la utilización de los ejemplares griegos, en particular los de Atenas, como precedentes estéticos, aunque también se estudiaban los presentes en Pompeya y Herculáneo, así como los de Espalato, Palmira, Baalbeck, Paestum y Agrigento.

En España, la Real Academia formó y redefinió la profesión de la arquitectura tratando de depurar, a partir del primer día, ciertos aspectos de relevancia incluyendo el título correcto de los practicantes del quehacer arquitectónico.

No hay ente más difícil de entender que la Arquitectura. Solo los sabios arquitectos lo entienden. El público suele atinar algunas veces en el juicio que forman del mérito de los profesores; pero en la Arquitectura el público necesita que le forme el juicio el sabio arquitecto. El público conoce en la Arquitectura solamente la mole del edificio, los vacíos o capacidad, y los materiales de que está hecho, pero las razones del arte, y el gusto con que está ideada enteramente se le ocultan. ¿Quién creyera que quando [*sic*] se fundaba la Academia no se havian [*sic*] de conocer todavía los disparates de aquel insigne hereriana [o heneriana *sic*] de la Arquitectura del maestro Churriguera[?] Así es: porqué en la oración que dixo [*sic*] S Fernando Treviño en la Junta General celebrada el día 8 de Septiembre de 1744... se lee el nombre de Churriguera en la página 6ª colocado entre los profesores ilustres de la Nación.

Con la Arquitectura mucho tiento y respeto. Por causa de ella principalmente se fundó la Academia como se enuncia en los papeles de la Junta Preparatoria...

Atendiendo pues los Comisarios a tan apreciables orígenes; a la naturaleza de esta ciencia; a los acuerdos de la Academia; al riesgo de los nuevos abusos de particulares facultades; al deseo primitivo del nombre de maestro deslustrado por causas accidentales, como lo está el de alarife voz arábica que traducida rigurosamente al Castellano significa el sabio; a la inteligencia común de ser Maestro el que gobierna [*sic*] en gefe [*sic*] las ideas, y operaciones de un arte, al estilo de los Privilegios

reales, Fueros, Reales Cédulas, y prácticas de los tribunales de la nación; al proceder mismo de la Arquitectura...

Y en atención a que la voz de Arquitecto es la que se usaba en España cuando [sic] la lengua latina era vulgar en esta provincia del Imperio Romano, cuia [sic] práctica continuó en tiempos de la dominación de los Godos, a la que se sustituye la voz maestro o maestre para significarlo mismo en Arquitectura, se retenga y se vuelva a admitir en propiedad, bien que no sola sino agregada a la de maestro de modo que el título único de aprobación... sea de Maestro Arquitecto sin más ni menos palabras... este título no puede ser otro que el de Maestro, y no el grado medio de arquitecto que no es el nacional con los Privilegios Reales, ni instrumentos auténticos de nuestra Lengua desde que se dejó la latina.

El título de incorporación sea: Académico de mérito. No se admiten memoriales de profesores de Arquitectura pretendientes a este grado si primero no se han graduado de Maestro Arquitectos en la Academia.<sup>11</sup>

Una vez forjada su filosofía conceptual con relación al arquitecto y demás actividades llevadas a cabo por otros (como, por ejemplo, los maestros de obra y alarifes), el organismo obtuvo control absoluto sobre las ejecutorias de los profesionales arquitectos o, como les comenzó a denominar, los profesores de arquitectura (o maestros arquitectos). Indudablemente, el organismo veía en cada profesional un hombre<sup>12</sup> que “profesaba” un arte de particular nobleza.

[La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando] tiene mandado no examinar a ningún Profesor de sola práctica, sino de teórica y práctica juntamente, como se hace para el recibimiento de Académico, y que no haya más Maestros

11 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 17-4/1. Comisión de Arquitectura. Informes. “Sobre la concesión de los títulos de arquitecto, maestro de obras y aparejador, municipal, provincial, etc. Incluye Filipinas.” “Exposición de los fundamentos con que se ha acordado su dictamen la Junta Extraordinaria de Comisionados en 11 de abril de 1796.”

12 Nunca mejor utilizada esta palabra ya que por aquellos tiempos era inconcebible que ninguna mujer perteneciera a tan docto centro. Sin embargo, existe constancia de que miembros de este género tradujeron los libros extranjeros relacionados con la profesión para la institución.

de Obras de facultades limitadoras, sino que examinados de todo el Arte puedan con un solo título ejecutar [sic] quanto [sic] en el se ofrece, y que el que este título no tenga, se reputa por solo Albañil o Constructor sin facultades de idear por si sino solo executar[sic] bajo las órdenes del Arquitecto.<sup>13</sup>

Esta clarificación de los títulos y quien podía o no dirigir obras de construcción deconstruyó para siempre los gremios medievales y también, como era de esperarse, creó innumerables confrontaciones. Por su intolerancia hacia quienes entendía no eran profesionales completos, la Real Academia tuvo en las cofradías su primer gran enemigo a quien se le unieron, con el paso del tiempo, ciertas unidades gubernamentales como los Ministerios de la Guerra y Ultramar y de Fomento. A estos fines, resulta interesante analizar una serie de proyectos para las colonias de ultramar (Cuba, Islas Filipinas y Puerto Rico) que arrojan luz sobre el tema, el funcionamiento y la influencia de la institución.

Habiendo sometido el Ministerio de la Guerra y de Ultramar ante su consideración el proyecto de un Lazareto para la vecina isla de Cuba, la Sección de Arquitectura<sup>14</sup> de la Real Academia arguyó que: “[N]o se puede tener un concepto cabal y fundado [del proyecto por estar]... incompleto y falto de datos.”<sup>15</sup> La Sección, encargada de llevar a cabo el examen preliminar y generar el borrador de comentarios que endosaba el cuerpo rector, no desaprovechó la oportunidad para solicitar que se:

... aproveche esta ocasión para que la Academia repita sus escitaciones [sic] cerca del Gobierno de SM para conseguir el destino a la Isla de Cuba y demás posesiones ultramarinas de Ar-

13 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 43-2/24. Comisión de Arquitectura. Informes. “Real orden de 18 Septiembre de 1796, Suspendiendo los exámenes de sola práctica de Arquitecto con el título de maestro de obras y mandando se hagan de teórica y práctica con título de maestros Arquitectos.”

14 La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando era el cuerpo rector de los que practicaban la arquitectura y también evaluaba todos los proyectos de construcción del gobierno. El organismo delegaba esta responsabilidad en su Sección de Arquitectura.

15 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 29-5/2. Comisión de Arquitectura. Informes, Hospitales y orfanatos. “Ysla de Cuba Proyecto de Lazareto para Guanabacoa formado por el Cuerpo de Ingenieros,” “Carta al Excmo Sr Ministro de Estado,” 18 de junio de 1858.



quitectos que puedan desempeñar el Servicio de la mano(?) en aquellas regiones.<sup>16</sup>

Aunque en primera instancia la Sección de Arquitectura y, por lo tanto, la Real Academia se abstuvieron de generar comentarios sobre el proyecto, aludiendo que el mismo estaba incompleto y carecía de la firma de un arquitecto (sagazmente atando ambas condiciones a una relación de causa-efecto), los poderes gubernamentales forzaron la institución a considerar formalmente el mismo. Ante esta situación, el organismo llevó a cabo su función, produciendo un muy lacónico escrito que deja entrever el agrio sentir del grupo en torno al tema.

Parecida situación sucedió con el proyecto para un hospicio en Manila. El Ministro, posiblemente resentido ante la negación de la Real Academia a comentar los planos por no venir firmados por un arquitecto, expuso su pensar mediante una misiva dirigida a sus superiores. En la misma criticó la actitud de la institución y apeló la negativa a hacer comentarios de la siguiente manera:

...la Academia se ha negado de verificarle fundándose en que diferentes reales disposiciones previenen que los proyectos de los edificios públicos, sean estudiados por arquitectos y al del hospicio faltarle esta circunstancia, puesto que es obra de un ingeniero militar. Es por todos sabido que en las islas Filipinas no existe [?] más que un solo arquitecto, al cual le falta aún el tiempo materialmente indispensable para llenar los deberes especiales de su cargo... [Esta situación] equivale a privar a la mayor parte de los edificios públicos que en aquellas islas se levantan de las garantías que tiene el Gobierno el derecho de buscar en el informe de la Academia. En este mismo caso vendrían a encontrarse las construcciones de la Isla de Cuba, donde son pocas las poblaciones en que hay arquitectos y siempre en número reducido, en cuanto a Puerto Rico sería indispensable prescindir del informe de la Academia. Estas circunstancias han obligado a utilizar los grandes conocimientos de los Ingenieros militares en quien no es lícito

---

16 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 29-5/2. Comisión de Arquitectura. Informes, Hospitales y orfanatos. "Ysla de Cuba Proyecto de Lazareto para Guanabacoa formado por el Cuerpo de Ingenieros," "Carta de Sección de Arquitectura de la Academia a Secretario General," 15 de junio de 1858.

suponer falta de competencia cuando el Estado confía obras tan difíciles e importantes como las de las fortalezas... La negativa de la Academia a informar sobre dichos planos es tanto más sorprendente cuanto que contrasta de una manera muy marcada con lo que acontece en la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos que jamás a [sic] dudado de informar sobre los proyectos de obras públicas formados por ingenieros militares no habiendo a veces escaseado los elogios a su mérito.

En vista de lo cual la Reina (qDg) y ha tenido a bien disponer examine esta Academia los planos a que se refiere la presente comunicación, así como cualesquiera otros de construcciones, que hayan ejecutado las provincias de Ultramar... mientras que en aquellas por falta de arquitectos haya necesidad de confiar su estudio a otros facultativos.<sup>17</sup>

Es de admirar la fortaleza filosófica de la Real Academia ante estos embates burocráticos que terminaban en garatas expresadas mediante ríos de tinta. En dichas disputas los proponentes que se consideraban perjudicados por la actitud del organismo trataban de incluir a todo tipo de superiores, incluyendo el rey o la reina de turno.

Bien le hubiese valido al Ministerio haberse conformado con la negativa. La evaluación – generada por la Real Academia tras haber sido la institución forzada a así hacerlo – tan solo enfatizó los problemas de diseño del proyecto. Las críticas generadas por la Sección de Arquitectura recorrieron una amplia gama, incluyendo aspectos estéticos, apreciable (en opinión de la Real Academia) tan solo a arquitectos:

[El proyecto está] regularmente decorado atendiendo la sencillez que desea tener esta clase de edificios, aunque sería de desear que su Autor en lugar de las columnas pareadas y figuras en el pórtico principal solo hubiera puesto una distribuido y de suerte que... hubiese evitado la profusión de estas que no son necesarias...<sup>18</sup>

---

17 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 29-5/2. Comisión de Arquitectura. Informes, Hospitales y orfanatos. "Manila Proyecto de Hospicio devuelto sin censura por no venir fondo firmado de arquitecto," "Carta del Ministerio de Fomento." 14 de febrero de 1861.

18 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 29-5/2. Comisión de

También generó críticas de índole económica. En vez de un piso como proyectado se recomendaron dos juzgándose que al tener de esta manera menos área el edificio resultaría un veinte y cinco por ciento más económico en términos de su costo total. Para remachar la lógica de esta recomendación, no olvidaron mencionar que la solución de dos pisos presentaba otra importante ventaja en términos de salubridad. Un edificio con más de una planta para organizar los mismos espacios que uno de una recibía menos humedad del terreno, aspecto positivo en un establecimiento que albergaría a desposeídos.

Una vez obligada a comentar, la institución embistió con fuerza para acusar al Ministerio, a través de su diseñador, de fallas en el diseño y también de la peor falta que puede cometer un burócrata: el malgasto de fondos públicos. Se señaló de manera clara y sucinta que el diseñador había cometido errores garrafales estéticos, económicos, morfológicos, organizativos, funcionales, ambientales y de higiene. La razón de ser de tanto descalabro resultaba obvia (al menos, para la Sección de Arquitectura y la Real Academia). De haber sido diseñado el proyecto por un arquitecto, el mismo no hubiese adolecido de tantos males.

Un tiempo más tarde y a pesar de su aguerrida oposición, la Real Academia se vio obligada a continuar comentando los proyectos firmados por ingenieros, cosa que hacía de manera somera, dejando entrever su disgusto ante lo que consideraban una usurpación ilegal de las atribuciones y los derechos de los arquitectos. En ningún momento, particularmente durante sus años fundacionales, la institución bajó la guardia ante los atropellos que percibía recibir por parte de las diferentes entidades gubernamentales y de los gremios.

El 19 de julio de 1861, el Ministerio de la Guerra y Ultramar presentó ante la Real Academia los planos para el proyecto de una Casa de Locos para San Juan de Puerto Rico. La Sección de Arquitectura rindió un informe general, fechado el día 2 de agosto, que sirvió como borrador de la carta enviada por el organismo al Ministerio con fecha del 31 de agosto del mismo año. En la misma, de

---

Arquitectura. Informes, Hospitales y orfanatos. “Manila Proyecto de Hospicio devuelto sin censura por no venir fondo firmado de arquitecto,” “Carta de la Academia al Ministro de la Guerra y Ultramar.” 26 de junio de 1866.

manera sucinta aunque elocuente, se hicieron advertencias generales sobre la decoración, en específico sobre el orden arquitectónico propuesto. También, aunque sin excesivo alarde, se comentó que la distribución interna de los espacios satisfacía.<sup>19</sup> La Real Academia había sido obligada a comentar los proyectos de los no arquitectos mediante una real orden. No iba, sin embargo, a hacerle el trabajo fácil a los usurpadores.

En ocasiones, el organismo se ensañaba con determinado proyecto evidenciando su credo de que: “[N]ingún proyecto sirve si no está formado por un arquitecto.” Este fue el caso de la proyectada portada para el cementerio de La Habana.<sup>20</sup> La Real Academia no tan solo “reprendió” al diseñador sino también al jurado que había tomado la decisión de otorgarle el primer premio.

...la portada principal... si bien es verdad que esta sillería se proyecta cubrir de mortero de cal y arena, como se hace en las casas particulares. Este defecto puede soportarse en edificios comunes por un espíritu de economía, pero no tratándose de una construcción de carácter monumental, y si bien la mayoría acepta como tal la portada del proyecto *Pallida mors*<sup>21</sup> será fundándose en las descomunales dimensiones de esta que superan muy mucho a las de la fachada principal de la Catedral de La Habana. Pobre y errada idea tiene la mayoría del Jurado si cree que esta grandeza material y no la grandeza moral de los signos claros y evidentes de solidez, estabilidad y larga duración los que revelan el carácter monumental de las producciones del genio del Arquitecto.

También se criticó severamente que un tercio del área del proyecto

---

19 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 29-5/2. Comisión de Arquitectura. Informes, Hospitales y orfanatos. “Puerto Rico Proyecto de Casa de Locos formado por el Inspector del Distrito Oriental D Ant[onio] M[aría] Guitiau/Guilliau(?),” “Carta al Ministerio,” 31 de agosto de 1861.

20 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 35-26/1. “Polémica sobre censura del Nuevo Cementerio de la Habana,” “Carta de la Academia.” Aunque me inclino a pensar que el expediente trata del Cementerio Colón en La Habana el mismo carece de fechas, por lo que es imposible asegurar del todo si se trata del dicho conjunto.

21 Este nombre se asocia con el escritor romano Horacio. En su *Odas*, 1.4.13-14, hace mención de: [P]*allida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres* (“La pálida muerte golpea con el mismo pie las chozas de los pobres y las torres de los reyes.”).

(incluyendo las tumbas) se encontraba localizada sobre un monte de piedra caliza. Asimismo, señaló la ausencia de arquitectos y médicos en el jurado.<sup>22</sup> Estas dos profesiones, a juicio de la institución, eran las únicas genuinamente competentes para tomar la decisión sobre cuál de los proyectos era meritorio en el caso de un cementerio.<sup>23</sup>

En otra ocasión, la Real Academia no aprobó un proyecto propuesto para Cuba por ser: “un delirio irrealizable por su viciosa disposición, su extensión exagerada y su inmenso corte.” Se tomó la molestia de aclarar que un edificio de aquella naturaleza (se desconoce el uso del edificio y, por lo tanto, su tipología arquitectónica) exigía: “[A] la par que ligereza, gran estención [*sic*] y luz para la colocación de objetos, lo que únicamente se consigue por medio del hierro combinado con la cantería y ladrillo.” Curiosamente, a continuación se reseñó que: “No obstante se advierte gran laboriosidad y celo por parte del autor digno de encomio.”<sup>24</sup> El autor del proyecto presentado, a pesar de no conseguir la aprobación para su proyecto al menos recibió, como premio de consolación, un elogio por su laboriosidad. Otros no tenían tal suerte.

Nada ni nadie tenía el poder de obligar a la institución a comentar proyectos que no poseían el más mínimo asomo de corrección o decoro, de acuerdo a sus altos estándares. Este fue el caso del proyecto para una Casa Asilo de Párulos en San Juan de Puerto Rico. La Real Academia “acordó aprobarles [los planos] atendiendo que su escasa importancia que excusaba la falta de arte que en él se advertía y que hacia innecesario su misma índole(¿?).”<sup>25</sup> La fachada en

22 El jurado estuvo compuesto por tres legos, dos ingenieros militares y dos ingenieros, quienes se opusieron a todos los proyectos.

23 Aparentemente, la Real Academia se enteró de la situación gracias a una carta del arquitecto Pedro Tomé. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 35-26/1. “Cuba.” “Polémica sobre concurso del Nuevo Cementerio de la Habana.” Sin fecha.

24 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 42-4/2. “Cuba. Proyecto de Exposición formado por Don José López Alegría, dibujante de la Inspección de obras públicas, de la isla de Cuba,” 7 de febrero de 1863.

25 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 29-5/2. Ultramar. “La Dirección General de Instrucción pública remite a informe el proyecto de Casa asilo de Párulos para Puerto Rico, formado por Don Rafael Clavijo.” “Informe de la Sección de Arquitectura de la Academia,” 28 de mayo de 1862. Un dibujo de esta fachada (Archivo General de Puerto Rico, Fondo: Obras Públicas; Serie: Obras Municipales; Legajo 62(1); Expediente 1-7; Caja 325, San Juan) aparece en Aníbal Sepúlveda, *San*

cuestión fue lograda mediante una composición hierática y formal, terminada conjuntamente por una balaustrada en mampostería de inspiración cincuecentista y un pedimento clasicista enmarcado por un ático de igual proveniencia. A pesar de su vocabulario pseudo-clasicista, es fácil entender tanto que es obra de un *amateur* como la reticencia de la Real Academia de tener que comentar sobre un diseño generado por un principiante.

El caso de don Vicente Serrano y Salavarrí, arquitecto por la Real Academia, pone de manifiesto la crisis que existía entre no ya los usurpadores venidos de los gremios o de los principiantes, considerados clases inferiores sin ningún tipo de miramiento, sino con los muy poderosos ingenieros que conformaban varios cuerpos gubernamentales.<sup>26</sup> En 1870, el arquitecto —tratado por la Real Academia como el Excmo Señor don Vicente Serano y Salavarrí<sup>27</sup>— se quejó de que su trabajo de arquitecto era supervisado por ingenieros. Había aceptado desplazarse a Manila contando con que sus

Juan *Historia Ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898*, pág 268. Dicha publicación menciona a Clavijo como el redactor de un manuscrito con “copias de Manuel F Castro.”

26 El Real Cuerpo de Ingenieros Militares se fundó en 1711, mediante el Real Decreto de Felipe V, fechado el 17 de abril de 1711, con el propósito de dotar al ejército español de un grupo de profesionales capaz de realizar obras de ingeniería, principalmente aquellas relacionadas con actividades bélicas. Por esta razón, se comenzó la educación de los nuevos profesionales en las áreas de matemáticas, geometría, arquitectura, dibujo, física y topografía en la Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona. Los especialistas establecen que el antecedente de la Real Academia Militar fue la clase de Matemáticas y Fortificación que se comenzó a dictar en 1694 en el palacio de los Virreyes de Barcelona (actividad que fue suspendida en 1697). Dicha Cátedra se dictaba originalmente en Madrid, antes de ser trasladada a la Ciudad Condal. El rey autorizó la mudanza de la embrionaria academia en 1700. En el 1705, tras la caída de Barcelona, el centro cerró hasta el 15 de octubre de 1720, cuando volvió a ofrecer cursos en el edificio de la Ciudadela de Barcelona, de donde se trasladó en el 1752 al antiguo Convento de San Agustín Viejo. A pesar de que la Academia Militar de Bruselas sirvió como fuente principal de inspiración para el currículo español, los estudios en este último centro duraban tres años mientras que los del primero se extendían por tan solo dos. Fue la Ordenanza de 1739 la que estableció una duración de tres años, divididos en cuatro cursos de nueve meses cada uno. Los dos primeros dirimían en torno a los conocimientos generales que debía tener un oficial del ejército. El próximo par era uno más especializado, concentrando esfuerzos en todo lo demás que se consideraba era menester un ingeniero y un oficial de artillería conociera. Durante el periodo de estudios se cubrían ocho tratados: aritmética, geometría elemental, trigonometría y geometría práctica, fortificación, artillería, cosmografía, estática, arquitectura civil.

27 Es interesante notar como la Real Academia en varias comunicaciones utilizaba el título de “don” cuando se refería a arquitectos y omitía el mismo cuando se trataba de ingenieros.



supervisores ingenieros lo serían exclusivamente en su capacidad administrativa y no en la profesional. Esta comunicación generó una garata impresionante que la institución utilizó para aclarar su interpretación de las dos profesiones.

[No] vemos lógico ni conveniente que los Arquitectos sean dependientes de la Inspección [de Ingenieros] ríjase por Yngenieros Civiles o por Militares porque la importancia de uno y otro (bajo el punto de vista de las necesidades del País) es inferior a la que tienen que satisfacer los Arquitectos, y así lo reconoce el Excmo Sr Ministro en el preámbulo del citado Real Decreto.

[El que se queja]... cree ver vulnerados la integridad de su contrato, conculcados sus derechos como Arquitecto y atacada la honra de toda su respetable clase... [desea] borrar el estigma que hoy pesa sobre nuestras cabezas,... y reivindicar nuestros derechos...<sup>28</sup>

Aprovechando la coyuntura, la Real Academia precisó la diferencia que entendía existía entre las dos profesiones, conociendo que el Jefe de Inspección, o sea, el contrincante principal en la reyerta, era un ingeniero.

...no parecía lógico ni razonable que los Arquitectos cuyas facultades bajo aquel punto de vista [terreno de la construcción] son ilimitadas y cuyas funciones tienen un número inmensamente superior de aplicaciones... [sean supervisados por ingenieros].

Uno de estos dos títulos es antiquísimo, el otro muy moderno: las circunstancias en que uno y otro se crearon totalmente diversas; los fines a que respectivamente debían responder, enteramente distintos; el estado de los conocimientos humanos en una y otra época completamente diferentes hacen que, además de inconveniente sea por demás difícil la comparación entre estas dos profesiones. Antes el Arquitecto lo era todo: después el rápido vuelo que tomaron los conocimientos científicos y las nuevas necesidades creadas por los nuevos

<sup>28</sup> Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 42-9/2. Arquitectura. Arquitectos municipales y provinciales. "Carta a la Academia," 1870.

giros de la vida actual, y el gran desarrollo de la industria y el comercio han hecho necesario dividir, separar y clarificar lo que antes podía correr unido, dando origen a nuevas carreras, cuyo campo especial de aplicaciones es inmensa, completamente diferente y perfectamente deslindado: son dos ramas de un mismo tronco que trasplantadas a terreno conveniente se han robustecido y engrosado hasta el punto de ser hoy cada una de ellas mayor que el tronco de que proceden.

[B]asta saber que estas dos profesiones tienen marcado el campo que les corresponde y las esferas de acción respectiva: que respete cada uno de estos cuerpos facultativos el campo del otro; que lejos de invadirle, se inhiba voluntariamente de saltar sus linderos; que se unan, busquen y asocien para mejor resolución de los casos complicados en que se rocen las atribuciones de uno y otro...

A continuación, la Real Academia analizó en detalle algunos de los desdichados comentarios hechos por el Inspector General. El número de comunicaciones que se conserva en el archivo de la institución con relación a este tema evidencia que la interpretación de este funcionario representaba el punto de vista generalizado de muchos ingenieros de la época. El Inspector había reclamado:

La profesión, o la clase de los Arquitectos, se dice pugna por conservar los privilegios que tenían las antiguas y hasta los gremios de artesanos, mientras que la del Ingeniero, creada con espíritu más liberal no niega las competencias a nadie, y admite – con sumo gusto la concurrencia como base de la exacta medida del valor real de todas las cosas: así la Real Academia de San Fernando examina con repugnancia los proyectos que se someten a su examen, si no van estos firmados por Arquitecto aprobado, y en algunos casos la falta de firma ha bastado para no emitir dictamen. La Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos por el contrario nunca atiende a las firmas, examina todos los asuntos y proyectos que se la presentan, sea cualquiera su importancia y consulta su aprobación cuando los juzga bien estudiados, sin tener en cuenta si están o no firmados por persona que tenga título. Esta marcha se ajusta a un principio de verdadera justicia y de progreso.

No le debió sentar nada bien a los académicos las acusaciones vertidas en estas líneas. Además de clasificar a los profesionales de la arquitectura como una “clase,” cosa inaceptable según la filosofía de la Real Academia (particularmente, tras haber librado una batalla contra los gremios que sí eran considerados una “clase”), las antes citadas palabras establecían que la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos era par de la Real Academia. Finalmente y para echar sal a la herida, se insinuaba que los académicos no eran justos en su apreciación de las capacidades de los ingenieros y que, por tanto, obstaculizaban el progreso de la nación. La contestación de la Real Academia no se hizo esperar. De manera detallada ilustró a capacidad el conocimiento y las preocupaciones de los académicos. Por la importancia que este análisis posee para poder entender la opinión de este cuerpo rector en cuanto a la naturaleza de las profesiones de la arquitectura e ingeniería es menester citarlo en su totalidad.

Mucha y grande es la seducción que encierran estos bellos razonamientos, y muy grata la impresión que producen en el que los oye, sino conoce las condiciones, el modo de ser, la vida oficial, digámoslo así, del Yngeniero y el Arquitecto... El Arquitecto comienza su carrera previa una preparación científica, igual a la del Yngeniero, y otra artística mayor que a la que este se exige, estudia una larga serie de asignaturas y años pagando matrícula y derechos de examen y aprobando al fin una respetable cantidad por el título q[ue] le habilita para ejercer su profesión.

...[Con solo su título] se lanza a buscar fortuna en competencia con centenares de com/con(?)– profesores y en la lucha constante con los que presumen de serle...

El Yngeniero ingresa en la Escuela especial mediante pruebas reglamentarias, cursa sus años de estudios correspondientes y obtenida su aprobación, queda hecho Yngeniero del Estado, toma plaza en un cuerpo oficial facultativo, en el cual tiene asegurado sus ascensos de escala y puede optar hasta el grado de Inspector General, equivalente en gerarquía [sic] y consideración a los más elevados puestos de la Administración sirve al Gobierno por su sueldo, ejecuta las obras que este le encomienda de las que el Estado costea, inspecciona las que

se abandonan a la actividad de las empresas y de los particulares, y ningún perjuicio ocasione a sus intereses ni a su decoro el que estos empleen para proyectarlos o dirigirlos, personas que tengan o no el título de Yngeniero. ¿Está en condiciones semejantes, ni aún parecidas, el Arquitecto que, después de haber gastado su capital de tiempo y de dinero para conseguir el título que le autoriza para hacer tales cosas, ve que se entromete a hacerlas el que no ha hecho tamaños sacrificios, ni obtenido parecida autorización? ¿Puede la Academia, estándole encomendada la vigilancia en lo relativo a los derechos y prerrogativas de los que profesan las Artes, autorizar ni consentir siquiera, el que no tiene la aptitud legal que hoy se exige, se propase a ejercer actor? La profesión de Arquitectura, como la de Abogado, como la de Médico, son libres en su ejercicio en el concepto de que los que las ejercen no están ligados a cuerpos organizados formalmente como los Cuerpos facultativos del Estado... [tienen] la exclusiva [sic] en el ejercicio de sus funciones: por muy docto que sea en legislación un particular que no profesa la abogacía, para defender sus pleitos tiene que valerse de un abogado. Esta es, pues, la diferencia esencial, verdadera entre las profesiones del Yngeniero y del Arquitecto, no el que la una esté fundada en un criterio más liberal que la otra; y he aquí que la Academia no puedo menos de rechazar la alusión que a ella se hace y la especie de infundada acusación que envuelve. He aquí porqué se les ha disputado buenas razones, aún que con poca fortuna a los Yngenieros que no son Arquitectos, la construcción de la plaza de Oriente, los Jardines de El Retiro, la reforma de la Puerta del Sol, el alcantarillado de Madrid...

[No vale decir que los mandaron sus superiores ya que]... si lo mandado no está bien mandado, a la Directiva general de Obras Públicas correspondía, conforme a lo dispuesto en la Real orden de 25 de Noviembre de 1846, velar para que sus subordinados no invadieran el terreno de los Arquitectos, así como la Academia tenía el deber de evitar que los Arquitectos se introdujeran en el terreno de los Yngenieros.... La lucha es muy desigual: los Arquitectos pelean solos y casi puede decirse que sostiene solo la lid Serrano Salavarrri..., no tienen Corporación de quien formen parte y los defienda pues

la Academia, única que pudiera hacerlo, ignora que existen semejantes contiendas: los Yngenieros, por el contrario, se agrupan en Manila a la inspección general ya que la Junta Consultiva, envían (??) a la resolución del Gobierno supremo los asuntos que no pueden resolver por sí, y cuentan en el Ministerio de Ultramar con un negociado especial desempeñando por individuos de un cuerpo, y en el de Fomento con la Dirección general y la Junta Consultiva superior del ramo de Obras públicas....

...por qué no es justo, que, moviéndose en distintas esferas y cultivando diferentes terrenos, se pretenda dar a una de ellas [profesión de la ingeniería] una supremacía que no le corresponde y humillar a la otra señalándole un puesto que la rebaja a nuestros propios ojos y a los de la generalidad.

A tan extensa y detallada contestación, añadieron las siguientes recomendaciones que, en su opinión, contribuirían a solucionar la situación en Manila.

En primer lugar, se debía extender permanencia a los arquitectos que ocupaban plazas en el Ministerio, equiparándose de esta manera sus puestos al de los ingenieros. En segundo lugar, cada nombramiento debía ser explícito en cuanto a las labores administrativas de los ingenieros en contraposición a las de los arquitectos. Un ingeniero podía supervisar a un arquitecto siempre y cuando dicha supervisión se limitase a aspectos administrativos. Bajo ninguna circunstancia debía o podía un ingeniero intervenir en el proceso de diseño. En tercer lugar, era conveniente establecer y hacer cumplir las “funciones privativas de la Real Orden del 15 de noviembre de 1846” en cuanto:

Yngenieros: todo lo relacionado a comunicaciones, terrestres y fluviales, Canales, Puertos, Faros, aprovechamiento de régimen de las aguas públicas con sus incidencias y accesorios, y a los arquitectos todo lo que corresponde a construcciones civiles, urbanas y rurales, sagradas y profanas, asimismo con sus incidentes y accesorios naturales.

Estas recomendaciones (basadas en la ley) establecían con claridad meridiana las áreas en las cuales estaban capacitadas cada una de las dos profesiones. En cuarto lugar, la institución recomendó que se “estudie la Ynspección [sic] general y Junta Consultiva de Obras

Públicas para dar cabida a Arquitectos como vocales natos en todos los derechos.” Esta provisión permitiría a los arquitectos asumir labores administrativas. Finalmente, se debían crear “secciones que se examinarían y censurarían separadamente [los proyectos] sometiendo después un dictamen al fallo de la Junta plena.”<sup>29</sup> En otras palabras, las decisiones sobre los proyectos serían tomadas no por el jefe del departamento o de la sección sino por una junta (compuesta de arquitectos e ingenieros).

Como se puede apreciar, la Real Academia resistió los embates decimonónicos a la profesión de la arquitectura, el resultado directo del crecimiento y el fortalecimiento de la profesión de la ingeniería. Durante el siglo anterior, había hecho lo propio contra los maestros de obras. El organismo posiblemente reconocía que no había marcha atrás, particularmente tras haberse fundado en España escuelas para educar a los ingenieros. A pesar de esta situación continuó, hasta entrado el siglo XX, defendiendo la legitimación especial del arquitecto quien, por su condición de artista, siempre estaría —al menos antes los ojos de la institución— en un plano superior al del ingeniero.<sup>30</sup>

#### PUERTO RICO Y LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Puerto Rico lo tenía bien difícil. Por una parte, debía cumplimentar las leyes con relación al trabajo de los arquitectos siendo, por la otra, un destino tan poco atractivo para dichos profesionales. En el 1874, la Real Academia analizó una carta del Ayuntamiento de San Juan, fechada el 24 de noviembre, donde se notificaba:

[Q]ue se haya vacante plaza de Arquitecto de la ciudad... [y se solicita] se abra concurso [bajo los auspicios de la Real Academia] entre arquitectos españoles... para plaza dotada con 2,500 pesos anuales... comprometiéndose a conservar en dicho destino al profesor que se nombre durante cuatro años.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 42-9/2. Arquitectura. Arquitectos municipales y provinciales. “Sección de Arquitectura Visto y aprobado por la Academia sesión ordinaria de 19 de junio de 1871.”

<sup>30</sup> Aunque en Barcelona existió una escuela de arquitectura desde el siglo XIX, la Real Academia de Belles Arts de Sant Jordi de Catalunya jugó un rol protagónico en el proceso de educación de las bellas artes catalanas. Insignes personajes, como Antoni Gaudí i Cornet y Pablo Ruiz y Picasso, tomaron algunos de sus cursos en dicho centro.

<sup>31</sup> Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 42-9/2. “La Sección de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en sesión de 26 de corriente se ha enterado...” “Carta del Ayuntamiento,” 24 de noviembre de 1874.



Naturalmente, el gobierno de Puerto Rico indemnizaría a la institución por los gastos en que incurriese para poder llevar a cabo dicho concurso.

La Real Academia respondió de la manera acostumbrada: velando por el bienestar de los profesionales. No sorprende, por lo tanto, su fiera defensa para garantizar todo tipo de trato preferencial. Por ejemplo, el organismo estimó que: “[c]uatro años de posesión en un destino escasamente dotado y desempeñando lejos de la península” era algo completamente ilusorio. También recomendó varios cambios a las condiciones presentadas por el ayuntamiento sanjuanero, siendo la más relevante que se le pagaran los gastos de viaje al arquitecto con anterioridad al mismo y no a manera de reembolso como pretendía el Ayuntamiento. Se exigió también que el arquitecto viajara en “primera cámara” y que “si tuviese que regresarse antes del segundo año debido a problemas de salud el Ayuntamiento le pagará la mitad del pasaje.”<sup>32</sup>

Antes de este intercambio, Puerto Rico ya se había cruzado en el camino de la institución como resultado de la queja elevada por don Pedro García, quien se describió como “Arquitecto de la Academia Nacional de San Fernando” y arquitecto municipal de San Juan, a partir del año 1837. Por ser el primero que ocupó la plaza<sup>33</sup> y por encarnar la nueva (para la isla) filosofía profesional, defendida a ultranza por la Real Academia, surgieron de inmediato roces de todo tipo. La controversia más relevante se bordó alrededor de la percepción que de la ejecutoria profesional de García en el Ayuntamiento tenía el alcalde ya que el primer ejecutivo sanjuanero opinaba que el rol del arquitecto García era uno superfluo. También consideraba como altiva la defensa que de los derechos que le otorgaba la ley a su profesión hacía el arquitecto. En la carta fechada el 6 de febrero de 1839 donde expuso su queja, el arquitecto García describió:

...que a su llegada a la Isla de Puerto-Rico no pudo menos que notar la infancia que presenta en ella la noble profesión de arquitectura, sino que solo se veían por todas partes monstro-

32 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 42-9/2. “La Sección de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en sesión de 26 de corriente se ha enterado...,” “Carta de la Academia,” 23 de enero de 1875.

33 María de los Ángeles Castro, *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*, pág 204.

sidades [*sic*]: que para organizarla en lo posible fue nombrado por el ayuntamiento de Puerto-Rico y de acuerdo con el Gobernador Capitán General arquitecto de aquella ciudad...

Continuó sus comentarios acusando que:

...remediar los abusos y regularizar la profesión de arquitectura han sido inútiles porque el Cuerpo de Ingenieros de aquella Isla lo mismo que en la de Cuba se han apropiado fuera de las atribuciones de su destino todas las que corresponden a la arquitectura civil, valiéndose para ello de los alarifes que por lo común son gente de color haciéndose un monopolio vergonzoso al paso que perjudicialísimo siendo el resultado contar todas las obras, que por lo general son abortos del arte, doble cantidad de la necesaria: que por otra parte del pretexto que no rigen allá las Reales órdenes dadas sobre la arquitectura civil y sus profesores, cualesquiera se erije [*sic*] como maestro de obras del arte sin más atributo que su voluntad y capricho, lo que originan pleitos y malversaciones, esto prescindiendo de los títulos que espide [*sic*] la comandancia de Yngenieros a favor de estrangeros [*sic*] para que egerzan [*sic*] el arte de Agrimensura.<sup>34</sup>

Añadido al hecho de que consideraba que estas personas no estaban capacitadas para ejercer como arquitectos, García evidenció los prejuicios raciales característicos de la época. Además de describir los alarifes como faltos de preparación adecuada, profesionalmente hablando, también comentó en otra parte de la misiva que, en su mayoría, eran “gente de color” (García *dixit*). Ató de esta manera la falta de educación de muchos alarifes a su condición étnica.

La primera orden del día, por parte de la Real Academia, fue comunicar que “en adelante los alarifes que con carácter de maestro de obras se nombren allí deberán ser en satisfacción del arquitecto.” Esta directriz contravino los deseos del alcalde sanjuanero, quien prefería ahorrarse el salario del arquitecto y continuar la práctica de que el personal descrito por García fuese el encargado de las obras de construcción. Por estas razones, el arquitecto solicitó de la Real

34 Archivo Histórico Nacional, Madrid. Ultramar 5063, Expediente 4. “Establecimiento de estudios en la isla (1837-1843).” “Don Pedro García, Arquitecto de la Academia nacional de San Fernando,” 16 de febrero de 1839.

Academia que:

...se digne mandar que las Reales órdenes relativas a la arquitectura civil y sus profesores que rigen en la Península se hagan extensivas [*sic*] a aquella isla, a fin de que desaparezcan tales abusos y tenga aquel país el número suficiente de profesores de las nobles artes con la dotación correspondiente.

Como era de esperarse, la comunicación del arquitecto García levantó ronchas de todo tipo en las esferas gubernamentales, tanto en las isleñas como en las peninsulares. Don Carlos del Bosch y Romaña respondió a García que:

...la ordenanza de Yngenieros de Indias está encargada a los jefes de este Cuerpo la intervención en todas las obras públicas: que los maestros de obra de fortificaciones que son los que regularmente dirigen los civiles de particulares no corresponden a la clase de color como se supone, aunque los hay de esta casta maestros de albañilería aprobados por su Oficina...<sup>35</sup>

Evidenciando que el arquitecto García llevaba la razón en cuanto a sus quejas por el trabajo realizado por no arquitectos, de manera casual añadió: “que [ya] cesaron los alarifes en el ejercicio de las funciones de Arquitecto.” El Comandante de Ingenieros se vio precisado a mancillar el nombre del arquitecto ante la Real Academia insistiendo que: “[E]l principal motivo del recurso de García procedía de resentimiento con la corporación municipal.”<sup>36</sup> Aprovechando la ocasión, justificó su falta de rigor a la hora de hacer cumplimentar la ley de la siguiente manera:

...siendo muy diferentes las circunstancias entre aquellos países y la Península convendría que por la Academia de San

<sup>35</sup> Archivo Histórico Nacional, Madrid. Ultramar 5063, Expediente 4. “Establecimiento de estudios en la isla (1837-1843).” “Don Pedro García, Arquitecto de la Academia nacional de San Fernando,” marzo de 1841.

<sup>36</sup> De acuerdo a la documentación histórica, la acusación versaba en torno a la academia de segunda enseñanza que supuestamente dirigía el arquitecto García como empresa personal, así como su aceptación de proyectos de todo tipo (o sea, privados). “Miguel López de Baños al Secretario y del Despacho de Marina, Comercio y Gobernación de Ultramar, 30 de septiembre de 1839.” Archivo Histórico Nacional, Ultramar, Legajo 5063, Expediente 4, Número 7. Citado en María de los Ángeles Castro, *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*, pág 207.

Fernando se forme un Reglamento peculiar a ellos moderando los derechos... permaneciendo entre tanto las cosas en el estado en que se hallan.<sup>37</sup>

Este fue el argumento favorito de Puerto Rico (y también el de las Islas Filipinas), ofrecido a la hora de explicar el no cumplimiento de la ley que regía la práctica de la profesión de la arquitectura en España y sus territorios. Las circunstancias en las colonias de ultramar eran “muy diferentes” a las de la península por lo que – ¡Ay, bendito! – había que hacer ajustes especiales.

La conmoción incluyó al gobernador de la isla. Mediante carta fechada el 18 de mayo de 1843, el Gobernador Capitán General sometió a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el reglamento de la Junta por él nombrada que dilucidaría en torno a la “regulación de construcción de arquitectura civil.” Dicha Junta, supuestamente, atendería la crítica del arquitecto García en torno a que: “[E]n los pueblos de la isla se observan mil inconvenientes y riesgos en que se aventura la fortuna pública y de particulares” y su petición de “que se pongan límites al capricho personal.”

Ante esta situación, el Gobernador ofreció las siguientes recomendaciones en ánimo de paliar la situación. En primer lugar, nombró la Junta antes mencionada que quedó encargada de dirimir sobre el tema. En segundo, propuso el establecimiento de “una escuela de Matemáticas y arquitectura y dibujo en aquella capital [San Juan de Puerto Rico] donde se aprendan los principios generales de buena construcción y gusto moderno.” En tercer lugar, clarificó que todas las construcciones en la isla debían ser aprobadas por la Junta. Finalmente y como quizá era de esperar, solicitó fondos adicionales para poder llevar a cabo tan ambicioso proyecto.

Resulta obvio que el gobernador se fue “por las ramas” tratando de despistar a la Real Academia del verdadero problema, presentando una propuesta llena de inalcanzables planes de todo tipo. No pudo, sin embargo, engañar a la Sección de Arquitectura. Este organismo, en una “Nota de la Sección,” comentó ácidamente:

<sup>37</sup> Archivo Histórico Nacional, Madrid. Ultramar 5063, Expediente 4. “Establecimiento de estudios en la isla (1837-1843).” “Don Pedro García, Arquitecto de la Academia nacional de San Fernando,” 16 de febrero de 1839.

La Sección puede menos exponer que ha degenerado la cuestión de su primitivo origen, pues la mente de todas las resoluciones [o sea, las recomendaciones [*sic*] del Gobernador] de este expediente no versan sobre crear academias de arquitectura, ni escuelas de la misma profesión sino sobre las atribuciones que puedan y deben ejercer y tener allá los arquitectos civiles de la Península... a lo que debió limitarse el trabajo de la Junta, a saber, fijar las atribuciones de los arquitectos y sus derechos y regularizar la construcción bajo bases uniformes, equitativas y arregladas a las circunstancias particulares de aquella isla.

La Sección considera “superflua” la propuesta para una escuela ya que “...sería chocante... cuando se carece de instrucción primaria, de colegios de segunda enseñanza y de otros muchos establecimientos a cual más útiles...”<sup>38</sup>

Se terminaron así las aspiraciones (fuesen las mismas generadas de buena fe o para evadir el tema en cuestión) de tener una primera escuela de arquitectura en la isla. Habría que esperar ciento treinta y pico de años hasta ver hecho realidad este sueño. Lo que no terminó (ni ha terminado) nunca en Puerto Rico fue la intromisión (la Real Academia *dixit*) de algunos ingenieros en el quehacer arquitectónico.

Estos noveles profesionales decimonónicos, faltos de estudios en las áreas de teoría y del arte, recurrirían a toda suerte de clasicismos como expresión favorita. Quizá, de manera inconsciente, trataban así de ganar la apreciación y aprobación de la Real Academia. Conocedores del poder de la institución y de su fijación estilística con lo que consideraba la semántica arquitectónica supuestamente verdadera y correcta, los ingenieros que trabajaban en la isla, en muchos casos, se adaptaron y cobijaron bajo el manto respetable y respetado de una filosofía de diseño clasicista. Resulta relevante aclarar que este no fue siempre el caso ya que se conocen ejemplos en los cuales algunos ingenieros abandonaron este punto de vista teórico, quizá buscando un mayor protagonismo creativo. Los faros isleños y los diseños del ingeniero de Meana para Ponce demuestran esta realidad.

La evidencia apunta a unas relaciones un tanto delicadas entre ambas clases de profesionales. Los arquitectos, por una parte, sentían

38 Archivo Histórico Nacional, Madrid. Ultramar 5063, Expediente 4. “Establecimiento de estudios en la isla (1837-1843).” “Don Pedro García, Arquitecto de la Academia nacional de San Fernando.”

que no contaban con el apoyo del gobierno ni con el respeto de los ingenieros. Estos últimos, por su parte, aprovechaban cada oportunidad disponible para señalar las supuestas ventajas (principalmente, tener una práctica privada) que disfrutaban los arquitectos (como hizo el Comandante de Ingenieros en el caso de don Pedro García). Por otra parte, según los arquitectos señalaban “errores” por parte de los ingenieros, estos últimos hacían también lo propio. Cuando el proyecto para crear dos vías en la Puerta de San Justo de San Juan fue presentado, el informe rendido por un ingeniero estableció:

Al examinar el proyecto del señor arquitecto municipal se observan las dificultades inherentes a llegar a una cota dada y fija, sin contar con espacio horizontal y resultan dos rampas que en medio de su desarrollo en la parte Sur de la muralla actual tienen arcos de círculo y así y todo exceden sus pendientes de las convenientes para el tráfico. Y es que la solución completa no puede ser más que derribando el depósito mercantil que se halla al Este de la rampa de aquel lado y por el Oeste estorba la Capitanía del puerto, edificios ambos de bien escaso valor ganando además al mar parte de la dársena de los botes.

Si así se hiciera resultaría la obra más costosa de lo que se propone, pero como lo admite el Ayuntamiento mi objeto es sólo dejar consignada mi opinión, y si resulta defectuosa no se culpe a exigencias del ramo de guerra.<sup>39</sup>

De manera no muy sutil, el responsable de este informe acusó al arquitecto diseñador de falta de entendimiento del lugar y sus características físicas y también de no tomar en consideración el contexto urbano. El diseño propuesto, además de peligroso para el tráfico, resultaba también más costoso. Sagazmente, señala estas deficiencias en el diseño del “señor arquitecto municipal,” evitando así que más tarde se culpen de las mismas a los participantes del proyecto pertenecientes al “ramo de guerra” (o sea, los ingenieros).

Resulta instructivo analizar el diseño para la remodelación de la fachada del Ayuntamiento (Casa Alcaldía) del Viejo San Juan, cuya autoría se concede al arquitecto Pedro García, con el proyecto de expansión de la Casa de Beneficencia de la misma ciudad, ambos fe-

39 Citado en J Pérez Losada, “Estampas del pasado Un expediente interesante,” *Puerto Rico Ilustrado*, pág 3.





ALCALDÍA DE SAN JUAN, VIEJO SAN JUAN. (APC)

chados para la cuarta década del siglo XIX. Aunque las dos versiones de planos (fechadas para los años 1841 y 1843) que se conocen para el primer proyecto fueron firmadas por el teniente coronel ingeniero Santiago Cortijo, es generalmente aceptado que García fue el autor de las ideas embrionarias. Mientras la fachada del Ayuntamiento es ejemplo de una organización que recalca en la obra del británico Sir Christopher Wren (la Iglesia de San Pablo en Londres que, a su vez, se inspiró en la Iglesia de Sant'Agnese en Roma, obra del arquitecto barroco italiano Francesco Borromini), matizada por la influencia del estilo *Rundbogenstil*, la Casa de Beneficencia presenta un verdadero popurrí estilístico. Son de admirar en el primer edificio el decoro de su composición, la corrección de las líneas y el control estilístico demostrado en cuanto a la relación de las partes al conjunto.

Mientras el Ayuntamiento refleja las corrientes estilísticas de la época (como, por ejemplo, el *Rundbogenstil*), la Casa de Beneficencia evidencia un uso indiscriminado de elementos clasicistas. Aunque la memoria descriptiva de este último edificio describe su estilo como “grecorromano,” en realidad, el proyecto del ingenie-

ro Cortijo presenta una mezcolanza estilística. A la larga fachada, terminada por pabellones (característica del barroco del segundo imperio) que alivian un tanto la excesiva horizontalidad de la composición, añadió en el centro una barroca espadaña que enmarca un portal compuesto por un arco rebajado rodeado de almohadillado que le brinda un aire de rusticidad que contrasta con las dos columnas adosadas de extracción clasicista. En el segundo diseño que se conserva, la entrada cobra prominencia mediante tres puertas en vez de una.

Quizá lo más sorprendente, es que el cuerpo del segundo nivel (ático) que se proyectó para esta fachada incorporó goticismos<sup>40</sup> arquitectónicos. Existe evidencia, en forma de un libro que publicó el director médico del centro que albergó esta edificación, de que existieron “góticas salas” en su interior. La “batalla de los estilos” decimonónica consiguió terreno fértil en esta propuesta del ingeniero. La liberalidad compositiva demostrada por los no profesionales en el campo de la arquitectura (los ingenieros) continuó hasta entrado el siglo XIX. La remodelación de este edificio ameritó el siguiente comentario en cuanto a su composición:

Y como quiera que el edificio presenta un gran desarrollo de fachada en el sentido de su longitud, para evitar la uniformidad y falta de elegancia que presentaría, hemos coronado el frente central con un frontón triangular, y colocado, además, otros dos, triangulares también, sobre lo simulados pabellones de los extremos.<sup>41</sup>

De esta manera, varias décadas más tarde, los ingenieros a cargo de la rehabilitación del edificio reconocieron las múltiples limitacio-

<sup>40</sup> Si bien es cierto que el *Diccionario de la lengua española* no alista la palabra “goticismo,” la misma es una relativamente común para describir conceptos estéticos, particularmente arquitectónicos, relacionados con o derivados del estilo gótico. En ocasión, sirve de sinónimo a la tendencia de “germanismo,” o sea, la presencia de elementos medievales alemanes en el arte español. Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*. Utilizo el vocablo para describir elementos arquitectónicos que provienen de la arquitectura gótica.

<sup>41</sup> El diseño, con toda probabilidad, fue el producto de dos de los miembros de la comisión: el ingeniero de obras provinciales Pedro Fernández y el maestro de obras Luis Rubio. Parte de la memoria descriptiva es citada en María de los Ángeles Castro, *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*, pág 330.



CASA DE BENEFICENCIA, VIEJO SAN JUAN. (APC)

nes del diseño original.

En la comparación y el contraste de estos dos edificios se condensa la situación profesional entre arquitectos e ingenieros en la isla y, hasta cierto punto, en la península. Los arquitectos trabajaban con rigor académico, particularmente a la hora de analizar las proporciones de las partes, el uso de los órdenes y otros aspectos decorativos. Algunos ingenieros, por su parte, como se evidencia en la fachada de Cortijo, se sentían atraídos por los diferentes *revivals* que afloraban en Europa y no experimentaban compulsión alguna en intersecar vocabularios tan disímiles como lo son las expresiones clasicistas y goticistas en una misma edificación.

Tanto los arquitectos como los ingenieros que trabajaron en la isla (al igual que los que laboraban en la península) sintieron el férreo y absoluto control que, por más de un siglo, ejerció la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A pesar de que, poco a poco, fue perdiendo su hegemonía absoluta, la institución, apoltronada en la madrileñísima calle de Alcalá, guió los destinos estilísticos de la isla hasta el año 1898. El mismo año en que nuestro ropaje colonial adquiría otro traje, las reglas academicistas y estilísticas impuestas desde la península dejaron de existir. Al poco tiempo, este importante vacío fue ocupado por las lecciones que la primera generación de arquitectos nativos aprendió en las diferentes escuelas de arquitectura de diversas universidades norteamericanas.

# El neoclasicismo

Los historiadores de la arquitectura coinciden en que el neoclasicismo concibió las primeras experiencias historicistas que marcaron de manera indeleble la arquitectura a partir de la segunda mitad del siglo XVIII hasta entrada la segunda mitad del pasado siglo. Todo análisis de la expresión estilística conocida como *revival* debe ser precedido por una descripción del mundo al que abrió puertas. El interés por la arquitectura del pasado, la de todos los pasados, iniciado durante el siglo XVIII, generó múltiples vocabularios estilísticos, cada uno de los cuales es identificado por esta palabra. En ocasiones, también se utiliza el prefijo “neo” para describir la experiencia estilística.

El amor al historicismo que se vivió con pasión durante este periplo sirvió como paliativo al romanticismo imperante de la época. El deseo de evasión de la realidad gestada por la Revolución Industrial – entre otras relevantes “revoluciones” sociales experimentadas por aquellos tiempos, como lo fueron la Revolución Francesa y la Revolución Norteamericana – encontró en la filosofía arquitectónica revivalista<sup>1</sup> la manera perfecta de liberarse del presente mediante la recreación de un pasado un tanto edulcorado. En algún momento,

---

<sup>1</sup> Aunque el *Diccionario de la lengua española* no alista la palabra “revivalista,” el término es comúnmente utilizado por los historiadores de la arquitectura hispanoparlantes.



allá para fines del siglo XVIII, Europa desarrolló un interés historicista incontrolable que, como un volcán, deconstruyó las interpretaciones tradicionales del pasado y, por ende, las de la arquitectura. La arquitectura proveyó la ruta perfecta a este muy anhelado escape, sirviendo como primera fuente de inspiración la arquitectura grecorromana. Este interés en el pasado clásico generó el movimiento estético conocido como neoclasicismo.

No existe, como se pensó por algún tiempo, opuesto cultural alguno entre el romanticismo y el neoclasicismo. Tan temprano como la época en que el historiador de la arquitectura Sigfried Gideon propuso el término clasicismo romántico para describir ciertos ejemplos arquitectónicos (construidos a partir de la segunda mitad del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XIX) se derrotó la idea de que existe una relación contraria entre lo que en realidad son corrientes congruentes.<sup>2</sup> Es el romanticismo como filosofía arquitectónica lo que hizo posible el surgimiento de la arquitectura neoclásica.

Este amor por el pasado, conocido como historicismo o *Einleben*, transformó la manera “natural” como hasta aquel momento se habían desarrollado los diferentes estilos arquitectónicos. A partir de esta época y hasta entrado el siglo XX, se hizo arquitectura de una nueva manera: estudiando y reinterpretando el pasado (encarnado en los diferentes estilos históricos) para utilizarlo como trampolín creativo. Los diferentes *revivals* o “neos” incidieron de tal forma en el quehacer físico y teórico de la arquitectura que llegó el momento en que cada estilo se convirtió en una especie de clave para los estados anímicos y emotivos particulares que el edificio deseaba potenciar.

#### EL CONCEPTO DE REVIVAL

El romanticismo que caracterizó el ocaso del siglo XVIII y que hizo posible la pasión por el pasado, utilizó los diferentes estilos arquitectónicos ofrendados por la historia como fuente de inspiración. Los historiadores de la arquitectura denominan cualquier epí-

---

<sup>2</sup> El uso del término clasicismo romántico propuesto por Sigfried Gideon en *Space, Time, and Architecture* (1941) fue también utilizado por Henry-Russell Hitchcock en *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (Baltimore, Maryland: Penguin Books Ltd, 1969). Los profesores Gideon y Hitchcock son considerados dos de los historiadores de la arquitectura de mayor influencia durante el siglo XX.

gono estilístico que surge de prototipos históricos como un *revival*.<sup>3</sup>

El término es un anglicismo que describe la manera de hacer arquitectura que se inspira directamente en el pasado y que caracterizó la segunda mitad del siglo XVIII en Europa, extendiendo su influencia al siglo XIX y gran parte del XX. De acuerdo con estas ideas, un vocabulario arquitectónico que se inspira en estilos históricos se conoce como un *revival* y, en ocasiones, también como historicismo.

Cualquiera de las dos palabras va acompañada por un adjetivo formado por el estilo histórico que se emula o sirve de inspiración. Por ejemplo, una edificación inspirada en el periodo gótico se denomina como perteneciente al *revival* gótico, mientras que la que refleja influencias románicas se describe como ejemplo del *revival* románico. Cómo mencionara, otra manera de describir las manifestaciones estilísticas historicistas es mediante el uso de prefijo “neo” (de “nuevo”).<sup>4</sup> Los estilos conocidos como el neoclasicismo y neogótico describen un “nuevo estilo clásico” y un “nuevo estilo gótico,” respectivamente. El prefijo “neo,” al igual que la palabra *revival*, describe ejemplos de arquitectura historicista cuyas fuentes de inspiración son los estilos del pasado.

Un análisis de las principales fuentes académicas sobre el tema evidencia que los estudiosos no parecen ponerse de acuerdo en cuanto al uso de los términos *revival* y “neo.” Parecería que algunos de los historiadores de la arquitectura más antiguos acotaron confusas diferencias entre las dos voces.<sup>5</sup> Por ejemplo y como resultado

---

<sup>3</sup> En el *Merriam-Webster Online Dictionary* (<http://www.m-w.com/>) se define *revival* como: [A] *new presentation or publication of something old*. Aunque se pudiera pensar que el término puede ser traducido al castellano como “renacer” o “resurgir,” este no es el caso ya que utilizar cualquiera de estos dos vocablos se prestaría a confusión. “Renacer” podría ser confundido con expresiones relacionadas con el renacimiento y “resurgir” con el movimiento del *Risorgimento* (también conocido como *Il Risorgimento*) explorado en la Italia decimonónica. Es por esta razón que la mayoría de los historiadores de la arquitectura hispanoparlantes utilizan el término *revival*.

<sup>4</sup> Es menester señalar que otros nombres de semánticas decimonónicas, como el: bávaro, bretón, vasco, alpino, goticista [*sic*] lombardo y la villa italianizante, son consideradas expresiones nacionales localistas, por lo que casi nunca son precedidas por el vocablo “neo” o identificadas como *revivals*, a pesar de inspirarse en modelos históricos.

<sup>5</sup> Fernando Chueca Goitia se hace eco de este estado de indecisión denominando como “eclecticismo” (*Historia de la Arquitectura Occidental X Eclecticismo* (Madrid: Editorial Dossat, 1979), páginas varias), casi todo el quehacer arquitectónico llevado a cabo

CASA DE LOCOS, VIEJO SAN JUAN  
[HOY ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS]. (APC)





CASA DE BENEFICENCIA, VIEJO SAN JUAN  
[HOY INSTITUTO DE CULTURAL PUERTORRIQUEÑA]. (OECHPR)





directo de este fluido estado, algunas fuentes utilizan los términos neoclásico y neogriego mientras otras se decantan por marcar una sutil pero importante distinción entre ambos, por lo que prefieren contrastar diferencias mediante el uso de neoclásico y *revival* griego. Otro ejemplo que evidencia la falta de estandarización existente es que el término neoclásico se emplea para describir los artefactos arquitectónicos de inspiración clasicista aunque *revival* gótico es el preferido para los productos de la misma fecha inspirados en la arquitectura gótica. Por razones no entendidas, cuando se comenzó a analizar el tema, la semántica clasicista ameritó para algunos el uso del prefijo “neo” y la gótica el de *revival*.

---

durante el siglo XIX en España. Bajo esta clasificación incluye el estilo del barroco del segundo imperio. (Este último es también descrito como “eclecticismo francés, neobarroco y Gran Kursaal,” en honor del Casino de San Sebastián fechado para el 1922.) En su escrito, utiliza los vocablos “neoclásico” y “*Gothic revival*” para diferenciar estas dos corrientes estilísticas, definiendo como *revival* románico la inspiración decimonónica en este estilo histórico medieval. Inclusive, prefiere la palabra “gótico” cuando se refiere a la arquitectura del siglo XIX inspirada en este periodo histórico y no neogótico (por ejemplo, describe a Viollet-le-Duc como un arquitecto y teórico gótico racionalista). Entiende que el neoclasicismo se desarrolló con anterioridad al romanticismo clásico y que tan solo entonces fue que un primer país, Inglaterra: “[S]e lanza a atrevidos ensayos exóticos y que se sumerge en el mundo de los *revivals*” (pág 71). Su interpretación presupone que: (i) el *Gothic revival* no es un movimiento enteramente original y que (ii) el neoclasicismo no es un *revival* y si un comienzo estilístico a partir del cual se va desarrollando el eclecticismo aclarando que: “[En] aquellos países donde el neoclasicismo tuvo más arraigo y fuerza serán también aquellos que mantendrán la hegemonía cuando lleguen los *revivals* sean renacentistas, helenizantes o góticos. Muchos arquitectos del neoclasicismo tardío como Adams, Nash, Klenze, Schinkel, Fointaine, abrirán el camino de los *revivals* e incluso nos dejarán obras notables en los primeros pasos de la nueva andadura.” (pág 119) En otras palabras, en su opinión, el neoclasicismo destila los *revivals*. “[S]in embargo, después de 1848 y a partir de la ascensión de Francisco José al trono imperial de Viena ese mismo año y de Napoleón III al renovado solio de Napoleón el Grande, el neoclasicismo ha desaparecido del todo, hasta como norma subyacente, para dar paso a lo que pudiéramos denominar el eclecticismo integral. Ya no tendremos un gótico ‘científico’ y erudito aprendido en Viollet-le-Duc y en el análisis exhaustivo de los monumentos medievales. Ya no pararemos en el *Rundbogenstil*, y en el cuatrocentismo delicado y de lineamientos precisos. Nos lanzaremos a las desaforadas interpretaciones del estilo ‘chateau’ a lo Francisco I y terminaremos al final del siglo en un neobarroco cada vez más pomposo y solemne, pero también, quien lo duda más vacío y retórico.” (págs 114–145). Entre algunos de los *revivals* más significativos este historiador de la arquitectura destaca el hindú-saraceno, favorecido por los arquitectos británicos; el colonial (favorito en EEUU), el neogegipcio y el neobizantino. Benevolo, por su parte, utiliza la palabra neogótico (pág 95 *et al*) y también “estilo gótico para el siglo XIX” (pág 91 *et al*). Leonardo Benevolo, *Historia de la Arquitectura Moderna* (Madrid: Editorial Gustavo Gili, SA, 1975), Traducción de *Storia dell'architettura moderna* por Mariuccia Galfetti, Juan Díaz de Atauri y Anna Maria Pujol i Puigvehi.

Con relación a esta última situación, se podría pensar que para ciertos historiadores del arte y de la arquitectura la utilización del prefijo “neo” se reserva para la sombrilla estilística (como, por ejemplo, sería el neoclasicismo) que cobija otros clasicismos “menores” (como, por ejemplo, la semántica griega y la romana). En otras palabras, dado el caso que bajo el neoclasicismo se generan diversas expresiones, como lo serían las de influencia griega y romana, el grupo estilístico será denominado como un “neo” bajo el cual se guarecen los diferentes *revivals*. Parecería que para los movimientos secundarios cobijados por la imaginaria sombrilla neoclásica se prefiere la palabra *revival* (por ejemplo, el *revival* griego que se cobijaría bajo la sombrilla estilística neoclásica). Siguiendo esta misma línea de pensamiento, se podría hablar de un *revival* romano, que también quedaría cobijado por lo neoclásico.

Esta supuesta lógica, sin embargo, no es cumplimentada por todos, ya que es común el uso del “neo” para clasicismos secundarios como el neohelena (sinónimo del *revival* griego). Resulta relevante mencionar que algunas de las mismas fuentes que utilizan la categorización antes descrita abandonan la misma a la hora de denominar el historicismo de inspiración gótica. En estos últimos casos, el abanico de posibilidades estéticas góticas es casi siempre descrito como *revival* gótico. Quizá la razón para esta clasificación es la consideración de que el estilo pertenece a la sombrilla estética neomedieval. Por otra parte, puede que estas preferencias sean tan solo reflejo de la costumbre.

El estudio de los autores más destacados y de los diccionarios especializados confirma que el uso de las palabras “neo” y *revival* con relación a los diferentes movimientos historicistas no poseyó (ni posee) sistematización alguna. De hecho, ciertas fuentes ni siquiera utilizan la palabra *revival* describiendo exclusivamente “neos.” Como resultado de esta falta de estandarización académica, durante los últimos años el número de *revivals* o “neos” ha crecido de manera exponencial entremezclándose los tradicionales (por ser los aceptados por los historiadores del arte y de la arquitectura) con otros de más personal interpretación.<sup>6</sup> Dado el caso que el estudio

---

<sup>6</sup> Este aumento en el número de los llamados *revivals* incluye ejemplos académicos sumamente específicos, como el denominado neogriego, inspirado en el: *Greek art style originated by Athenians artists of the 1st century BC and encouraged by Roman patrons. It con-*

de la arquitectura revivalista todavía se encuentra en proceso de valorización e interpretación, no es fácil determinar con certeza definitiva el nombre de los diferentes historicismos arquitectónicos.<sup>7</sup>

Entiendo que esta distinción entre “neo” y *revival* es una arbitraria que no se basa en ningún tipo de sistematización estilística, tan solo en el uso y la costumbre (si acaso). La arquitectura neoclásica se inspira en el pasado de la misma manera que lo hace la neogótica. La única diferencia entre ambas es el periodo histórico que les sirve de inspiración. Por tal motivo, es conveniente y lógico equipar los conceptos “neo” y *revival*. De acuerdo con esta manera de interpretar el tema, los términos *revival* gótico, neogótico e historicismo

---

*sisted of an eclectic choice of Hellenistic, classical, and archaic elements of sculpture and sculptural reliefs [sic] that was used primarily to decorate marble vases, altars, fountains, and statue bases. Mc Graw Hill Dictionary of Art, Volumen 4, pág 180.* Por otra parte, la multiplicidad de “estilos arquitectónicos” en la fuente cibernética conocida como *Wikipedia* (<http://en.wikipedia.org>) es, hasta cierto punto, sorprendente, aún para una fuente cuyo rigor académico es casi nulo. Bajo el término *architectural style* se alistan como estilos en propiedad: *Adam, American Empire, Archigram, Art Deco, Art Nouveau, Australian architectural style, Baroque, Bauhaus, Beaux Arts, Biedermeier, Bosnian architecture, Brutalism, Byzantine, Cathedral architecture, Chicago School, Chinese architecture, Hakka architecture, City Beautiful Movement, Classical architecture (Greek & Roman), Colonial Revival, Constructivism, Deconstructivism, Egyptian Revival architecture, Elizabethan architecture, Empire (style), Expressionist architecture, Federal architecture, Florida, Cracker architecture, Futurist architecture, Georgian architecture, Google architecture, Gothic architecture (Early English Period, Decorated Period, Perpendicular Period), Gothic Revival architecture, Greek architecture, Greek Revival architecture, Indo-Saracenic [sic], Indian Architecture, International Style (architecture), Italianate, Jacobean, Japanese architecture, Jugendstil, Manueline, Mediterranean Revival Style architecture, Memphis Group, Metabolist Movement, Mid-century modern, Mission Revival Style architecture, Modern architecture, Modernisme, Moroccan style, Mudéjar architecture, Nazi architecture, Neo-Byzantine architecture, Neo-Grec, Neo-gothic architecture, Neoclassical architecture, Neoclassicism, New Towns, Norman architecture, Pagoda, Palladian architecture, Persian (Iranian) architecture, Postmodern architecture, Prairie Houses, Queen Anne Style architecture, Queenslander (architecture), Ranch House, Regency architecture, Religious architecture, Cathedral architecture, Synagogue architecture, Retro-futurism, Richardsonian, Romanesque, Rococo, Roman architecture, Romanesque architecture, Romanesque Revival architecture, Russian architecture, Second Empire, Shingle Style, Sicilian Baroque, Spanish Colonial Revival Style architecture, Spanish Colonial Style architecture, Stalinist architecture, Stick Style, Streamline Moderne, Sudano-Sahelian Synagogue architecture, Tudor Style architecture, Tudor architecture, Vancouver Special, Vastu Vernacular architecture, Victorian architecture, Volkshalle, Usonian.* Como se puede apreciar, la lista equipara todo tipo de lenguajes, modos y expresiones arquitectónicas a estilos en propiedad.

<sup>7</sup> Un ejemplo de la complejidad del tema y la amplia gama que existe lo presenta Rodrigo Gutiérrez Viñuales, en su “Manifestación de identidad nacional y americana – 1877/1921.” donde utiliza el término neoprehispánica para describir la “arquitectura historicista de raíces prehispánicas.” *Goya* (Madrid, Julio-Octubre de 2002), Número 289-290, págs 267-286.

gótico, por utilizar tan solo un ejemplo, serían equivalentes. Esta congruencia representa el punto de vista contemporáneo y también el de más fácil acceso para el neófito.

Para efectos de este escrito, un *revival* – que puede ser definido como un estilo arquitectónico que se inspira en otro histórico (a destiempo, o sea, desfasado del original) – es equivalente al “neo” y al historicismo de dicho estilo. Los términos definen una misma manera de hacer arquitectura que se inspira en los estilos del pasado, respondiendo a un deseo de evasión romántica. Este tipo de filosofía tiene como objetivo último que el artefacto arquitectónico “hable” de cierta manera. Son congruentes los vocablos ya que describen una misma manera de entender los estilos del pasado y de aplicar sus principios a la arquitectura a partir del siglo XVIII.

En su esencia más pura, el concepto de *revival* se caracteriza por: *[The] resuscitation of any previous style, properly founded on archaeological studies and scholarship.*<sup>8</sup> Existe constancia de que a lo largo de la historia varios periodos han participado de este tipo de interés por el pasado. El llamado renacimiento de Frederick II<sup>9</sup> y el propio renacimiento italiano del siglo XV fueron movimientos estéticos que compartieron el deseo de renacer a los principios de la antigüedad clásica. A pesar de la admiración por el pasado sentida por estos y otros episodios estilísticos, el concepto arquitectónico de *revival* que se gestó a partir del siglo XVIII fue un tanto diferente. El proceso de diseño de este tipo de “neo” descansó principalmente en la mimesis o réplica del precedente arquitectónico, tras el mismo haber sido estudiado de manera arqueológica. A esta caracterización primaria se añade una proyección socio-cultural radicalmente diferente debido a que la motivación principal del edificio, a partir de esta fecha, era una perspectiva romántica que perseguía la evasión de la realidad mediante el artefacto arquitectónico.

A partir del siglo XVIII hasta entrado el XX, la inspiración en el precedente histórico se evidenció de varias maneras, desde la ré-

---

<sup>8</sup> James Steven Curl, *Oxford Dictionary of Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 1999), pág 547, voz: “*revival*.”

<sup>9</sup> Frederick II (1194-1250), emperador del Sacro Imperio Romano a partir del año 1220, fue conocido por el sobrenombre de *Stupor mundi* debido a sus vastos conocimientos, particularmente en torno a la antigüedad clásica.

plica arqueológica hasta la inspiración un tanto más libre. Cómo se apuntó, un ejemplo del primer tipo de expresión arquitectónica sería el monumento Walhalla en Regensburg, Bavaria. Diseñado por el arquitecto Leo von Klenze, el edificio es una copia casi exacta del Partenón en Atenas, incluida una base que asemeja una “acrópolis” sobre la cual descansa el monumento-templo dedicado al panteón de héroes alemanes. Por su parte, Karl Friedrich von Schinkel, en su Museo Altes de Berlín, utilizó un vocabulario clasicista para generar una composición que no es calco de ningún precedente histórico.<sup>10</sup> Mientras en el primer caso, el pasado clásico es un espejo en el cual se refleja el edificio, en el último la historia sirve como fuente de inspiración, una especie de trampolín creativo a otras experiencias estilísticas que modifican sustancialmente la original.

Un edificio perteneciente a un *revival* o a un “neo” encarna una experiencia arquitectónica diferente al artefacto original histórico en el cual se inspira, aún en los ejemplos que son copias arqueológicas. En otras palabras, el Partenón griego y su gemelo (el Walhalla alemán o el Partenón de Nashville, Tennessee, otro ejemplo de copia arqueológica) no son una misma cosa, ni desde el punto de vista arquitectónico ni desde el cultural. Las edificaciones son producto de la cultura que la gesta. Las estructuras creadas mediante los diferentes historicismos, por idénticas que puedan parecer a sus modelos históricos, están construidas de manera diferente, con materiales modernos y, en muchas ocasiones, para usos que ni siquiera existían en el periodo en el cual se inspiran. El fervor romántico de la época moderna y el deseo de evasión que condujeron a la utilización de la historia como puerta de escape arquitectónica añaden un grado de subjetividad emotiva inexistente en el modelo original.

El acercamiento a la historia que se obtiene mediante el concepto de *revival* fue logrado gracias a los estudios arqueológicos en torno a la arquitectura del pasado que comenzaron a mediados del siglo XVIII fomentados, en gran medida, por el academicismo. Los mismos engendraron una “razón crítica”<sup>11</sup> que iluminó los diferentes estilos arquitectónicos con una particular luz interpretativa y aso-

---

<sup>10</sup> La fecha para el Museo Altes de Berlín de Karl Friedrich von Schinkel es el periodo comprendido por los años 1824 al 1828.

<sup>11</sup> Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág 17.

ciativa. A este nuevo conocimiento fáctico, se añadió la novedosa idea de que el edificio que se inspiraba en el pasado servía como lámpara evocativa de espiritualidad y moralidad.<sup>12</sup> Todas estas características otorgaron al artefacto arquitectónico un nuevo y poderoso rol fenoménico.

#### EL REVIVAL COMO ESTILO ARQUITECTÓNICO

Los historiadores de la arquitectura han analizado el tema de la legitimación estilística de un *revival* de manera variada. Los más tradicionales definen toda expresión revivalista como una experiencia *sui generis* moderna, por lo que no la clasifican como un “renacer” creativo (como podría serlo el renacimiento italiano). Esta interpretación tampoco considera un *revival* un estilo en derecho propio. Las razones para este juicio son varias. Para poder entenderlas, es útil conocer algunas de las principales teorías sobre la evolución de los diferentes estilos.

Hasta el siglo XVIII, cuando las primeras experiencias historicistas comenzaron a florecer en Europa, el desarrollo natural de la arquitectura, a juicio de algunos estudiosos, reflejaba un cierto determinismo en términos de su evolución. Durante el siglo XVI, Giorgio Vasari definió el concepto de estilo artístico de manera biológica, como un desarrollo que emulaba al del ser humano. De acuerdo con este juicio, cada movimiento estilístico se caracteriza por una fase de nacimiento, una etapa de desarrollo y una muerte anunciada. La interpretación del italiano explicó el desarrollo estilístico occidental como una cadena de eventos prefijados. Dos siglos más tarde, Wincklemann abundó sobre el tema y presentó, una vez más, un paralelo entre el desarrollo de los estilos y el genealógico.

Durante el siglo XIX, sin embargo, las nuevas teorías en torno a la evolución de las especies impactaron este tipo de interpretación, entendiéndose las transformaciones estilísticas como algo evolutivo caracterizado por la supervivencia del (estilo) más fuerte. La teoría de Wöfflin, explicada mediante la imagen de un péndulo de opuestos estilísticos que se mueve sin cesar, presentó una perspectiva un

---

<sup>12</sup> El término “lámpara” en este contexto se inspira en el famoso libro *The Seven Lamps of Architecture* escrito por el británico John Ruskin en 1849.



tanto diferente al análisis progresivo y positivista que había primado hasta aquel momento. Sin embargo la misma reafirmaba la idea de repetición evolutiva.

Todas estas teorías estéticas, incluyendo la del paradigma teórico cambiante y la de la evolución dialéctica,<sup>13</sup> sugieren cierta sistematización y predeterminación en torno al desarrollo de los estilos arquitectónicos. Sin embargo y como bien establecen los detractores de las mismas, aunque útiles para enmarcar de manera limitada ciertas determinadas interpretaciones, mediante cada una se puede forjar un patrón que poco o nada tiene que ver con la realidad. A estos fines, vale la pena recordar que la lección primaria que nos ofrece el estudio interpretativo del desarrollo artístico (incluida la arquitectura) a partir del siglo XVIII es que no hay tal cosa como leyes o reglas que expliquen la evolución estilística de manera predeterminada.

El mundo de los *revivals* y “neos” puso fin a la percepción evolutiva presentada por las principales teorías estilísticas. A partir del siglo XVIII hasta entrado el XX, los estilos arquitectónicos no “evolucio- naron” de ninguna de las maneras esperadas, rompiéndose todas las tradicionales expectativas, particularmente en cuanto a nacimiento y evolución. La “racionalidad” esperada con relación al desarrollo de los estilos brilló por su ausencia ante la aparente falta de sistematización que reinó en la época. Lo que se ha aprendido de este proceso evolutivo diferente (si comparado con el sucedido con anterioridad al siglo XVIII) es que el estudio del desarrollo de estilos debe basarse en una teoría que acepte y no descarte la posibilidad de multiplicidad de expresiones, en vez de en ideas de evolución cíclica. En otras palabras, la llamada “psicología de la producción artística” puede o no presentar tanto patrones evolutivos como repetitivos.<sup>14</sup>

---

13 El paradigma teórico de lo estilístico cambiante (en inglés, *shifting stylistic paradigm*), cuyo principal proponente es Thomas Kuhn, se explica mediante las siguientes fases: (i) la codificación de un nuevo punto de vista científico – definido como “normal” – por haber funcionado por algún tiempo; (ii) la aceptación de dicho punto de vista por la mayoría de la sociedad; (iii) el descubrimiento paulatino de las anomalías presentes en el paradigma; (iv) el abandono del mismo y el inicio de la formación de uno nuevo. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, por su parte, favoreció la idea de una evolución dialéctica resumida en las siguientes etapas: (i) la existencia de una tesis; (ii) el cuestionamiento de la misma mediante la formulación de una antítesis; (iii) la generación de una síntesis que es el resultado de la confrontación dialéctica de las primeras dos.

14 James Ackerman y Rhys Carpenter, *Art and Archaeology*, pág 181.

Un resultado directo del conflicto presentado por la realidad sucedida a partir del siglo XVIII, en contraposición a las teorías tradicionales evolutivas, es la confusión que existe en torno al tema de si los historicismos son estilos arquitectónicos en derecho propio o no. En muchas ocasiones, el análisis del concepto de *revival* se matiza por el énfasis – en mi opinión, indebido – que se ofrece a la novedad supuestamente inherente a lo no histórico. Lo nuevo, a partir del siglo XX, se ha interpretado como sinónimo de creatividad arquitectónica. Dado el caso que ningún *revival* o “neo” puede ser del todo nuevo (por inspirarse en precedentes históricos), ciertos historiadores de la arquitectura consideran que dichos ejemplos poseen un valor creativo limitado. Muchos califican dichas expresiones como diferentes a las que caracterizan a un estilo arquitectónico.

El peso valorativo ofrecido a lo novedoso en la arquitectura requiere ser atemperado. Es esencial recordar que el valor de una obra de arte no está necesariamente atado a la innovación y sí al poder expresivo y artístico encarnado por la misma. Lo nuevo, en ningún campo del quehacer humano, es necesariamente sinónimo absoluto de excelencia. La creatividad arquitectónica es algo complejo que queda evidenciada en la manera como se expresan ciertas ideas, bien sea utilizando un vocabulario tradicional o uno recién inventado (de ser esta última opción del todo posible).

Esta relativamente novedosa costumbre de clasificar la ejecutoria arquitectónica utilizando la “creatividad” (que, siguiendo esta línea de pensamiento, como mejor queda evidenciada es en la ausencia de un precedente histórico) como barómetro calificativo amerita ser analizada. Al así hacerlo, nos damos cuenta que es un punto de vista teórico basado en la perspectiva de un periodo particular (las primeras décadas del siglo XX). Esta valorización, en gran medida fomentada por el llamado movimiento moderno, daba por ciertas varias premisas. Nos compete tratar de entender las mismas para así garantizar la genuina apreciación del concepto de *revival* y los productos que se gestaron a su sombra.

En primer lugar, durante las primeras décadas del siglo XX, algunos sectores que abogaban por la modernidad asumieron que la creatividad y el valor artístico de un diseño arquitectónico aumentan al no utilizarse precedentes históricos como modelos. En segundo lugar y como corolario directo del primero, la inspira-

ción en el pasado se entendió como una actividad negativa. En tercer lugar y quizá de mayor relevancia, se presumió que se podía crear arquitectura en un vacío total, sin inspiración alguna en los modelos del pasado. Como se ha mencionado, esta polarización entre creatividad y negación del pasado fue el producto de la agenda arquitectónica generada durante las primeras décadas del siglo XX cuando, irónicamente, en el más puro estilo romántico se pretendió imbuir la arquitectura de una mítica pureza y racionalidad mediante la aparente sencillez de conjunto, la abstracción de sus formas y el rechazo de la historia.

Para esta época se pusieron ciertas pegas al historicismo arquitectónico, en ocasiones describiendo sus productos como ejemplos limitados de inventiva e ingenio. De hecho, durante las décadas de los años sesenta y setenta del pasado siglo, todavía resonaba, cual obstinado eco, este estrecho límite de apreciación en torno a la arquitectura historicista refrendado por la Bauhaus y sus epígonos. Como resultado, algunos llegaron a interpretar el concepto de *revival* como algo inconsecuente al desarrollo de la arquitectura. Dado el caso que, durante la primera mitad del siglo XX, muchos diseñadores parecieron abandonar el pasado de manera radical como fuente de inspiración,<sup>15</sup> costaba trabajo encontrar mérito alguno en estructuras que, de manera abierta y sin tapujos, tanto en su morfología como en su decoración, eran de extracción historicista. Por tal razón, se priorizó la aceptación de los ejemplos arquitectónicos “modernos,” en muchas ocasiones no valorándose adecuadamente obras cimera de entronque historicista. Aquellas edificaciones que, por su trascendental impacto, no podían ser ignoradas – como la legendaria Estación de Trenes Pensilvania<sup>16</sup> diseñada por la conocida

---

15 Inclusive el insigne historiador de la arquitectura Henry H Hitchcock, pareció dudar sobre algunas de las experiencias estilísticas de principios de siglo XX (como el *Art Nouveau*) que consideraba contrarias a la nueva agenda del modernismo. Por tal razón, equiparó el *Art Nouveau* a un *episode of youthful wild-oat-sowing*. Es interesante reseñar como una de las obras paradigmáticas del movimiento moderno, el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, construido para la Feria Exposición de Barcelona de 1929, fue analizada por el historiador utilizando como parangón comparativo el pasado. *In 1929, came Mies's masterpiece, one of the few buildings by which the twentieth century might wish to be measured against the great ages of the past.* Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, págs 417 y 504.

16 Esta estación de trenes fue construida en Nueva York entre 1904 y 1910 y destruida unos años más tarde.

firma de arquitectos McKim, Mead and White, cuya especialización profesional fue la arquitectura historicista – eran interpretadas como relevantes basándose exclusivamente en su supuesto valor “funcionalista.” La profunda ironía de interpretar una estación de trenes inspirada en la tipología de las antiguas termas romanas, aunque construida en hierro, obviando su íntima conexión con la historia, no era del todo apreciada.

Esta interpretación sobre la arquitectura historicista fue producto de una época que entendía que la historia de la arquitectura era parte del *pensum* de estudios de los arquitectos por ser algo curioso, cuya responsabilidad primaria era explicar el devenir de la profesión a lo largo de los milenios, a manera de catálogo ya que lo único que de verdad importaba era la arquitectura contemporánea. El modernismo sembró la idea de que la arquitectura ya había llegado a su desarrollo último mediante la erradicación de la historia y los estilos arquitectónicos ofrendando énfasis a ultranza en la supuesta utilidad y funcionalidad del edificio. Por interpretarse el concepto de *revival* utilizando como guía principios arquitectónicos un tanto estrictos, como lo era el énfasis en una supuesta “honestidad” arquitectónica creada por la abstracción de formas, la percepción fue una parcializada y, por tanto, incorrecta.

Los que así pensaban se resistieron a reconocer la aportación que el historicismo hizo a la arquitectura mediante varios siglos de producción arquitectónica. No es fácil esconder en el armario semejante volumen de edificios gestados durante tan largo periplo. Pretender que el Museo de Ciencia de Oxford de John Ruskin, el vastísimo repertorio de la ya citada firma de McKim, Mead and White, o la ecléctica colección que adorna nuestra Puerta de Tierra en San Juan, así como muchos otros lugares a lo largo y ancho de la isla, no son ejemplos de estilos altamente creativos es limitar el genuino entendimiento de lo que fue y es la arquitectura. De mayor relevancia aún, utilizando esta interpretación tradicional, limitada y anticuada, se oscurece nuestra apreciación del valor patrimonial de ciertas edificaciones.

A los fines de analizar la inspiración del pasado y su impacto en el desarrollo de los diferentes estilos, vale la pena analizar – bajo la lupa del concepto de *revival* – el renacimiento, considerado uno de los periodos más creativos de la civilización occidental. ¿Qué diferen-

cia existe entre el uso asociativo de elementos de extracción clásica romana en el Ospedale degli Innocenti, pagado por la oligarquía florentina del siglo XV motivada por el deseo de ser diferente y moderna, con el diseño para el Banco de Inglaterra que creó Sir John Soane en el Londres del siglo XVIII para los también representantes del poder de la época? Ambos diseños se reflejan en la antigüedad clásica y se deleitan en evidenciar el conocimiento arqueológico que de la misma poseían sus respectivos diseñadores. Un *revival* no tiene que ser un “callejón sin salida,” como pintorescamente oí describir en una ocasión el concepto. La arquitectura, como todo producto humano, atraviesa diferentes periodos, algunos de estos de introspección y análisis colectivo. Durante estos últimos, regresa a sus orígenes y valida sus precedentes en busca de inspiración y contestaciones a las nuevas preguntas que traen los tiempos.

Los diferentes *revivals* son el resultado directo de la visión romántica que caracterizó a occidente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. El potencial teórico, filosófico y emotivo encarnado por el pasado que, en los primeros proyectos, se concentró en la antigüedad clásica, fue descubierto y utilizado. La semilla del deseo de la evasión que actuó como rizoma teórico en todas y cada una de las expresiones historicistas ya había sido sembrada por el rococó (en cuanto a la arquitectura tradicional se refiere) y por el llamado jardín inglés (en la arquitectura paisajista). El movimiento romántico utilizó, en primera instancia, un vocabulario de extracción clásica y, más adelante, otras expresiones arquitectónicas historicistas, algunas de éstas sumamente exóticas, a las cuales cada diseñador inyectó una nueva razón de ser.

#### EL NEOCLASICISMO

El abanico estilístico que conocemos como neoclasicismo tiene como fuente de inspiración primaria la antigüedad grecorromana. La corriente neoclásica (interpretada la palabra como un “nuevo clasicismo”) hizo su aparición en diversos períodos de la historia de la arquitectura, con anterioridad al siglo XVIII. Como se mencionara, el llamado renacimiento de Frederick II y el renacimiento italiano del siglo XV son tan solo dos de los periodos interesados en utilizar la antigüedad clásica como precedente arquitectónico. En contraposición, el neoclasicismo es un periodo artístico que nace en el siglo XVIII y que representa una intersección teórica entre el repertorio clásico-renacentista y las ideas de la Ilustración. A este

caldo de cultivo estético se añaden los descubrimientos arqueológicos de la época, particularmente los de las ciudades romanas de Pompeya y Herculáneo. Este interés en el análisis arqueológico y científico de la arquitectura del pasado se evidenció en la gran cantidad de publicaciones sobre edificaciones históricas que se generó por aquellos tiempos, estuviesen localizadas en Atenas (Grecia), Paestum (Italia) o Palmira (Siria).

Como se mencionara, los historiadores de la arquitectura no parecen ponerse de acuerdo en cuanto al nombre de esta nueva experiencia estilística influenciada por la antigüedad clásica. Algunos la denominaron como clasicismo romántico para recabar que el movimiento no debe entenderse como el opuesto cultural del romanticismo. Otros la describieron como un nuevo estilo clásico, de ahí la palabra neoclasicismo. Es relevante recordar que esta arquitectura utilizó precedentes griegos y también romanos. De hecho, en múltiples ocasiones, ambas inspiraciones coexisten felizmente en una misma edificación. Tratando de obtener un grado de mayor especificidad, ciertos historiadores de la arquitectura también han utilizado los términos neogriego y neoheleno para los modos arquitectónicos que incorporan formas y composiciones inspiradas en la antigua Grecia.<sup>17</sup> Estableciendo un paralelo, la arquitectura influenciada por la antigüedad romana se conocería como neorromana.

Por lo general, se utiliza el término más amplio de neoclasicismo para definir tanto las expresiones de extracción griega como las romanas. La creación de esta gran sombrilla estilística unificadora no fue tarea fácil. Hacia fines del siglo XVIII, existía una polarización

---

<sup>17</sup> No es de extrañar que exista confusión sobre el tema cuando, ni siquiera una misma fuente, la llamada Wikipedia o enciclopedia cibernética, quizá reflejando su falta de legitimación académica, se contradice con relación a un mismo estilo. En una entrada sobre el tema, se menciona que el influjo de modelos griegos que comienza a partir del 1800, transmuta el neoclasicismo hasta convertirlo en un *revival* griego. La misma fuente también establece que Wincklemann, “fundador” y teórico primario del *revival*, es quien ayuda a forjar el movimiento neoclásico, a partir de las últimas décadas del siglo XVIII. Finalmente y de manera contradictoria, se establece que el *revival* griego fue un estilo tardío del neoclasicismo que se convierte en moda a partir del 1800. El cotejo se llevó a cabo para conocer la información sobre el tema a la que puede acceder el público en general, utilizando el universo cibernético, reconociendo el limitado valor académico de la antes mencionada enciclopedia cibernética. Irónicamente, algunas fuentes con pretensiones académicas se contradicen de manera parecida.



entre la teoría que prefería la inspiración en el arte griego<sup>18</sup> (defendido a ultranza por Wincklemann) en contraposición al romano (respaldado con igual encono por Gianbattista Piranesi).<sup>19</sup> La obra escrita de este último teórico concentró su análisis y admiración en las edificaciones romanas, matizadas de manera altamente romántica. En los tratados de Piranesi, las representaciones gráficas de los edificios del pasado reflejan con primacía el sentimiento *sic transit gloriae* (la nostalgia de lo perdido). Su obra echa en falta el pasado y también refleja querencias existenciales de una época pisoteada por la rampante industrialización y todo tipo de desestabilización social.

Por aquellos tiempos no se utilizaba ninguno de los términos que hoy usamos aunque algunos comentaban sobre un *risorgimento*<sup>20</sup> o un resurgir de formas e ideas clásicas. Según uno de los más fieles defensores del neoclasicismo, Wincklemann, la única manera de ser grande en las artes (incluida la arquitectura) era mediante la imitación de la antigüedad clásica, que el periodo pudo cabalmente entender gracias a su estudiosa dedicación. Una vez conocidos sus elementos característicos, se utilizó este conocimiento como cantera para acceder, mediante el artefacto arquitectónico, a la “noble simplicidad y serena grandeza” que según Wincklemann<sup>21</sup> caracterizaban la expresión artística clásica. Tanto para Piranesi como para Wincklemann, al igual que para la Real Academia de Bellas Artes

18 Si bien, en sus comienzos, el neoclasicismo presentó un panorama un tanto confuso, en cuanto a fuente u origen (debemos recordar que no existía información especializada en el tema hasta la publicación de los trabajos de Stuart y Revett, entre otros, que comenzaron a aclarar las peculiaridades griegas vis-à-vis las romanas), más adelante surgieron movimientos específicamente griegos conocidos en inglés como *Neo-Grec* y *Grecian*, expresiones estilísticas concurrentes dentro de la gran corriente del neoclasicismo.

19 Los principales escritos de Gianbattista Piranesi son *Prima parte di architettura* publicado en 1743, *Antichità romane* de 1748 y *Carceri* también publicado durante la cuarta década del siglo XVIII. En oposición directa a Wincklemann, Piranesi favoreció un regreso a las fuentes de la arquitectura de la antigüedad romana, mostrando una entendible preferencia por su etnia de origen.

20 *Il Risorgimento* es un movimiento estilístico italiano decimonónico y un *revival* de extracción clasicista. Resulta interesante conocer que el *revival* gótico fue también conocido por algún tiempo con el mismo nombre.

21 La traducción al castellano de la conocida frase *eine edle Einfalt und eine stille Grösse* que, en inglés lee *noble simplicity and calm grandeur*, es una generada para este trabajo. Cabe destacar que el libro *Monumenti antichi inediti* (1767-1768) de Wincklemann, que tuvo como prólogo el *Trattato preliminare*, presentó, por vez primera, un análisis somero de la historia del arte y de la arquitectura.

de San Fernando, todo artista tenía el deber de saciar la sed de la creatividad en la fuente impoluta del pasado grecorromano.

De acuerdo con al menos un historiador de la arquitectura, existen dos tipos de neoclasicismos en España: el ideológico y el de “simple convención.” El primero persigue convencer que existe una cultura esencial (la antigüedad clásica) que debe ser emulada por el arte y la arquitectura. El segundo interpreta los artefactos arquitectónicos como productos de un modismo, o sea, reflejos del gusto de la época que favorecía un idioma de extracción clásica. Ambas corrientes utilizan como inspiración idénticas formas arquitectónicas aunque la segunda “habla[] lo menos posible de ellas”<sup>22</sup> (en otras palabras, teoriza de manera mínima sobre el tema). Mientras el primer tipo de expresión arquitectónica es avalado por la teoría el segundo lo es por la moda o el gusto de la época.

Se podría comentar de manera generalizada que los arquitectos educados a la sombra de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se expresaban dentro del primer tipo. Los ingenieros del Real Cuerpo de Ingenieros<sup>23</sup> y los proyectistas privados, por su parte, percibían en el vocabulario clásico una convención estilística que garantizaba, en el caso de los que trabajaban en las colonias de ultramar, que sus proyectos serían aprobados por la Sección de Arquitectura de la Real Academia. Esta apreciación de pura conveniencia quedó evidenciada en la manera contraria como dicho cuerpo trabajó el sistema de faros de la isla y otros edificios, como los diseñados para la Feria Exposición Agrícola de Ponce celebrada durante la octava década del siglo XIX. Mientras unos cuantos ingenieros introdujeron tímidos detalles clasicistas al diseño de los diferentes faros, otros exploraron diferentes *revivals* de extracción no clásica. Dado el caso que, para la época de la construcción del sistema de luces, la Real Academia había perdido el férreo y autoritario control que ejerció en sus primeros tiempos, los ingenieros del reino pudie-

22 Leonardo Benevolo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, pág 61.

23 El *Tratado VIII: De la Arquitectura Civil* del currículo de los reales ingenieros dirimía sobre la “decoración y hermosura del edificio” y también sobre la “firmeza y seguridad de las construcciones.” Sin embargo, al no recibir educación en torno a la teoría de la arquitectura, los ingenieros del reino estaban limitados en cuanto a los conocimientos necesarios para entender la filosofía encarnada en el primer tipo de expresión. Ésta fue siempre la postura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ron dar rienda suelta a su imaginación y escoger diferentes estilos entre la amplia gama que se le ofrecían al diseñador decimonónico.

En Europa, incluida España, el camino hacia el neoclasicismo se inició mediante una reacción contra lo que se juzgaban eran los excesos del barroco. Se entendió que este rechazo se hacía palpable en la escogencia de precedentes históricos de extracción clásica. La expresión estética que en Italia se conoce como el academicismo, en Francia rococó y en Inglaterra palladiana fueron cuestionamientos tempranos a las ideas barrocas. Todos estos estilos sirvieron como reacciones contra un discurso arquitectónico (el barroco) que de acuerdo con ciertos grupos estaba íntimamente identificado con los excesos de la clase *l'infâme*.<sup>24</sup> Unos años más tarde, mediante su escrito *Essai sur l'architecture* del año 1752, Marc Antoine Laugier reconvenía los libertinajes de *le grand gout* (que caracterizaban tanto al barroco como al rococó) enfatizando la necesidad de regresar a la naturaleza, fuente de toda verdad.<sup>25</sup> Para Laugier, el rococó y los estilos colegiados eran experiencias germanas al barroco. La naturaleza, encarnada en la arquitectura griega, se convirtió para el teórico francés en la única fuente permisible de inspiración. Al igual que Piranesi y Wincklemann, Laugier entendió que solo el neoclasicismo poseía la legitimación necesaria para convertirse en el estilo arquitectónico de los nuevos tiempos.

El neoclasicismo fue considerado la respuesta racional a lo que se consideraban los defectos arquitectónicos del barroco que también arropaban al rococó. Esta última expresión se destacó por la delicadeza de su decoración y sutil elegancia de sus diversos elementos compositivos. Su objetivo primario fue crear una experiencia ar-

---

<sup>24</sup> El término *l'infâme* (utilizado originalmente por Voltaire para describir a la Iglesia Católica en Francia) es uno del siglo XVIII que describe los estamentos sociales privilegiados económicamente. Resulta adecuado evitar las generalizaciones en cuanto a la conexión barroco-aristocracia y neoclasicismo-pensamiento liberal ya que algunas de las primeras obras neoclásicas fueron comisionadas (o compradas) por mecenas reales. Mientras el *Juramento de los Horacio*, pintado por Jacques-Louis David en 1784, fue adquirido por el hermano del rey, el Petit Trianon (1762-1768), considerada una de las primeras obras que rompe las filas barrocas, fue encargado por Luis XV a Jacques-Ange Gabriel como adorno para los jardines del Palacio de Versalles. Igual cosa sucedió con la primera obra del movimiento pintoresco francesa, el Hameau de la reina María Antonieta en Versalles, erigido en 1783.

<sup>25</sup> El abad francés Marc Antoine Laugier es considerado uno de los principales apolo-gistas del regreso a la naturaleza vía la arquitectura clásica como fuente de inspiración.

quitectónica fenoménica que depende de cómo los valores pictóricos y escultóricos (incluyendo el mobiliario y el resto del *décor* o decorado) crean una única experiencia estética. El neoclasicismo, por su parte, recaló en los decorosos elementos arquitectónicos asociativos de la antigüedad clásica. La monumentalidad, sobriedad y nobleza (llevado este último mensaje principalmente mediante el estado ruinoso de estas edificaciones y como el mismo reflejaba los embates del paso del tiempo) presentes en la arquitectura de las muy admiradas culturas clásicas del pasado se interpretaron como puntos álgidos en la historia de la arquitectura y también como un acercamiento a la naturaleza, fuente de toda inspiración correcta. Nada más auténtico para lograr el deseo de ser “natural” y “racional” que inspirarse en la arquitectura clásica.

El arraigo del *revival* clásico en Europa y América creció de manera exponencial. En los Estados Unidos, el neoclasicismo es considerado por algunos historiadores de la arquitectura como el primer estilo en gestarse en suelo estadounidense.<sup>26</sup> La semántica actuó como símbolo de la muy joven república que creaba así un lazo asociativo con la cuna de la democracia (Grecia) y también con una legendariamente virtuosa república (Roma). La guerra de la Liberación de Grecia de 1821 fomentó aún más el movimiento fortaleciendo los paralelos asociativos con una cultura universal (la helena) que libraba una batalla para liberarse del yugo “bárbaro” (el de los turcos) que la oprimía. Cuando finalmente Grecia obtuvo su independencia, muchos interpretaron el evento como un triunfo de lo civilizado (lo occidental) sobre el oscurantismo de lo inculto (lo oriental) [*sic*].

El rechazo del estilo barroco (particularmente, el epígono peninsular conocido como el churrigueresco<sup>27</sup>) formó parte importante de la política oficial de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El organismo favorecía a ultranza las expresiones clasicistas encontrando en el barroco toda suerte de problemas y erro-

---

<sup>26</sup> Como parte del movimiento neoclásico, en los Estados Unidos se mencionan los siguientes epígonos: el *Georgian* (1735-1790), el *Federal* (1790-1820) y el *Greek Revival* (1820-1860). (Todas son fechas aproximadas.) Carole Rifkind, *A Field Guide to American Architecture* (New York: New American Library, 1980), pág 38.

<sup>27</sup> De acuerdo con algunos historiadores de la arquitectura española el rechazo de lo churrigueresco no se logró mediante un regreso a las fuentes clásicas y sí a formas que pueden ser descritas como pertenecientes al barroco italiano y francés.

res. Aunque no todos opinaban de la misma manera,<sup>28</sup> la relación entre Antón Rafael Mengs<sup>29</sup> y la Real Academia fortaleció lo que sin duda era ya una inclinación filosófica de quienes fundaron la institución. A pesar de su indudable impacto teórico, el organismo no necesitó que Mengs estableciera las bondades del clasicismo para sentir aversión hacia lo barroco y churrigüesco. Como se mencionara, recién fundada la institución, allá para la primera mitad del siglo XVIII, los escritos de Vitruvio, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio y Vincenzo Scamozzi<sup>30</sup> habían sido declarados los textos que enmarcarían los estudios. En conjunto con los cinco órdenes arquitectónicos y el vocabulario clasicista dichos tratados eran recomendados por los profesores de la Real Academia como las principales fuentes de inspiración de los futuros arquitectos.

El clasicismo propuesto por la Real Academia establecía como principio rector que la arquitectura poseía reglas o “leyes” que se encontraban reflejadas en los edificios de la antigüedad clásica. El segundo era que las mismas eran infalibles. Los académicos consideraban que la armonía, la sencillez, las correctas proporciones y sobre todo el orden compositivo eran los principales motivadores de todas las bellas artes, incluida la arquitectura. En un mundo donde el saber sistemático era la orden del día, la fantasía de ideación barroca presentaba un serio desfase y también un peligro al orden académico.

No contribuía tampoco que los gremios dedicados a la construcción, cuyos miembros continuaban educándose informalmente

---

28 Francisco de Goya y Lucientes, probablemente el más distinguido discípulo y académico que jamás tuvo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se oponía abiertamente a la fijación clasicista del centro. El pintor era de la opinión que la mejor manera de educar a los futuros artistas era mediante el: “[D]ejar correr el genio de los discípulos sin oprimirlo ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan a este o aquel estilo en la pintura.” Para Goya ningún estilo debía ser impuesto, ya que era algo personal que cada artista desarrollaba con el tiempo. Claude Bédal, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, pág. 222.

29 Antón Rafael Mengs tuvo gran influencia sobre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El pintor favorecía una teoría ecléctica para alcanzar la perfección en las artes. En su opinión, la misma debía combinar lo mejor de varios mundos como serían el diseño clásico griego y los elementos presente en la obra de los pintores italianos Rafael, Correggio y Tiziano.

30 En 1615, Vincenzo Scamozzi publicó lo que se considera el último gran tratado de teoría arquitectónica renacentista, *L'Idea della Architettura Universale*. Publicado en Venecia, el texto estaba acompañado de xilografías lo que le convirtió en un muy útil instrumento educativo.

mediante el estudio de los ejemplos ya construidos y no mediante las abstractas compilaciones de reglas, como ahora lo hacían los arquitectos, habían hecho del barroco y del churrigüesco sus portestandartes profesionales. Era una lucha desigual. Por una parte se encontraban los “artesanos” (la Real Academia *dixit*) de la construcción y su interpretación de las ideas barrocas y por la otra los “profesores académicos” (arquitectos profesionalmente educados) quienes favorecían una arquitectura de ascendencia teórica que entroncara con la antigüedad clásica. La Real Academia lo tenía claro. Luchar contra el barroco era batallar contra el oscurantismo, la inhibición artística personal, las cofradías y la competencia profesional desleal que estos grupos (incluidos los ingenieros) ofrecían.

El academicismo entendía que el neoclasicismo era un estilo honroso por apartarse de los excesos del barroco y también uno más económico.<sup>31</sup> En otras palabras, el *revival* clásico fue abrazado en España en base a criterios artísticos, estéticos y éticos y también por supuestamente representar una opción estilística más frugal. Esta supuesta economía, algo nada desdeñable para ningún cliente, fue analizada en detalle por el secretario de la Real Academia, Antonio Ponz quien:

...vilipendió el arte barroco no sólo por los criterios artísticos de su época, de los cuales era el portavoz, sino también por otros económicos... En efecto, tanto la arquitectura como la escultura “extravagantes” del barroco costaban caro: este defecto común representaba una inversión dispendiosa de la riqueza de la nación a la que se debía poner término. Ponz escribía: “La lástima es la del desperdicio de caudales de obras extravagantísimas ejecutadas desde que en toda la Península tomó cuerpo la licenciosa y desenfrenada arquitectura, particularmente en los sagrados edificios y ornato de los templos.”<sup>32</sup>

Irónicamente, el edificio comprado para servir como sede de la Real Academia en la madrileñísima calle de Alcalá, edificado ori-

---

31 Unos años más tarde, idéntica conexión estilo-economía dio impulso al neogótico en el Reino Unido. El *Act of 1818* generó una serie de iglesias conocidas como las *Commissioners' Churches* inspiradas liberalmente en el gótico. La razón para favorecer este *revival* fue explicada de la siguiente manera: *The usual reason for preferring Gothic to Grecian, indeed, was to save money by avoiding the need for expensive stone porticoes!* Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, pág. 147.

32 Antonio Ponz, *Viaje a España*, pág. 1469. Citado en Claude Bédal, *La Real Academia de San Fernando (1744-1808)*, pág. 239.





PANTEÓN OTERO, VEGA BAJA. (APC)

ginalmente como residencia palaciega de la familia de Juan de Go-  
 genesche, fue diseñado por José de Churriguera, destacado profesional del estilo que lleva su apellido. Construido en el personal  
 estilo barroco que caracterizaba su obra, la Real Academia no se  
 trasladó al nuevo local hasta que uno de sus profesores, Diego de  
 Villanueva, transformó la fachada en la pieza neoclásica que existe  
 hoy día. Ponz aprovechó la coyuntura para solicitar públicamente

se hiciera lo mismo con el Real Hospicio de San Fernando explicando que: “cosa más extravagante y ridícula no se han imaginado los hombres... Se había de hacer con la fachada del Hospicio lo que acaba de hacerse con la otra [la fachada de la Real Academia en la calle de Alcalá].”<sup>33</sup>

Tanto en España como en Europa existía un deseo de fomentar: [T]he creation or restoration of a static and harmonious society, founded on unflinching principles, a dream of classic perfection, or at least the closest approximation to it feasible on earth.<sup>34</sup> La Real Academia hizo suya esta meta, basada en el universalismo y el humanismo racional supuestamente encarnados en la arquitectura clásica. Tan solo la permanente y eterna (a juicio de quienes favorecían dicha fuente) arquitectura de la antigüedad grecorromana ofrecía puerto seguro ante los huracanos y destemplados vientos del barroco y de la industrialización rampante. La Real Academia llevaría a la península y, por extensión, a la isla por el camino correcto, arquitectónicamente hablando, para así lograr el sueño de alcanzar “en todas partes la hermosura y grandiosidad correspondientes a una nación que sabe pensar con nobleza y aborrece todo lo que puede causarle deshonor.”<sup>35</sup>

Cabe destacar la rapidez con que se difundieron las ideas neoclásicas en España, gracias a la Real Academia. Tan temprano como el 1768, ya se había traducido al castellano el libro de Richard Wood *Les ruines de Palmyre*, publicado en Inglaterra en el 1753. Más rápida aún fue la traducción del fundamental escrito *The Antiquities of Athens* de los británicos Stuart y Revett. El mismo año de su publicación en inglés, 1762, se hacía la Real Academia de una traducción al castellano. De esta manera, los estudiantes y futuros profesionales se mantenían al día de las nuevas interpretaciones europeas en torno a las edificaciones del pasado.

La arquitectura del admirado arquitecto Diego de Villanueva anticipó unas características afines al neoclasicismo. A pesar de que su obra no se considera ejemplo del *revival* propiamente, sus severas

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág 474. Citado en Claude Bédal, *La Real Academia de San Fernando (1744-1808)*, pág 240.

<sup>34</sup> Sir Isaiah Berlin, citado en Hugo Honour, *Neo-Classicism*, pág 13.

<sup>35</sup> Antonio Ponz, *Viaje a España*, pág 587. Citado en Claude Bédal, *La Real Academia de San Fernando (1744-1808)*, pág 241.

composiciones, caracterizadas por el énfasis en el arreglo de sobrios bloques, decorados de manera casi minimalista, ya presagiaban los nuevos aires. En su obra arquitectónica primó la racionalidad, así como la unidad de conjunto, otorgándosele énfasis a la organización y a la distribución del edificio por encima de la decoración aplicada. Su rol como arquitecto a cargo de la renovación del edificio sede de la Real Academia, profesor y académico de dicho centro tuvieron un impacto impercedero en la primera generación que se forjaba dentro de las nuevas corrientes del academicismo y neoclasicismo. Esta primera fase que el neoclasicismo gestó en España durante el último tercio del siglo XVIII ha sido descrita como: “academicismo o neoclasicismo académico, como se quiera, más que neoclasicismo, entendiéndolo por lo primero la permanencia de estructuras barroco-clasicistas y por último la superación de dichas estructuras.”<sup>36</sup>

Juan de Villanueva, hermano de Diego, es considerado el primer exponente en propiedad del neoclasicismo español. En su obra podemos apreciar las características que se consideran típicas del *revival* clásico peninsular. El personalísimo vocabulario vilanovino poseyó tal impacto que el mismo se evidencia en ultramar en edificaciones boricuas. Su característica principal fue la independencia con que se tratan las partes del edificio sin abandonarse el principio de unidad de conjunto. (Esta tendencia pudo ser producto del novedoso proceso de diseño implantado en Francia para la época que proponía diseñar la planta del edificio, las secciones y las elevaciones, en este orden.) “[L]a austeridad del exterior y sobretodo la potente cubicidad de los volúmenes”<sup>37</sup> caracterizó su arquitectura representando estas ideas algunas de sus influencias más poderosas.

Resulta instructivo comparar la planta de la Tercera Casa de Oficios en San Lorenzo de El Escorial, diseñada por Villanueva en 1785 a la sombra del palacio-monasterio del mismo nombre, con las antiguas Casa de Beneficencia,<sup>38</sup> Casa de Locos y el otrora Hospital Civil,

<sup>36</sup> Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág. 47.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 49. De acuerdo con varios historiadores de la arquitectura, incluyendo a Hernando, estas características deben mucho a Juan de Herrera, el insigne arquitecto del palacio-monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

<sup>38</sup> Es interesante conocer que la memoria descriptiva del proyecto de rehabilitación de la Casa de Beneficencia, llevada a cabo durante la última década del siglo XIX,



IGLESIA SANTA ANA, VIEJO SAN JUAN. (APC)



MAUSOLEO DE LA FAMILIA SANTIAGO, COAMO. (APC)



éstas últimas tres edificaciones localizadas en el Viejo San Juan, para observar las similitudes presentes.<sup>39</sup> En las cuatro, los espacios interiores fueron organizados alrededor de dos patios que, a su vez, quedan definidos por tres alas del edificio (abandonándose así la morfología renacentista del *cortile* italiano por la del *cour* francés). Como es característico de la arquitectura vilanovina, cada ala del edificio posee identidad propia sin jamás abandonarse el principio de la unidad de conjunto. En todos los casos, el organismo resultante es uno compacto e introvertido (con la posible excepción de la Casa de los Locos debido a que sus patios abren hacia la fachada principal<sup>40</sup>) a pesar de la mole física del cuerpo principal y las alas que le componen.

El lenguaje arquitectónico vilanovino, admirado tanto en España como en Puerto Rico, expresó en la Casa de los Oficios antes mencionada, sus características principales.<sup>41</sup> Estas son: (i) el uso de un pórtico tetrástilo (que, en ocasiones, es sustituido por uno hexástilo) de orden arquitectónico jónico no estriado (también utilizado en nuestra Casa de Locos), sobre el que puede erigirse un balcón (como sucede en la Casa de Beneficencia<sup>42</sup>); (ii) la inclusión de un pórtico *in antis* que conforma la entrada principal al edificio (utilizado en la Casa de Locos); (iii) el énfasis en el drama plástico creado mediante los adelantamientos y retranqueos de las diferentes alas (evidente en la Casa de Beneficencia, la Casa de Locos y el Hospital

---

establece que: “El estilo arquitectónico adoptado ha sido en cierto modo dictado por el que predomina en la fachada principal del edificio que hoy existe. Perteneciendo al estilo grecorromano [*sic*], nos pareció natural no separarnos de él: y ya que primitivamente se erigió el orden Dórico Romano...” Nótese como se describe la expresión arquitectónica neoclásica como “estilo grecorromano.” “Proyecto de ampliación del Asilo de Beneficencia para la instalación de una escuela de artes y oficios,” 10 de octubre de 1895, Luis Rubio. Archivo General de Puerto Rico, Obras Públicas, Edificios Públicos, Legajo 132, Expediente 3, Caja 699. Citado en María de los Ángeles Castro, *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico*, pág. 330.

<sup>39</sup> La Casa de Beneficencia data de la cuarta década del siglo XIX aunque cincuenta y tantos años más tarde se le añadió su segundo piso. La Casa de Locos y el Hospital Civil fueron construidos durante la sexta y séptima década del siglo, respectivamente.

<sup>40</sup> Es posible que esta apertura de los patios hacia la fachada principal corresponda a la tradición decimonónica de convertir los manicomios (y también ciertas prisiones) en lugares a los cuales el público podía acceder (bien física o visualmente) para así disfrutar [*sic*] del desgarrado espectáculo humano que allí se sucedía.

<sup>41</sup> Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, págs. 57-69.

<sup>42</sup> Cuando se trabajó la remodelación del edificio, allá para la última década del siglo XIX, ya la influencia vilanovina estaba un poco diluida. Es por esta razón que los proyectistas propusieron estriar el orden arquitectónico.

Civil); (iv) la diversificación en cuanto a las alturas (incorporada esta idea en la Casa de Beneficencia, la Casa de Locos y el Hospital Civil); (v) el interés en la rotundidad volumétrica del conjunto, a pesar del deleite que se percibe en la conjugación de las diferentes alas (como se advierte en la fachada principal de la Casa de Locos y en las traseras de la Casa de Beneficencia y el Hospital Civil). Mediante sus diseños neoclásicos de vanguardia Villanueva configuró:

...una arquitectura “clásica” y “casticista” al mismo tiempo. Clásica en el sentido de la permanencia, de universal. Casticista porque enlaza y da continuidad a los modelos históricos locales, formalizados por Herrera y sus continuadores. [Su obra representa] [u]n verdadero hito en la arquitectura española.<sup>43</sup>

De particular relevancia para la isla fue el abandono por parte de Villanueva de la tradicional mampostería vista como tratamiento parietal por el de muros recubiertos de enlucido. De esta manera, el prístino plano de la pared fue contrastado con los retallos que enmarcaban las aberturas, generando un tratamiento sumamente favorecido en Puerto Rico. La arquitectura de Villanueva evidencia un interés mayor en la pureza del lenguaje arquitectónico y sus formas que en la posible corrección de su origen histórico. Por tal razón, su obra puede ser descrita como un viaje a la razón que abandona todo asomo de barroquismo churrigueresco.<sup>44</sup> Las edificaciones clasicistas antes mencionadas en la isla representan tan solo un puñado de estructuras que incorporan elementos del repertorio vilanovino considerado por décadas en la península como el más creativo y correcto.

El siglo XIX demostró un marcado interés en las nuevas tipologías arquitectónicas como lo eran el hospital (tanto el militar como el público), el asilo, el manicomio, la cárcel y el teatro. Este énfasis en el edificio de carácter público responde a la racionalización del contrato social que se llevó a cabo durante la época. Mediante la construcción de las grandes y elegantes estructuras que albergaban estos y otros servicios similares el estado cumplía (al menos, en apariencia) su responsabilidad social y política a la vez que educaba al público a través de las mismas.

---

<sup>43</sup> Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág. 69.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pág. 65.





BIBLIOTECA CARNEGIE, SAN JUAN. (APC)

Si comparamos estructuras peninsulares del periodo, como el Hospital de Dementes de Toledo,<sup>45</sup> con edificaciones boricuas relacionadas con servicios públicos similares (hospitales, manicomios y asilos) observamos en todos la solución favorita de la época: una planta organizada mediante patios interiores de la manera recomendada por las nuevas corrientes de diseño espacial que Francia había convertido en moda. El acceso “centrado en un vestíbulo con escaleras de tradición imperial, siguiendo un tanto el característico esquema hospitalario iniciado en la España de los Reyes Católicos”<sup>46</sup> (utilizado tanto en la Casa de Locos como en los edificios de Beneficencia y el Hospital Civil), la larga fachada (presente en la Casa de Beneficencia y el Hospital Civil y en la portada posterior de la Casa de Locos), el uso de ventanas colocadas jerárquicamente en los pisos superiores (evidenciadas en la Casa de Locos, la Casa de Beneficencia y el Hospital Civil) y la introducción de un balcón (como se observa en la Casa de Beneficencia) o pórtico abierto en la portada principal (elemento característico de la Casa de Locos), estos últimos dos motivos favoritos vilanovinos, evidencian los lazos comunes entre la arquitectura neoclásica de la península y la de la isla. Otra edificación que refleja esta íntima relación estilística es el edificio de la original Universidad Central de Madrid.<sup>47</sup> Al comparar su composición con el proyecto final de nuestra Casa de Beneficencia podemos observar cómo se importaron directamente los elementos neoclásicos madrileños a nuestro suelo.

El neoclasicismo tuvo una larga vida en Puerto Rico donde encontramos edificaciones de todo tipo, tanto oficiales como privadas, trabajadas en dicha expresión. Fue un estilo favorecido por el gobierno español y también por el norteamericano en la isla. El amplio abanico de ejemplos privados incluye desde residencias hasta monumentos funerarios. Al analizar algunas de las estructuras públicas más relevantes trabajadas utilizando la semántica se aprecian las fuentes de inspiración clasicistas, aunque en ocasiones se presentan un tanto diluidas, estéticamente hablando. El antiguo Cuartel de Infantería de Ponce (El Castillo), el Seminario Conciliar de San Ildefonso, el diseño original para la Casa de Beneficencia, la Casa

<sup>45</sup> La edificación fue diseñada por Ignacio Haan en 1790.

<sup>46</sup> Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág 81.

<sup>47</sup> El edificio fue diseñado por Francisco Javier Mariategui en 1842. Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág 155.



CAPITOLIO DE PUERTO RICO, SAN JUAN. (APC)

de Locos, el Hospital Civil, la fachada novocentista de la Casa de Beneficencia,<sup>48</sup> algunos de los faros de la isla e islas aledañas,<sup>49</sup> así

<sup>48</sup> La construcción del Seminario Conciliar de San Ildefonso fue iniciada en 1827, la Casa de Beneficencia data de la cuarta década del siglo XIX, la Casa de Locos en 1860, la capilla del Cementerio de Santa María de Pazzis para la misma década, el Hospital Civil para la séptima década del siglo, la nueva fachada de la Casa de Beneficencia para la última década y el Cuartel de Infantería de Ponce hacia 1849.

<sup>49</sup> El sistema de faros, por el rol público (nacional e internacional) que jugaba, la cantidad de dinero invertido y el deseo de modernidad que le motivó debe ser interpretado de la siguiente manera: [T]hese buildings (as all buildings constructed by the government) were to serve as its public symbols. Because they were – in a sense – active political propaganda, architectural decorum was sought in both the design of the exterior and in the internal spatial organization. For example, even if geographical considerations might have warranted a lower tower in one particular case (the lighthouse was located on top of a high rocky formation), it was decided: “... respecto a la altura de la... torre, si bien pudiera rebajarse algún tanto hasta dejarle en la precisa para que no estorbara la proporción de la luz... es preferible no alterarla tanto para dejar satisfechas las buenas proporciones arquitectónicas que deben siempre observarse en todo edificio público.” Archivo Histórico Nacional de Madrid, Fondo: Ultramar, Serie: Fomento de Puerto Rico, Legajo 410, #10, “Faro de tercer orden de la Ysla de Caja de Muertos.” Citado en: Arleen Pabón Charneco, “The Guánica Lighthouse: An Interpretative Analysis” (San Juan de Puerto Rico: MS, 1998), págs 32-33. Agradezco al amigo arquitecto Luis Gutiérrez Negrón la oportunidad que me brindó, décadas atrás, de aumentar mi entendimiento del sistema de faros, financiando un viaje de estudio e

como edificaciones privadas de todo tipo, desde residencias hasta beneficiados agrícolas, son ejemplos de los principios neoclásicos impuestos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el desarrollo de los mismos por Villanueva. Puerto Rico exploró el pasado clásico, uno completamente ajeno a su historia, de la mano de la interpretación que de Villanueva y el gusto preponderante de la Real Academia hicieron los arquitectos e ingenieros españoles en nuestro suelo.

En ocasiones y tal como sucedió en Europa, se entremezclaron los elementos estilísticos clásicos con otros de más reciente extracción como se evidencian en las fotografías históricas de la fachada principal original del Teatro Tapia (1860). En esta portada podemos distinguir el uso de un frontón clásico (elemento griego) y de una arcada, este último elemento (romano en cuanto a su ascendencia histórica) favorecido por la semántica del *Rundbogenstil*,<sup>50</sup> estilo decimonónico de origen alemán inspirado en los arcos semicirculares romanos, de ahí su nombre. La Casa de Beneficencia, al igual que el edificio original de la Universidad Central de Madrid, incorporó pabellones a su fachada, un elemento de extracción renacentista francesa (revivido por el barroco del segundo imperio) que entran en colusión estética con los elementos neoclásicos.

La isla continuó demostrando un gusto expreso y una vocación liberal en el uso de elementos clasicistas, en ocasiones uniéndolos a elementos arquitectónicos de las más diversas proveniencias como evidencia el Panteón Otero en Vega Baja (segunda mitad del siglo XIX). En esta edificación, las muy clasicistas pilastras abrazan un cubo que es coronado por una exótica cúpula de cebolla de influencia hindú. Otro ejemplo de solución ecléctica es la portada de la

---

investigación a los archivos madrileños y sevillanos.

<sup>50</sup> El término cobija las experiencias de entronque cuatrocentista. El *Rundbogenstil* es descrito de la siguiente manera: *Although the mode may be readily paralleled in other North European countries, the Rundbogenstil is peculiarly German. It was, indeed, the favourite mode of the thirties and forties in most German states; certainly it is comparable in local importance to the mature Gothic Revival of these decades in England as the German Neo-Gothic. Deriving from the more utilitarian arcuated models provided by Durand (and ultimately from the projects of his master Boullée and other French architects of the 1780s), the Rundbogenstil is still a phase of Romantic Classicism even if in it the Romantic element has risen close to dominance. But in its rigidity of composition, repetition of identical elements, and emphasis on direct structural expression it is wholly in the line of the earlier and more Classical rationalism.* Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, pág 55.

Iglesia de Santa Ana en San Juan (siglo XIX) donde se entremezclaron elementos clásicos (el pedimento), romanos (los nichos), medievales (el rosetón) e isabelinos renacentistas (el arco rebajado de la entrada) para crear un catálogo estilístico de varias expresiones revivalistas. El beneficiado de la Hacienda La Esmeralda en Santa Isabel demuestra también esta libertad en cuanto a la escogencia de las fuentes históricas de inspiración.<sup>51</sup> El elegante pedimento que organiza la fachada orientada hacia el Camino Real a manera de frontón y sus pilastras fue contrastado con arcos semicirculares, entretejiéndose así los elementos clasicistas de extracción griega con los romanos.

El también llamado neogriego o neoheleno ofrecía un versátil vocabulario clásico capaz de expresar tanto intereses vernáculos como urbanos, ejerciendo a la misma vez como modelo romántico y racional. A pesar de esta condición, la expresión estilística no tuvo un impacto importante ni en España ni en la isla. Es posible que con relación a este precedente su tardío descubrimiento (los modelos históricos romanos fueron conocidos en Europa antes que los griegos), su decoroso *amor vacui* expresado en la aparente sencillez de sus líneas y su denso bagaje histórico lo alejaron demasiado del clima estético que se vivía en Puerto Rico. Tampoco se exploró con especificidad el neorromano.

Nuestra arquitectura evidencia que la isla prefirió las fuentes de extracción clásicas más o menos genéricas, aunque si discurrió e interpretó con corrección ciertas morfologías y tipologías clásicas, como es el caso del Panteón Santiago en el Cementerio de Coamo. Esta edificación es un ejemplo magistral de la tipología clásica del *tholos* (edificación conmemorativa centralizada). El purismo de sus detalles (incluyendo el orden arquitectónico) y sus partes añaden a la belleza de sus líneas. Es también de apreciar la corrección demostrada en la época en cuanto a los simbolismos antropomórficos inherentes a los diferentes órdenes arquitectónicos, como se evidencia en el pórtico de entrada de la Casa de los Locos y en el portal principal del Castillo de San Felipe del Morro.

---

51 Nunzia Guardini y Eduardo Tejeira Davis (editores), *Ensayos sobre Conservación y Restauración* (Ciudad de Panamá, Panamá, 2004), Arleen Pabón Charneco, "Conservando el tiempo de las naninas: La puesta en valor del beneficiado de la hacienda La Esmeralda en Santa Isabel, Puerto Rico," págs 61-72.

Entrado el siglo XX, la isla volvió a experimentar con la semántica utilizando en esta ocasión como precedentes ejemplos clasicistas norteamericanos y británicos. El antiguo Banco de Nova Scotia, en la hoy zona histórica de San Juan, diseñado por Antonin Nechodoma durante la segunda década del siglo XX, evidencia un interés en la correcta interpretación y el protagonismo del orden arquitectónico, mediante su elegante peristilo y el rol protagonista que este elemento juega en la fachada. De manera similar fue utilizado en edificaciones como la fachada de la afamada tienda *Selfridge*<sup>52</sup> en Londres y en la obra de la firma de McKim, Mead and White durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Todos estos diseños experimentaron con el muy neoclásico concepto de la estilofilia (amor a los órdenes arquitectónicos).

El rol del orden arquitectónico como protagonista de la composición se evidencia en los diseños de la Biblioteca Carnegie (diseño de Ramón Carbia fechado para el 1914) y del Capitolio de Puerto Rico (por Rafael Carmoega *et al* con fecha de 1929). A pesar de que ambas estructuras fueron construidas durante el siglo XX, el vocabulario escogido fue el neoclásico, vía la obra de McKim, Mead and White en el caso de este último edificio.<sup>53</sup> El estilo de nuestro centro legislativo entroncó con el lejano pasado grecorromano en un intento de equiparar las aspiraciones democráticas isleñas con la siempre prestigiosa antigüedad clásica (el diseño de la firma norteamericana, a su vez, entronca con el Panteón de Roma). La estructura también emuló las decenas de capitolios regados por toda la geografía estadounidense.

Este interés arquitectónico en la arquitectura neoclásica fue reflejo del ambiente romántico que se vivía en Puerto Rico durante la primera mitad del siglo XX. Esta especial perspectiva estilística aceptó sin rubor la fecundación cruzada (en inglés, *cross fertilization*) de diversos estilos. El antiguo Teatro Paramount en Santurce, ejem-

---

52 El norteamericano Harry Gordon Selfridge fue el fundador de la tienda *Selfridge* localizada en la famosa Oxford Street en la capital británica en 1909. El edificio fue diseñado por el arquitecto norteamericano Daniel Burnham. El arquitecto norteamericano Francis Swales colaboró en sus detalles decorativos. También trabajó en el diseño el arquitecto británico Frank Atkinson.

53 La Seth Low Memorial Library de la Columbia University en Nueva York, precedente arquitectónico de nuestro Capitolio, fue diseñada por la firma en 1895.





ESCUELA PONCE HIGH, PONCE. (APC)

pló neoclásico de esta tipología arquitectónica en la isla, evidencia influencias de tan remota filiación como lo son algunas anteriores a la antigüedad romana. El tratamiento del techo, que sugiere un pedimento de morfología y proporciones etruscas, refleja un conocimiento de la arquitectura de esta civilización que muy bien pudo haberse logrado estudiando la obra del británico Inigo Jones<sup>54</sup> y el tratado de Vitruvio. El recio y masculino tratamiento de esta portada recuerda ejemplos templarios etruscos (conocidos gracias a Vitruvio) que sirvieron de inspiración a la primera arquitectura de la república romana y también a la obra del antes mencionado arquitecto británico.

Otro ejemplo interesante de esta fecundación cruzada estilística en la que se conjugan más de una fuente de inspiración clasicista

<sup>54</sup> Inigo Jones introdujo el vocabulario clásico a Inglaterra durante el siglo XVII. Su proyecto para Covent Garden en Londres y, en particular, la pequeña iglesia dedicada a San Pablo que ayuda a organizar este sector de la ciudad, evidencian una interpretación muy personal de elementos clásicos poco utilizados con anterioridad, como podrían ser los aspectos estilísticos etruscos mencionados.

son las escuelas construidas por el gobierno de los Estados Unidos en nuestro suelo, durante las primeras décadas del pasado siglo. Mientras la Escuela José Celso Barbosa muestra una conexión directa con fuentes clásicas, las Escuelas Rafael de Labra y José Julián Acosta evidencian un vocabulario más ecléctico que entronca con la arquitectura del cincuecento y también con modos palladianos.<sup>55</sup> Se cerró así un círculo estilístico en la isla, repitiendo el gobierno norteamericano el gusto por las fuentes clasicistas antes evidenciado por el español.

Por más esfuerzo que la Real Academia hiciera por depurar las fuentes de “contaminación” estilística de la arquitectura no había marcha atrás en cuanto al impacto de la tecnología en la arquitectura. La Revolución Industrial transformó del todo la ciudad europea, alma, vida y corazón. Esta transmutación que, como es de esperarse, también afectó la arquitectura, representó la muerte del neoclasicismo debido a que los cambios:

*[T]hrew into relief the precariousness of human institutions; the disturbing phenomenon of change; the clash of irreconcilable values and ideas; the insufficiency of simple formulae; the complexity of men and societies; the poetry of action, destruction, heroism, war; the feebleness of reason and the power over it of fanatically believed doctrines; the unpredictability of events; the part played in history by unintended consequences and the ignorance of the workings of the sunken two-thirds of the great human iceberg, of which only the visible portion had been studied by scientists and taken into account by the ideologists of the great Revolution.<sup>56</sup>*

El “abandono” temporero del estilo neoclásico en Europa se debió a la nueva (por aquel tiempo) evolución tecnológica y, en aparente contradicción, también a la atmósfera romántica que caracterizó la época. Por ejemplo, Francisco de Goya y Lucientes, profesor y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, vivía inmerso en el más puro ambiente neoclásico y también en el de las corrientes tecnicistas. A pesar de esto, es considerado el

<sup>55</sup> Recuerdo que el profesor James Ackerman, durante una visita que hizo a Puerto Rico, décadas atrás, estuvo de acuerdo con mi apreciación sobre esta posible conexión estilística.

<sup>56</sup> Descripción de Sir Isaiah Berlin, citado en Hugh Honour, *Neo-Classicism*, pág 184.

pintor romántico español por excelencia. La antigüedad clásica fue utilizada, en primera instancia, para lidiar con el romántico deseo de evasión de una sociedad caracterizada por grandes e impactantes transformaciones. De manera un tanto paralela, con los nuevos materiales y técnicas constructivas, surgieron nuevas formas de entender la expresión artística, basada en estilos del pasado que priorizaban la subjetividad y la sensibilidad emotiva. Llegó el momento cuando, para poder potenciar el deseo de evasión, se recurrió a otras fuentes historicistas, además de la antigüedad clásica. La caja de Pandora que representa el mundo de los *revivals* se había abierto.





## Los otros historicismos

El historicismo, arquitectónicamente representado por los “neos” o los *revivals*, presenta y representa una manera peculiar de entender el mundo. Imbuido en una visión romántica, recurre al pasado como fuente de inspiración y verdad. Su teoría de diseño, característica del periodo comprendido entre finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX (en Puerto Rico), prioriza la relación existente entre la historia, el espacio y el tiempo. El presente se consideró el producto de este enjambre existencial a la vez que parte integral del mismo. Por poseer el pasado poder direccional sobre el presente, sus eclécticos ofrecimientos fueron aceptados como un regalo y también como fuerza generadora de expresiones arquitectónicas que la época consideró modernas.

En ocasiones, se intercambian los términos *revival* y eclecticismo. De acuerdo a este punto de vista, el eclecticismo en la arquitectura acomete: “enseñar, aprovecharse de las verdades que contie-



nen todas las doctrinas particulares, para de aquí sacar una doctrina general, doctrina que se purifica y engrandece sucesiva y progresivamente.” El concepto de *revival*, por su parte, se concentra en el estudio y la copia (en ocasiones, arqueológica) del precedente histórico. La diferencia fundamental es que, aunque no existe tal cosa como un estilo ecléctico, sí existen numerosas expresiones estilísticas acotadas como *revivals*.<sup>2</sup>

*Revival* y eclecticismo serían por tanto dos voluntades, más que dos maneras de acometer el diseño arquitectónico. Ambas son igualmente historicistas. Incluso ambas son formalmente eclécticas en sus productos. Entiendo que aunque a priori una arquitectura con voluntad de *revival* debiera responder a unos criterios, de arqueologismo puro, de copia exacta, esto no sucede así.<sup>3</sup>

Mientras el eclecticismo resalta una “voluntad” de adoptar una postura intermedia en cuanto a fuentes estilísticas, el *revival* acomete el diseño arquitectónico inspirándose en los estilos del pasado.<sup>4</sup>

El concepto de *revival* pretendió mucho más que copiar arqueológicamente. La vasta mayoría de las edificaciones historicistas no fueron copias exactas del modelo original por lo que no respondían a un “arqueologismo puro.” La tendencia hacia una arquitectura revivalista fue influenciada por e influenció el desarrollo de una visión ecléctica, que comenzó a aflorar alrededor del año 1750 mediante lo que se ha denominado “la crisis de clasicismo.”<sup>5</sup> Se podría comentar que el eclecticismo se comportó como principio y fin filosófico, cerrando con broche de oro los desarrollos clasicistas que

1 Victor Cousin citado en Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág 385.

2 Tan temprano como el año 1836, John Ruskin se sorprendía del variado número de expresiones estilística-arquitectónicas comentando: *We suffer from a carnival of architecture... Private judgment runs riot. Every architect has a theory of his own*. Citado en Alain de Botton, *The Architecture of Happiness* (London: Penguin Books, 2006), pág 46.

3 Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, págs 177 y 386.

4 Abundando sobre el tema, Hernando añade: “Por la misma razón cuando aplicamos el calificativo de neogótico, neorrománico, o neobizantino, por señalar unos casos, podríamos hablar de ‘eclecticismo goticista, románico o bizantino’.” Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág 386.

5 Luciano Patetta citado en Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág 175.

surgieron a partir del renacimiento italiano y ofreciendo una nueva perspectiva de la antigüedad arquitectónica grecorromana inclusiva de todos los episodios estilísticos históricos.

A partir del siglo XVIII, este tipo de ejercicio arquitectónico también tuvo como uno de sus propósitos principales abstraer lo que los alemanes denominan el *Volksgeist* (el espíritu nacional de una etnia) en ánimo de plasmar el mismo en el edificio. La época entendió que la recuperación de la historia que se llevaba a cabo mediante las diferentes expresiones revivalistas permitía recobrar aspectos de cada ser humano y etnia que moraban en el pasado eterno.

Por otra parte, el artefacto se constituyó en un símbolo de mejores tiempos (al emular los edificios del pasado) y también de lo exótico debido a la separación temporal que existía entre el momento histórico en el cual se inspiraba el edificio y el edificio en sí. De esta manera, la arquitectura asumió un nuevo rol como instrumento de evasión que tenía (y aún tiene) el poder de permitir que el espectador trascendiera el mundanal ruido de la vida diaria.

Cuando las formas arquitectónicas se someten a interpretaciones de base psicologista y a valoraciones asociacionistas, relacionadas de nuevo con lo subjetivo, con la imaginación... entonces nos hallamos próximos a los valores que suscitan y sostienen la arquitectura pintoresca: anticlasicismo, subjetivismo, psicologismo...<sup>6</sup>

Al enfrentarse la realidad-realidad (la que se vive) a la realidad-romántica (la conjurada por el *revival*) se genera un disloque emotivo. Este tipo de disloque es el que, de acuerdo con ciertos filósofos contemporáneos, potencia el encuentro con la Verdad.<sup>7</sup> Como se explicó, el concepto de *revival* o “neo” fue una especie de resurrección de estilos previos, como lo podría ser el egipcio, el gótico o el griego (de poderse resumir tan fácilmente expresiones que duraron siglos), basada en estudios arqueológicos y académicos. Este ejercicio asociacionista no sintió empacho en intersecar múltiples

6 *Ibid.*, pág 166.

7 Diego Quintana de Uña, *El síndrome de Epimeteo Occidente la cultura del olvido* (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004) y Arleen Pabón Charneco, “Conversando con el pasado” (Tallahassee, Florida: MS, 2005), pág 11.

expresiones estilísticas.<sup>8</sup> De esta manera se inició la llamada “batalla de los estilos.”

La arquitectura, con su innato poder de facilitar la trascendencia del espectador del aquí y el ahora, es el artefacto perfecto para potenciar el deseo de evasión y paliar la nostalgia,<sup>9</sup> el incentivo inmediato al deseo de huir del presente que experimentan, en ciertas ocasiones, todos los mortales. La relación nostalgia-evasión-arquitectura puede ser resumida de la siguiente manera:

Nostalgia se define como: “El sentimiento mezcla de tristeza y melancolía que surge del deseo imposible de regresar al hogar.” Viajamos al “país extranjero” [que es el pasado] utilizando la arquitectura porque sentimos la necesidad imperiosa, mitad anhelo mitad melancolía, de experimentar el deleite, el encanto, la seguridad y la fantasía ausentes en nuestra existencia. Dislocados ante el constante estrés de la vida diaria, sentimos nostalgia (en muchas ocasiones, sin siquiera darnos cuenta) por el pasado, ese “mundo mejor,” en palabras de Emanuel Kant. Conversando con el pasado, paliamos nuestra añoranza y regresamos al hogar donde mora nuestra alma.<sup>10</sup>

Nada más poderoso que la arquitectura para dar forma tridimensional a este deseo de legitimación espiritual y mnemónica.

Con anterioridad a la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la península se cobijó bajo el manto del barroco e interpretaciones vernáculas como el churrigueresco. Sin embargo, con el afianzamiento del organismo, el neoclasicismo se aupó como el estilo favorito de la elite intelectual y también como único idioma arquitectónico correcto. Esta camisa de fuerza académica tuvo como resultado que no fueron los arquitectos, firmemente controlados por el centro rector que los educaba y actuaba como

---

<sup>8</sup> Uno de los ejemplos más interesantes de la “mezcla” de estilos es Castle Ward en Strangford Lough, Reino Unido, construido en 1767. Al no ponerse de acuerdo en cuanto a que estilo arquitectónico deseaban para su nuevo hogar, el matrimonio dueño del edificio decidió que una fachada sería neoclásica y la otra neogótica.

<sup>9</sup> El doctor Johannes Hofer acuñó la palabra nostalgia en 1688. Stevlana Boym, *The Future of Nostalgia* (Basic Books: New York, 2001), págs 7-51. La nostalgia, estudiada por vez primera en soldados suizos que morían en el extranjero, en su más elemental expresión, puede ser definida como: “[T]he urge to be at home everywhere.” Novalis citado en: Stevlana Boym, *The Future of Nostalgia*, pág 7.

<sup>10</sup> Arleen Pabón Charneco, “Conversando con el pasado,” pág 10.

guardián de su actividad profesional, quienes se dieron a la tarea de participar en la “batalla de los estilos” de la época. Los principales participantes de la “guerra” estética fueron todos los demás, los que no practicaban condicionados por los cánones de corrección académica sanfernandinos. Solo Cataluña ejerció libremente su exploración estilística y caminó hacia una nueva arquitectura a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Durante este periodo, mediante el uso de los diferentes *revivals* y el desarrollo de estilos derivados de los idiomas historicistas explorados (en muchas ocasiones, interpretados como ejercicios de búsqueda de un “estilo nacional”), Europa se dio a la tarea de presentar alternativas al neoclasicismo. España – enfrascada en costosas luchas y guerrillas internas y externas (con sus colonias de ultramar Cuba, Puerto Rico e Islas Filipinas) durante la segunda mitad del siglo XIX – concentró esfuerzos no en el desarrollo de una arquitectura de vanguardia y sí en lidiar con la inestabilidad política que el discurrir del péndulo monarquía-república causó. Además del férreo control que ejercitaba la Real Academia, el clima socio-político no era necesariamente uno conducente a la exploración de diferentes estilos. Una tímida excepción fueron los dos pabellones nacionales creados para las ferias exposiciones internacionales conocidas como la Exposición Universal de París de 1867 y la del mismo nombre que tuvo lugar en el año 1900 en la misma ciudad.

No sería de extrañar que Puerto Rico, siempre atado al bies de la enagua de la capital peninsular, particularmente en cuanto al estilo de su arquitectura oficial, emulara esta falta de interés en el desarrollo de los múltiples *revivals* a la disposición de los diseñadores europeos. Sin embargo, no fue del todo así, como evidencian un sinnúmero de estructuras públicas y privadas en la isla, cuyos diseñadores se enfrascaron en la interpretación de diferentes idiomas arquitectónicos. Tras el 1898, el abrazo con este tipo de arquitectura se hizo mucho más común vistiéndose muchas de nuestras estructuras con el traje de luces provisto por los diferentes historicismos.

Analizar y alistar los diferentes *revivals* de los cuales existen ejemplos en la isla, no es tarea fácil, mucho menos final y firme. Se debe recordar que todavía los historiadores de la arquitectura no han analizando el concepto de *revival* o “neo” y sus múltiples epígonos de manera definitiva. También existen muchísimas lagunas en nuestro acervo cultural, ejemplos valiosos perdidos que ayudarían

a entender a cabalidad el discurrir de esta filosofía de diseño en nuestro suelo. A pesar de estos y otros condicionantes, al estudiar e interpretar su arquitectura, resulta obvio que Puerto Rico participó a cabalidad en la “batalla de los estilos” trabajando diversos historicismos mediante variadas tipologías arquitectónicas. A continuación, se analizan algunos de estos *revivals* en el orden que, según los especialistas, fueron apareciendo.

## I EL NEORRENACIMIENTO Y SUS EPÍGONOS

Una vez aceptado el neoclasicismo como expresión arquitectónica de vanguardia, el próximo historicismo arquitectónico en ganar popularidad en España fue el neorrenacimiento o *revival* renacentista que surgió durante el segundo tercio del siglo XIX. Su filiación clasicista es obvia, razón por la cual también se conoce como “clasicismo isabelino.” Este término, utilizado por los historiadores de la arquitectura española, responde al deseo de clarificar que aunque de extracción clasicista los elementos principales de este *revival* se inspiraron en el pasado renacentista español, por eso el uso del adjetivo “isabelino.” Cabe señalar que algunos de los ejemplos peninsulares de este estilo son sumamente parecidos a los del *Rundbogenstil* (semántica alemana caracterizada por el uso de los arcos redondos).

Allá para el siglo XIX, el renacimiento era considerado uno de los excelsos periodos arquitectónicos de la historia. Asociado a estelares nombres como Filippo Brunelleschi, Leonbattista Alberti, Leonardo da Vinci, Donato Bramante, Miguel Ángel Buonarroti, Sebastiano Serlio y Andrea Palladio, ofrecía ejemplos únicos y también una serie de tratados arquitectónicos que le otorgaban una sólida base teórica. Aunque partidaria del neoclasicismo, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a partir del momento de su fundación, gestionó proveer copias de estos tratados para garantizar que los futuros profesionales poseerían los conocimientos adecuados basados en la sabiduría renacentista. Es del todo posible que para este organismo lo clásico y lo renacentista fueran dos caras de una misma moneda. A este impresionante catálogo, se añadieron los tratados arquitectónicos más modernos, creados a partir de la mitad del siglo XVIII, con su especial interés en el análisis arqueológico y, naturalmente, el escrito de Vitruvio. El impacto de este interés fue tal que desbordó con su influencia la manera de hacer arquitectura del Real Cuerpo de Ingenieros. Las edificacio-

nes propuestas por este organismo también evidencian la influencia de los tratados y de los maestros renacentistas antes mencionados.

Debido a la complejidad de la semántica renacentista, bajo este *revival* se cobijaron también varios epígonos estilísticos como el neocincuecento, neopalladiano y neoplateresco. Todos cuentan con ejemplos en la isla debido a que el neorrenacimiento tuvo un gran impacto en nuestra arquitectura, antes y después del 1898.

## A EL PRIMER EPÍGONO DEL NEORRENACIMIENTO: EL NEOCINCUECENTO

Aunque la ideología peninsular de la época rechazó el neorrenacimiento como expresión para la arquitectura oficial y religiosa, sí fue una expresión favorita para la arquitectura privada, extendiéndose su uso al diseño de residencias y palacetes. En la isla estos ejemplos impactaron la tipología del palacete público. Así como el Palacio del Marqués de Salamanca pudo inspirar el diseño de la Casa Alcaldía del Viejo San Juan, el Palacio del Duque de Granada<sup>11</sup> pudo ser el precedente a nuestro Palacio de Santa Catalina (La Fortaleza). Ambos tuvieron como fuente de inspiración edificios pertenecientes a la arquitectura del cincuecento o alto renacimiento italiano. Este epígono del historicismo arquitectónico renacentista se conoce como el neocincuecento.

El revivir de la tipología arquitectónica renacentista del *palazzo*, utilizada durante el siglo XIX para ennoblecer el palacio público urbano puertorriqueño, bien sirviese como residencia del gobernador o casa alcaldía, fue una de las más importantes aportaciones del neocincuecento. Aunque el tipo se gestó durante el cuatrocento italiano en la ciudad de Florencia, el modelo favorecido en la isla fue el desarrollado en Roma durante el cincuecento.<sup>12</sup> El prototí-

<sup>11</sup> El Palacio del Marqués de Salamanca en Madrid fue diseñado por Narciso Pascual y Colomer mientras que el Palacio del Duque de Granada, también localizado en Madrid, fue diseñado por Matías Laviña Blasco.

<sup>12</sup> El *palazzo* renacentista italiano es una casa unifamiliar urbana que entronca con su precedente arquitectónico, la *insula* o edificio de apartamentos romano, en cuanto a su organización en forma de bloque que ocupa un lugar considerable en el entramado urbano. Las palabras en castellano que más se acercan al término italiano son palacio y palacete. El ejemplo cuatrocentista italiano más relevante es el Palazzo Medici-Riccardi (1444-1460) diseñado por Michelozzo Michelozzi en Florencia. Durante el cincuecento se continuó el desarrollo del modelo florentino, como se aprecia en el Palazzo Farnese (1517-1589) de Roma. Sus diseñadores fueron Antonio da Sangallo el





PALACIO DE SANTA CATALINA, VIEJO SAN JUAN. (OECHPR)

pico *palazzo* cincuecentista italiano se convirtió, con o sin ático, en la solución preferida para ciertas edificaciones locales de carácter público, entre las que se destacan: la sección del Palacio de Santa Catalina erigida durante el siglo XIX, el edificio de la Real Hacienda (1850), ambos en el Viejo San Juan, así como la vieja Casa Alcaldía de Bayamón. Todas estas estructuras se pueden considerar neorenacentistas o, para ser más exactos, ejemplos del *revival* del alto renacimiento o neocincuecento.

Las edificaciones locales se inspiraron directamente en algunos de los conceptos explorados durante el cincuecento. El *revival* pretendía ser símbolo de la clase y el señorío del edificio y, por tanto, del gobierno que creaba semejantes edificaciones. Esto es particularmente cierto con relación al Palacio de Santa Catalina que pretendía ase-

---

Joven y Miguel Ángel Buonarroti. También durante esta época se trabajó un nuevo modelo basado en el diseño de Donato Bramante para el Palazzo Caprini (o Casa de Rafael) en Roma.

mejarse lo más posible a un palacio dado el caso que servía como la residencia oficial del gobernador de la isla siendo este personaje el representante de la Corona ante los isleños. La organización jerarquizada del nivel principal (el *piano nobile* o piso noble), lograda mediante su colocación sobre una base con un tratamiento de pseudo-almohadillado que imita rusticación, caracterizó el primer nivel en los ejemplos italianos y también en los locales (Palacio de Santa Catalina, Real Hacienda y Alcaldía de Bayamón). De esta manera, el primer piso sirve de base visual, estética y morfológica a la composición. Los órdenes arquitectónicos, que salvan más de un nivel, fueron reservados en exclusiva para los pisos de mayor relevancia (en términos de uso) donde se contrastaron con las puertas-ventanas de elegante escala (Palacio de Santa Catalina y Real Hacienda). Ambos elementos hablan silenciosamente de la importancia de este nivel que, en ocasiones, también fue abalconado. La composición es finalizada mediante el énfasis otorgado a la entrada única que es reforzada gracias a un eje rematado con el escudo.

En la Casa Alcaldía sanjuanera se utilizaron otros modelos más tardíos. Para enfatizar el carácter público del edificio, una elegante loggia enmarcada por una arcada organiza el nivel inferior. Este poco común (en la arquitectura isleña) gesto arquitectónico, fue un elemento importado de una tipología arquitectónica que entronca con el renacimiento italiano y también con ciertas expresiones peninsulares como lo sería la Plaza Mayor de Madrid. Las arcadas fueron la manera como algunos arquitectos comunicaron la función pública del edificio, expresión utilizada por Filippo Brunelleschi tan temprano como la segunda década del siglo XV en su Ospedale degli Innocenti en Florencia que, sin lugar a dudas, se inspiró en los pórticos grecorromanos de la antigüedad (incluyendo la *stoa* griega). Este gesto arquitectónico y urbano de la alcaldía puede ser comparado con otros peninsulares (anteriores y posteriores a nuestro edificio) como lo serían los ayuntamientos localizados en Las Palmas de Gran Canaria, La Orotava en Santa Cruz de Tenerife, Cáceres y Guadalajara.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> El Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, construido a mediados siglo XIX, fue diseñado por el maestro de carpintería Manuel González y González (los planos fueron revisados por el arquitecto Juan Daura); el de La Orotava en Santa Cruz de Tenerife por Pedro Maffiotte con fecha de 1869; el de Cáceres por Ignacio María de Michelena, construido en 1867; mientras que el de Guadalajara está fechado para finales de siglo XIX.



REAL HACIENDA, VIEJO SAN JUAN  
[HOY DEPARTAMENTO DE ESTADO]. (APC)



← TRANSITO





ALCALDÍA DE BAYAMÓN. (OECHPR)

Las capillas mortuorias de los Cementerios de San Juan y Manatí también son ejemplos del estilo neorrenacentista y de su epígono el neocincuecento. Aunque ambas edificaciones guardan una íntima relación con las ideas neoclásicas, particularmente en cuanto a su tipología arquitectónica (*tholos*), las arcadas de su nivel principal y las cúpulas que coronan ambas composiciones delatan la fuente de inspiración como una renacentista.<sup>14</sup>

#### B EL SEGUNDO EPÍGONO DEL NEORRENACIMIENTO: EL NEOPALLADIANO

Los estilos arquitectónicos son producto de su época. Por tal razón y a pesar de que dos edificaciones separadas temporalmente pueden hacer uso de igual vocabulario, el análisis estilístico de cada una requiere tomar en consideración la fecha de construcción para así poder calibrar adecuadamente el(los) precedente(s) histórico(s) y la

<sup>14</sup> Una serie de pintores renacentistas, entre los que se destacó Pietro Perugino, maestro del pintor Rafael, utilizaron el motivo de templo centralizado en sus pinturas, reflejando el interés que la forma tuvo para los arquitectos de la época. Dos pinturas que muestran estructuras de este tipo son: *La entrega de las llaves* (1481-1882) y *Los desposorios de la Virgen* (1500-1504), ambos del antes mencionado Perugino. El ejemplo arquitectónico cincuecentista más conocido es el Tempietto de Donato Bramante en la ciudad de Roma.



CAPILLA DEL CEMENTERIO DE SANTA MARÍA MAGDALENA DE PAZZIS, VIEJO SAN JUAN. (OECHPR)



CAPILLA DEL CEMENTERIO DE MANATÍ. (APC)



intención de su expresión. Si comparamos los elementos de origen clásico (frontón y orden arquitectónico) y el tipo de organización espacial presente en la Casa de los Locos en San Juan con los muy similares presentes en la Escuela Labra en Santurce se podría pensar que se trata de ejemplos de un mismo *revival*. Sin embargo, este no es el caso. Mientras el primer edificio fue construido durante el siglo XIX por el gobierno español, el segundo se erigió a principios de siglo XX como parte del primer programa constructivo de las autoridades norteamericanas en la isla. Medio siglo había transcurrido entre ambos momentos y mucho más en términos del desarrollo de la arquitectura.

Este episodio un tanto tardío del neorrenacimiento en la isla toma su nombre del arquitecto cincuecentista italiano Andrea Palladio.<sup>15</sup> Las ventajas ofrecidas por la arquitectura neopalladiana eran múltiples, primando la liberalidad en cuanto al uso del vocabulario clásico y las diversas tipologías arquitectónicas que podían ser emuladas. Esta flexibilidad, aunada a su característica elegancia y fácil adaptación a diversos materiales, popularizó el historicismo palladiano en variados locales. Como otros tantos países, Estados Unidos fue impactado por las corrientes neoclásicas europeas, a las que añadió su muy personal toque, siendo uno de los arquitectos de mayor solera Thomas Jefferson.<sup>16</sup> El conocimiento histórico y constructivo del presidente promovió el interés por las formas palladianas según se habían utilizado en Inglaterra, principalmente en la arquitectura de Iñigo Jones. El gusto por este vocabulario engendró, a su vez,

<sup>15</sup> El impacto de la obra (tanto la escrita como construida) de Andrea Palladio ha sido tan poderoso que su nombre es utilizado para definir un estilo que se adhiere, de forma general, a los principios clásicos (principalmente, romanos) pero que posee características *sui generis*. El estilo palladiano es conocido por su interés en la relación armónica de las partes y en la popularización de la villa suburbana como tipología arquitectónica.

<sup>16</sup> El estilo presente en la Escuela Labra, con su contraste de texturas, elementos decorativos y esquema de colores, podría ser clasificado en los Estados Unidos como ejemplo del estilo *Jeffersonian* o *Jeffersonian Colonial* debido a que los principales ejemplos que emula esta expresión norteamericana, que surgió más o menos al mismo tiempo que el neogriego en Europa, fueron diseñados por Thomas Jefferson. El estilo incorporó elementos de la arquitectura romana y palladiana (vía la arquitectura británica), adaptando la misma a los materiales locales. El movimiento tuvo una larga vida en los Estados Unidos ya que duró hasta entrado el siglo XX. Hitchcock utilizó el término *Anglo-Palladian* (para así traer a la memoria su origen inmediato en la arquitectura británica) y consideró que es la expresión norteamericana equivalente del clasicismo romántico. Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, pág 125.



ESCUELA LABRA, SANTURCE. (OECHPR)

varios epígonos, como lo son los estilos *Federal* y *Georgian* que, entrado el siglo XXI, aún continúan robustamente saludables en los Estados Unidos.

España coqueteó con esta corriente durante el siglo XIX en nuestro suelo. La primera experiencia neopalladiana en la isla se evidenció en las plantas de numerosas iglesias de pueblos, en particular en sus bóvedas de medio cañón y ventanas termales, tan vistosamente trabajadas por el insigne italiano. (Es por esta razón que también se conocen como ventanas palladianas.) Aunque la Catedral de San Juan es el ejemplo que de manera más contundente evidencia este impacto existen otras muchas, como las bóvedas de las Iglesias de San José y Santa Ana, ambas en el Viejo San Juan. Todas estas edificaciones comparten vocación estilística neopalladiana.

Las escuelas construidas durante los primeros años de la dominación norteamericana en nuestro suelo, a pesar de no haber sido diseñadas por arquitectos peninsulares, muestran un marcado interés



BÓVEDA DE LA CATEDRAL, VIEJO SAN JUAN. (AR)



BÓVEDA DE LA IGLESIA SANTA ANA, VIEJO SAN JUAN. (OECHPR)

en la arquitectura de extracción clasicista, convirtiéndose la villa palladiana en la fuente de inspiración para las mismas.<sup>17</sup> Entre las cuentas que forjan este rosario académico se desatacan las escuelas

---

17 Arleen Pabón Charneco, “Los palacios del saber poncheño: Proyecto de rehabilitación de la Escuela Ponce High, Determinación de elegibilidad al Registro Nacional de Lugares Históricos, Señalamientos de significación patrimonial Escuelas Roosevelt, Grammar, Mc Kinley y Ponce High” (San Juan de Puerto Rico: MS, 1997).



Labra en Santurce, Baldorioty de Castro en el Viejo San Juan y Ponce *High* en la ciudad de ese mismo nombre, entre otras. La multiplicidad de alas, que jamás descarrían el deseo de presentar un conjunto armonioso único, los patios abiertos descritos por estos cuerpos, el uso de un frontón para ennoblecer la entrada, la racional organización de espacios utilitarios y el deleite en el contraste de las diferentes texturas y colores son elementos varias veces centenarios que Palladio exploró con magistral dedicación y que se revivieron en la época para crear los palacios del saber puertorriqueños.

### C EL TERCER EPÍGONO DEL NEORRENACIMIENTO: EL NEOPLATERESCO

El neorrenacimiento, además del neocincuecento y del neopalladiano, cobija un tercer epígono que puede ser denominado como neoplateresco o neorrenacimiento español. Este *revival* abandonó las fuentes de inspiración renacentistas italianas a favor de las españolas. Llegados a este punto, es imperativo recordar que las características estilísticas renacentistas españolas tuvieron su origen, indistintamente de cuán lejano, en el renacimiento italiano. A pesar de esta realidad, el renacimiento español gestó maneras propias de entender este vocabulario, siendo una de las más distintivas el plateresco. Durante el siglo XIX, se forjó en la península un tímido intento de crear un *revival* inspirado en esta arquitectura, particularmente, en sus formas y su estética.

Para el pabellón nacional español construido con motivo de la Exposición Universal de París de 1867, el arquitecto Jerónimo De la Gándara se inspiró en el Palacio de Monterrey en Salamanca, obra de Gil de Antañón, considerado uno de los diseños más distinguidos de la arquitectura renacentista española. El inusual (para la época) estilo utilizado debe ser recordado cuando se analizan los epígonos hispanos que afloraron en América y, en menor medida, en España durante las primeras décadas del pasado siglo. Fue entonces cuando el neoplateresco se transmutó y se erigió como uno de los vencedores estilísticos de la época.

La utilización de este *revival* en España está condicionada. “[C]uando resurge el neoplateresco con el cambio de siglo, además de contener una fuerte carga nacionalista, representa un abandono definitivo de la veta folclórica. La Generación del 98 quería enterrar después de

tanto tiempo a la España de la pandereta.”<sup>18</sup> Aunque puede parecer que el neoplateresco ejemplifica de manera paradigmática la España de la “pandereta,” la “veta folclórica” abandonada fue el pintoresco vocabulario neoárabe, tan de moda por aquellos días. Los historiadores de la arquitectura española nos alertan con especificidad a no leer demasiado en cuanto al posible deseo de crear un estilo que representara estilísticamente a la nación dado el caso que: “[h]asta que punto De la Gándara planteó el pabellón neorrenacentista como una muestra de nacionalismo es difícil de saber.”<sup>19</sup>

Resulta difícil no entrever la España “de la pandereta” en esta edificación. Lo que sí no admite duda es que el uso del *revival* en el pabellón tuvo un objetivo puramente escenográfico: crear un artefacto arquitectónico representativo de las Españas. A pesar del discurso que los herederos de la “otra España” hemos generado, la península no es (nunca lo ha sido) un organismo homogéneo. De hecho y como se analizará, a la hora de la verdad y cuando de generar un estilo nacional se trató, las propuestas fueron muchas y variadas, desde el neoárabe del catalán Lluís Domènech i Montaner (a mediados del siglo XIX) hasta el neoclásico propuesto por el también catalán Josep Jujol i Gibert durante las primeras décadas del siglo XX.

Este vocabulario neorrenacentista “español” pertenece al *revival* que se desarrolló tras el neorrenacimiento “italiano,” utilizado en las alcaldías peninsulares y en el decimonónico Palacio de Santa Catalina. En la península, el *revival* sufrió, de primera intención, un “malditismo”<sup>20</sup> con relación a la arquitectura en general. En la isla, por su parte, se limitó a detalles decorativos en ciertas fachadas, tales como cresterías, candelabros y motivos similares. Cuando en España resurgió el neoplateresco con cierta fuerza y no como mera curiosidad (como sería el ejemplo de arquitectura efímera que es un pabellón para una feria-exposición) ya la isla y la península no compartían destinos. A pesar de esta realidad, Puerto Rico exploraría epígonos del *revival* unas décadas más tarde, durante el siglo XX, siguiendo los pasos de los Estados Unidos donde se desarrolló un

18 Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág. 192.

19 *Ibid.*, pág. 193.

20 *Idem.*



*revival* de proporciones tsunámicas [*sic*] basado en este vocabulario y en su intersección con elementos estéticos mediterráneos.

## II LOS NEOMEDIEVALISMOS

Era quizá de esperarse. Tras la embestida estilística de los modos clasicistas en todas sus vertientes (neohelena, neorromana, *Rundbogenstil*, neocincuecento, neopalladiano y neoplateresco) los diseñadores, particularmente los no afiliados a las academias de bellas artes, encontraron en el medioevo una muy rica fuente de inspiración, poseedora de un novedoso repertorio. Interpretado como el opuesto de lo clasicista, los variados medievalismos ofrecían una alternativa a lo que muchos consideraban el anquilosado patrón de extracción grecorromana varias veces centenario.

De acuerdo con los historiadores de la arquitectura española, en la península los diseñadores trabajaron cuatro *revivals* de entronque medieval: el neorrománico, neogótico, neoárabe y neomudéjar. Pudiera sorprender la presencia de dos expresiones estilísticas relacionadas con el pasado musulmán, sobre todo si se toma en consideración la fijación que sentía la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por la arquitectura neoclásica y todas las expresiones clasicistas. Es menester mencionar, sin embargo, que tres ilustres miembros de este organismo, los académicos Hermosilla, Arnal y Villanueva, dedicaron tiempo y esfuerzo al análisis de la arquitectura hispanoárabe andaluza tan temprano como el año 1763. El secretario Ponz también comentó extensamente en torno a los ejemplos arquitectónicos de esta procedencia en su enciclopédico escrito *Viaje a España*. Aunque quizá no existía aprobación oficial por parte de la Real Academia, sí existía profundo interés en el tópico.

Se puede puntualizar que en la isla existen al menos tres neomedievalismos que incluyen un amplio abanico de expresiones que se inspiraron en modelos paleocristianos, románicos y góticos. En los dos últimos apartados merece análisis especial el ramillete de iglesias erigidas durante las primeras cinco décadas del siglo XX a lo largo y ancho de la isla, pertenecientes principalmente a la tipología arquitectónica norteamericana de iglesias parroquiales. Dichas estructuras evidencian todo tipo de influencias asociativas medievalistas entre las que se encuentran el neopaleocristiano (iglesias de

San José en Villa Caparra, Guaynabo y del pueblo de Río Piedras),<sup>21</sup> el neorrománico (Iglesia del Espíritu Santo en Floral Park en Hato Rey con su elegante bóveda de medio cañón sobre una única nave y sus pintorescos contrafuertes y pseudo-arbotantes) y el neogótico (la Capilla del antiguo Colegio Las Madres hoy Universidad del Sagrado Corazón en Santurce y las iglesias de la Inmaculada en Santurce y La Milagrosa en Río Piedras). Estos tres ejemplos de muchos evidencian el duradero impacto que este historicismo tuvo en nuestro suelo.

Dichas expresiones son reflejo de la cambiante sociedad puertorriqueña. Con anterioridad al 1898, los neomedievalismos fueron explorados tímidamente, limitándose a detalles arquitectónicos, en ocasiones inconexos a la totalidad de la obra. Este sería el caso de los arcos apuntados que aparecen en los planos de la Casa de Beneficencia de San Juan, antes de su remodelación durante la última década del siglo XIX. Con la llegada de los norteamericanos, la dependencia en los medievalismos aumentó exponencialmente, explorándose el estilo en su vertiente más académica, como se puede apreciar en la Iglesia de Lourdes en Miramar. Se puede pensar que esta fase del neogótico fue producto del deseo de presentar una nueva fachada para las diferentes iglesias protestantes norteamericanas tras su arribo a nuestras costas religiosas.

Si la primera fase de lo neomedieval sucedió durante el siglo XIX y la segunda después del 1898, la tercera fase (que duró hasta entrada la quinta década del siglo XX) fue dedicada casi en exclusividad a la arquitectura eclesiástica y residencial, explorándose con mayor libertad los modelos históricos. Durante la misma, el concepto de “tradiciones arquitectónicas inventadas”<sup>22</sup> jugó un rol de relevancia.

---

21 Para el año 1940, el desarrollo en la isla convirtió los alrededores de la primera capital (Caparra) en un área suburbana. Aunque la localidad era parte de la Parroquia San Pedro Mártir de Guaynabo, en 1948 se obtuvo la autorización para que ésta quedara constituida en comunidad parroquial. Ese mismo año, se colocó la primera piedra y en 1950 se bendijo el nuevo templo bajo la advocación de San José. La aneja Academia San José y el convento de las monjas fueron también creados en ese momento.

22 El concepto de “tradiciones inventadas” que, según los especialistas, prima en el proceso de paliar la nostalgia, puede – en mi opinión – ser transferido a la arquitectura ya que las “tradiciones inventadas” y su relación con la nostalgia restaurativa tienen un profundo impacto en el arte constructivo. Interpretando la significación histórica del restaurante Swiss Chalet, que una vez existió en Santurce, expliqué: *These “invented traditions” (at times, dangerously bordering on kitsch), were meant both as a nostalgic remembrance...*

Los elementos estilísticos de entronque medieval, como los arcos apuntados, los rosetones, las torres y sus pintorescos arreglos, al igual que los pseudo-arbotantes, fueron la manera de resolver el sentimiento de nostalgia sentido (a nivel individual y colectivo) hacia un pasado más espiritual y religioso.

*According to experts, “invented traditions” respond to the modern (20<sup>th</sup> century) experimentation of nostalgia... The word was first (still is) used to describe the feeling of sadness that one feels when away from home. The unfulfilled desire for the “homeland” (analyzed for the first time in Swiss soldiers who died of nostalgia in foreign lands) can be so powerful that it can convince humans that they cannot live without what (or whom) they desire.*

*There are two types of nostalgia: restorative and reflective. According to experts, restorative nostalgia proposes to reconstruct the lost homeland (or an icon of it) and to fill out the “lacunae” of collective memory. “Invented traditions” play a key role regarding this particular point of view. “[I]nvented traditions” are ritualistic, standardized, right wing, and selectively selected ideas that aim to fill out – in a sense – cultural black holes. In other words, from the past (or the collective memory) certain elements are selected (or invented) to express what is wanted. [According to experts], “invented traditions” are needed; they are a kind of collective script that balances the sense of in-*

---

*and as Disneyesque semantics. This oversimplification, this belief that the spirit of a place – much less of a nation – can be captured by means of objects that remind some of Switzerland, is the basic essence of all architectural revivals. This traditional perception (that experienced its heyday during the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries) colluded with the desire to create a “corporate image,” one that would “sell”... the exoticism of the locale and the sense of adventure... . Arleen Pabón Charneco, “The Swiss Chalet Restaurant Historic and Architectural Documentation of the Building and Determination of Eligibility of Adjacent Structures,” págs 46; 76–78 y 76–77. La diferencia entre estas “tradiciones inventadas” y las que son producto de la costumbre se explica de la siguiente manera: [I]t is important to distinguish between the habits of the past and the habits of restoration of the past... . Eric Hobsbawm differentiated between age-old “customs” and nineteenth century “invented traditions.” Customs by which so-called traditional societies operated were not invariable or inherently conservative: “Custom in traditional societies has a double function of motor and fly wheel... . Custom cannot afford to be invariant because even in the traditional societies life is not so... . On the other hand, restored or invented traditions refer to a “set of practices normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual symbolic nature which seeks to inculcate certain values and norms of behavior by repetition which automatically implies continuity with the past. The new traditions are characterized by a higher degree of symbolic formalization and ritualization than the actual peasant customs and conventions after which they are patterned.” Stevlana Boym, *The Future of Nostalgia*, citado en Arleen Pabón Charneco, “The Swiss Chalet Restaurant Historic and Architectural Documentation of the Building and Determination of Eligibility of Adjacent Structures,” pág 76.*

*dividual isolation. They represent “intimate games,” and help create a delusionary “homeland” where peace and tranquility reign. This is one of the reasons people go to Disney and to thematic restaurants... They are searching for... an ambiance that provides some kind of comfort to the black holes of their existence.*<sup>23</sup>

El rol de la iglesia en Puerto Rico, como tantas otras cosas, se transformó a partir del 1898. La relación iglesia-centro urbano se deconstruyó para dar paso al concepto de iglesias parroquiales suburbanas, entendiéndose ahora la parroquia como la urbanización donde vivía el feligrés y no el tradicional casco del pueblo. Por tal razón, se necesitó una nueva fachada estilística a tono con la nueva personalidad arquitectónica y urbana del templo. La misma se logró de varias maneras: añadiendo un cuerpo superior a la portada de la Catedral en San Juan para que se viese más alta y, quizá, más moderna y también erigiendo iglesias que recordaban el pasado medieval mediante semánticas un tanto edulcoradas que pretendían plasmar la nueva agenda que, aunque principalmente católica romana como en los viejos tiempos, ahora era administrada por el clero norteamericano.

Los neomedievalismos puertorriqueños pueden ser subdivididos en dos categorías. En la primera se agrupan las expresiones no góticas, las que se inspiraron en variados episodios históricos medievales, como lo son el neopaleocristiano, el castillismo y el neorrománico. En el segundo grupo se cobijan las variadas interpretaciones del estilo gótico.

#### AL EL NEORROMÁNICO Y SUS EPÍGONOS: EL CASTILLISMO Y EL NEOPALEOCRISTIANO

En conjunción con el neorrománico, el neopaleocristiano y el castillismo utilizaron un vocabulario que trató de establecer una conexión con los primeros estilos arquitectónicos de la Edad Media. Los historiadores de la arquitectura dividen el medioevo en varios periodos, siendo los principales el paleocristiano, el románico y el gótico. Como se analizó, también existen otros como lo serían el

---

<sup>23</sup> Stevlana Boym, *The Future of Nostalgia*, págs 77–78.

carolingio, el otoniense y el bizantino. Aunque existen ejemplos revivalistas que entroncan con todas estas expresiones, en la isla el catálogo neomedievalista fue uno más limitado.

En nuestro suelo, durante el periodo comprendido por las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del siglo XX, se exploró el castillismo de varias maneras, existiendo ejemplos que van desde tímidas hasta explícitas interpretaciones. La rusticación (o pseudo-rusticación) exagerada, el uso de almenas, a veces interpretadas como cresterías,<sup>24</sup> las paredes con áreas donde la programada ausencia del encalado expone los seudo-ladrillos de los cuales, supuestamente, está construida la pared, son algunos de los elementos estéticos que ofrecen un aire exótico y diferente (si comparados con los modos clasicistas y vernáculos) a esta arquitectura.

El castillismo fue favorecido en la isla hasta bien entrado el siglo XX, como evidencian un sinnúmero de residencias en Miramar, Sagrado Corazón, Río Piedras, Hato Rey y múltiples pueblos, incluyendo Yauco. Inclusive, las cresterías que coronan las composiciones de otros estilos (como se puede observar en algunos edificios de apartamentos en Río Piedras) apuntan a este interés en las formas medievales, tanto las neorrománicas como las hispanoárabes. En Hato Rey existe una residencia en el más puro estilo castillista, construida a mediados de siglo XX. Las blancas almenas y su introvertido aire ofrecen una conexión asociativa inmediata con el medioevo. De mayor antigüedad es la residencia sita en la calle Matienzo Cintrón de Yauco que no tan solo posee almenas, sino una estilizada garita que enfatizan el deseo del estilo de recordar la tipología del castillo medieval. Durante su primera etapa en el siglo XIX, el *revival* se utilizó también en el faro del Morro (en su versión original y también en la presente). En ambos casos, la pseudo-rusticación y las seudo-almenas actuaron como elementos pintorescos ofreciendo la sensación de brutalismo y fortaleza asociada a las tendencias castillistas. El faro de Culebrita también incluyó la pseudo-rusticación en su tratamiento parietal.

Mediante el estilo neopaleocristiano se exploraron tanto las mor-

---

<sup>24</sup> La crestería arquitectónica es definida como: “adorno de labores caladas muy utilizado en el estilo ojival, que se colocaba en los caballetes y otras partes altas de los edificios.” *Diccionario de la lengua española*, voz: “crestería.”



EJEMPLOS CASTILLISTAS. (APC)





PRIMERA IGLESIA BAUTISTA DE PUERTO RICO, SAN JUAN. (APC)

fologías italianas como las bizantinas. La Primera Iglesia Bautista de Puerta de Tierra (1919) posee un atrio que se expresa en su fachada principal, una morfología de inspiración paleocristiana, así como una planta octagonal centralizada que puede ser considerada un elemento espacial de extracción bizantina. Este último arreglo fue uno favorito, ya que la centralización de la planta, enfatizada mediante un espacio interno de mayor altura, colabora activamente en la creación de efectos especiales lumínicos. Las expresiones neobizantinas son fieles a esta tradición. El claristorio de ventanas localizado en el tambor del área central permite la entrada de luz desde lo alto creando efectos especiales en el interior paralelos a los que caracterizan la arquitectura histórica de este estilo.

Otro ejemplo neopaleocristiano es la Iglesia de San José de Villa Caparra en Guaynabo. Su techo de pendolón recubierto con tejas de terracota<sup>25</sup> en el exterior, así como la torre, son elementos favo-

---

25 Las tejas originales fueron removidas y sustituidas por las presentes hace unos años.





IGLESIA DEL ESPÍRITU SANTO, HATO REY. (APC)

ritos del paleocristiano, presentes en múltiples iglesias italianas. El interior paleocristiano es contrastado con una portada de inspiración neorrománica que incluye un rosetón y una arquería ciega. El de la Iglesia del Espíritu Santo en Hato Rey, por su parte, posee una bóveda de medio cañón como corresponde a un interior que se inspira en el periodo románico. La amplia nave abovedada es acompañada de una portada de composición asimétrica ya que tan solo posee una torre y por pseudo-arbotantes colocados a lo largo de sus fachadas laterales. La fachada principal no incluye un rosetón aunque sí una ventana y un pórtico de extracción clasicista. Originalmente, el ábside poseía un alto grado de expresividad por estar libre y expuesto en su totalidad como es el caso de casi todas las iglesias históricas paleocristianas y románicas. A diferencia de la Iglesia San José, la del Espíritu Santo es más ecléctica en cuanto a su composición por incluir elementos de inspiración clásica, románica y gótica en su diseño.

Por razones que desconocemos, el neomedievalismo que impactó de manera más precedera la arquitectura de la isla fue el que se basó en la arquitectura gótica. El neogótico<sup>26</sup> fue un idioma archi-

<sup>26</sup> El historiador de la arquitectura española Fernando Chueca Goitia utilizó el término *Gothic revival* para describir este historicismo. *Historia de la Arquitectura Occidental*



IGLESIA DEL PILAR, RÍO PIEDRAS. (APC)

tectónico favorecido a partir del siglo XIX hasta entrada la segunda mitad del siglo XX. Conviene analizar el desarrollo de este *revival* para poder entender su uso en nuestra tierra.

#### B EL NEOGÓTICO

Podría comentarse que el neogótico es el historicismo romántico y, por extensión, decimonónico por antonomasia. Europa, en particular el Reino Unido y Alemania, se rindió totalmente ante su avasallador impulso. Avalado por teóricos de la talla de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Augustus Welby Northmore Pugin y John Ruskin,<sup>27</sup> el *revival* se transformó, de una moda historicista

<sup>27</sup> *X Eclecticismo*, pág 31.

<sup>27</sup> Viollet-le-Duc publicó su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe*

anecdótica en sus comienzos a un estilo de imperativo racional (en Francia) y moral (en el Reino Unido). Tan grande fue su popularidad que al día de hoy es identificado por algunos como equivalente al *revival* o historicismo medieval. “Cuando hablamos de medievalismos arquitectónicos inmediatamente hablamos del neogótico.”<sup>28</sup> Esta equiparación exclusiva de lo medieval con las expresiones goticistas se debe al rol protagónico que estas últimas tuvieron comparadas con otras experiencias neomedievalistas.

El favoritismo ofrecido al neogótico no encuentra paralelo alguno en los otros *revivals* utilizados a partir del siglo XVIII. A diferencia de otros neomedievalismos – como el neopaleocristiano, neorrománico y neobizantino – el neogótico cuenta con los antes mencionados teóricos que generaron escritos de profunda complejidad en torno al mismo. Estos tratados tomaron a Europa de la mano para educarla en torno a lo que hasta aquel momento muchos habían considerado un estilo de “bárbaros.” Además de su inherente aire de espiritualidad, la expresión ofreció una opción estilística a los clasicismos reviviendo unas experiencias espirituales que existían en la memoria colectiva europea.

¿Cómo justificar el revivir de un estilo principalmente religioso que poseía una estética y materiales de construcción tan diferentes a los preferidos por la tradición clasicista para la arquitectura laica? Su triada de defensores irredentos utilizó varios argumentos para establecer, con la contundencia que tan solo el fanatismo genera (particularmente, en el caso de Pugin), sus aspectos positivos. El neogótico se percibió como un estilo arquitectónico poseedor de una importante carga espiritual, algo de particular utilidad en una época que encarnaba todo tipo de males sociales, incluyendo los urbanos (como la sobrepoblación, la contaminación, la pérdida de los valores tradicionales, el trabajo infantil forzado, entre otros), creados por la Revolución Industrial. En su libro *Contrasts*, Pugin hizo especial énfasis en esta situación mediante analogías arquitectónicas entre un medioevo edulcorado y romantizado y la descarnada época moderna.

<sup>28</sup> *siglo* entre los años 1854 al 1868); Pugin su *Contrasts* en el año 1836 y Ruskin *Modern Painters* en 1843. Este último fue seguido por los conocidos tratados *The Seven Lamps of Architecture* y *The Stones of Venice*.

<sup>28</sup> Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág 195.



Por otra parte, la semántica estructural neogótica fue imbuida de una supuesta racionalidad y funcionalidad que la hermanaba, desde el punto de vista de Viollet-le-Duc y Ruskin, con la arquitectura industrial del momento. Esta colusión fue descrita por el segundo arquitecto, en *Las piedras de Venecia* (1851-1853), como: “La ciencia magnífica de su estructura junto a lo sacro de su expresión resultante...”. Sus supuestos valores racionales (expresados, principalmente, mediante la composición de su estructura) permitían recomponer el estilo y utilizarlo como un instrumento de modernidad.

El potencial de modernidad fue uno especialmente apreciado por Viollet-le-Duc, quien entendía que el valor romántico y la emotividad presentes en el estilo creaban también el balance perfecto entre la pieza arquitectónica y los aspectos Sublimes de la arquitectura, filosofía de diseño importantísima para la época. Según expuso Viollet-le-Duc en su escrito *Entretiens* (1863), la arquitectura gótica — mediante sus efectos lumínicos (generados principalmente por los vitrales de cristales emplomados) y las reverberaciones de los cánticos y las notas musicales del órgano — era capaz de alcanzar las cotas de sublimidad codiciadas.

El *revival* gótico proveyó un caudal de formas arquitectónicas poseedoras de mensajes espirituales que colocaban dichas expresiones en un plano preferente al de la arquitectura industrial de la época en particular a lo que era juzgado como su cruda mecanización y materialidad. El histórico lenguaje, creado originalmente para la piedra, resultó ser lo suficientemente flexible para adaptarse a los nuevos materiales (cristal, hierro y, más tarde, hormigón). De valor prioritario es el hecho que el neogótico permitió utilizar un idioma arquitectónico de extracción no clásica. En otras palabras, el historicismo ofreció la oportunidad de adoptar una postura “anticlásica” [*sic*] en el diseño arquitectónico.

Algunos percibieron en esta ventaja una manera de apartarse de la arquitectura tradicional y de acercarse a una mayor creatividad arquitectónica. La época y su apabullante desarrollo, los nuevos materiales de construcción, las nuevas tipologías arquitectónicas (como la estación de tren, el hotel y el rascacielos, entre muchas otras) demandaban mayor flexibilidad y variedad. El *revival* tuvo la capacidad de responder a todas estas búsquedas. A diferencia del movimiento decimonónico conocido como el *Arts and Crafts*, que

también favoreció las formas medievales,<sup>29</sup> el neogótico recurrió a las formas del pasado no para copiar las mismas exclusivamente y sí para proveer el sentido de sustancia, decoro y espiritualidad que se percibía debía poseer toda construcción.

Existe otra coyuntura relacionada con este decantar a favor del gótico como fuente de inspiración. Tanto los teóricos ingleses como los franceses a quienes, rápidamente, se les unieron los alemanes,<sup>30</sup> interpretaron el gótico como su “estilo nacional.” Una de las transformaciones socio-políticas de mayor consecuencia durante el siglo XIX fue el desarrollo del nacionalismo y, como consecuencia directa, el interés en la formulación de la identidad cultural de los pueblos y su expresión estética mediante la arquitectura. Esta conjunción de ideas aumentó el interés por ciertos *revivals* ya que, a partir de este momento, el estilo arquitectónico transmutó el deseo de evasión en un canto nostálgico restaurativo a lo que se entendía era el genio individual de los diferentes pueblos. Utilizada de esta manera, la arquitectura se transformó en un arma para afianzar la identidad individual de cada país y cultura. No está exento de ironía que grupos que se percibían radicalmente diferentes los unos de los otros — como los británicos, franceses y germanos — se cobijaron bajo un mismo precedente histórico (el gótico) en la creación de cada uno de sus “estilos nacionales.”

En este empeño de generar un estilo nacional y a pesar de que existían ejemplos históricos góticos en Francia, Alemania y el Reino Unido que sirvieron como fuente de inspiración primaria, también tuvieron impacto las tradiciones arquitectónicas inventadas. Para poder entender el aparente conflicto de que más de una cultura clamara como su estilo nacional idéntico vocabulario, hay que entender que el gótico siempre fue considerado un estilo

---

<sup>29</sup> Otro estilo que utilizó formas medievales, en unión a las cuatrocentistas, fue el prerrafaelismo británico conocido con el nombre de *Pre-Raphaelite*, en honor al grupo *Pre-Raphaelite Brotherhood* (PRB).

<sup>30</sup> Utilizo el término “alemanes” como uno inclusivo perfectamente consciente de que no existía para la época tal cosa como la Alemania que hoy día conocemos. Es curioso resaltar, sin embargo, que sí existió por aquellos días el concepto de filiación “germana.” Para todos los cobijados bajo la misma, el gótico llegó a representar su “estilo nacional.”

“internacional.”<sup>31</sup> Este flexible (si comparado con el vocabulario clásico tan dado a generar reglas estéticas de todo tipo) estilo proveía una especie de trampolín creativo desde el cual se podía saltar a la creación de nuevas expresiones estilísticas e, inclusive, nuevos estilos. Es por esta razón que en su escrito *Entretiens*, Viollet expresó que el neogótico, era en realidad una “nueva arquitectura de construcción nacional.”

Es posible que ésta sea la diferencia más significativa entre el neogótico y el periodo estilístico que le precedió conocido por su nombre en inglés: el *Gothick*.<sup>32</sup> Para la tercera década del siglo XVIII, se generaron ejemplos europeos exploratorios que dependían de elementos estético-estilísticos de extracción medievalista con preferente inspiración pseudo-gótica. Estos goticismos se presentaron intercalados con elementos rococó, románicos y orientalizantes. La intención última del *Gothick* fue generar un artefacto arquitectónico pintoresco y radicalmente diferente al clasicista. No existía para la época el conocimiento técnico, teórico y científico que más adelante hizo posible el pleno y, hasta cierto punto, académico desarrollo del neogótico. Tampoco existía una concienciación en torno a la posibilidad de que el *Gothick* pudiera representar un estilo nacional. Fue simplemente un primer intento de estirar las alas creativas y volar del comfortable nido construido sobre bases estéticas clasicistas.

Es posible que la llamada “batalla de los estilos” naciera con el *Gothick* cuando ciertos diseñadores británicos lanzaron la primicia de incluir elementos de diferentes idiomas arquitectónicos para lograr un artefacto arquitectónico que resultaba diferente debido a su composición pintoresca. En aquellos primeros ejemplos podemos apreciar un sopón arquitectónico que incluye elementos variados, desde asiáticos hasta rococó. A pesar de su aparente falta de disci-

31 Durante el medioevo, el gótico se conoció en varios países como *opus modernum*, o sea, trabajo (o estilo) moderno. Aunque nació en Francia, la expresión ha sido siempre considerada una exenta de barreras nacionales.

32 El *Gothick* es considerado el predecesor del *revival* gótico en Europa. Los primeros ejemplos se gestan en el Reino Unido siendo Strawberry Hill en Twickenham el ejemplo más temprano y destacado. La villa la construyó Horace Walpole entre los años 1749 y 1776. El “diseño” fue generado por un grupo de amigos por él nombrados, quienes constituyeron su *Committee of Taste*.

plina, el *Gothick* aportó positivamente a la creación de una perspectiva arquitectónica más romántica, a la introducción de una mayor liberalidad creativa en cuanto estilo y colusión estética, así como a la experimentación con ciertos valores artísticos que se apartaban del purismo y la racionalidad engendradora a la fuerza por los valores neoclásicos.

Si bien es cierto que existió una predilección europea por el neogótico, es raro encontrar construcciones de importancia nacional en este estilo pasada la primera mitad del siglo XIX. La semántica se adaptó a los cambios políticos, sociales, económicos y tecnológicos, transformándose para esta época en el estilo gótico victoriano,<sup>33</sup> cuya producción ocupó a los británicos a partir de la cuarta década del siglo XIX hasta entrado el siglo XX.

Al parecer, el primer ejemplo del uso revivalista de elementos de extracción gótica en la arquitectura isleña se evidenció en el diseño original de la Casa de Beneficencia en el Viejo San Juan. Los planos que se conservan demuestran el esperado (por tradicional) arreglo clasicista con su dependencia en la horizontalidad de la composición de la portada, los vanos enmarcados por retallos y el énfasis en la puerta principal de entrada. Sorprende la existencia de un ático que, en los imprecisos dibujos históricos disponibles, demuestra tener cuatro ventanas enmarcadas por arcos apuntados. En una de las secciones de los planos de 1843, aparece también un espacio interior con bóvedas góticas del tipo conocido como de abanico.<sup>34</sup> También interesa la explicación que del vestíbulo hizo el doctor Francisco R. de Goenága, quien nos legó la única descripción histórica que poseemos del edificio y su “gótico” interior.<sup>35</sup> Este ático, si cons-

33 Cómo es el caso de algunos *revivals* existen diversos nombres para este estilo. He traducido el llamado *High Victorian Gothic* como gótico victoriano a pesar de que existen otros modos historicistas secundarios cuyo “apellido” estilístico es también “victoriano.”

34 Tanto en el plano de 1841 (Archivo Histórico Nacional, Ultramar, Legajo 5077, Expediente 39, Número 6) como en el de 1843 (Archivo Histórico Nacional, Ultramar, Legajo 5077, Expediente 39, Número 2) aparecen los arcos apuntados. Ambos aparecen ilustrados en María de los Ángeles Castro, *Arquitectura de San Juan de Puerto Rico siglo XIX*, págs 220-221.

35 Francisco R. de Goenága, *Desarrollo Histórico del Asilo de Beneficencia y Manicomio de Puerto Rico Desde su creación hasta julio 31, 1929* (San Juan de Puerto Rico: Imprenta Rodríguez, 1929). El doctor Goenága fue el último administrador del establecimiento



MAUSOLEO, CEMENTERIO DE SANTA MARÍA MAGDALENA DE PAZZIS,  
VIEJO SAN JUAN. (APC)

truido de la manera que demuestran los planos, se perdió cuando se le añadió el segundo piso que hoy ostenta la estructura.

Es posible pensar que estos detalles goticistas son ejemplos de una influencia *Gothick* más que neogótica. Se construyeran de la manera que observamos en los planos o no, los mismos aparentan ser una exótica nota al calce arquitectónica que contrasta poderosamente con las muy clasicistas líneas generales del edificio. Inclusive, se pudiera interpretar que dicha cita arquitectónica asociativa pretendía crear una conexión entre el oscuro medioevo (como todavía se interpretaba este periodo) y la deconstrucción social inherente a los desgraciados habitantes del edificio.<sup>36</sup> En otras palabras, como sucedía con el uso de los órdenes clásicos, quizá los goticismos reflejaban simbólicamente la naturaleza del establecimiento.

Otros ejemplos locales de la primera fase del neogótico en la isla, son algunos panteones (existe un interesante aunque abandonado ejemplo en el Cementerio de Santa María Magdalena de Pazzis en el Viejo San Juan) que equipararon la espiritualidad encarnada en el estilo con la estética de una última morada. La primera iglesia no católica en la isla, erigida por la comunidad británica en Ponce allá para el 1872, puede también ser considerada ejemplo de la adaptación del estilo a las necesidades religiosas de la vida moderna. Aunque para esta fecha, en el Reino Unido se trabajaba el gótico victoriano, es interesante reconocer como se utilizó el estilo como símbolo nacionalista representativo de lo británico y de una religión ajena al catolicismo romano.

Con la llegada de los norteamericanos a nuestro suelo se incentivó el uso del neogótico y se inició una nueva fase del *revival*. Esta cultura había hecho suyo el estilo y también había desarrollado interpretaciones vernáculas como el llamado *Carpenter's Gothic*. En la Central Guánica – comenzada a partir del año 1902 y ejemplo perfecto de las llamadas colonias obreras que se multiplicaron en Europa, Estados Unidos, Centro América y el Caribe de fines del siglo

---

bajo el gobierno español.

**36** Se debe recordar que esta primera Casa de Beneficencia fue construida para albergar desamparados de todo tipo, tales como: ancianos desvalidos, huérfanos, dementes e incestuosos, entre muchos otros marginados sociales. También en sus primeros días era utilizado como cuartel de milicias.



XIX a principios del siglo XX – los norteamericanos construyeron cuatro iglesias. Estos diversos edificios, creados para servir un número igual de religiones, evidencian que las soluciones estilísticas eclesiásticas de la colonia obrera se analizaron creando dos grupos principales en cuanto a religiones: el católico y todos los demás.

Mientras las iglesias de extracción norteamericana (Metodista, Presbiteriana y Adventista) utilizaron variantes del neogótico, el edificio que albergaba la católica, la Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, abandonó el arco apuntado por el semicircular. De esta manera, los estilos escogidos establecían lazos asociativos específicos. Mientras se prefirió el uso de goticismos en las iglesias norteamericanas, las fuentes italianas clasicistas fueron la inspiración para el edificio que albergó la iglesia católica. Todos estos templos son ejemplos de *architecture parlante*, expresiones que, mediante su estilo, silenciosamente hablan de su filiación espiritual y, en este caso, étnica. (Por aquellas fechas, la mayoría de los puertorriqueños pertenecían a la iglesia católica romana, la única bien mirada por el gobierno español.)

A las afueras del pueblo de Guánica se construyó una iglesia neogótica en hormigón conocida como la Iglesia Metodista de Ensenada.<sup>37</sup> La presencia de arcos apuntados enmarcando todos los vanos (las ventanas, la puerta principal y el hueco colocado en lo alto del campanario) y la pseudo-rusticación de las paredes evidencian el impacto del *revival*. La composición asimétrica, de origen pintoresco, es también una característica medievalista. La misma queda reforzada tanto por la torre como por la puerta principal de entrada al interior del espacio. A diferencia del modelo tradicional presente en las iglesias de pueblo de la isla, aún las que exhiben una sola torre en su fachada, este elemento funciona como vestíbulo de entrada independiente. El edificio fue una simbólica lección ofrecida al pueblo por los nuevos gobernantes. No tan solo se utilizó una morfología templaria diferente a la local sino un estilo relativamente nuevo para la isla. El uso del moderno hormigón, utilizado tanto en la estructura como en la decoración (pseudo-rusticación),

---

<sup>37</sup> La iglesia se encuentra localizada en la carretera PR 116R. Arleen Pabón Charneco y Eduardo Regis, *Guánica y el origen de su memoria* (San Juan de Puerto Rico: Oficina Estatal de Preservación Histórica, 1997).

así como las formas y el estilo arquitectónico escogido, presentaron una interpretación novedosa al cuatro veces centenario (en Puerto Rico) discurso de templo cristiano.

En la Iglesia Presbiteriana de Ensenada, localizada en la misma carretera que la Iglesia Metodista, la torre es el elemento central de la organización de la portada y también sirve como vestíbulo de entrada al templo. Al no tener la torre presbiteriana un techo piramidal a cuatro aguas como el ejemplo metodista, el eje ascensional no es tan pronunciado. Además de los arcos apuntados, el diseño de esta fachada explora el uso de pseudo-pináculos. Los mismos se colocaron en las cuatro esquinas de la torre para enfatizar la verticalidad de la composición. Estos elementos son parte de la decoración que colabora con la semántica goticista ejerciendo el rol de una tradición arquitectónica inventada. Los pináculos góticos históricos son elementos que coronan los contrafuertes y ejercen una función estructural a la vez que estética. Al sacarlos fuera de su contexto y utilizarlos como elementos decorativos se les inventó una nueva función: la de ofrecer un aire goticista a la composición.

Posiblemente, el ejemplo más interesante del *revival* gótico importado a Guánica por los norteamericanos es el de la Iglesia Adventista localizada en el mismo pueblo.<sup>38</sup> Además de ser un ejemplo del historicismo es el único que tenemos en la isla del estadounidense *Carpenter's Gothic*. Esta expresión vernácula norteamericana fue generada en el noreste de la nación donde existía una longeva tradición de trabajo de madera y carpintería.<sup>39</sup> El estilo se caracterizó por preferir este material y por la profusión de elementos serruchados, a manera de delicados calados, que conforman los modos decorativos victorianos. Construido en madera y techado con planchas de cinc acanalado, el edificio boricua es ejemplo de la versatilidad del neogótico, un estilo que permitía la utilización de variados materiales de construcción, incluidos el hormigón, la mampostería, la madera y las planchas de cinc.

---

<sup>38</sup> El edificio está localizado en la esquina de las calles S S Rodríguez y San Miguel del pueblo de Guánica.

<sup>39</sup> Aunque tiene sus orígenes en esta área, la semántica fue utilizada en toda la nación. La Iglesia de la Natividad en Menlo Park, California, fechada para 1872, es un ejemplo de varios que utiliza el *Carpenter's Gothic*.

La hoy Iglesia de Lourdes en Miramar, construida a principios de siglo XX y atribuida a Antonin Nechodoma, es posiblemente nuestro ejemplo neogótico más conocido. Su diseño entronca con edificios norteamericanos de fin de siglo XIX por lo que la expresión es una más académica que los ejemplos de Guánica. Es posible que, como era característico de Nechodoma, el edificio sea una réplica de un diseño existente creado por otro arquitecto. Un análisis rápido del tema nos demuestra que la estructura guarda una íntima relación estilística tanto con ejemplos británicos como con varios floridianos.<sup>40</sup>

En Ponce, Nechodoma diseñó un templo para la Resurrection First Methodist Church<sup>41</sup> (1907) donde se entremezclan elementos neogóticos (arcos apuntados), neorrománicos (arquería semicircular ciega) con los hispano-mediterráneos (rosetón mixtilíneo). El expresivo carácter de la seudo-rusticación alimenta la percepción pintoresca del artefacto. También en Ponce, ejemplo del neogótico más antiguo, se encuentra la Holy Trinity Episcopal Church (1873) que, de acuerdo con algunas fuentes, sustituyó al primer edificio que albergó una iglesia no católica en Ponce. La edificación fue un regalo del gobierno del Reino Unido a la comunidad episcopal asentada en esta ciudad.

Con relación a la arquitectura doméstica, contamos con varias interpretaciones neogóticas que tímidamente apuntan al llamado gótico victoriano y que fueron construidas durante las primeras décadas del siglo XX. Esta asociación entre el neogótico, el gótico victoriano y la arquitectura residencial, evidenciada en diversos pueblos de la isla, también se exploró en el área metropolitana como, por ejemplo, en la urbanización de Floral Park en Hato Rey. Varias décadas más tarde, se utilizó como distinción estética primaria en urbanizaciones, como lo sería el colectivo conocido como Suchville en Guaynabo. Las fotografías originales de este último grupo de residencias muestran un extenso catálogo de goticismos, incluyendo expresiones tales como la normanda y el bretón.

<sup>40</sup> Resulta interesante comparar este diseño con otros norteamericanos como, por ejemplo, la St Peter's Episcopal Church en Fernandina Beach, Florida, fechada para los años 1881-1884. Carole Rifkind, *A Field Guide to American Architecture*, pág 151.

<sup>41</sup> El edificio es atribuido al arquitecto y fue diseñado para la Missionary Society of the United States Methodist Episcopal Church. La iglesia se encuentra localizada en la calle Villa en Ponce.







HOLY TRINITY EPISCOPAL CHURCH, PONCE. (APC)



CAPILLA DEL SAGRADO CORAZÓN, SANTURCE. (APC)





IGLESIA DE LA MILAGROSA, RÍO PIEDRAS. (APC)

La tercera fase del neogótico en la isla se dedicó, casi en exclusividad, a las tipologías religiosas de iglesias, conventos y escuelas. La Capilla del Colegio del Sagrado Corazón<sup>42</sup> (antes conocido como “Las Madres” hoy Universidad del Sagrado Corazón), las Iglesias de la Milagrosa en el Colegio de la Inmaculada<sup>43</sup> en Santurce (1918) y de La Milagrosa<sup>44</sup> en Río Piedras (1953), así como el Asilo de Ancianos Desamparados (también conocido como el Asilo de Nuestra Señora de la Providencia) (1913) y la Iglesia de San Agustín (1914),<sup>45</sup> estas últimas dos edificaciones localizadas en Puerta de Tierra, son algunas de las sobresalientes. La organización compositiva es muy parecida. La fachada principal siempre presentará un perfil de dos aguas con una torre-campanario colocada a la izquierda de la puerta principal.<sup>46</sup> Cuando el estilo escogido es el neopaleocristiano (Iglesia de San José de Villa Caparra en Guaynabo) y el neorrománico (Iglesia del Espíritu Santo en Hato Rey) los arcos serán semicirculares, cuando es el neogótico (Iglesias de La Milagrosa y de la Inmaculada) estos elementos serán apuntados. Con excepción de las edificaciones en el estilo neopaleocristiano, todas, incluyendo las neorrománicas, tienen pseudo-contrafuertes y, en ocasiones,

<sup>42</sup> La Capilla puede ser fechada entre los años 1907 y 1915, acreditándose su diseño al ingeniero civil José Canals Vilaró y al contratista Francisco Luis Rubió. Un tal Guerini fue responsable de la decoración arquitectónica del interior. Es del contrastar los diferentes estilos utilizados para el pórtico y la capilla. El primero, conocido como el “Centinela del Espíritu Emblema del Saber,” fue diseñado en el más puro estilo neoclásico mientras que el interior del santuario lo fue en el neogótico. Aunque algunos escritos suscriben la teoría de que el pórtico se inspira en el Louvre, es más posible que la conexión sea con la arquitectura de Schinkel.

<sup>43</sup> La fecha de la Casa de las Hijas de la Caridad aneja a la iglesia tiene como fecha el 1913. El complejo se encuentra localizado en la avenida Ponce de León en Santurce.

<sup>44</sup> El actual edificio que sirvió como convento y asilo esconde en sus entrañas el edificio original construido entre los años 1895 y 1896, gracias al donativo que hiciera don Diego Marqués de Vallejo. El marqués, a petición del padre Santiago Colón, donó la herencia recibida tras el fallecimiento de su tía doña María Inocencia Socorro Capetillo. De esta forma, se construyó el Asilo La Protectora (más adelante conocido como Asilo de Huérfanas) aliviando el “peso y dolor” que suponía para el padre Colón ver tanto menor abandonado. “El Asilo de Huérfanas de Río Piedras (Hoy Colegio La Milagrosa)” (MS: Río Piedras, Puerto Rico), sin fecha, págs 231-237.

<sup>45</sup> La Iglesia del Colegio de San Agustín, considerada por algunos uno de los primeros edificios construidos en hormigón en la isla, puede tener como precedente arquitectónico la Iglesia del Sacre Coeur en Montmartre, París. Mientras las torres son rematadas por techumbres con arcos apuntados característicos del neogótico, la fachada principal debe ser clasificada como perteneciente al neorrománico.

<sup>46</sup> La Iglesia del Sagrado Corazón en Santurce, a pesar de apartarse de los tradicionales medievalismos mediante el uso de elementos hispano-mediterráneos en su portada, también fue organizada de esta misma manera.



IGLESIA DE LA MILAGROSA, COLEGIO DE LA INMACULADA, SANTURCE. (APC)

pináculos decorativos. Las neogóticas resultan ser las más decoradas, utilizándose elementos del gótico florido como parte de su vocabulario estilístico, particularmente en su interior.

Sorprende la incursión de la isla en el mundo de los goticismos, particularmente si tomamos en consideración la limitada cantidad de estructuras pertenecientes al periodo gótico en nuestro suelo. Es posible pensar que, llegado el siglo XX, las tradiciones arquitectónicas inventadas goticistas poseían vida propia. El simbolismo del estilo había llegado a ser tan poderoso que su inclusión fue considerada de rigor en edificaciones que pretendían llevar un mensaje espiritual y religioso.

#### C EL NEOÁRABE Y NEOMUSULMÁN

El pasado hispanoárabe y los estilos de la España musulmana jugaron un papel de importancia en la península convulsionada estilísti-



IGLESIA DE SAN AGUSTÍN, PUERTA DE TIERRA, SAN JUAN. (OECHPR)

camente mediante los *revivals* decimonónicos. Siglos de experiencia vertidos en decenas de memorables estructuras creaban un eco estético en la memoria colectiva que encarnaba a la perfección el deseo de evasión ansiado por la época. La arquitectura hispanoárabe ofreció un rico repertorio de formas que se entrelazaban a una época anterior al medioevo, anterior, inclusive, a la idea de una España.

De acuerdo con los historiadores de la arquitectura española, el pasado medieval arquitectónico impactó la península mediante cuatro historicismos. Dos de estos, el neoárabe y el neomudéjar, están intrínsecamente relacionados con las formas y vocabularios hispanoárabes. Siempre de acuerdo con estos estudiosos, el neoárabe es sinónimo de neomusulmán en cuanto a la arquitectura de los *revivals* se refiere. Se entiende, sin embargo, que mientras esta expresión concentra esfuerzos en lo epidérmico el neomudéjar lo hace en la técnica constructiva.

En 1878, el arquitecto Lluís Doménech i Montaner en su escrito “En busca de una arquitectura nacional” describió la gran amalgama que forjaron los estilos hispanoárabes de manera un tanto enrevesada. El catalán reflejaba la ausencia de conocimiento académico sobre el tema que caracterizó a muchos en la época. No fue hasta comienzos del siglo XX cuando las diferentes expresiones del pasado hispanoárabe se organizaron de manera académica. Al día de hoy, todavía existe un atisbo de confusión utilizándose variados términos para describir la arquitectura revivalista de inspiración hispanoárabe. De acuerdo con los historiadores de la arquitectura española los historicismos que se caracterizan por esta filiación son el neoárabe, neomusulmán, pastiche árabe y alhambrismo.<sup>47</sup>

Un relevante aspecto en torno al neoárabe es que en España fue utilizado tan solo para ciertas tipologías arquitectónicas. El abanico de funciones se limitó a: “palacetes y villas de recreo, habitaciones aisladas insertadas en un conjunto más amplio y, en menor medida, restaurantes, plazas de toro, kioscos, casas de baño y otros elementos menores.” Es posible que la importancia de la expresión esté contenida precisamente en esta “marginalidad”<sup>48</sup> o exclusividad.

47 Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág 232.

48 *Idem*.

En Puerto Rico, el neoárabe poseyó un poderoso sustrato pintoresco, un tanto melancólico y romántico, que fue alimentado por la exotividad innata de sus fuentes. Su uso también tuvo un fuerte trasfondo ideológico. Los historicismos orientalistas (clasificación general en la cual podemos insertar las corrientes hispanoárabes y sus epígonos) proveyeron los modelos en los cuales inspirarse para crear artefactos arquitectónicos que invitasen a soñar, lugares que garantizaban la evasión del presente y la evocación de un pasado altamente exótico.

Aunque durante el siglo XX, al menos en la isla, es posible que este historicismo arquitectónico se entendiera como una extensión de lo “español,” un idioma dentro de otro, como podría ser el *revival* hispano mediterráneo, su escogencia durante el siglo XIX fue el resultado de la atracción fatal hacia todo lo oriental que ha sentido occidente. La semántica fue asociada con lo misterioso, sensual y prohibido, colaborando activamente en la generación de lo que se denomina un “espacio del deseo.”<sup>49</sup> De los muchos historicismos que se apropiaron de la psiquis decimonónica ninguno se identificó tanto con las corrientes románticas de la época. Arquitectónicamente el *revival* permitió escoger una ruta arquitectónica diferente a la ya muy trillada clasicista y la espiritualista presentada por los medievalismos.

El *revival* de formas “musulmanas” se inició temprano, con el Pabellón de Brighton en el Reino Unido diseñado del arquitecto John Nash.<sup>50</sup> Aunque hoy día sería clasificado como ejemplo del neohindú, la edificación presentó por vez primera el potencial presente en los estilos arquitectónicos no occidentales. Con su “habitual retraso” España gestó una muy importante vertiente historicista en torno a lo que algunos consideran uno de sus estilos nativos. La primera obra, el Gabinete Árabe del Palacio Real de Aranjuez, construido en el 1848 y diseñado por Rafael Contreras, se inspiró directamente en la Sala de las Dos Hermanas del Palacio de La Alhambra en Granada.

49 A Marí, Catálogo de la exposición *Pintura orientalista en España (18130-1930)* (Madrid, 1988) citado en Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág 233.

50 John Nash diseñó el Pabellón de Brighton en 1815. El uso original del mismo era servir como casa de playa para el Regente británico. Los baños de mar recién se habían convertido en el pasatiempo de moda de las clases privilegiadas económicamente.



311

311



TIENDA ALBANESE, VIEJO SAN JUAN. (APC)

El neoárabe tuvo una ilustre historia en la isla a partir del siglo XIX hasta entrado el siglo XX. Hizo su aparición “oficial” en una de las ventanas de la escalera monumental del Palacio de Santa Catalina, construida en el año 1878. De este elocuente espacio, que define la entrada ceremonial a la residencia del gobernador, se puede comentar lo mismo que del Gabinete Árabe peninsular. Ambos diseños fueron planificados como: “Un espacio para la evasión en definitiva, logrado a través de inhabituales formas de expresión.”<sup>51</sup> La escalera principal del palacio se transformó, de un elegante lugar que iniciaba la secuencia espacial del establecimiento, en un instrumento de evasión que psicológicamente prepara (o pretende preparar) al visitante para el mundo fantasioso del Palacio de Santa Catalina. Aún hoy día, la secuencia de aposentos presente en la mansión ejecutiva, a la cual se accede mediante esta escalera, representa una especie de palacio de las mil y una noches local, particularmente, si comparado con la mayoría de las residencias boricuas (antes y ahora). Las ventanas del claristorio de la gran escalera fueron enmarcadas por arcos de herradura rebajados (elementos paradigmáticos de este historicismo) y colocadas en el tambor de la cúpula. Este elemento parece flotar sobre el espacio preparando al visitante para la visita del espectacular conjunto de salones que servían (y aún sirven) de escenario al poder político. ¡Cuán diferente es esta escalinata de las tradicionales sanjuaneras, aún las pertenecientes a los palacetes privados, donde los elementos decorativos se limitan a los recatados azulejos de las contrahuellas y al muy decoroso juego de los balaustrés en madera!

La gran distancia temporal y cultural encarnada en el neoárabe facilitó la evasión mediante el disparo de la nostalgia hacia lo exótico (en definitivo contraste con la ausencia de este elemento en la vida diaria de la época). Esta vocación del *revival* hizo muy apropiado su uso en tipologías arquitectónicas asociadas con el ocio, como lo serían los cafés, los restaurantes, los ateneos y los kioscos decorativos en plazas públicas. Todas estas tipologías se gestaron durante el siglo XIX por lo que no existía solución tradicional o definitiva para las mismas.

Nuestro más antiguo restaurante, que algunos claman lo es tam-

---

51 Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, pág 235.

bién de toda América,<sup>52</sup> *La Mallorquina*, tiene una curiosa decoración de arabescos para el encuadre de sus tres puertas en la fachada principal que asemeja arcos trebolados (otro elemento característico del historicismo). Las cafeterías y los restaurantes eran nuevos tipos arquitectónicos decimonónicos,<sup>53</sup> a los cuales tan solo unos pocos tenían acceso.<sup>54</sup> El uso de elementos exóticos y orientalizantes reforzaba la unicidad de la experiencia que comer “afuera” representaba para la época. Tiempo más tarde, la antigua Tienda Albanese, localizada en la Calle Fortaleza del Viejo San Juan, utilizó el arco trebolado y los mosaicos para ofrecer un aire arábigo a su fachada, que también sirvió como símbolo del origen de la familia dueña del establecimiento y, hasta cierto punto, de la exotividad de la mercancía ofrecida en una época cuando aún no existía el canal televisivo del *Food Network*.

Algunos de los elementos que caracterizaron a la arquitectura neoárabe en la isla tuvieron un fuerte eco en la imaginación popular acostumbrada, como debía estarlo, a las tradicionales soluciones de extracción clasicistas. Durante la primera fase, a la cual pertenecerían la escalera monumental de entrada de La Fortaleza y edificios como el hoy desaparecido Teatro “El Bizcochón” en Mayagüez, el uso del estilo fue uno sumamente ecléctico. En La Fortaleza, por ejemplo, los *grotteschi* manieristas y las rocallas rococó se entremezclan con algarabía con los elementos neoárabes antes mencionados.

Otro de los primeros y más tempranos ejemplares de este histori-

---

52 Comunicación personal del Sr Javier Rojo, febrero de 2002. El señor Rojo, uno de los dueños del establecimiento, ha llevado a cabo labores investigativas sobre el tema.

53 Un análisis de las chocolaterías y pequeños restaurantes que existían en la isla en 1857 menciona uno cuyo nombre, *El Diván*, se hace eco de esta idea de ocio-arquitectura hispanoárabe. Según he analizado: *A 1857 calendar mentions that the following cafés also existed at this time: El Turulí* (“calle de los Cuarteles #17 frente a la puerta de la Marina”), *El Diván* (“subida de la Marina”), *La Zaragozana* (“calle Fortaleza #2”), *Café de las Columnas* (“calle Fortaleza #44”), *Café de la Plaza* (“en la plaza Mayor junto a la casa del Ayuntamiento”), and, of course, *Café de la Mallorquina* (“calle san Justo #25”).” Arleen Pabón Charneco, “*The Swiss Chalet Restaurant Historic and Architectural Documentation of the Building and Determination of Eligibility of Adjacent Structures*,” pág 26. Comunicación personal del Sr Javier Rojo, febrero de 2002. El señor Rojo me proveyó la información sobre los cafés sanjuaneros que aparecía en un calendario de 1857 de su propiedad.

54 Prueba de la exclusividad de estos establecimientos es el hecho de que en *La Mallorquina* se segregaba a la clientela en base al color de piel. Por esta razón, había dos salones comedores.





EL BIZCOCHÓN, MAYAGÜEZ. (OUR ISLANDS AND THEIR PEOPLE)



MAQUETA DEL KIOSCO ÁRABE CONSTRUIDO EN PONCE DURANTE LA OCTAVA DÉCADA DEL SIGLO XIX. MUSEO SALAZAR, PONCE. (APC)

cismo fue el llamado Quiosco Árabe, construido en la Plaza Las Delicias de Ponce, para la Feria Exposición de 1882.<sup>55</sup> El hecho de que, al día de hoy, este diseño del ingeniero Máximo de Meana aún se conozca por el nombre de su estilo (Quiosco Árabe) habla volúmenes silenciosos del impacto que su exotismo tuvo en la imaginaria popular. Por unas cuantas décadas, esta plaza fue vitrina estilística de la “batalla de los estilos” local, contando con una estructura neoárabe (el Quiosco), una ejemplo del gótico victoriano (el Pabellón de Exhibición, luego sede del Benemérito Cuerpo de Bomberos y, más tarde aún, Museo del Parque de Bombas) y una tercera perteneciente al neobarroco (la fachada de la Catedral) con influencias neogóticas.<sup>56</sup> Salpicado de mansiones que reflejaban todo tipo de historicismos Ponce abrazó la idea de ser campo de batalla estilístico con entusiasmo.

El Quiosco era una especie de escultura decorativa en la plaza por lo que no sorprende su estilo exótico y florido. Nada podía estar más íntimamente asociado con el ocio y el deseo de evasión que un artefacto de formas arábigas localizado en el medio de una plaza llamada Las Delicias. Otro ejemplo primario del *revival* neoárabe en la isla es el Ateneo de Puerto Rico que, acompañado por los edificios que albergaron el antiguo Casino de Puerto Rico, la Biblioteca Carnegie, la Casa de España, el Capitolio de Puerto Rico, la Escuela de Medicina Tropical, el complejo del Asilo de Ancianos y la Escuela e Iglesia de San Agustín, organizan un catálogo impresionante que evidencia la “batalla de los estilos” que se libró en nuestro suelo hasta entrado el siglo XX. (De manera similar, aunque en menor escala, esta “batalla” sucedió en muchos “frentes” o pueblos puertorriqueños. En la playa de Naguabo, por ejemplo, frente a frente se construyeron dos casas, una con características del barroco del segundo imperio y la otra del neogótico.) Todas estas edificaciones componen una permanente sinfonía en honor al concepto del historicismo arquitectónico.

<sup>55</sup> El Quiosco Árabe de Ponce fue destruido en el año 1914. Es muy posible que, al momento de su construcción, fuese considerado un ejemplo de arquitectura efímera y por tal razón habría existido mucho más de lo originalmente planificado.

<sup>56</sup> Las actuales torres neogóticas del templo son producto de la reconstrucción del templo tras los terremotos del año 1918 cuando se perdieron las originales. El diseño se acredita a los arquitectos Francisco Gardón y Francisco Porrata Doria.



Como se evidencia en el Ateneo Puertorriqueño, cuyo diseñador fue Francisco Roldán Arce, en la isla se consumó una colusión entre hispanismos y temas de inspiración árabe tan tarde como el 1923, fecha de esta edificación. El uso de torres, calados de madera, yesería, patios interiores, fuentes, arcadas, enlucidos de cerámica, y arcos de herradura ofrecen al edificio un aire que pretendía ser más “español” que lo propiamente español. En otras palabras, el vocabulario hispano mediterráneo se “arabizó” poderosamente recibiendo a la vez una inyección del plateresco y también del churrigüesco. La semántica neoárabe ofrecía un aire exótico a tipologías de ocio, como lo serían un teatro, un restaurante y también un ateneo. Este último tipo de edificio fue uno de origen español que ha sido descrito como: “lugares donde se daba cita lo más destacado de la intelectualidad patria” razón por la cual presumían ser: “epicentros de la opinión cultivada.”<sup>57</sup> El Ateneo Puertorriqueño se escudó tras una fachada neoárabe, quizá en un intento de ofrecer corporalidad a la idea de cultivo intelectual que el ocio y la evasión bien canalizados fomentan.

Quizá el uso más sorprendente de este historicismo se acota en la arquitectura funeraria, como evidencia el Panteón de la familia Otero en el cementerio de Vega Baja de finales del siglo XIX. La cúpula de cebolla, cuya procedencia es más hindú que neoárabe, está aparejada en este caso de elementos clasicistas que fomentan una sorprendente intersección ecléctica. El *revival* también hizo su aparición en numerosas residencias a lo largo y ancho de la isla. El llamado Castillo Serrallés<sup>58</sup> en Ponce es un ejemplo importante de esta expresión. La urbanización La Alhambra, en el mismo municipio, se inspiró en lo hispanoárabe para su nombre y también para el vocabulario de sus residencias. Respondiendo a una gran ambivalencia estilística no es de extrañar que en ciertas edificaciones de estilo “español” o neoárabe se incluyan no tan solo elementos de extracción italiana sino también góticos, como lo son los arcos flamígeros.

Si algún estilo puede ser identificado con Ponce es el neoárabe. En

57 Juan Antonio Cabrián, “Benito Pérez Galdós, el gran cronista de la España decimonónica” *El País*, Suplemento *El Magazine* (Madrid, 8 de octubre de 2006), Versión electrónica: [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es).

58 La estructura albergó a la familia Serrallés en Ponce y tiene como fecha el 1934. Fue obra del arquitecto Pedro de Castro.



CATEDRAL, NUESTRA SEÑORA DE LA GUADALUPE, PONCE. (APC)



ATENELO DE PUERTO RICO, PUERTA DE TIERRA, SAN JUAN. (APC)

la Casa Salazar<sup>59</sup> (1911) el rico exterior presenta elementos tanto del barroco del segundo imperio como neoárabes. Los impresionantes interiores refuerzan esta colusión estilística. En la Plaza de Ponce de León, hoy Plaza del Mercado de Carnes (también conocida popularmente como la Plaza de los Perros), el arquitecto Rafael Carmoega también se decantó por este estilo.<sup>60</sup> Quizá el más complejo (por lo difícil de su asignación estilística) edificio que recalca en el neoárabe es el Teatro Fox Delicias<sup>61</sup> (inaugurado en el 1931) en Ponce. A sus elementos neoárabes se añaden otros que conforman una amplia gama, desde el art decó al neoejipcio. Evidencia de la liberalidad de apreciación estilística de la época es el hecho de que el diseñador del Teatro, Francisco Porrata Doria, lo fue también del Banco de Crédito y Ahorro Ponceño (1924) y del Teatro La Perla (fechado para el 1938, en conjunto con Francisco Gardón), todos localizados en la misma ciudad. El primer ejemplo se inspiró en el barroco del segundo imperio para crear una exuberante fachada que adorna uno de los chaflanes urbanos frente a la plaza del pueblo. El segundo, a su vez, recaló en el neoclásico con su característico pórtico de columnas, en este caso corintias.

También Río Piedras cuenta con varias residencias que abrazaron la modalidad neoárabe. El llamado Castillo Rojo es una de éstas. Al pintoresco tratamiento parietal se le añadieron elementos con tendencias neoárabes que sin lugar a dudas contribuyeron a la interpretación popular del edificio como un “castillo.”<sup>62</sup> Aún la arquitectura del Viejo San Juan fue sacudida por los nuevos aires estilísticos. Son varias las portadas, además de la que albergaba el negocio Albanese, que evidencian el impacto que esta semántica tuvo en la vieja capital. En la calle san Justo existen dos residencias donde se puede distinguir claramente como los motivos de arcos peraltados, tracerías y mosaicos

---

59 El edificio se acredita a Blas Silva Boucher en colaboración con el maestro de obras Elías Concepción.

60 La expresión estilística del edificio ha sido descrita de la siguiente manera: “Es de estilo ecléctico [sic] con elementos decorativos del resurgimiento español o *Spanish Revival*, art decó, y trazos moriscos.” *Ponce Ciudad Museo*, pág. 101.

61 Francisco Porrata Doria es el autor de la obra que ha sido descrita estilísticamente de la siguiente manera: “Su estilo es ecléctico. Combina elementos del art decó, neoclásicos y moriscos.” *Ibid.*, pág. 43.

62 Agradezco al doctor Rafael A Crespo la información ofrecida en torno a este edificio.

se conjugan para otorgar a ambas fachadas el aire exótico deseado. La estructura donde estuvo radicado el periódico *El Mundo* también ofrece un rico catálogo de este tipo de elementos.

El ejemplo principal de este historicismo en San Juan es el edificio que alberga el club privado conocido como la Casa de España. Diseñado por Pedro de Castro durante la tercera década del siglo XX el edificio encapsuló lo que los historiadores de la arquitectura española denominan el estilo de la España “de la pandereta.” Como los dos pabellones de exposiciones internacionales españoles antes mencionados, esta edificación es una especie de relaciones públicas arquitectónicas. El artefacto arquitectónico, que servía para albergar la peña española en la isla, fue diseñado en lo que muchos, incluyendo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en su momento de mayor control, considerarían un estilo efectista, donde el vocabulario “español” (o hispano-árabe) es uno teatral que poco o nada tiene que ver con la realidad. Resulta interesante que la edificación representativa de España en la isla recabara en la estética árabe. Se reconoció de esta manera subliminal que existen varias Españas y, como corolario arquitectónico, muchos estilos “españoles.”

El impacto principal de este historicismo en Puerto Rico fue la construcción de un discurso arquitectónico que perdura hasta entrado el siglo XXI. Interpretándose esta expresión y epígonos similares como encarnación de la arquitectura “española,” se forjó una poderosa tradición arquitectónica inventada en nuestro suelo. Durante el siglo XX, con el desarrollo del estilo hispano-mediterráneo, la misma se anquilosó alcanzando proporciones míticas. Al día de hoy, todavía algunos perciben en esta arquitectura, que tan poco tiene que ver con la de las verdaderas Españas, un símbolo de arquitectura “española.”

En el diseño de muchas de sus residencias – incluyendo la de su familia en Villa Caparra, Guaynabo – el arquitecto de Castro entremezcló elementos neoárabes con otros de extracción plateresca, churrigueresca e italiana. Su obra, en cuanto a estilo arquitectónico, recuerda a Addison Mizner en Florida, y su muy variado y liberal repertorio de elementos “españoles” y “mediterráneos.” Estos arquitectos, tan interesados en las formas historicistas, no se plantearon la necesidad de mantener purismo alguno en cuanto a los precedentes históricos utilizados. En realidad, daba prácticamente lo mismo que





TEATRO LA PERLA, PONCE. (APC)





MERCADO DE LOS PERROS, PONCE. (APC)



RESIDENCIA SALAZAR, PONCE. (APC)

el elemento estético a utilizarse proviniese de Andalucía, México, Turquía, Italia, Portugal, la India o el cercano Oriente. El objetivo último no era la corrección historicista y sí la creación de un artefacto exótico mediante una ideación del todo romántica.

La Casa de España, ejemplo que pertenece al neoalhambrismo de más rancio abolengo (baste la réplica de la Fuente de los Leones que adorna su entrada para establecer esta filiación), tiene mucho en común con los pabellones decimonónicos nacionales españoles creados para exposiciones internacionales. Como se mencionara, su estilo pretendió ser una especie de imagen “corporativa” del país. En nuestro suelo, este tipo de imaginería asumió en tres dimensiones las relaciones públicas entre la antigua sede de poder (España) y la isla, ahora vestida con un nuevo traje colonial (el estadounidense) que la apartaba, al menos en cuanto a los estilos arquitectónicos, de lo que un día había sido su pasado histórico si tan solo por osmosis. Sorprende que, a diferencia de los pabellones expositivos, el lenguaje estilístico utilizado no sea uno “nativo” peninsular (como el neoplateresco presente en estas dos edificaciones) y si uno de ascendencia hispanoárabe.

Otra edificación que también utilizó el estilo neoárabe, con anterioridad, inclusive, a la Casa de España, fue el Hospital de Auxilio Mutuo en Río Piedras, cuya construcción puede ser fechada entre los años 1907 y el 1914. Conjugándose los elementos arábigos con otros franceses (las seudo-mansardas que coronan los pabellones que enmarcaban la antigua entrada principal) se imbuyó el edificio, poderoso ícono español en la isla,<sup>63</sup> con el carácter que estos estilos eran capaces de proveer. El complejo hospitalario fue orquestado como símbolo que permitía a aquellos aquejados por los males físicos experimentar la evasión nostálgica hacia el hogar que la mayoría de los allí alojados (para la época de su construcción) compartían, o sea, la península ibérica.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Resulta interesante conocer que, durante la visita que hicieron los Reyes de España a Puerto Rico como parte de la conmemoración del quinto centenario del “descubrimiento,” el Hospital del Auxilio Mutuo fue el único establecimiento de este tipo que visitaron.

<sup>64</sup> Durante el siglo XIX, la nostalgia fue interpretada como la *maladie du pays* (o nostalgia por el país de origen, lo que en inglés se define como *homeland*). Los especialistas establecen que durante el siglo XX la *maladie du pays* se transformó en la *maladie du siècle*. Stevlana Boym, *The Future of Nostalgia*, pág. 7.

De acuerdo con los expertos en el tema, existen dos tipos de nostalgia: la restaurativa y la reflexiva. Entiendo que la arquitectura puede ser utilizada para paliar ambas. Una vez se construye la edificación utilizando tradiciones arquitectónicas inventadas el edificio contribuye a aminorar la nostalgia reflexiva reconstruyendo física y espiritualmente el hogar perdido. El estilo de la estructura ayuda a paliar la nostalgia restaurativa llenando vacíos existenciales ya que socorre, mediante su estética, las memorias individuales y colectivas. Gracias a los elementos arquitectónicos, el edificio se transforma en un instrumento que ayuda al visitante (o al paciente en el caso de un hospital) en su deseo evasión de la realidad. El pasado o el lugar de origen (en este caso, España) son usualmente percibidos como un lugar de ensueño, asociado a las casi siempre gratas memorias de la niñez, lo más cercano a una existencia pacífica que se puede experimentar. Rousseau fue quien mejor explicó el ansia que habita en cada alma de experimentar la vida más sencilla y honesta del *noble savage*. ¿No es cada ser humano durante su niñez una criatura del tipo descrito por el insigne francés?

El Hospital del Auxilio Mutuo no era un hospital más, particularmente si se compara con los tradicionales centros hospitalarios construidos en la isla hasta el momento.<sup>65</sup> Como su nombre implica, encarnaba la “ayuda” (auxilio) que paisanos emigrados ofrecían a otros paisanos. De cierta manera, era la representación tridimensional del apoyo que “España” tendía en un suelo cada vez más alejado de la Madre Patria.<sup>66</sup> Inventando una semántica “española,” se reforzaban los lazos emotivos con la península a la par que con el mundo ideal e idílico del ayer experimentado por el paciente cuando aún habitaba su patria.

Como es el caso de todo *revival*, el vocabulario es el resultado de una

---

65 Arleen Pabón Charneco, *Una promesa inconclusa: Apuntes socio-arquitectónicos en torno al Hospital de Nuestra Señora de la Concepción el Grande*.

66 El Hospital del Auxilio Mutuo basó su fundación: “[E]n una idea surgida del hecho y de la desventurada situación de los españoles emigrantes a Puerto Rico, repartidos por toda la isla y mal acondicionados en sus pueblos y en la capital, trabajando jornadas de sol a sol, retribuidos con escasez, quizá sin otra habitación que el repecho de un mostrador, sin calor de familia, sin amparo en sus enfermedades, a último de cuentas casi extranjeros en una tierra que aún pertenecía a su metrópoli...” José María García-Rodríguez, *Sociedad Española de Auxilio Mutuo Los años fundacionales* (San Juan de Puerto Rico: Ramallo Brothers Printing Inc, 1983), pág 19.

interpretación nostálgica de la arquitectura. La semántica “española” representa lo más cerca a los orígenes de los que allí se recluían, el recordatorio más emotivo de la felicidad que solo brinda el suelo patrio, lo más cerca de la paz que podían sentir quienes vivían con sus emociones vapuleadas por el huracán de la enfermedad física.<sup>67</sup> Las tradiciones arquitectónicas inventadas españolas (que en realidad se acercan más a lo hispanoárabe) decoran el edificio y también disparan el subconsciente de los allí internados y sus visitantes.

Cuando se trabaja la arquitectura de esta manera el edificio en cuestión no es una réplica exacta de ningún edificio histórico. Puede, inclusive, tomarse la libertad de convertirse en un conjunto pluriestilístico, como es el caso del Hospital Auxilio Mutuo, introduciendo elementos “franceses” (los pabellones y las pseudo-mansardas de la entrada) a la composición. Por su parte, los elementos inventados simbólicos de España no son necesariamente arqueológicamente correctos ya que no se persigue la corrección académica y sí proveer una ruta rápida y corta al deseo de evasión. El mismo se alcanza siguiendo la siguiente dinámica: los elementos arquitectónicos > generan lazos asociativos > con el hogar de la niñez, España > y, a su vez, disparan el flujo emotivo o la nostalgia > que lleva a la dislocación de una realidad por otra — que propicia la evasión del aquí y el ahora — que conduce a la Verdad.<sup>68</sup> En el caso en cuestión, la “Verdad” era el origen étnico, una de las ataduras emotivas más fuertes de los seres humanos.

Este tipo de arquitectura no es una copia exacta de modelos históricos ni de tradiciones particulares basadas en una realidad arquitectónica y sí una compleja interpretación del concepto de *revival*, una ampliación del romanticismo inherente en la arquitectura historicista. El uso de elementos remotamente basados en ejemplos históricos es un ejercicio mimético que genera no un nuevo “estilo” más o menos genérico y sí una interpretación personalísima de

---

67 Como toda interpretación fenoménica la misma no necesariamente es universal. Por ejemplo, es posible que algunos no recordaran a la madre patria de esta manera. Sin embargo, la premisa filosófica en la cual se basó la fundación de este hospital fue la de proveer a los españoles de la isla un lugar donde ser atendidos por “su gente.”

68 Diego Quintana de Uña, *El síndrome de Epimeteo Occidente la cultura del olvido*. Interpretación arquitectónica en Arleen Pabón Charneco, “Conversando con el pasado,” págs 11-12.





RESIDENCIA, SAN JUAN. (APC)



RESIDENCIA, RÍO PIEDRAS. (APC)



cada diseñador. Los elementos estilísticos no copian edificio alguno en particular pues su rol es servir como símbolos asociativos, tradiciones arquitectónicas inventadas que emulan (o desean emular) un ambiente que facilite la evasión, si no física, al menos emotiva.

Esta asociación es posible gracias a que los humanos creamos estereotipos arquitectónicos que “explican” etnias y culturas, particularmente, las del pasado. Algunas culturas dependen más que otras en este tipo de actividad. Con relación a este tema se ha comentado: *This is an American way of dealing with the past – to turn history into a bunch of amusing and readily available souvenirs, devoid of politics.*<sup>69</sup> Esta manera de interpretar los diferentes países y las culturas aún existe, recreándose techos “pagodas” y paredes de pseudo-adobe para las fachadas de restaurantes chinos o mexicanos. El “estilo” colabora con el deseo de evasión que representa cenar *chow-mein* o almorzar una quesadilla mexicana.

Ese tiempo mejor que es el pasado, parafraseando al insigne filósofo Emmanuel Kant, se transformó durante el siglo XIX en un objeto de deseo que podía (y, según algunos, debía) ser recuperado.<sup>70</sup> Los inmigrantes españoles y sus descendientes en la isla experimentaron la traumática experiencia de vivir, enfermarse y, en ocasiones, morir en tierra extranjera, lejos del lugar que le vio nacer. Esta dislocación social y personal es una muy poderosa. Para la época, ser internado en un hospital era equivalente a estar a las puertas de la muerte. ¡Qué mejor manera de recobrar el sentido de tiempo pasado y de la personalidad étnica que mediante un edificio que replicaba las formas estilísticas que muchos podían fácilmente asociar con España!

[T]he past is not merely that which doesn't exist anymore, but, to quote Henri Bergson, the past “might act and will act by inserting itself into a present sensation from which it borrows the vitality.” The past is not made in the image of the present or seen as foreboding of

69 Stevlana Boym, *The Future of Nostalgia*, pág 7.

70 Es posible pensar que algunos de nuestros más conocidos restaurantes durante los años cincuenta del pasado siglo utilizaron esta filosofía para sus diseños. Mientras el *Swiss Chalet* y el *Zipperle* usaron tradiciones arquitectónicas inventadas centroeuropeas, el *Under the Trees* recaló en el pintoresquismo inherente al degustar *blackouts* (el producto más conocido del establecimiento) bajo la sombra de los árboles. Arleen Pabón Charneco, “*The Swiss Chalet Restaurant Historic and Architectural Documentation of the Building and Determination of Eligibility of Adjacent Structures.*”



CASA DE ESPAÑA, PUERTA DE TIERRA, SAN JUAN. (OECHPR)

*some present disaster, rather, the past opens up a multitude of potentialities, nonteological possibilities of historical development. We don't need a computer to get access to the virtualities of our imagination: reflective nostalgia has a capacity to awaken multiple planes of consciousness.*<sup>71</sup>

Al acceder al establecimiento y comenzar el ajuste existencial de entrar a un hospital, afloraban percepciones no teleológicas y no históricas (presentes en todo flujo emotivo) que permitían recrear un nuevo lugar que poco o nada tenía que ver con la avenida Ponce de León y las asépticas salas de una clínica. Cada arco, cada paño de cerámica, cada escalera con sus barandas de hierro de elegante formación trasladaban más y más cerca al paciente a su anhelada patria.

*The virtual reality of the consciousness, as defined by Henri Bergson, is a modern concept, yet it does not rely on technology; on the contrary; it is about human freedom and creativity. According to Bergson, the human creativity, élan vital, that resists mechanical repetition and predictability, allows us to explore the virtual realities of consciousness. For Marcel Proust, remembrance is an unpredictable adventure in a syncretism where words and tactile sensations overlap. Place names*

71 Stevlana Boym, *The Future of Nostalgia*, pág 50.

upon up mental maps and space folds into time. “The memory of a particular image is but regret for a particular moment; and houses, roads, avenues are as fugitives, alas, as the years,” writes Proust at the end of Swann’s Way. What matters, then, is the memorable literary fugue, not the actual return home.

The modern nostalgic realizes that “the goal of the odyssey is a rendezvous with oneself.” For Jorge Luis Borges, for instance, Ulysses returns home only to look back at his journey. In the alcove of his fair queen he becomes nostalgic for his nomadic self: “Where is that man who in the days and night of exile erred around the world like a dog and said that Nobody was his name?” Homecoming does not signify recovery of identity; it does not end the journey in the virtual space of imagination. A modern nostalgic can be homesick and sick of home, at once.<sup>72</sup>

Todavía hay mucho que entender sobre el valor simbólico y emotivo que cargan los edificios y, en particular, sus estilos arquitectónicos. Sí conocemos que el poder que los mismos pueden llegar a tener sobre la mente humana es uno sorprendente. Como lenguaje tridimensional que es, la semántica estilística de la arquitectura, particularmente en el caso de los *revivals*, tiene el potencial de conformar el pensamiento y también las emociones. Es precisamente en estos aspectos donde reside gran parte de su misterio y relevancia.

#### D EL NEOMUDÉJAR

Los historiadores de la arquitectura española establecen que el neoárabe y el neomusulmán son estilos equivalentes aunque diferentes del neomudéjar.<sup>73</sup> A su vez, caracterizan a este último como el úni-

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> Agradezco al profesor Bassegoda su recomendación de utilizar el término mudéjar para analizar este *revival*. Mientras la arquitectura “mozárabe” define las obras creadas por cristianos que vivían bajo influencia musulmana, la palabra “mudéjar” describe el trabajo hecho por los musulmanes que residían en una sociedad cristiana. Otro término utilizado es “morisco” que describe los que se convertían del Islam al cristianismo mientras que “mulade” o “renegado” se refiere a los cristianos que se convertían al Islam. Aunque es común no hacer mucha distinción entre los términos mudéjar y mozárabe, es imperativo recordar que ambos expresan ideas relacionadas pero diferentes. El término mudéjar es definido como: “Se dice del estilo arquitectónico que floreció en España desde el siglo XIII hasta el XVI, caracterizado por la conservación de ele-

co vehículo revivalista que es determinado no por aspectos estilísticos y sí por los aspectos relacionados con la técnica constructiva, en particular, la construcción en ladrillos. Se ha descrito que: “[E]l neomudéjar es inseparable del ladrillo. Este material constructivo se convierte, por tanto, en factor inherente al neomudéjar, lo que no sucede en ningún otro historicismo.”<sup>74</sup> Tan importante es el material de construcción a este *revival* que, aún faltando formas de inspiración morisca o árabe, los historiadores de la arquitectura española interpretarían la pieza arquitectónica como ejemplo del mismo, siempre y cuando el trabajo de ladrillo juegue un rol protagónico.

[C]abe preguntarse que componente es más decisivo para calificar a una obra de neomudéjar, si el empleo de ladrillos o su configuración estilística... [L]a cuestión no es tan clara en la mayor parte de las construcciones, debido a las mezclas estilísticas o al tratamiento libérrimo de los componentes arquitectónicos. En sentido estricto la nómina de edificios neomudéjares sería muy corta. Por eso es muy oportuna la expresión “arquitectura de ladrillos” que ha utilizado Josep María Adell Argilés, máxime si consideramos que en el último cuarto del siglo XIX la generalización de este material fue apabullante, afectando a las tipologías más diversas; desde la arquitectura industrial hasta la vivienda obrera, desde los edificios públicos hasta la arquitectura doméstica.<sup>75</sup>

Puerto Rico tiene una serie de edificaciones pertenecientes a este *revival*, si juzgamos el mismo en base a un virtuosismo en la construcción de ladrillos. Coronando algunas de nuestras chimeneas en diferentes haciendas o ingenios azucareros observamos verdaderos

mentos del arte cristiano y el empleo de la ornamentación árabe.” Mozárabe, a su vez: “Se dice del individuo de la población hispánica que, consentida por el derecho islámico como tributaria, vivió en la España musulmana hasta fines del siglo XI conservando su religión cristiana e incluso su organización eclesiástica y judicial.” *Diccionario de la lengua española*, voces: “mudéjar” y “mozárabe.” Otros estudiosos, como Javier Hernando, establecen que el neoárabe y el neomusulmán son estilos equivalentes, mientras otorgan al neomudéjar personalidad propia. Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, págs 231-270.

<sup>74</sup> Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, págs 231-270.

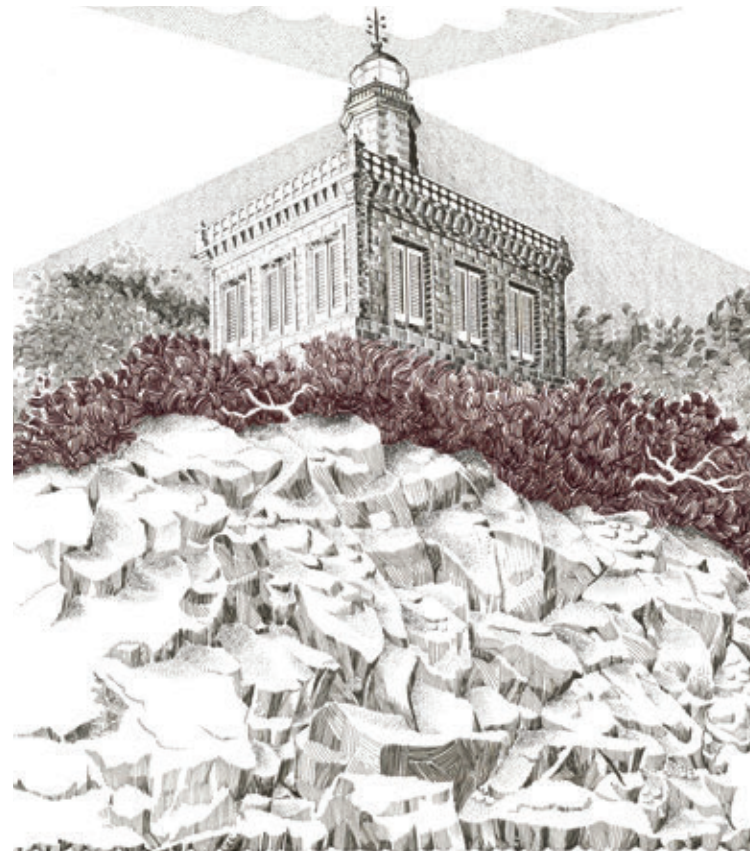
<sup>75</sup> *Ibid.*, pág 247.



CHIMENEA, CENTRAL CARMEN, VEGA ALTA. (APC)

encajes de ladrillos que delatan un deseo de no abandonar la preocupación estética en aras del valor funcional de la estructura. El primer faro de Rincón (destruido a principios de siglo XX) y el de Guánica fueron excelentes ejemplos de esta “arquitectura de ladrillos,” mientras que el de Culebrita estaría más cercano a un modo de expresión perteneciente al castillismo o al pintoresquismo.

Puerto Rico experimentó a su antojo con las cambiantes perspectivas estéticas generadas por la “batalla de los estilos,” el resultado directo del interés en los diferentes *revivals* arquitectónicos. Como se aprecia en muchas de nuestras urbanizaciones, restaurantes y edificios varios, el pueblo al día de hoy todavía aprecia el valor exótico prestado por los historicismos. Mediante tradiciones arquitec-



FARO DE GUÁNICA. (ERICK PÉREZ PARA OECHPR)

tónicas inventadas aún se le ofrece al público opciones tales como “villas” en el “estilo mediterráneo”<sup>76</sup> que facilitan a sus dueños el escape del mundanal ruido. La arquitectura, como se ha analizado, es un idioma capaz de hablar de múltiples metas y sueños. El estilo es la manera más poderosa de potenciar la conversación infinita entre edificio y persona.

<sup>76</sup> El anuncio de venta de la urbanización Belvedere Estates, que apareció en los periódicos locales en el año 2007, anunciaba la disponibilidad de residencias, describiéndolas como villas al estilo mediterráneo [sic].



# El barroco del segundo imperio y el gótico victoriano

Utilizando una interpretación un tanto restrictiva, los historiadores de la arquitectura de la primera mitad del siglo XX acotaron una diferencia entre la arquitectura de los *revivals* y la que surgió durante las últimas décadas del siglo XIX en Europa gracias al desarrollo de los estilos barroco del segundo imperio y gótico victoriano. Esta perspectiva generó una desigualdad al considerarse que ambas eran expresiones estilísticas diferentes a las historicistas. Mientras algunos llegaron a considerar que la arquitectura revivalista no debía ser considerada como ejemplo de estilo alguno, el barroco del segundo imperio y el gótico victoriano fueron interpretados de manera opuesta. De esta manera, ambas se consideraron estilos en propiedad mientras que los ejemplos de *revivals* cayeron en un limbo estilístico. Cómo se analizó, al no poder ser identificados como parte de movimiento estilístico alguno llegó a pensarse que los “neos” no poseían significación cultural como arquitectura.

Utilizando estructuras locales para ejemplificar esta interpretación tradicional, el Parque de Bombas de Ponce, siendo ejemplo del gótico victoriano, hubiese sido considerado una edificación diseñada en un estilo arquitectónico en propiedad. El ya desaparecido Quiosco Árabe en la misma ciudad hubiese sido entendido como un ejemplo historicista que, por tal razón, era ejemplo de ausencia de estilo arquitectónico. (Esta apreciación sería distinta a la contemporánea que considera la segunda estructura ejemplo del estilo neoárabe.) El primero hubiese sido legitimado como ejemplo arquitectónico mientras que el segundo hubiese sido considerado tan solo como un espécimen revivalista. Como corolario a esta interpretación tradicional se estimó que un edificio que presentaba un estilo arquitectónico en propiedad poseía mayor valor creativo que el trabajado mediante un *revival*. Se llegó a entender que la arquitectura de los diferentes historicismos no aportaba creativamente al desarrollo del arte y la profesión dado el caso que no presentaba nada “nuevo.” Esta percepción equivaldría a desechar el Quiosco como ejemplo relevante por no considerarse ejemplo de creatividad.

Resulta difícil, por lo arbitrario de la actividad, agrupar edificios como ejemplos o no de estilos arquitectónicos cuando las selecciones muestran un muy parecido vocabulario. Determinar que una estructura pertenece a un *revival* y otra a un estilo en propiedad basándose en supuestas diferencias creativas del diseñador es algo subjetivo en extremo. Tanto el Quiosco como el Parque de Bombas se inspiraron en la historia para generar su semántica. Ninguno fue copia arqueológica de precedente alguno. ¿En qué consistiría, pues, la diferencia en cuanto a la supuesta creatividad de sus respectivos diseñadores? ¿Por qué establecer que una edificación es superior a otra debido a que según algunos es ejemplo de un estilo “en propiedad” mientras que la segunda lo es de un historicismo?

Aunque rechacemos la idea de que los *revivals* no son estilos arquitectónicos y, por ende, que sus ejemplos son inferiores en cuanto a creatividad por el mero hecho de ser historicismos, si podemos considerar que cuando una edificación (o aspectos de la misma) no puede ser confundida con el historicismo que lejanamente la inspiró nos encontramos en presencia de otro estilo diferente. La Iglesia de Lourdes en Miramar (ejemplo de la segunda fase del neogótico en Puerto Rico) y el Parque de Bombas se inspiran ambos en la

arquitectura gótica. Sin embargo, mientras es posible confundir la iglesia con sus precedentes góticos (a pesar de estar construida en un material moderno), resulta imposible en el caso del Parque. Ni el gótico ni el neogótico utilizaron jamás los arreglos coloristas de la manera atrevida como se hizo en este último edificio. Los colores brillantes y los contrastes dramáticos que le distinguen desde el momento de su construcción caracterizan, no al estilo neogótico, y sí al estilo conocido como el gótico victoriano. Se debe, sin embargo, recordar que a pesar de que el Parque posee una expresión nueva nunca antes vista, cosa que no sucede en el caso de la Iglesia, ambas son edificaciones patrimoniales. Tan solo pertenecen a dos expresiones arquitectónicas diferentes.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en Europa se desarrollaron estos dos estilos (barroco del segundo imperio y gótico victoriano) y múltiples epígonos que, aunque inspirados remotamente en semánticas históricas, generaron expresiones arquitectónicas *sui generis*. Ambos vocabularios condujeron el historicismo hacia nuevos caminos en cuanto a la interpretación arquitectónica. Como sus nombres indican, el primero se inspiró en el barroco, principalmente el francés, mientras que el segundo lo hizo en el gótico.

El barroco del segundo imperio y el gótico victoriano, como sus nombres demuestran, son vocabularios arquitectónicos atados a locales específicos. El primero tiene filiación con la Francia del segundo imperio y el segundo con el Reino Unido victoriano. Ésta es precisamente su diferencia más notable con los *revivals* e historicismos que coexistían para la época. El objetivo final de ambos fue explorar nuevas maneras de hacer arquitectura que entroncaran con modos que se entendían eran “vernáculos.” Los mismos podían (y debían) proveer una plataforma de lanzamiento estilística al proceso de generar un estilo “nacional.” Los franceses utilizaron el barroco como icono de su pasado arquitectónico más glorioso, opulento y exquisito tal cual se expresó en la Francia de los Borbones. Los británicos hicieron prácticamente lo mismo. Aunque el nombre se refiere a la reina Victoria, a manera de inspiración recabaron en el momento dorado en la historia de la nación: la era de la reina Isabel I, conocida como Gloriana tras la derrota de la Armada Invencible en el siglo XVI.

Como se mencionara, el barroco del segundo imperio fue producto de la Francia del segundo imperio. La era apostó por un bombástico renacer de lo que consideraba el estilo “autóctono” francés decantándose por un tratamiento barroco llevado a su apoteosis “racional,” por utilizar un término favorecido por la época. Ni el Palacio de Versalles, exquisito ejemplo del estilo, en toda su gloria, puede ser comparado con el dramatismo plástico y cromático del barroco del segundo imperio, expuesto de manera paradigmática en el edificio de la Ópera de París, diseñada por el arquitecto Charles Garnier.

De la arquitectura francesa renacentista, el estilo tomó prestado el uso de pabellones para marcar las esquinas de la composición y la entrada principal (el centro de la portada), la escultura arquitectónica y también los techos mansardas,<sup>1</sup> las características techumbres mixtilíneas francesas. De la barroca se apropió de los grandes y monumentales ejes y también de su variada policromía. El interesado también encuentra ecos del barroco italiano, evidenciado en la preferencia por las superficies curvas y los contrastes plásticos que las mismas son capaces de proveer. Todos estos elementos fueron conjugados en un intento de alcanzar un poderoso drama escultórico y pictórico.

Por su característico lujo y esplendor, el lenguaje se convirtió en el preferido de la época, particularmente adaptable a nuevas tipologías arquitectónicas tales como el teatro, el hotel, el restaurante, el centro social privado, la estación de tren y el museo. España trabajó con gusto este vocabulario ya que es posible interpretar el madrileño estilo conocido como *Belle Époque* como un epígono de la expresión francesa. La meta principal de ambas expresiones fue la de crear un artefacto arquitectónico de gran drama plástico y elegancia refinada.

Puerto Rico, al igual que otros muchos países en Centro y Sur América, abrazó con entusiasmo este tipo de expresión. Inclusive, aunque de manera un tanto tímida, se exploraron en nuestro suelo

<sup>1</sup> El *Diccionario de la lengua española* establece que la palabra mansarda proviene del francés *mansarde*. Erróneamente, se le atribuye su creación al arquitecto francés renacentista François Mansart (1598-1666). En castellano, mansarda es sinónimo de desván o buhardilla.

ciertas ideas urbanas influenciadas por el barroco del segundo imperio. Durante la segunda mitad del siglo XIX, París – bajo la dirección de Baron Georges-Eugène Haussmann<sup>2</sup> – dictó cátedra en torno a cómo debían lucir las nuevas ciudades. El centro urbano se reinterpretó como un elegante escenario compuesto de “edificios-joyas” (Haussmann *dixit*) y señoriales vías (conocidas como bulevares y paseos arbolados del francés *boulevard* y *promenade*) bordadas con elegante mobiliario urbano y verdes arboledas. El casco de San Juan de Puerto Rico se hizo eco de estas ideas durante el siglo XIX y también durante los inicios del próximo siglo.

La llamada Puerta de España en la hoy zona histórica de San Juan,<sup>3</sup> inaugurada en 1874, se trabajó mediante pedimentos curvos, escudos, pilastras adosadas y pseudo-rusticación, todos elementos favorecidos por el barroco del segundo imperio. La rica volumetría y la decoración aplicada crearon una estructura donde los valores plásticos eran los verdaderos protagonistas de la composición. Mientras la Puerta fue construida en el lugar donde la calle de la Tanca intersecaba el muro de defensa, el lugar donde nacía esta vía fue distinguido con una elegante y amplia escalinata curva que salvaba el desnivel existente entre las calles de la Luna y san Francisco.<sup>4</sup> La

<sup>2</sup> El plan urbano de París generado por el Baron Georges-Eugène Haussmann tuvo un impacto poderoso durante la época. La idea de largos y verdes bulevares y elegantes vías radiales enmarcando la arquitectura transformó a París de una ciudad medieval en la admirada Ciudad Luz. Los otros dos proyectos urbanos de relevancia de la época fueron el desarrollo del *Eixample* (Ensanche) en Barcelona (1859) ideado por Ildefons Cerdà i Sunyer y el desarrollo del *Ringstrasse* en Viena, construido entre las décadas de los años sesenta y noventa del siglo XIX y diseñado por Ludwig Förster.

<sup>3</sup> La Puerta de España se conoció en primera instancia con el nombre de Puerta de San Rafael, “designación que respondía a una tradición viva en la ciudad, puesto que todas las puertas estaban bajo la advocación de algún Santo; la de San Juan, la de San Justo, la de Santiago. Por tal razón, al bautizo de esta nueva vía de comunicación se le atribuyó cierta intención política.” J Pérez Losada, “Estampas del pasado Un expediente interesante” *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan de Puerto Rico, Noviembre 2, 1935), págs 2-27; 19; 24 y 27: 2. Esta misma “intención política” guió la escogencia del elegante estilo arquitectónico para construir el lujoso artefacto urbano.

<sup>4</sup> Agradezco a la Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico la información ofrecida en torno a este importante hallazgo arqueológico, fechado para julio de 2007, logrado gracias a los buenos oficios de dicha Oficina y el Municipio de San Juan. La Barandilla puede ser fechada para la década de los años setenta del siglo XIX. Archivo General de Puerto Rico, Fondo: Municipio de San Juan, Legajo 102, Expediente 6. Ilustrado en Aníbal Sepúlveda Rivera, *San Juan Historia ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898* (San Juan de Puerto Rico: Carimar, 1989), pág 290.



PASEO DE COVADONGA,  
PUERTA DE TIERRA, SAN JUAN. (APC)



barandilla de metal que corría a lo largo de la porción de la primera calle y que enmarcaba la escalinata, rematándola mediante un delicado rizo, dio nombre al lugar. Del impacto que este artefacto urbano tuvo en la ciudadanía habla el hecho que al día de hoy la memoria colectiva todavía identifica el lugar como La Barandilla, un nombre que hace alusión a la ya perdida balastrada en hierro del conjunto. La organización de la Plaza de San Francisco se logró mediante estas escalinatas y una pequeña arboleda que unía las calles de la Luna y de San Francisco. A pesar de que el rígido trazado de damero de la ciudad capital no permitía experimentar con vías radiales como se hizo en París, mediante esta reinterpretación de la calle de la Tanca con sus dos hitos urbanos colocados en los puntos extremos de la vía (La Barandilla por el lado norte y la Puerta de España aproximadamente por el sur) San Juan exploró algunas de las ideas urbanas del barroco del segundo imperio.

El propuesto paseo con árboles de La Barandilla recuerda el concepto de bulevar tan gustado por los arreglos urbanos del barroco del segundo imperio (el ejemplo paradigmático del uso de este elemento fue el proyecto de París propuesto por el Barón Haussman). El estilo fue partidario de artefactos arquitectónicos y urbanos donde la elegancia imperaba. Estos principios aplicados a nivel urbano generaron el concepto del bulevar y *promenade*, áreas verdes lineales para el disfrute del público que, por aquel periodo de liberalización social, ya comenzaba a incluir a las mujeres. Esta preocupación por las áreas paisajísticas públicas caracterizó al estilo en todas partes del mundo. Si bien el arreglo del área de La Barandilla fue uno relativamente tímido, este no fue el caso del Paseo de la Princesa, construido en el área extramuros de la ciudad capital. El bulevar fue decorado con esculturas, áreas verdes y mobiliario urbano que facilitaba su uso por el público. Fue el primero de su clase y reflejo fiel de las ideas que se habían explorado en Francia gracias al barroco del segundo imperio.

El gusto por el estilo perduró hasta entrado el pasado siglo. El Paseo de Covadonga en Puerta de Tierra enmarca por el sur la avenida Ponce de León y el edificio del Capitolio. Su gran área curva abalastrada enmarcando una elegante escultura y simbólicos leones, así como las pérgolas y los paseos cercanos, interpretaron las ideas urbanas del barroco del segundo imperio que, para la época, ya habían recibido impulso importante del *City Beautiful Movement* norteamericano.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> El *City Beautiful Movement* se desarrolló a partir del éxito de la feria-exposición conocida como la *World Columbian Exposition* celebrada en Chicago en el 1893.



CASINO DE PUERTO RICO, VIEJO SAN JUAN  
[HOY CENTRO DE RECEPCIONES DEL DEPARTAMENTO DE ESTADO]. (APC)

El antiguo Casino de Puerto Rico<sup>6</sup> y variadas residencias en la isla, particularmente las pertenecientes a la clase privilegiada económicamente son elegantes ejemplos de la interpretación local del estilo.<sup>7</sup> Dos edificaciones ya desaparecidas, la Casa Fonalledas en la avenida Ponce de León (localizada en la parada número 31) en Hato Rey y la Estación Término de San Juan, fueron inestimables adaptaciones locales del estilo a pesar de que, como se conoce es el caso de al menos una residencia que existió en Miramar (frente a la fachada

<sup>6</sup> Allí por la década de los noventa del pasado siglo, el edificio (hoy Centro de Recepciones del Departamento de Estado de Puerto Rico) sufrió una muy desgraciada intervención. Durante las obras, se perpetuó el robo de la cubierta de plomo de la mansarda. La misma estaba formada por tejas de este material que ofrecían un alto grado de plasticidad a la gran techumbre curva que parecía flotar sobre la zona histórica de San Juan. Esta espectacular cubierta fue sustituida por las planchas de cobre que actualmente cubren la gran mansarda. En el interior, la terminación de las paredes en *faux* mármol fue sustituida por mármol de cuestionable color y calidad. De esta manera se perdió para siempre una muestra de arquitectura artesanal puertorriqueña de incalculable valor y belleza.

<sup>7</sup> Debido a la diferencia en tiempo entre los primeros ejercicios del barroco del segundo imperio en la isla y los que caracterizaron los primeras tres décadas del siglo XX, es tentador pensar que esta fase del estilo tiene elementos comunes con el estilo madrileño de la *Belle Époque*.

este de la Iglesia del Perpetuo Socorro), los modelos pueden haber sido importados.

Las cubiertas amansardadas fueron el elemento característico más gustado siendo utilizadas para ofrecer mayor impacto tridimensional a la techumbre (como la que coronaba de manera asimétrica el Palacete Fonalledas antes citado o las de la Casa Labadie en Aguadilla) u ofrecer mayor drama a la fachada (seudo-mansarda del edificio de varias plantas que albergó una tabacalera en la calle de Tetuán del Viejo San Juan). Los balcones curvos – como los que organizan la fachada en la Casa Monsanto<sup>8</sup> (1913) en Ponce – los torreones en las fachadas y el extenso catálogo de decoración aplicada tan gustada en la isla también fueron elementos favorecidos. Muchas residencias en los cascos históricos de San Juan y el Río Piedras evidencian el gusto por el nuevo estilo. Mascarones y todo tipo de decoración fueron añadidos para “modernizar” las mismas.

La Casa Armstrong Poventud<sup>9</sup> (1903) en Ponce evidencia las razones por la cual el estilo fue favorito en toda la isla, encontrándose ejemplos en decenas de pueblos, incluyendo Bayamón (casa frente a la plaza del pueblo en esquina noroeste fechada para 1912), Yauco, Coamo, Ponce, Aguadilla, Mayagüez, Naguabo, Arecibo, entre muchos otros, entre los que cabe destacar el Viejo San Juan. La riqueza cromática y escultórica, la ampulosidad de los motivos decorativos y el lujo arquitectónico llenaron un vacío en el gusto de la época encauzado por la nueva burguesía que deseaba que sus residencias fueran reflejo de las aspiraciones materiales de la familia.

Inclusive, edificios de extracción clasicista, como la Casa Frau<sup>10</sup> (1910) en Ponce, fueron decorados con la riqueza característica del estilo barroco del segundo imperio creándose así una interesante intersección estilística. El Teatro “El Bizcochón” de Mayagüez expuso algunas de las ideas de la semántica a pesar de que también incorporaba elementos neoárabes a su solución estilística. Lo mis-

<sup>8</sup> El edificio fue diseñado por el ingeniero Blas Silva Boucher.

<sup>9</sup> El autor de la residencia ponceña, hoy bajo la custodia del Instituto de Cultura Puertorriqueña, fue Manuel V Doménech.

<sup>10</sup> La residencia González Frau, posiblemente uno de los regalos de boda más hermosos jamás hechos a novia ponceña alguna, es acreditada al ingeniero Blás Silva Boucher y al maestro de obras Elías Concepción.





EJEMPLOS DEL BARROCO DEL SEGUNDO IMPERIO EN EL VIEJO SAN JUAN. (APC)

mo sucedió en el edificio que alberga la oficina del Negociado de Investigaciones Especiales (NIE) en Puerta de Tierra. La semántica del barroco del segundo imperio en esta estructura fue salpimentada con elementos neoárabes para brindar elegancia y sofisticación a la composición.

Los elementos de extracción clasicista, como las columnas (que se apreciaban hasta hace muy poco tiempo en las ruinas de otra de las mansiones que bordeaban la avenida Ponce de León en el área de Hato Rey), ocuparon un lugar prominente en estas fachadas del barroco del segundo imperio. Otro ejemplo de esta colusión estilística es la Gran Loggia Soberana de Santurce, distinguida por sus imponentes columnas jónicas, su arreglo asimétrico y también por la terraza curva que forma parte de su secuencia espacial principal. Los espectaculares balcones (con o sin curvas), la rica decoración y los elegantes órdenes arquitectónicos evidencian el deseo de elegancia, lujo y señorío al que el estilo aspiró. Resulta curioso que el más característico elemento del barroco del segundo imperio de esta estructura, el techo de mansarda, fue destruido cuando la fachada de la edificación fue transformada en la portada que hoy posee.

El barroco del segundo imperio fue una mampara que pretendía ser eco de la nobleza y refinamiento que se asociaba con todo lo francés, particularmente con su esplendoroso pasado barroco. Un club privado frecuentado por elegantes señores y sus encopetadas esposas, como lo fue el antiguo Casino de Puerto Rico (hoy sede de las recepciones del Departamento de Estado), transmitía un mensaje claro y contundente en torno a la sofisticación y cultura de sus socios. El estilo barroco del segundo imperio sirvió como la fachada física de algunos edificios y también la pretendida por sus usuarios. La decoración barroca siempre ha estado asociada a la idea de lujo y esplendor. Aún para los miles en la isla que desconocían la historia de la arquitectura francesa, la elegante portada y el muy dramático techo del Casino hablaban silenciosa aunque elocuentemente sobre el poder y la riqueza de los que se cobijaban dentro.

Por estas razones, la relativamente nueva (para la época) tipología arquitectónica del hotel utilizó con primacía el estilo en la isla. El diseño original del Hotel Condado Vanderbilt representó el mejor ejemplo del uso de la semántica, particularmente en su interior.



La elegante marquesina (*porte cochère*) conducía al gran vestíbulo que era anclado por sus famosas escaleras, escenario de cientos de fotografías tomadas por los visitantes. El edificio de mayor solera en este estilo y el que sirvió de ejemplo a decenas de otras edificaciones fue el de la Ópera de París,<sup>11</sup> donde también las escaleras jugaron un rol protagónico como ancla espacial de las áreas públicas y como escenario para que el público se luciera mediante el acto de asistir a la ópera. En el Hotel Condado enmarcaban el acto de visitar un hotel de lujo.

El edificio reconstruido para albergar el Banco Territorial y Agrícola en 1896 en el Viejo San Juan demuestra una interesante fase del barroco del segundo imperio en la isla y como dicho vocabulario se atemperó a las ideas clasicistas. La elegante organización propuesta para la portada de la calle Tetuán emuló sin ambages el antes mencionado edificio de la Ópera en París, en particular la elegante subdivisión de dos niveles y el rol protagónico que los balcones enmarcados por los órdenes clásicos juegan en la portada. El carácter plástico de la seudo-rusticación y la decoración en general también reflejaban los principios estéticos explorados por el estilo en su versión francesa.

Cómo se mencionara, en Puerto Rico la utilización del barroco del segundo imperio en la arquitectura doméstica se caracterizó por la inclusión de elementos de extracción clasicista. Esta conjugación de influencias arquitectónicas y estilísticas representó una importante contribución al desarrollo de la filosofía clasicista en la isla. La relación es tan íntima que, en ocasiones, resulta difícil establecer si se trata de un edificio barroco del segundo imperio o uno neoclásico. Dado el caso que los balcones y las galerías tan gustadas por la semántica hacen uso exponencial de columnas y otros elementos clasicistas la colusión entre ambos vocabularios es genuinamente desconcertante. En los interiores, podemos observar el uso de ventanas de cristal emplomadas, escaleras curvas, pisos con complicados diseños en losa nativa y también intrincados mediodopuntos, que la época transformó en elemento característico del interior doméstico.

<sup>11</sup> El edificio de la Ópera es considerado, en conjunto con la extensión decimonónica del Palacio del Louvre, el ejemplo paradigmático francés del barroco del segundo imperio.



EDIFICIO, RÍO PIEDRAS. (APC)



EDIFICIO, VIEJO SAN JUAN. (APC)





CASA ARMSTRONG-POVENTUD, PONCE. (APC)



CASA FRAU, PONCE. (APC)



NEGOCIADO DE INVESTIGACIONES ESPECIALES, PUERTA DE TIERRA, SAN JUAN. (APC)

El barroco del segundo imperio en Puerto Rico abrazó una filosofía ecléctica de manera decidida y comprometida. En casi todos sus ejemplos, como por ejemplo, la Casa Labadie en Aguadilla, se evidencia tanto la influencia francesa (en el uso de pabellones y mansardas) como la clasicista (los órdenes arquitectónicos). El estilo le permitió a la isla disfrutar de una estética arquitectónica del todo diferente a la arquitectura relativamente sobria que hasta el momento había caracterizado nuestros ejemplos.

Aunque fuera de los límites temáticos de este trabajo, el estilo fue también el arma poderosa que utilizó el género femenino para expresar los nuevos cambios que se avecinaban con relación a su rol como ente social con personalidad propia. A nivel urbano, el bulvar creó un lugar donde pasear de manera decorosa y discreta. En sus residencias, los elementos feministas se lucen tanto en los exteriores como en los interiores. Los mismos son representados de manera paradigmática en el mediopunto que deconstruyó el aislamiento tradicional de los aposentos (en particular, la relación



GRAN LOGIA SOBERANA, SANTURCE. (APC)

sala-comedor). Mediante decenas de montantes calados y decoraciones aplicadas al exterior, el barroco del segundo imperio permitió opciones nunca antes experimentadas en la arquitectura y el urbanismo de la isla.

## EL GÓTICO VICTORIANO

El gótico victoriano<sup>12</sup> fue, como su nombre indica, un estilo híbrido asociado tanto a las expresiones arquitectónicas góticas como a las victorianas, de igual manera que el barroco del segundo imperio conjugó las ideas barrocas con la visión cultural del segundo imperio francés. Según este último nació en Francia, el gótico victoriano nació en el Reino Unido donde el *Gothick* y *revival* gótico (o neogótico) habían echado raíces convirtiendo las expresiones goticistas en unas sumamente favorecidas. Teóricos de la talla de Pugin y Ruskin contribuyeron a solidificar la ideación de que todo lo relacionado con el gótico era equivalente a una expresión nativa británica. Por lo tanto, el uso del estilo se transformó en un requisito de nacionalismo más que una escogencia individual por parte de los diferentes arquitectos.

Tal como pasó con el barroco del segundo imperio, el estilo saltó las barreras tipológicas. A pesar de que el gótico es una semántica principalmente de origen religioso, su descendiente estilístico, el gótico victoriano, al igual que el neogótico, fue utilizado para todo tipo de edificaciones: estaciones de tren y hoteles (la Estación de Trenes de San Páncreas en Londres, diseño de Sir George Gilbert Scott<sup>13</sup> es considerada el ejemplo paradigmático), salones de asamblea universitarios (ejemplo del cual es el *Memorial Hall* en la Universidad de Harvard de William Robert Ware y Henry Van Brunt fechado entre los años 1870-1878) y pabellones de exposiciones y ferias internacionales (Pabellón Agrícola e Industrial de la Feria Exposición de 1882 hoy Museo del Parque de Bombas de Ponce). La liberalidad de su decoración – lograda gracias a los novedosos contrastes de sus materiales – y su flexibilidad organizativa le convirtieron en favorito de muchos diseñadores.

Resulta significativo que el Pabellón Agrícola e Industrial de la

<sup>12</sup> El término es una adaptación del inglés *High Victorian Gothic*. No he detectado en la isla la necesidad de organizar los ejemplos del estilo en subgrupos como lo serían el *High Victorian Gothic* y *Early Victorian Gothic*.

<sup>13</sup> Mientras GG Scott fue el diseñador del hotel de la estación de trenes de San Páncreas, los autores del edificio de la estación propiamente fueron William Henry Barlow y Rowland Mason Ordish. Esta separación entre diseñadores de las partes de la edificación evidencia el distanciamiento entre las actividades de diseño arquitectónico (asumidas por los arquitectos) y las de diseño estructural (ahora en manos de ingenieros).





PARQUE DE BOMBAS, PONCE. (OECHPR/AGPR)

Feria Exposición de Ponce<sup>14</sup> se construyese en la isla con este específico propósito. Posiblemente, se deseaba un estilo “moderno,” a tono con los aires de novedad que todas estas ferias-exposiciones, tan características de la sociedad decimonónica impactada por la Revolución Industrial, pretendían presentar.<sup>15</sup> Se conoce que el diseñador del pabellón de exhibiciones ponceño, el ingeniero Máximo de Meana,<sup>16</sup> también lo fue del Quiosco Árabe que decoró por algún tiempo la Plaza Las Delicias. Esta última edificación, que aún pervive en la memoria colectiva, fue utilizada como bazar y área para celebrar bailes durante la actividad celebrada en el 1882.

14 La Feria de Exposición de Ponce se celebró del 1 al 16 de julio de 1882.

15 A estos fines, recomiendo al(a) interesado(a) que estudie el catálogo de la Exhibición de 1851 en Londres en detalle para contrastar lo moderno de la arquitectura de su pabellón principal con los productos exhibidos dentro del mismo. Esta actividad es considerada la primera de su tipo.

16 Máximo Meana y Guridi (también conocido como Máximo de Meana) fue teniente coronel del ejército español y alcalde de Ponce de 1883 al 1884.

Ambas edificaciones se construyeron expresamente para la Feria Exhibición. Como ciertos diseñadores peninsulares, de Meana asoció el para la época aún novedoso concepto de feria-exposición con el exotismo presente en los historicismos arquitectónicos.

Ponce plantó cara a la vanguardia arquitectónica en una especie de afirmación de que aún las colonias podían y debían participar de las corrientes arquitectónicas internacionales, alejándose, posiblemente con alevosía e intención, de la tradicional arquitectura oficial y oficialista que tanto dependía de los modelos clasicistas. Se puede generalizar que fueron los ingenieros del gobierno español en la isla quienes se dieron a la tarea de explorar los diferentes *revivals*, actividad que, aún de interesarles, les estaba vedada a los arquitectos que tenazmente controlaba la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Resulta instructivo comparar esta edificación ponceña, ejemplo del gótico victoriano, con la Iglesia de Lourdes en el área de Miramar en Santurce, construida varias décadas más tarde. El contraste estilístico es relevante desde varios puntos de vista. A diferencia de lo que sucedía en Europa estos dos ejemplos evidencian la liberalidad existente en la isla en cuanto a la cronología, el desarrollo y el uso de los diferentes estilos historicistas. El ejemplo neogótico (la Iglesia de Lourdes) no antecede al del gótico victoriano (el Pabellón de Ponce) como sería de esperar (en Europa y en los Estados Unidos el neogótico precedió el desarrollo del gótico victoriano). La explicación de este “salto atrás” es una relativamente sencilla.

A principios del siglo XX, llegaron a la isla una serie de diseñadores que trabajaron un amplio catálogo de modelos historicistas. Al convertirse en los favoritos de los poderes que hacían arquitectura para la época, “echaron mano”<sup>17</sup> a diversas fuentes de inspiración para

17 Nunca mejor utilizado el término que cuando se hace referencia a Antonin Nechodoma. Es conocido que muchos de sus diseños son copia arqueológica (ni siquiera cualifican como un *revival*) de diseñadores tales como el norteamericano Frank Lloyd Wright. En el año 1969, mientras estudiaba en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, un grupo de estudiantes que participábamos de la clase de Historia de la Arquitectura Moderna descubrimos que algunas de las perspectivas presentadas por Nechodoma a sus clientes eran copia exacta, menos una chimenea aquí o un ala de dormitorios allá, de las que aparecían en el *catalogue raisonné* que el insigne norteamericano publicó en el 1910. Añadir unos mosaicos o eliminar unas cuantas habitaciones, de acuerdo con la apreciación tradicional de los historiadores de la arquitec-





PARQUE DE BOMBAS  
1883

PARQUE DE BOMBAS, PONCE. (APC)

poder complacer el exigente y sofisticado paladar arquitectónico de sus clientes, muchos de estos pertenecientes a la nueva burguesía que se aupaba en el país. La arquitectura creada para este nuevo grupo (como sería el caso de la Casa Roig en Humacao diseñada para la familia del mismo nombre), uno que viajaba al exterior y estaba, por tanto, en contacto con las ideas progresistas de la época, estuvo caracterizada por artefactos arquitectónicos exóticos que la época consideraba “modernos.” Por esta razón, entre otras, encontramos que la isla sufrió una segunda oleada historicista que duró hasta entrada la quinta década del siglo XX. Es interesante resaltar que un mismo diseñador podía utilizar el más rancio de los historicismos (como el neogótico utilizado por Nechodoma en la Iglesia de Miramar) mientras trabajaba de manera paralela las corrientes modernas de la época, como el art decó o el estilo de la pradera (ejemplificado por Frank Lloyd Wright a quien Nechodoma copió para generar la Casa Roig antes mencionada). Este bipolarismo estilístico caracterizó a muchos de nuestros más prolíficos diseñadores durante las primeras décadas del pasado siglo.

Es relevante contrastar otras diferencias estilísticas entre las dos expresiones nativas del gótico victoriano y el neogótico de principios del siglo XX. Mientras en Ponce se aceptó el ingenio y la creatividad, particularmente en cuanto a la policromía y a la liberalidad estilística, estableciéndose una colusión entre diferentes estilos (neoárabe, neogótico y, en menor escala, neorrománico), en Miramar se recreó un templo que parece haber salido de las páginas del *Ecclesiologist*,<sup>18</sup> revista publicada durante el anterior siglo que popularizó el uso del estilo neogótico. En el último ejemplo no se utilizó el vistoso juego de

---

tura, no cualifica como creatividad o autoría arquitectónica. Siempre se ha considerado que este último concepto es mucho más complejo que lo que encierran este tipo de transformaciones cosméticas y superficiales. Dejando a un lado esta confusión en cuanto a autoría, las edificaciones de este diseñador pueden tener valor patrimonial para la isla irónicamente por ser copias arqueológicas de uno de los más grandes arquitectos de todos los tiempos (Wright). Se debe siempre recordar que la arquitectura patrimonial no necesariamente tiene que también ser un ejemplo arquitectónico de relevancia creativa. Mientras esta condición quedaría arropada por el Criterio C del Registro Nacional de Lugares Históricos, los criterios A, B y D presentan otras condiciones meritorias.

<sup>18</sup> El *Ecclesiologist* fue una publicación decimonónica británica de gran influencia. La misma postuló la necesidad de utilizar el neogótico como estilo preferente. Por esta razón, ofrecía al interesado todo tipo de información, incluyendo planos arquitectónicos trabajados mediante esta semántica.

materiales, texturas y policromía que caracterizó al primero. Todo lo contrario, la edificación persigue un aire de severidad y raigambre ya que trata de emular a manera de réplica los modelos medievalistas. Mientras el pabellón poncheño trató de impactar visualmente mediante la sorpresa y la novedad, la pequeña capilla tan solo deseó ser catedral. A estos fines, inclusive trató de esconder sus verdaderos materiales de construcción, razón por la cual la terminación del hormigón fue decorada mediante el tratamiento de un patrón de rusticación creado mediante pseudo-sillares.

El neogótico y el gótico victoriano encontraron en la isla un escenario receptivo. Por esta razón, estos epígonos del primer estilo europeo en ser utilizado en nuestro suelo (el gótico) continuaron desarrollándose a lo largo del siglo XX. Nuestro inventario de edificios que utilizan goticismos es uno extenso y complejo que incluye estructuras construidas ya entrada la quinta década del pasado siglo.



# El *modernisme* catalán

La búsqueda decimonónica llevada a cabo en diversos países para encontrar un “estilo nacional” contribuyó de manera importante a generar ciertos modelos estilísticos y a favorecer ciertas preferencias historicistas. Como resultado, aumentaron exponencialmente las corrientes nacionalistas como ejemplifican el barroco del segundo imperio y el gótico victoriano. Con las mismas, se reforzó el sentimiento de que cada nación debía tener un estilo arquitectónico propio que representase y a la vez ayudase a definir las características históricas principales de cada cultura o etnia europea.

Cataluña no fue excepción a esta meta por lo que sus arquitectos, desde tempranas fechas, lideraron la exploración de un estilo nacional (catalán) arquitectónico. Al arquitecto Lluís Domènech i Montaner<sup>1</sup> se le otorga el crédito de haber encendido la chispa de esta búsqueda mediante la publicación de un artículo que significativamente tituló “En busca de una arquitectura nacional.” Esta fijación avivó no tan solo el interés en el concepto de *revival* arquitectónico (como en el caso en Francia y el Reino Unido) sino que también

---

<sup>1</sup> Lluís Domènech i Montaner (1850–1923) publicó su conocido artículo “En busca de una arquitectura nacional” en la revista *La Renaixença* del mes de febrero de 1878.

generó expresiones arquitectónicas nuevas (como se evidencia en Cataluña). La lista de arquitectos que creó la prodigiosa gesta arquitectónica catalana está poblada de genios tales como: Antoni Gaudí i Cornet, Josep Puig i Cadafalch, Lluís Domènech i Montaner, Josep Jujol i Gibert, entre otros. Por falta de un mejor término y a riesgo de generalizar en demasía, este estilo (que en realidad son muchos y diversos) se conoce con la palabra catalana *modernisme*, enfatizando la misma su vocación de ser una expresión “moderna.”

Se ha comentado que el *modernisme* fue una especie de paralelo estilístico a los movimientos de vanguardia que afloraron en Europa para la época, conocidos de varias maneras, entre las que se distinguen: *Art Nouveau* (Francia), *Liberty* (Reino Unido e Italia), *Sezession* (Austria) y *Jugendstil* (Alemania). Todos se caracterizan por explorar creativamente los nuevos materiales disponibles (hierro y cristal) tanto en la interpretación de las viejas como de las nuevas tipologías arquitectónicas. El singular *coup de fouet* (golpe de látigo), las decoraciones logradas con enlucidos de variadas formas y colores y la intersección de los diversos materiales hasta lograr una visión de conjunto hacen de este estilo uno lleno de vida y también una semántica diferente a las de corte tradicional e historicista.

El *modernisme* exploró a ultranza la postura filosófica de *l'art pour l'art* (el arte por amor al arte), razón por la cual su arquitectura prioriza los efectos estéticos pluritexturales y cromáticos. Inspirado en el británico *Arts and Crafts Movement* de mediados del siglo XIX la expresión consideró que cada elemento compositivo podía y debía concebirse como parte integral del diseño arquitectónico. No es de extrañar que esta perspectiva interpretara todos los componentes del edificio (incluyendo las rejas, las paredes interiores, el mobiliario y la para la época novedosa iluminación eléctrica, entre otros) como elementos protagónicos compositivos.

Uno de nuestras cafeterías más tradicionales, *La Bombonera*<sup>2</sup> es ejemplo local del *modernisme* catalán. Establecido en el 1902 en la

<sup>2</sup> El negocio es también conocido como la Cafetería Puig y Abraham, los apellidos de dos de sus dueños. El dueño original de *La Bombonera* fue don Antonio Rijo, natural de Mallorca, España. En 1917 vendió el establecimiento a dos paisanos suyos, don Gabriel Abraham y don Cristóbal Puig. Años más tarde, en 1930, otro mallorquín, don José Gaya, se les unió como socio. El trío, además de administrar el restaurante famoso al día de hoy por su pan de Mallorca, creó la firma de helados Payco (Puig Abraham y Compañía).



LA BOMBONERA, VIEJO SAN JUAN. (OECHPR)



FÁBRICA EL POLO NORTE DE RIVERO Y COMPAÑÍA, VIEJO SAN JUAN. (APC)



calle de San Francisco del Viejo San Juan y rodeado de edificaciones tradicionales de variadas interpretaciones clasicistas, el establecimiento se destacó (y aún destaca) por su innovadora fachada y como ésta interpretó las ideas del *modernisme*. El tradicional y opaco plano de fachada sanjuanero se deconstruyó hasta convertirse en una frágil obra de arte gracias al uso liberal del cristal, los vidrios emplomados y los azulejos decorativos. La mil veces repetida (en la hoy zona histórica de San Juan) fachada introvertida de pocos y escuetos vanos se transformó en una gran vidriera que enmarca y exhibe los productos que allí se venden. Los colores, la decoración, así como el muy libre uso de azulejos y la vidriera de cristal emplomado lograron crear un escaparate mágico en el cual, al día de hoy aunque en muchísimas menos versiones, se muestran las tradicionales pastas dulces españolas como si fueran joyas.

No deja de sorprender este atrevido tratamiento de la portada para un local comercial de esta índole. De manera parecida al uso de elementos historicistas de extracción hispanoárabes en la arquitectura de ocio, el *modernisme* fue utilizado en la isla para lograr una nueva interpretación de ciertos negocios. Su elegancia, sofisticación y modernismo servían para crear la “fachada corporativa” y la “marca” del negocio mediante un carismático golpe de relaciones públicas. El tradicional acto de degustar café, mallorcas y pastas era ahora enmarcado por un escenario moderno y elegante.

La fábrica de sodas *El Polo Norte de Rivero y Compañía*, también en el Viejo San Juan, fue otro establecimiento comercial que utilizó el *modernisme* como expresión arquitectónica. En este caso, mediante su novedosa portada, aseguró al público sobre la “higiene, pureza y garantía” (tal como se acota en la fachada) de su producto (el refresco “kola champagne”) ya que el uso de enlucidos, además de adornar, también recababa sobre la asepsia del lugar.<sup>3</sup> La utilización de cerámica en la fachada (es la única en toda la zona histórica con semejante tratamiento), la vibrante policromía, el contraste de

<sup>3</sup> El uso de terminaciones de enlucido siempre ha estado asociado a la idea de fácil limpieza y mantenimiento y también de higiene. En la República Popular de la China, al día de hoy, son miles los edificios contemporáneos (incluyendo decenas de rascacielos) totalmente recubiertos de este material en su exterior. Para los chinos, a la falta de pintura (durante las pasadas épocas) se añade el deseo (no siempre convertido en realidad) de mantener la fachada limpia.



CASA WIECHERS-VILLARONGA, PONCE. (APC)





CASA WIECHERS-VILLARONGA, PONCE. (APC)





IGLESIA SAN VICENTE DE PAÚL, SANTURCE. (OECHPR)

tradicionales temas (la decoración naturalista en las esquinas) con otros más nuevos (el oso polar antropomórfico y las botellas de refrescos) organizaron una novedosa interpretación que fue posible gracias a la influencia del *modernisme* en la isla. A pesar de su profusa decoración la portada fue creada como portaestandarte de la modernidad de los tiempos.



DETALLE, IGLESIA SAN VICENTE DE PAÚL, SANTURCE. (APC)

En su residencia de Ponce, el arquitecto Alfredo Wiechers<sup>4</sup> se decantó por armonizar las ideas del *modernisme* catalán, que conoció durante su juventud en Cataluña, con la realidad estética y estilística de un centro urbano bastante diferente a su Barcelona natal.

<sup>4</sup> Alfredo Wiechers diseñó una serie de residencias en Ponce con variados motivos historicistas, incluyendo el barroco del segundo imperio y el epígono madrileño conocido como el *Belle Époque*. La casa que habitó con su familia, construida en el número 106 de la calle Reina, esquina calle Méndez Vigo y fechada para el periodo comprendido entre los años 1911 y 1912, fue vendida a la familia Villaronga unos años más tarde cuando el diseñador se regresó a Cataluña.

Wiechers, aparentemente, trabajó con el arquitecto catalán Enric Sagnier.<sup>5</sup> Por tal razón, tuvo contacto directo con la experiencia estilística del *modernisme* ya que residió en Barcelona y también trabajó en el taller de un arquitecto afiliado a las ideas de este movimiento. Los golpes de látigo presentes en sus herrajes, la fluidez de la decoración aplicada en el exterior, la colusión colorista generada por el liberal uso de enlucidos de cerámica (principalmente en el interior), las vidrieras de cristales de colores emplomados y la novedosa composición de la fachada, con su mirador abierto en el segundo piso,<sup>6</sup> así como el reconocimiento del característico chaffán urbano ponceño evidencian el esfuerzo, por parte del arquitecto, de atemperar las ideas progresistas catalanas al contexto socio cultural y urbano para el cual diseñaba.

La influencia del *modernisme* perduró hasta entrado el pasado siglo como evidencian las rejas de la Iglesia San Vicente de Paul en Santurce diseñadas por el también catalán Ismael D'Alzina Guaras.<sup>7</sup> Se evidencia esta fuente en el diseño de la vistosa verja exterior y las prodigiosas lámparas del interior (tratadas como gigantescos móviles que incluyen la senyera catalana, un guiño decorativo a su país natal). Tanto el golpe de látigo evidente en el portal de la reja de entrada y el uso de elementos naturalistas recuerdan los trabajos de Antoni Gaudí i Cornet y Josep Jujol i Gibert.

---

5 Enric Sagnier i Villavecchia estudió arquitectura en Barcelona, graduándose en el año 1882. Por lo cerrado del núcleo catalán de arquitectos no sorprende que haya pertenecido al mismo mundo que el insigne Antoni Gaudí. Como otros tantos diseñadores, su obra es influenciada por las formas del *revival* medieval caracterizándose por una visión altamente ecléctica gracias a la cual conjuga la liberalidad decorativa e iconográfica que distinguió la obra del *modernisme* en Cataluña.

6 El torreón o mirador de esquina es un elemento muy utilizado en la arquitectura modernista catalana. La Casa Pascual y Pons, sita en el Passeig de Gracia números 2-4 de 1890 y diseñada por Enric Sagnier, por citar tan solo un ejemplo de decenas, evidencia este tratamiento. Durante la década de los años ochenta del pasado siglo, un miembro de la familia Villaronga, quien habitó la casa desde su niñez, me comentó que el mirador había estado una vez cubierto con un techo de cristales emplomados.

7 Ismael D'Alzina Guaras, también conocido como José Abrizzio, estuvo asociado al arquitecto Pedro de Castro en el periodo comprendido por los años 1932 al 1936. Su nombre se relaciona con los proyectos de la Casa de España (San Juan), el Castillo Serrallés (Ponce), la Casa Cabassa (Ponce) y la residencia de la Familia de Castro (Guaynabo). "Exposición Homenaje al Profesor Ismael D'Alzina Fundador del Taller de Bellos Oficios, Universidad de Puerto Rico, XLII Aniversario" (Universidad de Puerto Rico: Río Piedras, Puerto Rico, 2007).

La decoración interior presente en la Casa Acosta en San Germán es otro ejemplo del *modernisme* en la isla. Mientras la Casa Wiechers se inspiró en modelos catalanes y franceses, esta residencia lo hizo en esquemas decorativos que recuerdan el vocabulario de Charles Rennie Macintosh.<sup>8</sup> Se conoce que para esta época existían variadas publicaciones que promocionaban el estilo, considerado epítome de la modernidad. Es posible que de esta manera se conocieran detalles característicos de esta variante del *Art Nouveau*. Resulta interesante el contraste existente entre la pintura de tipo de estencil con sus características flores al estilo de los *Glasgow Four* y la tradicional pared local construida de tablonces de madera evidenciado en la casa de la familia Acosta.

Los variados ejemplos apuntan al impacto que el estilo tuvo con relación al concepto de diseño en la isla. La variedad de mediopuntos (aún los que reflejan temas historicistas), repisas y decoraciones parietales, incluyendo el uso de paneles de latón (para techos y paredes en los interiores), las vidrieras de cristal emplomado, así como los paños de pared recubiertos con enlucidos con que se decoraron todo tipo de residencias, evidencian el interés del *modernisme* en la totalidad del diseño con el fin último de lograr una experiencia arquitectónica única y total.

El *modernisme* fue nuestro primero estilo "moderno," la primera expresión estética a partir del siglo XVIII que no dependió de fuentes historicistas. Desafortunadamente, como fue el caso de los estilos del barroco del segundo imperio y del gótico victoriano, los ejemplos isleños del *modernisme* conforman un número relativamente pequeño. La siempre difícil situación económica experimentada en la isla y los tiempos complejos que antecedieron a la Primera Guerra Mundial actuaron como paliativos con relación a un desarrollo de mayor impacto arquitectónico.

---

8 Charles Rennie Macintosh fue un arquitecto escocés que creó una muy personal interpretación del *Art Nouveau*. En conjunto con J Herbert MacNair y las hermanas Macdonald, Frances y Margaret (con quien más tarde se desposó), organizó el grupo conocido con el nombre de *Glasgow Four*. La característica ornamentación decorativa de los interiores de su obra ha sido atribuida a la creatividad de las hermanas Macdonald.



# Las nuevas tecnologías y la industrialización

El proceso de industrialización que marcó y transformó de manera dramática a Europa y a los Estados Unidos a partir del siglo XVIII actuó como fuerza generadora de la arquitectura. Es usual que dicho periodo sea exclusivamente asociado con la máquina, la industria y la producción en masa y no con los procesos creativos de generar nuevas arquitecturas. Sin embargo, fueron justamente las nuevas tecnologías, amadrinadas por la industrialización, las responsables de la creación de nuevas expresiones estilísticas. También contribuyeron activamente en la deconstrucción de la profesión de la arquitectura y sus tradicionales responsabilidades. Conceptos inmemoriales que por milenios habían ofrecido personalidad al quehacer arquitectónico fueron abandonados a favor de nuevas visiones teóricas y filosóficas.

En el año 1804, el gobierno de Napoleón creó la *École Polytechnique* en Francia como nueva sede de los estudios de diseño. Esta institución estuvo caracterizada por una filosofía vanguardista con relación a los nuevos materiales, las nuevas tipologías y las necesidades modernas de la sociedad. Mediante su fundación se logró más que la instalación de una alternativa educativa a la *École de Beaux-Arts*. A

partir de aquel momento, el hasta entonces centro dictador de cómo hacer arquitectura dejó de ser la única escuela capacitada para preparar arquitectos. A los dos centros educativos les separó un abismo filosófico que comprendía un amplio abanico, desde la definición de lo que ahora representaba, a la luz de la modernidad, la arquitectura hasta la legitimación de su propósito y objetivo primario.

Por aquella época, la *École des Beaux-Arts*, el centro educativo de mayor prestigio (en cuanto a la arquitectura se refiere), se dedicó a alimentar la dependencia estilística en las formas historicistas de los diferentes *revivals*, recalcando así una especie de idolatría por la arquitectura del pasado. Una de las maneras como logró este objetivo teórico fue exponiendo el estudiante al diseño de tipologías arquitectónicas arcaicas, como las termas y los baños públicos de la Roma antigua. Muchos usos de los estudiados ya no tenían cabida en el mundo contemporáneo por haber sido característicos tan solo de la antigüedad clásica. Por éstas entre otras razones, el proceso de diseño se convirtió en muchos casos en un ejercicio alejado de la realidad donde primaba más la teoría que la práctica. Cuando se deseaba ser “moderno,” se les pedía a los estudiantes trabajar monumentales proyectos, tales como un palacio para un rey depuesto. No sin cierta justificación, se ha descrito el proceso académico de este centro como uno principalmente interesado en la “vestimenta” estilística exterior del edificio.

La *École Polytechnique*, por su parte, enfatizó un currículo arquitectónico que priorizó el uso de los nuevos materiales y las nuevas técnicas de construcción. También se interesó en la transformación de las viejas tipologías (como, por ejemplo, los puentes) enfatizando nuevas soluciones a los viejos usos. De esta manera, se forjaron nuevos tipos de edificaciones que respondían a las necesidades de la época (la estación de tren, el hotel, la biblioteca, el museo, la penitenciaria, el hospital, entre otros). Las nuevas ideas, aunadas a la continua demanda de artefactos arquitectónicos que pudieran cobijar las necesidades contemporáneas, encendieron pasiones en ciertos corazones en torno al objetivo último de la profesión y su producto. La nueva manera de educar (utilizada en la *École Polytechnique*) exigía a la arquitectura ser “racional” y “utilitaria,” valores que debían ser expresados en cada edificio, sacando el máximo provecho a los nuevos materiales de construcción. Ciertos sectores

entendieron que no había tiempo que perder venerando el pasado cuando el presente y el futuro estaban por hacerse.

Puerto Rico, aunque al tanto de las ideas de vanguardia en cuanto a ciertas tecnologías debido a su compromiso agrícola para con el cultivo de la azúcar y sus relaciones comerciales internacionales (con Europa y los Estados Unidos), era una colonia de España durante el periodo cuando se forjó la Revolución Industrial en el continente europeo. Por aquella época, el gobierno peninsular se caracterizó por haberse “bajado del tren de la historia” – en palabras de una comentarista española que analizó hace un tiempo atrás la situación – así como del “tren” de la industrialización. Es posible, incluso, llegar a pensar que España nunca se “bajó” de este imaginario caballo de hierro debido a que nunca estuvo “montada” propiamente en la modernidad.

Este atraso se hizo sentir en la arquitectura de manera importante. Mientras en el resto del mundo el arte de la construcción era reinventado, durante el siglo XIX el gobierno español en Puerto Rico todavía construía de manera varias veces centenaria. Era tan escaso el ingenio industrial peninsular que las linternas del sistema de faros de la isla, al igual que las escaleras de metal que muchas de estas estructuras poseyeron, tuvieron que ser encargadas a Francia debido a que no se contaba con la tecnología necesaria para fabricar las mismas.<sup>1</sup> Todos los componentes de metal y cristal del sistema de luces, así como otras necesidades básicas, incluyendo los retretes, la estufa de cocinar y los botiquines médicos,<sup>2</sup> fueron importados

1 Arleen Pabón Charneco “*The Guánica Lighthouse An Interpretative Analysis*” (San Juan de Puerto Rico, MS, 1998), pág. 59.

2 La “cocina de horno de leña... con sus chimeneas correspondientes” para el faro de Guánica fue encargada “según modelo no 130 del Catálogo del 1883 de la casa DL Mott establecida en Nueva York.” La misma compañía proveyó el “inodoro esmaltado con receptáculo, asiento automático, caja de agua, sifón, etc, según modelo no 6\_ y 418 del catálogo citado.” Archivo General de Puerto Rico, Fondo: Obras Públicas, Serie: Puertos y Muelles, Expediente 8, Caja 162, Legajo 231, Año 1893, “Liquidación de las obras de construcción de un faro de 6to orden en la Punta de la Meseta de Guánica. Ingeniero 1ro Don José María Sanz. Año 1893.”

Para comprar tan solo dos botiquines médicos para los faros de las islas de Culebrita y Caja de Muertos a ser utilizados “en caso de enfermedad repentina,” se generó un expediente de varias decenas de comunicaciones. G Albert, representante de la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos, tuvo que pedir los botiquines mediante un permiso especial del Gobernador General. Éste, a su vez, solicitó los permisos ne-



FARO DE LA ISLA DE MONA. (OECHPR)

de Francia, el Reino Unido o de los Estados Unidos por no encontrarse España en condiciones de manufacturar y suministrar los mismos. Llegados a esta coyuntura, quizá “España” no es el térmi-

---

cesarios a España, a los efectos de que se decretase una orden real para la compra de los mismos en el extranjero. El botiquín para el uso del faro de la isla de Caja de Muertos llegó seis años más tarde, faltando tres frascos y con cinco pomos rotos. Archivo Histórico Nacional de Madrid, Fondo: Obras Públicas, Serie: Puertos y Muelles, Legajo 236, Caja 166, #7, “Adquisición de botiquines...,” citado en Arleen Pabón Charneco, “Iluminando el pasado” (Tallahassee, Florida: MS, 2005), pág 7 y Luis Gutiérrez Negrón y Arleen Pabón Charneco, “El sistema de faros de Puerto Rico” (San Juan de Puerto Rico: MS, 1996), pág 53.

no correcto a utilizar y sí el de “gobierno de Madrid.” Es conocido por todos como Cataluña, a partir de las primeras décadas del siglo XIX, avanzó a pasos agigantados e individualizados hacia el objetivo de crear una arquitectura que correspondía a la modernidad que exigían los tiempos. Lo mismo se puede decir del proceso de industrialización catalán.

Contrasta poderosamente la estructura de metal diseñada por y comprada a la firma de Gustave Eiffel<sup>3</sup> para el faro de la Isla de Mona con la del resto de las luces construidas. A pesar de que para el siglo XIX esta tipología arquitectónica ya era una muy antigua, nuestro sistema fue considerado por el gobierno de Madrid parte de la modernización tecnológica que debía transformar a Puerto Rico en un activo y así facilitar el progreso de la península. Utilizando la tecnología más avanzada (lámparas de cristales Fresnel manufacturadas en Francia), los faros “encenderían” la isla, islas e islotes adyacentes, abonando al crecimiento del comercio internacional marítimo. Mientras el metal jugó un rol protagónico en la edificación parisina de la Isla de Mona, el resto de los faros boricuas fueron construidos de la manera más tradicional posible, con paredes de mampostería encaladas de manera milenaria, vigas de madera empotradas a los muros de carga y los muy tradicionales techos de azoteas de solería.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> El ingeniero francés Gustave Eiffel se graduó de la *École Centrale des Arts et Manufactures* en 1855 y fue el diseñador y constructor de las afamadas Torre Eiffel en París y de la Estatua de la Libertad en Nueva York. Los trabajos de metal creados por su firma se encuentran en muchos países del globo dado el éxito de su compañía. El arquitecto a cargo del proyecto de la isla de Mona fue R. Ravena y los años de la construcción y ensamblaje fueron de 1885 a 1900. Luis Gutiérrez Negrón y Arleen Pabón Charneco, “El sistema de faros de Puerto Rico,” pág 68.

<sup>4</sup> Las azoteas de solerías son compuestas de vigas de madera empotradas en las paredes y alfarjías que corren en dirección opuesta. Este entramado sostiene varias capas de ladrillos, que se colocan en direcciones diferentes y que forman la característica azotea plana. Sobre ésta se vaciaba algún tipo de enlucido resistente al agua que protegía el interior. Se utilizaban cuatro tipos de terminación que dependían del lugar que se debía proteger: “mortero hidráulico, mortero común, mortero de cemento, y blanqueado de cal.” Archivo Histórico Nacional de Madrid, Fondo: Ultramar. Serie: Fomento de Puerto Rico, Legajo 410, Número 10, “Faro de tercer orden de la Ysla de Caja de Muertos,” citado en: Arleen Pabón Charneco, “*The Guánica Lighthouse An Interpretive Analysis*,” pág 42. Mortero es definido como un conglomerado de materiales, que incluye arena y agua. Buenaventura Bassegoda i Musté, *Nuevo Glosario Diccionario Políglota de la Arquitectura*, voz: “mortero.”







Otro ejemplo que permite situarnos, desde el punto de vista tecnológico, en el lugar donde se encontraba gran parte del pensamiento arquitectónico peninsular, se percibe en el Cuartel de Ballajá en el Viejo San Juan, terminado a comienzos de la sexta década del siglo XIX. Los muros de carga de mampostería de esta edificación sostienen un muy tradicional sistema de vigas y alfarjías de madera,<sup>5</sup> como se venía utilizando por siglos, posiblemente milenios. Los elementos que pueden ser considerados más distintivos en dicha estructura, las bóvedas de arista o crucería, se venían utilizando como solución estructural desde los tiempos de la antigua Roma. Mientras se construía de esta manera en San Juan, en Chicago se forjaba una nueva tipología arquitectónica (el rascacielos) y también un nuevo tipo de estructura (la construcción de rascacielos). La isla tendría que esperar varias décadas, ya que los primeros edificios construidos mediante el sistema estructural de rascacielos no se erigieron en nuestro suelo hasta entrado el siglo XX. El edificio de la antigua Tienda de González Padín, localizado frente a la Plaza de Armas en el Viejo San Juan, fue uno de éstos.

Estudiando edificios como el Cuartel de Ballajá nada parece indicar que la arquitectura contemporánea al mismo se había transformado completamente. Se podría llegar a pensar mientras se aprecian sus anchos muros y tradicional sistema de viguería de madera que la construcción en hierro todavía no había transformado el panorama arquitectónico. Los ingenieros españoles mantuvieron para las edificaciones públicas la tradición formal arquitectónica anquilosada, tanto en lo pertinente a las morfologías (particularmente, en los arreglos espaciales internos) como en las soluciones estructurales.

A pesar de esta situación, existen ejemplos que evidencian los nuevos tiempos y las nuevas ideas. Para poder entender a cabalidad como los noveles materiales impactaron a la isla, es necesario analizar las estructuras consideradas de menor importancia para el estado, las que albergaban usos que algunos inclusive pudieran haber considerado pedestres. Entre éstas se encuentran: los puentes<sup>6</sup> (ejemplo sería el antiguo Puente de Bayamón localizado cerca

<sup>5</sup> Parte de este tejado fue removido por las autoridades norteamericanas a principios del siglo XX. El resto del sistema de techos fue desmantelado durante los trabajos llevados a cabo durante la década de los años noventa del pasado siglo.

<sup>6</sup> El *drama of metal bridges* comenzó con el puente construido sobre el río Severn, en las



EDIFICIO DE ABARCA, MIRAMAR. (OECHPR)

del área conocida como El Cantón que fue importado de Francia), las líneas de ferrocarril y del tranvía, los centros de producción de metal (como el que se albergó en el edificio conocido como la Fundición Abarca en Miramar), la arquitectura fabril, incluyendo los “ranchones” industriales que caracterizaron muchas de nuestras haciendas, así como estaciones de trenes localizadas en algunos pueblos.

El edificio de la Fundición Abarca, fechado por algunos hacia el 1850, evidencia los nuevos vientos constructivos que ya se habían desatado en el resto del mundo. Diseñado en metal con una organización interna tripartita de naves basilicales, su localización fuera de la ciudad fue ejemplo de las nuevas tipologías (en este caso la fábrica) que se generaron gracias a los nuevos materiales.

Otro ejemplo interesante es el edificio que albergó la ferretería *Los Muchachos* en la hoy zona histórica del Viejo San Juan. El efecto

cercanías de Coalbrookdale en el Reino Unido, diseñado por Abraham Derby III y T F Pritchard en el año 1779. Spiro Kostof, *A History of Architecture Settings and Rituals* (New York: Oxford University Press, 1985), pág 599, citado en Arleen Pabón Charneco, “The Bridges of Naguabo: Linking the Past to the Present, Bridges Number 122 and 455, Interpretative Analysis, Determination of Eligibility Recommendations on their Preservation” (Tallahassee, Florida: MS, 2000), pág 26.



TIENDA LOS MUCHACHOS, VIEJO SAN JUAN. (APC)

de amplitud en términos de la fachada se consiguió mediante el amplio paño de la entrada y su vistosa luz (lograda gracias a los elementos de metal) y el toldo de tipo marquesina (en inglés, *marquee*) del mismo material. Todos estos elementos contrastan dramáticamente con los intersticios tradicionales sanjuaneros, resultado del sistema de poste y dintel en mampostería y vigas de madera que obligadamente fue utilizado en la mayor parte de las edificaciones tradicionales de San Juan. Los elementos de metal presentes en esta fachada y en sus componentes estructurales internos, la amplia nave, la escalera de metal y el moderno (para la época) sistema de comunicación interna proveen evidencia del impacto que los nuevos materiales y las nuevas tecnologías tuvieron en el desarrollo de la isla, particularmente después del 1898.

Algunos de los primeros puentes prefabricados de metal se erigieron como parte del esfuerzo del gobierno de construir la Carretera Central, la primera vía que unió a San Juan con Ponce. El puente número 72, también conocido como el Puente del Obispo Zengotita, se construyó durante la década de los años setenta del siglo XIX utilizando una armadura de metal. Unos años antes, Ponce ya contaba con una estructura similar que conectó la ciudad con el sector conocido como Ponce Playa.<sup>7</sup> La estructura de hierro forjado fue – como venía siendo característico – manufacturada en Francia. Estos y otros ejemplos evidencian que aunque en ocasiones España utilizaba las nuevas tecnologías y los novedales materiales, las estructuras de mayor tamaño eran fabricadas en Francia, Bélgica o el Reino Unido ya que la península no contaba con los centros de manufactura necesarios para crear tales artefactos. Debido a su costo y complejidad (había que encargarlos a otros países), el número de estas estructuras fue uno limitado utilizándose principalmente en los caminos reales.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Luis Pumarada O'Neill y María de los Ángeles Castro Arroyo, *La Carretera Central: Un viaje escénico a la historia de Puerto Rico* (San Juan de Puerto Rico: Oficina Estatal de Conservación Histórica, 1997), pág. 4.

<sup>8</sup> Las características de una geografía montañosa regada por múltiples ríos creaba todo tipo de problemas a los habitantes de la isla. Tan tarde como las primeras décadas del siglo XX, la familia dueña de la hacienda *La Esmeralda* en Santa Isabel debía cruzar el río Coamo cinco veces para allegarse al pueblo de Coamo a tan solo dos millas de distancia. Arleen Pabón, "En el tiempo de las naninas todo era verdor: Análisis interpretativo y recomendaciones en torno a la rehabilitación de las ruinas del beneficiado



Si bien no es correcto utilizar el término “estilo industrial” para este tipo de arquitectura, sí puede comentarse sobre unas características generales que usualmente inciden en el material principal (metal) utilizado y en la prefabricación de los elementos estructurales. Se debe recordar que el impacto del metal en la arquitectura de la isla fue aunque solapado de dramáticas consecuencias. Una vez conocidas las ventajas de las planchas de cinc acanalado, por ejemplo, las mismas rápidamente sustituyeron las centenarias techumbres de tejamaní. El uso de planchas de latón decorativo también fue ampliamente aceptado utilizándose tanto en los exteriores como en los interiores de decenas de residencias. Lo mismo sucedió con el tradicional balcón. Ejemplos encantadores del uso del metal son los “pie de amigos” que sostienen muchos balcones, como los de algunas residencias yaucanas. El metal también proveyó un extenso catálogo de balastradas de todo tipo que fueron utilizadas con éxito para proveerle un aire de distinción, elegancia y delicadeza a las portadas de muchas residencias. Ponce tiene ejemplos de impresionante refinamiento que evidencian como el nuevo material impactó la estética de nuestros edificios, aun los más tradicionales.

La semántica industrial de nuestros artefactos arquitectónicos importados se caracterizó, a la hora de utilizar el nuevo material, por no descartar la inclusión de decoración de extracción historicista. El Puente de Bayamón, antes mencionado, utilizó elementos decorativos en su baranda que proveen un aire de elegancia y delicadeza a la estructura de metal.<sup>9</sup> Durante el siglo XX, se descartó este tipo de decoración y las armaduras de metal se convirtieron en el principal elemento estructural y decorativo. Sus imponentes alturas (si comparadas con las más antiguas) y las importantes luces que salvaban les otorgaron el carácter de iconos arquitectónicos convirtiéndose, con el paso del tiempo, en símbolos del poblado que servían como fue el caso de los Puentes de Trujillo Alto y Manatí.

de algodón de la Hacienda La Esmeralda Santa Isabel, Puerto Rico” (Tallahassee, Florida: MS, 2000), pág 27.

<sup>9</sup> No existe evidencia sobre la procedencia de la baranda que termina el puente. De ser parte de la estructura original, se explicaría el énfasis en elementos decorativos por ser algo característico de la arquitectura – tradicional o innovadora – francesa. Los elementos de la base poseen, a pesar de su diminuta escala, un trasunto estilístico con los presentes en el *Pont des Arts*, localizado en la Ciudad Luz sobre el río Sena.



RESIDENCIA, YAUCO. (APC)



RESIDENCIA, PONCE. (APC)

Mención aparte merecen las estructuras relacionadas con el sistema de trenes de la isla. La conexión industrial España-Francia quedó una vez más evidenciada dado el caso que el sistema fue diseñado y organizado por franceses. Por tal razón, las vías eran del tamaño utilizado en este país. Recuerdo la Estación de Hato Rey y las grandes estructuras de metal que albergaban el área de servicio del sistema. Mientras la Estación Término en San Juan recurrió al barroco del segundo imperio como fuente de inspiración estilística escudándose tras una portada que pretendía proveer un aire de refinamiento y elegancia a esta nueva (para Puerto Rico) tipología arquitectónica, las partes y las edificaciones utilitarias del sistema en metal fueron organizadas con honestidad constructiva y sin ningún tipo de aspavientos arquitectónicos.<sup>10</sup> No hubo en la isla una intención de sistematizar estilísticamente todas las estaciones como se hizo en el estado de la Florida. De haber existido esta idea, la misma nunca logró corporalidad. La Revolución Industrial convirtió al tren, conocido en la época como “el caballo de hierro,” en paradigma de modernidad. Para Puerto Rico representó un “montarse” (valga la redundancia) al tren de la historia.

#### LA GUIRNALDA DE LUCES

A pesar de ser el faro una antiquísima tipología arquitectónica, nuestro sistema de luces marítimas no comenzó a planificarse hasta entrado el siglo XIX. Como las carreteras isleñas y la instalación del telégrafo, estas mejoras a la infraestructura fueron parte de una apuesta hecha por Madrid. La misma tenía como objetivo final facilitar la modernización de Puerto Rico. Durante la época, el comercio marítimo era la savia que alimentaba al mundo, incluyendo a España. Los lazos que, gracias a este tipo de alumbrado, se podían forjar tenían el potencial de conectar a la colonia y al poder colonial con el resto del mundo. De esta manera, se compartía el modernismo de la vida internacional y también se potenciaban los diversos centros políticos mediante el intercambio de ideas.

<sup>10</sup> No era la isla el único ejemplo de esta situación. La Estación de Trenes de San Páncras en Londres, antes mencionada, con su prodigiosa luz entre soportes estructurales, lograda gracias al metal y diseñada por Ordish y Barlow, quedó escondida tras la gran mole creada por el edificio del hotel y las oficinas administrativas, diseñado en el estilo gótico victoriano por el arquitecto GG Scott.



LINTERNA DEL FARO DE MAUNABO. (APC)



Gracias a las colonias de ultramar – Cuba, Puerto Rico y las Islas Filipinas – que formaban parte de su muy raído aunque mítico imperio donde todavía el sol nunca se ponía, España contaba con una cierta ventaja sobre muchos otros países. Mientras algunos poderes coloniales, como los Estados Unidos de Norteamérica, tuvieron que comenzar el sueño de un imperio comercial internacional estableciendo (en ocasiones, a la fuerza) lazos políticos en las áreas deseadas, España tenía presencia y zonas de influencia tanto en el océano Pacífico como en el Atlántico. Era un imperio raquítico, pero no dejaba de ser un imperio que todavía tenía poder en varias y alejadas (de la península) partes del globo. Sus colonias de ultramar proveían productos únicos como el café y el azúcar y también ejercían como mercados cautivos.

Para poder organizar el comercio decimonónico de sus colonias Madrid decidió utilizar la más avanzada tecnología de la farología para “encenderlas.” Se generó un plan para construir una guirnalda de luces, un sistema de faros que uniría a las Islas Filipinas y el océano Pacífico con España vía Cuba y Puerto Rico en el Atlántico.<sup>11</sup> Una vez se iluminaran los faros boricuas, nuestros puertos formarían parte de los mapas navales mercantiles de la época. Esto permitiría a las colonias de ultramar organizar sus propias economías con cierta independencia, mientras contribuían a llenar las arcas de la Madre Patria.

Este no fue el único plan de reformas a la infraestructura isleña que trató de llevar a cabo el gobierno de la península en nuestro suelo durante el siglo XIX. Como se ha mencionado, para esta época también se organizó un nuevo sistema de carreteras<sup>12</sup> y de telégrafo.

---

11 Para la época cuando se planificó el sistema ya se hablaba de crear un canal en América Central que conectaría ambos océanos. España contaba con que la ruta se haría realidad durante el siglo XIX, por eso su interés de “encender” sus colonias. Arleen Pabón Charneco, “*The Guánica Lighthouse: An Interpretative Analysis*,” pág 23.

12 Irónicamente fue precisamente una de estas carreteras, la llamada Carretera Militar o Central, terminada para fines de la década de los años noventa del siglo XIX, la que decidió el lugar y el método de la invasión norteamericana en el 1898. El general Nelson A Miles poseía inteligencia de la costosa empresa que gestó una vía de macadán, considerada por muchos como una obra de ingeniería avanzada. El general la describió de la siguiente manera: [A] *macadamized road which cost the Spanish government millions of dollars...* Carta de Miles al Secretario de la Guerra de los Estados Unidos de Norteamérica, 30 de julio de 1898, National Archives, Washington DC, *Letters and Telegrams*

Asimismo, se generaron planes para la rehabilitación de los puertos y para la creación de un sistema de canales de comunicación interna. De todas estas mejoras, la más costosa y de mayor complejidad fue la de construir los faros en una isla donde tan solo existía una luz.

Las ventajas que al comercio reporta el alumbrado de las islas son incuestionables a pesar de los gastos que ocasionan su establecimiento y entretenimiento; es un servicio que por índole especial y con arreglo a las bases de la nueva legislación [*sic*] de obras públicas de Estado debe quedar a cargo del Gobierno. En las costas de Puerto Rico no hay más faro que el del Castillo del Morro...<sup>13</sup>

Puerto Rico, mediante el proyecto del sistema de faros, se convirtió en un eslabón de la cadena que España trató de forjar salvando dos océanos. Aunque el primer proyecto se formó durante la tercera década del siglo XIX, la única luz colocada hasta el año 1869 fue la del Castillo de San Felipe del Morro que iluminaba la entrada a nuestro puerto más importante. No fue hasta esta última fecha cuando el proyecto fue finalmente aprobado. Sobre la falta de premura en el proceso de la toma de decisiones por aquellos tiempos habla el número de unidades administrativas que eran parte del mismo.<sup>14</sup>

Originalmente, el proyecto proponía la construcción de faros en

---

*sent from Florida and Puerto Rico May 31-September 7*, Caja 41, RG Número 108, *Record of the Headquarters of the Army*. Citado en: Arleen Pabón Charneco y Eduardo Regis, *Guánica: El origen de su memoria*, pág 64. Por otra parte, gracias al servicio de telégrafo, el torrero del Faro de Guánica, don Robustiano Rivera, pudo comunicar al gobierno en San Juan la noticia que varios barcos norteamericanos se encontraban frente al faro la mañana del 25 de julio de 1898.

13 Archivo Histórico Nacional de Madrid. Fondo: Ultramar, Serie: Fomento de Puerto Rico, “Se aprueba el plan general de alumbrado marítimo...” Citado en Arleen Pabón Charneco, “*The Guánica Lighthouse: An Interpretative Analysis*,” pág 24.

14 Esta situación puede explicarse de la siguiente manera: [T]he convoluted bureaucracy made even the simplest of tasks or requests a major undertaking. It is known that the following administrative units took an active part in all the decision-making processes: Ministerio de Ultramar; Comisión de Faros; Comisión del Extranjero de Obras Públicas de España; Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos; Cuerpo Nacional de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos; Secretaría del Gobierno General de Puerto Rico; Cuerpo de Ingenieros de Puerto Rico; Negociado de Obras Públicas, Construcciones Civiles, Montes y Minas; Comandancia General de la Provincia de Puerto Rico. On top of this imposing administrative pyramid was Queen Isabel II and King Amadeo I. Arleen Pabón Charneco, “*The Guánica Lighthouse: An Interpretative Analysis*,” págs 25-26.



las siguientes localidades: Punta Las Cabezas de San Juan en Fajardo, Punta Los Morrillos en Arecibo, Punta Borinquen en Aguadilla, Punta Bermeja en Cabo Rojo, Cabo Malapascua en Humacao, Punta Arenas en Vieques, Punta Higüero en Mayagüez, así como las islas de Culebra, Caja de Muertos, Desecheo, Mona y de Cabras.<sup>15</sup> Todo parece apuntar que el diseñador del proyecto fue el jefe de ingenieros don Miguel Martínez Campos, quien completó el mismo el 26 de junio de 1869. La construcción de la primera luz aparenta haberse iniciado cuatro años más tarde de esta fecha.<sup>16</sup>

El sistema de faros planificado por España, aún sin tomar en consideración su meta última de servir de enlace entre dos hemisferios, fue una obra de gran significación para la isla, nuestras islas e islotes, así como para todo el Mar Caribe.<sup>17</sup> Encender a Puerto Rico y a Cuba

**15** Los faros propuestos para el Cabo Malapascua e islas de Culebra y de Cabras nunca se construyeron. (Existen fotografías erróneamente identificadas como pertenecientes a este último.) El faro de Cabo Rojo acabó por ser localizado en Punta Los Morrillos, mientras que los de Vieques se erigieron en Puerto Ferro y Punta Mulas. A esta lista, también se añadieron los faros de: Punta Tuna en Maunabo, y los de Guánica, Islote Cardona en Ponce, Punta Figuras en Arroyo, así como el de la isla de Culebrita.

**16** Las razones para tal tardanza fueron muchas y variadas. La mayor parte de las localizaciones en la isla principal se encontraban alejadas de centros urbanos. La construcción de los faros destinados a los islotes y a las otras islas, como es de esperarse, fue aún más compleja debido a su aislamiento. *Construction of the structures did not start until a few years later and, in some cases, decades went by before the lights went on. The reasons for the delay were many. First, the Spanish government was honestly mesmerized by the cost and the complexity of such a project. We should remember that Puerto Rico was not the only island to be illuminated, for Cuba and the Philippines required the same treatment. Most importantly, the convoluted bureaucracy made even the simplest of tasks or requests a major undertaking.* Arleen Pabón Charneco, “The Guánica Lighthouse: An Interpretative Analysis,” págs 25–26.

**17** A mi mejor entender, la relación de los faros, sus fechas de construcción, ordenes y diseñadores de las estructuras es la siguiente:

Faro	Construcción	Orden	Constructor/Diseñador
San Felipe del Morro	1840's	3	?
Cabezas de San Juan, Fajardo	1880's	3	E Gadea
Los Morrillos, Cabo Rojo	1880's	3	M Maese; E Gadea
Isla de Culebrita	1880's	4	M Maese
Isla de Caja de Muertos	1880's	3	M Maese
Punta Borinquen, Fajardo	1880's	4	J Gisbert; E Gadea
Islote Cardona, Ponce	1880's	6	E Gadea; M Maese; J Gisbert
Isla Mona	1890's	2	R Ravena
Punta Figueras, Arroyo	1890's	5	?
Punta Higüero, Mayagüez	1890's	6	?
Puerto de Guánica	1890's	6	F de Albacete (?)
Punta Tuna, Maunabo	1890's	3	E Bartrina; J Gisbert
Punta Mulas, Vieques	1890's	6	F de Albacete
Puerto Ferro, Vieques	1890's	5	F de Albacete
Los Morrillos, Arecibo	1890's	3	G Gadea; J Sainz; M Maese



CASA DE CAMINEROS, DORADO-VEGA ALTA. (APC)

fue un paso gigante en el camino hacia la modernidad, evidencia corpórea del avance que la tecnología y la industria de la época estaban forjando. Irónicamente, el gobierno que más se benefició del mismo no fue el que organizó y financió el proyecto (España) y sí el que les suplantó en su rol colonial (los Estados Unidos).<sup>18</sup>

En términos de su diseño, el sistema de luces isleño ofrece un catálogo importante de diversos y variados estilos siendo los más populares, los modos clasicistas. Mientras el diseño Faro de Fajardo

**18** Durante el gobierno de España, los faros estaban manejados por el Servicio de Faros de Puerto Rico y la Secretaría de Fomento. El cambio de soberanía, como es de esperarse, trajo importantes transformaciones al sistema. *Spain was never to reap full benefits from the system for she was to lose her ultramar colonies to the United States in 1898. As a result, the almost brand-new system came to be the property of the conquering nation. In fact, many of the structures became special symbols, as they were either the very first places where the new flag flew or the last ones where the Spanish flag flew over our land. In July 1898, all lighthouses came under the control of Major General Henry F McIntire, after W.R. Ghérardi, a member of the United States Marine Corps, generated an inventory of the system. The islanders were formally informed of the change in command by means of a notice placed in the official government publication, La Gaceta de Puerto Rico, stating: “La Secretaría de Fomento queda relevada del cargo de inspeccionar, vigilar y mantener el sistema de faros... se traspasan a la Dirección del Oficial de Marina.”* Archivo General de Puerto Rico, Fondo: Obras Públicas, Serie: Puertos y Muelles, Legajo 236, Caja 166, Número 29, “Relativo a la entrega del servicio de faros.” Arleen Pabón Charneco, “The Guánica Lighthouse: An Interpretative Analysis,” págs 27–28.

evidenció un favoritismo hacia el vocabulario neorromano (al menos en una de sus fachadas), la estructura original construida en el Castillo de San Felipe del Morro, inclinó su balanza estilística hacia un vocabulario de extracción medievalista que puede ser identificado como castillista.<sup>19</sup> Este interés en el pintoresquismo arquitectónico también se evidenció en el Faro de la Isla de Culebrita, donde la rusticación de la piedra es el elemento protagónico de la composición.<sup>20</sup>

La filosofía del pintoresquismo arquitectónico, que se desarrolló en Europa tan temprano como el siglo XVIII, es considerada por los historiadores de la arquitectura un punto de vista y no un estilo en propiedad. El concepto sirvió de “punto de partida para el desarrollo de la imaginación, o, la configuración de un ‘ambiente’ a partir del cual hacer posible aquella evasión.”<sup>21</sup> Para la época, la tipología arquitectónica de un faro conllevaba de por sí un cierto aire exótico y romántico. Un vocabulario pintoresquista arquitectónico sin duda contribuía a aumentar esta percepción.

El deseo de evasión hacia un ambiente más “primitivo” y pastoral explicaría el uso del pintoresquismo en el Faro de Culebrita siendo, como era, uno de los parajes más alejados de la civilización. Un poco más difícil de explicar es el uso de esta expresión estilística en el Faro del Morro.<sup>22</sup> Sin embargo, su castillismo estilístico y el sentido de rusticidad reflejan simbólicamente el histórico contexto donde se encontraba, coronando el tope de la fortificación de mayor solera, con la posible excepción del Morro de La Habana, de las colonias que aún eran españolas.

---

19 En un archivo cibernético de faros históricos, existe una imagen de un supuesto faro en la isla de Cabras, ejemplo del castillismo estilístico presente también en el primer faro del Morro. Sin embargo, mis investigaciones sobre el sistema de faros, que ya van a cumplir casi las dos décadas y media, no arrojan información alguna sobre esta estructura. (<http://www.uscg.mil/hq/g-cp/history/weblighthouses/lhpr.html>)

20 El Faro de Culebrita posee la planta más grande (en cuanto a área) del sistema. Diseñada en forma de “E,” abandonó las otras morfologías más comunes, bien fueran las rectangulares o en forma de “U.”

21 Javier Hernando, *Arquitectura en España (1770-1900)*, pág. 234.

22 La inclusión de almenas adicionales y garitas, así como el tratamiento de seudorusticación se llevó a cabo tras la Guerra Hispano-Norteamericana.

Los faros de Rincón y Guánica fueron ejemplos del neomodéjar y ambos se caracterizaron por la exquisita belleza de su trabajo en ladrillo. (Por desgracia, el primero desapareció mientras que el segundo se encuentra en un estado de degradación total no poseyendo ya integridad histórica.) Las fotografías antiguas muestran el trabajo de sus cornisas como uno de encaje de ladrillo visto que contrastaba con la recia elegancia de la cúbica caja que las sostenía. A pesar del uso de elementos neomodéjares y pintorescos, en el diseño del sistema no se abandonó la predilección hacia el vocabulario clasicista, como evidencian el uso del frontón en el Faro de la isla de Caja de Muertos y la inclusión de los detalles de la misma fuente que se aprecian en el faro de Punta Tuna de Maunabo.

Resulta difícil pensar que un solo diseñador fue el autor de todos los diseños y sus variados detalles estilísticos. Es posible que los nombres históricamente asociados a los diferentes proyectos de construcción sean también los de sus diseñadores. Curiosamente, no existe correlación entre los diferentes personajes que se conoce intervinieron y un estilo arquitectónico particular. En otras palabras, una misma persona no siempre trabajó un mismo estilo arquitectónico.

No deja de sorprender la amplia gama de expresiones estilísticas que poseían los ingenieros del estado particularmente cuando trabajaban a miles de millas de distancia del posible círculo de influencia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es posible pensar que los ingenieros, al igual que todos los que no eran arquitectos que debían someter los planos de sus proyectos ante este organismo, como sería el caso de don Rafael Clavijo,<sup>23</sup> trataban de conformar las directrices filosóficas de la Real Academia y su favoritismo por la semántica estilística clasicista. Los variados estilos presentes en nuestros faros (al igual que el Parque de Bombas y el Quiosco Árabe, ambos en Ponce) demuestran que en la lejanía y sin el constante y desaprobador ojo académico de la Real Academia observando “por encima del hombro” creativo los reales ingenieros jugaban a ser arquitectos generando una arquitectura mucho más atrevida, estilísticamente hablando, que la de los propios arquitectos.

---

23 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura: 29-5/2. Ultramar. “La Dirección General de Instrucción pública remite a informe el proyecto de Casa asilo de Párvulos para Puerto Rico, formado por Don Rafael Clavijo.” “Informe de la Sección de Arquitectura de la Academia,” 28 de mayo de 1862.

## LAS COLONIAS OBRERAS

No es posible comentar sobre el impacto estilístico generado por la industrialización sin mencionar el rol que jugaron las colonias obreras norteamericanas en la isla en la diseminación de variados conceptos arquitectónicos y urbanos. Con los estadounidenses tras la invasión del 1898 llegaron muchas más influencias de las generalmente reconocidas. Una de ésta fue una segunda y tercera oleada del *revival* gótico incluyendo la expresión de este vocabulario conocida como el *Carpenter's Gothic*. Quizá de mayor trascendencia social fue la importación de conceptos directamente relacionados con la producción industrial, como las colonias obreras.<sup>24</sup>

Con la emergencia de los Estados Unidos como poder político y comercial, el Caribe (Puerto Rico y Cuba) y América Central (en particular, Panamá) se convirtieron en terreno fértil para implantar un sistema de *apartheid* que hizo posible las grandes centrales agrícolas bien fuesen fruteras o azucareras. Con la desaparición de las plantaciones sureñas y la esclavitud en los Estados Unidos hubo que crear nuevas fuentes de trabajo con una mano de obra económica. Las centrales obreras llenaron este importante vacío. La más importante (en términos de tamaño e impacto social) fue la que se creó en Panamá para servir el Canal. Es posible considerar que la idea o el concepto de una República de Panamá existiese siglos antes de su actual fundación. Lo que sí no admite dudas es que los norteamericanos establecieron una colonia obrera de proporciones gigantescas para servir sus intereses en esta localización. Gracias a esta coyuntura nació a la realidad el país.

Aún en tiempos de España, la isla siempre dependió de organismos organizados de manera paralela a las “colonias obreras” para su

<sup>24</sup> Las primeras colonias de este tipo se desarrollaron en Europa durante el siglo XIX, aunque es posible considerar como precedente de la tipología arquitectónica las Salinas de Châux en Arc-et-Senans, Francia diseñadas por Claude-Nicholas Ledoux para el rey de Francia antes de la Revolución Francesa. Algunos de los ejemplos más conocidos construidos durante el siglo XIX fueron Saltaire (proyecto del magnate Sir Titus Salt) en el Reino Unido de 1853, las colonias Krupp en Alemania fechadas para la segunda mitad del mismo siglo y Pullman City en Illinois. Durante el siglo XX, además de los ejemplos norteamericanos edificados en Cuba, Puerto Rico y Panamá, se puede mencionar el proyecto de la *Cité Industrielle* del francés Toni Garnier. Otras tipologías arquitectónicas que pudieron servir de precedentes fueron el *phalanstère* (el más conocido de todos fue propuesto por Charles Fourier), el *familistère* de Guise (Jean-Baptiste-André Godin) y el arreglo conocido como *communaute*.



RESIDENCIA, HATO REY. (APC)

agricultura. Las primeras, cuando aún existía la esclavitud, fueron las que se formaban alrededor de los intereses de los hacendados. Llamándole, primero amo, luego patrón y más tarde jefe, miles de puertorriqueños arrimaron así su suerte a la de los económicamente poderosos. Con la llegada de los norteamericanos se formalizó a gran escala este patrón social varias veces centenario.

En términos estéticos, además de los estilos goticistas (como el neogótico y el *Carpenter's Gothic*), la semántica favorita para las iglesias cristianas no católicas, también se importó de los Estados Unidos el concepto del *bungalow*, tan favorecido en algunas partes de la nación, particularmente en los estados de California y Florida. Otros modos importados se aprecian en las elegantes “casas de los americanos” y la “casa del jefe” de dichos centros. Mediante sus elegantes balcones, elemento distintivo de casi todas las *big houses*<sup>25</sup> en las plantaciones sureñas contrastaban profundamente con las residencias de los obreros, como se evidencia en la Central Guánica, Central Aguirre en Guayama y Central Batey Columbia en Maunabo, todas construidas y puestas en operación durante los primeros años del siglo XX.

<sup>25</sup> La casa del amo en las plantaciones del sur de los EEUU era conocida con este nombre.



El estilo presente en estas construcciones se encuentra no tan solo en las estructuras en suelo boricua, sino en las cubanas y las panameñas que pertenecen a la misma tipología. El balcón que, hasta ese momento, había sido interpretado tradicionalmente como un pequeño espacio, casi un alfeizar, se transformó en un elemento simbólico de poder y de expresión estética de fundamental importancia.

En cuanto a su arreglo “urbano,” las dos centrales azucareras de mayor relevancia en la isla (la de Guánica y Guayama) hicieron uso de patrones de composición pintoresca. Mediante los arreglos asimétricos del paisaje se organizaron las áreas de residencias de los norteamericanos. Las destinadas a los trabajadores locales, por su parte, fueron ordenadas mediante retículas que en algunos casos, como sucede en la Central de Guánica, están localizadas alrededor de lo que los moradores denominaban el “batey,” lugar que recordaba (al menos en nombre) el uso que este espacio tuvo con anterioridad a la llegada de los europeos.

#### EL TRABAJO DEL CCC

Tras la descrita (por los vencedores, naturalmente) como la *splendid little war* del 1898 (conocida por el otro bando como la Guerra Hispano-Norteamericana) y luego de que Cuba consiguiera su independencia (a pesar de ser condicionada la misma por la Enmienda Platt), los Estados Unidos se encontraron “a cargo” de un grupo de lo que la gran mayoría del pueblo norteamericano consideraba exóticos caribeños. Tras cuatro siglos de gobierno colonial español que puede ser descrito, de manera magnánima, como paternalista en extremo, los puertorriqueños no imitaron a sus hermanos cubanos, exigiendo su independencia. Al no poder organizarse adecuadamente como entidad política y social perdieron la oportunidad de asumir control de su futuro. Este vacío de voluntad y de poder fue ocupado por el “Coloso del Norte” en cuestión de unos pocos años. Para pesar de muchos, la relación de dependencia con un poder central tan solo cambió de continente: de Europa (Madrid) a Norteamérica (Washington DC).

Las condiciones económicas de la isla, colonia cuatro veces centenaria, invitaban la ayuda del Coloso. En sus comienzos, la característica principal de esta interacción fue la multiplicidad de contradicciones que engendró. Durante las primeras dos décadas

del pasado siglo, la relación entre la isla y el gobierno federal puede benévolamente ser descrita como una totalmente *ad hoc*. Fue precisamente esta condición la que facilitó el establecimiento de la política del *New Deal* del presidente Franklin D Roosevelt conocida en castellano como El Nuevo Trato.<sup>26</sup> Las directrices del presidente fueron que la isla-colonia se beneficiara de los *happy times*<sup>27</sup> o tiempos felices que recién comenzaban para la nación tras los desastres infligidos por la Gran Depresión. La misma había sido presagiada por la aparatosa caída de la bolsa de valores en la década de los años veinte,<sup>28</sup> la recesión rampante que vivía el país y la hambruna que se hacía sentir en todas las clases sociales. Los tiempos felices debían regresar para los ciudadanos de los Estados Unidos y ser experimentados por vez primera por la mayoría de los puertorriqueños, quienes aún desconocían el poder transformador de las ayudas federales.

Una de las aportaciones más significativas a nuestra arquitectura provino directamente de la *Puerto Rico Reconstruction Administration* (la PRRA, como el organismo fue conocido localmente), una de muchas iniciativas federales de El Nuevo Trato. La PRRA se en-

---

<sup>26</sup> Las condiciones sociales y económicas anteriores al Nuevo Trato eran unas desastrosas, tanto en los Estados Unidos como en Puerto Rico. Según orquestada en la isla, la política del presidente Roosevelt puede ser descrita de la siguiente manera: *The philosophy embodied in the concept of a “new deal” (known in the Island as El Nuevo Trato) generated not only financial help but also new “contractual” issues between the federal government, mainlanders, and Puerto Ricans. According to President Roosevelt, the New Deal’s main objective was to bring back “happy times” throughout the nation. The island-colony was to participate in this joyous period. It was expected that most islanders would welcome such a chance after four centuries of blatant Spanish colonial rule. Many sincerely felt that “happy times” were coming for the very first time to the island. Federal financial help was to help in the “reconstruction” of Puerto Rico. Consequently, many new federal programs were implemented. Arleen Pabón Charneco, “Taking the fiesta to the forest: The Civilian Conservation Corps and Puerto Rico Interpretative Analysis of Guánica’s Camp Borinquen and Fort Capron” (San Juan de Puerto Rico: MS, 1999), págs 10-11.*

<sup>27</sup> La canción-tema de la campaña presidencial fue *Happy times are here again*. De ahí que, como la ideación de un Camelot presidencial durante la década de los sesenta del pasado siglo para describir el mandato del presidente John F Kennedy, las palabras *happy times* (“tiempos felices”) son asociadas con la presidencia de Franklin Delano Roosevelt.

<sup>28</sup> El llamado *Big Crash* de la bolsa de valores tuvo lugar el 21 de octubre de 1929. Se estima que, para 1933, el número de desempleados en los Estados Unidos había alcanzado la cifra de 13,689,000. Citado en E G Hill, *In the Shadow of the Mountain The Spirit of the CCC* (Pullman, Washington: Washington State University Press, 1990), pág xiii.

cargó de crear algunas de las joyas arquitectónicas, incluyendo los edificios que componen el cuadrángulo del recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, que ofrecen vistosidad a nuestra corona de arquitectura patrimonial. Toda suerte de programas, como el *Civilian Conservation Corps*,<sup>29</sup> fueron importados en un intento de mejorar la situación local. La arquitectura creada bajo este programa es un tanto desconocida por no ser del tipo monumental como la gestada por la PRRA. Sin embargo, la misma, que está principalmente asociada al ocio, propuso una nueva temática arquitectónica y también una manera innovadora de relacionarnos con la naturaleza. Para hacer realidad estas metas, se importaron nuevas tipologías y también un novedoso estilo arquitectónico.

Si bien fue en este momento cuando, por vez primera, el gobierno federal trató de resolver los problemas sociales y económicos de Puerto Rico de manera concertada y armónica, quizá existía una no tan sutil agenda que debe ser mencionada si deseamos genuinamente entender el impacto de la arquitectura gestada bajo estas ideas.

*At the same time, it was probably the first concerted effort to “melt” the islanders into the American “pot.” As they came into direct contact with American interests and ways of handling governmental affairs, many Puerto Ricans tried to digest all the new concepts presented by American culture; they bravely tried to “melt” into the amalgam brewing in the “pot.” The CCC is the best example of this. Locals tried to make it work. The fact that they succeeded completely (as the impressive CCC projects attest) did not change the fact that Puerto Ricans were regarded as different. The program – patronizingly at times – tried to make allowances [sic] for the different language and “customs.” Regarding this aspect, it is instructive to analyze the marriage, footwear and hammock “issues” and how they were handled by the local CCC program. The difference between the locals and the mainlanders’ points of view on these issues is evidenced in the pseudo-poem which appeared in the CCC national weekly called, appropriately, “Happy Times”:*

*Ship me down to Puerto Rico  
In the blue-green tropic sea  
Where to sign up as a civie  
You must marry your familiee!*

*Where enrollees go barefooted,  
And, fanned by breezes soft,  
They sleep not in the barracks,  
But in hammocks, swung aloft.<sup>30</sup>*

En la isla, el CCC fue un instrumento diseñado para promover cambios sociales. Aquí radica precisamente la importancia que tiene el estilo de su arquitectura. El mismo se debía a y reflejaba una política de transformar la manera de vida de los puertorriqueños.

Los artefactos creados por el CCC son ejemplos arquitectónicos y paisajísticos pintorescos por antonomasia. Como se analizó, este concepto se incorporó por vez primera a la arquitectura europea en las postrimerías del siglo XVIII. El pintoresco, la segunda “clasificación” de tres<sup>31</sup> que según los especialistas tiene lo hermoso, actúa como detonador de la imaginación mediante la creación de un ambiente con unas ciertas características particulares. Ambos, el ambiente y el disparo emotivo, tienen como meta final la evasión.

En los trabajos del CCC en la isla, incluyendo las cunetas de rai-gambre pintoresco que adornan el jardín principal del recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, la evasión no pretende ser total y sí un desplazamiento emotivo parcial hacia una

<sup>29</sup> El programa del *Civilian Conservation Corps* es conocido en la isla como “la CCC,” “las tres ces,” y también como “la se-se-se.”

<sup>30</sup> “CCC Is New Experiment in the Tropics,” *Happy Times*, 13 de abril de 1935, Volumen II, Número 48, págs 3 y 17, National Archives, Washington DC, CCC *Happy Times* Microfilm, Rollo 2. Citado en: Arleen Pabón Charneco, “Taking the fiesta to the forest: The Civilian Conservation Corps and Puerto Rico Interpretative Analysis of Guánica’s Camp Borinquen and Fort Capron,” págs 11-12.

<sup>31</sup> De acuerdo a los estudiosos, las tres clasificaciones (en orden ascendente) son: lo bello, pintoresco y sublime. La idea detrás del llamado paradigma de la estética de lo hermoso y sublime es que la arquitectura depende de un discurso estético que no está necesariamente relacionado al concepto tradicional, académico y racional, de lo que es belleza y sí a uno emotivo. Dos de los primeros tratados sobre el tema fueron el generado por Joseph Addison, *On the Pleasures of the Imagination*, publicado en el año 1712 y *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* de 1757 escrito por Edmund Burke.





PISCINA EN EL YUNQUE, LUQUILLO. (OECHPR/AGPR)

nueva naturaleza domesticada y organizada donde la intervención del ser humano siempre está presente en las piscinas, caminos y trillos, torres de observación y lugares de merienda al aire libre que componían los arreglos paisajistas de los bosques de El Yunque en la costa norte y Camp Borinquen en la sur. En El Yunque (el ejemplo que se ha conservado con mayor integridad), se nos presenta una naturaleza “civilizada” que a pesar de esta condición escenifica la eterna y compleja relación del opuesto cultural naturaleza-cultura. Estos arreglos de arquitectura paisajista resuenan con el mensaje, en ocasiones olvidado: [P]aradoxically as it may sound, “escape to nature” is a cultural undertaking, a covered-up attempt to “escape from nature.”<sup>32</sup> Mediante la domesticación y el “embellecimiento”<sup>33</sup> de los bosques boricuas, la generación de la década de los treinta, fuertemente vapuleada por los acontecimientos históricos que vivía, creó un mundo artificioamente armónico. El diseño paisajista del CCC

32 Yi-Fu Tuan, *Escapism* (Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1998). Citado en: Deborah Tall, *From Where We Stand Recovering a Sense of Place*, pág 19.

33 Traducción del término *embellishment* utilizado por Andrew Jackson Downing.

pretendía ser una manera de escapar de las fuerzas no controlables que azotaban cual vendaval a la sociedad de la época. Mediante el estilo de su arquitectura era posible recuperar el paraíso perdido, al menos durante el tiempo que duraba la visita a las áreas de El Yunque y Camp Borinquen.

Los trabajos del CCC exhiben una fuerte apreciación del jardín inglés,<sup>34</sup> el primer artefacto estético que utilizó el concepto del romanticismo pintoresco. Transformando la naturaleza, el ser humano (en Puerto Rico gracias al gobierno y CCC) evidenciaba su dominio sobre la misma, experimentando un control que se le escapaba en su propia existencia. *Nature was scarcely seen at all, for the lover of the picturesque was bent upon discovering not the world as it is, but the world as it might have been had the Creator been an Italian artist of*

34 Aunque existen ejemplos franceses, como el llamado Hameau de Versailles diseñado por Richard Mique y la reina María Antonieta, se le otorga al británico Lancelot (Capability) Brown el mérito de haber diseñado el primer jardín inglés durante el siglo XVIII. En contraposición total al jardín francés (del cual Versailles es el exponente más meritorio), el primero se inspira en la asimetría de composición presente en los jardines históricos japoneses y chinos.



*the 17<sup>th</sup> century*.<sup>35</sup> El jardín inglés trató de integrar a la vida diaria la libertad y honestidad ofrecida por la naturaleza.

Esta visión romántica de la naturaleza fue en ambos casos (tanto durante el siglo XVIII como durante el XX) el resultado directo de épocas llenas de disloques sociales de todo tipo. Durante el siglo XVIII, la Revolución Industrial tuvo efectos desastrosos tanto ambientales como urbanos que trajeron consigo males sociales tales como la sobrepoblación y el hacinamiento urbano. El jardín inglés proveyó un paliativo a estas condiciones así como un cierto sentido de control sobre lo externo. La rusticidad presente en los arreglos pintorescos del jardín inglés evocaban tiempos mejores, momentos de felicidad arcádicos con los cuales muchos deseaban identificar sus vidas.

Para los occidentales, el arquetipo de jardín es el Edén o paraíso. Los bosques como El Yunque y Camp Borinquen que el CCC trató de convertir en grandes jardines ingleses pretendieron ser paraísos en miniatura, lugares que aún disfrutaban de un estado pleno de gracia. El regreso a tiempos mejores que propicia este tipo de lugar tiene un impacto especial en el espectador que va más allá de lo estético. El trabajo del CCC potenció la complicidad entre la aparentemente naturaleza salvaje y el deseo de sentirse libre del visitante. Esta intersección lograba recordar a este último su estado original de *noble savage*. El disparo de la memoria que recuerda a este ser más natural (y, por tanto, mejor persona) que habita en todos es uno de los beneficios de la visita. Al experimentar estos lugares se trasciende el aquí y ahora para descubrir que bajo la pesada fachada “civilizada” que se carga a costas todavía existe la nobleza y sencillez (que no simpleza) de una mejor persona que se siente más cómoda y feliz en los espacios “naturales.”

Existe un efecto secundario generado por estas visitas dado el caso que la intervención humana en el reino natural es capaz de transformar la noción del espacio. *If we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place*.<sup>36</sup> El jardín inglés creó un nuevo

35 Samuel Monk, citado en: Deborah Tall, *From Where We Stand*, p 94.

36 Yi-Fu Tuan, citado en: Deborah Tall, *From Where We Stand*, pág 15.

tipo de lugar e hizo posible que el paisaje tejiera una nueva historia, transformándose en un escenario que cualifica como obra de arte creada por el tándem único de Dios y el ser humano. El único precio que se pagó para lograr esta nueva manera de acceder a las emociones fue el abandono de ciertos principios organizativos clasicistas a favor de los pintorescos. En esta nueva perspectiva sobre cómo organizar el espacio colaboró la influencia asiática, en particular de la China y el Japón y también los principios de *feng-shui*. Ejemplo de esta última influencia es el abandono de las líneas rectas. Tanto El Yunque como Camp Borinquen proponían una nueva (al menos, para la isla) interpretación de la naturaleza, como lugar de ocio y evasión a los problemas presentados por el mundanal ruido.

El CCC no tuvo necesidad de crear jardines ingleses en la isla ya que contaba con una materia prima de exquisita belleza: el jardín inglés creado por Dios que es el bosque puertorriqueño. La contemplación de estos lugares y la evocación facilitada por los mismos dependen en exclusiva en como el diseño paisajista se somete a los principios de lo pintoresco y lo sublime. El fin último de estas experiencias giró en torno a un discurso social y no estético ya que aunque la arquitectura del CCC fue apreciada como una contribución al bienestar público el objetivo primario de la misma era modificar comportamientos. *The conserving of man power and the making of intelligent, useful and dependable citizens is the major objective of this great conservation movement*.<sup>37</sup> En este sentido, la arquitectura del CCC continuó la tradición milenaria arquitectónica de colaborar en la modificación de comportamientos y el trascender espiritual de los seres humanos.

Para poder lograr estos fines, además de utilizar interpretaciones castillistas, el CCC desarrolló una semántica estilística particular. Las estructuras fueron diseñadas para armonizar con el ambiente rústico del lugar, razón por la cual el uso de materiales locales se convirtió en algo característico. El estilo utilizó efectos que incluían la mampostería rusticada y otros detalles que pretendían emular las condiciones naturales del área.

37 Mayor Everett M Graves, citado en: “Education Planned at District Conference,” *Happy Times* (Washington DC: Happy Days Publishing Company), Noviembre 23, 1935, Volumen III, Número 28, pág 9. National Archives, Washington DC. CCC *Happy Times* Microfilms, Rollo 3.

*Naturalistic effects – including the roughened, irregular character of stone masonry walls, the battering of builder foundations to give them the appearance of having sprung naturally from the ground, and the over-scaling of architectural features in mountainous areas – evolved from general landscape principles.*<sup>38</sup>

Los “incidentes” arquitectónicos (como las cabañas, las torres de observación, los caminos y las piscinas) debían armonizar y hasta cierto punto camuflar su presencia. Para lograr esta meta, se importaron expresiones estilísticas de los Estados Unidos, consideradas particularmente apropiadas por sus valores “rústicos,” para el arreglo paisajístico, las estructuras y las edificaciones. Según los historiadores de la arquitectura, las mismas se derivan de:

*...architectural styles such as the Shingle style, the Adirondack style, the Prairie style, and the vernacular forms and methods of pioneer settlers and indigenous cultures, which all used native materials of log, wood, stone, clay, or thatch and situated man made elements in harmony with the natural topography and surroundings.*<sup>39</sup>

Dado el caso de que el CCC entendía como su tarea principal hacer posible una mayor interacción entre la naturaleza y los puertorriqueños, domesticó nuestros bosques para que los mismos se transformaran en artefactos de utilidad social más allá de los usos tradicionales que se habían experimentado en estas áreas. El CCC tomó los jardines ingleses creados por Dios en la isla y los transformó, “civilizándolos” y “culturizándolos” para así orquestar una nueva conquista del paraíso. A su vez, reforzó el concepto del pintoresco con relación a la arquitectura puertorriqueña.

Aunque su ideación se remonta a la octava década del siglo XIX,<sup>40</sup> el Parque Luis Muñoz Rivera en Puerta de Tierra es ejemplo destacado de las expresiones estilísticas favorecidas en los Estados Uni-

<sup>38</sup> L F McClelland, *Presenting Nature: The Historic Landscape Design of the National Park Service 1916 to 1942* (Washington DC: US Department of the Interior, National Park Service, 1993), pág 3.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág 11.

<sup>40</sup> En esta área, parte de la segunda línea de defensa, estaba localizada la Escuela de Artillería española. Tan temprano como el 1881, se propuso un parque como parte del plan de Ensanche para San Juan. El mismo está fechado para 1881 y fue obra del arquitecto municipal Pedro Cobreros.

dos para la época que tanto impacto tendrían en la formación del estilo desarrollado por el CCC. Durante la década de los años veinte, la firma norteamericana de Bennett, Parsons, and Frost generó un esquema para el local y Francisco Valines Cofresí participó en las fases principales de construcción. El Parque fue una interpretación romántica del jardín urbano basado en el jardín inglés. El diseño se caracteriza por su apreciación de los accidentes topográficos, las vistas y el mobiliario de estilo rústico que se manifiestan hasta generar un lugar de evasión. Inclusive, se incorporaron a dicho espacio edificaciones históricas como las ruinas de la muralla de la segunda línea de defensa y algunos de sus fortines y estructuras secundarias. Todos estos “incidentes” arquitectónicos fueron aunados por el estilo de inspiración pintoresca que los unificaba como una totalidad.

A estos fines, es significativo reseñar la diferencia entre el mobiliario utilizado en el Parque y la decoración arquitectónica del miniparque lineal conocido como el Paseo de Covadonga que para estas fechas se construyó al lado sur del Capitolio a lo largo de la avenida Ponce de León. Mientras en el primer arreglo (Parque Luis Muñoz Rivera) primó una apreciación más “natural” expresada mediante el estilo rústico de los “incidentes,” en el segundo ejemplo las exedras abalaustradas, las pérgolas y las escalinatas fueron trabajadas mediante un vocabulario clasicista a tono con el centro legislativo que enmarcaban. El concepto de transformar la urbe en un elegante escenario, generado durante el barroco del segundo imperio, se hizo realidad en este momento, al menos para esta área de Puerta de Tierra. Este sector es el ejemplo de mayor prominencia que posee la isla de lo que en los Estados Unidos se conoció como el *City Beautiful Movement*.

La idea de aunar esfuerzos entre la naturaleza (bien fuese, urbana o suburbana) y la arquitectura mediante estilos apropiados al lugar (pintorescos o clasicistas) es una consecuencia de la era que las nuevas tecnologías y la industrialización engendraron y también de las propuestas urbanas (como el *City Beautiful Movement*) de mejorar la urbe ante tan avasalladores cambio. Tanto la ciudad como el campo se consideraron parte de la “máquina” que necesitaba el ser humano para vivir. Todo, por lo tanto, quedaba sujeto a su transformación.

# El hispano- mediterráneo

La arquitectura es reflejo de la cultura a la cual sirve. De ésta recibe su inspiración y también las pautas artísticas a seguir. Mientras los historicismos europeos tuvieron su punto álgido durante los siglos XVIII y XIX, en Puerto Rico el *revival* de mayor raigambre, el hispano-mediterráneo, se desarrolló durante la primera mitad del siglo XX. La expresión sirvió a la burguesía isleña en su deseo de crear una fachada de modernidad para la arquitectura que no abandonara del todo el pasado. Al igual que en Cuba y en los Estados Unidos, el idioma aportó un aire de elegancia y sofisticación a todo tipo de edificaciones.

Debido a las múltiples fuentes de inspiración, el historicismo es conocido mediante variados nombres. A los de procedencia académica se añaden muchos otros, ya que la pluralidad de sus pre-





cedentes históricos generó una amplísima gama de expresiones.<sup>1</sup> Ante esta realidad, resulta conveniente utilizar el término hispano-mediterráneo que describe de manera inclusiva el conjunto de experiencias arquitectónicas que se forjó bajo el movimiento según utilizado en Puerto Rico. El mismo cobija elementos de extracción hispana (utilizados en España, México y Estados Unidos) y también portugueses (principalmente, manuelinos), arábigos e italianos (en su mayoría renacentistas).

En nuestro suelo encontramos ejemplos del estilo y sus epígonos en la arquitectura gubernamental (la Aduana de los Estados Unidos en el Viejo San Juan y el antiguo edificio del Negociado del Tiempo [en inglés, *Weather Bureau*] en Puerta de Tierra<sup>2</sup>) y edificaciones privadas de carácter público (la sede de la Cruz Roja Capítulo de Puerto Rico también localizada en Puerta de Tierra<sup>3</sup>), así como en incontables ejemplos residenciales. Algunos de nuestros edificios cimeros, como la Escuela de Medicina Tropical en Puerta de Tierra y el cuadrángulo del recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, deben su vibrante presencia a la expresión y sus variadas interpretaciones. Utilizando el pasado como fuente de inspiración primaria de la misma manera que lo hicieron los historicismos de los siglos XVIII y XIX la semántica agrupó una sorprendente variedad de vocabularios. Las misiones españolas norteamericanas

---

<sup>1</sup> Algunos de estos nombres son: italianizante (asociado a los modos inspirados en la arquitectura vernácula italiana, particularmente sus villas), *revival* español, colonial español, mediterráneo, *revival* mediterráneo, plateresco americano, monterrey, neorrenacimiento español, entre otros. Esta multiplicidad genera confusión con relación a las fuentes de inspiración y también en cuanto a las diferencias que caracterizan las antes mencionadas expresiones. La Oficina del Historiador de La Habana le denomina hispano-mudéjar, existiendo ciento dos ejemplos arquitectónicos en dicha zona histórica. “Centro Histórico de La Habana,” *Opus Habana* 49-62; 58. Agradezco al Sr Eduardo Cancio de la Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico su oportuno señalamiento de este análisis habanero.

<sup>2</sup> Este último edificio, hoy sede del museo de la Guardia Nacional de Puerto Rico en Puerta de Tierra, se le atribuye a Albert B Nicholson y está fechado para la década de los años treinta del pasado siglo.

<sup>3</sup> En el 1893 se fundó la Cruz Roja Española Provincial quedando disuelta en el 1898. La Cruz Roja Americana, Capítulo de Puerto Rico, fue fundada durante la segunda década del siglo XX, época en que posiblemente se comenzó la construcción del edificio quedando finalizado en el 1935. El diseño se atribuye a la División de Edificios Públicos del Departamento de lo Interior de los EEUU en la isla, en particular a la colaboración entre Rafael Carmoega, Joseph J O’Kelly y Gonzalo Fernós.





ESCUELA DE MEDICINA TROPICAL, PUERTA DE TIERRA, SAN JUAN. (APC)

(construidas en el sur de los Estados Unidos y en México), el plateresco (tanto las expresiones peninsulares como las mexicanas), el renacimiento italiano, así como elementos provenientes de la España musulmana y Portugal sirvieron de inspiración a este prodigiosamente versátil idioma arquitectónico.

El profundo arraigo de lo hispano-mediterráneo en la isla se debió en gran medida al favoritismo que por la expresión sintieron los primeros arquitectos puertorriqueños en graduarse de escuelas de arquitectura en los Estados Unidos.<sup>4</sup> Estos diseñadores se sintieron atraídos hacia lo que para la época era uno de los estilos arquitectónicos de moda en aquel país. La expresión pretendía incorporar ideas modernas (como los volúmenes prismáticos y las albas paredes, considerados elementos arquitectónicos paralelos al modernismo) con exóticas inspiraciones (encarnadas en su decoración de raigam-

<sup>4</sup> Uno de estos arquitectos fue Rafael Carmoega. Durante la década de los ochenta del pasado siglo sostuve una interesante conversación con su esposa en su hermosa casa frente al mar en el Condado. Durante varias horas analizamos la obra arquitectónica de su cónyuge ya que era una persona versada en la misma y en temas relacionados. Recuerdo, entre otras cosas, como me comentó que el estilo (uno de varios utilizados por el arquitecto) era considerado por su esposo uno apropiado a la isla por basarse en elementos "españoles."



TORRE DEL RECINTO DE RÍO PIEDRAS DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, RÍO PIEDRAS. (OECHPR)

bre historicista) hispano-mediterráneas. En los Estados Unidos, la semántica tuvo su origen en el deseo de acercarse a la historia de la nación y a su pasado hispánico. No es de extrañar por lo tanto que algunas de las primeras fuentes estilísticas exploradas fueran la llamada arquitectura de las misiones y la de los primeros asentamientos hispanos en suelo norteamericano.<sup>5</sup>

Se puede resumir que en el hispano-mediterráneo coexisten tres fuentes primarias de inspiración historicista. La primera entronca con la arquitectura de las misiones californianas, tejanas y mexicanas. Los efectos plásticos creados por las características albas paredes, espadañas y techos curvos de los pretiles tuvieron un poderoso impacto inicial. La segunda corriente de impacto fue provista por la arquitectura virreinal mexicana cuyo desarrollo coincidió en cierta medida con el desarrollo del plateresco en la península española. Este lenguaje, conocido en su versión del siglo XX como neoplateresco, descansó en los contrastes cromáticos creados entre las limpias superficies parietales y la profusa decoración aplicada. Finalmente, el hispano-mediterráneo se decantó por favorecer la colusión entre elementos arquitectónicos de extracción hispana con los provistos por el amplio abanico de influencias mediterráneas desde las manuelinas hasta las arábicas. De particular impacto a la personalidad del estilo fue la inspiración provista por la arquitectura renacentista italiana.

---

<sup>5</sup> El académico y arquitecto Modesto López Otero comentó con relación a la arquitectura de las misiones españolas construidas en territorio norteamericano: “Lo resultante [el estilo de las misiones] no es, ni podía ser un estilo, como amorosamente lo califican los amigos de la misión. El esfuerzo constructivo de los frailes y de sus toscos colaboradores, no podía traducirse en la gestación y evolución de formas originales, para constituir un estilo en sí.” Modesto López Otero, “Una influencia española en la arquitectura norteamericana” (Madrid Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Disertación 129, 1926), pág. 14. Mediante esta descripción, el arquitecto López Otero se hizo eco de la interpretación de la época, en cuanto a la definición de lo que es un estilo arquitectónico en propiedad. A pesar de esta visión limitada, el escrito posee gran relevancia ya que representa una interpretación del estilo hecha por un arquitecto y académico español en el momento histórico de la génesis del mismo. En el mencionado artículo, el arquitecto López Otero organizó el desarrollo de la expresión en los Estados Unidos en varias fases: (i) la expresión inspirada en el estilo de las misiones (que entendió era incorrecto denominar como estilo arquitectónico en propiedad), (ii) el resurgir de lo hispano virreinal (que descansó principalmente en lo plateresco, razón por la cual fue conocido como neoplateresco) y (iii) lo español (“con toda la vaguedad del título”).

Al momento de su importación a la isla no existía nada parecido en la tradición arquitectónica en nuestro suelo. En la propia España, los ejemplos más cercanos se limitaban a los dos pabellones erigidos para las exposiciones internacionales llevadas a cabo en París en los años 1867 y 1900 y a un puñado de edificaciones salpimentadas con motivos estéticos de variada proveniencia. Se debe recordar que a partir de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII los arquitectos peninsulares desdeñaron los vocabularios de extracción plateresca y churrigueresca debido a que estos eran considerados ejemplos de arquitectura poco seria asociada principalmente con los maestros de obra. La posible excepción a este dictamen fueron los dos pabellones antes mencionados. Aún en sus respectivos momentos históricos, ambos fueron considerados ejemplos efímeros *sui generis* de una pseudo-arquitectura impuesta por el estereotipo cultural. Es por esta razón, entre muchas otras, que los historiadores de la arquitectura española (tanto los contemporáneos como los de principios de siglo XX) otorgan el crédito de la invención de la semántica hispano-mediterránea a los arquitectos norteamericanos. Tan temprano como la segunda década del siglo XX las fuentes españolas reconocieron que las “nuevas arquitecturas” (o sea, el hispano-mediterráneo y sus epígonos) eran de la autoría exclusiva de estos diseñadores.

Para crear este “estilo” – que ellos [los norteamericanos] consideran y difunden como tal –, los arquitectos de California, país donde principalmente nace y se desarrolla, han analizado afanosamente, con la avidez de los antiguos buscadores de oro, los restos y ruinas de nuestra dominación; juntamente con otro arquitecto bostoniano han evocado la gran arquitectura virreinal del centro del continente, y todos van transportando y traduciendo temas de la propia península, dando lugar a una evidente manifestación de influencia española, en una gran arquitectura extranjera, con extensión e intensidad que no tiene entre nosotros precedente.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Modesto López Otero, “Una influencia española en la arquitectura norteamericana,” pág. 10. Ramón Guerra de la Vega enfatiza también esta dependencia en ideas extranjeras, incluyendo el uno que otro ejemplo del estilo existente en Madrid como parte de lo que denomina la arquitectura de la *Belle Époque*. *Guía de Madrid La Belle Époque 1900-1920* (Madrid: Ramón Guerra de la Vega, 1990).



Este temprano análisis (1926) jamás ha sido cuestionado en España. El uso del estilo en Puerto Rico, por tanto, fue el resultado directo del interés estético en la arquitectura de extracción hispana y mediterránea que se formuló en los Estados Unidos a comienzos del pasado siglo.

Para la misma época (primera mitad del siglo XX), los escritos españoles reconocieron que las influencias estilísticas de las “nuevas arquitecturas” eran expresiones híbridas. Además de motivos estilísticos españoles, se mencionaron otros como los italianos, franceses y mexicanos.<sup>7</sup> Los escritos norteamericanos, por su parte, también establecieron la influencia italiana como uno de los componentes principales del vocabulario como queda fielmente evidenciado en la arquitectura hispano-mediterránea de la isla. La pluralidad de fuentes de inspiración le permite asumir al hispano-mediterráneo las múltiples personalidades que le caracterizaron. Desde las expresiones arquitectónicas paralelas a las presentes en las llamadas misiones españolas en suelo americano hasta las características del renacimiento italiano, incluyendo las manuelinas y las arábicas, todas encontraron cobijo en el estilo, inyectando al mismo de su característica versatilidad y variedad.

#### LOS PRIMEROS EJEMPLOS DEL HISPANO-MEDITERRÁNEO

Para poder entender el hispano-mediterráneo en la isla es menester conocer como se desarrolló el gusto por el mismo en los Estados Unidos. Entre los años 1885 y 1888, la firma de arquitectos Carrère y Hastings<sup>8</sup> diseñó para Henry Flagler los Hoteles Ponce de León y Alcázar en San Agustín, Florida. Inspirándose en varios vocabularios de extracción mediterránea (utilizaron, además de elemen-

<sup>7</sup> Modesto López Otero, “Una influencia española en la arquitectura norteamericana,” págs 9 y 19.

<sup>8</sup> La firma de John Mervin Carrère y Thomas Hastings, famosa por su arquitectura ecléctica, fue una de las más distinguidas de la segunda mitad del siglo XIX en los Estados Unidos. La misma operó desde el año 1885 hasta el 1911 cuando el arquitecto Carrère murió. Mientras el tándem utilizó el vocabulario de extracción mediterránea y arábica para las edificaciones de San Agustín en Florida, la casa del empresario Flagler en Palm Beach, Florida fue diseñada en el más puro idioma clasicista. Rafael A Crespo, “Florida’s first Spanish Renaissance revival” (Ann Arbor, Michigan: Disertación doctoral, Harvard University, 1987).

tos arquitectónicos españoles, otras fuentes de manera secundaria como las árabes, italianas y manuelinas), la firma presentó por vez primera al público norteamericano la riqueza estilística presente en estas tradiciones. La variedad de fuentes enriqueció la obra de la firma que logró ofrecerle al hotel de lujo de playa (que para la época era una tipología arquitectónica relativamente nueva) una marcada personalidad. Dado el caso que estas edificaciones estaban localizadas en la ciudad de origen español más antigua que se conserva en los Estados Unidos continentales,<sup>9</sup> el uso del vocabulario fue juzgado como sumamente apropiado para el contexto floridano. Como es de esperarse, el deseo de recabar en la historia de este poblado y en la legendaria figura de su fundador, don Juan Ponce de León, tuvo como resultado que el énfasis primario se le otorgó a la arquitectura histórica española.

*As Mizner said of Palm Beach, “the history, the romance and the setting were all Spanish.” Earlier architects also had seen these associations. When Flagler asked Carrère and Hastings to design the Ponce de Leon Hotel, Thomas Hastings said a study of the site led him to the conclusion that the “logical expression of the semi-tropical climate and historical background was in some form of Spanish Renaissance style.” Florida, and St Augustine in particular, remained sensitive to its Spanish heritage. Nonetheless, with the exception of a few nondescript frontier houses, only the great fortress of San Marcos (which Americans had renamed Fort Marion) continued as a monument of the Spanish era. When the Spanish departed Florida in 1821, after several centuries of rule, they left no architectural legacy. Carrère and Hastings drew on the Spanish romance for inspiration, not on an indigenous tradition.<sup>10</sup>*

Esta primera experiencia en los Estados Unidos tuvo lugar diez y ocho años más tarde que la construcción del pabellón español para la exposición internacional celebrada en París en 1867, edificación que por vez primera exploró las posibilidades de reunir las formas renacentistas con las barrocas españolas. Mientras Carrère y Has-

<sup>9</sup> La ciudad de origen español más antigua de los Estados Unidos es San Juan de Puerto Rico.

<sup>10</sup> Donald W Curl, *Mizner’s Florida American Resort Architecture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992), pág 59.

tings se inspiraron en variadas fuentes mediterráneas, además de las españolas, ambos pabellones españoles (el antes mencionado y el del año 1900) – como quizá era de esperarse – utilizaron las edificaciones platerescas y churriguerescas peninsulares como inspiración estilística. Aunque se han señalado como precedentes arquitectónicos la Universidad de Alcalá de Henares y el Palacio de Monterrey en Salamanca, en las edificaciones feriales arriba mencionadas, las torres, galerías y cresterías se contrastaron liberalmente con los planos lisos de las paredes creándose una impresión de delicadeza y a la vez de gran exotismo.

Este lenguaje historicista no tuvo gran resonancia en España. De hecho, el primer edificio (1867) fue juzgado como uno:

[D]emasiado grave y severo, demasiado señorial y aristocrático para que represente otra cosa que un recuerdo de tiempos que ojalá no hubieran sido [...] Como significación, es un anacronismo; y hasta el color de piedra tostada y ennegrecida por los siglos, que ha debido dársele, contribuye a entristecer el ánimo, trasladándole a tiempos que ya no son, e inspirando la idea de que España no vive en el presente ni tiene aspiraciones futuras, sino que reposa en el pasado y sólo se alimenta de recuerdos.<sup>11</sup>

Este artefacto que encarnaba el recuerdo de tiempos que “ojalá no hubieran sido,” fue el resultado de la imposición de lo que Castilla (léase Madrid) entendía era el homogéneo color local arquitectónico “español.” De mayor relevancia aún, el estilo fue interpretado como un escapismo arquitectónico de escasa valía ya que recababa en el historicismo para exaltar el pasado a costa del presente y el futuro. Como resultado, se enunció: “[M]ientras los visitantes españoles recuerdan de la Exposición una ilustración viva y sonora de la civilización industrial, los visitantes parisinos de la sección española

11 Francisco J Orellana, *La Exposición Universal de París en 1867, considerada bajo el aspecto de los intereses de la producción española en todos sus ramos de agricultura, industria y artes* (Barcelona, Librería de Manero: 1867), pág 45. Citado en: Jean-Louis Guereña, “Estereotipos culturales e imágenes nacionales recíprocas. La sección española en la exposición universal de 1867,” (CIREMIA: Université François Rabelais, Tours. <http://www.univ.tours.fr/ciremia.Guereña>), págs 11-12.

refuerzan su imagen de España como un país-museo.”<sup>12</sup> Este juicio era totalmente cónsono con el fuerte arraigo hacia las expresiones clasicistas que se vivía en casi toda España (con la posible excepción de Cataluña) allá por el año 1867.

La exposición conocida como la *Panama-California Exposition* celebrada en San Diego, California entre los años 1915 al 1917 ofreció un espaldarazo al estilo en los Estados Unidos evidenciando sus prodigiosas posibilidades.<sup>13</sup> El arquitecto Bertram Goodhue<sup>14</sup> utilizó lo que definió como un *revival* de formas hispanas en la creación de los muy ornamentados edificios que adornaron el recinto ferial. La riqueza cromática y escultórica de los mismos, los dramáticos contrastes de texturas y materiales así como el exotismo y el pintoresquismo teatral que les caracterizaba popularizó el vocabulario desatándose una verdadera fascinación por la semántica y sus posibilidades estéticas.

A diferencia de lo que pasó en San Agustín, el uso del estilo en San Diego no estuvo necesariamente relacionado con el deseo de establecer vínculos emotivos con España (o México) y sí con la evocación del primer periodo colonial de los Estados Unidos.<sup>15</sup> La

12 Jean-Louis Guereña, “Estereotipos culturales e imágenes nacionales recíprocas. La sección española en la exposición universal de 1867,” pág 2.

13 En 1916, con la participación internacional de diversos países, se le cambió el nombre a la exposición a *Panama-California International Exposition*. La actividad conmemoraba la apertura del Canal de Panamá y el rol protagónico de San Diego como primer puerto norteamericano para las embarcaciones que viajaban al norte del mismo. El recinto ferial llevó por nombre Parque Balboa.

14 Bertram Goodhue, amante del estilo (entre otros varios), escribió sobre lo que denominaba el *Spanish Style* (que otros conocían como el *Spanish Colonial Revival Style*). El arquitecto acompañó a Sylvester Baxter, considerado uno de los primeros y más importantes estudiosos de la arquitectura mexicana, en su extenso y prolongado viaje por México.

15 Diez y siete años antes, los problemas entre los Estados Unidos y España habían desencadenado la Guerra Hispano-Norteamericana. Uno de los productos de este antagonismo fue la llamada (por los españoles) “Leyenda Negra,” supuestamente propagada por la primera nación contra la segunda. A pesar de esta situación y aunque puede parecer paradójico, el periodo colonial español fue interpretado por los estadounidenses de la época como parte del proceso de nacimiento de la nación. Curiosamente, no estaba (ni está) necesariamente vinculado con una identificación específica con España por parte de la memoria colectiva. Es posible que cueste trabajo entender este “apropiamiento” de la arquitectura colonial española en suelo norteamericano y su consideración como una expresión “nativa.” Baste recordar que el Reino Unido, Francia y

meta última fue crear un modo arquitectónico diferente y romántico que apuntalase la interpretación exótica que de este periodo (el colonial) hizo por entonces la nación. El deseo de evasión y la huida romántica no era hacia la España de la realidad y sí hacia el pasado imaginado. El desarrollo del hispano-mediterráneo fue en gran medida producto de tradiciones arquitectónicas inventadas resultadas del deseo de hermanar el presente con legendarias figuras del pasado (Juan Ponce de León, Álvar Núñez Cabeza de Vaca y Hernando de Soto) y con leyendas imperecederas como la de la fuente de la juventud.

Así, de este modo, las viejas formas, aceptando los nuevos tiempos y los nuevos dominadores, se acomodan fácil y rápidamente a la *farmhouse*, la casa de labor moderna del Oeste. Después a las residencias que se extienden no sólo por aquel territorio, sino también por Florida y casi toda la costa atlántica. Unas son pequeños *cottages* y *bungalows*; otras como grandes palacios, rodeadas de parques inmensos. Y si no resucita con ello lo místico y heroico de la misión, son lugares de reposo y de placer de luchadores intelectuales poderosos.<sup>16</sup>

Este resurgir pretendía atar de manera intangible la nación (EEUU) con el pasado “místico y heroico” de la colonización y los legendarios conquistadores, curiosamente interpretadas estas historias como ajenas a España. El mismo estuvo impulsado por el deseo de recuperar algo que los norteamericanos consideraban propio (el pasado colonial o, sea, anterior al año 1776). Así fue reconocido por los escritores norteamericanos y españoles durante las primeras décadas del pasado siglo.

Analizando las fuentes históricas españolas que dirimieron sobre el tema, entendemos que las influencias hispanas que coexistieron en el estilo fueron destiladas, en primera instancia, por los arquitectos estadounidenses de su propio legado histórico o sea de la arquitectura colonial en su suelo. Con el tiempo, la expresión se enrique-

---

Alemania llegaron a reclamar el gótico como estilo autóctono durante el siglo XIX. La percepción por parte del público y los profesionales con relación al tema de los estilos arquitectónicos es una fluida y no siempre del todo racional.

<sup>16</sup> Modesto López Otero, “Una influencia española en la arquitectura norteamericana,” pág16.

ció con otras fuentes (italianas, españolas, mexicanas, manuelinas y arábicas) dispersándose de esta forma al resto del mundo. Tenemos, por tanto, una situación arquitectónica un tanto curiosa ya que el estilo hispano-mediterráneo, aunque inspirado en elementos hispanos (entre otros), llegó a Puerto Rico gracias a la inventiva de los arquitectos norteamericanos y a la diseminación que de su obra hicieron en nuestro suelo los primeros arquitectos puertorriqueños que estudiaron en las escuelas de arquitectura estadounidenses. La conexión España-Puerto Rico, si alguna, se logró a través de los Estados Unidos.

Es posible encontrar edificaciones en España que evidencian el impacto de estas “nuevas arquitecturas.” Además de los dos pabellones internacionales antes descritos, durante el periodo comprendido por el fin de siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX algunos diseñadores españoles persiguieron un resurgir (que en ocasiones puede ser interpretado como un salpimentar arquitectónico) de elementos renacentistas (platerescos) y barrocos (churriguerescos). Esta inclinación explicaría el uno que otro ejemplo (usualmente en forma de palacete particular) que se construyó, particularmente en Madrid, durante el periodo conocido como la *Belle Époque*. Un ejemplo de este limitado puñado es el madrileño Palacio de Bermejillo diseñado por Eladio Laredo en 1913.<sup>17</sup> La arquitectura madrileña de la llamada *Belle Époque* presentó un conglomerado de influencias que incluían varias europeas. Como resultado de esta ambivalencia estilística algunos historiadores de la arquitectura española al día de hoy clasifican algunos de estos ejemplos como pertenecientes a la llamada *Belle Époque* mientras que otros los denominan como pertenecientes al *modernisme*.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> La expresión estilística presente en esta estructura ha sido definida por escritos modernos españoles como perteneciente al estilo monterrey. De particular interés, es como conectan los elementos del estilo monterrey presentes en el Palacio de Bermejillo con el Palacio de Comunicaciones en Madrid (1904). Ramón Guerra de la Vega, *Guía de Madrid La Belle Époque 1900-1920*, págs 11-12 y 39-40.

<sup>18</sup> Ejemplo interesante de esta situación lo presenta el edificio que albergó los rotativos *Blanco y Negro* y *ABC* situado entre la calle de Serrano y el madrileño Paseo de la Castellana. El edificio fue construido en 1899 según diseño del arquitecto José López Sallaberry para albergar la sede y los talleres de la revista *Blanco y Negro*. (En el año 1903, el diario *ABC* se mudó al local.) En 1926, se le añadió un nuevo cuerpo (que mira hacia el Paseo de la Castellana) diseñado por el arquitecto Aníbal González Álvarez Ossorio en su característico estilo de influencias regionalistas sevillanas.



Para las primeras décadas del pasado siglo y a pesar de que el segundo pabellón español en suelo parisino<sup>19</sup> repitió la influencia estilística del construido para la Feria de 1867, se deseaba – tras los embates políticos sufridos, en particular el llamado Desastre del 1898 – una arquitectura menos folclórica y más atemporal. Ejemplo de esta aspiración es la Plaça d’Espanya en Barcelona fechada para el 1929 y diseñada por Josep Jujol i Gibert. Jujol, colaborador arquitectónico del insigne Antoni Gaudí, creó una *stoa* curva en el más puro estilo clasicista rechazando la arquitectura “de pandereta” encarnada por el estilo presente en los dos pabellones españoles en París y también el *modernisme*.

Es interesante reseñar que algunas edificaciones construidas en Barcelona para la Exposición Internacional del 1929 al igual que casi todas las que se erigieron para la Exposición Iberoamericana en Sevilla del mismo año continuaron la tradición establecida por los dos pabellones feriales antes descritos. Se ha explicado que la razón para la escogencia de este estilo en suelo sevillano fue la necesidad de crear un símbolo arquitectónico para:

...una España en crisis, que había perdido sus colonias americanas, y donde se empezaban a unir las voces de autonomía de algunas regiones. [Por esta razón,] Sevilla se dispuso a protagonizar un acto que afianzaría a nivel simbólico una unidad que aparecía como problemática.<sup>20</sup>

Parecería que el arquitecto Aníbal González Álvarez Ossorio (arquitecto principal de la exposición sevillana) aceptó la exhortación de su contemporáneo, el académico López Otero, de hacer suyo el vocabulario historicista utilizado para la época en los Estados Unidos. De esta manera, se continuó la tradición de utilizar este tipo de idioma como una especie de relaciones públicas arquitectónica. De acuerdo con los historiadores de la arquitectura española, el arquitecto González utilizó liberalmente lo que algunos identifican

<sup>19</sup> El mismo precedente arquitectónico, el Palacio de Monterrey, sirvió de inspiración para los dos pabellones. Por el contrario, los pabellones de 1878 y 1889 se trabajaron en el estilo morisco.

<sup>20</sup> María José Ruiz Acosta, “Hacia el gran reto: la labor de la prensa en preparación de la Exposición Iberoamericana de 1929.” <http://www.ucm.es/BUCH/revista>, págs 221–227; pág 222.

como un estilo de inspiración regionalista sevillana. El recinto ferial localizado en el legendario Parque de María Luisa de la ciudad hispalense se vio de esta manera decorado por edificaciones tales como el Pabellón Mudéjar, el Pabellón Real, el Museo Arqueológico y la Plaza de España.

Los historiadores de la arquitectura española contemporáneos mantienen la misma postura que el académico López Otero, otorgando autoría del estilo a los arquitectos estadounidenses. La primera experiencia revivalista influenciada por lo hispano-mediterráneo (expresada principalmente en los dos pabellones españoles) tuvo como se ha mencionado una vida muy limitada en la península no inspirando estructura alguna en la isla. Por otra parte, cuando el revivir de la llamada arquitectura regionalista sevillana apareció en el panorama español, asociado a la arquitectura ferial en Barcelona y Sevilla, Puerto Rico y España ya no compartían destinos. Es principalmente por esta razón que el estilo hispano-mediterráneo no se experimentó en nuestro suelo hasta que se inicia la influencia norteamericana en nuestra arquitectura.

#### LAS FUENTES DE INSPIRACIÓN

Existe una variedad de nombres para el vocabulario hispano-mediterráneo siendo el monterrey uno de los más comunes. A pesar de ser utilizado en España y en los Estados Unidos, los historiadores de la arquitectura de ambos países aún no se ponen de acuerdo en cuanto a su fuente de inspiración. Por una parte y según el punto de vista norteamericano, el origen de este nombre está relacionado con la capital española y mexicana de California.<sup>21</sup> Esta versión entiende

<sup>21</sup> Edna E Kimbro, “California’s Historic Earthen Architecture/Arquitectura Histórica de Tierra en California,” *CRM: The Journal of Heritage Stewardship* (Department of the Interior: National Park Service, 1999), Número 6. “Los historiadores de la arquitectura han discutido por años sobre los orígenes del estilo monterrey. Algunos lo atribuyen a la influencia de un sólo edificio construido en 1832, la notable casa de dos pisos de Thomas O Larkin, Cónsul General de EEUU... En estos últimos años se ha sabido que tanto el Gobernador Alvarado, oriundo de California y el Cónsul Larkin, inmigrante de Nueva Inglaterra, construyeron casas de dos pisos en 1832; ambas incorporaron elementos de arquitectura *Greek Revival*, un estilo arquitectónico muy difundido de inspiración clásica. El estilo Monterrey se asemeja al estilo Territorial de Nuevo México pero con tejados de dos aguas de tejas finas partidas a mano llamadas tejamaniles en lugar de los techos planos. Las características comunes a las construcciones de esti-



IGLESIA DEL SAGRADO CORAZÓN, SANTURCE. (APC)

que el estilo fue gestado utilizando fuentes de inspiración de origen mexicano y estadounidense aderezadas con elementos clasicistas.

Por otra parte y dado el caso que la fuente de inspiración arquitectónica para el primer pabellón español construido en París (1867) fue el Palacio de Monterrey en Salamanca, al menos un historiador de la arquitectura española ha establecido que el nombre del estilo proviene del: “famoso palacio que los duques de Alba poseen en Salamanca [Palacio de Monterrey], y cuya característica formal más acusada era el torreón, con pequeños arcos calados en lo alto del muro.”<sup>22</sup> Tenga el nombre origen mexicano o español, el edificio boricua que de manera más cercana se inspiró en esta edificación peninsular es la Escuela de Medicina Tropical en Puerta de Tierra diseñada por el arquitecto Rafael Carmoega Morales y finalizada en el año 1924 con trabajos posteriores fechados para el 1937.

Si aún existe confusión en cuanto al origen del término por el cual fue conocido el estilo por décadas, sus fuentes de inspiración y mixtificaciones [*sic*] estéticas aumentan exponencialmente el grado de complejidad de su análisis. (La pluralidad de las fuentes del hispano-mediterráneo es evidenciada si se comparan las muy diferentes fachadas de la antes mencionada Escuela de Medicina Tropical y la de la Iglesia del Sagrado Corazón en Santurce, por utilizar tan solo dos ejemplos.) El problema encarnado por el nombre de monterrey, que entiendo es un referido arquitectónico a la península y no a California, es que excluye las fuentes italianas, arábigas y portuguesas que ayudaron a forjar la expresión estadounidense y, por ende, la puertorriqueña. El término hispano-mediterráneo registra esta realidad y ofrece un reconocimiento más adecuado de los precedentes estilísticos.

---

lo Monterrey son las ventanas de guillotina, tablonces de techo machihembrados con molduras, vigas y marcos de ventanas, puertas de seis paneles, balaustradas torneadas y pilares de arranque, aleros cerrados, persianas o celosías, tragaluces y vidrios laterales en la entrada y una galería con columnas achaflanadas. Era usual encontrar casas de simetría bilateral y recibidores centrales con escaleras, pero también eran comunes las casas tradicionales en forma de U que rodean patios centrales y de plano cuadrangular (semejantes a la cuadrícula de las misiones, pero más pequeñas).”

<sup>22</sup> Ramón Guerra de la Vega, *Guía de Madrid La Belle Époque 1900-1920*, pág. 13. El Palacio de Monterrey en Salamanca fue obra de Gil de Hontañón, insigne arquitecto renacentista español.

El rendido admirador del estilo, el académico español López Otero, no pudo menos que horrorizarse de las muy híbridas composiciones californianas que le llevaron a inclusive calificar algunas como ejemplos de un “abrazo monstruoso” entre diferentes estilos. A pesar de este criterio, entendió que la expresión poseía un valor inestimable por el reconocimiento al origen de sus formas y también por la posibilidad que presentaba de “constante crecimiento de un futuro ilimitado.”<sup>23</sup> Irónicamente, si el vocabulario tuvo el potencial de crecer sin límite fue precisamente gracias al “abrazo monstruoso” en el que se fundieron sus variadas fuentes de inspiración. El estilo tuvo influencias muy diversas, desde la arquitectura española colonial en América (de ahí el favoritismo mostrado por el adobe y las superficies que imitaban este acabado) hasta las platerescas. De hecho, otro de los nombres con que el estilo fue conocido en los Estados Unidos es el de *American Plateresque*.<sup>24</sup> También se utilizó el *Mexican-American Plateresque*, un tanto más acertado ya que sin lugar a dudas México fue una de las fuentes que nutrió las ideas platerescas y churriguerescas españolas en América hasta transformarlas en expresiones autóctonas.

Como se mencionara, para la octava década del siglo XIX la firma de Carrère y Hastings experimentó por vez primera con variantes del vocabulario que más adelante florecería como el hispano-mediterráneo. Para la década de los años veinte del pasado siglo, el público de los Estados Unidos, ya familiarizado con el vocabulario, entendía que los arcos de medio punto, las columnas salomónicas y las tejas eran representativas de *a bit of Old Spain*,<sup>25</sup> entendiéndose

23 Modesto López Otero, “Una influencia española en la arquitectura norteamericana,” págs 19 y 20.

24 “Plateros de yeso” fue el término usado por Lope de Vega que dio origen al nombre del estilo arquitectónico que se conoce como el plateresco. Algunos han apuntado que en los Estados Unidos existió un estilo que puede ser denominado *American Plateresque*. Sobre esta expresión estilística se ha comentado: *In this polarization, the Plateresque provided in Spain, as the Manueline style in Portugal during the previous century, a vehicle for the transition from Gothic to Baroque – although some historians attribute an important role in this process to Mannerism.* Leopoldo Castedo, *A History of Latin American Art and Architecture From Pre-Columbian Times to the Present* (New York: Frederick A Praeger, Publishers, 1969), pág 102.

25 Robert T Jones, *Authentic Small Houses of the Twenties* (New York: Dover Publishing Co, 1987), pág 19. Reimpresión de: *Small homes of architectural distinction* (New York: Harper, 1929).



EDIFICIO PLAZA, VIEJO SAN JUAN. (APC)

por *Old Spain* las expresiones coloniales en suelo norteamericano. Las características principales de esta arquitectura, en ocasiones también denominada como *Spanish-American*, fueron enumeradas de la siguiente manera: los terminados parietales con texturas creadas mediante el palustre en colores pasteles (el rosa era el color favorito), los trabajos en maderas finas con acabados que asemejaban el deterioro causado por el paso del tiempo, las ventanas de celosías en



colores (particularmente, en azul)<sup>26</sup> y las tejas de colores variados para el techo.<sup>27</sup>

La misma fuente describió como motivos característicos del *Spanish Mission Bungalow*<sup>28</sup> algunos muy parecidos a los de la llamada arquitectura *Spanish-American*. Las arcadas, el minimalismo en cuanto a los materiales utilizados y la falta de una mano de obra refinada eran admirados como elementos que otorgaban un aire rústico y pintoresco a la edificación que recordaba la arquitectura de las misiones históricas. Unas páginas más adelante en dicha publicación, exactas expresiones son denominadas como características del estilo *Italianate*. Cuando se estudian en detalle las propuestas se descubre que todas también compartían elementos estilísticos con el llamado monterrey.

Abonando a la confusión, hay estructuras que las publicaciones norteamericanas del momento describieron como pertenecientes a la expresión de villa italiana (considerado un estilo en derecho propio diferente al *Italianate* que a su vez no debe ser confundido con el llamado villa alpina) que en la isla son descritas como de influencia española. Los arcos de medio punto, las rejas decorativas, las tribunas-balcones y las tejas de terracota cubriendo techos de pintorescos perfiles representan de manera totalmente armónica todas estas corrientes, bien sean las que se inspiraron en el pasado hispano o italiano, por ser elementos mediterráneos comunes a ambos países, por no decir a casi toda la cuenca mediterránea. Esta colusión estilística se evidencia en el siguiente comentario que apareció en el libro de modelos arquitectónicos citado anteriormente, ejemplo del tipo de publicación que tanto gustaba para la época:

*Since houses must be labeled we call this Italian, although it has been skillfully adapted to meet American requirements. Whatever you may please to call it, Spanish, Italian or Mediterranean the plan*

26 Este elemento es probablemente uno de influencia cubana. Sabido es que existían íntimas relaciones arquitectónicas entre los Estados Unidos y Cuba. De hecho, algunos de los ejemplos más interesantes que entroncan con el vocabulario hispano-mediterráneo son cubanos.

27 Robert T Jones, *Authentic Small Houses of the Twenties*, pág 21.

28 El *Mission Style* es un término genérico utilizado para referirse a la arquitectura del *Mission Revival Style*, la arquitectura de las misiones españolas en el suroeste de los Estados Unidos y en México y para los elementos de diseño del movimiento *Arts and Crafts* en los Estados Unidos.

*of this house, design 6-A 70, is strictly American. The exterior is perhaps must nearly Italian, a modified Italian, an excellent design for a small house. Simplicity is the key of the domestic architecture of Italy, and walls and roofs glow up with color.*<sup>29</sup>

Cómo podemos inferir, la época no prestaba demasiada importancia a la verdadera procedencia estilística del vocabulario (y tampoco al nombre de la expresión). Vale la pena señalar que muchas de las “características” estilísticas, se interpretasen como italianas o españolas, son ejemplos del concepto nostálgico de tradiciones arquitectónicas inventadas. Precisamente, por primar la perspectiva romántica que estereotipó principalmente las expresiones de estos dos lugares (Italia y España) es que las diferentes corrientes llegaron a compartir características. Los arcos de medio punto y las arcadas que decoraron muchas fachadas y en ocasiones también los patios interiores, las tejas de terracota o de colores que cubrían los techos, las barandas de madera o metal que protegían los balcones de rigor eran en realidad elementos bilingües que servían tanto para crear un disfraz neoespañol como uno neoitaliano.

La obra del prolífico y paradigmático diseñador hispano-mediterráneo, Addison Cairns Mizner,<sup>30</sup> tuvo gran resonancia en los Estados Unidos y en la isla. Resulta interesante comparar la composición lograda mediante la arcada, las tejas y las columnas presentes en la fachada principal del edificio del recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico (a ambos lados de la torre) con la fachada del *The Everglades Club*, diseñada por Mizner en 1918 y localizada en la famosa avenida Worth de Palm Beach, Florida. Los paralelos son sorprendentes en cuanto a su uso (ambos marcan la entrada a recintos privados, arquitectónicamente hablando) y también con relación a su expresión estilística.

*El Mirasol*, residencia veraniega de Edgard T Stotesbury en Palm Beach, construida en 1919, sirvió como catálogo arquitectónico de

29 Robert T Jones, *Authentic Small Houses of the Twenties*, págs 25; 161.

30 Lo que ha sido descrito como la *freewheeling virtuosity* de Addison Cairns Mizner se alimentó gracias a sus vivencias en México, España y Guatemala. Al comienzo de su carrera, trabajó bajo los órdenes de Willis Polo quien proponía el *Spanish Mission Style* como solución arquitectónica. Mizner creó un prodigioso catálogo de obras maestras en Palm Beach y Boca Raton (ambas en Florida) a pesar de no contar con una educación formal como arquitecto.



los materiales y las formas favorecidas por Mizner y su hispano-mediterráneo. Se distinguen en su obra los adornos de terracota vidriada incluyendo los distintivos candeleros que coronan la fachada, la pavimentación del tipo conocida como *quarry tile*, el uso de elementos fabricados en *cast stone*,<sup>31</sup> el uno que otro arco flamígero o morisco, así como los arcos de medios puntos y arcadas. En el interior del edificio, las vigas de madera (en ocasiones pintadas con detalles florales o geométricos) y la herrería fueron los elementos favorecidos para decorar la variegada morfología inspirada en los patios interiores mediterráneos (incluyendo los claustros).

La arquitectura de Mizner sirvió como fuente de inspiración para muchos arquitectos mediante sus ejemplos construidos y también gracias a las Mizner Industries. El negocio contaba con un catálogo que presentaba ejemplos de muebles, decoraciones en *cast stone* y terracota vidriada, entre otros elementos favoritos del arquitecto. Muchos detalles presentes en la obra de nuestros Rafael Carmoega y Pedro A de Castro evidencian el impacto que el norteamericano tuvo en la arquitectura de la época.

El *revival* se convirtió en una alternativa al art decó y otras expresiones estilísticas de la época incluyendo el modernismo. Por su lujo y esplendor fue favorecido como estilo para residencias suburbanas y también para otros tipos de edificaciones como las escuelas y las casas alcaldías. La Escuela Central en Santurce es un interesante ejemplo donde elementos hispano-mediterráneos (en particular la decoración) intersecan elementos de extracción clasicista (el pórtico de columnas de orden colosal).<sup>32</sup> El conjunto del cuadrángulo de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, uno de nuestros más importantes ejemplos del hispano-mediterráneo, fue diseñado por la firma norteamericana Bennett, Parsons and Frost, Architects, asentada en la ciudad de Chicago lo que evidencia la universalidad del estilo que no quedó restringido en uso a California y Florida.

La influencia norteamericana se hizo sentir en España aunque limitada a ciertas tipologías arquitectónicas. La exposición universal

---

<sup>31</sup> Este material se distingue del hormigón prefabricado por la cantidad y el tipo de agregado fino que se le añade a la mezcla. Por tal razón, el producto final asemeja la apariencia natural de la piedra.

<sup>32</sup> El orden colosal, bien sea en columnas o pilastras, salva más de un nivel.



de Sevilla y en menor grado la de Barcelona (ambas celebradas en 1929) evidencian que la idea de generar un recinto ferial utilizando el estilo tal como se había hecho en la *Panamá-California Exposition* tan temprano como el 1915 fue aceptada en la península. No fue en España donde se originó el estilo hispano-mediterráneo aunque ciertos ejemplos de la arquitectura histórica española sirvieron como lejanas fuentes de inspiración. El mismo fue producto de los diseñadores norteamericanos quienes forjaron e hicieron uso extenso del estilo. Puerto Rico no buscó inspiración sentimental en la península y sí en las “nuevas arquitecturas” norteamericanas. Tan temprano como el año 1926, el académico López Otero advertía sobre la posibilidad de generar una interpretación equivocada en torno al estilo y sus metas.

Un patriotismo superficial e impresionable, bien dispuesto a las exaltaciones pretéritas, sean como sean y vengan de donde vinieran, aceptaría jubilosamente esta orientación de los arquitectos californianos. Pero unos minutos de reflexión y serenidad, le haría ver... [una] sola intención [la de] de forzar y acentuar las expresiones, de ensalzar la procedencia del estilo, amado ya como nacional [por los Estados Unidos], y ofrecer originalidad sin rompimiento de la disciplina histórica.<sup>33</sup>

Ni en los Estados Unidos ni en Puerto Rico el fin principal del estilo fue establecer ataduras simbólicas con España mediante la arquitectura. ¿Cómo podía ser este el caso cuando las fuentes estilísticas eran tan variadas debido a sus múltiples orígenes?

Los ejemplos contemporáneos que influenciaron e inspiraron directamente las edificaciones del Cuadrángulo de la Universidad de Puerto Rico y otras muchas que hacen uso del hispano-mediterráneo se encontraban en los Estados Unidos, país que gestó un prodigioso catálogo del estilo y sus numerosos epígonos durante las primeras décadas del siglo XX. Fue en este último país donde se popularizó el vocabulario que impactó a los arquitectos puertorriqueños que allí estudiaban. Qué las tradiciones arquitectónicas inventadas de cierto edificio puedan ser asociadas estéticamente a España (como también podrían serlo a Italia o a Portugal) no implica que sus diseñadores se inspiraron directamente en la cultura española o que deseaban esta-

<sup>33</sup> Modesto López Otero, “Una influencia española en la arquitectura norteamericana,” pág. 20.



RESIDENCIA EN MIRAMAR. (APC)





CONDOMINIO LA GIRALDA, MIRAMAR. (OECHPR)

blecer vínculos políticos con la misma vía la arquitectura. De hecho, muchas de las edificaciones hispano-mediterráneas construidas en nuestro suelo fueron sufragadas con fondos federales y propulsadas por el gobierno de los EEUU en la isla.

El estilo de las edificaciones que forman el Cuadrángulo de la Universidad de Puerto Rico en el recinto de Río Piedras evidencia la porosidad estilística que caracterizó lo hispano-mediterráneo tanto en la isla como en los Estados Unidos. La colusión estética entre las ideas españolas e italianas, en particular cuatrocentistas,<sup>34</sup> queda evidenciada de manera paradigmática en el complejo que alberga este centro docente. La arcada del antiguo paraninfo es casi una copia arqueológica de la diseñada por el arquitecto renacentista Filippo Brunelleschi para el Ospedale degli Innocenti durante el siglo XV en Florencia. La construida en Río Piedras imita el orden ar-

<sup>34</sup> La primera vez que interpreté las semejanzas existentes entre estas edificaciones y los modelos italianos renacentistas que aquí se mencionan fue en el informe que preparé para la rectoría de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras en torno a la rehabilitación del Teatro de la Universidad de Puerto Rico en el 1995. Arleen Pabón Charneco “El teatro de la Universidad de Puerto Rico y su puesta en valor” (Río Piedras, Puerto Rico: MS, 1995).

quitectónico de los capiteles florentinos, el fuste no estriado, la base de las columnas, el uso de terracota glaseada decorativa, así como las relaciones proporcionales entre la luz de los soportes y su peralto.

El portal de entrada al hoy teatro por su parte está inspirado en la Iglesia de Sant’Andrea de Mantua diseñada por el también arquitecto renacentista Leonbattista Alberti. La permeabilidad entre los estilos personalísimos de estos dos diseñadores y el uso de variadas fuentes de inspiración refleja los patrones interpretativos del estilo. Es Italia y no España quien proveyó la inspiración principal para esta portada tan relevante del Cuadrángulo. Lo mismo sucedió con el uso de las columnas de orden salomónico utilizadas en varios lugares del complejo.

La rememoración de España no es el fin último del estilo hispano-mediterráneo ya que no había interés en regresar a un pasado (y presente) inexistentes,<sup>35</sup> arquitectónicamente hablando. La isla no contaba con ningún ejemplo histórico plateresco o churrigueresco. Esta idea de una comunicación espacio-temporal con España (y también la de España como única fuente de inspiración arquitectónica) es el resultado de la construcción arquetípica de que Puerto Rico siempre fue (y continua siendo) un apéndice de la península. El estilo hispano-mediterráneo en la isla por el contrario fue una manera moderna de expresarse arquitectónicamente, un reflejo de las corrientes estilísticas estadounidenses experimentadas por nuestros arquitectos.

Aparte de aquellos que continuaban explorando las bienandanzas del clasicismo, los diseñadores de avanzada de la época podían escoger entre el modernismo, el art decó o el estilo hispano-mediterráneo y sus epígonos. España, por su parte, no trabajaba nada parecido en su arquitectura nacional, con excepción de las edificaciones relacionadas con las exposiciones de 1929. Poco podía laborar la península, arquitectónicamente hablando, por aquellos tiempos. Tras

<sup>35</sup> La evidencia histórica apunta al hecho de que Puerto Rico, los Estados Unidos y España vivían situaciones difíciles durante las décadas de los años veinte y treinta del pasado siglo. En la isla, aunque era común todavía comentar sobre el “tiempo de los españoles,” el mismo era un pasado que muchos no deseaban repetir por la escasez y pobreza que significó para la gran mayoría de los isleños. Arleen Pabón Charneco, “Cuando salí de Collores”: *Thoughts on Puerto Rican Culture, Pennsylvania Latinos and Historic Preservation* (MS: San Juan de Puerto Rico, 1997).



ALCADÍA, COAMO. (APC)

sufrir los embates del Desastre del 1898 España luchaba contra toda clase de males sociales. La inestabilidad política y social campeaba por su respeto sintiéndose tan temprano como los años veinte las sombras que oscurecerían sus cielos y que unos años más tarde desencadenaría el doloroso y desastroso huracán de la guerra civil.

El uso del estilo hispano-mediterráneo en la isla no evidenció un deseo de crear vínculos emotivos con España vía una arquitectura de exclusiva inspiración española. Tampoco demostró deseo alguno de desarrollar dicha expresión en un “estilo nacional” como quizá sí fue el caso en los Estados Unidos allá por las primeras décadas del siglo (tal como apuntó el académico López Otero en 1926). ¿Cómo podía serlo (en el caso de Puerto Rico) si el estilo se había desarrollado en los Estados Unidos? La búsqueda de una identidad nacional vía los diferentes estilos arquitectónicos fue como se mencionó pasatiempo favorito decimonónico. Existieron todo tipo de propuestas desde las académicas, como las del catalán Lluís Domènech i Montaner, hasta verdaderas caricaturas, como la sometida (con toda seriedad) por el comité especial asignado a colaborar en el diseño de la sede del *American Institute of Architects* en los Estados

Unidos allá por la segunda mitad del siglo XIX.<sup>36</sup>

Durante el siglo XX, los arquitectos no eran educados, mucho menos en los Estados Unidos, con la idea teórica de encontrar un estilo nacional. La motivación primaria era expresarse arquitectónicamente de las maneras y en los estilos arquitectónicos con que lo hacía la época. Evidencia de una falta de unicidad estilística es la comodidad con que los diversos arquitectos locales graduados de universidades norteamericanas trabajaban diferentes expresiones. Mientras, durante el siglo XIX, una vez “encontrado” el estilo nacional, este se convertía en el único referente aceptado para la expresión arquitectónica, durante el siglo XX la apreciación fue una más ecléctica. Este fue también el caso en la isla donde el abanico estilístico fue uno amplio y fluido: el art decó, el hispano-mediterráneo, soluciones clasicistas, así como modernas, en fin, un mundo estilístico poroso y diluido.

Si el hispano-mediterráneo o alguno de sus epígonos hubiese sido considerado por sus autores una expresión genuina de un estilo nacional local (léase puertorriqueño), ¿se habría diseñado el edificio del Capitolio de la manera en que se hizo? ¿No ofrecía esta edificación, el símbolo arquitectónico más importante de los que la isla gestaba por aquella época, la más excelsa oportunidad de utilizar una expresión entendida como nacional o autóctona? ¿Por qué limitar el uso del vocabulario a residencias privadas y otros tipos de edificios si mediante su uso se podía complimentar con una agenda socio-política, arquitectónicamente hablando? ¿Cómo no usar el estilo en el edificio que cobijaba los sueños (nunca cumplidos del todo) de ser una democracia plena? ¿Por qué utilizar un estilo íntimamente asociado con los Estados Unidos como ejemplo de algo “nacional”? ¿Qué de “nacional” tenía un estilo que supuestamente se inspiraba en la misma España que por cuatro siglos, seis años y diez días mantuvo a Puerto Rico como una colonia? ¿Cómo considerarlo un estilo “nacional” cuando el mismo está basado en ejemplos que nada tienen que ver con nuestra tradición arquitectónica

<sup>36</sup> Como parte de las discusiones estilísticas con motivo de la celebración del centenario de la independencia de este país por aquella época se sugirió que el edificio sede fuera diseñado en diversos estilos. El primer piso sería representativo del estilo de la prehistoria [*sic*], el segundo del egipcio y, así, sucesivamente, hasta quedar representados todos los periodos importantes de la historia. Flaco favor hubiese hecho a la arquitectura semejante “abrazo monstruoso” (López Otero *dixit*) entre estilos.





IGLESIA METODISTA, PONCE (OECHPR)



y sí con la norteamericana (de la época), mexicana, italiana, árabe, portuguesa y española?

Se debe tener cautela a la hora de imbuir el pasado con interpretaciones de cómo nos hubiese gustado que fuera. La historia de la arquitectura no es de fácil manipulación ya que los hechos (en este caso, los precedentes arquitectónicos) hablan por sí solos. A gritos silenciosos nos comunican la verdad de la realidad de la cual son producto. Las expresiones estéticas son el producto del paso del tiempo y de la manera como una sociedad interpreta el mismo.

*The pattern of style change, then is not determined by any destiny or by a common goal, but by a succession of complex decisions as numerous as the works by which we have defined the style. We can detect a pattern or distinguish a common problem because each decision in turn, by its choice of elements that are to be retained or rejected and by its innovations, gives to the whole a determinable configuration. The configuration may appear purposeful or predestined because each successive work retains something of these that precede it and because its innovations, though not anticipated in earlier works, are coherently related to them. But what actually motivates the process is a constant incidence of probing into the unknown, not a sequence of steps toward the perfect solution.<sup>37</sup>*

Los arquitectos puertorriqueños que trabajaron durante las primeras décadas del siglo XX encontraron en la arquitectura hispano-mediterránea generada en los Estados Unidos una expresión interesante que compaginaba con el carácter de la sociedad isleña por aquellos tiempos, particularmente con el deseo de la burguesía de crear una arquitectura llena de fantasía y exotismo. La semántica fue capaz de potenciar la evasión y el romanticismo mientras que a la vez el edificio se expresaba de manera “moderna.” Puerto Rico tenía modos muy suyos que pudo de así desearlo convertir en su “estilo nacional.” No fue, sin embargo, la prioridad por aquel entonces. Cuando al fin pudo construir su primera universidad, lo hizo con fondos federales y con una firma norteamericana como gestora de la idea teórica básica. Cuando diseñó su primera casa de las leyes, financiada también con fondos federales, utilizó los modelos clasi-

---

37 James Ackerman y Rhys Carpenter, *Art and Archaeology*, pág 175.



IGLESIA SAN VICENTE DE PAÚL, SANTURCE. (APC)

cistas, creados por la firma de McKim, Mead y White,<sup>38</sup> para erigir en nuestro suelo un ejemplo de capitolio, la tipología arquitectónica norteamericana paradigmática. Con relación a la generación de los llamados estilos nacionales, vale la pena recordar que:

*...it is necessary to emphasize that a nation, a religion, a Zeitgeist, is likely, except in its formative stage, to resist rather than to promote change in style. The idea that Germans, Roman Catholics, or Baroque Man embody a creative expressive will (I am recalling Riegl's "Kunstwollen") apart from the contributions of their artists I find incomprehensible and distasteful. If German art is German, it is not because of any creative innovation in it has been produced by a mystical German Spirit, but because the nation and its artists show a tendency to keep certain kinds of innovation and to cast out other kinds. It is by this conservative post facto pressure that society affects art.*<sup>39</sup>

Los arquitectos puertorriqueños que utilizaron el estilo hispano-mediterráneo se educaron en los Estados Unidos, donde el vocabulario en todas sus variantes había generado una corriente estilística sumamente popular. La intención de esta manera de hacer arquitectura a la que estuvieron expuestos durante su formación profesional, compaginaba con los sentimientos de ser moderno y exótico. Por estas y otras razones, la importaron para dar personalidad a algunas de nuestras más importantes edificaciones.

Muchas residencias en Villa Caparra en Guaynabo, incluyendo la casa de la familia del arquitecto de Castro, al igual que otras en Santurce, Condado, Isla Verde y Barranquitas (El Cortijo), así como en la urbanizaciones La Alambra de Ponce, Floral Park de Hato Rey y San Luis de Arcibo, evidencian la variedad de modos que el estilo engendró. Cómo es el caso del recinto de Río Piedras, en todas se contrastaron las superficies de las paredes (en ocasiones, terminadas con el tratamiento conocido localmente como “estucado”) con la decoración aplicada. Ésta última se componía de mosaicos, terracota glaseada, detalles decorativos en *cast stone*, tejas y pavimentación con patrones de variados colores. Los arcos de medio punto hicie-

<sup>38</sup> La portada de nuestro Capitolio copia la de la Biblioteca Low Memorial en la Columbia University de Nueva York, diseñada por la firma y comenzada en el 1895.

<sup>39</sup> James Ackerman y Rhys Carpenter, *Art and Archaeology*, pág 176.

ron también su aparición aunque en uno que otro caso fueron sustituidos por arcos trebolados o flamígeros, particularmente cuando enmarcaban la puerta de entrada.

Posiblemente el ejemplo eclesiástico de mayor relevancia del estilo es la Iglesia de San Vicente de Paúl en la calle los Ángeles en Santurce.<sup>40</sup> Completada para la cuarta década del pasado siglo, la portada principal de la edificación es una sinfonía a este complejo estilo. Como se ha analizado, el estilo hispano mediterráneo incluye elementos de extracción variada como pueden ser los renacentistas (italianos y españoles), los manuelinos (portugueses), los barrocos (mexicanos), los neoárabes y también los del monterrey norteamericano.<sup>41</sup> Como en algunas edificaciones historicistas del pasado siglo, resulta fascinante descubrir la amplia gama de inspiración estilística que alimentó el artefacto final. En este caso, la participación del catalán Ismael D'Alzina Guaras introdujo también ciertos elementos a la decoración arquitectónica provenientes del *modernisme*. En el Viejo San Juan, la Iglesia Metodista de la Santísima Trinidad en la calle Sol guarda un parecido estilístico aunque sin la riqueza escultórica presente en el templo dedicado al santo francés. La Iglesia Metodista en Ponce por su parte utiliza una fascinante mezcla de elementos para crear su exótica (para la isla) composición.

De todos los historicismos vividos en la isla, el hispano-mediterráneo tuvo una resonancia especial en nuestro suelo. El lenguaje se adaptó a edificaciones públicas y privadas y también a residencias lujosas y sencillas. Sus elementos estilísticos y morfológicos le adecuaron como solución alterna al art decó y al modernismo que de manera paralela se desarrollaron como modos favoritos de los puertorriqueños durante las primeras tres décadas del siglo pasado.

<sup>40</sup> El diseño se atribuye a Francisco Fullana Serra y la construcción a Antonio Martínez y José Lázaro.

<sup>41</sup> El estilo de la portada ha sido también descrito de la siguiente manera: “Combina elementos de varios estilos, incluyendo el románico (la puerta abocinada), el renacentista (la portada enmarcada por pares de columnas sobre pedestales) y el barroco mexicano (los óculos y ventanas mixtilíneas). María Luisa Moreno, “Memoria histórica y descriptiva de la Iglesia San Vicente de Paúl” (San Juan de Puerto Rico, sin fecha), pág 2.

## El art decó

Debido a su relativa juventud, la génesis y el desarrollo del estilo conocido como art decó<sup>1</sup> todavía se encuentran bajo el escrutinio de los historiadores de la arquitectura. Hasta hace relativamente poco tiempo se daba como definitivo que el estilo conocido como el modernismo, producto de las primeras décadas del pasado siglo, había sido la aportación más importante de aquel periodo a la arquitectura. Aunque se reconocía la existencia de uno que otro historicismo la supremacía creativa de la primera mitad del siglo se le otorgaba a esta expresión. Sin embargo, a la vera de este paradigmático estilo coexistieron pacíficamente otras corrientes tales como el *Art Nouveau* (incluyendo el *modernisme catalán*), un ramillete de *revivals* – desde el hispano-mediterráneo hasta el neogótico – y el art decó, cuyo nombre responde al movimiento que lo gestó.

---

<sup>1</sup> En inglés, el art decó en ocasiones es también llamado *Modernist Style* y *Moderne*, nombres que le diferencian del estilo conocido como *Modernism*, palabra que describe el llamado movimiento moderno (primera mitad del siglo XX).



El estilo tomó su alias de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* celebrada en París en el año 1925. Como consecuencia de su fecha de su nacimiento el vocabulario estuvo profundamente influenciado por el cubismo y la abstracción. Asimismo, cuenta con influencias egipcias, africanas y aztecas evidentes en muchas de sus composiciones particularmente en los detalles decorativos. Tras la Gran Guerra (la Primera Guerra Mundial) – el conflicto que dio al traste con las expectativas de la época de ser el último de los grandes encuentros bélicos y sí sirvió de antesala a los horrores de la Segunda Guerra Mundial – la ciencia y tecnología continuaron jugando el rol protagónico que ya venían disfrutando desde los comienzos de la Revolución Industrial. A tono con estas ideas y de manera paralela a las exploraciones llevadas a cabo por el modernismo el art decó continuó la búsqueda iniciada por el británico *Arts and Crafts Movement* y el europeo *Art Nouveau*. Siguiendo estas tradiciones, se estableció como propósito principal de la arquitectura intersecar la expresión artística a la era industrial en que se vivía. De esta manera se esperaba engendrar un artefacto arquitectónico que sin abandonar las tradicionales reglas del buen diseño reflejara la época moderna y en especial su más importante contribución, la máquina.

La “máquina,” como concepto y realidad, ocupó en esta búsqueda un rol protagónico. A diferencia del modernismo el art decó no rechazó valores tradicionales arquitectónicos como la decoración pictórica o escultórica. Tampoco abandonó el histórico y dramático rol inherente en la barroca curva particularmente cuando contrastada a una composición simétrica. Las décadas de los años veinte y treinta del pasado siglo mediante el estilo art decó aceptaron las posibilidades artísticas del hormigón creándose un nuevo idioma que le utilizó para simular los artefactos creados por la máquina.

Resulta tentador asociar el estilo art decó a la generación de primeros arquitectos puertorriqueños que regresaron a la isla tras graduarse de arquitectura en escuelas norteamericanas.<sup>2</sup> En su bagaje estilístico estos profesionales trajeron ideas nuevas como el hispano-mediterráneo, el modernismo y también las relacionadas con el

---

<sup>2</sup> Durante una conversación que sostuve con el arquitecto Raúl Reichard, durante la década de los años ochenta del pasado siglo me comentó que mientras trabajaba en una oficina de arquitectos siendo joven disfrutaba de una gran vista panorámica que le permitió ser testigo de la construcción de las partes más altas del edificio de la Chrysler en Nueva York, ejemplo art decó por excelencia.



CONDOMINIO EL MIAMI, CONDADO. (APC)



CONDOMINIO, MIRAMAR. (APC)

art decó. Como sus congéneres norteamericanos, se movían con la misma facilidad a la hora de trabajar diferentes expresiones como las antes mencionadas y otras más tradicionales, como eran las clasicistas y neogóticas. El uso del hormigón, material relativamente nuevo en la isla para esta época, le otorgó un aire de modernidad innegable al art decó. A la par y a diferencia del modernismo el estilo encarnó una visión exótica obtenida mediante una seductora decoración que adornó tanto en los exteriores como los interiores. En Puerto Rico el art decó cobijó nuevas tipologías arquitectónicas como el edificio de apartamentos (el Condominio El Miami en el Condado, el Edificio Beatriz en Ponce y otros ejemplos localizados en Santurce, Río Piedras y variados pueblos), el complejo de viviendas de ayuda social (el Falansterio de Puerta de Tierra<sup>3</sup>), el

<sup>3</sup> La palabra “falansterio,” que da nombre al edificio en Puerta de Tierra, San Juan, proviene del francés *phalanstère*. Esta tipología arquitectónica fue creada durante el siglo XIX por el francés Charles Fourier. Cada edificación (cuyo irónico precedente son los palacios europeos) proponía albergar todas las necesidades de una comunidad de trabajadores. El Falansterio de Puerta de Tierra fue inaugurado en 1937 y se le acredita su diseño a Jorge Ramírez de Arellano y su construcción a Robert Prann.

edificio de oficinas (Banco Popular en el Viejo San Juan), el cine (Cine Metro en Santurce y el Fox Delicias de Ponce, al menos en ciertos detalles), las residencias privadas en los suburbios, en especial en las áreas de Hato Rey y Villa Caparra en Guaynabo y también las fábricas.

Con anterioridad a la introducción de la tipología arquitectónica del edificio de apartamentos<sup>4</sup> las experiencias isleñas se limitaban a las habitaciones y los apartamentos que se alquilaban en los caserones localizados en los cascos de los pueblos donde era relativamente común que un edificio alojase bajo su techo numerosas familias. El art decó, como el hispano mediterráneo, se utilizó para crear una fachada innovadora y moderna para la nueva tipología del edificio de apartamentos. El edificio original de *El Palomar* en el Condado resumía mediante su nombre la idea de varias familias viviendo en apartamentos iguales, uno encima del otro, como palomas. El estilo utilizado en esta última edificación fue un epígono del hispano-mediterráneo que incluyó aleros recubiertos con tejas de terracota y jardineras en algunas de las ventanas.

<sup>4</sup> No todos estos primeros edificios de apartamentos pueden ser considerados condominios dado el caso que el vivir alquilados era sumamente común en la isla por estas fechas. Las condiciones de vivienda de la mayoría de los puertorriqueños de escasos recursos (conocidos comúnmente como los “arrimaos”) fueron descritas en 1940 de la siguiente manera: *In sharp contrast to the massive, solid structures of the cities are the bohios, or cabins of the country people, constructed in much the same manner as the aboriginal homes of the Indians [sic] which the Spaniards found on their arrival. The real bohio, raised a few feet above the ground on stilts, is made from palm thatch, with one or at the most two rooms, and sometimes a lean-to kitchen, where cooking is done over a charcoal fire. Furniture is scant and simple, consisting mostly of be-hammocks, pallets, or perhaps cot beds with colchonetas (quilts) thrown over the springs. Usually the interior walls are brightened by gay pictures from illustrated magazines and newspapers. The crude construction of these humble homes is offset by a profusion of flowers and blossoming vines. Puerto Rico Reconstruction Administration, Puerto Rico A Guide to the Island of Boriquen (New York: The University Society, Inc, 1940), pag 118, citado en Joe Joseph, Arleen Pabon y Beth Reed, “The First Developers of Puerto Rico A Re-Assessment of Four Family Housing Areas At Fort Buchanan, Puerto Rico,” publicado en Deborah Slaton y William G Foulks (editores), *Preserving the Recent Past!* (Department of the Interior; National Park Service, 1994). Las viviendas en el campo, por su parte, fueron descritas de la siguiente manera: *House-rent is an almost unknown factor in the country, though in towns many people huddle into one house and live, amid dirt and disease, at the expense to each family of a few pesos a month. It is customary for landed proprietors to grant to their peons small patches, on the steep hillsides, which are of little value for tillage. This meets the end of assuring their services to the plantation-owners upon demand, with no expense to himself, and secures him the eclat of being apparently a philanthropist. William Dinwiddie, Puerto Rico Its Conditions and Possibilities (New York: Harper & Brothers Publishers, 1899), pág 157.**





CONDOMINIO BEATRIZ, PONCE. (OECHPR)

Por su parte, su casi contemporáneo vecino, *El Miami*, nos recuerda la ciudad norteamericana donde el estilo art decó desplegó su máximo esplendor. La urbe floridana hizo del estilo su favorito utilizándolo en edificios de apartamentos y casas de urbanización y también en los grandes hoteles que se construyeron para la época en el área de Miami Beach, Santurce, Río Piedras, Hato Rey, Arecibo y Ponce, entre otras localidades, imitaron esta gran ciudad invirtiendo estilísticamente en la modernidad mediante la importación de las tipologías arquitectónicas y el estilo.

En Puerto Rico, el art decó se utilizó tanto para edificios destinados a las clases privilegiadas, económicamente hablando, como para todas las demás. Esta flexibilidad interpretativa se evidenció en el uso de la semántica en edificaciones de apartamentos tan diferentes (en términos del poder adquisitivo de sus residentes) como *El Miami*, localizado en la lujosa avenida de el Condado en el área del mismo nombre y *El Falansterio* en Puerta de Tierra. Aunque ambas ofrecían residencias a un sinnúmero de familias, éstas se encontraban en los extremos del espectro económico. Esta flexibilidad evidencia que el estilo se interpretó como uno afín a la modernidad.

Asimismo, el art decó decoró residencias suburbanas en urbanizaciones de lujo (*Floral Park* en Hato Rey y *Villa Caparra* en Guaynabo) y también otras menos suntuosas (las urbanizaciones *Roosevelt* y *Puerto Nuevo*, ambas en Hato Rey). Aunque de manera humilde, las tímidas curvas y motivos decorativos presentes en las casas de estos últimos dos repartos se convirtieron en ejemplos de la nueva casa suburbana que el estado (o la *Puerto Rico Reconstruction Administration* que en todo caso era prácticamente lo mismo) deseaba crear para las familias de recursos limitados. Las mismas, con sus patios traseros individuales y detalles decorativos art decó y construidas con los más modernos materiales, pretendían convencer al pueblo que los tiempos de vivir “arrimao” trabajando el “cuadro” de tierra que pertenecía a otro ya habían terminado.

*El Falansterio* de Puerta de Tierra es el ejemplo paradigmático del uso del estilo como propaganda de una nueva manera de vida. Un puñado de muy seleccionadas familias se convirtió en sus primeros moradores abandonando así los arrabales llenos de “fanguito”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Uno de los más infames arrabales del área metropolitana se conocía como *El Fanguito*, precisamente por la cantidad de fango y las condiciones insalubres que le caracterizaban.



creado por las aguas empozadas de los manglares y otros lugares destituidos para habitación humana. Cómo las casas de las Urbanizaciones Roosevelt y Puerto Nuevo, el prototipo fue el resultado de una ideación sobre lo que el nuevo Puerto Rico debía ser. Las líneas aerodinámicas de estas edificaciones, una de las características principales del estilo, aunadas al nuevo material de construcción (concreto) y a múltiples nuevas ideas (como las ventanas de lamas de metal<sup>6</sup> y los no tradicionales [para la isla] techos planos de hormigón), son evidencia de una nueva época de progreso que pretendió llegar a todos los estamentos sociales del país. Por igual razón, también se utilizó el estilo en el diseño de muchas escuelas en diversos pueblos de la isla convirtiéndolas en iconos de los nuevos tiempos.

El art decó en la isla se caracterizó por el uso de hormigón, sus elegantes curvas y también por el ingenioso uso de motivos decorativos (que incluyó los patrones geométricos en las muy características rejas locales y también las letras o inscripciones decorativas). Generó, como quizá ningún otro estilo, una sofisticada transformación de la arquitectura tradicional. Especial mención merece la transmutación que el estilo hizo del tradicional balcón que a partir de ese momento se convirtió en terraza sagazmente incorporada, en varios edificios localizados en Miramar, Guaynabo, Río Piedras y Ponce, a las grandes curvas de las fachadas. Como quizá es de esperarse, el estilo compartió ciertas características con el modernismo, particularmente en cuanto al énfasis en la horizontalidad y la pureza de las líneas de composición. A éstas se añaden el uso decorativo del hormigón, la creatividad expresada mediante la incorporación de los elementos de cristal (incluidos los bloques de este material), el metal, las tubulares secciones y los novedosos (para la época) techos planos de hormigón. Otro aspecto en el cual el art decó y el modernismo encontraron un punto común de referencia fue en la ausencia de referencia al pasado a manera de *revival*. Si bien es cierto que las diversas corrientes estilísticas impactaron el vocabulario del art decó (evidenciado en los elementos de extracción azteca y africana), las mismas no responden a patrón historicista específico alguno.

<sup>6</sup> Cabe destacar que las ventanas originales de *El Falansterio* eran de cristal y madera. Durante una visita que hice al complejo hace ya muchos años los residentes del edificio me comentaron que al podrirse los marcos las mismas fueron sustituidas por lo que muchos estimaban era algo más "avanzado," las ventanas de hojas horizontales de metal (conocidas en la isla como ventanas Miami). El tipo se utilizó en las casas de las urbanizaciones Roosevelt y Puerto Nuevo.



TEATRO METRO, SANTURCE. (APC)

El art decó pretendió responder a la actualidad de su momento histórico, a los nuevos materiales, así como a la nueva sociedad que servía. Sin embargo, en su énfasis por el tradicional elemento decorativo y la temática expresada en muchas de sus decoraciones evidencia un deje romántico que recuerda el mundo de los *revivals* y su aspiración a la evasión. Tanto el Banco Popular en el Viejo San Juan como el Hotel Normandie en la isleta de San Juan son ejemplos perfectos de este interés. El decorado del banco utilizó la mitología grecorromana como fuente de inspiración en su exterior mientras que el hotel concentró esfuerzos decorativos en su interior.

Las exquisitas decoraciones de interiores del Hotel Normandie, algo desaparecidas al día de hoy, fueron las más sofisticadas en la isla por aquellos tiempos. Aires mesopotámicos y egipcios se vislumbraban en algunas de las figuras que aparecían en los paneles decorativos que adornaban fachadas y vestíbulos. Los nombres de sus principales salones, asociados con metales preciosos como el de Oro, de Plata y de Bronce, rememoraban míticos momentos arcaicos cuajados de estilizadas figuras que parecían habitar mundos de ensueño. Esta característica colaboraba con la evasión y también

fomentaba la sensación de una edificación de fantasía que poseía el mismo nombre que uno de los cruceros más famosos y elegantes de la época.<sup>7</sup> Hospedarse en el Hotel Normandie era iniciar una travesía a lo diferente, a lo lujoso, a otros mundos que tenían muy poco en común con el de la vida diaria en nuestro suelo.<sup>8</sup>

A diferencia del estilo hispano mediterráneo, el art decó presentó una opción estilística atractiva al público por sus líneas modernas y su aire exótico obtenido en parte gracias a la decoración de relieves y a sus voluptuosas masas arquitectónicas. Aún en los casos cuando no se utilizaron las paredes externas curvas como se evidencia en algunos edificios de Río Piedras y Santurce el aire exótico se alcanzó mediante el uso de cresterías que coronaban la fachada y también mediante el uso de capiteles de influencias mesopotámicas-egipcias.

La Segunda Guerra Mundial interrumpió esta creativa exploración arquitectónica. La vida se tornó más difícil y también más incierta. Pasados los casi cinco años que duró el trauma bélico el art decó ya no le servía a la isla que por aquellas épocas se inclinaba hacia un estilo diferente conocido como el modernismo. El mismo, gestado en la Europa de principios del siglo XX, impactó nuestra cultura de manera profunda y llegó a ser la semántica favorita del Puerto Rico de la post guerra.

---

<sup>7</sup> Durante una de varias conversaciones que sostuve con el arquitecto Raúl Reichard durante la década de los años ochenta del pasado siglo me aclaró que nunca fue su intención que el edificio asemejara un crucero. La morfología del edificio fue explicada por su diseñador como el resultado directo de la forma del solar.

<sup>8</sup> Este tipo de existencia fue perfectamente ejemplificada por el dueño del hotel, el ingeniero Félix Benítez Rexach y su esposa Luccienne Suzanne Dhotelle, también conocida como Moineau. Los esposos Benítez son posiblemente los únicos locales que participaron en los círculos de *la jeunesse dorée* europea de aquellos tiempos. Al día de hoy, desconozco si los muy cotilleados baños *au naturel* de Moineau en la piscina del Hotel Normandie sucedieron en realidad. De igual forma, me gustaría saber si es cierto que la esposa del armador griego Aristóteles Onassis anhelaba poseer un yate tan lujoso y elegante como el de los Benítez. Quizá todas estas anécdotas son parte de la leyenda bordada alrededor de este mítico edificio y sus dueños.



# El modernismo

**D**urante las primeras décadas del siglo XX Europa, seguida muy de cerca por los Estados Unidos de Norteamérica, comenzó la búsqueda de nuevas expresiones con el objetivo de apartar el quehacer arquitectónico del mundo de los historicismos. Un grupo de arquitectos se decantó por también abandonar los modos que se consideraron “frívolos” como los estilos asociados al *Art Nouveau* incluyendo el *modernisme* catalán. Estos diseñadores se interesaron por una nueva arquitectura que contribuyera a solucionar los múltiples problemas que vivía la época. El rol protagonista de la máquina, nuevo icono social, ameritaba un nuevo presente que no dependiera del pasado histórico y que hiciera posible la unión de la arquitectura a modelos estéticos juzgados más racionales. Si durante el siglo XIX Europa vivió la “batalla de los estilos,” durante las primeras décadas del pasado siglo se le declaró una batalla a los estilos historicistas.



Los preceptos del modernismo establecían que la arquitectura tiene el deber de ser “honesta” en cuanto a sus formas y utilización de sus materiales erradicando los supuestos males que los *revivals* habían condonado. Esta declaración de guerra (santa para algunos) también se convirtió en una lucha contra todo lo que se relacionase con la decoración añadida a la arquitectura. Dado el caso que los principios mecanicistas exigían por imperativo moral y ético una ideación del artefacto arquitectónico<sup>1</sup> como algo puro por lo que la decoración fue interpretada como cosa añadida o “aplicada” (la palabra favorita de la época con relación a este tema). Se juzgó, por tanto, que la misma poco o nada tenía que ver con la sinceridad que debía imperar en las formas estéticas y los temas arquitectónicos ya que detraía de la pureza de la forma. Esta idea fue tan poderosa que el talentoso arquitecto austriaco Adolf Loos<sup>2</sup> llegó a equiparar la ornamentación en la arquitectura con un crimen. La consigna de la época fue *form follows function*,<sup>3</sup> directriz filosófica que rigió la arquitectura con verdadera mano de hierro.

El estilo moderno recaló en una visión racionalista de la arquitectura por lo que favorecía un lenguaje abstracto y geométrico. Por esta razón se entendía que la filosofía del *Einleben* (amor por el pasado histórico o historicismo arquitectónico) tenía que ser radicalmente extirpada a favor de un idioma de líneas rectas y aparentemente sencillas. Para lograr este fin el edificio tenía que ser fiel reflejo de la máquina primando siempre su función sobre cualquier otra consideración. Utilizando esta línea de pensamiento el insigne arquitecto francés Le Corbusier llegó a proponer que el diseño de la vivienda

<sup>1</sup> Esta cruzada arquitectónica repitió hasta cierto punto la lucha que los arquitectos y teóricos británicos Augustus Charles Pugin y John Ruskin llevaron a cabo durante el siglo XIX. Por aquel entonces sin embargo ambos equipararon la moralidad con el neogótico.

<sup>2</sup> Adolf Loos publicó en el año 1906 un escrito que en inglés se conoce como *Ornament and Crime*. Su teoría estética se basó en la idea primaria de asociar la decoración con impulsos primitivos. Para este punto de vista filosófico, mientras más decoración tenía un edificio, más primitivo y por ende inferior debía ser considerado.

<sup>3</sup> La frase de *form follows function* para describir la idea de que la forma arquitectónica (incluido el estilo) responde directamente a y es el resultado de la función del edificio es atribuible al arquitecto norteamericano Louis Sullivan. Socio del ingeniero Dankmar Adler, juntos fundaron la conocida firma de Adler y Sullivan que entre otras contribuciones a la arquitectura aportó la ideación estética conceptual a utilizarse en el exterior de la tipología arquitectónica del rascacielos.



EDIFICIO DE GONZÁLEZ PADÍN, VIEJO SAN JUAN. (APC)

debía ser analizado interpretando la misma como “una máquina habitacional.”<sup>4</sup> La eficiencia de cada tipología era lo genuinamente importante por lo que ésta fue considerada la meta final de la arquitectura. La misma se medía mediante la función del artefacto arquitectónico y como ésta se relacionaba con las formas estéticas.

El estilo moderno se convirtió en uno internacional que fue aceptado a lo largo y ancho del planeta como expresión favorita de los tiempos. Este rendido recibimiento se debió en parte a que la semántica se asoció con la escuela de artes alemana *Staatliches Bauhaus*<sup>5</sup> cuyo voca-

<sup>4</sup> En su madurez, Le Corbusier abandonó estos principios a favor de una arquitectura de corte fenoménico.

<sup>5</sup> Algunos historiadores de la arquitectura otorgan a la *Bauhaus* legitimación estilística en derecho propio mientras que otros la consideran una corriente dentro del modernismo. Este escrito no pretende hacer un examen de esta situación y sí establecer que considerado estilo en derecho propio o no la expresión de la *Bauhaus* (de poderse condensar en una variadas interpretaciones personales) es parte de la semántica moderna que se forjó durante las primeras décadas del siglo XX. A partir de su fundación en el año 1919, la *Bauhaus* tuvo gran influencia en el mundo de la arquitectura. A pesar de que fue cerrada en 1933 continuó teniendo impacto debido a que muchos de sus profe-

bulario arquitectónico pretendía poseer carácter universal. Todos los que favorecían la expresión recomendaban abandonar los historicismos por formas que aspiraban a ser comunes a la humanidad salvando las referencias específicas étnicas y culturales.

El modernismo se caracterizó por la simpleza de sus líneas y también por el uso ingenioso de los materiales modernos como el hormigón armado, el cristal y el acero. Su énfasis en la pureza geométrica, limitada paleta cromática y escueta decoración aplicada ocuparon lugar secundario a la teoría de que la función de cada edificio debía ser resuelta mediante un esquema de aparente simplicidad que íntimamente unía la función y la forma. Los techos planos y el interés en expresar el paralelepípedo primario que componía el edificio colaboraron en crear la impresión de sencillez de formas. En ocasiones el cuerpo principal del edificio (geométricamente hablando, el paralelepípedo) se diseñó para ser sostenido por *pilotis* (columnas expuestas en el primer nivel) que contribuían a dar la impresión de que el edificio flotaba sobre delicados soportes verticales. Este tratamiento también liberó esta área que fue utilizada para usos diversos como podría ser una plaza techada.

El estilo moderno se utilizó con especial éxito en la tipología arquitectónica del rascacielos. Inventada en la ciudad de Chicago durante el siglo XIX,<sup>6</sup> este tipo de edificio necesitó de nuevas invenciones tecnológicas – ascensor, escaleras mecánicas, correo neumático y teléfono – antes de obtener total aceptación social. También requirió de nuevos materiales (acero y cristal) y de un nuevo sistema estructural conocido como la construcción de rascacielos.<sup>7</sup> Dicho

---

sos se trasladaron a los Estados Unidos. La escuela estuvo localizada en Weimar entre los años 1919 al 1925, en Dessau en el periodo comprendido por los años 1925 al 1932, en Berlín de 1932 al 1933 y en Chicago por un periodo de un año (1937 al 1938). Sus directores, Walter Gropius, Hannes Meyer, Ludwig Mies van der Rohe y László Moholy-Nagy se consideran destacadas figuras en el mundo de la arquitectura y del arte.

<sup>6</sup> Reconozco que algunos historiadores de la arquitectura consideran a Nueva York el lugar de nacimiento del rascacielos. Educada la Universidad de Northwestern con algunos de los más prominentes estudiosos de la Escuela de Chicago naturalmente me inclino por Chicago como ciudad gestora de la idea.

<sup>7</sup> El creador del sistema estructural conocido como la construcción de rascacielos (en inglés, *skyscraper construction*) fue el ingeniero arquitecto William Le Baron Jenney. El primer edificio construido utilizando el nuevo sistema estructural fue el Home Insurance Building, construido en la ciudad de Chicago entre los años 1884 al 1885.

sistema abandonó la tradicional estructura de muros de carga a favor de un esqueleto estructural de metal auto portante. De esta manera, se transformó la pared en una mampara o cortina de cristal (en inglés, *curtain wall*) que actuaba como una piel que encerraba el edificio. Esto hizo posible una de las principales características de muchos edificios modernos: la aparente delicadeza y fragilidad de las paredes que tan solo cierran el espacio interno y no cargan otra cosa que su propio peso.

El primer rascacielos en propiedad construido en la isla fue el edificio que albergó la antigua tienda por departamentos de González Padín localizado frente a la Plaza de Armas en el Viejo San Juan. Fue precisamente la tipología arquitectónica de la tienda por departamentos, desarrollada durante el siglo XIX en Chicago, la que impulsó el desarrollo estilístico del rascacielos, tarea que acometieron entre otros insignes arquitectos Henry Hobson Richardson, William Le Baron Jenney y Louis Sullivan. Hasta hace muy poco tiempo el edificio conservó el ascensor de metal abierto que le adornaba y servía convirtiéndolo en el edificio más moderno de su época en la isla.<sup>8</sup> En el rascacielos, el *core* (el núcleo o centro de servicios donde se localizan las escaleras y los ascensores) actuaba como el elemento protagónico de toda la planta. En el edificio González Padín una elegante escalera en metal daba vueltas alrededor del hueco o pozo del elevador facilitando el acceso dentro de la tienda y la comunicación entre los diferentes pisos. En el interior de la tienda se experimentaba una sensación de amplitud debido a la planta libre, elemento característico de la construcción de rascacielos. Dado el caso que el edificio era soportado por un esqueleto auto portante no se necesitaban los tradicionales y pesados muros de carga en el interior. De ahí el nombre de “planta libre” que describe el efecto de un espacio con un mínimo de apoyos verticales.

En su fachada se utilizó el esquema favorecido por la Escuela de Chicago que apreciaba el balance entre los elementos verticales y los horizontales. Las ventanas tripartitas (otra característica de la Escuela de Chicago) organizan la fachada horizontalmente mien-

---

<sup>8</sup> No es de extrañar que muchos visitasen el edificio para poder utilizar el ascensor que para la época era un artefacto novedoso en la isla. Décadas más tarde, algunas personas repetían la experiencia, esta vez visitando el edificio de Sears en Hato Rey para tomarse fotografías frente a las escaleras mecánicas de dicha edificación.

tras que las columnas enfatizan la verticalidad que caracteriza a un rascacielos. La fachada del primer piso, gracias a sus grandes ventanales, se convirtió en el lugar favorito de reunión todas las Navidades. En sus escaparates se exhibía todo un ensamblaje de edificios en miniatura iluminados, artefactos y muñecos de movimiento relacionados con la festividad. Ir de visita al Viejo San Juan para disfrutar de “la vitrina de González Padín” era equivalente a participar del espíritu de la Navidad. Comparando el edificio con los más tradicionales que le rodean se destaca todavía por el número de pisos (una altura imposible de conseguir utilizando las técnicas y los materiales tradicionales sanjuaneros) y también por las amplias luces entre apoyos que se expresaron en la fachada gracias al uso del metal y del cristal.

Una de las edificaciones de mayor solera en el estilo moderno en nuestro suelo fue el ya desaparecido Casino de Puerto Rico en el Condado. Mediante este edificio y su localización el centro abandonó la tradicional personalidad arquitectónica de la tipología en la isla. (Estos establecimientos usualmente se encontraban cerca de la plaza de recreo del pueblo. Por esta razón el edificio que sirvió de sede hasta la construcción de la nueva estructura en el Condado, diseñado en el barroco del segundo imperio, estaba localizado frente a la Plaza de Colón en San Juan.) Se descartó también la utilización de una arquitectura “de pandereta” (evidenciada magistralmente en la Casa de España de Puerta de Tierra) apostando por un estilo de vanguardia. (No deja de resultar un tanto irónico que este traje arquitectónico moderno enmascaraba un sumamente tradicional estilo de vida social.) La dramática luz estructural de su aristocrática marquesina (o *porte-cochère*), sus elegantes y prístinas escaleras (particularmente las interiores), la secuencia de espacios que culminaba en el gran salón ovalado con su romántico techo simulando un cielo cuajado de pequeñas estrellas, creaban la sensación de lujo y elegancia modernos difícilmente igualables en diseño de la época alguno.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> La modernidad del edificio y de su entorno era una de sus características más apreciada. En la década de los años cuarenta del siglo XX el comercio de Matías Photo Shop publicó unas vistas de Puerto Rico que describieron el complejo de la siguiente manera: *This modern building houses the very exclusive club Casino de Puerto Rico. It has been built facing the Atlantic Ocean and boasts a very modern swimming pool. Its beautiful lounges, dancing halls, bars, etc. have been decorated with most exquisite taste.*

El edificio lucía moderno gracias a su estilo y era moderno debido a que poseía una piscina y otras facilidades consideradas de vanguardia para la época. Inclusive, abandonó el tradicional contexto urbano por uno playero y más actual (por aquel entonces se encontraba a las afueras de la urbe o la ciudad histórica). Aunque continuó sirviendo como escenario a actividades tradicionalistas – el *debut* social de quinceañeras, los bailes veraniegos de los estudiantes universitarios y la celebración de bodas de los hijos de los socios – atrás quedaron los antiguos y polvorientos casinos localizados en casonas medias ruinosas del casco urbano. Lo que nunca se abandonó fue la aspiración de crear un edificio que potenciara la evasión romántica encarnada en la idea de que el mundo se dividía entre “nos [los que pertenecían al exclusivo círculo] y los demás.”

Las nuevas (para la isla) tipologías arquitectónicas como el hotel de playa de lujo y el aeropuerto internacional también hicieron uso del estilo moderno en la isla. La firma de arquitectos Osvaldo Toro, Miguel Ferrer y Luis Torregrosa diseñó allá para el 1946 el Hotel Caribe Hilton, la primera y no última hospedería de lujo que generarían para la isla. Contrastaba esta edificación con sus vecinos, los Hoteles Vanderbilt y Normandie, mediante su uso de un vocabulario radicalmente moderno de líneas rectas y volúmenes cubistas con expresivos ángulos compositivos. Siguiendo la tradición establecida por Peter Behrens<sup>10</sup> mediante su trabajo para la AEG, todos los elementos decorativos del hotel (incluyendo el logo, la vajilla y el papel timbrado) se diseñaron para ser cónsonos con el moderno diseño del edificio. Especial mención merece el diseño de la planta baja o el *lobby* original donde se conjugaron sabiamente las necesidades modernas de un gran hotel con el encanto y exotismo esperado de un local tropical. El uso de la ventilación natural, la colusión entre lo construido y lo ajardinado (ejemplificada magistralmente en el pabellón localizado dentro de un pequeño lago) y la aparente naturalidad del local (habitado por pavos reales que eran

<sup>10</sup> Peter Behrens fue contratado en 1907 como arquitecto y consultor por la AEG (*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*). Además de su famoso diseño para la planta eléctrica considerado uno de los edificios clásicos del modernismo también diseñó la identidad corporativa de la compañía incluyendo su logo, publicidad y el *marketing* de sus productos. Su impacto en la arquitectura es de gran relevancia ya que entre sus discípulos se encuentran los insignes arquitectos: Ludwig Mies van der Rohe, Charles Edouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier), Adolf Meyer y Walter Gropius.





CASINO DE PUERTO RICO, CONDADO. (APC)

libres de explorar casi todas las áreas del vestíbulo), hicieron de este edificio uno de relevancia en la diseminación del modernismo en la isla. La pérdida de este espacio ha sido una de las estocadas más importantes a nuestra memoria colectiva como pueblo.

La firma de Toro y Ferrer fue también responsable del diseño del Aeropuerto de Isla Verde, como se conoció por décadas el parque aéreo que sustituyó al de Isla Grande, el primer ejemplo formal de esta tipología en nuestro suelo. El edificio, el primer lugar en la secuencia temporal que el turista debía visitar al llegar a “La Perla del Caribe” y el último antes de despedirse de nuestro suelo, era un complejo luminoso, lleno de áreas verdes, espacios abiertos y elegantes salones.<sup>11</sup> Todos estos, desgraciadamente, han desaparecido para ser reemplazados con el enrevesado conjunto que pasa como nuestro aeropuerto.

---

<sup>11</sup> Este edificio tuvo el honor de ser el único ejemplo de arquitectura puertorriqueña en ser incluido en el influyente libro sobre arquitectura moderna internacional *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* de Henry-Russell Hitchcock.

Posiblemente, los aspectos más interesantes del estilo fueron la férrea convicción de que la arquitectura tiene el potencial y también el deber de mejorar la vida del ciudadano promedio y que le corresponde potenciar cambios en la sociedad mediante la construcción de formas honestas y aparentemente simples que fueran capaces de evocar una nueva realidad en torno a la vida diaria. A estos fines es interesante reseñar el Residencial Villa España de Guaynabo en el municipio del mismo nombre diseñado por el arquitecto Rafael Carmoega. El limitado presupuesto que caracteriza este tipo de obras no fue obstáculo para que se lograra una elegante composición.

Es posible que el desmedido énfasis didáctico fuera el punto débil de la expresión. El estilo moderno fue acompañado de grandes dosis de proselitismo que trataba de convencer que la escogencia del mismo era un deber moral de todo diseñador. Como resultado, no había otra opción para hacer buena arquitectura que abandonar los lenguajes del pasado y enfocarse en la racionalidad, para así evocar los principios de la arquitectura de todos los tiempos. El uso y la función del edificio primaron por encima de toda consideración

incluyendo la estética considerada artificiosa y superficial. El nuevo y bravío mundo del siglo XX necesitaba de una arquitectura a tono con sus metas y objetivos. Muchos inclusive llegaron a creer que el fin de la evolución de los estilos arquitectónicos había llegado y que el modernismo representaba la solución final de la arquitectura.

#### EL POSMODERNO, UN REVIVAL TARDÍO

Era de esperarse. Tras la llamada del estilo moderno a favor del rechazo de algunos de los preceptos milenarios de la arquitectura que en opinión de muchos la convirtieron en esclava de la función, durante la segunda mitad del siglo XX surgió una honda preocupación por el abandono de los valores historicistas y los principios que los mismos encarnan. Esta búsqueda también descartó la obsesión modernista de que el edificio era una máquina. Durante la segunda mitad del pasado siglo se recogieron velas interesándose los arquitectos en la función simbólica y el rol que el lenguaje de la arquitectura lleva a cabo en la sociedad.

El estilo que surgió de este proceso se conoce como posmoderno y en ocasiones con el nombre de súper-manierismo. El mismo se acogió a las premisas filosóficas posmodernas de ir más allá del modernismo. En la arquitectura esto significó el diseño de edificaciones que cuestionaron e inclusive fueron en contra de algunos de los principios tradicionales de la arquitectura como podrían ser las reglas de composición. La proporción y simetría, en unión a los valores del modernismo, fueron abandonadas como superficiales y superfluas fomentándose la búsqueda de diseños que tuvieran el poder de resonar en la mente y las emociones del observador. El posmoderno cuestionó todas las premisas del modernismo particularmente las relacionadas con la no utilización de elementos estilísticos históricos. También convirtió en icónica la incorporación de los estilos y las expresiones vernáculas bien fuese mediante el uso de materiales y técnicas de construcción locales o elementos simbólicos.

El estilo utilizó elementos clasicistas en ocasiones apartándose de su uso tradicional con el objetivo de comparar, contrastar e, inclusive, ironizar alguna situación de uso particular. Por ésta y otras razones ha sido comparado con el estilo manierista renacentista particularmente en cuanto a su intención de generar reflexión teñida de iro-

nía, sorpresa, diversión y conflicto. Por su inspiración en elementos historicistas y por la utilización de los mismos en edificaciones contemporáneas el posmoderno puede ser interpretado como el último de los *revivals* arquitectónicos, un eslabón más en una larga cadena que ya dura siglos.

Tomará algún tiempo crear la suficiente distancia apreciativa para poder analizar la labor puertorriqueña con relación al posmoderno y expresiones contemporáneas como el llamado deconstructivismo. A partir de la década de los años sesenta del pasado siglo, gracias – en primera instancia – a la fundación en la isla de la primera escuela de arquitectura en la Universidad de Puerto Rico, el número de profesionales aumentó exponencialmente. De golpe y porrazo, la arquitectura dejó de ser una profesión que tan solo unos pocos podían estudiar en el extranjero para convertirse en una al alcance de todos los que tienen talento. El análisis que de su arquitectura harán las generaciones por venir incluirá los estilos mediante los cuales estos profesionales expresan la cultura de nuestra época.

# El “estilo colonial”

En muchas ocasiones, cuando se estudian e interpretan los diferentes estilos arquitectónicos se excluye la arquitectura popular<sup>1</sup> debido a que como se ha señalado el concepto es tradicionalmente utilizado para describir expresiones estéticas y estilísticas formales y de raigambre académico. De acuerdo con esta interpretación sería un tanto contradictorio hablar del estilo arquitectónico presente en edificios construidos por no profesionales que no necesariamente se restringen a los parámetros estéticos establecidos por las reglas tradicionales de la profesión. Esta versión es una rarificada que establece clasificaciones elitistas y clasistas en-

---

<sup>1</sup> Arte popular es descrito como: “El cultivado por artistas, con frecuencia anónimos, y fundado en la tradición” mientras que lo “vernáculo” se define de la siguiente manera: “Dicho especialmente del idioma o lengua: doméstico, nativo, de nuestra casa o país.” *Diccionario de la lengua española*, voces: “vernáculo” y “popular.” De acuerdo con el profesor Bassegoda, el término correcto es “arquitectura popular” ya que entiende que “vernacula,” con referencia a la arquitectura, es un anglicismo.



tre el quehacer supuestamente formal de los profesionales y el de todos los demás.

La larga historia de nuestra profesión evidencia que es posible hablar de arquitectura sin arquitectos (un profesional educado formalmente en una escuela de arquitectura). La gran mayoría de los diseñadores de la arquitectura que compone el patrimonio cultural universal no fueron arquitectos graduados de escuela alguna y sí artistas que intersecaron el quehacer arquitectónico al de las otras artes. Fue así como Miguel Ángel conjugó su actividad escultórica y pictórica con la “penitencia” de hacer arquitectura.<sup>2</sup> Por su parte, Bernini llegó a la arquitectura vía la escultura y el diseño de escenarios; Palladio hizo lo propio a través de la teoría y Brunelleschi mediante la relojería. La historia evidencia un número importante de edificaciones que fueron creadas por arquitectos que no fueron educados formalmente y que sin embargo poseyeron las destrezas necesarias para crear artefactos de gran belleza e imaginación. No nos referimos a profesionales de la construcción, como podrían ser los ingenieros, maestros de obras, carpinteros, masones y alarifes ya que, a pesar de los dictámenes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, estos personajes pueden ser considerados especialistas del mundo de la construcción. En el caso de la arquitectura popular nos referimos a genuinas expresiones arquitectónicas cuyo diseño y construcción fue producto de personas que no poseían los conocimientos especializados que a partir de la creación de las academias se juzgaron esenciales para poder practicar la profesión y sus respectivas áreas.

Lo popular o vernáculo como estilo a pesar de aparentemente presentar un contrasentido no lo es. Sabido es que las expresiones del pueblo “laico,” arquitectónicamente hablando, no se generan en un vacío cultural. Cada constructor de pueblo tenía “su librito,” o manera de hacer las cosas, siguiendo unas tendencias y unos discursos arquitectónicos aprendidos mediante el estudio y la copia de otros edificios, catálogos o imágenes de edificaciones. La mimesis jugó un rol de importancia en este tipo de obra particularmente

---

<sup>2</sup> Miguel Ángel consideró el proyecto de la gran cúpula de la Iglesia de San Pedro en Roma, ofrecido por el papa Pablo III en el ocaso de su vida, como una inconveniencia que tan solo aceptó como penitencia por sus pecados.



con relación a la ornamentación. Es por esta razón que se puede comentar que existe el concepto de estilo popular como “una manera de hacer las cosas,” quizá una manera *amateur* que sin embargo posee la suficiente pujanza para convertirse en realidad estilística arquitectónica.

Aunque en la isla contamos con ejemplos de edificaciones más o menos oficiales diseñadas por personas privadas (como por ejemplo la Casa de Párvulos en San Juan), donde de manera más libre se expresó la interpretación popular de los preceptos arquitectónicos fue en el diseño residencial. La arquitectura doméstica, decenas de cuyos ejemplos forman parte del patrimonio construido de la isla, vivió su cenit en el periodo constituido entre fines de siglo XIX y principios de siglo XX.<sup>3</sup> Fue durante esta época que la casa terrera unifamiliar comenzó su despuntar y a afianzar algunas de las soluciones morfológicas y espaciales que se convertirían con el paso del tiempo en las tradiciones arquitectónicas nativas. Las mismas conformaron viviendas que se transformaron en las casas de la memoria puertorriqueña. Este periodo de desarrollo incandescente se evidencia principalmente en los cascos urbanos de nuestros pueblos y también en la ciudad nueva que se extiende a partir de sus límites.

Resulta imposible analizar el estilo presente en la casa puertorriqueña ya que no existe uno solo. Los mismos se evidencian en casas urbanas, suburbanas y rurales, construidas en madera, hormigón y mampostería. Las hay que reflejan influencias clasicistas y también neogóticas, por presentar tan solo dos ejemplos. De todas estas expresiones y debido a que por siglos fue centro oficial del gobierno, el Viejo San Juan es el escenario que mejor representa la vocación arquitectónica doméstica isleña. Es también en nuestro casco más antiguo que podemos analizar el último de los temas estilísticos de este escrito: el llamado “estilo colonial.”

Por largo tiempo, todo edificio local parecido a la arquitectura del Viejo San Juan se denominó como ejemplo “colonial.” En América, tanto la hispana como la angloparlante, lo colonial describe

<sup>3</sup> Es posible que, con el correr del tiempo, ciertos ejemplos de la arquitectura doméstica puertorriqueña (como los que se aprecia en algunas urbanizaciones y en ciertas áreas rurales) construidos a fines del pasado siglo hasta el presente sean considerados de valor patrimonial. Este periodo sin embargo no es considerado en este escrito debido a que su valoración cultural aún no ha sido sometida al escrutinio que tan solo el paso del tiempo es capaz de hacer de manera no prejuiciada.

la arquitectura gestada y construida en el periodo durante el cual los variados países vivieron bajo un sistema de colonización dominado por poderes europeos. Dado el caso que la fecha de independencia de los diferentes países varía el “fin” del estilo también lo hace de lugar a lugar. Utilizando estos parámetros se pudiera pensar que la isla todavía diseña en este estilo ya que la transmutación ocurrida en el 1898 podría entenderse simplemente como una de un estado colonial a otro. Ironías aparte, pocas descripciones estilísticas son tan utilizadas en la isla como la de “estilo colonial.” El término se usa sin hacer diferenciación alguna entre edificaciones, estilos o morfologías. Es una brocha estilística única que pinta todas las edificaciones de la misma manera indistintamente del tiempo de su construcción o los objetivos estéticos de su diseño.

El nombre se utiliza principalmente para describir los cientos de estructuras que pueblan la zona histórica del Viejo San Juan y otros muchos pueblos de la isla. Si alguna expresión arquitectónica (que en realidad es la colusión de muchas) ha sido mitificada localmente ha sido ésta. Inclusive, los últimos cincuenta y pico de años han anquilosado las ideas acerca de la misma de tal manera que se ha construido una ideación de lo que creemos fue (o deseamos hubiese sido) esta semántica que entendemos resume de manera más íntima nuestra conexión con la Madre Patria. La misma cuenta con una larga lista de “características” que día a día solidifican más la incorrecta apreciación de las estructuras que así son definidas. Estas “características” se han convertido en tradiciones arquitectónicas inventadas.

Las estructuras pertenecientes al “estilo colonial” boricua deben tener a juicio del laico y de ciertas agencias gubernamentales balcones con hemorragias de balaustres de madera o hierro forjado, retallos alrededor de sus aberturas de fachada, puertas de madera (si con clavos por decoración y pintadas en color marrón “*Old San Juan*” mejor aún) y uno que otro disperso azulejo bien sea en la contrahuella de algún escalón o en sus paredes. Quizá la transmutación más perniciosa que de la arquitectura “colonial” ha hecho la isla es la policromía forzada y forzada que se le ha impuesto mediante un esquema de paredes pintadas en colores pasteles contrastados por retallos blancos. Desconozco cuando comenzó a forjarse esta “tradición arquitectónica inventada” que desencadenó un neostilo. Sí sé que poco o nada tiene que ver con la realidad histórica.





RESIDENCIAS, VIEJO SAN JUAN. (APC)



Aún si el 1898 hubiese marcado un cambio político radical (por ejemplo, de colonia a república) como sucedió en tantos otros lugares de América durante el siglo XIX, la fecha sería un tanto tardía para utilizar la metodología de otros países americanos resumida en: antes de la independencia del país = estilo colonial y después de la independencia = otros estilos. La mayor parte de los países sudamericanos obtuvieron su libertad allá por la segunda o tercera década del siglo XIX cuando los ecos de los múltiples *revivals* europeos aunados a los nuevos estilos en propiedad aún no habían llegado a las playas americanas. Se vivía por lo tanto un genuino periodo “colonial” arquitectónicamente hablando. Para el 1898 por su parte la isla tenía conciencia estética y estilística de lo que acontecía en Europa y de la multiplicidad de opciones relacionadas con las corrientes estilísticas. No tan solo poseía esta conciencia, también había explorado con éxito algunos de estos vocabularios post-coloniales.

Puerto Rico define como “colonial” cientos de estructuras populares o vernáculas que caracterizan decenas de nuestros pueblos. Construidas de manera tradicional, sin grandes pretensiones arquitectónicas utilizan los materiales disponibles y evidencian relativamente sencillas soluciones estructurales. Debido a la pobreza de los materiales disponibles las paredes eran encaladas mediante enlucidos de cal<sup>4</sup> (hoy día, incorrectamente sustituidos por unos de base de cemento de tipo Portland) y sus aristas, particularmente alrededor de las aberturas de las ventanas y puertas eran usualmente reforzadas mediante marcos o retallos planos.<sup>5</sup> Era una arquitectura humilde en cuanto a las múltiples limitaciones de su construcción, fábrica y la sencillez de su vestimenta. Por estas razones, requería del tradicional “albeo.”<sup>6</sup>

Era (y aún es) una manera de construir universal. Al día de hoy,

4 Existe al menos un ejemplo en el Viejo San Juan donde el trabajo de ladrillo isodómico se dejó expuesto aunque no hay constancia de la fecha de este acontecimiento.

5 Retallo es definido como: “resalto que queda en el paramento de un muro por la diferencia de espesor de dos de sus partes sobrepuestas.” *Diccionario de la lengua española*, voz: “retallo.”

6 “Albeo” significa “vestir la casa.” Ángel Sánchez, *La Casa Vestida* (Islas Canarias: Dirección General de Patrimonio Histórico, 2005), pág 27.

aún se aprecian estructuras construidas de manera similar en muchas partes del mundo incluyendo el Mediterráneo y la China. Lo “colonial” se identifica por la sobriedad de su composición que depende totalmente de la colocación más o menos estratégica de sus vanos. En la mayor parte de los casos como aún sucede en el Mediterráneo, desde Mallorca hasta las islas griegas del Egeo, toda la estructura era encalada de blanco<sup>7</sup> aunque en ocasiones, como se puede aún disfrutar en Mallorca y Sicilia, se contrastaban las superficies encaladas con mampostería vista.

La cantidad mayor de edificaciones en este “estilo” son residencias, demostrando que su escogencia era parte del resolver los problemas de vivienda dentro de una tradición constructiva que originalmente fue importada de Europa. Como sus congéneres internacionales, con el paso del tiempo, evidenció variados desarrollos decorativos. Cuando había un poco de más dinero la familia construía no tan solo un balcón volado sino un techo para el mismo que decoraba con balaustres de madera o metal. La posición económica de la familia decidía *a priori* si el patio interior tendría arcadas o no así como el tipo de enlucidos que tendría la cocina y las contrahuellas de las escaleras (si alguno). En ocasiones algunas muestran adiciones a sus fachadas tales como almenas, decorados de yesería y montantes de filigrana de madera.

Los análisis estilísticos tradicionales concentran atención en las características físicas que principalmente se encuentran en la fachada para organizar las diferentes expresiones estéticas. Para entender a cabalidad la interpretación isleña de este vocabulario se debe analizar la disposición de los espacios internos debido a que la misma evidencia parte de su personalidad estilística. En términos generales, la distribución espacial de la llamada arquitectura “colonial” cuenta

7 Con relación a este tema, se debe recordar que San Juan fue descrita en el siglo XIX como: “La [ciudad] de los blancos almenares.” En las vistas panorámicas de San Juan, como por ejemplo las fechadas para el año 1842 (Litografía Vaudricourt en la Biblioteca Pública de Nueva York) y 1850 (reimpresión por la Junta de Planificación de Puerto Rico en 1954), se aprecia el gran número de estructuras blancas que existían en San Juan. La misma tradición colorista se observa en las acuarelas “Panorama de San Juan” de 1824 y “Panorama de San Juan” de c 1830 que aparecen en Aníbal Sepúlveda Rivera, *Puerto Rico Urbano Atlas Histórico de la Ciudad Puertorriqueña* (San Juan de Puerto Rico: Carimar, 2004), pág 146, Volumen 1. Por otra parte, en las primeras fotografías históricas de la ciudad ya se aprecia una diferencia en cuanto al tratamiento colorista parietal.

con: (i) un zaguán, espacio tanto público como privado que en el caso de la edificación albergar más de una familia servía a todos por igual enmarcando la entrada principal (en casi todos los casos, única entrada); (ii) un patio interior (en ocasiones, *cortile*) que podía o no estar organizado en eje con la entrada principal y que también era un espacio público; y (iii) una escalera localizada cerca del zaguán (en los casos en que existía más de un piso). Como este tipo de edificio compartía medianeras, la característica *sine qua non* es que tan solo las estructuras localizadas en las esquinas de los bloques poseían ventanas o balcones laterales. En el interior los espacios o aposentos eran genéricos y abrían los unos a los otros por lo que casi no existen pasillos o galerías.<sup>8</sup> La personalidad de cada aposento era ofrecida por el mobiliario que en este se exponía. Como tantas residencias boricuas hasta entrado el pasado siglo, la(s) fila(s) de alcobas se comunicaban en varias direcciones facilitando la colocación de unidades e inclusive filas adicionales en las casas suburbanas.

El paisaje doméstico puertorriqueño es en gran medida el resultado de los ejercicios de memoria visual que hemos generamos desde nuestra niñez. Las casas del Viejo San Juan no pertenecen a un solo estilo, el “colonial,” y sí a los diferentes estilos que se utilizaron en la isla. Hemos generado una construcción genérica de las mismas porqué nuestra memoria colectiva las interpreta como las casas del aquel tiempo mejor (por pertenecer al pasado) que fue el “tiempo de los españoles.”

---

<sup>8</sup> En los Estados Unidos, este tipo de disposición espacial se conoce como un arreglo de tipo *shotgun* mientras que en francés se utiliza el término *enfilade*. No fue hasta entrado el renacimiento en Francia cuando se exploró, gracias a un deseo de mayor privacidad, el uso de los pasillos o *halls*. El Château de Chenonceau en Indre-et-Loire en Francia construido entre los años 1515 al 1521 para Thomas Bohier incluyó un pasillo central para mayor privacidad de los diferentes aposentos así como escaleras de tramos rectos y una cocina cerca del comedor formal. La autoría de estas importantes contribuciones al espacio interior doméstico se le otorga a su esposa, Madame Catherine Briçonnet.

## epílogo

La arquitectura es una creación de gran complejidad. Su estilo es la manera como el edificio “habla” a la presente y futuras generaciones representando los valores tangibles e intangibles de la cultura que le creó. La expresión estética de una edificación alimenta la conversación que el espectador sostiene con todo artefacto arquitectónico siendo la cadena no visible que ata la mente y el corazón durante el multifacético proceso de entender el mundo construido a nuestro alrededor.

El valor patrimonial de una estructura trasciende su ideación estilística. Sin embargo no deja de ser cierto que el estilo de un edificio es uno de los elementos de mayor relevancia en el correcto entender de su historia y significación cultural. Es por esta razón que la reglamentación internacional en torno a la conservación patrimonial recomienda a ultranza conservar la integridad de los elementos estéticos que conforman la realidad estilística de una edificación.

Conociendo el desarrollo de los estilos en la isla es posible conocer de manera más íntima y completa nuestro patrimonio arquitectónico. El estilo arquitectónico es la voz del pasado que nos comunica los sueños de una sociedad, las aspiraciones del dueño de la edificación y el talento de su diseñador. Es a fin de cuentas el idioma como los puertorriqueños del pasado aún nos hablan sobre el Puerto Rico del ayer.



# fuentes selectas

## ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y COLECCIONES

Archivo General de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico.

Archivo Histórico Nacional, Madrid, España.

Archivo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Archivo, Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, España.

Archivo, Reial C tedra Gaudí, Barcelona, España.

Central Library, Hong Kong, República Popular de la China.

Biblioteca de la Escuela de Arquitectura, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico.

Biblioteca de la Escuela de Arquitectura, Florida Agricultural and Mechanical University.

General Library, Florida State University, Tallahassee, Florida.

Colección Puertorriqueña, Biblioteca General de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico.

National Archives, Washington DC.

Oficina Estatal de Conservación Histórica, Oficina del Gobernador, San Juan de Puerto Rico.

The British Library, Londres, Reino Unido.

---

Este escrito incorpora información basada en trabajos de investigación llevados a cabo durante varias décadas. Por esta razón, se ofrece reconocimiento a las fuentes de información más relevantes consultadas a lo largo de los años.



Ackerman, James y Rhys Carpenter. *Art and Archaeology*. The Princeton Studies, Englewood Cliffs: Prentice Hall, Inc. 1962. Publicado por primera vez bajo el título de: "A Theory of Style," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX (1962), págs 227-237.

Bédat, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Real Academia Española. 1989.

Benevolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, SA. 1975. Traducción de *Storia dell'architettura moderna* por Mariuccia Galfetti, Juan Díaz de Atauri y Anna Maria Pujol i Puigvehi.

Carpo, Mario. *La arquitectura en la era de la imprenta*. Milán, Italia: Editoriale Jaca Books. 1998. Traducción al castellano: 2003.

Castedo, Leopoldo. *A History of Latin American Art and Architecture From Pre-Columbian Times to the Present*. Nueva York: Frederick A Praeger. 1969.

Castro, María de los Ángeles. *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*. San Juan de Puerto Rico: Editorial Universidad. 1980.

Choay, Françoise. *The Modern City: Planning in the 19th Century*. Nueva York: George Braziller. 1969.

Chueca Goitia, Fernando. *Historia de la Arquitectura Occidental VII Barroco en España*. Madrid: Editoriales Dossat. 2000.

\_\_\_\_\_. *Historia de la Arquitectura Occidental X Eclecticismo*. Madrid: Editorial Dossat. 1979.

Crespo, Rafael A y Arleen Pabón Charneco. *Historia, Arquitectura y Patrimonio*. San Juan de Puerto Rico: Oficina Estatal de Preservación Histórica. 1994.

Curl, Donald W. *Mizner's Florida American Resort Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 1992.

de Botton, Alain. *The Architecture of Happiness*. London: Penguin Books. 2006.

Goenága, Francisco R de. *Desarrollo Histórico del Asilo de Beneficencia y Manicomio de Puerto Rico Desde su creación hasta julio 31, 1929*. San Juan de Puerto Rico: Imprenta Rodríguez. 1929.

Grizzard, Mary. *Spanish Colonial Art and Architecture of Mexico and the US Southwest*. Nueva York: University Press of America. 1986.

Guardini, Nunzia y Eduardo Tejeira Davis (editores). *Ensayos sobre Conservación y Restauración*. Ciudad de Panamá, Panamá. 2004. Arleen Pabón Charneco, "Conservando el tiempo de las naninas: La puesta en valor del beneficiado de la hacienda La Esmeralda en Santa Isabel, Puerto Rico." Págs 61-72.

Guerra de la Vega, Ramón. *Guía de Madrid La Belle Epoque 1900-1920*. Madrid: Ramón Guerra de la Vega. 1990.

Hernando, Javier. *Arquitectura en España 1700-1900*. Madrid: Ediciones Cátedras. 1989.

Hitchcock, Henry-Russell. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Baltimore, Maryland: Penguin Books Ltd. 1969.

Honour, Hugo. *Neo-Classicism*. Middlesex, Reino Unido: Penguin Books. 1996.

\_\_\_\_\_. *Romanticism*. Nueva York: Harpers Collins Publishers. 1979.

Hornblower, Simon y Anthony Spawforth. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press. 2003. Tercera edición.

Jones, Robert T (editor). *Authentic Small Houses of the Twentieth Century*. New York: Dover Publishing Company, Inc. 1987. Originalmente publicado como: *Small Houses of Architectural Distinction*, Nueva York: Harper, 1929.

Kelemen, Pál. *Baroque and Rococo in Latin America*. Nueva York: Dover Publications. 1967. Dos volúmenes.

Kimbro, Edna E. "California's Historic Earthen Architecture/Arquitectura Histórica de Tierra en California." *CRM: The Journal of Heritage Stewardship*. Departamento de lo Interior: Servicio Nacional de Parques. 1999. Número 6.

López Otero, Modesto. "Una influencia española en la arquitectura norteamericana." MS: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Disertación 129. 1926.

Losada Pérez, J. "Estampas del pasado Un expediente interesante," *Puerto Rico Ilustrado*, San Juan de Puerto Rico, 2 de noviembre de 1935. Páginas 2-3; 19; 24 y 27.

McAlester, Virginia and Lee. *A Field Guide to American Houses*. New York: Alfred A Knopf. 2006.

Moffitt, John F. *The Islamic Design Module in Latin America Proportionality and the Techniques of Neo-Mudéjar Architecture*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Company Inc. Publishers. 2004.

Newcomb, Rexford. *Spanish-Colonial Architecture in the United States*. Nueva York: Dover Publications, Inc. 1990.

Pabón, Arleen. "ARQU 101: La arquitectura puertorriqueña y sus estilos." San Juan de Puerto Rico: MS. 2007.

\_\_\_\_\_. "Samurais y magdalenas: La integridad histórica y la conservación patrimonial." Tallahassee, Florida: MS. 2006.

\_\_\_\_\_. "Iluminando el pasado." Tallahassee, Florida: MS. 2005.

\_\_\_\_\_. "Conversaciones con el pasado." Tallahassee, Florida: MS. 2005.

\_\_\_\_\_. "*Conversations with the Past Rehabilitating and Interpreting Landscapes of Labor*." Tallahassee, Florida: MS. 2004.

\_\_\_\_\_. "*Por la encendida calle antillana Africanisms and Puerto Rican Architecture*." CRM: *The Journal of Heritage Stewardship*. Departamento de lo Interior: Servicio Nacional de Parques. 2003. Número 1.

\_\_\_\_\_. *Una promesa inconclusa: Apuntes socio-arquitectónicos en torno al Hospital de Nuestra Señora de la Concepción el Grande*. San Juan de Puerto Rico: Oficina Estatal de Conservación Histórica. 1999.

\_\_\_\_\_. "*On Historical Integrity: The Look of Age as Time Goes On*." San Juan de Puerto Rico: MS. 1998.

\_\_\_\_\_. "*The Guánica Lighthouse: An Interpretative Analysis*." San Juan de Puerto Rico: MS. 1998).

\_\_\_\_\_. "Los palacios del saber ponceño: Proyecto de Rehabilitación de la Escuela Ponce High, Determinación de Elegibilidad al Registro Nacional de Lugares Históricos, Señalamientos de Significación Patrimonial Escuelas Roosevelt, Grammar, Mc Kinley y Ponce High." San Juan de Puerto Rico: MS, 1997.

\_\_\_\_\_. "Historia de la arquitectura desde la prehistoria hasta nuestros días." San Juan de Puerto Rico y Tallahassee, Florida: MS de cursos universitarios. 1979 al presente.

Pérez de los Cobos Gironés, Francisco. *Alquerías, Masías y Heredades Valencianas*. Valencia: Federico Domenech. 2000.

Poppeliers, John C y S Allen Chambers Jr. *What Style Is It A Guide to American Architecture*. Nueva York: John Wiley and Sons. 2003.

Real Academia de San Fernando. *Arquitectura y Ornamentos Barrocos Los Rabagños y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*. Madrid: Real Academia de San Fernando. 1997.

Newcomb, Rexford. *Spanish-Colonial Architecture in the United States*. Nueva York: Dover Publications Inc. 1990.

Riefkind, Carole. *A Field Guide to American Architecture*. Nueva York: New American Library. 1980.

Sánchez, Ángel. *La casa vestida*. Islas Canarias: Dirección General de Patrimonio Histórico. 2005.

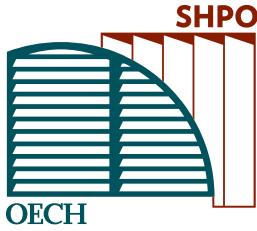
Sepúlveda Rivera, Aníbal. *Puerto Rico Urbano Atlas Histórico de la Ciudad Puertorriqueña*. San Juan de Puerto Rico: Carimar. 2004. Volúmenes 1-4.

\_\_\_\_\_. *San Juan Historia Ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898*. San Juan de Puerto Rico: Carimar. 1989.

Slaton, Deborah y William G Foulks (editores). *Preserving the Recent Past!* Departamento de lo Interior: Servicio Nacional de Parques. 1994. "The First Developers of Puerto Rico A Re-Assessment of Four Family Housing Areas At Fort Buchanan, Puerto Rico." Joseph, Joe; Arleen Pabón y Beth Reed.

Tall, Deborah. *From Where We Stand Recovering a Sense of Place*. Baltimore: The John Hopkins University Press. 1993.

Upton, Dell (editor). *America's Architectural Roots Ethnic Groups that Built America*. Nueva York: Preservation Press. 1986.



**OFICINA ESTATAL DE  
CONSERVACIÓN HISTÓRICA**  
OFICINA DEL GOBERNADOR

**STATE HISTORIC  
PRESERVATION OFFICE**  
OFFICE OF THE GOVERNOR

Algunas de las actividades relacionadas con esta publicación han sido en parte financiadas con fondos federales provenientes del Servicio Nacional de Parques, Departamento de lo Interior de los EEUU, por medio de la Oficina Estatal de Conservación Histórica del Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Sin embargo, el contenido y las opiniones no necesariamente reflejan las opiniones o la política del Departamento de lo Interior, así como la mención de marcas o productos comerciales no constituye endoso o recomendación por el Departamento de lo Interior o la Oficina Estatal de Conservación Histórica de Puerto Rico.

*The activities that are the subject of this publication have been financed in part with federal funds from the National Park Service, US Department of the Interior, through the State Historic Preservation Office of Puerto Rico. However, the contents and opinions do not necessarily reflect the views or policies of the Department of the Interior, nor does the mention of trade names or commercial products constitute endorsement or recommendation by the Department of the Interior or the Puerto Rico State Historic Preservation Office.*

Este programa recibe asistencia económica federal para la identificación y protección de propiedades históricas. Según el artículo VI de la Ley de Derechos Civiles de 1964, la Sección 504 de la Ley Rehabilitadora de 1973 y la Ley Contra el Discrimen por Razones de Edad de 1975, según enmendadas, el Departamento de lo Interior de los Estados Unidos, prohíbe la discriminación por razones de raza, color, nacionalidad, incapacidad o edad en programas que reciban ayuda federal. Si usted cree haber sido discriminado en algún programa, actividad de este proyecto, o si desea información adicional, escriba a la: Office of Equal Opportunity, National Park Service, 1849 C Street, NW, Washington DC 20240.

*This program receives Federal financial assistance for identification and protection of historic properties. Under Title VI on the Civil Rights Act of 1964, Section 504 of the Rehabilitation Act of 1973 and the Age Discrimination Act of 1975, as amended, the US Department of the Interior prohibits discrimination on the basis of race, color national origin, disability or age in its federally assisted programs. If you believe you have been discriminated against in any program, activity, or facility as described above, or if you desire more information write to: Office for Equal Opportunity, National Park Service, 1849 C Street, NW, Washington DC 20240.*